

Lunds universitet

Hannah Tischmann

Avd. för litteraturvetenskap, SOL-centrum

LIVR 07

Handledare: Anders Mortensen

2013-06-04

Konsten att leva med tiden

(De)konstruktionen av det förflutna i Henrik Ibsens *Når vi døde vågner* och Jonas Hassen Khemiris *Ett öga rött*

Innehållsförteckning

1. Inledning.....	3
1.1 Frågeställning och syfte.....	4
1.2 Teori och metod.....	6
1.3 Bakgrund och tidigare forskning	7
1.3.1 Henrik Ibsens <i>Når vi døde vågner</i>	7
1.3.2 Jonas Hassen Khemiris <i>Ett öga rött</i>	10
2. <i>Når vi døde vågner</i> och det textuella förflutna.....	12
2.1 Det var en gång.....	12
2.2 Det var bättre förr: längtan efter den gamla goda tiden.....	16
2.3 När de döda vaknar.....	21
2.4 Den gamla goda tidens (de)konstruktiva förnyelse	23
2.5 Den förflutna konstens sken och dramats fiktionella verklighet	32
3. <i>Ett öga rött</i> och det textuella förflutna	37
3.1 ”[T]exter är bästa sättet att behålla minnet”	37
3.2 När det förflutna blir det förflutna	40
3.3 Jag minns – men vad minns jag?	42
3.4 Förnyelsens litterära traditioner och de litterära traditionernas förnyelse	47
4. Det textuella förflutna som skärningspunkt mellan dåtiden och samtiden	54
4.1 Det textuella förflutna.....	54
4.2 Det textuella förflutna och den nya litteraturen.....	56
4.3 Representationer av tid och minne i <i>Når vi døde vågner</i> och <i>Ett öga rött</i>	61
4.4 Det textuella förflutnas dekonstruktion	65
4.5 Dekonstruktionens konstruktiva potential	69
5. Avslutande diskussion.....	71
6. Litteraturförteckning	76

1. Inledning

Alla fasta inrotade förhållanden åtföljda av gamla ärevördiga föreställningar och åskådningar upplöses, alla nybildade föråldras innan de hinner bli förbenade. Allt fast och beständigt förflyktigas, allt heligt profaneras, och människorna tvingas till sist att betrakta sin levnadsställning och sina ömsesidiga förbindelser med nyktra ögon.¹

Upphävandet av det gamla nämner Karl Marx och Friedrich Engels 1848 i det *Kommunistiska manifestet* som kännetecken för en tid där den borgerliga epokens existens kräver en oavbruten utveckling av produktionsförhållanden och ständiga sociala förändringar. Det moderna samhället är ingen definitiv och fast konstruktion. Det beror på att det politiska inflytandet av olika sociala grupper ökas eller minskas, att köns- och klasskillnader ska jämnas ut eller att migration skapar ett mångkulturellt samhälle.

Detta gäller också för den skandinaviska regionen i olika tider och olika former. Omkring 1900 kan exempelvis kvinnor inte längre kategoriseras som en marginaliserad samhällsgrupp. Efter ett flertal debatter, såsom till exempel sedlighetsfejden, under det så kallade moderna genombrottet blir de mer och mer synliga i det skandinaviska samhället eller, med andra ord, i offentligheten.² Drygt etthundra år senare gäller detsamma för ”invandrare”³. Åtminstone den andra invandragenerationen har medborgarskap och är därmed onekligen en del av ett förändrat, mångkulturellt samhälle. Detta mångkulturella samhälle är det som den svenska invandrapolitiken eftersträvar.⁴

Pågående sociala omvandlingar kan återspegla sig i samtidsliteraturen som då ofta kan läsas som kommentarer till dessa förändringar. Två skandinaviska författare som ägnar sig åt sociala omkastningar i var sin tid är norrmannen Henrik Ibsen och svensken Jonas Hassen Khemiri. Samtidigt med de sociala förändringarna tilldelar Ibsen sina kvinnokaraktärer komplexa egenskaper och centrala positioner, Khemiri skildrar ”invandrarnas” liv mellan utanförskap och tillhörighet i en numera heterogen stat och förkastar deras status som invandrare. I dessa nya perspektiv på samhället står diskussionen om det verkliga livet i centrum. 1899 befattar sig Henrik Ibsen i sitt sista drama *Når vi døde vågner* med det äkta livet som motsats till ett ”dött” liv eller ett skenliv. 2003 är det Jonas

¹ Karl Marx; Friedrich Engels: *Kommunistiska Manifestet*, Stockholm: Arbetarkultur 1986, s. 15f.

² Vid sekelskiftet från 1800- till 1900-talet är man naturligtvis långt ifrån en jämställdhet mellan man och kvinna. Ändå finns det en ny medvetenhet om könsproblematiken som sätter kvinnor in i samhället och som i sin tur leder till den stegvisa utjämningen i könsförhållandena under de följande decennierna.

³ Den lagliga svenskheten i form av svenskt medborgarskap av ett barn som föddes av åtminstone en invandrad förälder ifrågasätter huruvida man fortfarande kan prata om en invandrare. Där det är nödvändigt att tydliggöra att en person inte är en invandrare sätts ordet i det följande inom anföringstecken för att hänvisa till skillnaden mellan en invandrare i ordets ursprungliga mening och en så kallad ”invandrare”. Annars undviks beteckningen, även om den fortfarande är gängse.

⁴ jfr. Carl Dahlström: ”Modeller för invandrapolitik”. I: Mikael Hjerm; Abby Peterson (red.): *Etnicitet – perspektiv på samhället*, Malmö: Gleerups 2007, s. 26-42, s. 29, 39.

Hassen Khemiri som i sin debutroman *Ett öga rött* diskuterar autenticitet och icke-autenticitet, ett liv i äkthet eller i självförnekelse. I de två verken har båda författarna ett liknande tillvägagångssätt som inte bara syftar på innehållet utan också på den litterära form i vilken innehållet presenteras. Det är precis det av Marx och Engels definierade förflyktande av det förflutna, som man trodde var stabilt, som avslöjar att det som ansågs som äkta kanske bara är ett sken. Dramat och romanen skapar följaktligen en förbindelse mellan det förflutna och samtiden. Förbindelsen innebär att samtiden påverkas när något som hänger ihop med det förflutna förändras.

1.1 Frågeställning och syfte

Förknippandet av det förflutna och samtiden är inte överraskande när utvecklingar ska betonas. För att kunna fastslå att det finns något nytt måste det finnas något annat som ligger tidigare och mot vilket det nya kan avgränsa sig för att bli det nya. En läsning av *Når vi døde vågner* och *Ett öga rött* som litteratur på väg mot nya litterära former och som uttryck för förändrade samhällsliga förhållanden kräver följaktligen också medvetandet om något ”gammalt”. Frågan som uppstår är då om och hur detta gamla, detta förflutna syns i texterna. Vilka möjligheter har dramat och romanen för att framställa det förflutna? Resulterar skillnader i genretillhörigheten i olika representationer av det förflutna? Vilken funktion får dessa framställningar för det litterära verket respektive hur använder författarna det förflutna för att kunna skriva något nytt? Kan det egentligen fortfarande pratas om det förflutna?

Dessa frågor ska utredas i den föreliggande analysen som är inriktad på uttryck av det förflutna i *Når vi døde vågner* och *Ett öga rött*. Att just Ibsens sista drama och Khemiris debutroman granskas i en jämförande analys är vid första ögonkastet inte uppenbart. I det föregående har det dock redan antytts att de handlar om en liknande tematik: skildringen av ett samhälle som befinner sig i utveckling när marginaliserade samhällsgrupper förlorar denna utestängande status. Därutöver uppvisar verken med sina diskussioner av det förflutna en slående motivisk likhet i hur denna tematik framställs.

Att analysera *Når vi døde vågner* och *Ett öga rött* med fokus på det förflutna kan motiveras på fyra sätt. För det första tematiseras det förflutna uttryckligen i texterna så att det påverkar dramats respektive romanens handling och deras karaktärer. För det andra finns det påfallande referenser till litterära traditioner och former eller andra litterära texter, som alla kan tillräknas texternas förflutna och som får en central betydelse i denna funktion. För det tredje medför en jämförande analys en bättre förståelse för såväl *Når vi døde vågner* som *Ett*

öga rött därför att deras representationer av det förflutna kompletterar varandra. Slutligen leder koncentrationen på det förflutna inte bara till en djupare förståelse för de litterära verken utan den tillåter också en insikt om hur det litterära systemet fungerar; det vill säga vilka sammanhang det finns mellan verken och hur motiv och teman traderas så att känslan av ett sammanhängande system uppstår. Eftersom både epik och dramatik räknas traditionellt till det litterära systemet tillåter en jämförande granskning av dramat *Når vi døde vågner* och romanen *Ett öga rött* en mer omfattande uppfattning av systemets funktionssätt än en jämförande analys av två romaner skulle kunna göra det. Förutom blottläggningen av möjliga innehållsliga samband mellan texterna kan undersökningen nämligen framföra om det finns strukturella respektive tekniska likheter i framställningen av det förflutna i olika litterära genrer som tematiserar samhällsliga förändringar.

Den följande analysen av *Når vi døde vågner* och *Ett öga rött* visar att det är olika, oftast individuella och konstnärliga varianter av det förflutna som spelar en avgörande roll för formuleringen av det nya. I både *Når vi døde vågner* och *Ett öga rött* (re)konstrueras det förflutna på ett mångsidigt sätt, för att därpå dekonstrueras. Hos såväl Ibsen som Khemiri pågår således ett befrielseverk. I själva dekonstruktionen av det förflutna ligger en meningsfull konstruktiv kraft. Genom dessa innovativa transformationer av det förflutna slår såväl *Når vi døde vågner* som *Ett öga rött* an starkt samtidskritiska toner.

Syftet med uppsatsen är för det första att analysen av texterna ska leda till en utförligare teoretisk insikt i hur det förflutna kan användas i olika litterära texter. För det andra ska undersökningen ge ett nytt perspektiv på Henrik Ibsens *Når vi døde vågner* och Jonas Hassen Khemiris *Ett öga rött* genom att texternas förflutna i alla sina former betraktas som avgörande för verkens konstruktion. Även om det inte definieras som detta så finns det i forskningen om *Når vi døde vågner* en del ansatser som befattar sig med verkets textuella förflutna. Dock finns det ingen övergripande, mer helhetsinriktad syn på hur verket förhåller sig till det. Den eftersträvas i den här uppsatsen eftersom den belyser pjäsen på ett sätt som skapar mening av dess olika tolkningar. Beträffande *Ett öga rött* har forskningen ägnat liten uppmärksamhet åt romanens textuella förflutna. Således föreligger det en påtaglig obalans mellan forskningsläget för Ibsens drama respektive Khemiris roman. För *Ett öga rött* tillkommer därför det ytterligare syftet att bedriva grundforskning för att sätta in romanen i dess teoretiskt och innehållsligt väsentliga sammanhang och för att införa den viktiga aspekten av det förflutna i forskningen om romanen.

1.2 Teori och metod

Texternas förflutna benämns i det följande med begreppet *det textuella förflutna*. Med det textuella förflutna menas textinterna element som på ett eller annat sätt producerar en föreställning om eller som kan knytas till det som hände innan den fiktionella nutiden äger rum eller innan texten skrevs. I uppsatsens sammanhang definieras det textuella förflutna följaktligen som bestående av en innehållslig och en teknisk komponent, så att dess olika dimensioner blir tydligare. Den innehållsliga komponenten avser den fiktionella dåtiden medan den tekniska komponenten syftar på litterära schabloner och mönster, exempelvis de ovan nämnda litterära traditionerna, som används av författarna för att komponera texten. Det textuella förflutna definieras följaktligen ur själva textens perspektiv. Därmed utesluts till exempel receptions- eller produktionshistoriska aspekter som snarare räknas till textexterna komponenter i stället för att vara del av textens egna uppgörelse med det förflutna. Så länge de inte är orsak till djupgående innehållsliga förändringar har sådana aspekter ingen betydelse för den textuella gestaltningen av berättelsen. Därför är de inte centrala i den följande textinriktade analysen.

För att kunna ge en differentierad bild av vad det textuella förflutna är och hur och framför allt varför det får en så framträdande betydelse i *Når vi døde vågner* och *Ett öga rött* används i den följande textanalysen flera litteratur- och kulturvetenskapliga teorier. Till dem hör exempelvis teorier om intertextualitet, metaforer, nostalgi och minne. Även om det tas upp narratologiska aspekter är uppsatsen i första hand ingen narratologisk analys utan motiviskt inriktad. På grund av den teoretiska mångfalden bortses för tillfället från en sammanfattning av de teorier som kommer till användning i textanalyserna. Deras viktigaste drag tas upp när de används i analysdelen. Eftersom Ibsens drama och Khemiris roman står i uppsatsens medelpunkt nämns bara de teorier som är relevanta i detta sammanhang. Uppsatsen har inget helhetsanspråk när det kommer till framställningen av det textuella förflutna i litteratur i sig, men kan vara en bas för framtida forskning som befattar sig med det förflutna i litterära verk.

Den här analysen avstår även från de vanliga autobiografiska tolkningarna av såväl *Når vi døde vågner* som *Ett öga rött*. I stället är det de litterära verken som texter som uppmärksammas i uppsatsen. Detta är dock inte liktydigt med att texterna anses som helt och hållet autonoma utan de står i dialog med utomlitterära kontexter som till exempel samhällseliga normer och strukturer. Häri ligger nämligen åtminstone en delgrund för texternas granskning av sina egna förflutna.

Efter redovisningen av den aktuella forskningen följer två analyskapitel där först *Når vi døde vågner* (kapitel 2) och sedan *Ett öga rött* (kapitel 3) granskas. Textanalysernas fokus ligger på hur det textuella förflutna presenteras i verken och vilken verkan det får.

På analyserna av de enskilda verken bygger en fjärde, mer allmän-teoretisk del där resultaten sätts i förhållande till varandra. Här redogörs utförligare för vilka uttryck det textuella förflutna i både dramat och romanen får. En komparatistisk analys av ett drama och en roman är också en genreteoretisk undersökning. Analysens syfte är dock varken att överge de tekniska skillnaderna mellan en drama- och en prosatext eller att understryka dem utan det som gäller är att se motiviska likheter och i det sammanhanget också vissa strukturella likheter. Särskild vikt läggs på tidsrepresentationer i dramat och romanen därför att det förflutna alltid har med uppfattningar av tid att göra. Begreppet *tidsrepresentation* bör här inte förstås i narratologisk betydelse utan syftar främst på tematiska framställningar. Därutöver berörs representationer av minnet, som alltid förknippar förr- och samtiden, och den skapande kraften som ligger i traditionernas dekonstruktion utförligare. Efter detta sammanfattas i en avslutande diskussion i kapitel 5 dramats och romanens framställningar av det egna förflutna och dess funktion för de litterära texterna.

1.3 Bakgrund och tidigare forskning

1.3.1 Henrik Ibsens *Når vi døde vågner*

Når vi døde vågner är Henrik Ibsens sista drama. I det förflutna var Professor Rubek en stor konstnär, inspirerad av sin musa Irene. Den rent visuella och spirituella relationen var dock inte tillräcklig för henne och hon lämnade Rubek. Rubek gifte sig med den unga Maja men hans konstnärliga skapelsekraft försvann tillsammans med Irene. På en resa till Norge träffas Rubek och Irene igen. Det förflutna hinner ifatt dem och det blir synligt hur förfelat Rubeks och Irenes men också Majas liv är.

Den föreliggande analysen utgår ifrån att de litterära verkens innehåll påverkades av utomlitterära kontexter. Ibsen påstod själv att *Når vi døde vågner* handlar om levande människor.⁵ Och i just människoskildringen är den mycket mer komplex och mer avvägande än i de föregående dramerna. Å ena sidan tecknar Ibsen i denna pjäs med Irene och Maja två olika kvinnofigurer som representerar motsatta sätt att förhålla sig till patriarkala strukturer. Å andra sidan har också konstnären Rubek, en av orsakerna till kvinnornas olyckliga tillvaro,

⁵ jfr. Edvard Beyer: "Når vi døde vågner. Komposisjon, bildestrukturer og mening i Ibsens dramatiske epilog". I: Edvard Beyer: *Forskning og formidling*, Oslo: Aschehoug 1990, s. 64-80, s. 65.

problem att finna sin plats i samtiden. Även den dynamiska och vitala Ulfheim är oförmögen att skaka av sig en smärtsam upplevelse i det förflutna.

Jämfört med andra pjäser har *Når vi døde vågner* inte fått så mycket uppmärksamhet – varken på scen eller i forskningen. Från och med 90-talet märks dock ett ökat intresse hos Ibsenforskningen för dramat. Exempel är den av Lisbeth Pettersen Wærp redigerade antologin *Livet på likstrå. Henrik Ibsens Når vi døde vågner* (1999) som innehåller en samling forskningsartiklar och kommentarer om pjäsen, och publiceringen av Tom Eides *Ibsens Dialogkunst. Etikk og eksistens i Når vi døde vågner* (2001) som handlar om etiska aspekter i dramat.

Dramat får en större betydelse i den senaste forskningen om Ibsens författarskap därför att såväl Asbjørn Aarseth i *Ibsens samtidsskuespill: en studie i glasskapets dramaturgi* (1999), Frode Helland i *Melankoliens spill: en studie i Ibsens siste dramaer* (2000), som Atle Kittang i *Ibsens heroisme* (2001) diskuterar pjäsen i egna kapitel med hänsyn till den dramaturgiska framställningen, melankoliska drag respektive heroiska aspekter.

När man vill sammanfatta forskningen kort och gott kan man göra det såhär: det råder stor oenighet bland forskarna. Ändå låter sig tematiska tyngdpunkter urskiljas. För det första tolkas dramat både som epilog till Henrik Ibsens liv och som epilog till hans författarskap. Framför allt den första varianten innehåller självbiografiska läsningar där Rubek tolkas som Ibsens alter ego.⁶ Den sistnämnda varianten orienterar sig vid Ibsens egna förklaringar till vilka verk dramat skulle kunna anses som epilog. Vid ett tillfälle nämnde han *Et Dukkehjem* som första pjäs i raden, vid ett annat tillfälle var det dock *Byggmester Solness*.⁷

För det andra är det problematiken konst-liv som ofta betraktas i sammanhang med de självbiografiska tolkningarna. Det finns flera ansatser att förklara problematiken och att beskriva karaktärerna ur psykologiska perspektiv. På detta bygger också förklaringar av karaktärernas förhållande mot varandra som ser orsaken för det som händer i dramat framför allt i den manliga blicken på kvinnor.⁸ Ibland betraktas dramat dock också i ett mer allmäntragiskt perspektiv och inte bara reducerat till konstnärstragedi.⁹

⁶ jfr. t.ex. Gudrun Hovde Gvåle: "Henrik Ibsen: *Når vi døde vågner*. Ein epilog til eit livsverk". I: *Ibsenårbok 1969*, Oslo: Universitetsforlaget 1969, s. 22-37; Yngvar Ustvedt: "Professor Rubek og Henrik Ibsen". I: *Edda 67* (1967), s. 272-287.

⁷ jfr. t.ex. Herman Anker: "*Når vi døde vågner*. Ibsens dramatiske epilog". I: *Edda 56* (1956), s. 178-219.

⁸ jfr. t.ex. Jørgen Dines Johansen: "Art is (not) a Woman's Body – Art and Sexuality in Ibsen's *When We Dead Awaken*". I: *Proceedings – VII International Ibsen Conference Grimstad 1993*, Oslo: Center for Ibsen Studies 1994, s. 18-47; Joan Templeton: *Ibsen's women*, Cambridge: Cambridge University Press 1997.

⁹ jfr. Erik Østerud: "'Når vi døde vågner' på mytologisk bakgrunn". I: *Ibsenårbok 1963-64*, Oslo: Universitetsforlaget 1964, s. 72-97.

Ett tredje fokus i tidigare forskning ligger på sambandet mellan dramat och Rubeks skulptur ”Oppstandelsens dag” och därmed på en mer konstfilosofiskt orienterad syn.¹⁰ Skulpturen skapade Rubek tillsammans med Irene, men efter hennes försvinnelse sätter han en ångrande konstnär i stället för en ung och oskyldig kvinna i dess medelpunkt. Även här finns det olika tolkningar. Så anses skulpturen som meningsbärare för själva texten eller, återigen, som en konstnärlig återspeglning av Henrik Ibsen och hans författarskap där de två skulpturversionerna reflekterar exempelvis Ibsens första, religiöst orienterade fas och den därpå följande samhällsinriktade fasen.¹¹

Det fjärde alternativet, som också den här uppsatsen i allra högsta grad handlar om, är inriktningen på symbolspråket och myterna. När det kommer till symbolspråket uppmärksammas exempelvis rummet eller religiösa symboler. Bland annat Erik Østerud har ägnat sig utförligt åt mytologiska element i *Når vi døde vågner*.¹² Från ena hållet påstås att myterna producerar mening, från andra hållet framhävs att det ligger tomhet bakom dem vilket tar all mening ifrån texten.¹³ I det följande ska det visas att båda möjligheterna snarare bör beaktas tillsammans. Det ligger nämligen en meningskonstruerande potential i just denna tomhet.

Sist är det alltid en stor fråga till vilka -ismer dramat tillräknas. Det finns företrädare för realismen eller symbolismen, andra betonar dramats vitalistiska drag som ibland sätts i motsats till estetismen. Avvikande från andra, etablerade litteraturvetenskapliga förståelser av modernismen karakteriserar Toril Moi Henrik Ibsen i sin bok *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism* (2006) som modernistisk författare. Det gör hon genom att bryta ner barriärerna mellan realismen och modernismen. I föreställningen om att modernismen förnekar realismen ser hon skälet varför Ibsen sällan betraktas i modernismens sammanhang. Moi ser dock inte realismen utan idealismen som motsats till modernismen så att Ibsens realism och den samtida kritiken av idealismen blir hans modernism. I uppsatsens sammanhang är hennes syn särskilt användbart därför att den framhäver Ibsens nya grepp att skriva dramatik, och ”Ibsens modernism” brukas i det följande enligt hennes förståelse.

¹⁰ jfr. t.ex Daniel Haakonsen: *Henrik Ibsen: mennesket og kunstneren*, Oslo: Aschehoug 1981.

¹¹ jfr. t.ex. Gvåle 1969; Jørgen Haugan: *Henrik Ibsens metode. Den indre udvikling gennem Ibsens dramatik*, Köpenhamn: Tabula/Fremad 1977; Ustvedt 1967.

¹² jfr. Arnbjørn Jakobsen: ”Biblical Intertextuality in *When We Dead Awaken*”. I: *Proceedings – VII International Ibsen Conference Grimstad 1993*, Oslo: Center for Ibsen Studies 1994, s. 162-174; Erik Østerud: ”Blikket, statue og ødemarken. Henrik Ibsens *Når vi døde vågner*”. I: *Agora* 11 (1993) nr. 2-3, s. 33-49; Østerud 1964.

¹³ jfr. t.ex. Johansen 1994.

1.3.2 Jonas Hassen Khemiris *Ett öga rött*

Jonas Hassen Khemiris debutroman *Ett öga rött* river fördomen att författare med ett icke-typiskt svenskt namn endast skriver invandrarlitteratur¹⁴. Att ha svenskt medborgarskap utesluter inte en multikulturell bakgrund och vice versa. Huvudkaraktären Halim befinner sig (omedvetet) på väg till denna insikt. Denna väg dokumenteras i romanen som är skriven i form av Halims dagbok. I den skildrar han sitt liv på Södermalm i Stockholm dit han flyttade med sin far efter moderns död. Omringad av svenskar vill Halim hålla fast vid sin familjs arabiska bakgrund. När modersmålsundervisningen i skolan läggs ner svär han att man inte gör såhär med en ”tankesultan”.

När *Ett öga rött* publicerades 2003 på Norstedts blev den mestadels hyllad fast på olika sätt. Medan många recensenter glädde sig åt att förorten fick en litterär röst, ett autentiskt uttryck som baserar sig på författarens biografi, ägnade sig forskningen åt att bevisa att boken värjer sig emot att bli klassifierad som invandrarlitteratur med autobiografiska inslag. Den första som hänvisade till det ironiska i *Ett öga rött* var Wolfgang Behschnitt.¹⁵ Under den följande tiden är det framför allt Behschnitt och Magnus Nilsson som betonar att *Ett öga rött* inte kan kallas för invandrarlitteratur och Jonas Hassen Khemiri inte för invandrarförfattare. Deras forskning fokuserar sig på autenticitet, etnicitet och identitet som sociala konstruktioner. De framhåller att dessa tankemönster är tillskrivningar utifrån som reducerar boken till något som egentligen inte finns. Magnus Nilsson visar i *Den föreställda mångkulturen. Klass och etnicitet i svensk samtidsprosa* (2010) att litteratur som *Ett öga rött* förtydligar att etnicitet inte ”fungerar som nyckelkod för förståelse av den svenska samtiden”¹⁶. Corina Lacatus uppmärksammar etnicitet och identitet som språkliga konstruktioner i sin bok *The (In)visibility Complex: Negotiating Otherness in Contemporary Sweden* (2008), i vilken ett kapitel behandlar *Ett öga rött*; Lacatus pekar på hur romanen i själva verket dekonstruerar varje föreställning om en stabil etnisk identitet.

¹⁴ Eftersom uppsatsen i första hand inte handlar om invandrarlitteratur diskuteras termens innehåll inte vidare. Den tas dock upp i medvetenhet om att den skapar konstgjorda kategorier som behöver en kritisk reflektion. Är man medveten om begreppets problematik är det ändå användbart för att synliggöra att *Ett öga rött* riktar sig mot oreflekterade kategoriseringar som föreställningen om en existerande invandrarlitteratur kan medföra och som finns både hos läsaren och i den litteraturvetenskapliga forskningen – oavsett om kategorin invandrarlitteratur är lämplig eller inte. För en kritisk diskussion av begreppet se Astrid Trotzig: ”Makten över prefixen”. I: Moa Matthis (red.): *Orientalism på svenska*, Stockholm: Ordfront 2005, s. 104-127.

¹⁵ jfr. Wolfgang Behschnitt: ”Das Andere der Einwandererliteratur. Überlegungen aus literaturwissenschaftlicher Perspektive”. I: Sven Hakon Rossel (red.): *Der Norden im Ausland – das Ausland im Norden. Formung und Transformation von Konzepten und Bildern des Anderen vom Mittelalter bis heute*, Wien: Praesens Verlag 2006, s. 142-149, s. 145.

¹⁶ Magnus Nilsson: *Den föreställda mångkulturen. Klass och etnicitet i svensk samtidsprosa*, Hedemora: Gidlunds förlag 2010, s. 104.

Jonas Hassen Khemiri nämns ofta samma andetag som Alejandro Leiva Wenger, Marjaneh Bakhtiari och Johannes Anyuru som allihop framställer den nya generationen av ”icke-invandrarförfattare”. I den här uppsatsen sätts hans roman dock i relation till Henrik Ibsen och därmed i en nordisk litteraturtradition. Vid första ögonkastet kan det verka paradoxalt när det i det följande påstås att traditioner ibland behöver dekonstrueras för att skapa något nytt. Khemiri skriver dock inte emot den nordiska litteraturen utan emot kategorin invandrarlitteratur. Den explicita referensen till Henrik Ibsen och hans drama *Peer Gynt* (1867) som finns i *Ett öga rött* har dessutom just i denna skapelse av ett samband mellan de två verken en dekonstruktiv funktion och inte i förstöringen av en sådan tradition.

Undersökningen av romanen bygger på Behschnitts, Lacatus och Nilssons uppfattning att romanen inte tillhör det som traditionellt anses som invandrarlitteraturgenre och att begrepp som autenticitet och etnicitet som tolkningsbas dekonstrueras. När detta tas för givet kan man dock ta steget vidare och rikta blicken alltmer mot romanens innehåll. Någon utförlig analys av underliggande minnes- och identitetsmodeller har inte tidigare utförts. De tidigare forskningsarbetena tar upp olika aspekter för att visa hur stereotypa föreställningar dekonstrueras men en koppling till det förflutna finns inte.

Utan att jag vill diskutera de följande aspekterna vid det här tillfället är det hjälpsamt att ha dem som förutsättningar i bakhuvudet när det kommer till romanens analys i kapitel 3 där de också förtydligas:

- *Ett öga rött* är en metaroman. Den är inte bara en dagbok som handlar om Halims liv utan den handlar också alltid om de litterära referensramar i vilken den är skriven och ska mottagas
- För romanens utsaga är det nödvändigt att beakta att författaren Khemiri inte är samma figur som jag-berättaren Halim
- De två föregående punkterna lägger grunden till att romanen är en dekonstruktion av sig själv

2. *Når vi døde vågner* och det textuella förflutna

2.1 Det var en gång...

Der var engang et dumt pikebarn, som hadde både far og mor. Men et nokså tarvelig tilhold. Så kom der en stormektig herremann inn i all denne tarveligheten. Og han tok pikebarnet på sine arme [...] og reiste langt, langt bort med henne.¹⁷

”Det var en gång” – så börjar många sagor och syftet är klart: det som följer är en berättelse om något som hände i det förflutna. Att berättaren eller karaktärerna pratar om dåtiden är ett vanligt stilistiskt grepp för att kombinera olika tidsnivåer i en litterär text som, rent tekniskt sett, utspelar sig endast i läsarens nutid, det vill säga under själva läsakten. Riktigt man blicken på textens innehåll framkallas det således ett ofta komplext samspel mellan olika tider, framför allt när fabel och intrig inte stämmer överens i händelsernas temporala ordning på grund av anakronier.¹⁸

Det som utspelar sig innan primärhistorien äger rum representerar ett textuellt förflutet ur historiens¹⁹ synvinkel. Denna innehållsliga komponent av det textuella förflutna intar en särställning i Henrik Ibsens *Når vi døde vågner* därför att den är närvarande under hela pjäsen. Karaktärernas förflutna förklarar deras beteende på scenen. Det är orsaken till anklagelser, lyckliga och olyckliga minnen och karaktärernas uppfattningar av världen. Dess närvaro gestaltas på många olika sätt.

Redan dramats titel förutsätter ett förflutet. Å ena sidan är det tilläget ”en dramatisk epilög” som implicerar att det finns i någon form ett textuellt förflutet till vilket pjäsen förhåller sig som epilög. Å andra sidan förutsätter uppståndelse-tematiken en relation mellan då- och nutiden:

Den frälsningshistoriska uppvaknande-metaforen är starkt förknippad med den eskatologiska figuren av frälsningen. Den beror på dialektiken av minne och glömskan [...] Med minne som återställning av det förgångna i form av *restitutio in integrum* förknippas här samtidigt övervinandet av förgänglighet i evigheten.²⁰

Dessa sammanflätningar av uppvaknande, minne, glömska och upphävande av tidens inflytande tematiseras i stor utsträckning i *Når vi døde vågner* i samband med dramats förflutna.

¹⁷ Henrik Ibsen: *Når vi døde vågner*. I: Henrik Ibsen: *Ibsens samlede verker III: Nutidsdramaer 1877-99*, Oslo: Gyldendal 1962, s. 565-600, s. 597. I det följande refereras till denna utgåva med förkortningen NVDV i brödtexten.

¹⁸ jfr. Gérard Genette: *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, Nebraska: University of Nebraska Press 1997a, s. 35f.

¹⁹ I det följande används begreppet *berättelse* för den skönlitterära eller dramatiska texten och med *historia* benämns berättelsens innehåll.

²⁰ Günter Butzer: ”Gedächtnismetaphorik”. I: Astrid Erll; Ansgar Nünning (red.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*, Berlin: Walter de Gruyter 2005, s. 11-29, s. 12. Min översättning.

För Rubek och Irene finns det avgörande skillnader mellan dramats nutid och dramats dåtid. Irene definierar sitt förflutna som ”livstid”, sin nutid däremot som ”döden” (jfr. NVDV 575). Rubek ser en stor skillnad i sin konstnärliga karriär. I det förflutna kunde han skapa stor konst men i nutiden är den meningslös. Kontrasteringarna av då- och nutid framhäver att de representerar olika tidsavsnitt därför att tidens lopp medför betydelsefulla förändringar. Därutöver synliggör den uppstående kontrasten inte bara det förflutna utan understryker också nödvändigheten att betrakta det som händer i dramat i en tidlig kontext.

I *Når vid døde vågner* är det förflutna och samtiden inga enkla motsatser. Karaktärerna befinner sig alltid på en gräns mellan förr och nu vilket uttrycker sig exempelvis i Irenes och Rubeks upprepningar av förgångna upplevelser i nutiden. Visserligen är både Irene och Rubek medvetna om tidliga skillnader, i annat fall skulle de inte kunna betona de ovan beskrivna innehållsliga kontrasterna. En tydlig gräns mellan tidsavsnitten kan de emellertid inte dra därför att de inte förmår att leva med tidens fortskridande. I nutiden stannar de i det förflutna som är avstängt från pågående förändringar: ”Via recollection they have been brought back to where they were so that *here and there, now and that time* run together. Everything is contemporary; everything is frozen time.”²¹ Hur tomt och meningslöst ett sådant liv är visar det följande avsnittet:

Professor Rubek. Hjelp meg, – så jeg kan komme til å leve livet om igjen!

Irene (ubevegelig som før). Tomme drømme. Ørkesløse – døde drømme. Vårt samliv har ingen oppstandelse efter seg.

Professor Rubek (kort, avbrytende). Så la oss bli ved å leke då!

Irene. Ja leke, – bare leke! (*De sitter og strør løv og blomsterblade ut i bekken og lar dem svømme og seile.*) (NVDV 592)

Samtidigt som det görs en åtskillnad mellan det förflutna och det samtida skapas också ett sammanhang, och minnena som blir till samtiden förtränger tidens förgänglighet. Till en liknande princip hänvisar Peter Szondi när han påstår att ledmotivtekniken i Ibsens verk ”är [...] inte till för att framhäva det som förblir sig likt medan allt annat förändras eller för att skapa tvärförbindelser. I Ibsens ledmotiv fortlever det förgångna, som frammanas varje gång det nämns”²². Rubeks och Irenes upprepningar av en gammal lek skulle kunna betraktas som ledmotiv. I så fall är Szondis första utsaga dock tvivelaktig därför att dylika upprepningar har just känslan av förankring och kontinuitet som mål och denna känsla uppstår genom det sistnämnda frammanandet av det förflutna.

Bredvid kontrasteringar och upprepningar är berättelser om det förflutna en annan möjlighet att gestalta det textuella förflutna innehållsligt. I karaktärernas skildringar av

²¹ Erik Østerud: ”Viewing the Nude: Body and Existence in Space and Time. A Study of Henrik Ibsen’s *When We Dead Awaken*”. I: *Ibsen Studies* 5 (2005) nr. 1, s. 64-104, s. 94.

²² Peter Szondi: *Det moderna dramats teori 1880-1950*, Stockholm: Wahlström & Widstrand 1972, s. 25.

förgångna händelser får åskådaren veta mer om deras personliga liv. Här blir det särskilt tydligt att den innehållsliga komponenten av det textuella förflutna ofta går hand i hand med det textuella förflutnas tekniska komponent därför att berättelserna uttrycks med språk och språk är ett existerande system som övertas av den litterära texten – ibland med en egen prägel som den följande analysen av Khemiris *Ett öga rött* visar.

Hur språket används spelar en avgörande roll i ett drama som *Når vi døde vågner* där mycket vikt ligger på dialogen. Dramadiologen i *Når vi døde vågner* äger rum i den fiktionella nutiden. Det finns inga återblickar i den meningen att karaktärerna som personer återvänder till det förflutna, det vill säga att de agerar i det förflutna som då också iscensätts. I stället är det deras minnen som förknippar den fiktionella dåtiden med det fiktionella nuet. Genom språk i stället för kroppslig handling delas dessa minnen med åskådaren. Att det handlar om analepser i dessa fall blir då tydligt på grund av olika tidsformer som preteritum, perfekt och pluskvamperfekt.

Kapitlets inledande citat är berättelsen om hur Maja träffade bildhuggaren Rubek och därmed en berättelse om något som ägde rum innan pjäsen börjar. Följaktligen är den skriven i preteritum. Maja berättar i det fiktionella nuet om sitt eget förflutna i tredje person och skapar därmed en viss distans till det.²³ Som redan nämnts i det ovanstående har berättelsen drag av en saga. När Maja hänvisar till att den handlar om en sann historia blir det emellertid redan innan berättelsen börjar tydligt att det inte rör sig om en saga (jfr. NVDV 597). Berättelsen slutar inte på ett positivt sätt som man skulle kunna förvänta sig av en saga, ty pigan (Maja) får inget bättre liv med herremannen (Rubek) långt bort vid Taunitzer See. En sådan reflektion om sitt eget förflutna är endast möjlig ur ett efterhandsperspektiv. Här får den reflexiva skildringen av dåtiden en förklarande funktion därför att den motiverar Majas pågående flykt ur äktenskapet med Rubek i den fiktionella nutiden.

Preteritum och pluskvamperfekt återger något som avslutades i det förflutna men perfektformen förknippar historiens dåtid med historiens nutid. När Maja säger till Rubek: ”Du er begynt å gå omkring uten rist eller ro. [- - -] Rent menneskesky er du blitt på det siste. [- - -] Og så synes jeg det er så sørgelig at du har tapt lysten til å arbeide. [- - -] Tenk, *du*, som før kunne arbeide så utrettelig, både sent og tidlig!” (NVDV 569), anar publiken på grund av perfektformen att det finns något i Rubeks förflutet som påverkar hans nuvarande beteende. Vad det är avslöjas under dramats förlopp vilket gör pjäsen till ett analytiskt drama. Tid ur ett

²³ jfr. Frode Helland: *Melankoliens spill. En studie i Henrik Ibsens siste dramaer*, Oslo: Universitetsforlaget 2000, s. 452.

diakroniskt perspektiv blir viktigt därför att nutiden resulterar ur det förflutna och bara kan förklaras med detta.

Peter Szondi företräder däremot en annan syn på Ibsendramernas relation till det förflutna som riktar sig mot uppsatsens utgångspunkt att det förflutna spelar en avgörande roll för konstruktionen av samtiden. Szondi skiljer mellan den analytiska dramaformen som finns i Sofokles *Kung Oidipus* och den som finns hos Ibsen. I *Kung Oidipus* är det ”nuet och inte det förflutna som uppenbaras”²⁴ men angående Ibsens dramateknik påstår han med *John Gabriel Borkman* som exempel att ”[d]et förflutna är här inte någon funktion av nuet, utan situationen i dramat är bara en förevändning för att mana fram det förflutna”²⁵.

Szondi har rätt i att den fiktionella nutiden i *Når vi døde vågner* frammanar det förflutna men den är visserligen ingen förevändning för dess framkallande därför att karaktärernas förflutna driver fram dramats handling som utspelar sig på scenen. Pjäsen motsvarar snarare det han tillskriver Sofokles *Kung Oidipus*, nämligen nuets uppenbarelse.²⁶ Den framåtriktade tendensen förespråkas också av Erik Østerud när han påpekar att ”Ibsen puts the emphasis not on what has happened in the past but on what has *not* happened. [- - -] But having failed once does not prevent them [karaktärerna] from getting the chance again later in life. That is why the retrospection has a *prospective* function in Ibsen”²⁷.

Med tidsadverbet *før* innehåller Majas ovan citerade replik ett ytterligare språktekniskt element som konstruerar textens innehållsliga förflutna. Andra tidsadverb som *for en fire-fem år siden*, *før i tiden*, *i fordums dage* eller *den gang* återkommer flera gånger i pjäsen och hänvisar till skillnader mellan då- och samtiden respektive framtiden. På grund av sin vaghet strukturerar dessa adverb intrigen dock mindre tydligt och understryker den konkreta tidens upphävande.

Rubek kallar den tid där Irene stod modell för hans mästerverk ”Oppstandelsens dag” för en ”episode” (NVDV 591). Liksom tidsadverben indelar ordet *episod* livet i olika tidsavsnitt men markerar skillnaden mellan berättelsens nutid och berättelsens förflutna i det här fallet mycket tydligare. En motsatt verkan har uttryck som *kan du minnes*, *jeg husker* och *[jag] hadde glemt*. Berättelsen diskuterar minnesprocesser i vilka karaktärernas förflutna förknippas med deras samtida liv därför att ett minne innebär att det förflutna får en mening för samtiden. Här återkommer alltså paradoxen att det dras en gräns mellan det som hände

²⁴ Szondi 1972, s. 20.

²⁵ *ibid.*, s. 23.

²⁶ Till skillnad från Szondi ser också Fritz Paul i det förflutna snarare en funktion för samtiden. Jfr. Fritz Paul: *Symbol und Mythos. Studien zum Spätwerk Henrik Ibsens*, München: Wilhelm Fink Verlag 1969, s. 144.

²⁷ Erik Østerud: ”Myth and Modernity: Henrik Ibsen’s Double Drama”. I: Michael Robinson (red.): *Turning the Century. Centennial Essays on Ibsen*, London: Norvik Press 2006, s. 207-223, s. 213.

förr och det som händer nu på scen samtidigt som det förflutna och samtiden förknippas i dramat.

Den ständiga blandningen av då- och nutiden suddar ut kontrasterna mellan dem och det som återstår är en del tidsliga oklarheter, till exempel när det kommer till karaktärernas ålder och antal år som ligger mellan händelserna. Detta leder till att

[f]ramstillingen av tiden i stykket har den funksjon å understreke hvordan tiden her, som erfaringen, har blitt abstrakt. Den har blitt udifferensiert, monoton repetisjon av det samme, uansett hvor variert det som faktisk hender skulle være. I denne forstand legemliggjør Irene det man kanskje kunne kalle *statuens tid*, en tidsopplevelse hvor tiden bare går, uten konsekvenser, fornyelser eller kvalitative endringer.²⁸

Fokuset på det förflutna orsakar upphävandet av den reala tiden som reduceras till ”en faktor av författarens analytiska teknik och ett tecken till de olika stegen av det mänskliga varat och utvecklingen”²⁹. Att tiden saknar varje relation till den fiktionella verkligheten betyder däremot inte att tidsliga aspekter tappar meningen. Det förflutna som motiv kvarstår som meningsbärare och är det som pjäsen huvudsakligen handlar om.

Att prata om sina minnen resulterar inte bara i en språklig (re)konstruktion av det förflutna som lägger basen på vilken pjäsens handling bygger på. Samtidigt har talet om dåtiden en pedagogisk uppgift för karaktärerna. Genom att prata om det förflutna upprepar och reflekterar de över det som ledde till deras olyckliga tillvaro. Att vara medveten om den faktiska livssituationen leder till Majas efterlängtnade förändring i livet och även angående Rubek och Irene kan man påstå att de befrias från sitt betryckande förflutna som ligger som en skugga över dem, även om detta innebär en gemensam död i stället för ett gemensamt liv.

2.2 Det var bättre förr: längtan efter den gamla goda tiden

Ett motiv av det textuella förflutna som egentligen tillhör den första rubriken om karaktärernas prat om det förflutna och berättelsens innehåll är längtan efter den gamla goda tiden. Att motivet diskuteras i en egen rubrik beror på att det ligger ett större koncept bakom, som bör tas i beaktande. Konceptet kretsar kring den nostalgiska längtan till och romantiska föreställningar om förflutna händelser och forna ideal. I *Når vi døde vågner* återkommer det i flera varianter.

Rubek blir alltmer nostalgisk och han minns romantiska och sköna bilder ur den gamla goda tiden med vilken han avser sitt samliv med Irene: ”Det var dog deilige tider, Irene. Vidunderlig deilige tider, når jeg nu tenker tilbake.” (NVDV 590) Irene sårades mycket mer

²⁸ Helland 2000, s. 417.

²⁹ Paul 1969, s. 143. Min översättning.

på den tiden vilket förklarar att hon inte visar samma entusiasm som Rubek. Ändå längtar hon tillsammans med honom efter den och båda vill fortsätta med att leva detta liv. Efter att Rubek erkänner att Irene har en plågende skugga sedan hon var hans modell och han ett dåligt samvete blir det för närvarande troligare att deras önskan efter ett gemensamt, lyckligt liv kan tillfredsställas därför att Rubek ser för ett ögonblick på livet som det är:

Irene (med et glad befriende skrik). Endelig!

Prof. Rubek (springer opp). Irene, – hva er det!

Irene (avvergende imot ham). Bare rolig, rolig, rolig! (ånder tungt og sier liksom lettet fra en byrde.) Se så. Nu slapp de meg. For denne gang. – Nu kan vi sette oss og tale sammen som før – i livet.

Prof. Rubek. Å, om vi så sant kunne tale som før. (NVDV 587f)

I linje med begäret att återuppleva sitt och Irenes gemensamma förflutna ligger Rubeks vägran att återuppta gamla förhållningssätt med Maja. När hon frågar honom om hon får sitta på hans knä så som förr avböjer han det bestämt (jfr. NVDV 582).

Nostalgi och romantiska föreställningar om något som har hänt uttrycks i det fiktionella nuet i samtalet mellan karaktärerna. Förknippade är de dock likaså med det förflutna därför att de bygger på minnen. Nostalgi betyder att ”[d]åtiden, inte framtiden, framstår som nutidens referenspunkt”³⁰. I sin studie om nostalgi påpekar idé- och lärdomsforskaren Karin Johannisson att den inte ”är [...] neutrala hågkomster, utan minnen selekterade av nutiden. I allmänhet bestäms den av kontrasten – eller den skapade kontrasten – till nuet. Den är den förflutna verkligheten speglad genom den samtida”³¹.

Begreppet nostalgi har genomgått olika definitioner. Innan nostalgi uppmärksammades i socialpsykologiska sammanhang ansågs den som medicinsk sjukdom. Nostalgi som uttryck för allvarlig men botbar hemlängtan blev med tiden till ett uttryck för en misslyckad anpassning och kopplades alltmer till sentimentalitet i stället för ångest.³² Även i *Når vi døde vågner* bär längtan efter det förflutna tydligt sentimentala spår som låter sig följas i Rubeks och Irenes repliker. I slutändan var Rubek och Irene inte lyckliga med hur de levde ihop men ändå finns det fortfarande en luststyrd önskan om att återuppleva det. Det beror på att nostalgin ”förenklar, sentimentaliserar (förkänsligar), förgyller och förändrar”³³ det förgångna genom att ”rekonstruera[...] den fritt svävande i förhållande till verkligheten. Nostalgi har ingenting med ’sann’ historia att göra”³⁴. Av nostalgi präglade livsåskådningar förlorar sitt sanningsanspråk och trovärdigheten i Rubeks och Irenes syn på deras förflutna undermineras.

³⁰ Karin Johannisson: *Nostalgi. En känslas historia*, Stockholm: Bonniers 2001, s. 8.

³¹ *ibid.*, s. 10.

³² jfr. *ibid.*, s. 28; Svetlana Boym: *The Future of Nostalgia*, New York: Basic Books 2001, s. 3f, 6f.

³³ Johannisson 2001, s. 148.

³⁴ *ibid.*, s. 146f.

Rubeks och Irenes gemensamma förflutna lever kvar i deras kollektiva minne³⁵ som är en ”interplay of present and past in socio-cultural contexts”³⁶. I sammanhang med pjäsens innehåll utgör det följaktligen ett element av det textuella förflutna. Det verkar vara framför allt tiden vid Taunitzer See som har skapat känslan av gemenskap hos både Irene och Rubek därför att den återkommer flera gånger i liknande sammanhang som det här:

*Irene (ser vidt frem for seg). Deilig, deilig var livet ved Taunitzer See.
Prof. Rubek (ser liksom tilbake i seg selv). Og allikevel, Irene –
Irene (utfyller hans tanke). – allikevel så slapp vi to all den livets deilighet. (NVDV 592)*

Avsnitten om Taunitzer See exemplifierar hur nostalgiska känslor kan förändra minnen helt och hållet. Taunitzer See blir till en symbol för en tid full av kärlek och som denna kärlekssymbol återkommer den senare som intertextuell referens i andra litterära verk som exempelvis Hjalmar Söderbergs *Den allvarsamma leken*, en berättelse om den olyckliga kärleken mellan Arvid och Lydia där Lydia berättar om sin längtan efter att erfara den äkta kärleken:

Jag låg vaken i natt och tänkte på ett ställe i ’Når vi døde vågner’. Och hela tiden ringde det för mina öron: ’Dejligt, dejligt var livet ved Taunitzer See!’ Och så tänkte jag: den sjön finns visst inte till. Och det är kanske just det fina i saken. [- -] Men *en gång* i sitt fattiga liv skall man väl dock ha lov att försöka leta sig fram till sin Taunitzer See...³⁷

Symbolen bygger dock egentligen på en nostalgisk illusion därför att den bortser från den dåvarande dolda konflikten i relationen mellan Rubek och Irene.

Johannisson framhäver att nostalgikonceptet ursprungligen innebar ”längtan efter en plats” som numera har blivit till ”längtan efter ett förr”³⁸. I pjäsen innehåller längtan efter Taunitzer See dock också spår av denna platslängtan. Plats som del av nostalgikonceptet i *Når vi døde vågner* visar sig ännu tydligare i den roll som fjällen spelar för karaktärerna. En ytterligare viktig komponent är nämligen fjällnostalgin, framför allt när man tar hänsyn till hur det norska samhället definierar sig genom det norska landskapet eller, lite mer allmänt formulerat, vilken stor roll naturen spelar för hemkänslan i Skandinavien.³⁹ Fjällen har mystiska drag och lockar med äventyr och vild skönhet. I dramat skymtar det fram i Rubeks

³⁵ Begreppet går tillbaka till Maurice Halbwachs definition av *la mémoire collective*. Det kollektiva minnet betyder att sociala kontexter (*les cadres sociaux*), det vill säga sociala kontakter och kommunikation, är relevanta för minneskonstruktioner. Jan Assmann utvidgar konceptet till det socialt konstruerade kommunikativa minnet och tillfogar det kulturella minnet som innehåller kulturella aspekter. Jfr. Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: C.H. Beck 2002, s. 34-37, 47, 50-56.

³⁶ Astrid Erll: ”Cultural Memory Studies: An Introduction”. I: Astrid Erll; Ansgar Nünning (red.): *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin: de Gruyter 2008, s. 1-15, s. 2.

³⁷ Hjalmar Söderberg: *Den allvarsamma leken*, Stockholm: Bonniers 2012, s. 163.

³⁸ Johannisson 2001, s. 8.

³⁹ jfr. t.ex. *ibid.* 2001, s. 40; Ellen Rees: ”Problems of Landscape and Representation in Ibsen’s *Når vi døde vågner*”. I: *Ibsen Studies* 10 (2010) nr. 1, s. 37-61, s. 58; Toril Moi: *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism. Art, Theater, Philosophy*, Oxford: Oxford University Press 2006, s. 38f.

löfte till kvinnorna att visa dem världens härlighet från en fjälltopp och Irene har positiva minnen om en soluppgång som hon upplevde med Rubek däruppe. Rubeks romantiska föreställningar om uppståndelsen uppe på fjällen, liksom hans benägenhet att låta soluppgången symbolisera uppvaknandet till liv vid Irenes sida, framkallar bilder som liknar Caspar David Friedrichs romantiska tavla ”Vandraren över dimhavet” (1818):

Professor Rubek (slår armene voldsomt om henne [Irene].) Så la oss to døde leve livet en eneste gang til bunn før vi går ned i våre grave igjen! [- - -] Men ikke her inne i halvmørket! Ikke her hvor det stygge, bate lin blaffer omkring oss –
Irene (henrevet i lidenskap). Nei, nei, – opp i lyset og i all den glitrende herlighet. Opp til forjettelsens tinde!
Professor Rubek. Der oppe vil vi feire vår bryllupsfest, Irene, - du min elskede! [- - -] Gjennom tåkene må vi først, Irene, og så –
Irene. Ja, gjennom alle tåkene. Og så helt opp til tårnets tinde, som lyser I soloppgangen. (NVDV 600)

Även Ulfheim dras till fjällen, dock av mer pragmatiska skäl – nämligen att jaga björn. Följaktligen kontrasteras två olika uppfattningar om fjällen. Att den sista är mer ”verklig” än den första ifrågasätter relevansen av den nostalgiska längtan. Detta understryks också av Majas förhållande till fjällen. Hon är mycket fascinerad av det:

Å du [Rubek] kan ikke forestille deg alt det vidunderlige han [Ulfheim] forteller om fjellet. Og om livet der oppe! Stygt, fælt, skrekkelig avskyelig er det meste av det han lyver sammen –. Ja for jeg tror nesten at han lyver. Men så vidunderlig dragende er det allikevel. (NVDV 579)

”Nostalgisk kan man bara vara över det man själv har upplevt, inte över platser man aldrig har haft”⁴⁰, menar Johannisson. Därför kan Majas utsaga inte vara uttryck för fjällnostalgi. Enligt den tolkningen är det bara Rubek och Irene som är fångade i nostalgiska drömmar. Karaktärerna Maja och Ulfheim, som pekar mot en modern människotyp, låter sig inte förföra av dem:

[I] det moderna medvetandet har nostalgien ingen plats. Den framstår som söt, feg eller förljugen, en förkastad känsla. Samtidigt är denna förkastelse tvångsmässig; nostalgien måste avvisas, inte bara för att den är tillbakablickande, utan just för att den utgör en samhällskritik, en modernitetskritik.⁴¹

Under 1800-talet karakteriserades nostalgi alltmer som ”oförmåga att anpassa sig till det nya. Att längta bakåt-inåt [efter återvändandet hem i begreppets ursprungliga medicinska betydelse] blev oförmåga att längta framåt-utåt”⁴². Denna definition kan användas på Rubek och Irenes misslyckande att handskas med samtiden och antagligen också med framtiden därför att de är för djupt förankrade i sitt gemensamma förflutna. Maja däremot verkar vara mycket friare därför att hon vill överge sitt förflutna liv med Rubek. Ibsen tenderar alltså till att ”[t]he future still lies ahead as an *opportunity* for freedom and self-realization for the

⁴⁰ Johannisson 2001, s. 10.

⁴¹ *ibid.*, s. 141.

⁴² *ibid.*, s. 142.

person who is ready to shake off the old and make an investment in the new”⁴³, för den som ”casts off his mythical costumes and dares to appear as the free and autonomous creature that he in reality is”⁴⁴ eller formulerat på ett annat sätt: för den som erkänner förflyktandet av det som var fast öppnas blicken på det äkta livet och därmed uppstår möjligheten till att delta i samhälleliga förändringar.

Beträffande fjällnostalgin slår dramat in på en kritisk väg därför att ”[...] the nationally-inflected mountain landscape is [...] [a] nineteenth-century ideal that Ibsen dismantles through his ambivalent dramatic art”⁴⁵. I stället för att främja nostalgins sanningshalt förstörs den. För Maja visar sig världens skönhet inte uppifrån en fjälltopp. I slutet av pjäsen stiger hon hellre ned till jorden och livet än att stanna uppe på fjällen som förknippas med döden. För Rubek och Irene representerar fjällen ett ideal men till sist innebär uppståndelsen däruppe i form av döden snarare upprätthållandet av deras skenliv. I hela pjäsen förefaller det förflutna först som ideal men på grund av dess nostalgiska drag avslöjas det som verklighetsfrämmande. Föreställningar och modeller som ansågs som giltiga är inte längre det. Asbjørn Aarseth menar att ”[t]his does not mean that Ibsen is rejecting the ‘ideal’ and welcoming the ‘real’. As a dramatist he is exploring the effects of conflicting urges and principles, represented by different characters on the stage”⁴⁶. I *Når vi døde vågner* blir det mycket tydligt att det inte bara finns svart och vitt men det som visar sig ändå är att livet med ett oreflekterat förflutet har tappat sin legitimitet i en samtid i utveckling.

Längtan efter den gamla goda tiden uppstår som konsekvens av Rubeks och Irenes otillfredsställande samtid. I deras fall fungerar det förflutna som ett hämmande ankare genom tiden, vilket bevarar eller snarare utestänger dem från att delta i livets fortsättning. I stället längtar de efter återupplevelsen av det skenbart positiva förflutna som nostalgin skapar ur de kollektiva minnena. I Majas fall är ett på det förflutna inriktat liv snarare ett fängelse än ett fritt liv och bortser man från Irenes och Rubeks egen romantiska tolkning av det förflutna som ankare så framstår det även för dem som ett fängelse.

⁴³ Erik Østerud: *Theatrical and Narrative Space. Studies in Ibsen, Strindberg and J. P. Jacobsen*, Aarhus: Aarhus University Press 1998, s. 25.

⁴⁴ *ibid.*, s.45.

⁴⁵ Rees 2010, s. 59.

⁴⁶ Asbjørn Aarseth: ”Vital Romanticism in Ibsen’s Late Plays”. I: Harry Perridon (red.): *Strindberg, Ibsen & Bergman*, Maastricht: Shaker Publishing 1998, s. 1-22, s. 20.

2.3 När de döda vaknar

Det är länge sedan Rubek såg bergsbestigaren i Maja. Därför höll han inte sitt löfte att visa henne världens skönhet från en bergstopp. Majas och Rubeks relation har förändrats under åren. De är inte längre lyckliga och har framtidsvisioner utan deras förhållande är präglad av distans, oenighet och besvikelse. Vid den tidpunkten dyker den ”döda” Irene upp för första gången (jfr. NVDV 571f) och det blir alltmer tydligt att hon är orsaken till Rubeks missnöje. Som inspirationskälla fanns hon tidigare i Rubeks liv men försvann ur detta. Följaktligen representerar hon hans förflutna.

I Ibsenforskningen har det påpekats från flera håll att plötsligt uppträdande karaktärer i hans dramatik blir viktiga för att driva fram handlingen.⁴⁷ I *Når vi døde vågner* är det främst den vaknande Irene som får representera det förflutna. I Maurice Halbwachs terminologi är det de *cadres sociaux* som får en roll i den individuella minnesprocessen och som representant av Rubeks förflutet framkallar Irene minnesprocesser hos honom. Det visar sig att Rubek, precis som Irene, aldrig har kunnat blivit fri från sitt förflutna.⁴⁸ Irenes återkomst blottlägger och tillspetsar därför inte bara dramats konflikt utan är också en chans till att äntligen kunna reda ut de otillfredsställande nuvarande omständigheterna i vilka dramats karaktärer befinner sig.

Irene eskorteras av en svartklädd diakonissa. Först när Irene och Rubek övervinner sitt förflutna, när de vaknar till liv och ”gifter” sig på fjälltoppen, försvinner hon för en kort tid. Diakonissan är Irenes skugga av det förflutna och därmed en annan sida av Irene själv. Att hon är närvarande jämt betyder att det förflutna påverkar Irenes liv respektive hennes samtid hela tiden och på ett negativt sätt. Denna uppfattning av skuggans negativa påverkan uppstår därför att det förflutnas skugga föreställer vad Mark Johnson och George Lakoff definierar som konceptuell metafor.

Konceptet introducerades 1980 i *Metaphors We Live By*. Konceptuella metaforer har en allmänt känd betydelse i ett kulturellt samhälle och formar vår förståelse av texten: ”General conceptual metaphors are [...] not the unique creation of individual poets but are rather part of the way members of a culture have of conceptualizing their experience.”⁴⁹ På grund av deras djupa förankring i ett visst samhälle utgör konceptuella metaforer ett verktyg

⁴⁷ jfr. t.ex. Beyer 1990, s. 66; Bjørn Hemmer: *Ibsen: Kunsterens vei*, Bergen: Vigmostad & Bjørke 2003, s. 475.

⁴⁸ Attilio Favorini påstår att Rubek, till skillnad från Irene, bearbetar sitt förflutna genom att gifta sig med Maja och genom att ändra statyn (jfr. Attilio Favorini: ”Some Memory Plays Before the ‘Memory Play’”. I: *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 22 (2007) nr. 1, s. 29-50, s. 38f). Enligt min uppfattning är detta dock snarare försök att borttränga de traumatiska minnena om Irene.

⁴⁹ George Lakoff; Mark Turner: *More Than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*, Chicago: University of Chicago Press 1989, s. 9.

för att konstruera en texts mening. Deras redan existerande karaktär tilldelar dem en status som kan inbegripas i konceptet av det textuella förflutna. Konceptuella metaforer i en text kan ha två funktioner, antingen används de i deras ”traditionella” betydelse för att beskriva något eller deras ursprungliga betydelse ifrågasätts respektive omvänds. Då får det etablerade förflutna en konstruktiv roll i utvecklingsprocesser som riktar sig mot nyskapelser.

Även Maja representerar på ett visst sätt det förflutna ur vilket hon vaknar under pjäsens förlopp. Detta beror dock inte i samma utsträckning på historiens förflutna så som i Irenes fall utan det härrör mest ur den samtida historien där hon som Rubeks hustru får en passiv ställning i samhället. Maja antyder att det har skett en förändring i Norge under hennes och Rubeks vistelse utomlands. Vad det är för förändringar framgår inte riktigt ur texten, de uttrycker sig dock i en tystnad som oroar Maja. Vid Taunitzer See längtar hon tillbaka till Norge och ett liv som inte längre finns, och i Norge längtar hon tillbaka till Taunitzer See (jfr. NVDV 567f). Hon trivs alltså inte i sin tillvaro, var hon än befinner sig. Rubek erkänner att norrmännen har förändrat sig ”[e]n smule kanskje. Og slett ikke i retning av det elskelige” (NVDV 568) men menar att det är framför allt Maja som har förvandlat sig i sin roll som hustru. I denna roll är hon fångad i det äktenskapliga fängelset och avstängd från verkligheten. Detta visar inte bara hennes frihetssång

Jeg er fri! Jeg er fri! Jeg er fri!
Mitt fangenskaps liv er forbi!
Jeg er fri som en fugl! Jeg er fri! (t.ex. NVDV 593)

som hon upprepar flera gånger sedan hon har bestämt sig att lämna Rubek för att följa med Ulfheim. Hon förklarar det också när hon jämför äktenskapslivet med ”et koldt, klamt bur, hvor der hverken var sol eller fri luft [...] men bare forgyllning og store, forstenede menneskespøkelser rundt veggene” (NVDV 597). Majas instängdhet gör det omöjligt för henne att delta i samhällets förändringar vilka hon därför anser som negativa eller i alla fall främmande och oroväckande. Således blir hustrun Maja del av ett förflutet samhälle samtidigt som samfundet fortskrider och utvecklar sig.

En folkloristisk tradition som används för att skapa mening kring dramats död-liv-tematik är den *danse macabre*. Dödsdansen är föreställningen att de döda dansar på midnatt innan de, precis som Rubek och Irene, ”går ned i [sina] grave igjen” (NVDV 600). Denna tradition främjar alltså idén om Rubeks och Irenes dödstillstånd i livet och hänvisar till att döden inte medför en positiv förändring i enlighet med det kristna uppståndelsemotivet därför att de döda återvänder till sina gravar. I den första betydelsen skapar motivet en struktur för berättelsens innehåll, i den andra betydelsen dekonstruerar det den kristna traditionen.

Upståndelsen från de döda finns inte efter döden utan bara i livet på jorden.⁵⁰ För Rubek och Irene är det emellertid för sent. Uppvaknandet ur illusionens skenliv som enligt Marx och Engels leder till bättre insikt i de egna livsomständigheterna får en negativ prägel när Irene säger: ”Det uopprettelige ser vi først når [- - -] vi døde vågner.” (NVDV 593) Även om de nu har erkänt sina livssituationer finns det inte längre någon utgång. Som såväl levande som döda har Rubek och Irene för länge levat ett illusoriskt liv för att till sist kunna bli fria från det.

2.4 Den gamla goda tidens (de)konstruktiva förnyelse

En mer texttekniskt inriktad insikt om framställningen av det förflutna ger litteraturvetenskapliga teorier. Som det redan har antytts hör intertextualitet till denna tekniska form av det textuella förflutna. I sitt översiktsverk om intertextualitet betonar Michael Worton och Judith Still att ”[t]he textual past is explicitly or implicitly present(ed) through quotations or allusions”⁵¹, och Renate Lachmann förknippar intertextualitet explicit med minnesaspekter när hon påstår att ”en texts minne bildas genom intertextualiteten av sina referenser”⁵². Lachmanns teori om intertextualitet som textens minne kan ses som en vidareutveckling av Aby Warburgs konsthistoriskt inriktade sociala minne med vilket avses ett kulturellt minne som baserar sig på symboler som återkommer i konstverk.⁵³

Intertextualitetsteorier utgår ifrån att texter bygger på varandra och inte kan betraktas som oberoende av det litterära område i vilket de skrevs. Utgående ifrån såväl Mikael Bakhtins teorier om heteroglossia, polyfoni och dialogism som Ferdinand de Saussures definition av ett tecken som kombination av det betecknande (*signifier*) och det betecknade (*signified*) införde Julia Kristeva begreppet intertextualitet.

Saussures begrepp implicerar att en språkhandling (*parole*) uppstår genom att vissa existerande möjligheter inom ett språkssystem (*langue*) kombineras. Med termen *heteroglossia* avser Bakhtin ”language’s ability to contain within it many voices, one’s own and other

⁵⁰ jfr. Hemmer 2003, s. 488f; Atle Kittang: *Ibsens heroisme. Fra Brand til Når vi døde vågner*, Oslo: Gyldendal 2002, s. 353; Lisbeth P. Wærp: ”Oppstandelsen som forførerisk morder. Personifikasjon, allegori, parodi og ironi i *Når vi døde vågner*”. I: Lisbeth P. Wærp (red.): *Livet på likstrå: Henrik Ibsens Når vi døde vågner*, Oslo: Landslaget for norskundervisning og Cappelen Akademisk Forlag 1999, s. 94-121, s. 94f.

⁵¹ Judith Still; Michael Worton: ”Introduction”. I: Judith Still; Michael Worton (red.): *Intertextuality: theories and practices*, Manchester: Manchester University Press 1990, s. 1-44, s. 7f.

⁵² Renate Lachmann: *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990, s. 36.

⁵³ jfr. Astrid Erll; Ansgar Nünning: ”Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: Ein Überblick”. I: Astrid Erll; Marion Gymnich; Ansgar Nünning (red.): *Literatur – Erinnerung – Identität: Theoriekonzeptionen und Fallstudien*, Trier: WTV 2003, s. 3-27, s. 7.

voices”⁵⁴. Polyfoni beskriver förekommandet av många röster i en text och dialogism betyder att ett dialogiskt verk träder in i en dialog med andra dialogiska verk. Slutligen menar Kristeva att ”any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another. The notion of intertextuality replaces that of intersubjectivity, and poetic language is read as at least double”⁵⁵. Därutöver definierar hon en text som ”a permutation of texts, an intertextuality: in the space of a given text, several utterances, taken from other texts, intersect and neutralize one another”⁵⁶. Denna definition av att en text är baserad på andra texter minskar författarens roll vilket får sitt tydligaste uttryck i Roland Barthes förkunnande av författarens död:

[A] text is not a line of words releasing a single 'theological' meaning (the 'message' of the Author-God) but a multi-dimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash. The text is a tissue of quotations drawn from the innumerable centres of culture.⁵⁷

Barthes och Kristevas poststrukturella definitioner av intertextualitet framhäver läsarens roll för skapandet av en texts mening. Hur läsaren tar upp intertextuella hänvisningar för att ge mening till en text är dock inte centralt för uppsatsens syfte. Det som är viktigt i den här kontexten är Renate Lachmanns teori att en text relaterar sig till föregående texter som därför utgör textens förflutna. Detsamma blir tydligt i Genettes förståelse av transtextualitet.

Genette introducerar fem olika kategorier beträffande interaktionen mellan texter genom att inkludera olika textuella aspekter. Hans förståelse av intertextualitet begränsar sig till citat och allusioner till andra texter såväl som till plagiering. Intertextualitet i form av citat och allusioner är också den definition som Worton och Still använder. Enligt Genette finns det dock ytterligare element som placerar en text i det litterära systemet och som följaktligen representerar dess förflutna. Paratextualitet åsyftar till exempelvis förord och titlar, metatextualitet innehåller kommentarer om andra texter medan hypertextualitet beskriver en hypertext B:s imitation av hypotexten A eller transformationen av hypotexten A till hypertexten B. Den sista formen av Genettes transtextualitet är arketextualitet och handlar om bland annat genretekniska förutsättningar.⁵⁸

Transtextuella hänvisningar finns flera gånger i *Når vi døde vågner* men inte alltid i deras traditionella utformning som det redan har visat sig i Majas berättelse om hur hon blev Rubeks hustru. Vid första ögonkastet verkar den vara en kort och fin saga, vid andra

⁵⁴ Graham Allen: *Intertextuality*, Oxford: Routledge 2000, s. 29.

⁵⁵ Julia Kristeva: *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, Columbia: Columbia University Press 1980, s. 66.

⁵⁶ *ibid.*, s. 36.

⁵⁷ Roland Barthes: ”The Death of the Author”, i: Seán Burke (red.): *Authorship: From Plato to the Postmodern*, Edinburgh: Edinburgh University Press 1995, s. 125-130, s. 128.

⁵⁸ jfr. Genette 1997a, s. 1-7.

ögonkastet framstår den som en sann historia med tragiskt slut. Majas ”saga” är snarare ett exempel på tematisk intertextualitet därför att det inte finns någon intertext, utan en referens till sagor i allmänhet.⁵⁹ Men även denna mer allmänna form, jämförbar med Genettes arketextualitet, baserar sig på föreställningen att det finns existerande mönster och därmed ett textuellt förflutet på vilket en text bygger på, antingen på ett bekräftande eller avvisande sätt. Med hjälp av existerande grundmönster skapar Maja en distans till sig själv vilket möjliggör att klä traumatiska erfarenheter i ord. Det är dock bara en funktion av den här transtextuella hänvisningen. En annan sida som ännu inte har betraktats i forskningslitteraturen och som ligger i att sagan inte är en saga är traditionens omvandling och ifrågasättandet av det som ansågs som giltigt.

I *Når vi døde vågner* finns det tre olika typer av intertextuella respektive transtextuella hänvisningar. Ledmotiv tillhör exempelvis den interna intertextualiteten. Dessutom kan Ibsens andra dramer fungera som pjäsens intertext, eller så är det texter som är skrivna av andra författare som inkluderas i *Når vi døde vågner* genom intertextuella respektive transtextuella hänvisningar.⁶⁰ I det följande fokuseras på den första och den sista varianten därför att de uppvisar den mest dekonstruktiva potentialen som leder till en omskrivning av det som finns.

En tematisk grupp av intertexter i *Når vi døde vågner* utgörs av mytologiska referenser. Maja betecknar Ulfheim som faun. Faunen tillhör sällskapet av skogsguden Faunus i den romerska mytologin som motsvarar guden Pan i den grekiska mytologin. I sin analys av de mytologiska intertexterna i *Når vi døde vågner* hänvisar Erik Østerud till de flerfaldiga likheterna mellan Ulfheim och Faunus. Liksom guden är Ulfheim godsägare och bägge föredrar uppehållet i naturens ensamhet endast i sällskap av sina jakthundar. De har animaliska drag, får äkta respektive symboliska horn och sätts på grund av sina namn – Faunus kallas ibland för ulvguden – i sammanhang till ulven. Dessutom är en av skogsgudens älskarinnor jordgudinnan Maia.⁶¹

Østerud påpekar att ”mytologiens skikkelser er typer, de representerer noe fellesmenneskelig. De står aldri for det private, det spesielle og individuelle”⁶². Denna deindividualisering av karaktärerna respektive deras allmänt giltiga öden beskrivs också av Helland:

Snarere enn å advare mot spesielle psykologiske eller religiøse ”feil” som kan og bør unngås, ser *Når vi døde vågner* ut til å skrive seg inn i en gammel ikonografisk tradisjon.

⁵⁹ jfr. Michael Riffaterre: ”Compulsory reader response: the intertextual drive”. I: Judith Still; Michael Worton (red.): *Intertextuality: theories and practices*, Manchester: Manchester University Press 1990, s. 56-78, s. 61.

⁶⁰ jfr. Inga-Stina Ewbank: ”’Spiritual Property’: Intertextuality and Influence in Ibsen’s Texts”. I: *Proceedings – VII International Ibsen Conference Grimstad 1993*, Oslo: Center for Ibsen Studies 1994, s. 1-17, s. 4, 8.

⁶¹ jfr. Østerud 1964, s. 75-81.

⁶² *ibid.*, s. 75.

Straks dette innses vil man også se hvordan dette elementet er del av tekstens utsagn som tidsdiagnose. Utnyttelsen og siteringen av klassiske topoi gjør det tydelig at det er snakk om generelle fenomener og ikke tilfeldige svakheter ved enkelte interessante individer.⁶³

Genom att beteckna Ulfheim som faun tillskriver Maja honom en konstruerad identitet vilken står i motsats till hans betonade originalitet. Som faun liknar Ulfheim guden Faunus därför att faunen övertar gudens egenskaper.⁶⁴ Övertagandet av egenskaper understryker bara hans icke-individuella karaktär.

Tack vare anspelningen på den romerska mytologin beskrivs således inte bara pjäsens karaktärer, utan deras ”äkta” väsen avslöjas också, vilket återigen är en dekonstruktion av en illusion, ett avslöjande av livets sken. En identitet konstruerad på mytologiska motiv är en tom identitet i den betydelse att den saknar individualitet; den kan endast vara individuell och originell när den knyter ihop flera olika mytologiska egenskaper. I den här av referenser till myter producerade tomheten ligger dock en stor effekt. De personer som dras till det förflutna, till exempel på grund av mytologiska karaktärsdrag, får problem i sina liv. Hänvisningar till myter dekonstruerar i *Når vi døde vågner* alltså inte bara personlighetsillusioner utan också meningen av att leva i det förflutna.

I motsats till Ulfheim som sätts i sammanhang med djursymboliken ser Østerud Irene som representant för floran. I den grekiska mytologin är Eirene fredsgudinnan och en av gudinnorna för de blomstrande årstiderna.⁶⁵ Irene bär en dolk med sig med vilken hon tänkte döda Rubek. Detta är en ironisk motsats till betydelsen av hennes namn men framhäver en gång till att mytiska bakgrunder fungerar som schabloner för dramats handling. Schablonerna kombineras med ytterligare element så att de ibland undermineras för att kunna konstruera en framtidsinriktad tendens. Denna tendens ligger i lösrivandet från traditioner och konventioner. Dessutom tilldelar de mytologiska modeller som ligger bakom karaktärsbeskrivningarna dramats huvudpersoner såväl en allmän giltighet som de delar dem in i olika grupper. Detta ger karaktärerna gemensamma referensramar för att kunna kommunicera med varandra.⁶⁶

Maja kan inte bara ses i samband med den romerska jordgudinnan Maia i vilket hon tillhör samma tematisk grupp som Ulfheim. I hinduismen är Maya illusionens gudinna.⁶⁷ Med hennes slöja döljs verkligheten bakom illusioner. Arthur Schopenhauer avser med ”Majas slöja” döljandet av enhet på grund av mångfaldighet – det är hans *principium*

⁶³ Helland 2000, s. 406.

⁶⁴ jfr. *ibid.*, s. 449f; Østerud 1964, s. 75.

⁶⁵ jfr. Østerud 1964, s. 73, 83-85.

⁶⁶ jfr. *ibid.*, s. 93.

⁶⁷ jfr. Haakonsen 1981, s. 254.

individuationis.⁶⁸ Överför man Schopenhauers tolkning till Rubeks äktenskap med Maja betyder det att äktenskapet döljer hans äkta känslor. Rubeks och Majas äktenskap framstår som en illusion därför att den varken bygger på närhet eller kärlek och inte ens på konstnärlig inspirationskraft. Det verkar som att många kvinnor skulle kunna inta Majas position med samma utgång, ty Rubeks enhet finns bara i livet med Irene. Ironiskt nog är det Maja som i sin roll som hustru inte bara hjälper till att dölja Rubeks äkta känslor utan som också lyfter slöjan när hon påminner honom om hans dolda känslor för Irene. Hennes avslöjande av Rubeks inre leder till Rubeks och Irenes återförening.

En annan mytologisk figur som nämns i en allusion är graalriddaren Lohengrin när Irene beskriver sig själv som svan som drar hans båt. Så som svanen drar Lohengrins båt på väg mot befrielsen av jungfrun Elsa av Brabant är Irene dragkraften för Rubeks konstnärliga karriär därför att hon är hans ”skapnings opphav” (NVDV 578). Joan Templeton hänvisar till att Lohengrin-myten handlar om ”its virgin knight’s rejection of his bride for a ’higher’ goal, the search for the grail”⁶⁹. Det kan jämföras med Rubeks distans till Irene under skapandet av ”Oppståndelsens dag” där Rubek, i motsats till Irene, inte vill ha ett sexuellt förhållande. För verkets skull, Rubeks ”graal”, är deras relation begränsad till Irenes inspirationsgivande. Lohengrin-myten tillhör dramats förflutna på två olika sätt. För det första är den en allusion, det vill säga en intertextuell referens och därmed en del av berättelsens förflutna. I den meningen bildar den en tematisk bakgrund på vilken dramats innehåll bygger. För det andra är den också en explicit del av historiens förflutna. Den är nämligen en upprepning av något som Rubek och Irene upplevde innan pjäsen börjar. I denna form får den en minnesfunktion: ”Den gjentatte leken tjener både som bakgrunn for en tematisering av de lykkeligere aspekter ved fortiden, og som anledning for den gjentakelsen Rubek på sin side ønsker”⁷⁰ och med vilken avses upprepningen av det gamla livet med Irene.

I Lohengrin-kontexten är det värt att hänvisa till två symboler, vattenliljorna och svanen. Varje symbol i en litterär text hänger ihop med verkets textuella förflutna men de här två får, på grund av sin ambivalens, en särskild betydelse i dramats sammanhang. Svanen står för renhet i myten om graalen men i andra sammanhang representerar den också död eller hyckleri, likaså som Irene. Vattenliljornas skönhet över vattenytan har sitt ursprung i mörkret under vattenytan. Dessutom kallas de också för näckrosor. Förbindelsen till näcken beskriver

⁶⁸ Schopenhauer utvecklar dessa tankar framför allt i sitt huvudverk *Die Welt als Wille und Vorstellung (Världen som vilja och föreställning)*. Jfr. Arthur Schopenhauer: *Världen som vilja och föreställning*, Nora: Nya Doxa 1992.

⁶⁹ Templeton 1997, s. 307.

⁷⁰ Helland 2000, s. 462.

de som farliga och förförande.⁷¹ Båda symbolerna är inte bara det de verkar vara därför att det döljer sig något under ytan. Detta står i likhet med Rubeks porträttbyster och bidrar till dramats diskussion av sken och verklighet.

Bland graalriddarens kyskheter och hans roll som frälsare ser Østerud i Rubek också den av Richard Wagner tilldiktade idealitet i hans opera *Lohengrin* från 1850. Härtill kommer i förhållandet till Maja dock en helt annan sida, nämligen ett sensuellt och vällustigt liv i anknytning till Tannhäuser-myten:⁷² ”Kunst og liv er uløselig forbundet med hverandre. [- - -] Tannhäuser kan ikke synge om den rene kjærlighet uten at han selv er besjelet av den; Rubek kan ikke fullføre portrettet av den rene kvinne når han ikke selv er kysk”⁷³. Liksom *Lohengrin*-myten fungerer denna referens som modell för pjäsens handling. Därutöver hänvisar Østerud till ett möjligt samband mellan orden Tannhäuser och Taunitzer See och deras symboliska funktion för äkta kärlek.⁷⁴ Med hänsyn till den illusionära karaktären som kärleken får i symbolen Taunitzer See blir den här förbindelsen dock till ren ironi.

En betydande uppgift tilldelas Pygmalion-myten som handlar om en konstnär som förälskar sig i sin staty och låter henne vakna till liv. Tydliga spår av tematiken konstnär-konstverk-död-liv återkommer i *Når vi døde vågner*. Henrik Ibsen tar upp denna gamla konstnärsmyt men skriver om den. Detta kan ses som en transformation av myten vilken Genette betecknar som hypertextualitet. I myten framstår konstnärsfiguren som livsgivande men i *Når vi døde vågner* blir den livsgivande konstnären till en livstagande figur; i stället för att låta sin älskarinna vakna till liv dödar Rubek sitt livs kärlek Irene genom att bokstavligt talat hugga henne i sten. Han skapar den statyliknande Irene som vilken hon beskrivs i scenanvisningar.⁷⁵ Hon är

[e]n slank dame, kledd i fint, kremfarvet, hvit kasjmir [...] Hennes ansikte er blekt og trekkene liksom stivnede [...] Hennes drakt er fotsid og slutter i like, nedfallende folder til legemet. Over hodet, nakken, brystet, skuldrene og armene har hun et stort hvitt kreppsjal. Armene holde rhun korslagt opp for seg over brystet. Stillingen ubevegelig. Skrittene stive og avmålte. (NVDV 571f)

Musan som konstnärens inspirationskälla är en gammal föreställning om hur ett konstverk skapas. Den har sina rötter i den grekiska mytologin. Hesiodos skriver om de nio antika muserna Clio, Erato, Euterpe, Kalliope, Melpomene, Polyhymnia, Terpsichore, Thalia och Urania. Som vetenskapernas och framför allt konsternas gudinnor inspirerar de konstnärer. I *Når vi døde vågner* kritiseras dock denna positiva uppfattning. Irenes roll som musa leder

⁷¹ jfr. Tom Eide: *Ibsens dialogkunst. Etikk og eksistens i Når vi døde vågner*, Oslo: Universitetsforlaget 2001, s. 243; Haugan 1977, s. 249.

⁷² jfr. Østerud 1964, s. 88, 90f.

⁷³ *ibid.*, s. 92.

⁷⁴ jfr. Østerud 2005, s. 90.

⁷⁵ jfr. också Helland 2000, s. 383-385.

först till hennes föreställda död och sedan till hennes äkta död. I hennes äkta död återförenas hon med Rubek men detta är långt ifrån hennes ursprungliga önskan att leva ett jordiskt liv med honom och att ha gemensamma barn. Livets offrande för att få kärlek representeras som omöjligt och "[b]y attacking the old clichés about sacrificing life for love, Ibsen hastened the modern de-idealization of women and powerfully contributed to the demise of idealism as an aesthetic theory"⁷⁶.

Irenes närvaro gav Rubeks konstnärskarriär stabilitet. Hennes försvinnande, som bryter mot traditionella föreställningar om kvinnornas främsta roll som konstnärens inspirationskraft genom att offra det egna livet, upphäver denna stadga. Rubek konfronteras med ett föränderligt liv som han inte såg innan – ett liv som kräver reflektion över det egna levnadssättet. Bildligt sett understryks detta med att han skapar skulpturen av den ångrande konstnären i stället för den av den ideala kvinnan.

Bortsett från mytologin som intertext spelar religionen en stor roll i *Når vi døde vågner*. I sin artikel "Biblical Intertextuality in *When We Dead Awaken*" nämner Arnbjørn Jakobsen bland annat uppståndelsemotivet, begrepp som lov, pris och förvandling, som Irene och Rubek förknippar med sin skulptur, liknelsen mellan den förlovade bergstoppen och det förlovade landet, Jesus frestelse på berget i Matteus och pilgrimsfärden. Inga-Stina Ewbank hänvisar dessutom till likheter mellan skapelse av den första skulpturversionen ("Således skapte jeg henne. – I *ditt* bilde skapte jeg henne, Irene" (NVDV 578)) och världens skapelse i Genesis 1, 27. Även karaktärerna sätts in i den religiösa kontexten när Irene tillskrivs gudomliga karaktärsdrag med ordet "høyhellig" eller när Rubek betecknas som "hersker og herre" (NVDV 593).⁷⁷

Trots att det finns tematiska likheter mellan dramat och religiösa intertexter betyder detta inte att de får samma betydelse. Liksom referenserna till myterna bildar de bara en bakgrund på vilken berättelsen bygger. Så har Irenes roll som musa och Rubeks tjänarinna för henne för det första inte samma negativa mening som Jesus tjänstgöring hos djävulen i den motiviskt liknande bibeltexten i Matteus 4 innebär.⁷⁸ Jakobsen fastslår att

it is the way they [Rubek och Irene] use biblical allusions that shows us how far they stand from traditional Christian belief. [...] we are faced with a modern fictional universe, in which the Bible constitutes a cultural base [för att konstruera sin värld] but in which the Christian faith no longer has hegemony.⁷⁹

⁷⁶ Moi 2006, s. 81. Mojs förståelse av sammanhanget mellan kvinnskildringar och idealism är den att kvinnor och sexualitet antingen måste idealiseras eller demoniseras och hon betonar Ibsens förmåga att inte hamna i denna demonisering när idealiseringen dekonstrueras (jfr. *ibid.*, s. 79).

⁷⁷ jfr. Ewbank 1994, s. 15; Jakobsen 1994, s. 162-165, 167, 169-171.

⁷⁸ jfr. Jakobsen 1994, s. 164.

⁷⁹ *ibid.*, s. 163.

Rubeks ändringar av skulpturen hänger ihop med detta. Den gudomliga karaktären av den första skulpturversionen ”jordas”.⁸⁰ Det visar sig att religiösa föreställningar inte längre stämmer överens med samtiden:

[B]oth the religious idea of resurrection and eternity and the belief in the saving grace of human purity and sacrifices are challenged to the point of losing any credibility. Consequently, Irene’s and Rubek’s choice of death is a way of preserving human dignity, but not one of redemption.⁸¹

Konflikten mellan gamla och nya versioner av livet och samhället kulminerar i dramats mångfacetterade slut. Efter Rubeks och Irenes död välsignar diakonissan dem med orden ”pax vobiscum” (NVDV 600), ett citat från Nya testamentet när Jesus hälsar apostlarna efter sin uppståndelse och därmed en intertextuell referens. Citatets tolkningar kunde inte vara mer mångfaldiga. Jakobsen beskriver ett icke-religiöst perspektiv ur vilket slutet kan läsas som uttryck för religiöst vansinne därför att nunnan visar sympati för paret genom att hälsa det, även om Rubek och Irene beger sig medvetet upp i döden. Den andra möjligheten han hänvisar till är tolkningen som ser en avskedshälsning i nunnans ord. Den innebär följaktligen ett lyckligt slut för Rubek och Irene därför att de äntligen befinner sig på väg mot lov och ära i evigheten. Enligt Jakobsen är det dock meningslöst att skilja mellan de olika uppfattningarna, slutet borde snarare betraktas som framställning av båda perspektiven:

In the closing scene, the mythical and the physical reality are placed in opposition. Ibsen so to speak allows the physical reality to smash into the mythical reality which he has so carefully constructed [med hjälp av Bibeln som hypotext]. But this does not necessarily imply that the mythical reality has lost its power of attraction. The play terminates in a carefully balanced double perspective: death and ecstatic communion at one and the same time.⁸²

Ett tredje alternativ som inte tas upp av Jakobsen är en uttryckligen ironisk läsning. Den företräds exempelvis av Frode Helland:

Der Jesus, den oppstandne, hilser de levende, hilser den levende diakonissen de døde menneskene. Denne omsnuingen gir opphav til en ikke ubetydelig ironi, som dermed også rammer religionens blindhet overfor modernitetens tilstivning. Overfor denne tekstens uopphørlige insistering på det dennesidige, framstår diakonissens blindhet overfor sluttens død som ironisk tegnet. [- - -] Kanskje er [...] stykkets siste ord [inte] ”eirene”, men (også) ”eironeia”, ironi. Ibsens dramatiske epilog gir slik, gjennom destruksjonen av enhver fortrøstningsfull positivitet, ingen svar, bare flere spørsmål.⁸³

⁸⁰ jfr. också Jakobsen 1994, s. 165.

⁸¹ Johansen 1994, s. 35. Även Frode Helland hänvisar till ”at religiøse titler innenfor Ibsens dramatik slett ikke borger for noen slik positivitet, snarere tvert imot” (jfr. Helland 2000, s. 472) och Lisbeth P. Wærp slår fast att Bibelns autoritet undermineras därför att uppståndelsemetaforiken i *Når vi døde vågner* inte ger hopp på en positiv utgång (jfr. Wærp 1999, s. 95).

⁸² Jakobsen 1994, s. 173f.

⁸³ Helland 2000, s. 473f. Hellands ironiska läsning resulterar även ur hans konstaterande att Majas frihetssång är en konstform. Därmed är hon själv inte helt fri från det hon avskyr: konst i liv och liv i konst. Helland framhäver att Ibsen avser från en slutgiltig kontrastering av estetisism och vitalism på grund av denna ”dekonstruksjon av selve motsetningen mellom liv og kunst” (ibid., s. 470).

Helland menar dessutom att Majas och Ulfheims förhållande bygger på en handel och därmed på en slags prostitution i stället för att framställa Majas frigörelse.⁸⁴ Återigen är här Schopenhauers tolkning av mångfaldigheten i den hinduistiska betydelsen av Maya intressant. Man får nämligen inte glömma att hon fick möjligheten att börja ett nytt liv på jorden vilket är byggt på kompromisser men ändå fritt från vissa inskrängningar som härrörde ur karaktärernas misslyckade förflutna. För Maja finns det alltså andra sätt att leva på jorden därför att livet bjuder på olika versioner. Men som Helland antyder är det tänkbart att de döljer den eftersträvansvärda enheten, som Rubek och Irene möjligtvis hittade i döden. Igen blir slutet tvedygtigt. Litterära traditioner har inte längre samma mening som innan. De sätts in i nya kontexter och förlorar sina klart definierade betydelser. En betydlig skillnad gentemot Rubeks och Irenes skenliv på jorden är dock att Majas möjliga skenliv inte beror på förnekelsen av det förflutna utan hon lever i nuet där hon ställs inför olika livsvarianter, men åtminstone bland dem får hon välja själv.

Att det finns flera tolkningsmöjligheter understryker det som har visat sig i det föregående. Det går inte längre att alltid skilja mellan antingen eller. Vid första ögonkastet kan dramat förstås på ett negativt sätt i den meningen att det skriver in sig i fin de siècle-traditionen i slutet av 1800-talet, eller på ett positivt sätt där Majas utbrott ur äktenskapet leder till hennes oinskränkta frihet och Irenes och Rubeks uppståndelse i den ljusande evigheten. Båda tolkningarna missar dock dramats komplexitet. Pjäsens slut pekar å ena sidan på det moderna livets förvirring, men å andra sidan syns också dess flertal av möjligheter som ett litet ljus i horisonten. Att olika vägar är möjliga kan, oavsett Schopenhauers åsikt, innebära att det finns en viss positivitet, vilket även erkänns av Helland när han förklarar att "[...] stykkets slutt [...] forlenes [samtidigt] med en slags positivitet, i og med framstillingen av to alternative løsninger på de problemer teksten dveler ved"⁸⁵. Kanske är just det utsagan: Det blir möjligt att välja mellan olika liv, och så länge man följer sina individuella önsknings, så länge man lever livet i enlighet med sig själv, kan man se över möjliga negativa aspekter, ty enligheten med sig själv innebär också att man reflekterar över var man själv befinner sig i samhället. Det vill säga att man med Marx och Engels ord kan "betrakta sin levnadsställning och sina ömsesidiga förbindelser med nyktra ögon".

⁸⁴ jfr. Helland 2000, s. 455.

⁸⁵ *ibid.*, s. 437.

2.5 Den förflutna konstens sken och dramats fiktionella verklighet

En annan föreställning som undermineras i *Når vi døde vågner* och som också har med frågor kring verklighet eller sken att göra är den av den skapande konstnären. Det är inte längre konstnären Rubek som kreerar nya uttrycksformer, utan han tar dem från andra vilket pekar på hans tomhet och oflexibilitet.⁸⁶ Detta kan även ses i sammanhang med att han tar liv i stället för att skapa det. Att Irene lämnade Rubek utlöste en konstnärskris hos honom. Han är inte längre i stånd att skapa ett ”äkta” konstverk, utan han gör porträttbyster som han inte anser vara riktiga byster:

Der ligger noe fordektig, noe fordulgt, innenfor og bakenfor de bystene, – noe lønning, som ikke menneskene kan se – [- - -] Bare *jeg* [Rubek] kan se det. Og det morer meg så inderlig. Utenpå er det denne ”slående likhet”, som det heter, og som folk står og gaper så forbauset på – (*senker stemmen.*) – men i sin dypeste grunn er det aktverdige, hederlige hestefjes og énvise eselsnuter og slukkørede, lavpannede hundeskaller og meskede svinehoder, – og slappe, brutale stutekontrafeier også iblant. (NVDV 569)

Porträttbysterna uppfyller inte sin traditionella funktion som ligger i hyllningen av den som porträtteras, utan i Rubeks karikatisering profaneras denna föreställning.⁸⁷ Han sätter konst och sken i ett negativt samband. Porträttbysterna framställer nämligen något annat än det de verkar vara men publiken förstår inte det. Här ligger en offentlighetskritik därför att publiken hyllar en illusion och inte det som verkligen finns:

Problemet, ifølge Rubek, er ikke bare at publikum mangler forståelse for det objektivt foreliggende verket, men derimot at de ikke begriper det *subjektive*. De setter bare pris på noe i verket ”som aldrig har været i min tanke”. Rubek kritiserer altså ikke bare en misforståelse i resepsjonen av verket, han anerkjenner ikke kunstens offentlige karakter.⁸⁸

Ironiskt nog intar Rubek en liknande hållning gentemot livet när han bortser från verkligheten och föredrar ett illusoriskt liv i det förflutna. Det enda skenet han distanserar sig från är sitt konstnärsliv. Rubek säger att

hele dette her med kunstnerkall og med kunstnergjerning – og slikt noe, – det begynte å forekomme meg som noe så tomt og hult og intetsigende i grunnen.

Fru Maja. Hva ville du da sette i stedet?

Prof. Rubek. Livet, Maja.

Fru Maja. Livet?

Prof. Rubek. Ja er da ikke livet i solskinn og skjønnhet noe ganske annerledes verdifullt enn det å gå her til sine dages ende i et rått, fuktig hull og mase seg dødsens trett med lerklumper og stenblokke? (NVDV 585)

Konstnärslivet är inte längre det Rubek strävar efter utan han vill ersätta det med det ”äkta” livet därför att konsten framställer ett slags skenliv som han inte längre vill leva i. Upphävandet av dialektiken mellan skenlivet och det äkta livet, som motsvarar den dualistiska idealismens uppdelning av världen, påminner om Friedrich Nietzsches negativa uppfattning

⁸⁶ jfr. Helland 2000, s. 406f. Helland tar Majas definition av stillheten i Norge som exempel.

⁸⁷ jfr. *ibid.*, s. 364f.

⁸⁸ *ibid.*, s. 365.

av skenlivet. I kapitlet "Wie die 'wahre Welt' endlich zur Fabel wurde – Geschichte eines Irrtums" i sin *Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophiert (Avgudaskymning – eller hur man filosoferar med hammaren)* dekonstruerar Nietzsche skenlivets existens när han slutar med att förträngningen av det sanna livet innebär också förträngningen av skenlivet.⁸⁹ Det finns alltså ingen mening med att förtränga det sanna livet. Detta kan återigen kopplas till frågor om fantasi och sanning och till frågan om huruvida ett minne av det förflutna kan representera sanningen. Att ett personligt minne inte alltid återger det som faktiskt hände tydliggörs av Rubek. Det finns nämligen en spänning mellan minne och bortträngning:

Fru Maja. Nå, du har jo kjent henne [Irene] så inderlig godt. Lenge før du kjente meg.

Prof. Rubek. Hadde glemt henne igjen også, – lenge før jeg kjente deg.

Fru Maja (setter seg oppreist). Kan du glemme så lett, du Rubek?

Prof. Rubek (kort). Ja så overmåte lett. (*tilføyer barskt.*) Når jeg vil glemme. (NVDV 582f)

Dessutom vill Rubek inte längre tala om det som hände förr (jfr. NVDV 576). Han försöker undertrycka det faktum att Irene har en viktig betydelse för honom. Djupt inom sig är Rubek medveten om detta, annars skulle han inte hänvisa till minne och glömska som aktiva, av viljan styrda händelser. Resultatet är att Rubek medvetet selekterar minnena. Aleida Assmann uppmärksammar att såväl minne som glömska kan äga rum både på ett aktivt och ett passivt sätt. Det aktiva glömmandet av Rubek kan jämföras med destruktion och förnekelse.⁹⁰ Om det förflutna, och framför allt minnet som uttryck av det förflutna, betraktas som en samtida konstruktion ifrågasätts alltså deras sanningshalt därför att det likaväl kan handla om fantasier eller, som den nostalgiska prägeln i dramat visar, om idealiserade föreställningar. Därutöver undergår de selektion vilket kan förändra sanningen på samma sätt.

Ett liv i det förflutnas skugga är onekligen ett skenliv därför att det döljer kopplingen till det samtida livet. Likaså är ett liv som bygger på aktiv bortträngning och förnekelse ett liv i sken. I båda fallen blir de verkliga livskonditionerna osynliga. Irenes dödstillstånd, i vilket hon befinner sig så länge hon påverkas endast av det förflutna och inte av nuet, och Rubeks tomhet låter detta skenliv framstå som meningslöst. Den kritiska syn på nostalgi och på minnenas relation till sanningen som finns i dramat ifrågasätter på samma sätt det förflutnas aktualitet i samtiden så som den framhålls av Rubek och Irene.

Rubeks påstående att Irene alltid avskydde museer, som hon kallade för gravhögar (jfr. NVDV 589), tyder på att Irene alltid har haft en ambivalent inställning till det förflutna.

⁸⁹ jfr. Friedrich Nietzsche: *Der Fall Wagner; Götzen-Dämmerung; Der Antichrist; Ecce homo; Dionysos-Dithyramben; Nietzsche contra Wagner*, Berlin: Walter de Gruyter & Co 1969, s. 74f.

⁹⁰ jfr. Aleida Assmann: "Canon and Archive". I: Astrid Erll; Ansgar Nünning (red.): *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin: de Gruyter 2008, s. 97-107, s. 99.

Jämförelsen av museer som representant och vårdare av det förflutna och gravhögar som symbol för döden sätter det förflutna än en gång i samband med döden. Till följd tilldelas det statiska och livlösa egenskaper samtidigt som konsten i Irenes ögon blir till livets motspelare. Irenes förståelse av konst och det förflutna motsvarar hennes egna erfarenheter som hennes statiska liv som staty medför.

Som intermediala referenser kan de i dramat beskrivna konstverken representera en form av det textuella förflutna samtidigt som de själva eller deras innehåll kan bli till minnesrepresentanter. Toril Moi hänvisar till likheter mellan den statyliknande Irene och den vita, stelnade figuren i Arnold Böcklins tavla ”Dödens ö” (1880-1886 i fem varianter) och påstår att den intermediala referensen till Böcklins tavla framhäver pjäsens centrala motiv av den levande döda.⁹¹ Denna ekfras, där ett konstverk blir till det textuella förflutna, understryker Irenes styva karaktär och leder liksom som de hypertextuella referenserna till myterna till en gradvis deindividualisering av de personliga egenskaperna.

På samma sätt kan andra konstverk ha haft inflytande på formgivandet av Rubeks skulptur. Daniel Haakonsen hänvisar exempelvis till likheter mellan den franska skulptören Auguste Rodins konstnärskap, framför allt hans ”Helvetesport”, och Rubeks ”Oppståndelsens dag”.⁹² Särskilt intressant i uppsatsens kontext är dock Frode Hellands påpekande att den första versionen av Rubeks skulptur motsvarar det som representeras i Pygmalion-myten: övergången från död till liv.⁹³ Övergången är inte med i den slutgiltiga versionen. Det understryker upp- och nervändandet av myten på väg mot ett nytt förhållande mellan man/konstnär och kvinna/musa. Även om Lisbeth Wærp konstaterar en likhet mellan myten och återföreningen av Rubek och Irene, i vilken hon ser avslutningen av ett stegvist levandegörande av Irene,⁹⁴ så resulterar den slutligen ändå i döden och bildar följaktligen ingen motvikt.

Konstverk kan konservera ett ögonblick, om det liknar sanningen eller inte. Rubek förändrar sin skulptur men ändå ”konserverar [statyn], den fryser tiden, stanser tidens ubønnhørlige bevegelse i et stivnet bilde”⁹⁵ och blir så själv till vårdare av det förflutna. I det

⁹¹ jfr. Moi 2006, s. 136f.

⁹² jfr. Haakonsen 1981, s. 258ff. Vigdis Ystad ser här ett samband med försöket att frigöra sig från instängdheten i materialen i Michelangelos slav-skulpturer som ”Vaknande slav”, ”Ung slav” eller slaven ”Atlas” (jfr. Vigdis Ystad: ”Dikterens syner: Ibsen og den moderne sanselighet”. I: *edda* (1994), nr. 4, s. 289-306, s. 303) men intermedialitetens funktion förblir densamma.

⁹³ jfr. Helland 2000, s. 378. Atle Kittang hänvisar till att den första skulpturversionen är modellerad i lera (jfr. NVDV 588), stoffet ur vilket liv i Bibeln uppstår. Till skillnad representerar marmor, av vilken den slutgiltiga skulpturen är gjord, döden. Detta gör motsatsen mellan liv och död ännu tydligare (jfr. Kittang 2002, s. 344).

⁹⁴ jfr. Lisbeth P. Wærp: *Overgangens figurasjoner. En studie i Henrik Ibsens Kejser og Galilæer og Når vi døde vågner*, diss. Universitetet i Tromsø 2000, s. 252f.

⁹⁵ Helland 2000, s. 405.

här fallet är det Rubeks olyckliga förflutna som bevaras och om vilket statyn påminner honom jämt. Det tilldelar statyn rollen som minneskonstruktör och minnesrepresentant. Rubek kan inte frigöra sig från det förflutna, vilket lägger till grund för den i början nämnda utsuddningen av tidsliga skillnader där allt blir sig likt:

[E]nhver ny erfaring [är] for Rubek allerede en del av den gamle, han gjør ingen erfaringer fordi alt slukes av den allegoriske intensjonen. Det er i denne sammenheng at selve det *at* Rubeks skulptur siterer eldre verker får sin sentrale betydning. Selv hans eget livs stivnede død-i-livet framstilles gjennom et siterende kunstverk, som en versjon av det samme. Den individuelle erfaringen er redusert til et sitat, et topos. Slik framstiller verket nettopp det motsatte av hva Rubek hevder; ikke en erfaring av et individuelt liv, men erfaringens allmenne sammenbrudd og tilstivning.⁹⁶

Deindividualiseringen, som innebær en betoning av det allmänna, står i nära samband med upphävandet av tiden som därmed också blir allmänt giltigt.⁹⁷ När karaktärerna sätts in i ett större sammanhang på grund av transtextuella referenser är

[d]en personlige fortid hos de dramatiske karakterene [...] så utvisket i denne teksten at den nærmest må kunne sies å ”mangle”. Dette har den konsekvens at teksten unndrar seg bestemte former for psykologisering, men det viser selvsagt også at fortiden for disse karakterene er noe dødt. Det moderne subjektet står ikke i noen harmonisk, produktiv kontinuitet til fortiden. Den er her bare til stede gjennom allegoriens sitat, som død.⁹⁸

Onekligen kan exempelvis Rubeks eller Irenes förflutna sättas i samband med ett dödstillstånd. Detta betyder visserligen inte att det förflutna är dött, det vill säga att det tappat sin mening. De transtextuella och intermediala hänvisningar som förekommer i *Når vi døde vågner* återspeglar nämligen en intensiv och betydelsefull uppgörelse med textens förflutna. Religion och myter i *Når vi døde vågner* har inte bara en positiv betydelse. De tas upp i sin ursprungliga form men vänds upp och ner i dramat. Religiösa kontexter får ett annat innehåll, liv och kärlek vägras för konstens skull, älskarinnan dödas och musan, utnyttjad av konstnären, dör med honom. Liksom karaktärerna har inte heller texten en ”harmonisk, produktiv kontinuitet til fortiden” eller rättare sagt uttrycker sig den produktiva kontinuiteten på motsatt håll – på grund av dekonstruktionen av det förflutna produceras nya meningar.

Helland hänvisar till att ”Ibsen var tidlig opptatt av de visuelle kunstarter, og interessant nok særlig skulpturen. Allerede i 1850 skriver han for eksempel et dikt om Pygmalion. [- - -] Men han inntok aldri noen entydig respektfull eller underkastende holdning til det klassiske”⁹⁹, och vidare att ”Ibsen var altså allerede ved slutten av 1860-årene en moderne anti-klassisist, representant for en bruddets estetikk”¹⁰⁰. Detsamma låter sig följas i Rubeks profanering av porträttbysterna. Häri ligger en metatextuell syn på dramat som konst.

⁹⁶ Helland 2000, s. 400.

⁹⁷ jfr. också Paul 1969, s. 143.

⁹⁸ Helland 2000, s. 408.

⁹⁹ *ibid.*, s. 372.

¹⁰⁰ *ibid.*, s. 374.

I Rubeks ironiskt anmodande kritik av den ”blinda” offentligheten som inte begriper det sanna ställs inte bara hans egen syn på livet utan också dramats förhållande till sken och sanning under debatt.

I enlighet med det som också den här analysen visar sammanfattar Johansen att de hypertextuella referenserna ger mening åt texten men att det också är texten som förnekar eller ifrågasätter dem.¹⁰¹ Följaktligen finns det två motsatta rörelser i *Når vi døde vågner*. Den ena strävar mot bekräftelse av traditioner och står i kontinuitet till det respektive textuella förflutna, medan den andra rörelsen vänder sig bort från övertagandet av existerande mönster. Det textuella förflutna tas upp men dekonstrueras samtidigt. Erik Østerud utgår inte från representationen av det förflutna men gör en liknande iakttagelse om Ibsens tvådelade dramastruktur. Han framhäver att Ibsen kombinerar ett andligt drama (*sacred drama*) med ett avant-garde drama. Det förstnämnda

presents the stream of events within a framework of myth, magic and religion. [- - -] Through the ritual acts, the faith and the moral values of sacred tradition are kept alive and carried from the past into the present situation. Imbued with the sacred, the present moment is rescued from the chaos of flowing time. [- - -] Tradition is a key word for this understanding of life.¹⁰²

Avant-garde dramat syftar däremot till omvälvning, sekularisering och frigörande från det förflutna, dess upprepningar, konventioner och traditioner.¹⁰³ Trots detta bidrar båda formerna på sitt sätt till en utvidgning av det naturalistiska dramat:

[T]he sacred drama, or drama of myth, by linking the bourgeois parlor to a cosmic space, the drama of avant-garde by placing the events of everyday life into a temporal perspective of historical significance. This is how Ibsen developed the expressive potential of naturalism, allowing ‘great reckonings’ to take place in ‘little rooms’.¹⁰⁴

I Ibsens påfallande blandning av myter och modern realitet, där det mytiska, nostalgipräglade förflutna framstår som motsats men också som orsak till det nuvarande olyckliga livet, återspeglas Østeruds tankar om utvidgningen av det naturalistiska dramat. Beträffande Fru Alving i *Gengangere* betonar Østerud att hon

has locked herself out from life’s dynamics. In her buildings and homes, the doors are locked, the clock has stopped, and a stage is set for a play of pretension. In this arena, life is not lived, it is staged, it is mimed, it is shaped in myths and ritual repetitions. It looks like real life, but it is not. It is a deception, a visual spell, a dance of death.¹⁰⁵

Med samma ord kan Rubeks och Irenes liv beskrivas. Lohengrin-leken är en rituell upprepning av det förflutna, och skenlivet av de döda bygger på gamla, mytiska händelser och karaktärsdrag. Rubek och Irene är fångade i det andliga dramat där det inte finns någon

¹⁰¹ jfr. Johansen 1994, s. 36.

¹⁰² Østerud 1998, s. 50.

¹⁰³ jfr. *ibid.*, s. 11, 50.

¹⁰⁴ *ibid.*, s. 52.

¹⁰⁵ *ibid.*, s. 82.

utveckling, men ”[i]n Ibsen’s ideology, life is related to the dynamics of history, the challenge of innovations, the audacity of the avant-garde”¹⁰⁶.

Ibsens fria användning av det textuella förflutna i form av transtextuella referenser är det Inga-Stina Ewbank syftar på när hon menar att ”it is possible to see intertextuality, particular Ibsenite forms of intertextuality, as forming that ’stamp of his own personality’ which he insists makes his text his ’spiritual property’ – as being essential, in other words, to his practice as a writer”¹⁰⁷. Hon hävdar att Rubeks förändringar av konstverket står i samband med kritikernas och teaterregissörernas nya tolkningar och versioner av Ibsens författarskap.¹⁰⁸ Den föregående analysen av Ibsens användning av transtextualitet i *Når vi døde vågner* visar att han själv har gjort likadana rekonstruktioner med förlagor som ställs till förfogande i form av det textuella förflutna. Hela pjäsen är en dekonstruktion av det gamla för att bana en väg mot det nya:

This play is about an awakening – an awakening towards modern reality that did not reward idealism, nor found any beauty or truth in Romantic and classic ideals. It is important to connect the day of resurrection to the Apocalypse, i.e., to the archetypal situation of a destruction of the old and coming of the new and pure.¹⁰⁹

3. *Ett öga rött* och det textuella förflutna

3.1 ”[T]exter är bästa sättet att behålla minnet”

Eftersom ”texter är bästa sättet att behålla minnet och samtidigt hålla balansen”¹¹⁰ får Halim av Dalanda en röd bok med gyllene ornament på. Boken blir Halims dagbok och *Ett öga rött* kan ses som publiceringen av denna fiktiva minnesbok. Det är den första aspekten av hur *Ett öga rött* kan betecknas som metaroman. I sin dagbok antecknar Halim händelser han har upplevt och tankar han har haft för att behålla dem i sitt minne. Halim funderar på hur det blir när forskare hittar hans dagbok i framtiden. I framtiden ser läsarna på Halims dåvarande liv som utspelar sig i romanens nutid. Då får hans dagbok statusen av minnesbevarare därför att den påminner i framtiden om det som Halim upplevde. Boken i sig har ur ett samtidsperspektiv alltså ännu inte samma minnesfunktion som den får i framtiden i Halims

¹⁰⁶ Østerud 1998, s. 82.

¹⁰⁷ Ewbank 1994, s. 3.

¹⁰⁸ jfr. *ibid.*, s. 15f.

¹⁰⁹ Jasminka Markovska: ”Portrayal of the modern self in *When We Dead Awaken*”, i: Frode Helland; Kwok-kan Tam; Terry Siu-han Yip (red.): *Ibsen and the Modern Self*, Hong Kong: Open University of Hong Kong Press 2010, s. 245-264, s. 258.

¹¹⁰ Jonas Hassen Khemiri: *Ett öga rött*, Stockholm: Norstedts 2003, s. 89. I det följande hänvisas till denna utgåva med förkortningen EÖR i brödtexten.

drömmar. I den fiktionella nutiden är Halims föreställning av det arabiska mycket viktigare än minnet om hans liv.

Beroende på formen av en dagboksroman handlar *Ett öga rött* i stor utsträckning om det förflutna, närmare sagt om ett förflutet som ligger nära den tid där det minns och uppskrivs. Till detta tillkommer dock ytterligare nivåer av det förflutna. Liksom som i Ibsens *Når vi døde vågner* uttrycks det textuella förflutna i *Ett öga rött* för det första på en rent innehållslig nivå.

För Halim finns det en stor skillnad mellan den gamla goda tiden och det fiktionella nuet som, enligt Halim, är präglad av integrationsplanen och svennefieringen.¹¹¹ Det fiktionella nuet får därför en negativ prägel för honom. Olikheten mellan då- och nutiden visar sig också i Halims pappa Otmans beteende när det hänvisas till att han läste andra böcker förr (jfr. EÖR 53).¹¹² Den tydliga motsatsen mellan det fiktionella nuet och det fiktionella förflutna skapas alltså med hjälp av kontrasteringar.

På den innehållsliga nivån finns det dessutom berättelser om det förflutna som exempelvis Halims berättelse om Dalandas livshistoria (jfr. EÖR 32f). Dessa berättelser ger inte bara närmare beskrivningar av karaktärerna utan innehåller därutöver iakttagelser som blir viktiga för textens helhet. Till dessa återkoms det i kapitel 3.3.

Som nämnts förutsätter själva dagboksformen att en stor del av de händelser som inte är reflektioner kring skrivandet tillhör det förflutna. På den språkliga nivån återges Halims sammanfattningar av det som hände därför mestadels i preteritum varemot presensformen används för allmänna iakttagelser och beskrivningar, till exempel Halims filosofi om olika sorter av svenskar och invandrare (jfr. EÖR 36-38) eller för tematiseringar av själva skrivprocessen som ”Jag sitter ensam vid skrivbord och det är som fullaste kaos inuti. Fast det är svårt att skriva jag måste för annars det är som huvudet ska explodera” (EÖR 19). Minnet och dess betydelse för konstruktionen av karaktärernas identitet tematiseras om och om igen så att uttryck som *jag minns* återkommer flera gånger för att skapa sammanhang mellan då- och samtiden. Tydliga analepser bildas av berättelsen om Dalandas historia eller av avsnitt som återger händelser där Halims moder fortfarande är vid liv. De står inte i omedelbar närhet till den fiktionella nutiden som Halims anteckningar om vad han själv upplevde under dagen. Till skillnad från dem återges Halims minnen av sin mamma ändå i presens (jfr. t.ex. EÖR 27, 85f). I Daniel Wallentins filmatisering av romanen med samma titel (2007) återkommer dessa

¹¹¹ För Halim betyder den svenska regeringens integrationsplan ”svennefiering”, dvs. ett hot mot den arabiska kulturen. Bevis på ”svennefieringen” hittar han överallt, bland annat i nedläggningen av hemspråksundervisningen, och sitt främsta mål blir att kämpa emot detta (jfr. t.ex. EÖR s. 55).

¹¹² jfr. också Nilsson 2010, s. 93-95.

minnen som flashbacks där karaktärerna framställer det som hände så att säga i presensformen. Den ”sceniska framställningen” av dessa minnen väljs alltså även i romanen. Detta antyder hur viktiga de är för Halim och hur mycket han påverkas emotionellt av dem. Det mesta han berättar om i sin dagbok är förflutet men upplevelserna med hans mamma är fortfarande aktuella. Moderns roll i den fiktionella nutiden får inte underskattas, även om hon inte är kroppsligt närvarande:

[T]he mother figure can be regarded as one of the most powerful driving forces in Halim’s quest for personal identity. In Halim’s rather indistinct memories, she is a nurturing, grounding figure, who introduced her son to Arabic culture in a way that not even Dalanda or his father did.¹¹³

Utöver de olika tidsformerna finns det tidsadverb som *länge sedan* eller *i förrgår* för att indela historien i olika tidsavsnitt. Den största delen av romanen återger förflutna händelser som utspelade sig i tidslig närhet till den tid där de berättas, för det mesta under samma dag. Således är berättelsen inte lika beroende på strukturella tidsindelningar som Ibsens drama, där det finns ett större tidsligt avstånd mellan det förflutna och den tid i vilken det minns.

Ett centralt tema i *Ett öga rött* är den arabiska kulturen. Till den hör också det arabiska språket. Språk är alltid en nyckel till kulturell tillhörighet. Även i denna avsikt är Halim konsekvent och försöker förbättra sin arabiska samtidigt som han vägrar prata rikssvenska. Texten är därför skriven på mer eller mindre korrekt svenska. Här och var finns det arabiska ord eller uttryck, ibland redan inlånade i svenskan, som smyger sig in. Till dem hör exempelvis ”walla” (EÖR 12, ”jag svär på Gud”), ”inshallah” (EÖR 13, ”om Gud vill”) och ”jalla” (EÖR 34, ”skynda”). Förekommandet av slangord i romanen beror på att Halim skriver på sin egen sociolekt. Att använda en sociolekt tillhör Halims identitetskoncept och är del av hans motstånd mot allt som är typiskt svenskt. Otman avslöjar att Halims skiftande användning av språken bara är en konstnärlig konstruktion (jfr. EÖR 215). I recensionerna betecknades Halims språk ofta som rinkebysvenska vilket dock inte är sant. Språket är påhittat och har sin egen prägel vilket tar Halims autenticitetsanspråk som arabisk invandrare från honom, både ur ett svenskt och ur ett invandrarperspektiv.¹¹⁴ Magnus Nilsson betonar att

Khemiri’s satiric description of Halim’s understanding of his language use as a guarantee for ethnic authenticity can at the same time be read as a satiric description of the ideas

¹¹³ Corina Lacatus: *The (In)visibility Complex: Negotiating Otherness in Contemporary Sweden*, Stockholm: CEIFO Publishing 2008, s. 105.

¹¹⁴ jfr. t.ex. Annina Rabes recension ”Vasst på bruten svenska” i *Svenska Dagbladet*, 2003-08-04 eller Björn Gunnarssons recension ”Den unge Halims lidanden” i *Göteborgs-Posten*, 2003-08-04; Wolfgang Behschnitt: ”The Voice of the ’Real Migrant’: Contemporary Migration Literature in Sweden”. I: Mirjam Gebauer; Pia Schwarz Lausten (red.): *Migration and Literature in Contemporary Europe*, München: Martin Meidenbauer 2010, s. 77-92, s. 85f.

about textual ethnic authenticity produced by the discursive construction of the phenomenon 'immigrant literature'.¹¹⁵

Språk är ett föränderligt system men det bildar ändå en ram inom vilken vi strukturerar världen och sätter ord på något. Detsamma gäller för litteratur varför språk kan betraktas som del av det textuella förflutna. Romanen motsvarar inte den litterära traditionen, dels för att den är skriven på en sociolekt men främst därför att Khemiri hittade på ett nytt språk som dekonstruerar det textuella förflutna och samtidigt Halims äkthet som arabisk invandrare. Romanen dekonstruerar följaktligen kategoriseringar som baserar sig på ytliga kännetecken.

3.2 När det förflutna blir det förflutna

Skrivandet om det förflutna i *Ett öga rött* har dels med romanens dagboksform och dels med det förflutnas betydelse för själva historien att göra. Så som Irene i *Når vi døde vågner* representerar Halims mamma och Dalanda det förflutna därför att de står för den arabiska kulturen, från vilken Halims familj ursprungligen kommer.¹¹⁶ I *Når vi døde vågner* vaknar den döda Irene till liv och med henne det förflutna. I *Ett öga rött* försvinner det förflutna när Halims moder dör och när Dalanda slutligen flyttar bort från Stockholm. Karaktärernas grundläggande funktion i dramat och boken är dock densamma. De är ett "verktyg" för att representera det förflutna, om det förflutna förflyter eller återkommer i samtiden med dem.

Att Halims mamma representerar de arabiska rötterna syns därför att hon pratar arabiska och bär slöja. Dessutom hänvisar Halims pappa till att Halim med sina idéer om "kampen" för det arabiska liknar sin mor (jfr. EÖR 215). Så länge hon bor kvar i Stockholms mångkulturellt präglade förort Skärholmen från vilken Halim och hans pappa flyttade till det centrala Södermalm blir Dalanda till representant för den arabiska kulturen eftersom hon berättar för Halim om arabernas historia, arabiska filosofer och författare och det arabiska språket. Dalanda framkallar Halims medvetande om hans arabiska rötter: "Hela tiden jag hörde Dalanda inne i huvudet som en radio. Hon påminde jag är ingen ligist utan släkting till Hannibal som bazade romarna med elefanter och al-Khwarizmi som gav namnet till algebran." (EÖR 14) Dalanda främjar skillnader mellan Sverige och den arabiska världen jämt. Enligt henne är det omöjligt att överbrygga de kulturella differenserna och med hennes upprätthållande av motsatserna bidrar hon själv till det. Det gäller bland annat ordspråk:

¹¹⁵ Nilsson 2010, s. 211.

¹¹⁶ Beteckningen av den arabiska kulturen som förfluten syftar på att denna kultur framställer familjens rötter som skiljer sig från familjens liv i Sverige. Detta betyder inte att själva kulturen är förfluten i den meningen att den inte längre finns.

Dalanda klappade på huvudet och luktade henna och siden och påminde man i Sverige har ordspråk som 'Snacka är värd silver och vara tyst är värd guld' och 'Den som väntar på något soft kommer aldrig vänta för länge'. Hos oss araber man säger istället 'En man utan mod är ingen man'. (EÖR 21f)

I Halims värld tilldelas Dalanda uteslutande rollen som företrädare av det för honom gamla goda förflutna. Det är något som han vill återvända till utan att han någonsin ha varit där. Det blir nödvändigt att skilja mellan olika skikt av det förflutna för att kunna förstå hur konstruerad Halims arabiska identitet är. Den gamla goda tiden så som Halim föreställer sig den är nämligen inte densamma som det förflutna som han själv är en del av. Eftersom Halim är född i Sverige tillhör den arabiska kulturen, så som den existerar i den arabiska världen, inte hans upplevda förflutet utan ett förflutet som konstrueras i hans tankar baserat på det han fick höra av modern och Dalanda. Därutöver representerar det på den arabiska kulturen inriktade livet hos Halims mamma i Sverige också ett gemensamt förflutet. Den arabiska kulturen i ett liv utanför den arabiska världen är den form som även Halim själv upplever.

Utgående ifrån den kanadensiske psykologen Endel Tulvings iakttagelse finns det bland annat ett episodiskt och ett semantiskt minne som tillsammans utgör det deklarativa minnet. Det episodiska minnet omfattar självupplevda erfarenheter och producerar en biografisk kontinuitet, varemot det semantiska minnet avser allmänbildning som inte är beroende på personlig upplevelse, och som framkallas efter subjektivt präglade beslut, om dess innehåll anses vara giltigt.¹¹⁷ I Halim finns det alltså en spänning mellan det episodiska och det semantiska minnet. I hans semantiska minne finns det information om det arabiska som han fick av Dalanda men som han inte kan verifiera med sitt episodiska minne därför att han inte själv har upplevt händelserna de pratar om. Detta undgår han dock genom att överföra kännedom från det semantiska minnet till det episodiska minnet, vilket leder till att hans minne och hans identitet fjärnar sig mer och mer från verkligheten.

I den centrala betydelsen av den sociala interaktionen för den individuella identitetskonstruktionen återkommer påståendet att vi alltid konstruerar vår egen identitet i förhållande till andra. I början av *Ett öga rött* är det det förflutnas representanter som har det största inflytande på Halim, ty också hans "fictional self is constructed by attempts to position

¹¹⁷ jfr. Gerald Echterhoff: "Das Außen des Erinnerns: Was vermittelt individuelles und kollektives Gedächtnis?". I: Astrid Erll; Ansgar Nünning (red.): *Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität*, Berlin: de Gruyter 2004, s. 61-82, s. 63, 71; Hans J. Markowitsch: "Cultural Memory and the Neurosciences". I: Astrid Erll; Ansgar Nünning (red.): *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin: de Gruyter 2008, s. 275-283, s. 277f. De andra, i uppsatsens kontext dock inte relevanta minnesformer är procedurminnet som handlar om lärda färdigheter, det perceptuella minnet som hjälper oss att medvetet igenkänna och identifiera omvärlden och priming som innebär att man omedvetet igenkänner något som man tidigare har varit i kontakt med.

himself in relation to other characters in the narrative”¹¹⁸. Så länge åtminstone Dalanda är kroppsligt närvarande lever Halim i sina tankar endast i det arabiska förflutna som är motsatsen till hans nuvarande tillvaro i Sverige. Med Dalandas flytt förblir han dock ensam med sitt kompromisslösa bejakande av det arabiska förflutna och det samtidigt strikta förnekande av ”det svenska” i nutiden. Mammans och Dalandas fysiska försvinnande betyder att det förflutna suddas ut och därmed också dominansen av den arabiska kulturen. Försvinnandet av det förflutnas representanter symboliserar att det förflutna, som Halim värderar och försöker upprätthålla, inte längre finns. I stället finns det något nytt som framställer en förbindelse mellan de båda kulturella inflytanden.

Även om Halim inte vill inse det sker en förändring i hans radikala inställning till den svenska kulturen. Han förälskar sig till exempel i en svensk tjej. När Kerstin, Otmans flickvän, berättar om vad hon sysslar med kommenterar Halim det på följande sätt: ”Pappa tittade med stora ögon och hela tiden han sa: ’*Mm mm mm mm*’ som i Maraboureklam.” (EÖR 74) Det är onekligen en ironisk kommentar från Halims sida men den är ändå ett tecken på att han mycket väl vet besked om vad som händer i det svenska samhället – redan när det kommer till tevereklam. Omedvetet inordnar han sig mitt i den svenska matkulturen, och det svenska samhället blir en del av hans referensram.

Följaktligen får det förflutnas förflyktande en viktig roll i Halims individuella utveckling från ett starkt personligt markerat annorlunda- och utanförskap till ett insiderskap som inte förnekar rötterna.¹¹⁹ Halims utveckling mot erkännandet av en mångkulturell bakgrund visar att något i det förflutna inte behöver förnekas men att det krävs en utveckling eller åtminstone en reflektion över om detta fortfarande är giltigt för samtiden. Magnus Nilsson menar att Halims utveckling inte beror på någon ideologisk utveckling utan att den äger rum på en psykologisk nivå.¹²⁰ Detta kan understrykas när man lägger märke på hur viktigt minneskonstruktioner i denna process är.

3.3 Jag minns – men vad minns jag?

Halim är onekligen mycket påverkad av minnen. Ibland är det bara en lukt som utlöser ett minne. Halim förklarar att det är bland annat ”med lukten man minns” (EÖR 193) vilket bekräftar av den neurovetenskapliga forskningen:

¹¹⁸ Lacatus 2008, s. 98.

¹¹⁹ jfr. också Wolfgang Behschnitt; Thomas Mohnike: ”Bildung und Alteritätskonstitution in der jüngsten schwedischen Migrantenliteratur”. I: Christiane Barz; Wolfgang Behschnitt (red.): *bildung und anderes. Alterität in Bildungsdiskursen in den skandinavischen Literaturen*, Würzburg: Ergon Verlag 2006, s. 201-229, s. 222.

¹²⁰ jfr. Nilsson 2010, s. 91.

[T]he cues provided by smell are the most likely to create strong reminiscences. [- - -] A sensation (a taste, smell, touch, sound, or, very rarely, striking sight) represents [...] the key ingredient, the trigger for a mnemonic process. Memory is born from a surprise encounter with a strong impression connected to some material prop [...].¹²¹

Framför allt två lukter har ett starkt inflytande på Halim: ”När vi [Dalanda och Halim] kramades hejdå jag kände lukten av slöjtyg och också lite av hennatatuering och inuti det sved av några minnen och sen allt blev normal igen.” (EÖR 13) Henna- och sidenlukten är något han förknippar med hans mor respektive med värme och trygghet. Sjukhuslukten däremot framkallar de dåliga minnena om moderns död och sorg i honom (jfr. EÖR 86, 193f).

Minnenas olika karaktärer ger anledning till att fundera på hur karaktärerna handskas med dem. Halim hänvisar till att det finns en viss nödvändighet att påminna sig om det som hände, annars ”möglar” minnet (jfr. EÖR 34). Men vari ligger denna nödvändighet att upprätthålla minnet? Redan 1690 påpekade John Locke att identitetskonstruktioner till stora delar bygger på olika former av minne. Att den personliga kontinuiteten baserar sig på minnen har inte förändrats under tiden. Ett minne kan konstruera, modellera, förändra, destabilisera och förstöra både individens och kollektivens identitet.¹²² Minnenas avgörande roll för de olika former av identitet framkallas även där identitetskonstruktioner tematiseras i *Ett öga rött*.

Något förenklat finns det två sätt att hantera minnet: å ena sidan dess bevarande och å andra sidan dess bortträngning. Mittemellan ligger dock olika nyanser. Medan Dalanda tillhör den ena ytterligheten står Otmans världsåskådning i rak motsats till hennes. Otman anser assimileringen i det svenska samhället som oundviklig och han vill att Halim orienterar sig vid den svenska kulturen och det svenska språket för att lyckas i framtiden. Magnus Nilsson betonar att både Dalanda och Otman ”betraktar [...] kulturella identiteter som homogena och klart avgränsbar från varandra. Dessutom hävdar båda att varje individ bara kan ha *en* kulturell identitet”¹²³.

Dalandas och Otmans hantering av minnen påverkar hur de konstruerar sina identiteter. Otman vill integrera sig i det svenska samhället och anser därför att det förflutna är något man ska lämna bakom sig. Detta föranleder Dalanda att dra slutsatsen att Halims pappa ”är en kameleont som byter miljö och anpassar sig. Blir som ny, glömmer all tradition

¹²¹ Evelyne Ender: *Architexts of Memory – literature, science, and autobiography*, Michigan: University of Michigan Press 2005, s. 30.

¹²² jfr. Astrid Erll; Marion Gymnich; Ansgar Nünning: ”Einleitung: Literatur als Medium der Repräsentation und Konstruktion von Erinnerung und Identität”. I: Astrid Erll; Marion Gymnich; Ansgar Nünning (red.): *Literatur – Erinnerung – Identität: Theoriekonzeptionen und Fallstudien*, Trier: WTV 2003, s. iii-ix, s. iii.

¹²³ Nilsson 2010, s. 84.

och historia” (EÖR 32). Eftersom han inte längre minns blir Otman en annan människa med en annan identitet. Det är dock inte hela sanningen.

Som i *Når vi døde vågner* ger en händelse i det förflutna förklaringen till Otmans fjärmande ifrån sin arabiska härkomst. Hustruns död blev till traumatiska minnen och i det följande allt som förknippas med henne. Till detta hör också den arabiska kulturen som måste försvinna i Otmans ögon därför att han vill ”lämna minnena, vill gitta från det gamla men fortfarande minnena är kvar” (EÖR 194). I det här sammanhanget förstår Halim vilken betydelse och påverkan minnen har på människan: ”Det är inte lätt att gitta från minnen Halim tänker när han står utanför skolan nära skogsdungen och snyter i handen, smular snö i ansiktet och tänker ingen kommer märka, ingen får märka när man är som allra mjukast inuti.” (EÖR 194f) Anmärkningsvärt i citatet är att Halim skriver om sig själv i tredje person. Den självmedvetna Halim skapar i detta fall en distans till den svaga Halim genom att uppträda som heterodiegetisk berättare. Våra minnen gör oss inte bara till starka karaktärer utan kan likaså försvaga oss. Det arabiska kulturarvet är dock en identitetskonstruerande del som gör Halim stark utanpå. Ordspråken hjälper honom att forma sitt liv. För att vara en man enligt ett arabiskt ordspråks definition vill han visa mod, vilket han tycker sig göra genom att och rita en elak teckning av rektorn som kommentar på nedläggningen av hemspråksundervisningen (jfr. EÖR 22). Med Dalanda pratar han om det egyptiska ordspråket att ”[e]n man utan språk är som en [...] kamel utan puckel – värdelös” (EÖR 12). Denna uppfattning är anledningen till att Halim vill kämpa för ”det arabiska”: ”Jag lovade från nu fittorna kommer ångra dom försöker göra om Halim till en puckellös kamel och nu det är totalkrig för släktingar till Hannibal och Saladin ger sig ALDRIG.” (EÖR 22)

Otman förstår inte alltid vad Halim pratar om eller var hans tankar och arabiska levnadsvisdom kommer ifrån och han antar att det är Dalanda som ligger bakom det (jfr. EÖR 97). Även Otmans kompis Nourdine undrar varför Halim ”tro[r] på allt hon berättar den där tanten” (EÖR 222). Som Dalandas motspelare avslöjar Halims pappa hur liten faktisk bakgrund en del av hennes berättelser har. Fast han inte lägger märke till det är det också Halim själv som bidrar till att det uppstår tvivel beträffande sanningshalten i Dalandas minnen om det som lär vara det äkta arabiska. När Halim berättar hennes livshistoria nämner han nämligen att hon är född i Sverige och inte, som man skulle kunna tro, i ett av de arabiska länderna. Därmed ifrågasätts trovärdigheten av Dalandas minnen och hennes framställningar av ”det arabiska”.

Utöver Dalandas trovärdighet ifrågasätter Otman också Halims:

Men berätta nu Halim. Vad minns du därifrån egentligen? Jag är jättenyfiken. Berätta om Västsahara. Eller... berätta om polisernas förhörsmetoder. Det skulle vara kul att höra om.

Och du kanske kan berätta lite om Hassans fattigdomspolitik när du ändå är igång. Ja?
Vad tycker du själv om lyxen i Casablancamoskén? (EÖR 97)

Dessutom kritiserar Otman Halims lättrogenhet och naivitet som får honom att tro på allt Dalanda säger när han frågar honom om han "[t]ror [...] att ett ordspråk blir arabiskt bara för att man sätter in lite Nilen och några kameler" (EÖR 222). Allra tydligast blir Halims lättrogna beteende när Otman svarar på hans utsaga att han "har i alla fall inte glömt kampen" med "[k]ampen? Vilken kamp? Det finns ingen kamp!" (EÖR 215). Således förstörs en ytterligare aspekt av Halims föreställda arabiska identitet.

Minnenas sanningshalt i *Ett öga rött* ifrågasätts på olika sätt. För det första är det bortträngningen som förändrar verkligheten. För det andra är minnena alltid en (re)konstruktion.¹²⁴ På grund av deras roll som utgångspunkt för identitetskonstruktioner dekonstrueras också karaktärernas identiteter så fort de har konstruerats. Tillsammans med identitetens dekonstruktion ifrågasätts även varje absolut anspråk på autenticitet. Som följd av detta framstår såväl Otmans som Dalandas och Halims identitetskoncepter i högsta grad som föreställda identiteter, framför allt när det förflutna är starkt påverkat av subjektivitet som i Dalandas och Halims fall.

Halim försöker motverka den påstådda svennefieringen med arabisering av sin omvärld. När han översätter en Kalle Anka-pocket till arabiska byter han till exempel "tysken, norsken och bellman till tunisier, marockan och algerier" (EÖR 119f). I sin betoning av "det arabiska" glömmer Halim dock att hans identitet också beror på hans nuvarande omgivning därför att det individuella minnet alltid är relaterat till samhällliga kontexter. Det är hans närvaro i Sverige och moderns död som gör det nödvändigt för honom att lägga så mycket vikt på "det arabiska" och på minnena om det. Corina Lacatus tolkning av Halims identitetskonstruktion mot bakgrunden av familjens arabiska rötter som omedvetet försök att hämta tillbaka hans moder¹²⁵ kan understrykas med förklaringen att minnen rekonstrueras ur samtida krav. Astrid Erll hänvisar till att "[p]raktiken av kollektiva minnesprocesser är starkt förknippad med kreativa konstruktionsprocesser. Minnet är inte så mycket anpassat efter det förflutna som det är anpassat efter samtida behov, betydelser och utmaningar av sociala grupper och samhällen"¹²⁶, vilket i sin tur leder till selektivitet och omvandling av minnen.

I sin essä "Imaginary Homelands" påpekar Salman Rushdie att

¹²⁴ jfr. Marion Gymnich: "Individuelle Identität und Erinnerung aus Sicht von Identitätstheorie und Gedächtnisforschung sowie als Gegenstand literarischer Inszenierung". I: Astrid Erll.; Marion Gymnich; Ansgar Nünning (red.): *Literatur – Erinnerung – Identität: Theoriekonzeptionen und Fallstudien*, Trier: WTV 2003, s. 29-48, s. 39.

¹²⁵ jfr. Lacatus 2008, s. 105f.

¹²⁶ Astrid Erll: "Medium des kollektiven Gedächtnisses: Ein (erinnerungs-)kulturwissenschaftlicher Kompaktbegriff". I: Astrid Erll; Ansgar Nünning (red.): *Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität*, Berlin: de Gruyter 2004, s. 3-22, s. 4. Min översättning.

[i]t may be that writers in my position, exiles or emigrants or expatriates, are haunted by some sense of loss, some urge to reclaim, to look back, even at the risk of being mutated into pillars of salt. But if we do look back, we must also do so in the knowledge – which gives rise to profound uncertainties – that our physical alienation from India almost inevitably means that we will not be capable of reclaiming precisely the thing that was lost; that we will, in short, create fictions, not actual cities or villages, but invisible ones, imaginary homelands, Indias of the mind.¹²⁷

Rushdie sätter ord på det som Halim gör. I sina tankar konstruerar han en fiktionell arabisk kultur som blir till hans *imaginary homeland* för att motverka saknad. Koncept som härstammar ur forskningen kring nationsbyggnad och nationalism men som också bygger på föreställda konstruktioner som bas för samhörighets- och identitetskänslan är Benedict Andersons *imagined communities* och Eric Hobsbawms *invented traditions*. Intressant i samband med *Ett öga rött* är att dessa koncept inte kan garantera autenticitet, liksom som Halims föreställda arabiska identitet inte kan betraktas som autentisk.

I *Ett öga rött* diskuteras skillnaderna mellan dröm och sanning. Halims dagboksanteckningar skiftar hela tiden mellan det som hände i den fiktionella nutiden och det som har utspelat sig i hans tankevärld. Tillvaron i en värld mellan dröm och sanning har inte så mycket att göra med frågorna kring det textuella förflutna; dock finns det en slående likhet med Halims minnesvärld. Även här glider han fram och tillbaka mellan de minnen han föreställer sig och de ”sanna” minnena som han själv är en faktisk del av. De helt fritt konstruerade minnena har ofta en ironisk underton. Denna underton bidrar ytterligare till ett kritiskt perspektiv på minnenas sanningshalt.

Halims fasthållande vid det förflutna pekar på ett nostalgiskt förhållandesätt. Enligt Karin Johannisson kan detta inte kallas nostalgiskt därför att Halim själv aldrig har upplevt det hans nostalgiska tankar kretsar om. Hans förhållande uppvisar dock liknande symtom. Dalandas berättelser låter honom uppleva en arabisk värld som antagligen inte bara är värd att minnas utan också värd att upprätthållas. Är nostalgi verkligen beroende av det personliga deltagandet i det som minns? Halims exempel tyder på något annat. Att uppleva något genom att en annan berättar om det kan också leda till ett nostalgiskt förhållande till det berättade. Detta motsvarar Svetlana Boyms mer allmänna definition av nostalgi som ”a longing for a home that no longer exists or has never existed”¹²⁸. I det här fallet verkar det alltså vara rimligare att skilja mellan olika utpräglingar av nostalgikonceptet som exempelvis ”äkta” eller ”falsk” nostalgi i en neutral betydelse, nostalgi som handlar om ett upplevt förflutet eller om

¹²⁷ Salman Rushdie: ”Imaginary Homelands”. I: Salman Rushdie: *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-1991*, London: Granta Books 1992, s. 9-21, s. 10.

¹²⁸ Boym 2001, s. xiii.

ett konstruerat förflutet. Boym skiljer mellan två olika typer av nostalgi. Den ena är den restorativa nostalgin som beskriver bemödandet att det förlorade hemmet återskapas:

[This] category of nostalgics do not think of themselves as nostalgic; they believe that their project is about truth. This kind of nostalgia characterizes national and nationalist revivals all over the world, which engage in the antimodern myth-making of history by means of a return to national symbols and myths and, occasionally, through swapping conspiracy theories.¹²⁹

Den andra typen är den reflektiva nostalgin som uttrycks i längtan efter något annat än det samtida som inte insisterar på den restorativa nostalgins absoluta sanning.¹³⁰ Halim tillhör den första kategorin, ty hans mål är definitivt ett återskapande av det förlorade, arabiskt präglade hemmet som emellertid inte helt motsvarar Halims föreställningar om det.

Liksom som Dalandas och Halims föreställda identiteter grundar sig deras nostalgiska beteende på de ifrågasatta minnena. Detta leder till en kritisk inställning till nostalgi. Det ”äkta” livet försvinner bakom det förflutna, men att leva framför allt i det förflutna skapar problem i nutiden på grund av att det hindrar en från att delta i aktuella debatter och händelser. Alla vägar till integrationen i samhället är under sådana förhållanden avstängda. Problematiken av att leva enbart i det förflutna och därför avstängt från samtiden visade sig redan i *Når vi døde vågner*. Att förneka det förflutna så som Otman gör det framställs dock som inte heller nödvändigt. I stället förespråkar romanen i överensstämmelse med Marx och Engels i uppsatsens ingångscitat ett sunt perspektiv på livet som det faktiskt är.

3.4 Förnyelsens litterära traditioner och de litterära traditionernas förnyelse

Den stora betydelsen av de litterära texterna för karaktärerna i deras funktion som bärare och förmedlare av minnen har redan fastställts. På ett liknande sätt blir litterära texter för berättelsen i sig relevanta och det i intertextualitetens egenskap som textens minne. Halim får Anette Masuis bok *Att odla papaya på Österlen – 19 författare om kulturell identitet* där det står på baksidan ”Psst! Du där! Ja, just du ... Den här boken handlar om oss. Vi som kom till Sverige från ett annat land medan vi ännu var små, och vi som är födda här av invandrade föräldrar” (EÖR 148). Pronomen ”vi” inkluderar även Halim, men hans inställningar mot ”det svenska” pekar på ett motsatt håll. Halim är övertygad om att författarna inte vet vad de pratar om när det till exempel står att ”[d]en tidiga vanan vid att möta flera språk och livsstilar gör möjligen att vi är mer beredda och villiga att ompröva våra fördomar” (EÖR 149), och han vägrar varje identifikation med det som sägs i boken: ”Flera gånger jag tänkte det är fint, det

¹²⁹ Boym 2001, s. 41.

¹³⁰ jfr. *ibid.*, s. xviii, 41.

är grymmaste ironi för det kan inte vara allvar men sen till slut jag fattade Måns var ärlig.” (EÖR 150) Resultatet är att han bränner sidorna. Ironiskt nog är det nu Halims beteende som är allvar men som verkar vara ”grymmaste ironi”, varemot bokens innehåll framstår som rimligare.

Boken börjar med ”Var nöjd med allt som livet ger för björntjänst inte gör så glad” (EÖR 7), en intertextuell referens till Baloos sång ”Var nöjd med allt som livet ger” från Disneyfilmen *Djungelboken* (1967). Nourdine, som har spelat Baloo en gång på teater, återupprepar citatet senare när Halim förlorar i schack mot Otman (jfr. EÖR 16f). Liksom Baloo som tar livet lugnt gör Otman detsamma i avseendet att vara nöjd med det liv han lever i Sverige. Den intertextuella referensen till *Djungelboken* skulle alltså kunna understryka hans karaktär. En tydlig referens kan dock fastställas till hela berättelsen. Även om Halim vill göra sitt bästa genom att konstruera en först och främst arabisk identitet så blir det ingenting och han ska arrangera sig med det som livet ger honom.

Som födelsedagspresent får Otman av Kerstin en bok av Edward Said; antagligen handlar det om den kända postkolonialistiska texten *Orientalism*. Å ena sidan framkallar presenten ett stereotypt förhållande därför att Halim slår fast att Said måste vara arab på grund av sitt efternamn (jfr. EÖR 74). Å andra sidan kritiserar Edward Said i sina postkoloniala teorier den förfalskade, västerländska föreställningen om Occidenten som den Andre. Därmed ifrågasätts just sådana stereotypa tankemönster som Halim använder beträffande författarens namn. En sak som komplicerar den här hänvisningen är det faktum att även Said fick mycket kritik för att han representerar västervärlden som stereotyp.¹³¹ Men även de kritiska rösterna mot Suids stereotypisering av den västerländska världen minskar inte referensens innebörd att avstå från indelningen av människor i stereotypa kategorier. Om Kerstin gav Otman boken bara därför att den handlar på ett visst sätt om hans historia eller för att visa att hon inte tänker i olika kategorier framgår inte ur berättelsen. Detta spelar inte heller någon stor roll när man lägger fokuset på vad referensen går ut på. Som förutfattade meningar tillhör stereotyper det textuella förflutna. Hänvisningen till en annan text kritiserar ett stereotyp tankesätt och underminerar följaktligen också *Ett öga röts* förflutna.

I *Ett öga rött* nämns ett flertal västerländska och arabiska författare. På de sistnämnda bygger Halim sin identitet och legitimerar sina handlingar. Samtidigt används hänvisningarna till både västerländska och arabiska författare för att understryka Halims åsikter om kulturella skillnader. När svensken Märten nämner Kafka som sin favoritförfattare svarar Halim med

¹³¹ jfr. t.ex. Ania Loombas diskussion av mottagandet av Suids *Orientalism* i: Ania Loomba: *Colonialism/Postcolonialism*, Oxford: Routledge 2005, s. 46f.

Nobelpristagaren Naguib Mahfouz och ”såklart Mårten knäcktes som ömtåligaste äggskal eftersom han hade ingen aning om Naguib” (EÖR 155f). Halim lägger märke till att hans pappa läser andra böcker än förr. Som exempel nämns böcker av den persiska poeten, filosofen och naturvetaren Omar Khayyam (jfr. EÖR 52). Att detta är anmärkningsvärt för Halim beror på hans fruktan att det arabiska förträngs och hans föreställning att detta skulle kunna motverkas med texternas hjälp. Det fungerar dock endast när man läser de ”riktiga” böckerna och inte de som är skrivna av persiska författare. Annars riskerar man att tappa det äkta minnet och tappandet av minnet betyder för Halim risken att svennefieras (jfr. EÖR 248).

Halim ser en relation mellan böcker och minne. Hans idé motsvarar det som egyptologen Jan Assmann definierar som hans *kulturella minne*:

The concept of cultural memory comprises that body of reusable texts, images, and rituals specific to each society in each epoch, whose 'cultivation' serves to stabilize and convey that society's self-image. Upon such collective knowledge, for the most part (but not exclusively) of the past, each group bases its awareness of unity and particularity.¹³²

Denna förklaring beskriver varför texter och andra kulturella aspekter spelar en så viktig roll för Halim. De främjar Dalandas och hans kollektiva minne beträffande den arabiska kulturen, och detta kollektiva minne påverkar i sin tur det individuella minnet och jag-identiteten.

Den mest påfallande intertextualiteten är Henrik Ibsens *Peer Gynt*. Nourdine vill få rollen som Peer. I Halims ögon skulle pjäsen dock snarare heter ”Per Tönt” och han förstår inte varför Nourdine vill spela en ”töntig svenneroll” (EÖR 29) som är en icke-autentisk roll för honom. Enligt Halim är nämligen Nourdines tidigare roller som taxichaufför eller kebabförsäljare äkta roller, inte ”att spela flummig norrman som heter Per” (EÖR 30). Scenen kan tolkas i enlighet med Halims förståelse genom det som Magnus Nilsson kallar i anslutning till Astrid Trotzig för *det etniska filtret* och som leder till ensidiga, tvivelaktiga tolkningar.¹³³ Då dras det en gräns mellan det nordiska och det icke-nordiska. Båda sidorna utesluter varandra och att Nourdine inte får rollen som Per är enligt denna tolkning ett tecken på parallellsambanden i det nuvarande Sverige. Det etniska filtret döljer dock en helt annan aspekt av den här intertextuella hänvisningen. Mellan Peer och Halim finns det nämligen många likheter. De ser sig själva som hjältar och har stora framtidsplaner: Peer Gynt vill bli imperator och Halim tankesultan. De tvekar inte att anpassa sanningen efter egna behov. Dessutom befinner sig båda karaktärerna på en resa för att hitta sin plats i livet men till sist inser de att denna plats befinner sig där de började sina resor. Man kan inte lita på Peers

¹³² Jan Assmann: ”Collective Memory and Cultural Identity”. I: *New German Critique*, 65 (1995), s. 125-133, s. 132.

¹³³ jfr. Trotzig 2005, s. 107-111, 126; Magnus Nilsson: ”Swedish 'Immigrant Literature' and the Ethnic Lens. The Representation of Cultural Diversity in Jonas Hassen Khemiri's *Ett öga rött* and Marjaneh Bakhtiari's *Kalla det vad fan du vill*”. I: *Scandinavian Studies* 84 (2012) nr. 1, s. 27-58, s. 27.

autenticitet därför att hans identitetskoncept förändras jämt: ”The Gyntian self [...] is Peer’s own concept, and we have to approach it critically; we cannot assume that it represents ‘authentic selfhood’, that it is identical with his true self, his inner essence as a human being”¹³⁴. I de befintliga forskningsarbeten om autenticitet i *Ett öga rött* görs samma observationen om Halims karaktär.¹³⁵

Den intertextuella referensen till *Peer Gynt* dekonstruerar följaktligen Halims konstruerade klyftor mellan ”det arabiska” och ”det nordiska” därför att han själv uppvisar en överensstämmelse med det som han själv frånkänner all likhet. Om man går ännu ett steg vidare och erkänner *Peer Gynts* nuvarande status som symbol för det nordiska, samtidigt som man beaktar likheterna mellan Halim och Peer, så blir Halim explicit en del av det nordiska vilket står i rak motsats till hans föreställda identitet som araber. Önskan att göra sig till den Andre fungerar inte i Halims fall.

Relationen mellan Halim och Peer kan överföras på berättelsens nivå. Då representerar den relationen mellan *Ett öga rött* och den svenska respektive den skandinaviska litteraturen. Förmågan att dekonstruera en låtsad tillhörighet till invandrarlitteraturgenren genom att dra en parallell till ett verk som onekligen tillhör den nordiska litteraturen beror på bokens status som metaroman. I det här fallet är det alltså framhävandet av ett samband till en tradition som dekonstruerar tillhörigheten till en annan.

Förutom intertextuella referenser får även andra former av Genettes transtextualitet en viktig roll i Khemiris roman. Khemiris bruk av språket i *Ett öga rött* omkastar genrekonventioner i berättelsen. Härtill kommer dessutom para- och arketextuella element. *Ett öga rött* befriar sig från invandrarlitteraturgenren inte bara med hjälp av sitt innehåll utan också på grund av leken med para- och arketextuella förutsättningar. En paratext ligger på gränsen mellan själva texten och världen som ser på den.¹³⁶ Genettes definition av paratextens funktion är att den är ”at the service of a better reception for the text and a more pertinent reading of it”¹³⁷. När man ser på *Ett öga rött* är paratexten dock också missledande. Bokomslaget, bokens innehåll och även författarens namn kan lätt förleda en att artbestämma *Ett öga rött* till invandrarlitteraturgenren – men bara vid första ögonkastet. Att dra förhastade slutsatser på grund av ett namn kan i detta fall leda till falska föreställningar om bokens

¹³⁴ jfr. Asbjørn Aarseth: ”The Gyntian Self”. I: Frode Helland; Kwok-kan Tam; Terry Siu-han Yip (red.): *Ibsen and the Modern Self*, Hong Kong: Open University of Hong Kong Press 2010, s. 17-30, s. 17.

¹³⁵ jfr. bl.a. Behschnitt; Mohnike 2006, Behschnitt 2010 eller Nilsson 2012.

¹³⁶ jfr. Gérard Genette: *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Cambridge: Cambridge University Press 1997b, s. 2.

¹³⁷ *ibid.*

autenticitetsanspråk.¹³⁸ Bakom den arabiskt utseende pärmen döljer sig en berättelse om livet i Sverige. Jonas Hassen Khemiri är en svensk författare som skriver om detta, inte om invandrarnas liv i det svenska samhället. En referens till en författare som hittills inte nämnts är den till Jonas Hassen Khemiri själv som dyker upp som Halims och Otmans granne och som vill bli en framgångsrik författare (EÖR 248f). Att Khemiri blir karaktär i en bok som huvudsakligen handlar om en annan karaktär gör det svårt att tolka berättelsen ur ett autobiografiskt perspektiv. Även här vänds kravet på autenticitet, som ofta förekommer i samband med invandrarlitteratur, upp och ner, och inte heller dess arketextuella krav uppfylls.¹³⁹

Såväl para- som arketextualitet är former av det textuella förflutna därför att de motsvarar litterära traditioner och konventioner. Följaktligen är Khemiris lek med de para- och arketextuella förutsättningarna liktydig med dekonstruktionen av detta. Litterära genrer tillhör minnet som en form av det textuella förflutna i tre olika versioner. Som nämnts är de del av det litterära minnet i form av transtextuella aspekter. De upprepas om och om igen och är knutna till vissa förväntningshorisonter. Det är därför Khemiris lek med genrerna fungerar när förväntade krav beträffande en genre inte uppfylls. Därutöver tillhör exempelvis biografier det individuellt episodiska minnet. Härtill kan också Halims dagbok räknas. Den tredje förbindelsen ser Astrid Erll och Ansgar Nünning till det kulturella minnet därför att valet av genre påverkar verkets utsaga. Även den här poängen uppvisar *Ett öga rött*, som undersökningen av de arketextuella aspekterna visar.¹⁴⁰

Utöver intertextuella hänvisningar finns det en del intermediala hänvisningar med samma syfte. Rapparen Magda, som kallar sig Miss IC, tjänar som exempel för att fråga sig om Halims autenticitetsanspråk är rimligt. Hon motsvarar inte Halims föreställningar om hur en rappare ser ut:

[I]stället för musklig ghetto-guss hon såg mer ut som komma från Indien. Håret var fullt av rufsor och i uppnäsan det satt liten guldring. Om hon hade några tuttar dom var omöjliga att se under arméjackan. Jag tänkte direkt det måste vara falskspel på högsta nivå att spela ghetto-guss när man klär sig som Söderflummare och inte ens har några guldtänder. Lite man fick känslan hon hade fejkat hårda rösten i studion bara för få skivkontrakt. (EÖR 243)

Hur lite det ligger i sådana stereotyper tydliggör Alex, som hjälper Halim med engelskan, när han förklarar att man inte behöver uppfylla stereotypa krav för att vara autentisk: "To me, that's exactly what's so special with IC: she refuses to do that predictable shit that everyone expects of her. She's just herself. Maintaining G. Keeping it real." (EÖR 94) Återigen

¹³⁸ jfr. Behschnitt; Mohnike 2006, s. 29f.

¹³⁹ jfr. Nilsson 2010, s. 211f.

¹⁴⁰ jfr. Erll; Nünning 2003, s. 11-13.

ifrågasätts här alltså stereotypa föreställningar som i sin tur leder till fördomar och dikotomier.

Liksom minnet är språk, traditioner, symboler, metaforer, historia och religion viktiga för att konstruera en identitet. Som det har påpekats i analysen av *Når vi døde vågner* existerar de i ett samhälle och används i en litterär text för att skapa mening så att de tilldelas statusen av det textuella förflutna. I *Ett öga rött* skapar dessa former av det textuella förflutna stereotyper som sedan ifrågasätts. Därmed understryker de berättelsens handling.

En av de nämnda stereotyperna är exempelvis den ”äkta” svensken som lyssnar på Abba och Magnus Uggla, ”ät[er] sur strömming med sillnubbe på Skansen eller dansar smågrodor i träskor runt töntigaste midsommarstång” (EÖR 56). Även om den bygger på faktiskt existerande svenska symboler och traditioner konstrueras här den svenska prototypen. Motsatsen är den ”äkta” araben som Halim ser sig i en framtidsvision: ”Jag satt med grånad frisyr och ölad mage med klassisk arabklädsel i elgungstol i superstort vardagsrum. Från hakan det gick flera decimeter långt skägg och på fötterna jag hade snabeltofflor i rödaste sammet. Med tjocka glasögon jag satt bläddrade i skrivboken.” (EÖR 161)

Bakom de här stereotyperna ligger onekligen en ironisk röst samtidigt som de används på allvar av Halim. Gränsen mellan allvar och ironi är inte alltid tydligt i *Ett öga rött* och synen på stereotyper förändras om och om igen. I samma mån som avgörandet med genretekniska förutsättningar eller ifrågasättandet av minnenas sanningshalt och konstruktionen av stereotyper är detta en form av dekonstruktion av det textuella förflutna.

Symboler eller metaforer används också i andra sammanhang i *Ett öga rött* men bygger liksom som de ovan nämnda nationella stereotyperna på ett existerande system. Utan att kunna dechiffrera dem kan det bli svårt att förstå texten. Ett exempel är uttrycket att ”slå någon gul och blå” (EÖR 104). Någon kan slås gul och blå i ett slagsmål, men i bokens kontext får det en ytterligare betydelse när man är medveten om att de svenska nationalfärgerna är blå och gul. Uttryckt med Halims ord betyder det att man ”svennefieras” när man ”slås gul och blå”. Liknande förhåller det sig med månarna och stjärnorna som Halim ritat bland annat på skolväggarna och som är symboler ur den muslimska traditionen. Ritningarna framstår endast som meningsfulla när man kan dra den parallelen.

I kapitel 3.2 har det blivit tydligt att närstående personer kan spela en avgörande roll när det kommer till konstruktioner av identitet. Samma roll kan tilldelas historiska personer. I Halims fall är det sultan Saladin ”som tog tillbaka Jerusalem från dom kristna och var känd för både mod och massa smarhet” (EÖR 185). I Halims drömmar blir Saladins karaktärsdrag

till hans egna. Han införlivar så att säga andras egenskaper som framställer en del av det textuella förflutna. Därmed överger han dock vissa individuella egenskaper.

I Otmans värld förlorar religionen sitt monopol:

'För mig är det här med religionen inte så allvarligt. Jag har sett religionen göra alltför stor skada. Men du har ju sett att jag ber. Ibland. [- - -] Inte så ofta. Inte nu för tiden, mer när jag känner för det. Men jag tror att religionen handlar om just det. Att man ska göra det som får en att må bäst. Det finns en svensk präst som har sagt så här: det går en bro från tro till ro. Och på svenska blir det ännu bättre: Från tro till ro det går bro.' Pappa hällde mera vin i glaset och hans ögon var lite simmiga. 'Religion får aldrig bli för viktigt, vet du. Fundamentalisterna är dom riktiga galningarna, det måste du komma ihåg. För mig är religionen mera ett sätt att nå ro, och ... [- - -] Ja, Allah blir väl lite som bronsarkitekt och ... hm ... ja om han är arkitekten så är det upp till varje god muslim att bygga sin egen bro. (EÖR 115)

Att Otman inte är helt nykter när han delar med sig av sina åsikter om religionen och att han citerar just en svensk präst gör hans utsaga om religionens nuvarande roll i livet lite tvivelaktig, eftersom det redan har fastställts att han ersätter allt med något svenskt bara därför att det är svenskt och inte arabiskt. Ändå kan det finnas en sanning i hans tal om en friare inställning till religionen som är anpassad till det egna behovet när man beaktar att Otman känner till Koranen väl och att han lär Halim vad som de facto står däri och vad som är påhittat av Dalanda. En förnekelse av "det arabiska" bara för förnekelsens skull kan därmed uteslutas.

Vid ett senare tillfälle i boken tar också Halim upp frågan om religionens funktion i samtiden och graden av Allahs inflytande:

Det finns många saker som inte riktigt vill gå ihop med Allah. Svårast det är att fatta hur alla saker i världen kan hänga så lösa och osäkra. Till exempel om man väljer att gå en gata viss sak händer men om man valt annan väg och gått till park kanske värsta gussen kommer fram och vill kasta frisbee. [...] Om allt bara är slump hur mäktig är då Allah? Men okey, vi kan säga Allah är den som håller slumpen i koppel och på så sätt han kontrollerar allas öden. Men varför i så fall han låter barn bli skjutna i Palestina [...]? Varför han låter Nourdine gå utan riktig teaterroll fast man ser han snart kommer tappa sugen och aldrig mera hitta den? Kanske vi kan sluta oss att Allah antingen är fett omäktig eller han är gud utan hjärta. (EÖR 141f)

I det följande drömmer Halim om att det finns fem gudar varav fyra är ansvariga för det onda som sker och vilket ska övertyga människor att det är bäst att sluta tro, medan den femte guden, som bär en röd clownnäsa, arbetar mot de andra gudarnas ondhet (jfr. EÖR 142f). Att den goda guden liknar dock en clown talar inte för hans allvarlighet, och religiösa föreställningar dekonstrueras på samma sätt som andra element som kan räknas till *Ett öga röotts* förflutna.

Wolfgang Behschnitt sammanfattar romanens befattning med autenticitetskravet på följande sätt: "The text presents the claim of authenticity as one of its core subjects – a subject of the protagonist's and reader's longing. In the meanwhile it subverts all expectations on

authentic representation of the immigrant world by putting it into ironic play.”¹⁴¹ Den föregående analysen av *Ett öga rött* åskådliggör dock att ironi inte är det enda greppet för att skriva mot kategoriseringen som invandrarlitteratur. Metaromanen dekonstruerar om och om igen sitt textuella förflutna, vilket ofta får en ironisk underton. I den meningen att *Ett öga rött* består av pågående dekonstruktioner av sitt förflutna för att kunna fjärna sig från kategorin invandrarlitteratur aktualiseras traditioner, samtidigt som traditionerna bidrar till att förnya den litterära texten. Metanivån riktar sig alltså mot romanens litterära kontext. Det blir möjligt därför att Khemiri drar en uttrycklig gräns mellan sig själv och Halim, ty häri ligger bakgrunden för att romanen kan dekonstruera anspråket på autenticitet. Att den dekonstruerar sitt eget förflutna och därmed sig själv har dessutom till följd att även identitetskoncepter som bygger på etnicitet ifrågasätts.

4. Det textuella förflutna som skärningspunkt mellan dåtiden och samtiden

4.1 Det textuella förflutna

Henrik Ibsens *Når vi døde vågner* och Jonas Hassen Khemiris *Ett öga rött* kretsar i stor utsträckning kring det förflutna. I textanalyserna har detta benämnts med det textuella förflutna. Det textuella förflutna omfattar det som redan existerar i det litterära systemet, det vill säga i den kontext i vilken ett litterärt verk är skrivet. Det är ett slags låda med verktyg för att författa en text. Den här sidan av det textuella förflutna kan kallas för dess tekniska komponent. Därutöver finns det också en innehållslig komponent därför att det textuella förflutna är ett enskilt verks förflutna och inte det litterära systemets förflutna i form av litteraturhistorier eller kanonteorietiska frågor. Till ett enskilt verk räknas också dess innehåll och inte bara skrivtekniker.

Den innehållsliga komponenten av det textuella förflutna skiljer sig för det mesta från verk till verk därför att den är relaterad till historien. Den avser till exempel karaktärernas förflutna eller andra aspekter som tillhör den fiktionella dåtiden. I *Når vi døde vågner* och *Ett öga rött* visar den sig i form av kontrasteringar mellan då- och nutiden, i upprepningar av beteenden, i nostalgiska föreställningar om det förflutna och, sist men inte minst, i berättelser om detta.

Den tekniska komponenten återkommer i både *Når vi døde vågner* och *Ett öga rött* på ett flerfaldigt sätt. Språk används inte bara för att prata om det förflutna respektive för att

¹⁴¹ Behschnitt 2010, s. 86.

uttrycka minnesprocesser, det reflekterar detsamma också i olika tidsformer, tidsadverb och i form av ordspråk och olika dialekter som är förknippade med individens kulturella härkomst. Karaktärer uppträder som representanter för det förflutna så att det förflutna blir synligt, och upprepningar av ledmotiv skapar en förbindelse mellan det förflutna och samtiden. Metaforer, symboler och stereotyper används för att skapa mening. Att de gör det beror på att de existerar som meningsbärare och som faststående koncept i ett samhälle. Stor vikt ligger i båda verken dessutom på transtextuella element som intertextualitet, hypertextualitet, arketextualitet och paratextualitet. Transtextualitet sätter in litterära verk i ett litterärt system. Likaså sätter intermedialitet in texterna i en större konstnärlig kontext.

Det textuella förflutna kan framträda på ett explicit eller implicit sätt. Den tekniska komponenten finns i alla texter, möjligtvis betonas den dock inte så mycket som i de två analyserade verken. Den innehållsliga komponenten behöver inte heller vara så tydligt framträdande, kanske blir den till och med oviktig för en text.

Det finns flera alternativ hur det textuella förflutna kan användas. I *Når vi døde vågner* och *Ett öga rött* ges exempel på väsentligt olika förhållningssätt till det, från att aktivt bekräftas eller passivt accepteras till att kritiskt belysas och dekonstrueras. Det är först och främst dekonstruktioner av det textuella förflutna som skapar skildringar av en förändrad samtid och en ny form av framtiden i vilka traditioner inte nödvändigtvis måste vara traditioner längre. Hur det textuella förflutna används påverkar dess funktion i texterna.

Det textuella förflutna har inflytande på både den textliga konstruktionen och på berättelsens figurer. I dess funktion för karaktärerna, som ska betraktas lite närmare i nästa avsnitt, ligger naturligtvis också en funktion för texten, nämligen den att skapa den fiktionella världen. Det textuella förflutna bidrar till förståelsen av texten. Det förklarar den fiktionella nutiden, främjar handlingens fortgång och blottlägger konflikter. Därutöver ifrågasätter dekonstruktionerna av det textuella förflutna det som anses som giltigt. Härtill hör bland annat mytiska grundmönster och religionens dominans. Ett sådant användande av det textuella förflutna utmynnar i att samtiden respektive framtiden är det som gäller därför att dåtiden framstår som om den saknar aktualitet. I Ibsens drama och Khemiris roman framträder detta i motsatsparen sken och verklighet respektive lögn och sanning.

För karaktärerna har det textuella förflutna en viktig funktion därför att det skapar deras personliga förflutna och därmed också deras identitet, som minnesteorier visar. Det ger dem en plats i livet men är samtidigt ett predikament, en black om foten eller till och med ett fängelse. Dessutom erbjuder det textuella förflutna ramar, exempelvis arketextuella (saga) eller kulturella, för att kunna uttrycka sig och för att känna tillhörighet.

I *Når vi døde vågner* bildar myter strukturen för karaktärernas egenskaper. I *Ett öga rött* är det framför allt den arabiska kulturen, förstådd som myt i form av en berättelse om härkomsten, som ger mening åt tillvaron därför att

[t]he Cultural Memory is founded on 'myths', stories about a common past, which offer orientation in the present and hope for the future. These stories can (as in the case of ancient Egyptian culture) feature elements of an absolute past, of mythical time; but they can also (as in the case of ancient Israel) deal with a relative past, with history.¹⁴²

Astrid Erll ser två betydelser i användningen av myter:

Myths tend to exhibit both a foundational as well as a contra-present dynamic. The myth provides the fundament for and legitimizes existing systems when it is perceived by society as an expression of a common history, from which present circumstances derive. In contrast, the myth can also take on a contra-present and potentially delegitimizing meaning if it serves to contrast a 'deficient present' with the memory of a past, better era.¹⁴³

Dramats och romanens tematisering av nostalgiska minnen vittnar om ansatser till det sistnämnda, men egentligen är varken den ena eller den andra betydelsen central. Det finns ett tredje alternativ som också handlar om en "deficient present", men i stället för att framställa ett ljus förflutet tappar myterna sin legitimitet och representerar just denna otillfredsställande samtid. Eftersom den här samtiden resulterar ur bland annat fasthållandet vid det förflutna och därmed ur de illegitima blivna myterna, kan de inte fungera som motvikt till missnöjet med samtiden.

Liksom den innehållsliga komponenten hjälper den tekniska komponenten till att skapa karaktärernas förflutna. Det finns alltså inte alltid en glasklar skillnad mellan den innehållsliga och den tekniska komponenten därför att bägge verkar ihop för att konstruera texten. Detta kan exempelvis ses i Lohengrin-myten, som såväl på den innehållsliga som på den tekniska nivån får en betydelse. Den föreslagna uppdelningen av det textuella förflutna i en innehållslig och en teknisk komponent ska därför snarare betraktas som riktmärke för att få ett djupare förståelse av det textuella förflutnas mångfald än som indelning i oflexibla kategorier.

4.2 Det textuella förflutna och den nya litteraturen

Dekonstruktion resulterar alltid i något nytt. Detsamma gäller för Henrik Ibsens *Når vi døde vågner* och Jonas Hassen Khemiris *Ett öga rött* i vilka dekonstruktionen av deras respektive textuella förflutna är ett bärande element. Vad är detta "nya" som dramat och romanen således

¹⁴² Astrid Erll: *Memory in Culture*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2011, s. 34.

¹⁴³ *ibid.*

representerar? Det ”nya” med texterna ligger i att de motsätter sig traditioner och stereotypa tankesätt.

Henrik Ibsen har förändrat dramatekniken och visar en öppen inställning till samhällseliga diskussioner beträffande exempelvis kvinnornas position. Moi sammanfattar särdragen av Ibsens modernistiska mästerverk, av vilka dock inte alla behöver vara med för att ett av hans verk kan kallas för modernistiskt:

- there is a turn to realism and prose
- idealism is ironized or shown to be destructive
- skepticism is a central theme
- the everyday is represented as a possible alternative to skepticism
- theater as an art form is embraced and acknowledged
- antitheatricalism is rejected
- theatricality is criticized
- self-theatricalization in everyday life is a central theme
- love is shown to be destroyed by theatricality and skepticism
- the situation of women is seen as the key social question of modernity
- marriage is a central theme, often used as a figure for the everyday¹⁴⁴

Många av dessa modernistiska drag gäller också för *Når vi døde vågner*. Dramat är skrivet på prosa. Idealismen ironiseras och dess destruktiva krafter visas, det vardagliga ersätter konsten som hänger ihop med självteatralisering och som förstör kärleken, och sist men inte minst diskuterar pjäsen äktenskap och kvinnornas situation i samfundet.

1898 betonade Ibsen i ett tal som han höll på en gala av Norsk Kvindeforeningen att han inte kämpar för kvinnosaken utan att han skildrar samhället:

Jeg er ikke Medlem af Kvindesagsforeningen. Alt hvad jeg har digtet, har ikke været ud af nogen bevidst Tendens. Jeg har været mere Digter, mindre Social-Filosof, end man i Almindelighed synes tilbøielig til at tro. Jeg takker for Skaalen, men maa fralægge mig den Ære bevidst at skulle have virket for Kvindesagen. Jeg er ikke engang paa det Rene med, hvad Kvindesag egentlig er. For mig har det staaet som en menneskesag. Og læser man mine Bøger opmærksomt, vil man forstaa det. Det er nok ønskeligt at løse Kvindespørgsmaalet, saadan ved Siden af; men det har ikke været hele Hensigten. Min Opgave har været *Menneskeskildring*.¹⁴⁵

Om Ibsen nu sa det för att motsätta sig de tolkningar som reducerade verken till politiskt betydelsefulla texter, som Moi menar¹⁴⁶, eller inte – att hans människoskildringar inbegriper som självklart såväl män- som kvinnoöden och att han skildrar ett samhälle där också kvinnor får bete sig enligt deras vilja är vid slutet av 1800-talet långt ifrån att vara självfallet. Bägge kvinnorna i *Når vi døde vågner* är på olika vis instängda, på grund av sin relation till en manlig konstnär, men de utbryter på var sitt sätt, även om detta medför andra inskränkningar.

¹⁴⁴ Moi 2006, s. 9f.

¹⁴⁵ Henrik Ibsen: Tale ved Norsk Kvindesagsforeningsfest i Kristiania 1898-05-26, http://www.ibsen.uio.no/SAK_P18980526Kvinde_Morgenbl.xhtml (2013-05-20).

¹⁴⁶ jfr. Moi 2006, s. 229.

Det skildrade samhället är inte ett patriarkaliskt och ensidigt manligt dominerade samfund som förr. Både män och kvinnor har svagheter och problem med vilka de måste handskas.

Beträffande *Rosmersholm* fastslår Moi att "[t]he play implacably demonstrates that idealist notions of love, beauty, and sexuality will destroy human relationships, imprison us in skeptical isolation, and, in the end, make us fit only for death"¹⁴⁷, och hon påstår att pjäser som *Vildanden*, *Rosmersholm* och *Hedda Gabler* "masterfully explore the isolation, loneliness, and loss of meaning in modernity, yet they are not deaf to the yearning for expressive freedom, and the yearning for human understanding presupposed by that freedom"¹⁴⁸. Samma motiv återfinns i *Når vi døde vågner*. Rubeks idealism slutar till sist i hans och Irenes död men längtan efter friheten ligger bakom den. Tematiskt sett skrider pjäsen fram från en litterär strömning till en annan, från idealism till modernism.

Så som Moi tillspråkar bland annat Vigdis Ystad Ibsens verk nya innehåll. Ystad betecknar honom till skillnad från Moi dock inte som modernistisk utan som modern konstnär. Hans modernitet ser hon i att han uttrycker den inre verkligheten så som den är utan idealistiska försköningar och idealismens harmoni.¹⁴⁹ Begreppet *modernistiskt* är tydligare förknippat med modernismen därför att *modernt* som motsats till *gammaldags* har en mer allmän betydelse som inte nödvändigtvis måste stå i sammanhang till modernismen. Deras olika terminologi avser dock ett liknande innehåll.

Ibsens pjäser förändrade dramavärlden inte bara i den meningen att han införde det naturalistiska dramat där det är den levande människan som ska betonas av skådespelarna:

Such instructions are invariably read as evidence of Ibsen's realism or naturalism; it is salutary to remember that they are also evidence of his antitheatricality, which in this case means his opposition to the style of acting that dominated the European stage for most of the nineteenth century.¹⁵⁰

Även Ibsens retrospektiva teknik, som såklart står i samband med det textuella förflutnas avgörande roll för en del av hans dramer, ställde nya krav på skådespelarna som inte var vana vid denna: "With Ibsen, the female actor for the first time faced the task of portraying a realistic character in a play that depended heavily on retrospective action."¹⁵¹ Ibsen vänder sig alltså till nya litterära former, och som det fastslås i den föregående analysen gäller det också för hans sista pjäs *Når vi døde vågner*. Moi sammanfattar det på följande sätt:

[T]he contrast between Irene and Maja in *When We Dead Awaken* dramatizes the contrast between noble, self-sacrificing but ultimately lunatic idealism and free-spirited, sensuous

¹⁴⁷ Moi 2006, s. 14.

¹⁴⁸ *ibid.*, s. 34.

¹⁴⁹ jfr. Ystad 1994, s. 294f.

¹⁵⁰ Moi 2006, s. 116.

¹⁵¹ Gay Gibson Cima: *Performing Women: Female Characters, Male Playwrights, and the Modern Stage*, Ithaca: Cornell University Press 1993, s. 26.

but spiritually empty vitalist modernism. The avalanche that sweeps away Rubek and Maja [här menar Moi nog Irene och inte Maja] also sweeps away the literary tradition in which Ibsen was formed.¹⁵²

Beträffande *Når vi døde vågner* försvinner dock inte bara den litterära traditionen som formade Ibsen utan också den litterära traditionen som han själv formade och som avspeglar sig i hans samtidsdramer. I *Når vi døde vågner* ”befrir Ibsen personene fra *alle* epokens teaterkonvensjoner [...] ved at de trer ut i et åpent landskap, der de på samme tid befris og går til grunne. Han gir dermed personene den muligheten til å bryte ut som skikkelsene fra samfunnsdramaene ikke fikk, med unntak av Nora”¹⁵³. Den mimetiska framställningen av ett öppet scenrum i Ibsens samtid var begränsad men

[s]iden Ibsen helt til det siste – iallfall i det ytre – holdt fast ved det mimetiske teater, og abstraksjonene hans knyttes til andre felter (allegorisering, personkonstellasjoner), søkte han en annen løsningsmodell enn Strindberg [som valde en antimimetisk framstilling i *Till Damaskus* och *Ett drømmespel*]: Metaforisering og musikalisering av scenen gjennom symbol og mythos.¹⁵⁴

Här återkommer alltså förbindelsen till det textuella förflutna och Ibsens förnyelse av dramatraktionen som granskas i de föregående kapitlen.

Även Jonas Hassen Khemiri förnyar den litterära kontexten. Han har lösgjort sig från invandrarlitteraturgenren och har därmed tagit ett steg som syftar på att den andra generationen invandrare inte längre betraktas som invandrare. Häri ligger det ”nya” i *Ett öga rött*. Texten kommenterar samhällseliga förhållanden på ett litterärt-konstnärligt sätt så att ”the literary texts [av Khemiri, Wenger och Bakhtiari] appropriate, reflect, repeat, distort or subvert the same political and theoretical discourses with which critics, present author included, attempt to conceptualise them as literary phenomena”¹⁵⁵. Magnus Nilsson hänvisar till mångfaldigheten av texternas nya, samhällsorienterade inriktning som tilldelar dem rollen ”som en *produkt* av föreställningen om Sverige som ett mångkulturellt samhälle, en litterär praktik som *bidrar till framväxten* av denna föreställning och en arena för *kritik* av densamma”¹⁵⁶. Denna inte alltid lätta dialog med den utomlitterära verkligheten återspeglas i berättelsen när Alex kommenterar Halims stereotypa beteende: ”Dessutom måste man komma ihåg att ditt sätt att förändra saker ligger helt i linje med den klassiska invandrarstereotypen. Det är fan så mycket lättare att uppfylla folks förväntningar än att helt fucka upp dom.” (EÖR 209)

¹⁵² Moi 2006, s. 81.

¹⁵³ Fritz Paul: ”Mellom opera og film. Scenelandskapene i Ibsens *John Gabriel Borkman* og *Når vi døde vågner*”. I: Lisbeth P. Wærp (red.): *Livet på likstrå. Henrik Ibsens Når vi døde vågner*, Oslo: Landslaget for norskundervisning og Cappelen Akademisk Forlag as 1999, s. 41-58, s. 42. Min kursivering.

¹⁵⁴ Paul 1999, s. 43.

¹⁵⁵ Behschnitt 2010, s. 80.

¹⁵⁶ Nilsson: 2010, s. 12.

Berättelsen visar hur liten den faktiska grunden är på vilken dikotomier baserar sig. Till följd överges de tillsammans med stereotyper. I romanen satsas i stället på öppenhet, reflektion och originalitet. Detta perspektiv som är relaterat till en dynamisk hållning gentemot mångkulturella bakgrunder får med karaktären Alex ett gripbart uttryck och framstår inte som illusoriskt.¹⁵⁷ Därutöver överger Khemiri i *Ett öga rött* det traditionellt skönlitterära språket genom att ersätta det med sitt eget konstspråk. Han vänder sig alltså bort från olika litterära och samhällsliga konventioner. I *Ett öga rött* omkastas dock inte bara dess definition som invandrarlitteratur utan den sätts också in i nordiska litterära sammanhang.

Kontextualisering och utvidgandet av perspektiven är centrala aspekter i både *Når vi døde vågner* och *Ett öga rött*. Vigdis Ystad påstår att Ibsen var ”opptatt av konstnernes og kunstverkenes individuelle og tidsbestemte psykologi, og så det subjektive og lidenskapelige som en forutsetning for fortsatt aktualitet”¹⁵⁸. Det ligger något i det, men just i *Når vi døde vågner* ställs det individuella i ett större sammanhang. Å ena sidan därför att det presenteras så många olika individuella karaktärer som skulle kunna återspegla mångfalden i ett samhälle. Å andra sidan, och det må vara lite paradoxalt vid första ögonkastet, på grund av den tidigare beskrivna deindividualiseringen av individerna. Individens deindividualisering betyder här dock inte att fokuset på karaktärernas individuella inre försvinner. Det inre står fortfarande i centrum men är inte längre begränsat på en dramatisk figur utan kan likaså gälla i andra sammanhang. I *Ett öga rött* kan man följa ett liknande fenomen. Halims egenskaper är inte bara hans individuella egenskaper därför att han övertar dem från sina arabiska förebilder och sin och Dalandas kollektiva identitet. Inte heller här är detta liktydigt med att fokuset på karaktärernas inre försvinner. Huvudpersonen är onekligen Halim men den av metanivåer präglade romanen kastar ett utvidgat perspektiv på romanens värld.

Såväl Ibsens drama som Khemiris roman handlar således inte bara om deras respektive huvudpersoner utan om något mer allmänt som beträffar samhället. Det är inte bara de enstaka öden som står i texternas medelpunkt, utan deras fokus ligger på karaktärernas inre värld i ett större sammanhang. Det större sammanhanget öppnar de litterära verken för nya betydelser. Bägge två har en litteraturkritisk potential i den meningen att de överger ståndpunkter. I likhet med det som Alex säger om rapparens Magda avböjer de det som alla förväntar sig av dem genom att ”[k]eeping it real” (EÖR 94), eller i anknytning till Marx och Engels genom att texterna åtminstone föregger att de betraktar den verklighet till vilken de refererar ur ett osminkat perspektiv. Rådande samhällsliga föreställningar överges genom att texterna i ett

¹⁵⁷ jfr. också Nilsson 2012, s. 33.

¹⁵⁸ Ystad 1994, s. 296.

första steg rekonstruerar de element på vilken uppfattningarna baserar sig. Detta sker därför att det textuella förflutna tas upp av dramat och romanen. I ett andra steg dekonstruerar de dock stora delar av detta textuella förflutna och därmed också de samhälleliga föreställningar som orienterar sig vid samma konventioner och traditioner.

I *Ett öga rött* framträder Halim både som upplevande och som upplevt jag. Som jag-berättaren är han det upplevande jaget, i hans dagboksanteckningar dels det upplevda jaget och dels det upplevande jaget. Trots att det finns avvikelser i deras upplevelser övergår det upplevande och det upplevda jaget ständigt i varandra. Det beror på att identitetskonstruktioner i Halims fall ofta beror på just icke-faktiska händelser. För Halim själv uppstår det följaktligen inte någon större spänning mellan de olika jag-versionerna som blir särskilt tydliga när han skiftar mellan att vara en autodiegetisk och en heterodiegetisk berättare. En stor spänning finns dock mellan Halim som det upplevande/ upplevda jaget och Halim som det av läsaren upplevda jaget, eftersom läsaren mycket väl iakttar skillnaderna mellan Halim som det upplevande jaget och Halim som det upplevda jaget. På grund av romanens olika berättartekniska nivåer problematiseras alltså Halims livskonstruktion som fri blandning av verklighet och dröm.

Marion Gymnich påstår att det även kan uppstå spänningar mellan det upplevande och det upplevda jaget i dramat, antingen genom att det finns ett slags berättare som leder in i dramat vilket då i sin helhet blir till berättarens minne eller genom karaktärernas prat om minne och identitet.¹⁵⁹ Det sistnämnda är det som händer i *Når vi døde vågner* i Majas livsberättelse eller i meningar som börjar med ”jag minns” eller liknande. Även här ansätts ett metaperspektiv som förklarar karaktärernas beteende men som också ifrågasätter minnenas och identiteternas faktiska bakgrunder.

4.3 Representationer av tid och minne i *Når vi døde vågner* och *Ett öga rött*

Representationer av tid är något där det kan finnas stora skillnader mellan ett drama och en roman därför att den dramatiska texten traditionellt är knuten till den sceniska framställningens presens. Analysen av *Når vi døde vågner* visar dock att ett karakteristiskt drag i Ibsens drama är att det förflutna blir centralt för den fiktionella nutiden som framställs på scen. I sin analys av *John Gabriel Borkman* fastslår Peter Szondi att det inte bara är en händelse utan själva det förflutna som tematiseras och att

¹⁵⁹ jfr. Gymnich 2003, s. 42.

man inte [kan] omsätta [detta] till dramatisk närvaro. Med dramatiska medel kan man bara aktualisera händelser men inte tiden själv. I dramat kan man bara tala om den, ty för att framställa den direkt fordras en estetisk form som ”tar upp den i raden av sina konstitutiva principer”. Den formen är romanens [...].¹⁶⁰

Förutom innehållsliga skillnader har *Når vi døde vågner* och *Ett öga rött* olika genretekniska förutsättningar, men det finns ändå många likheter mellan dem när det kommer till framställningen av det förflutna. Å ena sidan använder de liknande motiv och å andra sidan också samma teknik. I både *Når vi døde vågner* och *Ett öga rött* förklarar det förflutna karaktärernas beteende i den fiktionella nutiden och blir därmed avgörande för verken. I denna utprägling av det förflutna närmar sig roman och drama varandra. Bortser man från vissa skillnader i användningen av tempus tas det förflutna upp på samma sätt i berättelser om och minnen av detta vilket ofta resulterar i att då- och nutiden blandas ihop i bägge verken. Ibsens drama får ibland drag av en roman, Khemiris roman däremot liknar ibland en teaterpjäs i vilken Halim spelar olika roller.

Tidens fortskridande gör det möjligt att skilja mellan det förflutna och nutiden. Irene och Rubek motsätter sig dock detta fortskridande, först därför att de är sårade och inte längre kan leva vidare så som de brukade, sedan för att återvända till det gamla goda förflutna. Svetlana Boym uppmärksammar på att ”[t]he danger of nostalgia is that it tends to confuse the actual home and the imaginary one”¹⁶¹. Det är det som händer när Irene, Rubek eller Halim lever i det nostalgiskt präglade förflutna som är deras föreställda hem men inte deras verkliga. Karaktärerna som inte ser sprickan i relationen mellan det förflutna och samtiden utan som övertar det förflutna som deras samtid kan inte leva i det verkliga livet.

Minnet är ett tema som förekommer i såväl *Når vi døde vågner* som *Ett öga rött* och som i en vidare mening också representerar tid. Text och minne är förknippade på två sätt, antingen i form av ”text som minne” eller som ”minne i text”¹⁶². De syftar på Renate Lachmanns tidigare introducerade teori om intertextualitet som textens minne vilket kan följas i *Når vi døde vågner* och *Ett öga rött*. ”Text som minne” och ”minne i text” betyder att det finns ett extratextuellt-intertextuellt minne som uppstår mellan texterna och som i sin tur skapar ett intratextuellt minne.¹⁶³ Dramats och romanens intratextuella minne är inte längre detsamma som det extratextuellt-intertextuella minnet som vänds upp och ner.

I *Når vi døde vågner* och *Ett öga rött* återspeglar sig olika former av minneskoncept som tillhör litteraturvetenskapliga, kulturvetenskapliga, socialvetenskapliga eller historiska områden. Texterna använder sig av de olika koncepten för att konstruera minnen och för att

¹⁶⁰ Szondi 1972, s. 23.

¹⁶¹ Boym 2001, s. xiv.

¹⁶² Lachmann 1990, s. 11. Min översättning.

¹⁶³ jfr. *ibid.*, s. 11, 35.

skapa mening. Astrid Erll och Ansgar Nünning framhäver inte bara att litteratur är en form för att framställa det individuella minnet utan också att ”framför allt narrativa texter uppvisar några särskilda, minnesrelaterade former”¹⁶⁴. Härtill hör exempelvis den nämnda spänningen mellan det upplevande och det upplevda jaget som beror på ”föreställningen om en differens mellan prenarrativ upplevelse å ena sidan och retrospektivt meningsskapande minne som å andra sidan skriver om det förflutna. Fokuset på jag-berättare är därför alltid också ett fokus på den litterära uppsättningen av minne”¹⁶⁵.

Bredvid kognitiva minnen av det förflutna finns det även rumsliga representationer av det som Taunitzer See eller Skärholmen. Platser kan framkalla händelser som befinner sig i det episodiska minnet¹⁶⁶ och de här platserna representerar och framkallar den gamla goda tiden så som Irene och Halim minns den. Det är hit Irene och Rubek återkommer i minnena och Halim när han besöker Dalanda för att konstruera sin arabiska identitet.

Att framställa det förflutna med karaktärer, platser, myter, traditioner eller metaforer som aspekter av textens förflutna fungerar i både dramat och romanen. Det förflutna blir till en person eller materialiseras och därmed blir den osynliga tiden mer gripbar. Jan Assmann använder begreppet minnesfigurer (*Erinnerungsfiguren*) för konkreta former av idéer som kan, på grund av sitt förtydligande, träda in i ett kollektivt minne.¹⁶⁷ Likadant förhåller det sig med minnesmedier som gripbart uttryck för minnet. Det kollektivt-semantiska minnet är likaså semiotiskt fixerat på grund av till exempel symboler, texter, bilder, ort eller monument.¹⁶⁸

Texter och medier spelar en central roll när det kommer till sociala minneskonstruktioner. Så hänvisar exempelvis Maurice Halbwachs till medier som exempelvis tidskrifter, foton, tavlor eller stadskartor som skapar en förbindelse till ett kollektivt minne, och Aby Warburgs förvaringsmedier (*Speichermedien*) uppfyller samma funktion på en emotionell nivå.¹⁶⁹ I en litterär text uppträder sådana texter och medier i form av transtextuella och intermediala referenser. Framför allt i *Ett öga rött* hjälper texter och medier till att skapa det sociala minnet i den meningen att de representerar antingen den arabiska eller den västerländska traditionen som tillhör karaktärernas respektive identiteter.

Jan och Aleida Assmann delar upp minnesmedierna i fyra kategorier: medier av det kommunikativa och det kulturella minnet, medier av funktionsminnet (*Funktionsgedächtnis*)

¹⁶⁴ Erll; Nünning 2003, s. 17f. Min översättning .

¹⁶⁵ *ibid.*, s. 18. Min översättning.

¹⁶⁶ jfr. Gymnich 2003, s. 44.

¹⁶⁷ jfr. Assmann 2002, s. 37f.

¹⁶⁸ jfr. Echterhoff 2004, s. 80.

¹⁶⁹ jfr. Erll 2004, s. 5, 7.

och förvaringsminnet (*Speichergedächtnis*), materiella objektivationer och till sist formalt-estetiska fenomen som metaforer.¹⁷⁰ De materiella objektivationerna och de formalt-estetiska fenomenen tillhör den ovan nämnda tekniska komponenten av det textuella förflutna. En dekonstruktion av dessa minnesmedier påverkar såklart identitet. Som del av det textuella förflutna präglar minnesmedierna konstruktionen av samtiden respektive av den samtida identiteten både på en innehållslig och en teknisk nivå.

Det förflutna är såväl i *Når vi døde vågner* som i *Ett öga rött* viktigt för karaktärernas identitet. I bägge två genomgår karaktärerna personliga förändringar. Explicita formuleringar av identitet och identitetsproblem är dock mycket synligare i *Ett öga rött*. I romanen åskådliggörs konstruktionen av koncept som Benedict Andersons *imagined communities* och Eric Hobsbawms *invented traditions* ur Halims perspektiv. För Halim innebär dessa koncept stabilitet, men romanen pekar samtidigt på att de är föreställda och att de i det här fallet baserar sig på delvis påhittade aspekter för att visa att de inte behöver framställa sanningen.

Marion Gymnich tillskriver identitet följande särdrag: den beror på interaktion och introspektion, innehåller en psykisk dynamik, är en konstruktion och förankrad i både synkroniska och diakroniska dimensioner.¹⁷¹ Den synkroniska dimensionen blir viktig beträffande så kallade *patchwork-identiteter* som Halim representerar. ”[F]ör de senmoderna patchwork-identiteterna [står] ingen stabil självtillskrivning av merkmaler i medelpunkten utan identitetens ’framställningsprocess’¹⁷², hävdar Marion Gymnich. Individens syntetisering av olika element till en biografisk kontinuitet sker i narrativa akter och

[d]enna narrativa identitet är en produkt av den *explicit* interaktiva självframställningen [t.ex. Vem är du?] och/ eller självreflexiva processer. Man kan dock inte sätta likhetstecken mellan de narrativt formade identitets- och biografikonstruktionerna och den mycket mer diffusa identiteten som produceras i det vardagliga identitetsarbete¹⁷³

därför att de snarare reducerar identitet på grund av förenklingar, rekonstruktionens tendens till fabelbildning och på grund av orientering vid kulturellt möjliga mönster. Ändå kan de i samma mån som *invented traditions* eller *imagined communities* suggerera biografisk kontinuitet. Därmed uppvisar de stabiliserande tendenser.¹⁷⁴ *Ett öga rött* motverkar en för villkorlig konstruktion av stabiliserande element därför att den betonar att förenklingar och fabelbildning leder till en skenidentitet.

I *Når vi døde vågner* bygger karaktärernas egenskaper på mytologiska bakgrunder. I den föregående analysen argumenteras att en del myter dekonstrueras så att bakgrunden på

¹⁷⁰ jfr. Erll 2004, s. 9.

¹⁷¹ jfr. Gymnich 2003, s. 32f, 39.

¹⁷² *ibid.*, s. 33. Min översättning.

¹⁷³ *ibid.*, s. 38.

¹⁷⁴ jfr. *ibid.*, s. 38f.

vilken huvudkaraktärerna bygger sin identitet förändras. Det som dekonstrueras är dock något som har haft en viss stabilitet genom flera hundra år. Häri skiljer sig förutsättningar för de två litterära verken. Halims föreställda identitet bygger nämligen delvis på något som inte är fast. Detta är till exempel hans opålitliga minnen eller Dalandas delvis påhittade definition av den arabiska kulturen. Det verkar som om det har skett en förändring i att det inte längre finns EN tradition på vilken en kan bygga sin identitet i en mångkultur därför att globaliseringsprocesser har lett till att ”national traditions and historical pasts are deprived of their geographic and political groundings”¹⁷⁵. I *Når vi døde vågner* beskrivs ett identitetssökande i en kultur som präglas av ett (medvetet) förflutet, i *Ett öga rött* skildras ett identitetssökande mellan olika kulturer utgående från flera möjliga förflutna.

4.4 Det textuella förflutnas dekonstruktion

”Paradoxically, the rootlessness of contemporary society has created a tremendous yearning for a connection with ancient or vanished civilizations”¹⁷⁶, konstaterar Alexander Stille. Även Evelyne Ender hänvisar till det motsägelsefulla som relationen mellan det förflutna och samtiden medför när hon pratar om det individuella minnets paradox (”paradox of personal remembrance”):

[I]t would seem that we build our present and future through an act of retrospection that embraces the images of the past we have constructed as persuasive fictions – fictions we can live by. [...] We are driven back to the past, we are driven to remember, because it is essential for us, as human beings, to make sense of our lives by connecting to the thread of impressions, feelings, emotions that we have experienced.¹⁷⁷

Denna paradox motsvarar det som minnesteorier handlar om: interaktionen med det förflutna konstruerar individuell identitet. Om relationen mellan samtiden och dåtiden pratade också Freud:

In the case of [Freuds] *Nachträglichkeit* , the past is made and thus 'occurs' in *the rememberer's present awareness*. [...] *Nachträglichkeit* conceives of memory as the activation of a scene in the present, a scene for which no original trace can be found in the past. Our earliest experiences, this tells us, are only available to us as retrospective constructions – that is, as memories whose building blocks belong to our present sensibility, awareness and language.¹⁷⁸

I det här citatet antyds att det är samtiden som påverkar hur man minns därför att ett minne konstrueras retrospektivt. Även det förflutnas centrala roll i de undersökta texterna uppstår ur

¹⁷⁵ Andreas Huyssen: *Present Pasts – Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford: Stanford University Press 2003, s. 4.

¹⁷⁶ Alexander Stille: *The Future of the Past*, New York: Farrar, Straus and Giroux 2002, s. xiv.

¹⁷⁷ Ender 2005, s. 19f.

¹⁷⁸ *ibid.*, s. 73.

samtida behov. Med hjälp av nostalgikonceptet och minnesteorier påpekas att det förflutna i *Når vi døde vågner* och *Ett öga rött* betraktas ur ett samtidsperspektiv och att detta perspektiv inte är objektivt därför att det är för starkt förknippat med samtida behov. Jan Assmann påstår att ”det förflutna [...] uppstår först när man syftar på det”¹⁷⁹. Det förflutna i sig finns visserligen alltid dolt någonstans i det mänskliga undermedvetande; denna utsaga framhäver dock att det beror på samtiden om och hur det betonas så att det blir synligt. Om det förflutna bara är dolt i det undermedvetna så att det kan framkallas skiljer sig mycket från om det medvetet bortträngs. Då leder det till att karaktärerna får problem att handskas med samtiden. Det händer både i *Når vi døde vågner* och *Ett öga rött*.

Frågan som uppstår ur texternas transformation av dåtiden, det vill säga ur verkens aktualisering av det textuella förflutna i den fiktionella nutiden och i själva verket, är om det överhuvudtaget fortfarande finns ett förflutet. När det förflutna framkallas ur samtida behov tappar det en del av sin förflutna karaktär därför att det införlivas i samtiden. Enligt Alexander Stille ser det annorlunda ut när det handlar om museernas presentationer av det förflutna. Det som presenteras där som det förflutna är också det förflutna därför att det får en museal karaktär.¹⁸⁰ Därför kallar Irene museer för gravhögar. Det förflutna som presenteras i utställningar kan dock visst ha ett inflytande på åskådarens samtid, kanske inte i diakronisk men i synkronisk betydelse. Annars skulle Irene inte kunna dra en parallell till sitt eget liv.

Texternas transtextuella element ger inte bara tillgång till det förflutna utan bär samtidigt övergången till framtiden i sig. Detsamma gäller för minnena så som de representeras i *Når vi døde vågner* och *Ett öga rött*. På grund av elementens tillhörighet till det textuella förflutna liknar detta den paradox som beskrivs av Evelyne Ender. Skillnaden är dock att hon refererar till ett oreflexivt, mimetiskt övertagande av det förflutna i dåtiden; paradoxen i *Når vi døde vågner* och *Ett öga rött* uppstår dock på grund av övertagandet av ett dekonstruerat förflutet. I det första fallet blir det förflutna till samtiden, i det andra inte. Påfallande i de litterära verken är nämligen att det inte bara skildras ett nytt samhälle och en annan förståelse av litteratur, utan att det nya syns på grund av avgränsningar mot det gamla. Då är det viktigt att det förflutna behåller sin status som det förflutna för att kunna skilja det från den vidareutvecklade samtiden.

I sin analys av Ibsens *Kejser og Galilæer* iakttar Toril Moi att det

is the play in which he [Ibsen] turns towards his own aesthetic past, not to reject it *en bloc*, but to reflect on it, to consider where he stands in relation to it. Ibsen's transition

¹⁷⁹ Assmann 2002, s. 31. Min översättning.

¹⁸⁰ jfr. Stille 2002, s. 320f.

from idealism to modernism is marked by a reflection on romantic tragedy in its most flamboyant European (as opposed to Norwegian) form.¹⁸¹

I *Når vi døde vågner* sker en liknande reflektion om det förflutna och på samma sätt förhåller det sig med *Ett öga rött*. Karaktärernas förflutna rekonstrueras men bara för att sedan bli dekonstruerat. Likaså förhåller det sig med en del andra aspekter av det textuella förflutna. I båda litterära verken resulterar reflektionen om dåtiden i att det inte finns någon kontinuerlig relation mellan det textuella förflutna och verket i den meningen att det övertas i oförändrad form. Det förflutna rekonstrueras ur samtida krav samtidigt som det konstruerar samtiden i dramat och romanen. Skrivandet framstår som både minnesakt och ny interpretation och litteratur blir ett medium för både representation och konstruktion av minnet och, i ett vidare steg, av identitet:¹⁸² ”[W]riting is the instrument of mnemonic construction. [...] writers are the exemplary architects of mnemonic scenes. Through their detailed descriptions of mnemonic processes, they reveal the artifices of imagination and rhetoric that bring the past to life.”¹⁸³ I *Ett öga rött*, rättare sagt i sin dagbok, gör Halim detsamma, och dagbokskrivandet som litterär akt stödjer hans identitetskonstruktion.

Att det inte bara finns två sanningar att välja mellan blev tydligt i såväl drama- som romananalysen. När Toril Moi skiljer mellan Ibsens tidiga och Ibsens sena modernism återkommer hon till detta beträffande hans inställning till idealismen:

[A]lthough Ibsen was idealism’s greatest critic, he also admired its radical utopian vision. I get the impression that for Ibsen, the energy to turn the everyday into a sphere of transformation and redemption originates in the idealist utopia. In its early phase, Ibsen’s modernism is finely poised between utopia and critique. In its late phase, however, Ibsen shows what the world looks like when we truly have to ‘live life without ideals’, as Ulrik Brendel puts it. Without the utopian energy of radical idealism, everyday life in modernity becomes incapable of generating meaning, energy, passion, or hope.¹⁸⁴

Dekonstruktioner sker inte bara för teknikens skull, de hänger också ihop med karaktärgestaltningarna. Karin Johannisson framhäver att ”[d]en modernitetskritiska diskursen var entydig: moderniteten har dragit upp människan med rötterna från invanda traditioner, gemenskaper, normer och värdesystem”¹⁸⁵. Denna uppdragning äger rum i Ibsens drama och lite mer än etthundra år senare i Khemiris roman. Det betyder dock inte att dramat uteslutande ska läsas ur ett modernitetskritiskt perspektiv. Häremot talar dess kluvenhet mellan olika varianter hur ett liv kan levas. Inte heller i Khemiris fall har bortfallet av vissa

¹⁸¹ Moi 2006, s. 200.

¹⁸² jfr. Lachmann 1990, s. 36.

¹⁸³ Ender 2005, s. 4f.

¹⁸⁴ Moi 2006, s. 319. Det är därför hon hänvisar till Maja och Ulfheims ”spiritually empty vitalist modernism” i det i kapitel 4.2 anförda citatet.

¹⁸⁵ Johannisson 2001, s. 134f.

traditioner en rent negativ betydelse eftersom romanen slutar i en försoning mellan Halim och hans far och därmed i en försoning mellan svenska och arabiska sätt att leva livet.

Hur förflutet kan det textuella förflutna av *Når vi døde vågner* och *Ett öga rött* alltså vara när det får en avgörande funktion i samtiden? Å ena sidan överges det förflutna inte, det får bara andra uttrycksformer. Nutida uttrycksformer bygger på förflutna samtidigt som det förflutna inte längre tillhör dåtiden därför att det brukas i anpassade former i samtiden. I dessa dekonstruerade former blir det textuella förflutna till den textuella samtiden så att ”[t]he past isn’t dead. It isn’t even past”¹⁸⁶, som William Faulkner formulerar det. Å andra sidan måste texternas förflutna dock fortfarande vara texternas förflutna, annars skulle deras revolutionära karaktär som bygger på lösrivandet från det förflutna inte synas. Till detta hänvisar Jan Assmann när han säger att ”även det nya kan bara framträda i form av ett rekonstruerat förflutet”¹⁸⁷. Det textuella förflutna dör följaktligen inte utan fortlever därför att det upprepas i samtiden. Upprepningen sker dock med betoning på dess förflutna karaktär. Upphävandet av traditioner förstör kontinuitet och leder således till känslan att det finns något som är förflutet.¹⁸⁸

Något liknande kan ses när man överför detta till karaktärerna. Så länge de lever i det förflutna är det förflutna deras samtid, men det blev synligt att detta förhållningssätt knappast framstår som fruktbart. Det behövs en viss självkritisk förmåga för att kunna bestämma om det förflutna kan vara kvar som samtid eller om det skulle tillhöra det förflutna. Att både Henrik Ibsen och Jonas Hassen Khemiri leker med två status av det förflutna, det förflutna som det faktiska förflutna och det förflutna som det manifesterar sig i och blir till samtiden, förklarar varför karaktärerna alltid befinner sig på gränsen mellan förr och nu.

I oroliga tider finns det ofta ett starkt behov att betona härkomsten och därmed det förflutna för att skapa kontinuitet och stabilitet.¹⁸⁹ Denna aspekt syns dock varken i *Når vi døde vågner* eller *Ett öga rött*, snarare är motsatsen fallet. Den förmenta stabiliteten måste genomskådas och rubbas för att sociala förändringar kan anas. *Når vi døde vågner* och *Ett öga rött* kräver inte att det förflutna legitimeras utan det förflutna krävs som motstycke till samtiden. Ibsen sätter sig härmed emot 1800-talets vanliga tankesätt, för egentligen var ”the main concern of the nineteenth-century nation-states [...] to mobilize and monumentalize national and universal pasts so as to legitimize and give meaning to the present and to

¹⁸⁶ William Faulkner: *Requiem for a Nun*, 1950. Cit. i: Alexander Stille: *The Future of the Past*, New York: Farrar, Straus and Giroux 2002, s. 312.

¹⁸⁷ Assmann 2002, s. 42.

¹⁸⁸ jfr. *ibid.*, s. 34.

¹⁸⁹ jfr. t.ex. Huyssen 2003, s. 40.

envision the future: culturally, politically, socially”¹⁹⁰. Khemiris roman tillhör en helt annan historisk epok, men trots detta kan man påstå att han har samma tillvägagångssätt som Ibsen. Vissa mönster upprepar sig alltså och bidrar till dekonstruktionen av det gamla på väg mot det nya.

Dekonstruktionen av det förflutna beror på kravet ”att betrakta sin levnadsställning och sina ömsesidiga förbindelser med nyktra ögon”. ”Ibsen the moralist has but one requirement of the individual: *To take control and responsibility for one’s own life*”¹⁹¹, fastslår Østerud, och han tillfogar att Ibsens ”[t]ruth is something the personality acquires through its relationship to itself”¹⁹². Detsamma gäller för Khemiri. Efter att Halim har kommit överens med det förflutna och samtiden är slutet av *Ett öga rött* inriktat mot framtiden. Det är möjligt på samma grund som Østerud anför för avant-garde dramatik i moderniteten:

Tradition was no longer binding; the status quo could be changed; the future was an open horizon. [- - -] The man of modernity is cut off from the normative past with its fixed rules and criteria. There are no examples to imitate, no directions to follow. The awareness of the present, of its inevitable transitoriness appears as the main source of inspiration and creativity for him.¹⁹³

4.5 Dekonstruktionens konstruktiva potential

Dekonstruktioner av etablerade eller faststående begrepp, mönster och idéer hänvisar till att det ligger en kritisk syn på världsuppfattningar bakom texterna. Den kritiska synen skapar en ambivalens mellan ett liv i det förflutna eller i nostalgi och ett liv i samtiden. Dikotomier problematiseras likaså som minnenas sanningshalt. Existerande gamla mönster ifrågasätts och förändras.

I sin studie *Transforming Memories in Contemporary Women’s Rewriting* hänvisar Liedeke Plate till sammanhanget mellan omskrivning, kulturellt minne, det förflutna och samtiden:

Rewriting – the act of writing again, literally re-membering the old stories – is an act of memory. It is an act of re-collection in which the past is recalled and made sense of in the light of the present. As each age rewrites the past in its own image, rewriting is the process and product of cultural remembrance and can thus be viewed as emblematic, representative, and characteristic of cultural memory [...]. Rewriting is marked by a dynamics of storing and retrieving, inscribing and obliterating, remembering and

¹⁹⁰ Huyssen 2003, s. 2.

¹⁹¹ Østerud 1998, s. 45.

¹⁹² ibid.

¹⁹³ ibid., s. 51.

forgetting, that is productive of memory as shared and formative of collective, cultural identity.¹⁹⁴

Plate undersöker den litterära genren ”women’s rewriting”, där litterära verk skrivs om så att berättelsen skildras ur en kvinnlig karaktärs synvinkel. Det sker varken i *Når vi døde vågner* eller *Ett öga rött*, men deras analyser visar att de handlar i högsta grad också om omskrivning i Plates definition. Gamla berättelser, det vill säga det textuella förflutna, upprepas ur ett samtida perspektiv och ur samtida behov. Detta går hand i hand med bevaring, bortträngning eller glömska och hänger ihop med det kollektiva minnet.

Med hänvisning till Georg Brandes tillskriver Toril Moi Ibsens moderna dramer en aktiv och revolutionär roll:

Having introduced his signature term of ’Émigré literature’, Brandes can finally define romanticism as the intrinsically reactionary opposite of modern, progressive realism. Modern realism thus becomes the rightful inheritor of émigré radicalism, idealism the desiccated and superannuated survivor of reactionary romanticism. Or in other words, émigré literature is the revolutionary past, romanticism the reactionary past, and idealism the reactionary present. The empty fourth space is to be filled with the new, revolutionary literature of the future, a literature that Brandes will variously refer to as realism, naturalism, or the ’modern breakthrough’.¹⁹⁵

Även Plate tilldelar litteraturen en revolutionär kraft när hon betonar den aktiva viljan till förändring som ligger bakom ”women’s rewriting”. Hon tillskriver genren emancipatorisk potential därför att den uppstod som ”a means of opening the past to alternative stories, which in turn meant opening the future to new possibilities”¹⁹⁶. Dekonstruktioner av olika element av det textuella förflutna får samma effekt därför att det förflutna får en ny tolkning och därmed en ny utgångspunkt på vilken framtiden kan bygga. Detta liknar minnesteoriernas iakttagelse att identitet bygger på minne. När minnet genomgår förändringar förändras samtidigt identiteten, vilket är likt med samtidens förändring när det förflutna retrospektivt får ett annat innehåll.

Ett öga rött är en metaroman och även *Når vi døde vågner* bär aspekter av ett metadrama. I Rubeks verk tematiseras konstens förmåga att representera sken och verklighet, ”maske og ansikt som er paradoksalt og uløselig forbundet med hverandre”¹⁹⁷, vilket betyder att det som visas utanpå inte nödvändigtvis liknar det som ligger bakom. Det som framställs på en nivå kan kommenteras på en annan metanivå så att maskerna kan rivas ner. I deras betoning av det förflutna uppför sig karaktärerna som skådespelare i samtiden:

¹⁹⁴ Liedeke Plate: *Transforming Memories in Contemporary Women’s Rewriting*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2011, s. 3.

¹⁹⁵ Moi 2006, s. 85.

¹⁹⁶ Plate 2011, s. 6. jfr. också ibid. s. 4, 40.

¹⁹⁷ Wærp 2000, s. 247.

In Ibsen's dramas performers for the first time faced characters who were pursuing a bifurcated action. The actor could no longer speak of the dual consciousness of self and character but rather had to discuss the treble strata of self, character, and *the role* the character plays, a metatheatrical phenomenon that produced a radical change in the actor's art.¹⁹⁸

Även Toril Moi syftar på metadramatiska aspekter i Ibsens senare pjäser när hon utgår ifrån att Ibsen "is completely aware that theater is not life. His modernist theater will take this realization as its fundamental starting point. What we are required to do in the theater is not what we are required to do in everyday life"¹⁹⁹. På grund av romanens och dramats metanivåer blir det möjligt att både iscensätta och kommentera det förflutna respektive att distansera sig från detta och att föreslå nya versioner. Följden är att dekonstruktionen i Henrik Ibsens *Når vi døde vågner* och i Jonas Hassen Khemiris *Ett öga rött* får en konstruktiv potential.

Det är alltså inte bara den stilistiska representationen av det textuella förflutna som utgör *Når vi døde vågner* och *Ett öga rött*. Det som också är i högsta grad betydelsefullt är den litterära kraften som ligger i den konstnärliga gestaltningen av det textuella förflutna. Dekonstruktion medför konstruktion, ur den kritiska dialogen med det förflutna resulterar samtiden och i slutändan också framtiden.

5. Avslutande diskussion

Såväl Henrik Ibsen i *Når vi døde vågner* som Jonas Hassen Khemiri i *Ett öga rött* utforskar det förflutnas betydelse för samtiden. Karaktärerna lever i ett samhälle i stark förändring men deras referenspunkt förblir dåtiden. De döljer eller förtränger det reala på grund av traumatiska, idealistiska, barnsliga eller naiva skäl. Att fortsätta leva ett liv i det förflutna får negativa följder för dem. Ett deltagande i det samtida sociala samhället görs omöjligt. Irene är inte i stånd att upprätthålla sociala kontakter och hon lever ett dött liv som hon inte kan befria sig från. Så fort Rubek är tvungen att reflektera över sitt liv vill han överge det enligt honom meningslösa konstnärslivet, och han bekänner öppet att han begick ett stort misstag när han lät Irene lämna honom. När det förflutna upplöser sig för Halim måste han hitta sin plats i det svenska samhället. Alla konfronteras på sätt och vis med det äkta livet som inte ligger skyddat under det förflutnas skugga. Som följd dör Irene och Rubek tillsammans i sitt gemensamma förflutna, men Halim verkar hitta en förnuftig väg som varken döljer samtiden eller borttränger sitt arabiska förflutna. Konsekvenserna är alltså olika men verkan är densamma. I

¹⁹⁸ Cima 1993, s. 43.

¹⁹⁹ Moi 2006, s. 216.

stället för ett liv som är präglad av passivitet, återställande av gamla förhållanden och lögn föreslår både *Når vi døde vågner* och *Ett öga rött* ett aktivt liv i utveckling, reflektion och trogenhet mot sig själv. I ett sådant liv saknar det förflutna ofta sin legitimitet därför att det kan hämma framåtriktade tankar som står i samband med tidens fortskridande. För att sammanfatta det med Marshall Bermans ord kräver verken att

[m]oderna män och kvinnor måste lära sig att sträva efter förändring, att inte bara vara öppna för förändringar i sitt personliga och sociala liv utan också positivt begära dem, aktivt söka upp och genomföra dem. De måste lära sig att inte nostalgiskt längta efter ett verkligt eller inbillat förflutets 'fast inrotade förhållanden', utan i stället glädjas åt rörligheten, hämta näring i förnyelsen, se fram mot kommande förändringar i sina livsvillkor och relationer till medmänniskorna.²⁰⁰

Beskrivningen av den moderna människan verkar här inte vara begränsad till modernismens epok utan den gäller likaså för Khemiris roman.

Att anlägga det förflutnas perspektiv på Ibsens *Når vi døde vågner* visar hur en del av de befintliga forskningsresultaten som befattar sig med enstaka aspekter av det textuella förflutna kan användas i ett sammanhang för att få en mer helhetsinriktad inblick i det komplexa dramat. Det blir nämligen synligt att dekonstruktionen av det förflutna drar sig mot olika innehållsliga och texttekniska aspekter så att det skulle kunna påstås att såväl det förflutna som den ur det förflutnas dekonstruktion resulterade vägen mot framtiden bildar pjäsens centrala struktur. Det motiverar dramats händelser och förklarar likaså dramats ambivalenta slut.

Samma perspektiv på Khemiris *Ett öga rött* visar något liknande. Det ger ett djupare förståelse av den innehållsliga och den tekniska kompositionen av romanen. Därutöver förklarar det inte bara varför de i forskningen framhävda autenticitets- och etnicitetsmotiven spelar en viktig roll i romanen utan också hur och varför de ifrågasätts. Det är de förgångna händelserna som påverkar hur samtiden ser ut och som förklarar varför karaktärerna handlar så som de gör. Detta beror på den starka länken mellan minne och identitet.

Den tematiska överensstämmelsen av *Når vi døde vågner* och *Ett öga rött* i skildringen av samhällsliga förändringar uttrycks på ett motsvarande sätt. Visst finns det genrebetingade skillnader mellan dramat *Når vi døde vågner* och romanen *Ett öga rött*. Trots detta och oavsett den tidliga skillnaden mellan publiceringsåren visar verkanalyserna dock att det finns många likheter som går långt utöver de innehållsliga motiven. Verkens olika genremässiga bakgrunder utesluter inte att det finns stora likheter i representationen och funktionen av det förflutna. Att det kan vara annorlunda när man jämför en pjäs och en roman som inte har en liknande tematisk bakgrund är självklart, men i det här fallet finns det utöver

²⁰⁰ Marshall Berman: *Allt som är fast förflyktigas*, Lund: Arkiv förlag 2012, s. 112.

de tematiska och motiviska nämnarna även betydelsefulla tekniska likheter mellan de olika genrerna. I *Når vi døde vågner* och *Ett öga rött* väljer författarna ett liknande tillvägagångssätt för att kunna tydliggöra förespråkandet av ett sunt perspektiv på de "real conditions of life". Identiska strukturella element dyker upp när det kommer till representationer av det textuella förflutna och deras roll i skildringar av nya samhällsliga och litterära förhållanden. Texterna är fyllda med dekonstruktioner av olikartade varianter av det förflutna och visar att ett litterärt verk har många möjligheter att framställa dåtiden.

När det förflutna förklarar samtiden blir sammankopplingen mellan då- och nutiden viktig för karaktärerna och deras liv. Det har visat sig att samspelet mellan det förgångna och det samtida är oundgängligt för att kunna leva ett åtråvärt liv. På samma sätt förklarar vissa element av det textuella förflutnas tekniska komponent de respektive verken. Härtill hör bland annat *Peer Gynt*-referensen eller de mytologiska karaktärsbeskrivningarna. En liknande brygga uppstår även mellan *Når vi døde vågner* från 1899 och *Ett öga rött* från 2003. På grund av de talrika likheterna kan en del av dramats innehåll förklara romanens händelser och tvärtom. Att Halim lever mycket i det förflutna framgår inte lika tydligt ur berättelsen så som exempelvis Irenes liv i det förflutna. Däremot formuleras det förflutnas betydelse för konstruktionen av den egna identiteten explicitare i *Ett öga rött* än i *Når vi døde vågner*. Dessa två aspekter hänger dock ihop och är viktiga i båda verken. Exempelen förtydligar att den jämförande analysen av *Når vi døde vågner* och *Ett öga rött* ger en mer omfattande bild av vad det förflutna innebär för den respektive texten. Analysen berikar således förståelsen av de enskilda verken när den synliggör något som annars inte är uppenbart.

Det textuella förflutna konstrueras i språkhandlingar, minnen eller transtextuella referenser och representeras av karaktärer, symboler och metaforer. I dessa former fungerar det som meningsbärare. Samspelet av de varierande formerna av det textuella förflutna bidrar på ett avgörande sätt till skapandet av texterna därför att det textuella förflutna bildar ramar för att strukturera berättelsen, för att beskriva karaktärerna eller för att styra läsarens förståelse av skeendet. Här visar sig uppdelningen av det textuella förflutna i den innehållsliga och den tekniska komponenten fruktbar eftersom den framhäver det textuella förflutnas mångfaldighet trots komponenternas sammansmältning i verken.

Samma funktioner som konstruktionen av det förflutna får dess pågående dekonstruktioner. Texternas förflutna dekonstrueras exempelvis genom omskrivningar, ironiseringar eller ifrågasättanden av sanningshalten av det förflutna som samtida (re)konstruktion. Dekonstruktionen av vissa aspekter av det respektive textuella förflutna blir nödvändig för att kunna se på världen som den faktisk är. Därför blottläggs karaktärernas

skenliv när det fasta i form av bland annat samhällliga traditioner eller litterära konventioner förflyktigas. Följden är inte nödvändigtvis tomhet och desorientering. Även om slutet i *Når vi døde vågner* inte endast är positivt konnoterat så finns det nya möjligheter att välja mellan för dem som ser på livet så som det är och som vill fortsätta leva. Dessutom befrias Maja och Rubek ur sitt otillfredsställande äktenskap genom att samhällliga konventioner bryts ned. Halims försoning med sin pappa är också en försoning med sitt samtida liv. Upphävandet av det förflutnas dominans får här ett uppenbarligen konstruktivt och positivt slut i stället för att efterlämna ett meningslöst tomrum.

Skildringarna av det nya beror följaktligen till stor del på det förflutnas dekonstruktioner. De nya livsuppfattningarna som följer ur det förflutnas dekonstruktion framgår inte bara ur historiens perspektiv. Själva verken är uttryck för något nytt därför att litterära konventioner dekonstrueras. Ibsen vederlägger dramats krav på tidslig och rumslig enhet och skapar med sin retrospektiva teknik en ny struktur. Khemiri vänder den svenska romanens skriftspråk upp och ner och dekonstruerar alla möjliga tecken som skulle kunna leda till att man sätter etiketten invandrarlitteratur på den.

Det litterära system i vilket verken skrevs syns först och främst i den tekniska komponenten av det textuella förflutna. Att det finns samband mellan systemets verk, exempelvis mellan myter och *Når vi døde vågner* respektive *Peer Gynt* och *Ett öga rött*, och att teman, motiv och tekniker återkommer i olika tider och i olika genrer har redan nämnts. Därutöver motsätter sig *Når vi døde vågner* och *Ett öga rött* dock delar av detta förflutna och därmed också delar av sina litterära system. Ändå låter sig även här följa en viss kontinuitet. Det förflutna bortträngs inte när det förkastas utan det sker en utveckling som baserar sig på en utförlig hantering av detta förflutna. Det gamla syns nämligen innan det vänds upp och ner och utvecklas till det nya. Varken *Når vi døde vågner* eller *Ett öga rött* är isolerade från inflytandet av det förflutna, men förgångna händelser ger på grund av sin förflutna karaktär mening åt det respektive litterära verket, närmare bestämt genom att verken kan avgränsa sig mot det egna förflutna. Det införlivas alltså inte i samtiden därför att det oftast inte längre stämmer överens med tidens fortskridande utveckling. Att de litterära verken kan avgränsa sig från sitt förflutna görs möjligt med hjälp av sina metatextuella drag. Såväl i *Når vi døde vågner* som i *Ett öga rött* spelar karaktärerna roller som iscensätter skillnaderna mellan ett äkta liv och ett skenliv och mellan ett liv i samtiden och ett liv i det förflutna. Metanivån möjliggör att det kan finnas direkta kommentarer till det som händer ”på scen” i texterna. Främst beträffande *Ett öga rött* ligger häri också dess möjlighet att omkasta litterära traditioner för att etablera nya litterära versioner.

Samtidigt som *Ett öga rött* klipper av banden till invandrarlitteraturen skriver Jonas Hassen Khemiri med romanen in sig i den ”skandinaviskt” skandinaviska litteraturen. I sådana meningar får de innovativa (re)konstruktionerna och transformationerna av det förflutna förmågan att kritisera och ifrågasätta samtida förhållanden. I vidare forskning skulle det vara intressant att beakta läsarorienterade teorier för att undersöka huruvida texterna förmår att träda in i en ömsesidig dialog med den utomlitterära kontexten i stället för att ”bara” framställa samhällliga förhållanden, och för att analysera hur det textuella förflutna är relaterat till den kontexten. Att det finns någon relation till bland annat läsarens förutsättningar och förväntningar antyds i romanens lek med arketextuella aspekter.

Såväl i Ibsens drama som i Khemiris roman tilldelas karaktärerna bland annat tack vare transtextuella referenser till myter eller historiska personer allmänt giltiga drag så att textens innehåll inte längre är begränsad till den litterära texten i sig. Khemiris roman verkar i sin inriktning mot det faktiska samhället (till skillnad från det fiktionella samhället) mycket mer radikal än Ibsens drama. Det beror möjligtvis på de tidliga skillnaderna. Om det fanns en starkare avsikt hos Khemiri att skriva emot en viss tradition kan inte fastställas utan att man riskerar att fastna i den *intentional fallacy* som den beskrivs av William K. Wimsatt och Monroe Beardsley.²⁰¹

Bortsett från författarnas möjliga avsikter är det de litterära verken som i sig själva befriar sig ur det förflutnas tyranni genom sina påtagligt konstruktiva dekonstruktioner av det förflutna. De förespråkar oförfalskade perspektiv på samtiden och framsteg i stället för baksteg. Det är en konst att leva med tiden men det är nyckeln till livet.

²⁰¹ jfr. William K. Wimsatt; Monroe Beardsley: ”The Intentional Fallacy”. I: Seán Burke (red.): *Authorship: From Plato to the Postmodern*, Edinburgh: Edinburgh University Press, s. 90-100.

6. Litteraturförteckning

Primärlitteratur

- Faulkner, William: *Requiem for a Nun*, 1950. Cit. i: Stille, Alexander: *The Future of the Past*, New York: Farrar, Straus and Giroux 2002, s. 312.
- Ibsen, Henrik: *Når vi døde vågner*. I: Ibsen, Henrik: *Ibsens samlede verker III: Nutidsdramaer 1877-99*, Oslo: Gyldendal 1962, s. 565-600.
- Ibsen, Henrik: Tale ved Norsk Kvindesagsforeningsfest i Kristiania 1898-05-26, http://www.ibsen.uio.no/SAK_P18980526Kvinde_Morgenbl.xhtml (2013-05-20).
- Khemiri, Jonas Hassen: *Ett öga rött*, Stockholm: Norstedts 2003.
- Söderberg, Hjalmar: *Den allvarsamma leken*, Stockholm: Bonniers 2012.

Forskningslitteratur

- Aarseth, Asbjørn: "Vital Romanticism in Ibsen's Late Plays". I: Perridon, Harry (red.): *Strindberg, Ibsen & Bergman*, Maastricht: Shaker Publishing 1998, s. 1-22.
- Aarseth, Asbjørn: "The Gyntian Self". I: Helland, Frode; Tam, Kwok-kan; Yip, Terry Siu-han (red.): *Ibsen and the Modern Self*, Hong Kong: Open University of Hong Kong Press 2010, s. 17-30.
- Allen, Graham: *Intertextuality*, Oxford: Routledge 2000.
- Anker, Herman: "Når vi døde vågner. Ibsens dramatiske epilog". I: *Edda* 56 (1956), s. 178-219.
- Assmann, Aleida: "Canon and Archive". I: Erll, Astrid; Nünning, Ansgar (red.): *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin: de Gruyter 2008, s. 97-107.
- Assmann, Jan: "Collective Memory and Cultural Identity". I: *New German Critique*, 65 (1995), s. 125-133.
- Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: C.H. Beck 2002.
- Barthes, Roland: "The Death of the Author", i: Burke, Seán (red.): *Authorship: From Plato to the Postmodern*, Edinburgh: Edinburgh University Press 1995, s. 125-130.
- Behschnitt, Wolfgang: "Das Andere der Einwandererliteratur. Überlegungen aus literaturwissenschaftlicher Perspektive". I: Rossel, Sven Haakon (red.): *Der Norden im Ausland – das Ausland im Norden. Formung und Transformation von Konzepten und Bildern des Anderen vom Mittelalter bis heute*, Wien: Praesens Verlag 2006, s. 142-149.
- Behschnitt, Wolfgang; Mohnike, Thomas: "Bildung und Alteritätskonstitution in der jüngsten schwedischen Migrantenliteratur". I: Barz, Christiane; Behschnitt, Wolfgang (red.): *bildung und anderes. Alterität in Bildungsdiskursen in den skandinavischen Literaturen*, Würzburg: Ergon Verlag 2006, s. 201-229.
- Behschnitt, Wolfgang: "The Voice of the 'Real Migrant': Contemporary Migration Literature in Sweden". I: Gebauer, Mirjam; Schwarz Lausten, Pia (red.): *Migration and Literature in Contemporary Europe*, München: Martin Meidenbauer 2010, s. 77-92.

- Berman, Marshall: *Allt som är fast förflyktigas*, Lund: Arkiv förlag 2012.
- Beyer, Edvard: "Når vi døde vågner. Komposisjon, bildestrukturer og mening i Ibsens dramatiske epilog". I: Beyer, Edvard: *Forskning og formidling*, Oslo: Aschehoug 1990.
- Boym, Svetlana: *The Future of Nostalgia*, New York: Basic Books 2001.
- Butzer, Günter: "Gedächtnismetaphorik". I: Erll, Astrid; Nünning, Ansgar (red.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*, Berlin: Walter de Gruyter 2005, s. 11-29.
- Cima, Gay Gibson: *Performing Women: Female Characters, Male Playwrights, and the Modern Stage*, Ithaca: Cornell University Press 1993.
- Dahlström, Carl: "Modeller för invandrapolitik". I: Hjerm, Mikael; Peterson, Abby (red.): *Etnicitet – perspektiv på samhället*, Malmö: Gleerups 2007, s. 26-42.
- Echterhoff, Gerald: „Das Außen des Erinnerns: Was vermittelt individuelles und kollektives Gedächtnis?“. I: Erll, Astrid; Nünning, Ansgar (red.): *Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität*, Berlin: de Gruyter 2004, s. 61-82.
- Eide, Tom: *Ibsens dialogkunst. Etikk og eksistens i Når vi døde vågner*, Oslo: Universitetsforlaget 2001.
- Ender, Evelyne: *Architexts of Memory – literature, science, and autobiography*, Michigan: University of Michigan Press 2005.
- Erll, Astrid; Gymnich, Marion; Nünning, Ansgar: "Einleitung: Literatur als Medium der Repräsentation und Konstruktion von Erinnerung und Identität". I: Erll, Astrid; Gymnich, Marion; Nünning, Ansgar (red.): *Literatur – Erinnerung – Identität: Theoriekonzeptionen und Fallstudien*, Trier: WTV 2003, s. iii-ix.
- Erll, Astrid; Nünning, Ansgar: "Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: Ein Überblick". I: Erll, Astrid; Gymnich, Marion; Nünning, Ansgar (red.): *Literatur – Erinnerung – Identität: Theoriekonzeptionen und Fallstudien*, Trier: WTV 2003, s. 3-27.
- Erll, Astrid: "Medium des kollektiven Gedächtnisses: Ein (erinnerungs-)kulturwissenschaftlicher Kompaktbegriff". I: Erll, Astrid; Nünning, Ansgar (red.): *Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität*, Berlin: de Gruyter 2004, s. 3-22.
- Erll, Astrid: "Cultural Memory Studies: An Introduction". I: Erll, Astrid; Nünning, Ansgar (red.): *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin: de Gruyter 2008, s. 1-15.
- Erll, Astrid: *Memory in Culture*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2011.
- Ewbank, Inga-Stina: "'Spiritual Property': Intertextuality and Influence in Ibsen's Texts". I: *Proceedings – VII International Ibsen Conference Grimstad 1993*, Oslo: Center for Ibsen Studies 1994, s. 1-17.
- Favorini, Attilio: "Some Memory Plays Before the 'Memory Play'". I: *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 22 (2007) nr. 1, s. 29-50.
- Genette, Gérard: *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, Lincoln: University of Nebraska Press 1997a.

- Genette, Gérard: *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Cambridge: Cambridge University Press 1997b.
- Gvåle, Gudrun Hovde: "Henrik Ibsen: *Når vi døde vågner*. Ein epilog til eit livsverk". I: *Ibsenårbok 1969*, Oslo: Universitetsforlaget 1969, s. 22-37.
- Gymnich, Marion: "Individuelle Identität und Erinnerung aus Sicht von Identitätstheorie und Gedächtnisforschung sowie als Gegenstand literarischer Inszenierung". I: Erll, Astrid; Gymnich, Marion; Nünning, Ansgar (red.): *Literatur – Erinnerung – Identität: Theoriekonzeptionen und Fallstudien*, Trier: WTV 2003, s. 29-48.
- Haakonsen, Daniel: *Henrik Ibsen: mennesket og kunstneren*, Oslo: Aschehoug 1981.
- Haugan, Jørgen: *Henrik Ibsens metode. Den indre udvikling gennem Ibsens dramatik*, København: Tabula/Fremad 1977.
- Helland, Frode: *Melankoliens spill. En studie i Henrik Ibsens siste dramaer*, Oslo: Universitetsforlaget 2000.
- Hemmer, Bjørn: *Ibsen: Kunsterens vei*, Bergen: Vigmostad & Bjørke 2003.
- Huysen, Andreas: *Present Pasts – Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford: Stanford University Press 2003.
- Jakobsen, Arnbjørn: "Biblical Intertextuality in *When We Dead Awaken*". I: *Proceedings – VII International Ibsen Conference Grimstad 1993*, Oslo: Center for Ibsen Studies 1994, s. 162-174.
- Johannisson, Karin: *Nostalgia. En känslas historia*, Stockholm: Bonniers 2001.
- Johansen, Jørgen Dines: "Art is (not) a Woman's Body – Art and Sexuality in Ibsen's *When We Dead Awaken*". I: *Proceedings – VII International Ibsen Conference Grimstad 1993*, Oslo: Center for Ibsen Studies 1994, s. 18-47.
- Kittang, Atle: *Ibsens heroisme. Fra Brand til Når vi døde vågner*, Oslo: Gyldendal 2002.
- Kristeva, Julia: *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, Columbia: Columbia University Press 1980.
- Lacatus, Corina: *The (In)visibility Complex: Negotiating Otherness in Contemporary Sweden*, Stockholm: CEIFO Publishing 2008.
- Lachmann, Renate: *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990.
- Lakoff, George; Turner, Mark: *More Than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*, Chicago: University of Chicago Press 1989.
- Loomba, Ania: *Colonialism/Postcolonialism*, Oxford: Routledge 2005.
- Markovska, Jasminka: "Portrayal of the modern self in *When We Dead Awaken*", i: Helland, Frode; Tam, Kwok-kan; Yip, Terry Siu-han (red.): *Ibsen and the Modern Self*, Hong Kong: Open University of Hong Kong Press 2010, s. 245-264.
- Markowitsch, Hans J.: "Cultural Memory and the Neurosciences". I: Erll, Astrid; Nünning, Ansgar (red.): *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin: de Gruyter 2008, s. 275-283.
- Marx, Karl; Engels, Friedrich: *Kommunistiska Manifestet*, Stockholm: Arbetarkultur 1986.
- Moi, Toril: *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism. Art, Theater, Philosophy*, Oxford: Oxford University Press 2006.

- Nietzsche, Friedrich: *Der Fall Wagner; Götzen-Dämmerung; Der Antichrist; Ecce homo; Dionysos-Dithyramben; Nietzsche contra Wagner*, Berlin: Walter de Gruyter & Co 1969.
- Nilsson, Magnus: *Den föreställda mångkulturen. Klass och etnicitet i svensk samtidsprosa*, Hedemora: Gidlunds förlag 2010.
- Nilsson, Magnus: "Swedish 'Immigrant Literature' and the Ethnic Lens. The Representation of Cultural Diversity in Jonas Hassen Khemiri's *Ett öga rött* and Marjaneh Bakhtiari's *Kalla det vad fan du vill*". I: *Scandinavian Studies* 84 (2012) nr. 1, s. 27-58.
- Paul, Fritz: *Symbol und Mythos. Studien zum Spätwerk Henrik Ibsens*, München: Wilhelm Fink Verlag 1969.
- Paul, Fritz: "Mellom opera og film. Scenelandskapene i Ibsens *John Gabriel Borkman* og *Når vi døde vågner*". I: wærp, Lisbeth P. (red.): *Livet på likstrå. Henrik Ibsens Når vi døde vågner*, Oslo: Landslaget for norskundervisning og Cappelen Akademisk Forlag as 1999, s. 41-58.
- Plate, Liedeke: *Transforming Memories in Contemporary Women's Rewriting*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2011.
- Rees, Ellen: "Problems of Landscape and Representation in Ibsen's *Når vi døde vågner*". I: *Ibsen Studies* 10 (2010) nr. 1, s. 37-61.
- Riffaterre, Michael: "Compulsory reader response: the intertextual drive". I: Still, Judith; Worton, Michael (red.): *Intertextuality: theories and practices*, Manchester: Manchester University Press 1990, s. 56-78.
- Rushdie, Salman: "Imaginary Homelands". I: Rushdie, Salman: *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-1991*, London: Granta Books 1992, s. 9-21.
- Schopenhauer, Arthur: *Världen som vilja och föreställning*, Nora: Nya Doxa 1992.
- Still, Judith; Worton, Michael: "Introduction". I: Still, Judith; Worton, Michael (red.): *Intertextuality: theories and practices*, Manchester: Manchester University Press 1990.
- Stille, Alexander: *The Future of the Past*, New York: Farrar, Straus and Giroux 2002.
- Szondi, Peter: *Det moderna dramats teori 1880-1950*, Stockholm: Wahlström & Widstrand 1972.
- Templeton, Joan: *Ibsen's women*, Cambridge: Cambridge University Press 1997.
- Trotzig, Astrid: "Makten över prefixen". I: Matthis, Moa (red.): *Orientalism på svenska*, Stockholm: Ordfront 2005, s. 104-127.
- Ustvedt, Yngvar: "Professor Rubek og Henrik Ibsen". I: *Edda* 67 (1967), s. 272-287.
- Wimsatt, William K.; Beardsley, Monroe: "The Intentional Fallacy". I: Burke, Seán (red.): *Authorship: From Plato to the Postmodern*, Edinburgh: Edinburgh University Press, s. 90-100.
- Wærp, Lisbeth P.: "Oppstandelsen som forførerisk morder. Personifikasjon, allegori, parodi og ironi i *Når vi døde vågner*". I: Wærp, Lisbeth P. (red.): *Livet på likstrå: Henrik Ibsens Når vi døde vågner*, Oslo: Landslaget for norskundervisning og Cappelen Akademisk Forlag 1999, s. 94-121.
- Wærp, Lisbeth P.: *Overgangens figurasjoner. En studie i Henrik Ibsens Kejser og Galilæer og Når vi døde vågner*, diss. Universitetet i Tromsø 2000.

- Ystad, Vigdis: "Dikterens syner: Ibsen og den moderne sanselighet". I: *edda* (1994) nr. 4, s. 289-306.
- Østerud, Erik: "'Når vi døde vågner' på mytologisk bakgrunn". I: *Ibsenårbok 1963-64*, Oslo: Universitetsforlaget 1964, s. 72-97.
- Østerud, Erik: "Blikket, statue og ødemarken. Henrik Ibsens *Når vi døde vågner*". I: *Agora* 11 (1993) nr. 2-3, s. 33-49.
- Østerud, Erik: *Theatrical and Narrative Space. Studies in Ibsen, Strindberg and J. P. Jacobsen*, Aarhus: Aarhus University Press 1998.
- Østerud, Erik: "Viewing the Nude: Body and Existence in Space and Time. A Study of Henrik Ibsen's *When We Dead Awaken*". I: *Ibsen Studies* 5 (2005) nr. 1, s. 64-104.
- Østerud, Erik: "Myth and Modernity: Henrik Ibsen's Double Drama". I: Robinson, Michael (red.): *Turning the Century. Centennial Essays on Ibsen*, London: Norvik Press 2006, s. 207-223.

Recensioner

- Gunnarsson, Björn: "Den unge Halims lidanden". I: *Göteborgs-Posten*, 2003-08-04.
- Raabe, Anina: "Vasst på bruten svenska". I: *Svenska Dagbladet*, 2003-08-04.