

Lunds universitet
Litteraturvetenskapliga institutionen
Handledare: Per Erik Ljung
2007-01-24

Daniel Helsing
LIV 003

Kan det finnas en konst när världen står i lågor?

Om den problematiska konsten och det problematiska livet i
Sven Lindqvists *Myten om Wu Tao-tzu*

Innehållsförteckning

1. Inledning.....	2
2. Problemformulering och metod.....	4
3. Tidigare forskning	5
4. Jagproblematik och genrepoblematik.....	6
5. Stillhetsmotivet och glaspärlespelet	7
6. Hesse tur och retur	10
7. Peripetin.....	14
8. En omöjlig humanitet?.....	16
9. Nattsvärtan.....	18
10. ”Ett litet stycke teologi”	20
11. Sammanfattning och avslutning	25
12. Litteraturförteckning.....	27

1. Inledning

Hannah Arendt (1906-1975) beskriver i sin bok *Den banala ondskan* hur det tyska näringslivet under andra världskriget fann det lönsamt att samarbeta med förintelselägren; man uppförde fabriker i närheten av lägren, och när man från statligt håll vid deportationer av judar gjorde kalkyler över de olika lägrens ”absorptionskapacitet”, tog man även fabrikenas behov av arbetskraft med i beräkningen.¹ När man läser om detta är det svårt att inte dra paralleller till dagens globala politisk-ekonomiska situation, även om man inte skall gå för långt i jämförelserna. Men det är ett faktum att det i dagens värld finns ett fenomen som bär vissa likheter med dessa fabriker i Tredje riket: svältlönefabrikerna i Kina, Mexiko etc. Arbetsförhållandena är bedrövliga; arbetsdagarna är många och långa, arbetet är ofta direkt farligt (maskinerna, arbetsförmännen) och fackföreningar förbjudna, lönerna täcker i många fall knappt ens de basala behoven. Man kan tvista länge om för- och nackdelar med den globalisering som vi alla upplever och bevittnar – men en sak som den har fört med sig är de svältlönefabriker som försör butikerna i väst med allt från kläder och skor till leksaker och datorer.²

I *Bröderna Karamazov* låter Fjodor Dostojevskij (1821-1881) Ivan Karamazov ställa en fråga, förmodligen en av litteraturhistoriens mest berömda, till sin bror Aljosja:

[T]änk dig att du själv skulle uppföra en byggnad som skulle kunna bringa mänskligheten slutlig lycka, äntligen ge människorna fred och ro, men att det härför oundgängligen och omedelbart krävdes, att man var tvungen att utsätta en enda liten obetydlig varelse för tortyr, det där lilla barnet till exempel [...], och att denna byggnad skulle grundas på detta barns ohämmade tårar, skulle du då gå med på att under dessa villkor vara denna byggnads arkitekt, svara utan omsvep!
– Nej, det skulle jag inte gå med på, svarade Aljosja stilla.³

Jag tror att många spontant skulle svara som Aljosja på denna fråga. Nu är emellertid vår situation, i dagens västvärld, sådan att denna fråga för länge sedan har passerat sitt bäst-föredatum: inte ett utan otaliga barns tårar ligger till grund för vårt samhälle. Även den som varken är eller skulle vilja vara byggnadens arkitekt kan inte förneka att hon redan bor i den (utan att därmed ha sagt någonting om huruvida den någon gång kommer att ge människorna fred och ro). Vad skall man göra när man kommer underfund med detta? När man kommer underfund med att länderna och företagen i väst inte bara historiskt sett har exploaterat fjärran folk och länder (imperialismens historia), utan än idag utnyttjar fattiga människor i stora delar

¹ Arendt, Hannah, *Den banala ondskan. Eichmann i Jerusalem*, Stockholm 1964, s. 81f. (1963)

² Se Klein, Naomi, *No logo. Märkena, marknaden, motståndet*, Stockholm 2004, passim. (2000)

³ Dostojevskij, Fjodor, *Bröderna Karamazov*, Stockholm 2003 (1986), s. 273. (1879-80)

av världen? Med att denna imperialism har haft, och alltjämt har, ödesdigra konsekvenser i dessa länder? Eller med att, som Sven Lindqvist skriver i sin bok *Myten om Wu Tao-tzu* på tal om sin resa till Asien i början av 60-talet, bönder i Kina spänner barn för plogarna på åkrarna och renhållningsverken i Indien samlar ihop döda människors kroppar på gatorna i gryningen?⁴

Dostojevskij hade sitt svar. I decembernumret 1876 av tidskriften *En författares dagbok* skriver han att ”medvetandet om ens totala oförmåga att hjälpa, att vara den lidande mänskligheten till minsta nytta eller att underlätta för den kan *förvandla kärleken till nästan till avsky* i ens hjärta. [...] [K]ärleken till nästan är fullständigt orimlig, obegriplig och *totalt omöjlig om man inte tror på människosjälens odödlighet.*”⁵ Han skrev detta som svar på kritik som hade riktats mot honom för ett fiktivt självmordsbrev som han hade publicerat i oktobernumret av samma tidskrift, samma år, och som, i stora drag, vill visa att självmordet är den logiska konsekvensen av en materialistisk och ateistisk hållning.⁶ Så långt Dostojevskij.

Men vad skall Lindqvist göra? Som i sin bok *Hemmaresan* från 1959 hade skrivit att världens tillstånd inte är en angelägenhet för vår moral, utan för produktion och fördelning av produkterna?⁷ Och som inte förutsätter en tro på människosjälens odödlighet som grund för eller källa till kärleken till nästan?⁸ – I *Myten om Wu Tao-tzu* skildrar Lindqvist hur insikten om världens tillstånd tvingar honom (eller huvudpersonen i boken; frågan om huvudpersonens identitet kommer vi in på nedan) till en fullständig omvärdering av sitt liv och sina tankar, ja, får honom att få förakt för sina innersta strävanden (130). Han hade rest till Kina för att ta del av dess konst, för att stiga in i konsten och leva där, ungefär som om man skulle måla en tavla och sedan stiga in i den, in i själva målningen, och bo därinne: så som den kinesiske konstnären Wu Tao-tzu hade gjort under Tangdynastin och Hermann Hesse i en självbiografisk skiss från 1925 (*Myten*, 11 och 19). Men Lindqvist råkade istället kliva in i verkligheten, han fann och blev funnen av världen, och en värld, dessutom, som stod i lågor. ”Finns det en konst som är viktigare än värld?” (128) blir den fråga han tvingas ställa. Och vad får det – eller bör det få – för konsekvenser om man upptäcker att det inte finns någon sådan konst?⁹

⁴ Lindqvist, Sven, *Myten om Wu Tao-tzu*, Stockholm 1968 (1967), s. 60 och 130. I fortsättningen kommer hänvisningar till denna bok att ske i den löpande texten.

⁵ Dostojevskij, *En författares dagbok*, Stockholm 1995, s. 178. (1873, 1876-77, 1880-81) Kursiv i original. I fortsättningen kommer jag att anmärka endast om jag kursiven är min.

⁶ Se *ibid.*, s. 125ff och 171-79.

⁷ Lindqvist, *Hemmaresan*, Stockholm 1959, s. 148.

⁸ Jfr. t.ex. Lindqvist, *Handbok*, Stockholm 1965 (1957), s. 109: ”Det [hoppet om hjälp] har fört många till Gud [...]. Men varför till Gud? Det har funnits människor som hunnit långt framom oss, det finns hjälpande händer.”

⁹ Med ”konst” avses i denna uppsats, liksom i *Myten*, konst i vid mening: musik, litteratur, bildkonst...

Hermann Hesse (1877-1962) spelar en viktig roll i *Myten*, och frågan om konsten är viktigare än världen är också den fråga som Lindqvist menar löper som en röd tråd genom större delen av Hesses författarskap: ”Att träda in i konsten – det är ett genomgående tema i [Hesses] verk. Nästan alla hans hjältar försvinner som Wu Tao-tzu.” (19) Lindqvist menar vidare att Hesse till slut, i sin sista roman, *Glaspärlespelet*, besvarar frågan nekande (128). Konflikten mellan konst och värld är ett genomgående tema även i *Myten*, och Lindqvist befinner sig genom hela boken i ett slags dialog med Hesse: olika verk av Hesse – inte bara *Glaspärlespelet* – löper som röda trådar från början till slut och får ofta tjäna som bakgrund, som mönster och/eller motpol till det som sker och de frågor som ställs.

2. Problemformulering och metod

Lindqvist befinner sig, som sagt, i ett slags dialog med Hesse; men det betyder också att vi i *Myten* finner en specifik läsning av Hesses författarskap: ett betonande av vissa aspekter, ett utelämnande av vissa andra, en tolkning av helheten. Man kan dock, menar jag, på en mycket central punkt ifrågasätta Lindqvists Hesseläsning. Men om man skall göra det måste man vara på det klara med vad man gör: *Myten* är ju ingen vetenskaplig avhandling, Lindqvist gör inga anspråk på att bedriva forskning, han är fri att tolka och använda Hesse för sina egna syften. Att ifrågasätta Lindqvists Hesseläsning vore meningsfullt bara i den mån det kunde kasta ljus över *Myten* själv. Och jag menar att ett ifrågasättande av Lindqvists Hesseläsning skulle kunna göra just detta.

Detta ifrågasättande tjänar dock ett för uppsatsen vidare syfte, som är att lyfta fram de problem som Lindqvist brottas med och att undersöka hur de gestaltas. För detta ändamål kommer jag också att ta upp andra författare och perspektiv för att belysa frågorna i och kring *Myten*, på samma sätt som Lindqvist själv gör i sin bok – utöver Hesse anknyter han till bl.a. *Yi Ching* (31ff), Konstantin Stanislavskij (47ff), Friedrich Schiller (64ff), Marcel Proust och Robert Musil (116ff), Jack London (119f), Hannah Arendt (134f). Jag kommer inte att gå in på dessa författare eller på Lindqvists förhållande till dem, men däremot kommer jag att ta upp andra författare – i första hand Dostojevskij och Simone Weil – för att belysa *Mytens* frågor. *Myten* och de problem som den tar upp kommer således att stå i centrum, men jag kommer även att anknyta till andra författare när jag finner att de kan vara till hjälp.

De frågor som uppsatsen kommer att ta upp och kretsa kring är följande:

1. Hur förhåller sig *Myten om Wu Tao-tzu* till Hermann Hesse?

2. Hur förändras huvudpersonen i *Myten* under loppet av boken?
3. Hur förhåller sig *Myten* till den religiösa problematiken, exempelvis den som har att göra med det godas ideal och med (o)möjligheten att förverkliga detta ideal?

Den sistställda frågan kan möjligen förvåna en och annan; *Myten* är väl inget religiöst verk? Den tar väl knappt ens upp den religiösa problematiken? Nej, det stämmer; men just denna aspekt av frågan (om skulden, lidandet, idealen) är, som jag kommer att försöka visa, avgörande för frågan om förhållandet mellan Hesse och *Mytens* Lindqvist. Dessutom tror jag att ett religiöst perspektiv kan fördjupa förståelsen av *Myten*, om inte annat så genom att förmedla ett utifrånperspektiv, ett perspektiv som inte är givet av *Myten* själv men som kanske ändå kan hjälpa oss att se vissa av de problem som Lindqvist brottas med, de ställningstaganden han gör och hans övergripande reaktioner, i ett annat ljus.

Jag bör också säga något om vad jag menar med ”det religiösa”. Jag avser framförallt de frågor som antyddes i inledningen i samband med Dostojevskij, nämligen: finns det någonting som kan försona oss med barnets tårar? Och om det är vi som har vållat tårarna, kan denna skuld sonas? – Anledningen till att jag har valt att kalla dessa problem religiösa – i viss mån rör det ju sig om allmänmänskliga problem – är att det i slutändan finns en avgörande skillnad mellan den religiösa formuleringen av problemet å ena sidan och den icke-religiösa å den andra, nämligen något som i allmänna ordalag, i brist på bättre och tills vidare skulle kunna kallas en ”förtröstan på en högre makt”, en skillnad som kommer att visa sig avgörande för att klargöra den skillnad som jag talade om tidigare mellan Hesse och Lindqvist. Jag kommer alltså inte att anknyta till några *religionsvetenskapliga* teorier eller metoder, utan begränsa mig till Hesse, Dostojevskij och Weil för de religiösa perspektiven. Detta förfarande kan kanske kritiseras, men med tanke på uppsatsens syfte, omfång och de problem som kommer att tas upp tror jag att det trots allt är berättigat och hoppas att det kommer att visa sig vara fruktbart.

3. Tidigare forskning

Det har i skrivande stund inte publicerats någon akademisk avhandling om Lindqvists författarskap, däremot ett antal artiklar i tidskrifter och antologier, däribland ett ABF-seminarium.¹⁰ Om *Myten om Wu Tao-tzu* har jag funnit fyra artiklar som jag, delvis, kommer att använda mig av: Olle Carlssons ”Det nödvändiga livet. En studie i Sven Lindqvists tidiga

¹⁰ *Röster om Sven Lindqvist. ABF-seminarium 9 november 2002*, Stockholm 2004. (Red. ej angiven.)

författarskap”, Erland Lagerroths ”Studium av en roman som process: Myten om Wu Tao-tzu” i hans *Romanen i din hand*, Egon Anderssons ”Språk, verklighet och dialektik: Sven Lindqvists ’Myten om Wu Tao-tzu’”, samt en författarpresentation på hemsidan *Litteraturbanken*, skriven av Peter Hansen.¹¹ På *Litteraturbanken* finns även en kort bibliografi över viktigare forskning om Lindqvists författarskap.¹² Lagerroth och Andersson skriver framförallt om *Mytens* komposition, om dess strukturella uppbyggnad och språkidéer (Andersson), medan Carlsson behandlar övergripande idéer i Lindqvists tidiga författarskap för att se hur dessa idéer sedan negeras i *Myten*. Carlssons artikel är på det hela taget kritiskt inställd till Lindqvist (kritiserar honom ur ett marxistiskt perspektiv) och har, menar Lindqvist själv i en artikel där han svarar på Carlssons kritik,¹³ missförstått honom på väsentliga punkter. Jag sade att jag *delvis* kommer att använda mig av dessa artiklar, och med det menar jag att jag inte kommer att *utgå* från dem i analysen av *Myten* eller diskutera dem i detalj, utan endast hänvisa till dem om de redan har behandlat någon fråga som jag diskuterar; i huvudsak kommer min analys, så att säga, att vara *min* analys. Ingen av dessa artiklar går heller in på religiösa frågor eller på hur Lindqvist och Hesse skiljer sig åt på det sätt som jag kommer att visa.

4. Jagproblematik och genreproblematik

Myten om Wu Tao-tzu är uppdelad i fyra nästan exakt lika långa delar och varje del, i sin tur, i kortare kapitel (det kortaste 3 rader långt (136), det längsta 13 sidor (141-53)). Berättaren är en jagberättare, och referenser ges såväl till Lindqvists tidigare verk som till hans privatliv. Men vem är då denne berättare? Är det Lindqvist själv eller en poetisk konstruktion?

Peter Hansen skriver i ovannämnda författarpresentation att ”[r]edan från början är böckernas ’jag’ att betrakta som litterära konstruktioner som inte enkelt kan identifieras med Lindqvist själv”. Jag kommer att följa Hansens råd och behandla *Mytens* jag som en konstruktion, dels för att frågan om huvudpersonen ”egentligen” är Lindqvist själv väl är

¹¹ Carlsson, Olle, ”Det nödvändiga livet. En studie i Sven Lindqvists tidiga författarskap”, i *Ord och Bild*, 1973: 5, s. 268-281. – Lagerroth, Erland, ”Studium av en roman som process: Myten om Wu Tao-tzu”, i dens., *Romanen i din hand. Att läsa, studera och förstå berättarkonst*, Stockholm 1976, s. 186-202. – Andersson, Egon, ”Språk, verklighet och dialektik: Sven Lindqvists ’Myten om Wu Tao-tzu’”, i *Fenix*, 1986: 2, s. 75-152. – Hansen, Peter, ”Sven Lindqvist”, *Litteraturbanken*. Publiceringsdatum ej angivet. Hämtat från <http://litteraturbanken.se/authors/Lind01/LindqvistPres.pdf>, 2006-11-22, utskrift i författarens ägo.

¹² Hansen, ”Sven Lindqvist. Bibliografi. Om Sven Lindqvist. Viktigare forskning”, *Litteraturbanken*. Publiceringsdatum ej angivet. Hämtat från <http://litteraturbanken.se/authors/Lind01/LindqvistBibl.pdf>, 2006-11-22, utskrift i författarens ägo.

¹³ Lindqvist, ”Myten om myten. Fråga en murare varför stenarna i valvet inte faller. Ett svar till Olle Carlsson”, i *Ord och bild*, 1973: 5, s. 282-291.

omöjlig att besvara, dels, och framförallt, för att jag kommer att fokusera på *Myten*, inte på Lindqvists författarskap i stort eller på hans person. Visserligen innehåller *Myten*, som sagt, referenser till andra verk av Lindqvist – *Reklamen är livsfarlig*, *Hemmaresan* – och förhåller sig mer eller mindre uttryckligen till hans tidiga författarskap; men jag menar trots det att det är möjligt att behandla *Myten* som ett självständigt verk och huvudpersonen som en självständig, fiktiv person (som jag dock för enkelhetens skull kommer att kalla ”Lindqvist”). Det som i denna uppsats sägs om Lindqvists tidigare strävanden – den världsbild som kollapsar i mötet med verkligheten – kommer alltså att vara begränsat till det som sägs i *Myten*.

Med jagproblematiken sammanhänger också genreproblematiken: är *Myten* en roman? Ett reportage? En pamflett? En självbiografi? På sätt och vis alltihop. Egon Andersson skriver i ovannämnda artikel att *Myten* är ”gestaltad likt ett collage” och påpekar att en essä, betitlad just ”Essayn”, i Lindqvists debutverk *Ett förslag* kan sägas realiseras i och med *Myten*, nämligen den essä i vilken Lindqvist skriver: ”Det har redan skrivits för många romaner som varit förtäckta essayer; men vi väntar ännu på den essay som är en förtäckt roman.”¹⁴ *Myten* innehåller många essäistiska avsnitt, men det är också tydligt att en historia berättas – en historia som berättas på ett säreget sätt. Berättandet växlar mellan direkta återgivanden av händelser och samtal, parafraser av verk av andra författare (Hesse, Stanislavskij), diskussioner av dessa och andra författare, prosalyrik, självanalys, politisk argumentation. För att ge en inledande överblick över de stora skeendena i *Mytens* fyra delar: i första delen reser Lindqvist till Kina, i den andra vistas han i Kina, i den tredje i Indien, och i den fjärde, slutligen, är han tillbaka till Sverige. Del 3 är rättframt berättad med många dialoger (samtal med politiker etc. i Indien) medan de övriga delarna innehåller de essäistiska, analyserande etc. avsnitten. Överhuvudtaget är det inte så mycket som berättas i någon konventionell mening i *Myten*; inte sällan är det enda som ges en serie ögonblicksbilder och metaforer som läsaren sedan själv kopplar samman och sätter in i större sammanhang.

5. Stillhetsmotivet och glaspärlespelet

Innan vi går in närmre på *Myten* skall vi dock titta på stillhetsmotivet (som Lindqvist kallar det), som figurerar i Hesses författarskap och spelar en central roll i *Myten*, och på glaspärlespelstanken, minst lika central.

Stillhetsmotivet dyker först upp hos Hesse i den ofullbordade romanen *Drömmarnas hus*

¹⁴ Andersson, ”Språk, verklighet och dialektik”, s. 75. – Lindqvist, *Ett förslag*, Stockholm 1981 (1955), s. 123.

(1914). *Drömmarnas hus* handlar om en gammal man som efter ett långt och verksamt liv drar sig tillbaka till sitt hus i alperna och ägnar sig åt att sköta sin trädgård. Hans fru är orolig för honom: han tillbringar mer och mer tid ensam, blir mer och mer fåordig och inåtvänd. Deras son Hans kommer på besök, modern berättar om sin oro. Den gamle talar med Hans om de gamla kinesiska sagorna; i dem finns en ständigt återkommande karaktär, en man som efter att ha levt ett långt liv – efter att ha arbetat, skaffat fru och barn, älskat fosterlandet och varit till nytta för staten – plötsligt en natt lämnar allting, familj och hus, vandrar upp i bergen och försvinner. Mannen glömmet den s.k. världen – frigör sig från allt det ombytliga och tillfälliga, allt skal – för att istället tränga in till världens kärna. Då träder han in bland de odödliga.¹⁵ Lindqvist kommenterar: ”Ett sådant försvinnande är redan sakta på väg hos den gamle. Hans stillhet skall snart bli fullständig tystnad.” (*Myten*, 21) Det är väsentligt att Lindqvist tolkar detta försvinnande som ett försvinnande in i konsten: ”Han är en konstnär på väg att försvinna i sitt verk. Därför blir konsten alltmer likgiltig för honom” (21) – dvs. de olika enskilda konstverken blir mer och mer likgiltiga för honom. Världen, allt det mångfaldiga, försvinner; kvar är endast enhet, endast frid, stillhet och tystnad.

Men Hesse fullbordade aldrig *Drömmarnas hus*; berättelsen förblev ett fragment, blott 24 sidor långt. Stillhetsmotivet fullbordas istället, menar Lindqvist (*Myten*, 53), först omkring 30 år senare i musikmästaren, en av bipersonerna i *Glaspärlspelet* (1943). *Glaspärlspelet* utspelar sig omkring år 2400 i Kastalien, en pedagogisk provins med strikt hierarki i vilken landets (manliga) intellektuella elit lever som munkar – ogifta, med fattigdomslöfte etc., dock utan att tillhöra någon specifik religion – och studerar, bedriver vetenskap och spelar glaspärlspelet (när spelet kom till använde man små glaspärlor påträdde på kulramar – därav namnet –, men efter hand övergick man till skrivna tecken). Spelet är ett slags förening av all stor vetenskap och konst från gångna tider, ett slags formelspråk i vilket det är möjligt att uttrycka naturlagar, filosofiska satser, visdomsord och konstnärliga verk. Man skulle kunna jämföra spelspråket med ett formellt logiskt system (exempelvis predikatlogiken) och dess förhållande till matematiken: de logiska formlerna kan uttrycka matematiska satser, även om själva systemet inte är ett matematiskt system. Logikens språk är i sig självt så att säga neutralt, men matematiken kan (till en viss gräns) representeras i det (kan uttryckas genom det). På samma sätt kan man i glaspärlspelets språk uttrycka allt från astronomiska formler till musikaliska teman av (t.ex.) Purcell eller Bach till filosofiska satser av Konfucius eller Leibniz. Själva spelet – vars teckensystem och regler dock aldrig blir direkt beskrivna, utan

¹⁵ Hesse, Hermann, ”Das Haus der Träume”, i dens., *Sämtliche Werke. Band 8. Die Erzählungen 1911-1954*, Frankfurt am Main 2003, s. 150.

endast refererade till – går sedan ut på att, efter vissa strikta regler, kombinera spelformlerna på olika sätt, upptäcka djupa sammanhang mellan olika företeelser, meditera över tecknens innebörd och, när allt fungerar som det ska och spelaren är tillräckligt koncentrerad och skicklig, förnimma alltings inre samhörighet och enhet. Spelet är förverkligandet av den dröm som de mot fullständig världsförståelse siktande tänkarna och konstnärerna alltsedan Platons dagar har drömt om.

Det i sammanhanget viktiga är dock att spelet, enligt Lindqvist, symboliserar drömmen att leva i konsten. Bokens huvudperson, Josef Knecht, blir en mästare i spelet, både bokstavligt och bildligt talat: han blir spelets främste utövare och stiger, steg för steg, till toppen i Kastaliens hierarki; han blir ”magister ludi” (spelets mästare), dvs. ”chef” eller rektor över spelet (han håller i seminarierna för speleliten, har hand om det administrativa, leder de årliga festspelen etc.). Men när han har nått toppen och verkat där ett tag nedlägger han plötsligt sitt ämbete, lämnar Kastalien och vandrar ut i världen. Varför han lämnar Kastalien återkommer vi till (avsnitt 10 nedan), och Lindqvists tolkning av innebörden i Knechts utträde är en av de punkter där jag menar att man kan ifrågasätta hans Hesseläsning. Men hur som helst: Knecht försvinner inte in i konsten utan ut i världen. Stillhetsmotivet fullbordas istället i Knechts nära vän och andlige mentor, musikmästaren. Efter ett helt liv i musikens och andens tjänst dör musikmästaren, och det är det sätt på vilket han dör som är det väsentliga. Han blir, liksom den gamle mannen i *Drömmarnas hus*, mer och mer fåordig och tillbakadragen; endast ögonen talar, ett slags överjordisk frid vilar över honom. Knecht träffar honom en kort tid före hans (musikmästarens) bortgång och blir först nästan irriterad på hans stilla tigande, men efter ett tag går det upp för Knecht vad det egentligen är han får bevittna: ”Jag fattade vad jag här hade förmånen att se, först nu förstod jag hans stilla leende, hans gloria, det var ett helgon och en fullkomlig som tillät mig att en stund vistas i sin ljuskrets och som jag, min klåpare, hade sökt underhålla, utfråga och locka till samtal.”¹⁶ Musikmästaren kan sägas vara det närmsta Hesse kom den slutliga inkarnationen av den dröm som han, enligt Lindqvist, i de flesta av sina verk försökte förverkliga: drömmen att försvinna in i konsten och leva ett liv i andlig lycka. Musikmästaren lyckas: hela hans liv är genomsyrat av musik, han dör som ett helgon och försvinner till de odödliga (får vi förmoda). Men Knecht, som är glaspärlespelets mästare, det spel i vilket alla det andliga livets möjligheter koncentreras i en enda punkt (mer så än i musiken); Knecht, som är den person i vilken frågan om möjligheten att leva i konsten ställs på sin spets; denne Knecht lämnar Kastalien, och detta, menar Lindqvist, utgör peripetin i

¹⁶ Hesse, *Glaspärlespelet*, Stockholm 1998 (1952), s. 195. Knecht berättar om mötet för en vän.

Hesses författarskap: ”Han som hela sitt liv under förklädnad efter förklädnad har sökt lämna världen och träda in i konsten, sänder, när han äntligen står i begrepp att lyckas, sin sista gestalt tillbaka ut i världen.” (*Myten*, 128)

6. Hesse tur och retur

Men vad är det då, mer specifikt, som händer i *Myten om Wu Tao-tzu*? Och hur hänger det ihop med Hesse? – Utöver *Drömmarnas* hus och *Glaspärlespelet* är det framförallt två verk av Hesse som Lindqvist tar upp och förhåller sig till: novellen/självbiografiskissen ”Kortfattat levnadslopp” (1925) och dikten *Stunder i trädgården* (1935).¹⁷

Mytens första kapitel, blott en sida långt, innehåller dels ett återgivande av legenden om hur den kinesiske konstnären Wu Tao-tzu en dag efter att ha slutfört en väggmålning klev in i sin målning och försvann, dels en skildring av en förgylld Buddhaskulptur i Kina om vilken det berättas att den är en verklig människa som har överdragits med ett tunt hölje av guld – ”[d]en som lyssnar kan höra hans hjärta slå.” (11) Redan här antyds den centrala konflikten: konflikten mellan konsten och världen. Dessa två bilder – uppgåendet och försvinnandet i konsten, och konsten som ”ett guldstoff penslat över verkligheten för att fixera den” (11) – återkommer och varieras sedan boken igenom.

Hesse introduceras redan i det andra kapitlet, men det får man inte veta förrän ett par kapitel senare: andra kapitlet består helt enkelt av en kort parafra av Hesses ”Kortfattat levnadslopp”, och att det är just Hesse det handlar om får man veta först på sidan 19. I denna självbiografi skildrar Hesse på ett lättsamt sätt och inte utan självironi sitt liv fram till en viss punkt, för att sedan låta skildringen övergå i fiktion – i ett slags framtidsbiografi: ”Jag lever mycket i framtiden och därför behöver jag heller inte sluta min biografi med det nuvarande ögonblicket utan kan lugnt låta den gå vidare.”¹⁸ Hesse berättar om sin uppväxt, om hur han växte upp med drömmar om att bli diktare och till slut också blev det, hur han ”gällde för att vara en älskvärd författare och levde i fred med världen”.¹⁹ Så kom första världskriget; han manade till besinning i en tidningsartikel – och blev offentligt förhånad. Han stod fast vid sin ståndpunkt men kriget tvingade honom till självrannsakan; hans vänner förebrådde honom att hans böcker hade förlorat skönhet och harmoni, men ”vad betyder skönhet och harmoni för

¹⁷ Hesse, ”Kortfattad biografi”, i dens., *Drömfärder. Nya berättelser och sagor*, Stockholm 1948, s. 61-83. (I min utgåva är ”Kurzgefasster Lebenslauf” översatt till ”Kortfattad biografi” medan Lindqvist översätter det till ”Kortfattat levnadslopp” (*Myten*, 19); för enkelhetens skull kommer jag att hålla mig till Lindqvists version.) – *Stunder i trädgården*, Stockholm 1969.

¹⁸ Hesse, ”Kortfattad biografi”, s. 78.

¹⁹ *Ibid.*, s. 67.

den som [...] springer för livet mellan ramlande murar?”²⁰ I den del av biografien som fortsätter in i framtiden – berättad i imperfekt, alltså som om han befann sig i framtiden och berättade om det förflutna – berättar Hesse att han övergav diktandet för att ägna sig åt musik och praktisk magi. Efter ett tag blev han dock, 70 år gammal och hedersdoktor vid två universitet, anklagad för att genom trolldom ha förfört en ung flicka. Han häktades, men på cellväggen tilläts han måla en tavla. Tavlan föreställde ett vackert landskap, och ”mitt på tavlan for ett litet, litet järnvägståg”.²¹ Till slut tröttnade han på fängelset, och en dag när fångvaktarna kom för att hämta honom sade han till dem att han måste stiga upp på tåget och hämta en sak. De skrattade. ”Då gjorde jag mig liten och steg in i min tavla, steg upp på det lilla tåget och for med det lilla tåget in i den lilla svarta tunneln. [---] Häpna och förlägna stod vakterna kvar.”²²

Lindqvists parafra, som blott är två och en halv sidor lång (att jämföra med Hesses biografi med sina 23 sidor), består till stora delar av direkta citat ur biografien. Lindqvists egen berättelse börjar, kan man säga, där Hesses slutar; kapitlet efter parafrazen börjar: ”På tåget.” (15) Lindqvist reser till Kina med avsikten att leva i konsten; han vill se ”vart Wu Tao-tzu tog vägen när portarna hade öppnat sig.” (119) Han hade studerat kinesiska vid universitetet i Stockholm, läst *Glaspärlespelet* (som, liksom många av Hesses verk, är influerad av kinesisk filosofi) och ville se om konstens ideal gick att förverkliga. Men Lindqvist mötte istället verkligheten. Erland Lagerroth beskriver rörelsen i *Myten* utmärkt väl i några få rader:

Paradoxen är dubbel: vi kan följa tåget ”in i tavlan”, men resan går till verklighetens Peking. Ja, paradoxen är tredubbel, ty verklighetens Peking är för den resande Sven Lindqvist konstens. ”Jag tog tåget och steg av i Peking, beredd att simma som en guldfisk i den värld av målningar och tänkespråk som jag älskade” [*Myten*, 29]. Och till sist är paradoxen fyrdubbel. Ty resan till konstens Peking visar sig, trots allt, bli en resa till verklighetens, till medvetandet om ”tillståndet i världen”, som det heter med en senare formulering [73].²³

Men vilken är den verklighet som det talas om? Vad menas med ”tillståndet i världen”?

En föraning (för oss lika väl som för Lindqvist) ges i andra delen, omedelbart efter en andra parafra av ett Hesseverk, denna gång dikten *Stunder i trädgården*. Denna dikt är en idyll; Hesse beskriver hur han odlar tomater, gör upp små eldar i sin trädgård, drömmer om sitt glaspärlespel och komponerar sin roman. Omedelbart efter denna parafra kommer ett kort kapitel som börjar, kort och gott: ”Barn.” (60) Vi får en ögonblicksbild från Lindqvists resa till Peking. Lindqvist tittar ut genom tågfenstret och får se en man som använder barn som

²⁰ Ibid., s. 74.

²¹ Ibid., s. 81.

²² Ibid., s. 83.

²³ Lagerroth, ”Studium av en roman som process: Myten om Wu Tao-tzu”, s. 188. Sidnumreringen skiljer sig något mellan min utgåva av *Myten* och den som Lagerroth använder; därav hakparenteserna.

dragdjur: ”Det kan vara upp till tio barn. En man spänner alltså tio barn för plogen och plöjer.” (60) Detta sätt att sköta sin trädgård bildar naturligtvis en iögonenfallande kontrast till Hesses idylliska; verkligheten börjar tränga sig på. Men detta är ännu bara en föraning – verkligheten har ännu inte trängt sig in i Lindqvist och gett honom de livsomvälvande upplevelser som den snart skall komma att ge honom.

När får han dessa insikter? Lindqvist nämner själv fyra möjliga händelser – var det när en amerikansk tjänsteman försökte förmå honom att spionera i Kina för den amerikanska regeringens räkning (67f)? Eller när i den enorma människomassan i Shanghai känslan av att vara en unik individ försvann (69f)? Eller när han hade ett samtal med en kinesisk professor om det kinesiska kommunistpartiets världsbild (71ff)? Nej, den avgörande händelsen var nog när han badade i ett offentligt badhus i Kina och låg i samma vatten som sargade arbetare, ”ärrade av krig och koppor, nedslitna av tungt arbete, tunna av brist på näring, med groteska åderbrock, svartnade ben och hudsjukdomar [---] Jag har sett liknande saker på bilderna av de hungrande i världen. Men då låg vi inte i samma badvatten.” (75f)

Här finner vi också en av de tydligaste kopplingarna till *Glaspärlespelet*. Kapitlet börjar: ”Joseph Knecht dyker till sist i det klara fjällvattnet. Jag badade i Hai Dian.” (74) Efter det att Knecht har lämnat Kastalien tar han anställning hos en vän som mentor åt dennes son. Knecht och pojken far upp till en stuga i bergen för att lära känna varandra, och på morgonen kvällen efter deras ankomst tar pojken ett dopp i en iskall bergsjö. Knecht förstår att om han inte dyker i efter pojken kommer han aldrig att vinna pojkens förtroende; han antar utmaningen och dyker i – och drunknar omedelbart. Lindqvist dör visserligen inte när han badar i Hai Dian, men en del av honom gör det; hans gamla jag dör, han återföds till ett nytt medvetande.²⁴

I badhuset tränger insikterna så att säga genom ben och märg, men i kapitlet innan, i samtalet med professorn, får vi veta mer specifikt vad det är Lindqvist inser. Han besöker ett universitetsbibliotek och förstår att Västerlandets filosofer mer eller mindre är förbjudna i Kina. Han diskuterar med professorn och avslöjar betydande brister i dennes resonemang om förhållandet mellan partiet och folket:

- Vad var egentligen en giftig ört i litteraturen?
- En bok som skadar det socialistiska uppbyggnadsarbetet.
- Vem avgör om den är skadlig?
- Folket.
- Hur vet man vad folket anser?

²⁴ Så tolkar även Lagerroth det (men med vissa tillägg); se *ibid.*, s. 192.

- Det vet partiet.
- Och om man på samma sätt analyserar satsen ”Partiets politik är korrekt”? [72]

Lindqvist känner sig överlägsen. Han har funnit ”slintpunkten” i professors resonemang; resonemanget visar sig, efter ytterligare diskussion, vara cirkulärt. Men efter ett tag inser Lindqvist något och känner att segern var en skenseger; ty var finns slintpunkten hos honom själv? ”Var är det jag börjar förneka uppenbara fakta? Var är det jag vägrar dra slutsatsen av vad vi alla vet? [---] Jag visste det redan. Det är imperialismens historia. Det är massornas elände. Det är tillståndet i världen.” (73)

Andra delen slutar med badhuset i Kina. Del 3, där Lindqvist befinner sig i Indien och får bevittna fruktansvärda saker och blir än mer desillusionerad, är, som sades ovan, rättframt berättad och innehåller inga referenser till Hesse. Hesse återkommer dock i del 4. Lindqvist är tillbaka i Sverige och bearbetar vad han har upplevt och drar konsekvenserna av det. Nu följer ett antal essäistiska, analyserande och tillbakablickande avsnitt innan vi kommer till det näst sista kapitlet, det längsta med sina 13 sidor, som är ett försök att besvara en fråga som Lindqvist ställer till sig själv: ”Kan social och ekonomisk frigörelse uppnås utan våld?” (141) De argument och påpekanden som följer är korthugget formulerade, med många radbrytningar och blankrader, och leder fram till de två berömda nejen:

Är social och ekonomisk frigörelse möjlig utan våld?

Nej.

Är den möjlig med våld?

Nej. [153]

Med ”social och ekonomisk frigörelse” avser Lindqvist tredje världens frigörelse från det slaverisystem som den globala ekonomin innebär, med ett ord, det faktum att vår välfärd är beroende av ”massornas elände”, att den bygger på imperialism och exploatering. Vi skall för närvarande inte gå in på argumenten i detalj, men tillsvidare kan sägas att han menar att jordens resurser är ändliga och att det är omöjligt att världens alla länder kan uppnå samma välstånd som vi i väst. Följden blir att vi måste bli fattiga igen – eller med våld upprätthålla våra privilegier. Men ”[ä]nnu har inget folk, än mindre en världsdal, valt frivillig fattigdom.” (148)

I nästa kapitel, det sista, återkommer Hesse; kapitlet börjar på samma sätt som kapitel 2 i del 1: som ännu en parafra (inklusive direkta citat) av Hesses ”Kortfattat levnadslopp”. Skillnaden är att nu är det Lindqvists historia som berättas; nu är det Lindqvist som författar en egen ”framfidsbiografi”. Världen visar sig bekräfta Lindqvists farhågor; den blir mer och

mer fascistisk, en utrotning av fattiga och ”onyttiga” människor tar vid i syfte att upprätthålla välfärden i väst. ”Endast några få kvarlevande orosandar från den ’humanitära’ epoken envisades med att tala om ’massmord’ och ’utrotning’.” (155f) Lindqvist tillhör uppenbarligen dessa orosandar, ty han blir inspärrad på mentalsjukhus. Till slut upphör dock utrotningen – ”[l]ugn och stabilitet tycktes råda överallt” (157) – och Lindqvist blir frigiven. I det som följer förenas centrala motiv från tidigare kapitel: den guldöverdragna Buddhastatyn från första kapitlet, den gamle mannen i *Drömmarnas hus*, musikmästarens död i *Glaspärlespelet* (stillhetsmotivet). Lindqvist flyttar hem igen. Han drar sig tillbaka, tillbringar alltmer tid i sin källare och blir mer och mer fåordig och inåtvänd. Men det finns en avgörande skillnad mellan Lindqvist å ena sidan och den gamle mannen och musikmästaren å den andra. Ty medan dessa fylls av försoning och lycka och så att säga försvinner bort i ett moln av frid, finner Lindqvist knappast någon ro. Han blir själv en guldöverdragen Buddha, men guldets är befläckt och under skalet råder allt annat än frid.

Endast huden talade. Dess porer öppnade sig mot min vilja och började svettas ut de rikedomar som vår världsdel samlat. En kall, svidande hinna lade sig över mitt ansikte. Guldets kom strömmande från Bengalen och Sydafrika, det glittrade som silver från Peru och Mexiko, det berusade som opium, det var vitt som bomull, svart som slavar, flytande som olja och det stelnade som blod. Det kom från alla tider och kontinenter och sögs av kroppens kapillärer ut mot mitt ansikte. Även ögon och läppar täcktes. Min förtvivlan doldes under ett gyllene skal.

Jag rörde mig inte mera, men mina tankar omgav mig som svävande fåglar. Jag tycktes innesluten i en gyllene frid, som under en sovandes ögonlock. Det var, sade man, andens glädje som omgav mig med sin ogenomträngliga skyddshinna. Den konst jag utövat var bara ett guldstoff penslat över verkligheten för att fixera den. Under ytan fanns en levande människa. De som lyssnade tyckte sig höra hans hjärta slå. [157]

Stillhetsmotivet fullbordas i en yttre mening – människorna i Lindqvists omgivning tolkar tystnaden och stillheten som frid –; men i en annan mening, en inre, ställs det på huvudet. Det är, skulle man kunna säga, en ”vriden” variant av friden och försoningen. Och vad det betyder för Lindqvists förhållande till Hesse och för hela den religiösa problematiken återkommer vi till nedan, i avsnitt 10.

7. Peripetin

Lindqvists Kina- och Indienresa blev ett steg utanför den trädgård i vilken han hade bott och verkat i hela sitt liv. Han hade på sätt och vis själv varit en Hesse som gick och knåpade i sin trädgård medan Hitler tog över i Tyskland och rustade för krig (Hesse bodde i Schweiz och *Stunder i trädgården* skrevs 1935). Visserligen var Hesse långt ifrån omedveten om vad som höll på att hända, och dessutom skrevs *Glaspärlespelet* (delvis) som protest mot det som

skedde i Tyskland – Hesse uppmanade, på samma sätt som han hade gjort under första världskriget, till motstånd, till ett bevarande av samvetet och känslan för sanningen (som Lindqvist själv säger (25)) –; men jag tror trots det att Lindqvist polemiserar mot Hesse när han skriver:

Med varje ord jag skrev [han refererar till sina tidigare böcker] gick jag i borgen för att världen är sådan, att var och en med lite välbehövlig ansträngning kan vara en anständig människa.

I Indien brast detta. Jag slopade detta åtagande. Alla ambitioner att uppfatta världen på det sättet är omöjliga och felaktiga. De kan bara upprätthållas i en trädgårdsmiljö. Konfronterade med verkligheten resulterar de i moralisk kollaps, i en blandning av cynism och raseri. [133]

”Jag har en känsla av att många författare skulle [brista i gråt] om de vågade sig i närheten av den verklighet där deras ord utspelar sig. / Har Hesse varit där?” frågar sig Lindqvist tidigare i boken (53), men ger inget direkt svar på sin fråga. Och *Glaspärlespelet* är, när allt kommer omkring, ett djupt harmoniskt verk. Visserligen dör, som sagt, Josef Knecht så fort han kommer ut i världen, men han förlorar aldrig på ett avgörande sätt tron på det goda, han fullgör sin kallelse oklanderligt från början till slut, och hans död är i själva verket ett slags offerdöd därigenom att pojken, som tidigare hade varit något av en bråkstake, nu plötsligt blir medveten om ett stort ansvar: ”medvetandet om att han [pojken] trots allt var medskyldig till mästarens död blandades med en helig rysning, en aning om att denna skuld skulle omforma honom och hans liv, och att något mycket större skulle krävas av honom än han dittills hade krävt av sig själv.”²⁵ Den moraliska kollaps som Lindqvist erfar finns inte i *Glaspärlespelet* – även om Knechts värld ett par gånger på allvar befinner sig i gungning och hans tvivel och väg till insikt utgör en central del av romanen, och även om Hesse i andra sammanhang skriver om moralens kollaps.

Lindqvists världsbild ställs på huvudet i Kina och Indien. Det han tidigare hade trott på och strävat efter framstår närmast som ett misstag (154). Han får förakt sina tidigare innersta strävanden (130). Trädgårdsmiljön i citatet ovan kan, bortsett från referensen till Hesse, antas vara Sverige eller västvärlden i stort; men mer generellt skulle man nog kunna se den som en metafor för en uppsättning antaganden eller utgångspunkter. Föreställningen om att ”var och en med lite välbehövlig ansträngning kan vara en anständig människa” är en sådan utgångspunkt. Drömmen att förverkliga konstens ideal – ”det oerhörda löftet om ett för konst och vetenskaper gemensamt inre rum, som man genom övningar och extaser skulle kunna tränga in i” (123) – är en annan.

²⁵ Hesse, *Glaspärlespelet*, s. 324.

Men i Kina och Indien brister detta. Peripetin – insikten om och erkännandet av ”tillståndet i världen” – kan belysas genom förändringen av den syn på jaget som äger rum i boken. Tidigare hade Lindqvist sett jaget som något autonomt, han hade betonat jaget i meningen: ”Det finns ingen värld utan jag.” (129)²⁶ Men i Shanghai, när kineserna firar sitt nyår och trängs på gatorna, försvinner känslan av att ”vara något särskilt, en annorlunda människa, ett eget öde. Efteråt på hotellrummet kom den naturligtvis tillbaka, men inte på samma sätt som förut.” (70) Det går upp för honom att den europeiska jag-känslan inte är universell, att den kräver ett utrymme som det inte finns plats för i världen. Och vidare, mer teoretiskt: han inser att hans jag i själva verket är en produkt av politisk-ekonomiska krafter utanför honom själv, och att ”[o]m människan skall förändras så måste dessa krafter förändras.” (129) Betoningen ligger nu på världen: ”Det finns inget jag utan värld.” (129) Hela synen på förnuftet genomgår en radikal förändring: ”Jag insåg att mitt förnuft fungerat inom ramen för ett vansinne som upphävt det.” (130) Hans tidigare strävanden hade kanske varit nog så förnuftiga och hedervärda, men själva den ram inom vilken de hade fungerat och haft mening var allt annat än förnuftig.

8. En omöjlig humanitet?

Man bör än en gång notera att det först är i Kina och Indien som Lindqvist upplever den vanmakt, förtvivlan och moraliska kollaps som vi har talat om – det är förvisso där insikterna verkligen tränger in i honom. Men det finns både en principiell och en tidsbunden aspekt av frågan om moralens kollaps och misären i världen: att svälten i Indien är ett resultat av Västeuropas imperialism må vara ett faktum, men svält och elände har alltid funnits, och frågan är vad detta betyder och har för konsekvenser. ”Tillståndet i världen” innehåller denna dubbelhet: en tidsbunden aspekt, som i huvudsak är en politisk-ekonomisk fråga; och en principiell, som nästan ofrånkomligen leder en in på religiösa frågor.

Den franska författarinnan Simone Weil (1909-43) skriver i *Tyngden och nåden*, en aforismsamling redigerad och utgiven postumt, liksom de flesta av hennes böcker: ”Tron att andra människor existerar som sådana är kärlek.”²⁷ Och vidare: ”Att veta att just denna hungrande och törstande människa finns till lika mycket som jag – det räcker; resten följer av

²⁶ Fokus ligger alltså bara på *Myten*, jag behandlar alltså *Myten*-Lindqvist som en autonom, fiktiv person vars tidigare strävanden finns beskrivna i boken. Detta vore annars ett ställe där det, om man studerade Lindqvists författarskap i stort, skulle vara nödvändigt att redogöra för de tidigare verken och studera förhållandet mellan dem och *Myten*.

²⁷ Weil, Simone, *Tyngden och nåden*, Skellefteå 1994 (1954), s. 107. (1947)

sig själv.”²⁸ Men är det möjligt att tro – verkligen tro – att alla människor som existerar på jorden verkligen existerar? Kan man erkänna att världens alla svältande människor finns – och leva? *Vad* måste till för att möjliggöra ett liv som inte är likgiltigt för lidandet i världen och som på samma gång förmår bejaka – tro på, erkänna – dessa människors existens? *Kan* ett sådant liv möjliggöras? Och anta att dessa människors svält är direkt beroende av det system som vi råkar tillhöra; vad skall man göra då? – Weil skriver på ett annat ställe i samma bok: ”Döden är det kostbaraste som givits människan. Därför är det en svår hädelse att bruka den illa. Att dö illa. Att döda illa. (*Men hur skall man komma undan på en gång självmordet och mordet?*)”²⁹ Om man ser underlåtenhet, indirekt mord, samtycke, som en form av mord (låt vara ett ringare sådant), så är denna sista fråga de ovanställda frågorna dragna till sin spets.

Det är principiella frågor som dessa som Lindqvist aktualiserar när han skildrar sina erfarenheter i Indien. Vi minns (från inledningen) hur Dostojevskij svarade: endast tron på människosjälens odödlighet gör det möjligt att leva; tron på människosjälens odödlighet är *det något* som måste till för att möjliggöra ett (medvetet) liv givet livets premisser. Aljosja säger också till Ivan, omedelbart efter det att han har svarat nej på dennes fråga om barnets tårar, att det redan *har* offrats en absolut oskyldig varelse: Kristus, han som ”kan förlåta allt, allt och alla *och för allt*, därför att denna varelse själv gav sitt blod för alla och för allt. Du glömde honom, det är just på honom som denna byggnad uppföres”.³⁰ – Lindqvist, som upplever fruktansvärda saker i Indien – bl.a. att en bonde på torget i Lahore erbjuder honom att, mot betalning, ha könsumgänge med sin dotter, en liten flicka (*Myten*, 103f), m.fl. händelser som vi snart kommer in på –; Lindqvist, som upplever fruktansvärda saker, saker säkerligen minst lika fruktansvärda som dem Ivan skildrar för Aljosja innan han kommer fram till frågan om barnets tårar; Lindqvist nämner, som sagt, inte den religiösa problematiken men svarar, trots allt, på ett sådant sätt att det är som om han indirekt tog ställning till Weils och Dostojevskijs frågor:

[O]m man inte hänger sig på hotellrummet [i Indien] redan första kvällen – *och vad skulle det tjäna till?* – så inträffar en smygande dehumanisering. Den enklaste mänsklighet kräver att man försöker rädda en annan människas liv. I en stad där renhållningsverket samlar ihop de dödas kroppar på gatorna i gryningen och i tveksamma fall vänder de sovande med foten för att se om de fortfarande lever – i en sådan stad *kräver även den enklaste mänsklighet för mycket*. Man förlorar tron på den. [130. Min kursiv]

Å ena sidan avfärdar han självmordsalternativet, å andra sidan kräver även den enklaste

²⁸ Ibid., s. 166.

²⁹ Ibid., s. 132. Min kursiv.

³⁰ Dostojevskij, *Bröderna Karamazov*, s. 273.

mänsklighet för mycket. Vad blir följden: att ett dehumaniserat liv är det enda alternativet, det enda som finns kvar? Stycket fortsätter:

I en sådan stad var det ”jag” försvann. I sängen där ”jag” hade legat, låg det kvar en person som utan nämnvärt obehag hörde en annan människa skaka av köld på stengolvet utanför dörren. I ”mitt” ställe fortsatte en person att leva och äta och rulla upp rutan när de spetälska stack in stumparna genom bilfönstret. En person som dag efter dag, år efter år rationellt tillgodoser sina egna behov. Som har givit upp hoppet om ”sig själv” och accepterat denna rationalitet inom vansinnets ram. [130f]

Man ser tydligt att det impliceras att den som inte gör som Lindqvist gör själv går under; ty hur skall man kunna hjälpa om behovet av hjälp är ändlöst? Och hur skall man, rent psykologiskt sett, kunna överleva om man inte förmår stänga ute all denna misär? Om man i en sådan situation skall kunna vaka och hjälpa måste man kanske ge upp inte *hoppet* om sig själv, men väl sig själv. Men måste följden bli att humaniteten är omöjlig? Är dehumaniseringen nödvändig?

9. Nattsvärtan

För tillfället, och om man inte är ett självutplånande helgon, är det kanske så. Men skall man då helt enkelt bara ge upp? Och hur nattsvart är allting egentligen? – *Myten* intar en tvetydig inställning till dessa frågor. En del kritiker, t.ex. Olle Carlsson i ovannämnda artikel, har hävdats att Lindqvist uppmanar till resignation, till fullständig underkastelse under våldet, medan Lindqvist själv i den artikel där han svarar på Carlssons kritik menar att han gör precis tvärtom, att han uppmanar till handling: ”Dessa kapitel [slutkapitlen] vill *visa* vart en sådan underkastelse skulle leda och därigenom tvinga läsaren till slutsatsen: detta kan jag inte acceptera, detta måste till varje pris förhindras.”³¹ Men vi är naturligtvis inte bundna vid Lindqvists syn på *Myten*; det är en sak vad Lindqvist hade för intentioner med slutkapitlen, en annan vad som faktiskt står i dem.

Såväl Erland Lagerroth som Egon Andersson går dock på Lindqvists linje och anför argument till stöd för hans uppfattning.³² Jag anser att deras synpunkter är rimliga och ansluter mig till deras uppfattning att Lindqvist genom *Myten* vill uppmana till handling; men jag menar samtidigt att det är viktigt att skilja mellan, å ena sidan, vad Lindqvist *genom* boken uppmanar till och, å den andra, hur hans världsbild *i* boken ser ut och vad som sker med

³¹ Lindqvist, ”Myten om myten”, s. 283.

³² Lagerroth, ”Studium av en roman som process”, s. 195-99. – Andersson, ”Språk, verklighet och dialektik”, s. 143-49.

honom.

Lindqvist målar i slutkapitlen upp en dystopi. Han återkommer gång på gång till Nazityskland i sina resonemang och drar paralleller mellan tyskarnas behandling av judarna och vår behandling av människorna i tredje världen. Han tar upp Hannah Arendts beskrivningar i *Den banala ondskan* av hur judarna fogade sig i vad som skedde och gick mot sin egen undergång; på samma sätt går människorna i tredje världen idag mot sin undergång, och ingenting händer. De finner sig i det, vi gör ingenting (134f). Argumenten i näst sista kapitlet är obevekliga och leder fram till nattsvärtan med mycket stor kraft. När vi i väst byggde upp vårt välstånd tog vi ett ”lån” av världens utomeuropeiska länder: ”Plundring, slavhandel och hänsynslös utsugning av arbetarna skapade kapitalet.” (147) Men kommer vi att betala tillbaka detta lån? Nej; enligt vårt sätt att se det är det i själva verket u-länderna som står i skuld till oss (jag förmodar att Lindqvist syftar på världsbanken). Vidare: jordens befolkning ökar dag för dag, och det är omöjligt att världens alla länder kan uppnå samma materiella välstånd som vi; resurserna räcker helt enkelt inte till.

Vi har vant oss vid en standard.
Vi betraktar den som vår rättighet.
Den är inte bara ett hån mot världen idag.
Den kommer alltid att vara det.
Vi måste vara ensamma om den. För all framtid.
Vi har skapat en livsform som gör orättvisan permanent och ofrånkomlig. [148]

Vad blir slutsatsen? Att vi måste bli fattiga igen – eller med våld upprätthålla våra privilegier. Men det finns inga utsikter till att vi kommer att välja frivillig fattigdom (148f). Snarare kommer det att gå åt andra hållet: jordens befolkning ökar ständigt, och det är bara en tidsfråga innan någon kommer att finna en radikal lösning – en ”slutgiltig lösning” som Lindqvist skriver (150) med hänsyftning på hur nazisterna refererade till beslutet att utrota judarna – på vad man skall ta sig till med alla fattiga människor i tredje världen när teknologin har gett oss tillräckligt effektiva metoder för produktion och dessa fattiga har blivit ”överflödiga”. ”Redan på 30-talet var det en man, som hade mod att kräva ’livsrum’ för sitt folk. Hur mycket har jordens befolkning ökat sedan dess?” (152f) I sista kapitlet, i ”framtidsbiografin”, har fascismen utvecklats till systematik, och parallellen med Tredje riket är fullständig. Och hur boken slutar har vi redan varit inne på: med förtvivlan, med Lindqvist i sin källare som en guldöverdragen Buddha i vars hjärta inte frid utan förtvivlan finns.

Men även om framtiden är nattsvart uppmanar Lindqvist inte till underkastelse under våldet,

och det finns framförallt två saker som visar detta.³³ Den ena är en kort anmärkning infogad i argumentkapitlet: ”Du känner dig plötsligt maktlös. / Underligt. Du är ju med och bestämmer. [...] Underligt med denna känsla av total, förintande maktlöshet – i den enda världsdal där fria folk har makten.” (151) Dvs., han säger indirekt att eftersom vi har makten att förändra måste vi ta chansen. Den andra är att Lindqvist själv i sin framtidsbiografi *visar* att han inte resignerar inför våldet. Han gör resor till Latinamerika, publicerar rapporter, varnar och protesterar, kort sagt: han uppmanar inte till passivitet utan till strävan, till tron på ett ideal och ett vidmakthållande vid det mot alla odds. Och till slut, när fascismen slutligen segrar, blir han inspärrad på mentalsjukhus; han var en kvarlevande orosande från den humanitära epoken. Först därefter – när fascismen har upphört, världen åter blivit lugn och stabil och han frigiven från mentalsjukhuset – drar han drar sig tillbaka till sin källare.

10. ”Ett litet stycke teologi”

Men vad är det då som gör att Lindqvist i källaren, när han blir lika tystlåten som musikmästaren i *Glaspärlespelet* och den gamle mannen i *Drömmarnas hus*, inte finner någon frid, inte uppnår försoning? – Det är nu vi kommer in på skillnaden mellan Lindqvist och Hesse och på den centrala punkt där jag menar att man kan ifrågasätta den förres läsning av den senare. Den har med begreppet ”andlig lycka” och med Hesses strävanden i stort att göra.

Lindqvist läsning av Hesse kulminerar i det kapitel som börjar: ”Finns det en konst som är viktigare än värld?” (128) Han menar att Hesse i hela sin diktning har åtagit sig att besvara denna fråga jakande och att frågan ställs på sin spets i Knechts gestalt. Men ”[i] samma ögonblick som segern är inom räckhåll upptäcker Hesse att han har kämpat på fel sida. Denna punkt är peripetin i hans författarskap. Han som hela sitt liv under förklädnad efter förklädnad har sökt lämna världen och träda in i konsten, sänder, när han äntligen står i begrepp att lyckas, sin sista gestalt tillbaka ut i världen.” (128) Omedelbart före detta stycke finns några rader som är avgörande för hela *Myten* och som fångar dess centrala konflikt:

Är det konstverkets uppgift att göra massgravarna banala? Är det tankens uppgift att göra svälten ointressant? En andlig lycka som gör världen ovidkommande gör också lidandet, förtrycket och utrotningen ovidkommande. [128]

I Lindqvist Hesseläsning ingår alltså två centrala element: dels att Hesses strävanden (fram

³³ Lagerroth och i synnerhet Anderson för fram andra, mer komplicerad argument till stöd för uppfattningen att Lindqvist inte uppmanar till underkastelse. Jag kommer dock inte att gå in på dem.

tills Knechts utträde ur Kastalien) går ut på att lämna världen och försvinna in i konsten; och dels att den andliga lyckan består i att leva i konsten.

I en uppsats från 1932, ”Ett litet stycke teologi”, skriver Hesse om förtvivlan och moralens kollaps med en sådan tydlighet att det må tillåtas mig att citera ett längre stycke ur den, i synnerhet som han i dess första rader skriver: ”[föreställningen om människoblivandets tre stadier] är för mig av stor vikt, ja, helig, jag betraktar den helt enkelt som sann.”

Människoblivandets väg börjar med oskulden (paradis, barndom, oansvarigt förstadium). Därifrån leder den in i skulden, i kunskapen om gott och ont, i de krav som kulturen, moralen, religionerna, mänskliga ideal ställer på oss. Hos var och en som genomlever detta stadium allvarligt och som differentierad individ slutar det oundvikligen med förtvivlan, nämligen med insikten om att det inte existerar något förverkligande av dygden, någon restlös lydnad, något fullt tillfredsställande tjänande, att rättvisa och godhet är ouppnåeliga ideal. Den förtvivlan leder nu antingen till undergång eller också till ett andens tredje rike, till en upplevelse av ett tillstånd bortom moral och lagar, ett framträngande till nåd och frälsning, till en ny högre art av oansvarighet eller kort sagt: till tron. Vilka former och uttryck som den tron än tar sig så är innehållet alltid detsamma: att vi visserligen bör eftersträva det goda så långt vi förmår, men att vi inte är ansvariga för världens och vår egen ofullkomlighet, att vi inte styr oss själva utan blir styrda, att det över vår insikt finns en Gud eller i annat fall ett ”Det”, vars tjänare vi är, som vi bör överlämna oss till. [---] Vägen leder från oskuld till skuld, från skuld till förtvivlan, från förtvivlan antingen till undergång eller till frälsning [...].³⁴

Jag kan inte veta om Lindqvist har läst denna uppsats (den nämns inte i *Myten*), men man lägger genast märke till både likheter och skillnader mellan den väg som Hesse skildrar och det som sker med Lindqvist i *Myten*. Lindqvist börjar i ett slags oskuldstillstånd – med drömmar om att träda in i konsten. Sedan far han till Kina och Indien, kommer till insikt om tillståndet i världen och blir förtvivlad. Moralerna bryter samman. Den förtvivlan som följer när han inser att världen *inte* är sådan att ”var och en med lite välbehövlig ansträngning kan vara en anständig människa” (133) har en exakt parallell i den förtvivlan som Hesse menar oundvikligen följer med insikten om att det inte finns något förverkligande av dygden, att rättvisa och godhet är ouppnåeliga ideal. Men vad händer därefter? Hesse menar ju att två vägar är möjliga: undergång (som kan förmodas bestå i vansinne, självmord eller något liknande); eller frälsning. Men vad händer med Lindqvist i *Myten*? Han varnar och protesterar, uppmanar till handling etc., som vi har sett; men det är det som sker i slutet, när han drar sig tillbaka till sin källare, som visar förhållandet till Hesse och den religiösa problematiken. Till det yttre blir han som musikmästaren och den gamle mannen; människorna i hans omgivning tolkar hans stillhet som frid – ”[d]et var, sade man, andens glädje som omgav mig med sin ogenomträngliga skyddshinna” (157) –; men inombords är

³⁴ Hesse, ”Ett litet stycke teologi”, i dens., *Hemligheter. Bekännelser och meditationer*, Stockholm 1973, s. 87ff.

han förtvivlad – och han stannar kvar i denna förtvivlan. Han befinner sig i ett tillstånd som är så att säga mitt emellan undergång och frälsning. Det är i denna mening som jag menar att Lindqvists slut är en ”vriden” variant av musikmästarens och den gamle mannens slut; det är som om Lindqvist, just därigenom att slutet så uppenbart är bildat efter dessas slut, ville polemisera mot Hesse och den andliga lyckan.

Hesse skriver på ett annat ställe i samma uppsats: ”Att återge min egen själshistoria, som började utvecklas inom kristendomen, att ur den systematiskt utveckla min personliga trosform skulle vara ett omöjligt företag; alla mina böcker är ansatser till det.”³⁵ Och i en uppsats från 1931 betitlad ”Min tro”: ”Jag har aldrig levt utan religion och skulle inte kunna leva utan den en enda dag [...]”³⁶ Det torde framgå av detta, och av det långa citatet ovan, att det inte är fullt så enkelt att karaktärisera Hesses författarskap som ett försök att träda in i konsten. Det är mer troligt att det han siktar mot just är tillståndet bortom moralen, beskrivet i citatet ovan, dvs. tron, den andra oskulden; att hans konst är ett försök att närma sig denna sfär, som *inte* är konst, utan religiositet, mystik.

Mot detta skulle man nu kunna invända att dessa uppsatser ju skrevs i början av 30-talet, alltså strax före eller ungefär samtidigt som Hesse påbörjade arbetet med *Glaspärlespelet* (den skrevs mellan 1932 och -42),³⁷ och fråga sig om romanen kanske ändå inte utgör ett förnekande av det som sägs i dem? Jag tror inte att det är fallet.

Det som Knecht framförallt opponerar sig mot är det tillstånd i vilket Kastalien befinner sig när han verkar där, inte Kastalien som sådant. Kastalien hade uppstått i spåren av 1900-talets krig och fasor och kulturella och andliga utarmning. Man började man längta efter fred och förnuft, efter andlighet och filosofi; Kastalien bildades och glaspärlespelet blev kronan på verket. Till en början gick allt som det skulle, men på Knechts tid, på 2400-talet, när människorna hade börjat glömma forna seklers våld och kaos och världen åter började bli orolig, började det gå utför. Kastalierna isolerade sig mer och mer från folket, de var inte intresserade av världen och historien och ägnade sig alltmer åt ”tom esteticism”, virtuositet utan ande; och folket, å sin sida, började bli skeptiska till provinsen. Genom samtal med Pater Jakobus, en historiker vid ett kloster som Knecht vistas i en längre tid, kommer Knecht till insikt om hur bräcklig Kastaliens position verkligen är, särskilt om krig skulle bryta ut på nytt och landets regering inte längre skulle ha råd eller finna det lönt att finansiera provinsen. Knecht lämnar till slut Kastalien för att verka för sant kastaliska ideal – inte de ”dekadenta”

³⁵ Ibid., s. 91f.

³⁶ Hesse, ”Min tro”, i *Hemligheter*, s. 85.

³⁷ Levander, Hans, *Hermann Hesse – en outsiders väg*, Stockholm 1983, s. 225.

som började bre ut sig – i världen. Det är alltså inte Kastalien *som sådant* som förnekas, endast Kastalien i dess dåvarande form: avskuret från omvärlden, oansvarigt, dekadent. Så långt finns det dock ingen egentlig motsättning mellan Knecht och Lindqvist; Knecht lämnar Kastalien för att verka för kastaliska ideal i världen, Lindqvist sina tidigare strävanden för att verka för humanitetens.

Men viktigare än detta är Knechts personliga utveckling och inställning. Att han inte förnekar den ”andliga lyckan” ser man tydligt däri att musikmästaren, som just är det exempel ur Hesses författarskap som Lindqvist anför som det främsta på försvinnandet in i konsten, framställs som nära nog exemplarisk, ja som ett helgon. Knecht säger inte ett ont ord om musikmästaren, han påstår inte att musikmästaren skulle trivialisera lidandet i världen eller banalisera massgravarna. Ett återkommande tema i romanen är Knechts oro och tvivel på Kastalien; han genomgår en serie ”uppvaknanden” (som han kallar dem), han passerar under loppet av boken ett antal ”stadier” – ”[I]liksom varje betydande människa hade han sin daimonion och sin amor fati”³⁸ (”daimonion” betecknar ett slags skyddsande eller inre röst som leder människan rätt, ”amor fati” kärleken till ödet). Knecht upplever ett slags inre maningar som för honom vidare på hans livsväg, en livsväg som till slut kommer att föra honom ut i världen. Man skulle kunna säga att han förkroppsligar vad Hesse i citatet ovan menar med hörsammandet av ”’Det’, vars tjänare vi är, som vi bör överlämna oss till”. Men det betyder på intet sätt att han tar avstånd från t.ex. musikmästaren och dennes andliga lycka (även om han tar avstånd från den tomma esteticismen); musikmästarens väg var inte hans. Alltså, för att sammanfatta: jag finner inga skäl till att tro att Hesse i och med *Glaspärlespelet* skulle ha övergivit sin syn på människoblivandets tre stadier eller avsvurit sig sin tro (som inte var dogmatisk utan snarare eklektisk, med element av framförallt kristendom, hinduism och kinesisk visdom; de tre stadierna i citatet ovan ser Hesse som gemensamma för olika religioner, särskilt de tre nyss nämnda, ungefär som en och samma oförgängliga kärna som de enskilda religionerna är förgängliga, tidsbundna uttryck för). 1950, åtta år efter fullbordandet av romanen, kunde han skriva saker som: ”Med lycka menar jag idag någonting alldeles objektivt, nämligen själva helheten, det tidlösa varat, världens eviga musik, det som andra kanske kallat sfärernas harmoni eller Guds leende. [---] Att andas i fullkomlig närvaro, sjunga med i sfärernas kör, dansa med i världens ringlande dans, skratta med i Guds eviga skratt, det är vår andel i lyckan.”³⁹

Men låt oss återvända till Lindqvists tolkning av den andliga lyckan: ”En andlig lycka som

³⁸ Hesse, *Glaspärlespelet*, s. 37.

³⁹ Hesse, ”Lycka” (1949-50), i *Hemligheter*, 131f.

gör världen ovidkommande gör också lidandet, förtrycket och utrotningen ovidkommande.” (128) Det tycks mig som att Lindqvist och Hesse har två radikalt olika sätt att se på denna lycka, och att denna skillnad har att göra med det religiösa elementet: dess frånvaro hos Lindqvist, dess närvaro hos Hesse. Kärnpunkten är att det för Lindqvist finns en *motsättning* mellan den andliga lyckan och lidandet i världen; att lyckan för honom betecknar ett slags flykt, eller rättare: att man bara kan uppnå andlig lycka genom att blunda för misären i världen. Med risk att gå för långt skulle man kunna säga att han anser att det finns något *förmätet* i musikmästarens och den gamle mannens frid – det är åtminstone det som impliceras. Men vad säger Hesse? Bortom förtvivlan finns frälsningen (eller undergången). Men där, i frälsningen, finns det inte längre någon sådan motsättning. Den andliga lyckan är inte en flykt in i konsten undan misären, utan ett tillstånd som förmår ta tillgodo även denna misär. Det är en kärlek till världen *sådan den är*, inte till en värld fri från lidande. ”Ni måste lära er att skratta, det är vad man fordrar av er”, låter Hesse Mozart, som tillhör de odödliga, säga till huvudpersonen i *Stäppvargen*, Harry Haller, som inte vill försonas.⁴⁰ Gud skrattar sitt eviga skratt, som vi såg i citatet nyss, trots misären i världen, trots att det endast var fem år sedan Auschwitz och Dachau togs ur bruk, – och Hesse med Honom.

Med detta dock *naturligtvis* inte sagt att Hesse verkligen skrattade åt andra världskrigets fasor; men det illustrerar en poäng. Ty detta skratt, denna lycka, kan verkligen tyckas förmätet för en icke-religiös. Kan man älska en värld i vilken Auschwitz och Dachau har funnits? En värld i vilken bönder i Indien tvingar sina döttrar att prostituera sig? Kan man älska en Gud som tillåter någonting sådant att hända? – Jag är inte tillräckligt insatt i Hesses författarskap för att kunna redogöra för hur han i olika perioder av sitt liv ställde sig till frågor som dessa. Däremot skulle jag än en gång vilja ta upp Ivan Karamazovs fråga, denna gång i samband med vad Simone Weil skriver om den. Ty hennes anmärkning uttrycker på ett ytterst tydligt och koncentrerat sätt vad det är jag tror att Hesse är ute efter i det långa citatet ovan, eller kanske bättre formulerat: hennes anmärkning uttrycker den saltomortal, som innebär att gå från förtvivlan över världen till kärlek till samma värld, som är så typisk för den religiösa erfarenheten och som utan tvekan i någon mån även finns i Hessecitatet:

Jag delar fullkomligt den uppfattningen [Aljosjas nej]. Varmed man än skulle vilja försvara tåren i ett barns öga, så skulle det inte kunna försona mig med den. Ingenting, absolut ingenting som förståndet kan tänka ut. Med ett undantag, men det kan bara den övernaturliga kärleken förstå: Gud har velat det. Och av den orsaken skulle jag lika väl ta till godo en enbart ond värld

⁴⁰ Hesse, *Stäppvargen*, Stockholm 1997 (1932), s. 193. (1927)

som en barnatår.⁴¹

Det tycks mig som att Lindqvists slut i *Myten*, den ”vridna” varianten av den gamle mannens och musikmästarens frid, illustrerar en oförmåga hos honom att utföra just en sådan saltomortal – alltså en oförmåga att förstå vari det som han kallar den ”andliga lyckan” hos Hesse, som enligt honom (Lindqvist) betecknar ett försvinnande in i konsten men som, som jag har försökt visa, för Hesse betyder någonting annat, egentligen består.

11. Sammanfattning och avslutning

Sven Lindqvists *Myten om Wu Tao-tzu* är ett mycket rikt verk, och det finns en mängd aspekter på det och diskussioner och perspektiv i det som jag inte har tagit upp. Jag gör inga anspråk på att ha gjort en uttömmande läsning av *Myten* eller ens ha kommit i närheten av en sådan. Jag valde att fokusera på Lindqvists förhållande till Hermann Hesse, på hans väg från ett slags oskuldstillstånd, med drömmar om att träda in i konsten, till insikten om tillståndet i världen och den därpå följande hopplösheten och förtvivlan, samt på vad tillståndet i världen innebär, dels med avseende på dess tidsbundna aspekt, som Lindqvist diskuterar flitigt, och dels med avseende på dess principiella, som han inte går in på på ett direkt sätt. Genom ett ifrågasättande av Lindqvists Hesseläsning, och genom att anknyta till Fjodor Dostojevskij och Simone Weil, försökte jag lyfta fram frågor och perspektiv som *Myten* inte själv ställer på ett explicit sätt, men som den ändå aktualiserar. Men det finns ännu en fråga kvar.

Kan det finnas en konst när världen står i lågor? – Vi fann att det finns en dubbelhet i *Mytens* slutkapitel. Å ena sidan målar Lindqvist upp en nattsvart bild av framtiden och världen och slutar sina dagar i förtvivlan; hopp och försoning saknas fullständigt. Å andra sidan uppmanar han till handling: *även om* det inte finns någon utsikt att vinna skall man kämpa. Och vidare: konflikten mellan konsten och världen blir på sätt och vis löst, även om Lindqvist i boken misströstar om lösningen; men *genom* boken uppnås ett slags försoning eller syntes mellan konsten och världen.⁴² Lindqvist hjälpte inte de människor som låg och huttrade av köld på stengolvet utanför dörren i Indien, han beskriver själv den dehumaniseringsprocess som han bevittnade i sitt inre och frågar sig om det är konstens uppgift att göra misären i världen ovidkommande. Men å andra sidan finns dessa människor

⁴¹ Weil, *Tyngden och nåden*, s. 121.

⁴² Detta påpekar även Lagerroth och Andersson. – Lagerroth, ”Studium av en roman som process”, s. 197ff. – Andersson, ”Språk, verklighet och dialektik”, i synnerhet s. 130ff och 147ff. Andersson hävdar att försoningen eller syntesen uppnås *både* i del 4 *och* i boken som helhet (s. 130).

med i hans konst, deras situation finns beskriven för omvärlden, och därigenom får de åtminstone ett slags upprättelse, om än en aldrig så liten. Lindqvist försökte tränga in i och leva sitt liv i konsten men fann, och blev funnen av, verkligheten. Men denna verklighet fann sin väg in i konsten. Det är inte konstens uppgift att göra massgravarna banala; men konsten överges för den skull inte, utan förvandlas. Konst och värld i symbios; om konsten än må vara ett sätt att – momentant – fly från världen, kan den också, på ett annat plan, vara ett sätt att närma sig och försöka tränga in i den.

Men man må tala hur mycket man vill om en symbios mellan konst och värld – till slut riskerar det dock att föra själva de frågor som Lindqvist brottas med i skymundan, att i någon mån kanske trubba av den nakna förtvivlan som *Myten* trots allt vibrerar av, och kanske även att ogiltigförklara ”onyttig” konst. För den som befinner sig i en situation som den i vilken Lindqvist befann sig i Indien och får uppleva och leva i denna nakna förtvivlan är det inte omöjligt (om än långt ifrån nödvändigt) att föreställningen om en konst-värld-symbios framstår som en hopplös kompromiss, ja, kanske t.o.m. som ett hån – hur tillfredsställande den än kan verka för en utomstående. Och om denna förtvivlan är religiös är det inte sannolikt att den kommer att mildras av en tillfällig, timlig lösning.

Kan det finnas en konst när världen står i lågor? – Men när, kan man fråga sig, har världen *inte* stått i lågor? *Denna* fråga leder in på den principiella aspekten, den som nästan ofrånkomligen leder en in på religiösa problem – och som finner sin kanske skarpaste och mest koncentrerade formulering i Ivan Karamazovs fråga. Detta är en aspekt som Lindqvist inte går in på på ett direkt sätt, men som han ändå indirekt aktualiserar genom sin skildring av moralens kollaps, därigenom att han å ena sidan säger att även den ”enklaste mänsklighet kräver att man försöker rädda en människas liv” (130), och, å den andra, att det, åtminstone i världen sådan den ser ut idag, är omöjligt att göra detta och att dehumanisering blir följden.

Jag sade i inledningen att Dostojevskij hade sitt svar på frågan (om maktlösheten, lidandet, skulden). Kanske var det förhastat. Det skulle i varje fall den ryske filosofen Lev Sjestov (1866-1938) mena, som i en bok om Dostojevskij och Nietzsche skriver:

Även om de flesta läsare inte vill tro det finns det inget svar att hämta i Dostojevskijs eller Nietzsches verk, bara en fråga. Frågan: – Finns det något hopp för de människor som vetenskapen och moralen förkastat, d.v.s. kan det finnas en tragedins filosofi?⁴³

Inte heller *Myten om Wu Tao-tzu* innehåller några svar. Men den ställer frågorna.

⁴³ Sjestov, Lev, *Dostojevskij och Nietzsche. Tragedins filosofi*, Skellefteå 1992, s. 16. (1903)

12. Litteraturförteckning

- Andersson, Egon, ”Språk, verklighet och dialektik: Sven Lindqvists ’Myten om Wu Tao-tzu’”, i *Fenix*, 1986: 2, s. 75-152.
- Arendt, Hannah, *Den banala ondskan. Eichmann i Jerusalem*, Stockholm 1964. Övers., Barbro och Ingemar Lundberg. (1963)
- Carlsson, Olle, ”Det nödvändiga livet. En studie i Sven Lindqvists tidiga författarskap”, i *Ord och Bild*, 1973: 5, s. 268-281.
- Dostojevskij, Fjodor, *Bröderna Karamazov*, Stockholm 2003 (1986). Övers., Staffan Dahl. (1879-80)
- *En författares dagbok*, Stockholm 1995. Urval och övers., Hans Björkegren. (1873, 1876-77, 1880-81)
- Hansen, Peter, ”Sven Lindqvist”, *Litteraturbanken*. Publiceringsdatum ej angivet. Hämtat från <http://litteraturbanken.se/authors/Lind01/LindqvistPres.pdf>, 2006-11-22, utskrift i författarens ägo.
- ”Sven Lindqvist. Bibliografi. Om Sven Lindqvist. Viktigare forskning”, *Litteraturbanken*. Publiceringsdatum ej angivet. Hämtat från <http://litteraturbanken.se/authors/Lind01/LindqvistBibl.pdf>, 2006-11-22, utskrift i författarens ägo.
- Hesse, Hermann, ”Das Haus der Träume”, i dens., *Sämtliche Werke. Band 8. Die Erzählungen 1911-1954*, Frankfurt am Main 2003 (red. Volker Michels), s. 134-157.
- ”Ett litet stycke teologi”, i dens., *Hemligheter. Bekännelser och meditationer*, Stockholm 1973, s. 87-99. Urval och övers., Hans Levander.
- *Glaspärlespelet*, Stockholm 1998 (1952). Övers., Nils Holmberg. (1943)
- ”Kortfattad biografi”, i dens., *Drömfärder. Nya berättelser och sagor*, Stockholm 1948, s. 61-83. Övers., Nils Holmberg. (1945)
- ”Lycka”, i *Hemligheter*, s. 125-36.
- ”Min tro”, i *Hemligheter*, s. 82-86.
- *Stunder i trädgården*, Stockholm 1969. Övers., Hans Levander. (1936)
- *Stäppvargen*, Stockholm 1997 (1932). Övers., Sven Stolpe. (1927)
- Klein, Naomi, *No logo. Märkena, marknaden, motståndet*, Stockholm 2004. Övers., Lillemor Gunaza Jonsson och Tor Wennerberg (kap. 15-18). (2000)
- Lagerroth, Erland, ”Studium av en roman som process: Myten om Wu Tao-tzu”, i dens., *Romanen i din hand. Att läsa, studera och förstå berättarkonst*, Stockholm 1976, s. 186-202.

- Levander, Hans, *Hermann Hesse – en outsiders väg*, Stockholm 1983.
- Lindqvist, Sven, *Ett förslag*, Stockholm 1981 (1955).
- *Handbok*, Stockholm 1965 (1957).
 - *Hemmaresan*, Stockholm 1959.
 - ”Myten om myten. Fråga en murare varför stenarna i valvet inte faller. Ett svar till Olle Carlsson”, i *Ord och bild*, 1973: 5, s. 282-291.
 - *Myten om Wu Tao-tzu*, Stockholm 1968 (1967).
- Röster om Sven Lindqvist. ABF-seminarium 9 november 2002*, Stockholm 2004. (Red. ej angiven.)
- Sjestov, Lev, *Dostojevskij och Nietzsche. Tragedins filosofi*, Skellefteå 1992. Övers., Stefan Borg. (1903)
- Weil, Simone, *Tyngden och nåden*, Skellefteå 1994 (1954). Övers., Margit Abenius. (1947)