

Lunds universitet  
Språk- och litteraturcentrum  
Litteraturvetenskap  
Handledare: Paul Tenngart  
2014-01-29

Emelie Eleonora Wiman-Lindqvist  
LIVR07

# ”Skärvor som ropar efter varandra”

en analys av Walter Ljungquists fragmentariska prosa

Jag ville bräcka ert skal av vardaglig rutin, slentrian, vanetänkande, borgerliga fördomar och konvens. Just genom de sällsamma omständigheterna. Jag ville, om jag får uttrycka mig så, att ni skulle råkas i det osannolika. I det absurda. Så att ni inte alls hade något nytt något skydd av det normala, det välbekanta och vardagliga mot varandra. Så att ni inte hade ens en i geografisk mening bestämd punkt att utgå ifrån.

Walter Ljungquist *Azalea* (1948), s. 120.

# INNEHÅLLSFÖRTECKNING

## 1. INGÅNGAR

Syfte och frågeställningar.....	s. 6
Materialet och dess avgränsningar.....	s. 7
Metod och teoretisk bakgrund.....	s. 7
Tidigare forskning om Walter Ljungquists författarskap.....	s. 8

## 2. ATT SÄTTA TEXTER I HALSEN

### – en formalistisk analys

Att uppleva världen med Jerk Dandelins ögon.....	s. 11
Konsten att berätta och författa en historia.....	s. 14
Den störda texten	
– 'tomrummet' som tekniskt grepp.....	s. 17
Walter Ljungquists fragmentariska poetik.....	s. 20
Spionen lägger pussel	
– <i>Walter Ljungquists prosa som pusseldeckare?</i> .....	s. 25
Texttolkaren och teckentydaren	
– <i>att läsa av sin (text)värld</i> .....	s. 34
'Det fragmentariskas' eviga presens	
– <i>Walter Ljungquists prosa som Science Fiction</i> .....	s. 38
5X9T 2Z72X6U7 = krossa bokstävlarna	
– <i>Walter Ljungquist, Jerk Dandelin och konkretismen</i> .....	s. 45

## 3. DET POLYLOGA TIDRUMMET

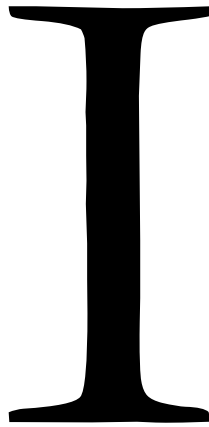
### – en tematisk analys

Ljungquist, Dandelin och deras karaktärer.....	s. 50
”Skräprummet”	
– <i>den förtätade kronotopens tematik</i> .....	s. 53
Et In Arcadia Ego	
– <i>den upplösta kronotopens tematik</i> .....	s. 55
Det dubbla medvetandet	
– <i>människan som upplöst och förtätat subjekt</i> .....	s. 58
Fäder och söner	
– <i>uppror och rivalitet</i> .....	s. 61
Högt och lågt på samma plan	
– <i>textens karnevalisering</i> .....	s. 64
Självreflexivitet och självmedvetenhet.....	s. 68

#### **4. UTGÅNGAR**

Avslutande diskussion.....	s.72
<i>Framtida forskningsförslag.....</i>	<i>s.74</i>

<b>KÄLLFÖRTECKNING.....</b>	<b>s. 75</b>
-----------------------------	--------------



## INGÅNGAR

”A literary work is pure form.”

Viktor Sjklovskij, *Theory of prose*, s. 189

”[T]y till sin natur är ordet dialogiskt.”

Mikhail Bakhtin, *Dostojevskijs poetik*, s. 221

”Att skriva är att avbryta sitt tal inför en annan som förblir okänd, ett avlyssnat tal som lämnar sig själv efter sig. Att skriva blir då att befinna sig i ett tillstånd av permanenta avbrott. I den meningen är fragmentet en sanning om själva skrivandet.”

Anders Olsson, *Skilnadens konst. Sex essäer om moderna fragment*, s. 421

Under åren 1958-1965 publicerar Walter Ljungquist romanerna *Ossian* (1958); *I stormen* (1960); *Erika; Erika* (1963) och *Väggarna har ögon* (1965) – fyra verk som kretsar kring det som föreliggande uppsats har valt att definiera som 'det fragmentariska'.<sup>1</sup>

Att modernistiska författare använder sig av ett fragmenterat tema och/eller ett fragmentariskt formspråk är inget nytt. Fragmentet som motiv och metod är ett av modernismens och post-modernismen många ledmotiv. Dock har, mig veterligen, ingen diskuterat Walter Ljungquists prosa som fragmentarisk, vare sig till form eller innehåll. Hans böcker har visserligen beskrivits som "ordvävnader" och "ordmosaiker", men samtidigt finns här en tendens att betrakta Ljungquists litterära värld som "enigmatisk" och "gåtfull".<sup>2</sup> Visst kan hans romaner läsas som metafysiska skattkammare, men då förbises en av författarskapets väsentligaste aspekter: nämligen att texterna är berättelser som medvetet sammanfogats till iscensatta mysterium. Med det menas att romanerna skapar illusionen av en gåta och att det kan verka som om det, någonstans djupt inne i texten eller långt bort utanför den, finns en lösning. Den noggranne läsaren upptäcker snart att böckerna varken har eller kommer att ge några svar: Under ytan till de okända marker och djup som har tillskrivits Ljungquists romankonst finns ingenting – bara tomrum.

## Syfte och frågeställningar

Uppsatsens syfte är diskutera de fragmentariska och experimentella aspekterna i Ljungquists texter och se hur de tillsammans etablerar ett metaspråk – som också fungerar som ett slags poetik. Syftet delas upp i tre frågeställningar:

Den första frågeställning rör hur Walter Ljungquist använder språket för att skapa och producera berättelser. Vilka är ledmotiven? Aristoteles skrev i *Om diktkonsten* att ett drama bör vara strukturerat så att det ger en känsla av trovärdighet, att händelserna är ordnade i ett orsakssamband så att händelse 2 sker som en nödvändig följd på händelse 1.<sup>3</sup> Som den modernist, och kanske också postmodernist, han är experimenterar Walter Ljungquist med den aristoteliska kausaliteten. Ljungquists kausalitet är ett händelsetrassel, en irrationell, ologisk,

<sup>1</sup> Mellan *I stormen* och *Erika, Erika* publiceras *Källan* (1961). Då den inte i lika hög grad kretsar kring 'det fragmentariska' vare sig till form eller innehåll har den valts bort. Hädanefter kommer jag också att benämna de fyra aktuella romanerna för 'Kvartetten' eftersom de tillsammans bildar ett säreget utsnitt i böckerna om karaktären Jerk Dandelin. I de fall jag refererar till samtliga elva av dessa böcker används beteckningen 'Trädsviten'. Båda beteckningar är mina egna. Fortsättningsvis kommer jag också att, om inget annat anges, referera löpande i texten till romanerna. *Ossian* förkortas till O, *I stormen* till IS, *Erika, Erika* till EE och *Väggarna har ögon* till VHÖ.

<sup>2</sup> Se bl. a. Bernt Olsson och Ingemar Algulin (red.), *Litteraturens historia i Sverige*, Norstedts, femte reviderade upplagan, Stockholm 2009, s. 451f samt Westberg, Anna 'Att svika sin högre bestämmelse' i *Svenska Dagbladet* 1981-02-17.

<sup>3</sup> Aristoteles, *Om diktkonsten*, i översättning av Jan Stolpe, Anamma, Göteborg 1994.

orealistisk härva. Böckerna speglar ingalunda verkligheten: snarare vänder de drömlika, suggestiva sekvenserna upp och ner på språket och den sociala världen

Den andra frågeställning kretsar kring vilka återkommande motiv som, tack vare det fragmentariska formspråket, framträder i Kvartetten. Genom att borra djupare i romanernas tematiska aspekter och – å ena sidan – diskutera hur den fiktiva verkligheten framställs samt – å andra sidan – närmare studera hur Ljungquist går i dialog med andra texter kommer uppsatsen att diskutera Ljungquist gestaltar tiden, rummet och människan.

Den tredje frågeställningen utgår från tanken att form och innehåll är beroende av varandra. Vad är det egentligen som händer i texten? Vad är det som sker när form och innehåll möts? Vi kommer att diskutera hur form och innehåll vävs samman till ett metaspråk, genom vilket Walter Ljungquist formulerar sin egen poetik.

## Materialet och dess avgränsningar

Studien ger ingalunda en heltäckande bild av vare sig romansviten om Jerk Dandelin eller av Walter Ljungquists författarskap. Istället riktas ljuset mot de fyra nämnda romanerna *Ossian*; *I stormen*; *Erika, Erika* samt *Väggarna har ögon*.

Att begränsa analysen till fyra av Trädsvitens elva böcker har sina fördelar likväl som sina nackdelar. Dock brottas Kvartetten – på ett eller annat sätt – med det fragmentariska formspråket och den fragmentariska tematiken i betydligt större utsträckning jämfört med Ljungquists övriga produktion. Det som ytterligare gör romanerna till ett relevant urval är att de explicit fokuserar på berättandets natur, på romankonsten och på skrivandet som en process.

## Metod och teoretisk bakgrund

Uppsatsen utgörs av fyra avdelningar, där del ett är kortfattad presentation av studiens syfte och frågeställningar samt de teoretiska utgångspunkterna. Tyngdpunkten ligger emellertid på del två och tre som är analytiska kapitel. Del fyra är en avslutande diskussion som också öppnar upp för förslag på framtida forskning.

Metoderna, liksom teorin, varierar beroende på kapitel. Jag skiljer också på det teoretiska fundamentet och den tillämpade teorin. Den tillämpade teorin presenteras inte här, utan diskuteras utförligt i respektive kapitel. Däremot vill jag, helt kort, presentera den grundläggande teorin – som tar avstamp två teoretiker: Viktor Sjklovskij och Mikhail Bakhtin.

Kapitel två, som är en formalistisk analys, utgår från Sjklovskijs och den ryska

formalismens centrala begrepp ”främmandegörig” (*ostranenie*) och ”litteraritet” (*litteraturnost*). Den teoretiska basen i kapitel tre, som är en tematisk analys, grundar sig på Bakhtins teorier om språkets dialogiska karaktär. Här är de centrala begreppen ”polyfoni”, ”kronotop” och ”dialogicitet”.

## Tidigare forskning om Walter Ljungquists författarskap

Walter Ljungquist (1900-1974) föddes i Kisa, Östergötland. Där bodde han nästan hela sitt liv: förutom en kortare vistelse i Stockholm förblev han den östgötska landsbygden trogen. Då detta inte är en biografisk studie kommer inte Ljungquists liv och författarskap att presenteras mer utförligt här. I centrum står istället de fyra utvalda romanerna och således är analyserna textbaserade.

Däremot är det relevant att ge en kort introduktion till den tidigare forskningen om Walter Ljungquist och hans författarskap. I dagsläget utgörs den av två vetenskapliga avhandlingar. Dessa två studier, Bengt Nermans avhandling *Den skapande processen. En studie av Walter Ljungquists diktarmetod* (1976) och Bo Georgii-Hemmings *Träd. Ett försök till lacansk läsning av Walter Ljungquists berättelser – särskilt Jerk Dandelinsviten* (1997) närmar sig författaren och dennes böcker ur två, helt olika, perspektiv.<sup>4</sup>

Nerman, som koncentrerar sig på Ljungquist tidiga författarskap (åren 1936-38) och novellsamlingen *En dörr står på glänt* och romanen *Resande med okänt bagage*, diskuterar Ljungquists författarskap ur ett biografiskt perspektiv, vilket leder till att texterna delvis hamnar i skymundan. Tesen som Nerman driver går kort och gott ut på att Ljungquist gestaltar sitt medvetande och minne i texterna: att han blir böckerna och att böckerna blir honom. Men då Nerman inte skiljer på författaren Walter Ljungquist och privatpersonen Walter Ljungquist stannar den performativa process som Nerman diskuterar av: den blir endast en dialog mellan en författare och dennes text. Skrivandet liksom de färdiga texterna är, ur Nermans perspektiv, ett sätt för Ljungquist att identifiera sig.

En helt annan ingång har Bo Georgii-Hemming som filtrerar texten genom den franske filosofen Jacques Lacans psykoanalytiska teorier. Georgii-Hemmings perspektiv ligger helt och hållet på texten: han diskuterar olika upprepningsmekanismer i romanerna och hur de bildar en struktur som stundtals gör våld på sig själv. Liksom Lacan betraktar Georgii-Hemming människan som språklig och som uppdelad i en serie begärpositioner som är mer eller mindre

---

<sup>4</sup> Se Bengt Nerman, *Den skapande processen. En studie i Walter Ljungquists diktarmetod*, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1976 samt Bo Georgii-Hemming, *Träd. Ett försök till lacansk läsning av Walter Ljungquists berättelser – särskilt Jerk Dandelinsviten*, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1997.



medvetna.

Ljungquist dyker också upp i Anna-Maria Ursings doktorsavhandling *Fantastiska fröknar. Studier av lärarinnegestalter i svensk skönlitteratur* (2004) Ursing tittar där närmare på en central gestalt i Trädsviten – Jerks vän Paula Göpfert. Och i *Tidskrift för litteraturvetenskap* tar Lars Wendelius i artikeln 'Kriminalitet och modernitet. Några iakttagelser kring förhållandet mellan klassisk detektivroman och modernistisk prosa' upp thrillerinslagen i Ljungquists roman *Azalea* (1948).<sup>5</sup>

Även om samtliga verk och artiklar har bidragit till kunskap om Walter Ljungquist och dennes författargärning liksom de för denna uppsats fyllt en funktion och varit inspirerande saknas en väsentlig bit i forskningen. Jag hoppas att denna uppsats, om än så bara till en liten del, kan bidra till att täcka det tomrummet.

---

<sup>5</sup> Se Anna-Maria Ursing, *Fantastiska fröknar. Studier av lärarinnegestalter i svensk skönlitteratur*, Symposion, Stockholm/Stehag 2004 samt Lars Wendelius, 'Kriminalitet och modernitet. Några iakttagelser kring förhållandet mellan klassisk detektivroman och modernistisk prosa' i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 1995:1.

# III

## ATT SÄTTA TEXTER I HALSEN

en formalistisk analys av Walter Ljungquists fragmentariska teknik

”Språket är ett ting: det är ett skrivet ting, en barkbit, en klippskärva, ett fragment av lera där jordens  
realitet har sin existens.”

Maurice Blanchot *La Part du Feu*, s. 317

översättning: Anders Olsson 2006, s. 421



## Att uppleva världen med Jerk Dandelins ögon

En konstnär behöver världen för att kunna skapa. Det hävdar Viktor Sjklovskij i *Literature and Cinematography* (2008), men, betonar han i *Theory of Prose* (2009), konsten är ingen representation eller spegelbild av den sociala verkligheten; det är en fusion av olika material och tekniker – en autonom entitet som står för sig självt.<sup>6</sup>

När Richard Sheldon redogör för Sjklovskijs syn på förhållandet mellan litteratur och film menar han att denne i sina analyser av Charlie Chaplins filmer ”finds the same principle of divergence that he noted in works of literature.” Chaplin spelar enligt Sjklovskij, påpekar Sheldon, hela tiden samma roll. Det är bara den fiktiva miljön som förändras. Därmed blir Chaplin ett främmande element och det är från detta perspektiv som vi – publiken – möter och betraktar denna fiktiva värld. Då Chaplin framställs som ”an alienated outsider” främmandegör han omgivningen.<sup>7</sup>

Charlie Chaplins funktion och position kan delvis appliceras på Ljungquists nyckelkaraktär Jerk Dandelin. I samtliga böcker varierar Jerk visserligen mellan att vara huvudperson samt en ”reflekterande lyssnare och berättare i bakgrunden”.<sup>8</sup> Vi kan alltså (i jämförelse med Chaplin) se en tendens till förändring hos honom. Men vad som är tydligt är att Jerk navigerar fram genom texten i ett ständigt undersökande – han är således ingen statisk karaktär som står utanför omgivningens inflytande:

Jag är ett osynligt centrum, en svävande nebulosa, från vilken ett kaos av motstridiga känslor utgår: ett ständigt undrande, frågande, lyssnande, smygande, flyende, kämpande, en pinlig överkänslighet för somligt – somligt som jag bär med mig än i dag som ett minne av pojken-barnet i mig, mannens fader. (EE, s. 13)

Objekten för Jerks undersökning är världen och människorna; drivkraften en fascination för det främmande och obegripliga i tillvaron. Denna känsla präglar honom redan som ung: ”Jag minns att jag förr tyckte om att hitta en obekant stig i skogen och följa den för att se vart den bar”. (IS, s. 114) Efter moderns död i *Väggarna har ögon* förstärks upplevelsen av utanförskap:

Jag vankar omkring och tittar, jag har en känsla av att jag söker någonting eller att någonting söker mig, men allt är förbytt, allt är välbekant men ändå förvandlat, främmande, otroligt och orimligt. Jag minns att jag tänker att jag hör ju inte längre hemma här.” (VHÖ, s. 62f)

Även om vi möter Jerk i olika stadier i livet är han den ständige observatören och evige outsiders: det är ur hans ögon läsaren uppfattar världen. Samtidigt finns här också en spänning

<sup>6</sup> Viktor Sjklovskij *Literature and Cinematography*, Dalkey Archive Press, Champaign & London 2008, s. 7ff och *Theory of Prose*, Dalkey Archive Press, Champaign & London 2009, s. 189.

<sup>7</sup> Richard Sheldon, 'Introduction' i *Literature and Cinematography*, Dalkey Archive Press, Champaign & London 2008, s. XIII.

<sup>8</sup> Bernt Olsson och Algulin 2009, s. 451ff.

som andas manipulation och som utgör en spricka vilken skär rakt igenom Jerk, den värld han erfar liksom genom texten och läsaren. Detta är tydligt i *I stormen* – en skildring av Jerks nio månader långa vistelse på vilohemmet Lugnet. Vid den här tiden befinner han sig i en djup depression – ”en själskris” – och det finns all anledning att fråga sig om det är Jerk eller världen som ter sig främmande. Å ena sidan förvränger hans neuros världen och gör den obegriplig, å andra sidan tvingar världen in honom i en psykisk kollaps och försätter honom i själslig exil. *I stormen* är därför både en djuplodande odysse i en människas inre och ett borrhande i ett världsomfattande tillstånd: där ”världen blir allt smutsigare” och ”mänskan är den största brottslingen.” På detta följer en uppmaning: ”Hölj dig i säck och aska, böj ditt huvud och se in i dig själv.” (IS, s. 270f)

Fremst handlar detta om att Jaget själv måste inse att hen är delaktig i ett större sammanhang. *I stormen* utspelas 1941/42 och händelserna i Lugnet är en slags spegling av det som sker ute det krigshärjade Europa. Ljungquist rör sig alltså på två berättelseplan – dels den lilla berättelsen om Jaget och dels den stora berättelsen om Världen.

Det är hela tiden Jerk som berättar. Precis som i samtliga böcker i Kvartetten, förutom *Ossian*, sker berättandet i första person singular. Både Jaget och Världen berättas därmed ur ett subjektivt perspektiv.<sup>9</sup>

Jag ber om ursäkt om jag förargar någon, men fast detta också handlar om er är det mig själv jag talar om. Jag talar om mig själv. Detta angår dig endast i den mån du själv vill det. Det handlar om mig. Jag svarar för mitt eget förräderi. Vi får alla, var och en i sin stad, stå till svars för vårt eget förräderi, men följderna får vi dela med hela världen. I det avseendet angår det er alla vad jag gjort med mitt liv, liksom det angår mig vad ni gjort och gör med ert. Jag ber om ursäkt, men vi lever ju i samma rum och i samma tid, och vi bär världens öde på våra axlar. Jag vet det, du vet det, men förräderiets anda har lamslagit oss. ”Vad kommer det oss vid? Du måste se dig om.” Och du har kastat silverpengarna på templets golv. (IS, 265)

*I stormen* möter Jerk både sig själv och sina demoner, liksom världen och dess apokalyptiska vidunder. Dessa möten är att betrakta som ett slags nedåtstigande i ett inferno liknande Dantes skildring av helvetets nio kretsar. Tiden på Lugnet är en resa i ett inre Purgatorio och Inferno. Jerk jämför sin själskris med Dantes genom att referera till de inledande raderna i *La Divina Commedia*: ”När jag nått halvvägs på min levnads bana i dyster, nattsvart skog jag mig befann, där icke väg, ej spår jag kunde spana.”<sup>10</sup> (IS, s. 42)

Den satiriska, ironiska ton som Jerk stundtals tar till, gör också Lugnet till en svensk motsvarighet till Einfried i Thomas Manns *Tristan*, men här finns även likheter till sanatoriet i

<sup>9</sup> Förutom *Brevet från Casper* (1955) *Källan*, *Ossian* och *Paula* (1956) sker berättandet i samtliga romaner om Jerk Dandelin i första person singular.

<sup>10</sup> Jerk citerar Sten Granlunds översättning som gavs ut av Nordiska förlaget 1912. Det bör också tilläggas att Jerk *I stormen* är i 40-års åldern alltså, precis som Dante, mitt i livet.

Davos i *Der Zauberberg*.

Det är inte ofta man tänker på att här bor människor med olösta gåtor och sönderbrutna liv, sårade människor som dragit sig undan världen och gömmer sina lidanden för nyfikna blickar, människor som väntar att detta stilla liv, denna ständigt vårdande, vakande tystnad, detta tålmodiga nå'got som står i förbund med själva tiden, ska lindra och läka; men undrar man, är det någon här som verkligen vill bli frisk och återvända ut i livet? (IS, s. 126)

Liksom Ljungquist är Jerk till yrket författare. Men, med Sjklovskijs ovan nämnda tes i minnet, försöker varken Ljungquist eller Jerk Dandelin i första hand porträttera en värld som ligger utanför texten – den fungerar endast som ett material och en utgångspunkt. Språket blir därmed en egen verklighet, något materiellt som inte längre avbildar utan istället kretsar kring själva ”språkknådanandet” i sig.<sup>11</sup> På så sätt blir det tydligt att detta är fiktion – inte verklighet – och att språket/fiktionen får sin kraft genom att vara ett modus som står i kontrast till en materiell värld.

Lugnet blir en litterär heterotopi, som avskärmar sig från verkligheten och utvecklar sin egen logik.<sup>12</sup> Heterotopin markerar en gräns, den särskiljer sig och formulerar på så sätt ett motstånd. Den blir ett eget rum som konstituerar ett subjekt. Samma tendens återfinns i *Väggarna har ögon*: när Jerk blir sjuk blir sjukrummet en egen värld som han, när han senare tillfrisknar, har svårt att lämna. Han vill stanna i den skuggsida av livet som sjukrummet erbjuder. (VHÖ, s. 204)

Detta modus är det poetiska språket som skiljer sig från det vardagliga språket. Samma distinktion gör Sjklovskij då han konstaterar att det finns ”two types of imagery: imagery as a practical way of thinking, that is, as a means of uniting objects in groups, and secondly, imagery as a way of intensifying the impressions of the senses.” Enligt Sjklovskij är det poetiska språket skapat i syfte att vara just litteratur – ett resultat av olika slags tekniker.<sup>13</sup>

I litteraturens formella aspekter finns dess praktiska aspekter. Poesin blir ett hantverk, en konstruktion och en praktik som förhöjer det och separerar det från verkligheten. Därför kan vi se hur Jerk och Ossian gör sina liv till konst, liksom Jerk (tillsammans med farbror Felix), då han skriver om Ossian, gör dennes liv till ett stycke litteratur:

*Och stoffet till en legend finns där – mycket tydligt men ändå otydligt, mycket nära men ändå långt bort. Det påminner en närmast om den känsla man får när man ser på ett välkänt landskap genom ett rött eller blått glas. Det stoff som legender göras av – ack, det rinner mellan ens fingrar när man ska lyfta upp det i dagsljuset. Ja, tittar man alltför närsynt och nyktert på det – försvinner det som en nattlig synvilla när morgongryningen kommer. (O, s. 222)*

<sup>11</sup> För en mer omfattande diskussion om detta, se Jesper Olsson *Alfabetets användning. Konkret poesi och poetisk artefaktion i svenskt 1960-tal*, OEI EDITÖR, Stockholm 2005, s. 80ff.

<sup>12</sup> Michel Foucault diskuterar heterotopin i essän 'Of Other Spaces' i *Visual Culture. Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. Volume III – *Spaces of Visual Cultures*. Joanna Morra and Marquard Smith (eds.), Routledge, London & New York 2006. Han lägger fokus just vid heterotopins avskildhet.

<sup>13</sup> Sjklovskij 2009, s. 1ff.

## Konsten att berätta och författa en historia

Samtliga romaner i Kvartetten kretsar kring konsten att berätta en historia samt hur en berättelse blir en berättelse. Med det menas själva förutsättningarna för skapandet av fiktion.

En viktig förutsättning för författandet är att det, i Kvartetten, är en kollektiv process och ett gemensamt projekt. I *I stormen* tar Jerk hjälp av sin vän, skådespelaren Bruno Alf som får vakta det fragmenterade manuskript som Jerk lämnar efter sig efter sin vistelse på Lugnet: ”Du är själv med i det, men skriv inte till mig vad du tycker om det, för det vill jag inte veta. Jag vill helst glömma det – åtminstone tills vidare”. (IS, s. 11) När Bruno går bort femton år senare – i april 1958 – får Jerk manuskriptet tillbaka. Han upptäcker då att vännen har kommenterat det han skrivit. Här och där dyker små anteckningar upp i marginalen.<sup>14</sup>

Jerk konsulterar även andra ’medkaraktärer’ för att kunna sätta samman sin ’romantorso’:

Det har inte varit lätt att fylla i dessa luckor, för mitt minne av denna tid har stora vita fläckar, vars hemligheter kanske för alltid (åtminstone så länge jag lever) kommer att förbli okända för mig. När det gäller yttre händelser, de kronologiska sammanhangen och vissa uttalanden jag gjort men aldrig skrivit ner, har jag haft stor hjälp av framförallt min hustru; men jag har rådgjort även med min läkare, doktor Bugge, mina vänner Nicander och Eugen Agrell, min bror Hinke, Tora Göpfert, syster Alice, Maud Schönning och några andra. Då mitt manuskript efter sexton år åter kom min hand hade, förutom Bruno Alf, tre av dess huvudpersoner lämnat det jordiska livet: Paula Göpfert, kamrer Schönning och Irma Nordrum, så deras vittnesmål har jag smärtsamt nog fått undvara. (IS, s. 20f)

Samma procedur återfinns *Erika, Erika*, där Erika upplyser Jerk om att han inte är någon isolerad ö:

Alla lärde dig att se. Din mor, din far, farbror Felix, Malte Schedin och Pernilla Randolph, tant Tea och moster Aurora. Alla lärde dig se. Till och med dem du aldrig mötte: Claes Jesper Grandien och Ossian Friedell. Alla lärde dig se. Liksom du lärde många att se någonting hos sig själva som de annars kanske aldrig skulle ha sett. De är alla i dig. Och du är i dem. Allt är i alla. Och allting är i allt. (EE, s. 21f)

I *Sörj dina träd* (1975) arbetar Jerk tillsammans med sin fru Chiquita med den text som ska bli berättelsen om Paula. Och i *Ossian* är boken om Ossian ett resultat av ett mångårigt samarbete mellan Jerk och hans farbror, Felix.<sup>15</sup> Här fungerar första kapitlet som en presentation för berättelsens upplägg samtidigt som det problematiserar berättandets villkor. Här framkommer det att det är farbror Felix som berättar historien om Ossian för Jerk. Men det är inte en sammanhängande berättelse från A till Ö, nej, Felix berättar olika små episoder ur Ossians liv. Berättandet sker under ett tidsspänn av 20 år: Felix är 65 år när han berättar den första episoden

<sup>14</sup> Det bör noteras att dessa kommentarer återges i brödtexten och inte i marginalerna till Ljungquists roman *I stormen*. Brunos ord citeras alltså i Jerks egna kommentarer (1958/59) till sin egen text.

<sup>15</sup> *Sörj dina träd* ingår inte i Kvartetten, men jag vill ändå belysa att samma sätt att arbeta med litteratur lyfts fram även där. Se Walter Ljungquist *Sörj dina träd*, Bonniers, Stockholm 1975.

och 85 när han berättar den sista. Det är viktigt för honom att ”verka torrt saklig” hur mycket han än ”fabulerar”. Därför distanserar han sig till sitt eget berättande och sätter ”med jämna mellanrum in prydliga och prudentliga små frågetecken i marginalerna till sina berättelser.” (O, s. 11f)

Alla dessa episoder fogar Jerk sedan samman till en bok. Georgii-Hemming menar att *Ossian* har ”en jämn tidsaxel”, vilket är sant men kausaliteten är en (re)konstruktion: Jerk har gissat sig fram till det troligaste händelseförloppet, vilket indikerar att han kan ha fel: Jerks och Felix version av Ossians liv kan dölja att det finnas en helt annan som, om den uppdagades, skulle strida mot deras berättelse. På så vis samsas tre berättelsenivåer i en och samma bok: där både Ossians liv, Felix berättande och Jerks skrivande blir till fiktion. För att dra gränser mellan berättandet/skrivandet och det Jerk/Felix berättar/skriver om kursiveras texten för att göra läsaren uppmärksam på när hen tar steget ut ur berättelsen om Ossian och istället läser kommentarer omkring själva berättelsen. Genom denna distinktion, i vilken berättelsens olika nivåer hålls isär, kan Ljungquist dels laborera med olika diegeser och dels betona hur litteratur skapas:

*Sålunda har berättelsen om Ossian kommit till, avsiktslöst, spontant, inspirerat och vid skilda tider, och olika episoder och avsnitt har framlagts huller om buller. En del episoder har han [Felix] återkommit till mer än en gång, för att komplettera dem och rätta till vissa felaktigheter som minnet senare upplyst honom om. (O, s. 12)*

Berättandets nivå är med andra ord inte kronologiskt. Berättelsen får sin struktur först när Jerk sätter samman alla de episoder som Felix berättat för honom och på så sätt skriver ihop det till en sammanhängande historia:

*Jag är nu glad över att jag genast från början skrev ned det han berättade, för på det viset har jag kunnat sammanfoga och infoga allt i rätt sammanhang. (O, s. 12)*

Således är inte heller skrivandets nivå något kronologiskt. Det liknas bättre vid ett pusslande: Jerks arbete med att sortera och ordna det material som utgörs av Felix berättelser är således ett klippande och ett klistrande som kräver en viss förmåga att överblicka helheten och se sammanhangen – det vill säga: hur de olika episoderna relaterar till varandra. Det kräver också en fallenhet för dramaturgi – berättelsen måste komponeras så att händelserna följer på varandra i ett kausalt kretslopp av orsak och verkan.

*Kronologien brydde han sig, som sagt, inte om, i varje fall inte i början. Vissa årtal har han inte alls kunnat erinra sig (eller låtsas inte kunna det) och vissa händelser har han glömt att placera i sitt rätta sammanhang, så där har jag tvingats handla intuitivt och gissat mig till var de börde hemma. Vilket för övrigt sällan har varit särskilt svårt. (O, s. 12)*

Ossians liv blir en text eller, snarare, texten är en iscensättning av delar av Ossians liv. Att få



fram vad som egentligen har hänt har inte varit lätt. Som Felix säger:

*[F]ör det har ljugits, baktalats, svartmålats, förgyllts, romantiserats och fantiserats till den vilda grad, men självfallet först efter så många år efter händelserna i fråga att huvudpersonerna bunnit lämna detta jordelivet och sålunda varit förhindrade att få sina ord med i laget. Därför håller jag mig visserligen bara till det jag själv har upplevt och det som berättats för mig av tillförlitligt, vederhäftigt folk. (O, s. 222)*

Om både Felix berättande och Jerks sortering och skrivande är en fictionaliseringsprocess där de konstruerar Ossian genom att berätta och återberätta (samt skriva och skriva om) blir frågan: Vem eller vad som styr denna process? Det visar sig snart att det är Felix minnen som reglerar berättandet. Visserligen är minnet i sig ett slags berättelse och därmed en konstruktion, men dock: minnesmekanismen för in en osäkerhet i berättelsen. Den utmanar det autentiska och gör plats för fantasin. Jerk betonar till exempel att han nödgats ”reservera mig inför den skenbara exaktheten i hans minnen” eftersom Felix minnen förändras i takt med att han åldras: ”beroende på att den tilltagande ålderns livligare och klarare minne för sådant som låg långt bort i tiden kommit farbror Felix att så radikalt ändra några tidigare berättade episoder att det framstod som andra, helt nya.” Jerk måste välja mellan olika ”motsägande versioner” – och han bestämmer sig för att använda de senare, just för ”illusionsuppehållandets skull”. (O. s. 13)

Berättelsen om Ossian är därför redan från början hölj i ett mytomspunnet dunkel. Att detta är en avsiktlig del av framställningen framkommer av följande citat:

*Jag har försökt få fram något av det sökande, något av det osäkra och tveksamma i hans (min-vår) inställning. Jag har inte velat uttala mig tvärsäkert om någonting: jag har velat lämna flera tolkningar och möjligheter öppna, fast jag inte särskilt påvisar eller understryker detta. Något av det kaotiska i Ossians liv, hans dunkelhet, tveksamhet, inkonsekvenser, lögnaktighet och verklighetsskygga inför sina egna djupaste motiv, allt det vilseledande och irrationella i hans väsen, måste ju med om bilden ska bli sann. (O, s. 12)*

Ossian och hans mor, Amanda, får utså spott och spe: de blir ”ett par folksagens mörkt pittoreska skräckfigurer eller snarare romanesket hjärtknipande fredlösa – spökliga gengångare som är dömda att för evigt vandra omkring i legendens ovärldsliga månlyus.” (O, s. 222) Samtliga citat visar på människan behov av att berätta historier. Detta behov kan liknas vid ett begär. Dessutom framkommer det att en berättelse inte enbart består av en, stor, utan av flera, små. Fiktionen är således inskränkt i verkligheten.

Enligt Peter Brooks omges vi av berättelser hela tiden: vi gör till och med oss själva till vandrare narrativ. Vadan detta behov av att ständigt skapa fiktion? Brooks menar att människan ständigt sökt efter mening, en lösning – alltså en *plot* – eftersom denna fungerar som ett trösterikt svar på det vi inte kan förstå.<sup>16</sup> Brooks tes går in i René Girards tankar om det mimetiska, triangulära begäret. Människans behov av att poetisera, lägga till och dra ifrån tar sig konkreta

<sup>16</sup> Peter Brooks, *Reading for the plot. Design and Intention in Narrative*, Harvard University Press 1992, 3ff.

uttryck: vi applicerar denna metod för att anpassa oss till verkligheten och verkligheten till oss.<sup>17</sup>

Förutom att citaten förtydligar att Jerks och Felix framställning inte är en direkt avbildning av Ossians eget liv (utan ett resultat av fabulerande, minnen, fantasier och uppfattningar om honom) gör de också läsaren uppmärksam på att berättelserna består av tomrum (det vill säga sprickor) vilka gör texten (som helhet) motsägelsefull. Tomrummen är således ett tekniskt grepp som medvetet förts in i berättelsen för att öppna upp och bredda texten liksom tolkningar av den.

Pierre Bayard, fransk litteraturvetare och psykoanalytiker, menar i *Sherlock Holmes was wrong. Reopening the Case of The Hound of Baskervilles* (2008) att de tomrum som på ett eller annat sätt återfinns i alla texter inte indikerar att texterna är ofärdiga och därmed saknar något väsentligt för att kunna gestalta en sammanhängande helhet, utan att de är där för att fylla en funktion. Bayard stödjer sig alltså på Wolfgangs Iser's tes om att ”tomrummen” i texten överläts åt läsare, som utifrån en individuell läsning fyller dessa glapp med meningsfullhet.<sup>18</sup>

Utifrån Bayards resonemang vill jag argumentera för att tomrummet för Ljungquist är ett tekniskt grepp som används för att främmandegöra både världen och litteraturen, fragmentera texten och knåda om språket för att på så sätt utforska gränslandet mellan liv och dikt.

## Den störda texten

### – ’tomrummet’ som tekniskt grepp

Ett av Sjklovskijs kriterier för god litteratur är att den måste få oss att stanna upp och tänka till – och allra helst ska vi sätta texten och orden i halsen.<sup>19</sup> Vad i Ljungquists texter får oss att plötsligt se saker i ett nytt sammanhang? I romanerna används olika grepp och metoder, men gemensamt för samtliga är ett slags ”cut-up” teknik, där den stora, enhetliga och kronologiska berättelsen klipps upp i småbitar som sedan fogas samman igen.<sup>20</sup> I *Ossian* betonas vikten av att vända upp och ner på vardagen i ett ständigt ifrågasättande av världen:

Allting är högst märkvärdigt. Det finns inte en sak som inte är märkvärdig, om man betraktar den noga. Vår vana har lagt en slöja över tingen, och det gäller att peta hål på den slöjan, och kikar man sen genom den lilla repan finner man ett mysterium. Ja, detta att leva och vara mänska till exempel. (O, s. 279)

<sup>17</sup> René Girard *Syndabocken – en antologi*. Urval och förord av Anders Olsson. Themis, Stockholm 2007, s. 21ff.

<sup>18</sup> Pierre Bayard, *Sherlock Holmes was wrong. Reopening the Case of The Hound of Baskervilles*, Bloomsbury, New York 2008, s. 42ff, 65ff, 108ff. Se även Wolfgang Iser, *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction. From Bunyan to Beckett*. John Hopkins University Press 1974.

<sup>19</sup> Sjklovskij 2009, s. 5f.

<sup>20</sup> Begreppet ”cut-up” kan härledas till William Burroughs och Brion Gysin. För vidare läsning, se Jesper Olsson 2005, s. 134.

Om 'det fragmentariska' ses som en avsiktlig tendens att repa upp texten och "peta hål på den slöjan" som utgör berättelseväven fungerar det som ett tekniskt grepp som, enligt Sjklovskij, bryter den automatiserade, fullständiga och avslutade berättelsen.<sup>21</sup> 'Det fragmentariska' blir ett slag pussel som konstrueras med hjälp av olika kombinationer och val vilka både klipper upp och reproducerar texten. Då texten/språket (själva materialet) samt berättelsen (det det berättas om) slits sönder tvingas vi läsa den mothårs: 'det fragmentariska' gör oss medvetna om både texten och världen i det de blir till något främmande.

"I stormen" är, slutligen ingen sjukjournal: skildringen bör ses som ett självporträtt, även om jag inte medvetet avsett något sådant. Det är heller ingen dagbok som förts regelbundet från dag till dag. Det är tvärtom ett ganska ryckigt och fragmentariskt alster, skrivet med ibland mycket långa mellanrum, och eftersom jag beskriver händelser vars hemlighetsfulla innebörd fångat mig för tillfället men vars konsekvenser på lång sikt jag ju inte kunnat förutse saknar det all medveten planmässighet – fast det, nu efteråt, är märkvärdigt att iaktta hur intuitivt säkert jag i de flesta fall ur berättelsernas ström avsondrat just det för mig (och min framtid) väsentliga. (IS, s. 20)

Tomrummen markerar därmed en gräns, en barriär, såsom Maurice Blanchot uttrycker det i *L'entreten infini* (1969) och tillskriver dem både tvetydiga och övertygande egenskaper.<sup>22</sup> När gränserna illustreras som i citatet ovan påverkas rytmen, vilket bromsar läsningen. Enligt Sjklovskij är en disharmonisk rytm ett sätt att utmana perceptionen: att tvinga läsaren att reflektera över vad det är hen faktiskt läser.<sup>23</sup> Men 'det fragmentariska' utmanar inte bara det slentrianmässiga, automatiska vanetänkandet genom att sätta rytmen ur spel – vilken ställer det vardagliga språket och den episka romanen i kontrast till Ljungquists uppbrutna prosa – det är också ett sätt att visa på textens ofullständighet. Som Bayard formulerar det: "[a]bove all, *the world that the literary text produces is an incomplete world*". Bayards poäng är att denna fiktiva värld aldrig har varit och heller aldrig kan bli en fulländad helhet. Litteratur är således ett slags universum, fylld med hål.<sup>24</sup>

'Tomrummet' är en del av 'det fragmentariska' och ett ord som ständigt återkommer i Ljungquists texter. Därför blir till en trop som, trots att det utelämnar information, alstrar ny energi. De blir berättelsernas primus motor eftersom de är texternas 'mysterium': de väcker fantasins lust, visar på möjligheter och ger fritt spelrum för skapande. Tomrummen är kreativitetens själva förutsättning:

Det hade uppstått ett tomrum i honom [Ossian] men snart fylldes tomrummet med nytt liv. En Flyckt älskar att fylla tomrum, det flycktska skapar allra bästa i tomrum, för en Flyckt är tomrummet likt leran i konstnärens hand, likt det vita pappret på en diktares skrivbord, likt

<sup>21</sup> Sjklovskij 2009, s. 2.

<sup>22</sup> Maurice Blanchot, *L'entreten infini*, Paris: Gallimard 1969, s. 231.

<sup>23</sup> Sjklovskij 2009, s. 4f, 13f.

<sup>24</sup> Bayard 2008, s. 65.

Det Stora Intet på den första skapelsedagens morgon. Liksom drömmaren och diktaren älskar de tomma, tysta, sysslösa timmarna så älskar en Flyckt tomrummet efter en katastrof – här finns något att göra, här gäller det att bygga upp igen. En Flyckt kan aldrig gå under för han föds på nytt i undergången. (O, s. 44f)

Och en slags fristad:

Det man *inte* ger ord åt lever sitt lönnliga liv, men det är ett skugglikt, överkligt liv i jämförelse med det som man släpper ut i det talade ordets värld, och hellre då den skugglika vändan än det dagsklaras påträngande pina. (IS, s. 115)

Och som ett mysterium: på herrgården Högberga, där Erika bor med sina släktingar, finns ett blindfönster, som fascinerar Jerk. ”Det tillhör de många ting som alla är så vana vid att se att ingen längre tänker på varför det finns eller ens att det finns där och vars tillkomstorsak ingen längre kommer ihåg. Men varför ter det sig så märkvärdigt för mig?” (EE, s. 139f) Det är bara Erikas moster Aurora som får gå in i det rummet, men Jerk gör ett försök. Han frågar henne om han ”får följa med henne in och se på rummet”. (EE, s. 141) Det får han inte, vilket väcker en rad frågor:

Mellan fönsterglasen och den tjärpappsliknande, svarta väggen innanför var ett två-tre decimeters brett utrymme, lika stort som fönsternischen, och där, precis på själva nischen låg fullt av döda flugor och ett och annat bi. Hur hade de kommit in? Det där två-tre decimeter breda utrymmet som användes till ingenting fånglade mig obegripligt starkt, liksom hela fönstret som ju inte var något fönster utan bara någonting som upphört att vara ett riktigt fönster och som nu var till för att *se ut* som ett fönster, så att de två raderna fönster, med fyra fönster i varje rad, på den breda gaveln inte skulle få en opassande glugg. Jag förstod nog att det skulle se konstigt ut om det saknades ett fönster just där, men det förklarade ju inte varför man murat igen det. Vad var det för mening med ett fönster som inte var ett fönster? (EE, s. 141f)

Dels är det blindfönstret i sig som trollbinder Jerk, dels vad det döljer: rummet som finns bakom det blir ett enigma.

Det Ljungquistska/dandelinska tomrummet utan tvekan ”ett hermeneutiskt problem”.<sup>25</sup> Hur ska det hanteras? Hur ska det förstås? Vad består det av och hur uppstår det? Att tomrummet är en så pass tydligt synlig trop hos Ljungquist beror just på att han laborerar med fragment och ett fragmentariskt sätt att skriva. Tomrummet indikerar också att något har gått förlorat, eller snarare: att det är omöjligt att helt och fullt förstå någonting.

Tomrummet väcker fler frågor: *Varför* finns det ett tomrum? Vad *händer* i tomrummet? Kanske finns det där för att väcka läsarens intresse, att medvetet skapa veck i texten som får den att verka gåtfull och full av hemligheter, fast den egentligen inte är det. Kanske är det också ett

---

<sup>25</sup>Anders Olsson pekar i *Skällnadens konst. Sex kapitel om moderna fragment*, Albert Bonniers förlag, Stockholm 2006 på att fragmentet i sig är ett hermeneutiskt dilemma som gör oss uppmärksamma på att det någonstans finns en källa som är laddad med betydelse och förståelse, s. 396.

sätt att säga: det som inte är med är inte intressant.<sup>26</sup> Alltså: när Jerk i *I stormen* refererar till besök, som han inte återger i brödtexten, finns det tre tänkbara anledningar till att han utelämnat dem: 1) De är inte viktiga för berättelsen; 2) Han förtiger dem medvetet och 3) Han har glömt bort att skriva om dem. Kanske handlar det om en sammansmältning av dessa tre. På vilket sätt det än förhåller sig skapar dessa utelämnade besök en spänning som etablerar en relation mellan läsaren och texten. Läsaren börjar genast tolka och fortsätter således, efter de förutsättningar som texten ger honom, att skriva vidare på texten.<sup>27</sup>

Hur det än förhåller sig så gör tomrummen texten motsträvig: de betonar att berättelsen aldrig kan och kommer att bli fullständig och hel. Det finns alltid något mer bakom och mellan orden. För att förtydliga detta låter Ljungquist sina karaktärer försvinna, för att sedan komma tillbaka (eller påträffas döda). En sådan strategi skapar tomrum och mysterier – något händer med karaktärerna som vi inte får reda på.<sup>28</sup>

Anders Olsson menar i *Skilnadens konst. Sex kapitel om moderna fragment* (2006) att texter alltid svävar i ett visst mått av dunkel. Det Olsson glömmar bort att nämna i – även om han är nära då han diskuterar fragment som medvetet grepp – är att dunklet självklart är skapat. Det obegripliga är iscensatt, vilket i förlängningen gör det till något förhöjt; med andra ord – till litteratur.

## Walter Ljungquists fragmentariska poetik

Fragmentarisk litteratur är inte unikt för 2000-talet utan trotsades även under de postmodernistiska 1970- och 80-talen. Tilltron till den enda, sanna stora berättelsen samt frågor som rörde originalitet och ursprunglighet utmanades. Anders Olsson spårar detta litterära uttryck ännu längre tillbaka: han söker sig från 1960-talets konkretism, över modernismens fragmentariska dramaturgi mot 1910-talets avantgardistiska strömningar och hamnar i Jenaromantikens glansdagar då fragmentet blev en omhuldad poetik.<sup>29</sup>

<sup>26</sup> Just så argumenterade Ljungquist själv när han i *Bonniers litterära magasin* bemötte kritiken mot *Ossian*. Ljungquist skriver: ”Här sägs alltså att något 'fattas' i romanen om Ossian. På det kan jag bara svara, att fattas det något i 'Ossian', så är det något som jag *inte* velat ha med där.” Se Walter Ljungquist, 'Konst eller livsåskådning. En deklARATION' i *Bonniers litterära magasin*, 1959:1, s. 35.

<sup>27</sup> Just så menar Roland Barthes att läsaren förhåller sig till texten. Hen tar vid där författaren slutar och för den skapande processen vidare. Se Barthes *S/Z*, Wiley-Blackwell 1990, s. 5. Om dessa utelämnade besök skriver Jerk i *I stormen*, s. 57, 97, 111, 218.

<sup>28</sup> I VHÖ försvinner Pernilla. Hon hittas senare död och antas ha begått självmord, s. 142. Senare försvinner Konrad, s. 214 och i *Erika, Erika* försvinner Eli, och hittas i ett cirkustält, s. 150. Ossian lever halva sitt liv på luffen. Stundtals reser han utomlands, O, passim. Dessa försvinnanden återges aldrig, de får vara just sprickor som läsaren liksom övriga karaktärer i böckerna är okunniga om.

<sup>29</sup> Jean-François Lyotard, *The postmodern condition. A report to knowledge*, Manchester University Press, Manchester 1986. Se även Anders Olsson 2006, s. 7f, 14. Ordet fragment kommer från latinets fragmentum och betyder just brottstycke, bit, spillra eller smula. Se Anders Olsson, s. 14.

Fragmentet ses ofta som en bit av det förflutna och/eller som ”en metafor för den söndrade livserfarenheten som sådan”.<sup>30</sup> Men som Olsson betonar, fragment är inte bara en flisa från förr med märken efter tidens tand: de går också att förstå som en litterär praktik och poetik. Fragmentet blir således en idé vilket betyder att författaren eller poeten medvetet har format sin text som fragmentarisk eller som om den vore rester av en längre, mer sammanhängande text. Detta är särskilt tydligt när det handlar om ”moderna fragment”.<sup>31</sup> Samtidigt är det inte helt oproblematiskt att försöka definiera fragmentet. Det ses ofta som en ”icke-genre” och, menar Olsson tillsammans med Horace Engdahl, söker man sätta ramar och strukturer kring fragmentet skulle det förintas: ”Fragmentet uppstår i en strid mellan det kända kända och det okända, och i denna strid överskrids också gränsen mellan genre och icke genre” menar Olsson och hävdar att författare på så sätt ”skriver sig främmande i språket.”<sup>32</sup>

När vi nu har konstaterat att moderna fragment (oftast) är avsedda att vara just fragment inser vi att något har blivit utelämnat med flit. Denna spricka är således ingen brist, inget slarv från författarens sida, utan en – som Olsson betonar – tillgång.<sup>33</sup> Här kan vi erinra oss att Ossian skapade allra bäst i tomrum – det blev återfödelsens plats (se ovan, s. 17 och O, s. 44f). Även i *I stormen* genomsyras av denna medvetna poetik:

Eftersom det inte är skrivet med sikte på ett bestämt mål, en översiktlig psykologisk-litterär helhet, är det som sagt fyllt av svårbegripliga luckor: jag famlade i blindo i min sviktande, mörknande värld. Av samma skäl kämpar olika motiv och symboler (och även stilarter) om utrymmet: det finns motiv och symboler som tas upp bara för att snart överges, glömmas och försvinna, och det finns hänsyftningar på händelser som jag aldrig berättar (eller som jag trots mig ha berättat) och som jag nu – i vissa fall – inte längre minns. (IS, s. 20)

Vad som emellertid är viktigt, menar Olsson, är att skilja mellan ett estetiskt och historiskt perspektiv: Fragmentet blir dels en litterär stilistik, dels ett sätt att förhålla sig till historiska processer. Olsson jämför här romantiken med renässansen och påpekar att romantikerna använde fragmentet för att blicka framåt, med det för renässansmänniskan blev ett sätt att kika över axeln mot svunna tider.<sup>34</sup> Walter Ljungquist använder fragmentet och 'det fragmentariska' för att blicka i båda riktningar. På så sätt blir tiden cirkulär:

I minnet står tiden stilla, ögonblicket är (nu) som den skogsgröna, övervuxna dammen, ett dröjande uppehåll mellan tillflöde och avlopp, mellan ett förgånget och en länge uppskjuten framtid som är ett slut, någonting som gör ont i mig. (EE, s. 73)

Den lilla parentesens ”(nu)” är i sammanhanget relevant. Genom sin närvaro i meningen indikerar

<sup>30</sup> Anders Olsson 2006, s. 9.

<sup>31</sup> Ibid. 2006, s. 9, s. 50.

<sup>32</sup> Ibid. 2006 s. 12f.

<sup>33</sup> Ibid. 2006 s. 15.

<sup>34</sup> Ibid. 2006 s. 18f.

den att två tidsplan är i rörelse. I det att det förflutna rekonstrueras i det närvarande sker en förskjutning: det förflutna transformeras just genom att det återupplevs. Det innebär att Jerks handling (att minnas) i 'nuet' minnas själva händelsen i 'dået' i sig blir till en bit fiktion. Själva minnet blir till och med en estetik :

Jag förnimmer den där dolda oron mycket tydligt nu, inte bara hos Augustin Koppel, utan överallt, när jag sänker mig ner i den där tiden, men jag måste väl ha märkt något av den redan då, annars skulle jag väl inte möta den nu, såvitt den inte uppenbaras för mig liksom av tiden själv, liksom av händelsernas egen inneboende substans, ett något-någoting där allt finns som funnits, där allt som en gång hänt alltjämt händer, för jag har svårt att tro att det tillagts, skapats av mig sedan jag får kännedom om ett och annat som jag inte visste då. (EE, s. 162)

Emellertid är det inte bara genom att minnas rakt upp och ner som Jerk återvänder till 'dået'. Han minns genom att skriva och skriver genom att minnas. Arbetar en, som Dandelin/Ljungquist med minnet som material och metod blir 'det fragmentariska' inte bara en tillgång, utan även något som är behängt med fruktan<sup>35</sup>:

Och nu: vad är det som sker som jag inte minns? Jag letar då, jag letar nu. Jag förbereder mig själv på det, jag intalar mig själv: skärvorna är för få, betydelsefulla bitar, viktiga mellanled saknas och jag är rädd att jag aldrig kommer att hitta dem. (EE, s. 246)

Som del av den estetiska komponenten kan torso-motivet nämnas. Anders Olsson menar att för konstnären Auguste Rodin är "den ofullbordade torson en fullständig skapelse, som har ett värde i sig." Detta skönhetsideal delar han med Thomas av Aquino, som också ser fragmentering som något vackert.<sup>36</sup> Hos Ljungquist är 'det fragmentariska' inte att betrakta som vare sig något skönt eller sublimalt. Snarare är det något skavande: skört, ömtåligt och ondskefullt. Fragmentet är en slags skugga: något ofärdigt som blir tvetydigt och dubbelt – det är själva det främmande – och som på så sätt väcker intresse. Kanske är det viktiga inte att förstå det obegripliga utan om att låta det få vara något obestämt, odefinierat. Detta menar Bruno i *I stormen*: "Om man nu kan förstå det som är en helt främmande. Det intresserar mig inte att förstå andra. Det är så triviellt. Däremot roar det mig att missförstå och bli missförstådd. Det är mindre kvalmigt". (IS, s. 149)

Samma suggestiva sida av livet och världen dras Ossian dras till:

Detta är Skönheten, sa han när vi stod och såg på ett blommande körsbärsträd den morgon vi gav oss iväg från Dalhem. Det är något märkvärdigt detta. När jag ser detta ljuvliga fylles mitt hjärta av medlidande med det fula, vanskapta, vissna och förhärjade som aldrig fått blomma och mogna i solig skönhet. Jag känner att jag hyser en begynnande misstro mot skönheten och i hemlighet dras till det undangömda, det obemärkta det för förtrampade. Jag grips med vid åsynen av ett frostbitet blomster än av detta av solbegjuten alstringskraft svällande träd. (O, s. 198)

<sup>35</sup> Se även Nerman 1976. Nerman diskuterar utförligt hur Ljungquist arbetar med minnet i sitt författarskap.

<sup>36</sup> Anders Olsson 2006, s. 19, 21.

I Kvartetten är det såldes, som Felix påpekar, det onda ”som väcker vårt intresse”: det onda blir en ”dold spänning” som gör texten intressant. (O, s. 205) Däremot förekommer torso-motivet. Manuskriptet som Jerk ger till Bruno i *I stormen* kallar Jerk för ”ett ofullständigt arbete, en torso”. (IS, s. 12) Enligt Olsson är fragmentet en litterär teknik vars syfte är att lyfta fram textliga glapp och sprickor genom att medvetet arbeta med själva bokmediets. Här omformuleras en etablerad struktur: form, syntax och typografi skärs upp och antar nya former. På så sätt förs ”ett nytt, subjektivt perspektiv i dikten”.<sup>37</sup>

Detta återfinns i *I stormen*, där en sekvens är särskilt uppbruten och fragmentarisk. Den spänner om fjorton sidor och påminner är ett slags aforismer och/eller maximer.<sup>38</sup> Här leker Ljungquist med form, syntax och typografi: citat (ibland högerställda, ibland återgivna i själva brödtexten) blandas med egna formuleringar. Stilen skiftar i storlek och är stundtals spärrad, ibland kursiverad. Blankraderna är många, vilket förstärker det fragmentariska intrycket. Dessutom har Ljungquist/Dandelin sprängt in bibelreferenser (Joh. 13:21 och Luk 15:11-19). Dock återges inte själva bibeltexten – den enda information som läsaren får är just referensen Joh. 13.21 och Luk 15:11-19. Läsaren måste alltså själv vända sig till *Bibeln* och slå upp versen för att tillgodogöra sig hela den fragmentariska sekvensen (som ju också är en del av *I stormen*). Passagen består således inte bara av en text, utan av fler som går i dialog med varandra. Samtidigt sammanstrålar det subjektiva perspektivet med dessa ikonografiska aspekter. Här framträder ett talande och handlande jag: Jerk befinner sig i passagen i stormens öga – det är nu han går in sin själskris själva centrum. Sekvensen formulerar därför både en estetik och ett subjekts perspektiv på/i tillvaron.

Ett av aforismens kriterier är ”gnomicitet”. Det vill säga: den gör anspråk på att förmedla både ”visdomsord” och ”sanningar”.<sup>39</sup> Följande utdrag, ur ovan nämnda sekvens, vittnar om detta. Förutom den sista aforismen, som är betydligt längre, har de övriga återgetts i sin helhet. Det innebär att aforismen följs av en blankrad innan nästa tar vid.

Den som har läst mycket är därför ingen bildad man. Att vara bildad är ett sätt gömma sig för den storm som rasar genom världen. I din bildning finner du ursäkter för vad som helst, allra mest för att sova över den tid du lever i. (IS, s. 271)

Livet är grymt säger man. Ja, men är inte mänskan det då? Grymheten är hennes halva ansikte, inte minst när hon vägrar se det eller inte har en aning om det. Den som vet om sin grymhet är inte grymmare än den som inte vet om den, men han vet om den och skryter inte med sin välvilja, sin välmening och hygglighet, och han begär inte någon lön för något som han inte gjort sig förtjänt av. (IS, s. 272)

<sup>37</sup> Anders Olsson 2006, s. 27.

<sup>38</sup> Se Ljungquist, *I stormen*, s. 262-276.

<sup>39</sup> Anders Olsson 2006, s. 58ff.



Vad världen i dag behöver är inte profeter som siar om domedag. Domedagen ser vi alla, den befinner vi oss mitt i. Vad världen i dag behöver är människor som har mod att dräpa idioten i sig själva. (IS, s. 274)

Vi måste dock vara observanta på den sanningshalt och den 'visdom' som aforismerna ovan försöker ge sken av. De kan vara och, dristar jag mig till att påstå, är en manipulation. Liksom den moderna aforismen (som under 1900-talet utvecklas till en medveten poetisk trop), blir allt mer subjektiv och därmed mer komplex och förrädisk ruckar även Dandelins/Ljungquists aforismer på den fullständiga och objektiva sanningen. Gnomiciteten och logiken upphävs: kvar är ett lyriskt kaos som öppnar sig mot det okända och suddar ut gränsen mellan prosa och vers liksom den blandar poesi och filosofi. Aforismen blir istället en växelrörelse och ett instrument för skapandet: på sätt kan poeten eller författaren (i det här fallet Ljungquist) kliva över olika genrer och ämnen och röra samman dem i en och samma berättelse.<sup>40</sup>

För att sammanfatta: det finns en uppenbar formmedvetenhet hos Ljungquist. Den kan yttra sig som i den ovan citerade sekvensen ur *I stormen*, men framförallt är det med ett rörligt framställningssätt som texten sätts i spel och som är, menar jag, själva 'det fragmentariska'.<sup>41</sup> Som här, när Ljungquist låter Jerk berätta om sin metod:

Jag vet inte hur många förvandlingar min roman genomgår innan den får sitt slutgiltiga utseende, jag vill för mycket, min förmåga är för liten. Efter det inledande förryckta, ordrusiga stadiet, då jag inte vet vad jag vill, bara att det bär i väg med mig någonstans, rakt ut i hänryckning och häpnad, kommer en kort tid av villrådighet och förvirring, sen klarnar det, en besinning tar vid, en metod infinner sig, orden blir till verktyg, till byggstenar, en plan breder ut sig, jag känner fast mark under fötterna, en grund läggs, en mening börjar skymta. Om jag minns rätt blir jag överraskad: ungefär som ett barn som planlöst leker i en sandhög och plötsligt finner att ett sandslott nästan har skapat sig självt. Jag upptäcker ett hus: som en syn. Och jag inser genast: jag vill bygga mig en boning, en tillflykt, ett gömställe. Så förvandlas romanen till ett husbygge, jag ser många rum, många trappor, ofantliga vindar, avgrunds djupa källare och lika många in- och utgångar som i ett rävgryt. Detta sätt att se på en roman är något nytt för mig, jag har inte läst om det någonstans, följaktligen tror jag att det är jag som har uppfunnit det, att jag är den förste i världen som gör en roman till ett hus att bo i, gömma sig i, rädda sig i. Och jag väntar mig inte att någon annan ska förstå det: ingen annan än jag behöver förstå det. Det är, när allt kommer omkring, meningen med det hela: att ingen ska förstå att jag, jag själv, gömmer mig här. Huset, som börjar likna Kråkboet, växer oavlatligt, både inåt och utåt, men mest inåt, så småningom blir det till en labyrint i vilken byggmästaren själv går vilse. Det är experimenterandets tid: jag vill få med allt, väggarna bågner, men samtidigt måste avsikten med alla prång och pinaler döljas, jag vill dölja för mycket, jag ägnar en oändlig möda åt att hitta på draperingar och förklädnader, lönnrum och lönngångar, det händer att jag själv glömmet vad de betyder och var de finns. Så sätter jag plötsligt punkt, textar prydligt SLUT på manuskriptluntans sista sida och finner

<sup>40</sup> Se även Anders Olsson 2006, s. 76, 78.

<sup>41</sup> Enligt Anders Olsson utmärks Petrarcas och Montaignes författarskap av just det dynamiska berättandet. De isolerar inte text (jfr Pascal och La Rochefoucauld) utan arbetar med den sortens diskontinuitet som blir ett ständigt strömmande genom sjök av textmassor. Se Anders Olsson 2006, s. 26f. Man skulle också kunna kalla det ett "stream of consciousness" vilket präglar även Ljungquists prosa, vilket denna uppsats kommer att visa.

att alltsammans är en proppfylld lumpbod, en jättelik skrothög, ett kaos av besynnerligheter. Det är väl då (hösten 1921 och vintern 1922) som jag börjar riva, slå sönder och bygga om. Jag stryker, förenklar, koncentrerar, romanen krymper från cirka sjuhundra handskrivna sidor till trehundra. Prosan undergår också en viss förvandling, jag tuktar den, mitt stilmönster blir nu Edgar Allan Poes skenbart nyktra, sakliga prosa (vad stilen liknade eller syftade till förut kan jag inte minnas, utom att den möjligen vad mer lyrisk). (VHÖ, s. 217f)

Citatet ovan visar att Ljungquists aforismer hör till det långa kategorin. Liksom Nietzsche och Ekelund, vilka skrev aforismer som sträcker över flera sidor, tillåter sig Ljungquist/Dandelin att reflektera genom ett visst mått av omständighet.<sup>42</sup> På så sätt är 'det fragmentariska' ett slags långsamt växande, maskinellt på samma gång som organsikt, som äter sig bakåt, men också framåt och som hela tiden kommenterar sig självt.

För att förstå detta växande kan vi utgå från de fyra samverkande faktorer som Anders Olssons lyfter fram som viktiga för denna dynamik: minne, subjekt, mediateknik och dialogicitet.<sup>43</sup> Alla dess fyra komponenter stämmer väl in på Ljungquist: vi har ett tydligt subjekt (Jerk Dandelin), vi har en problematisering av minnet ("Skärvor som ropar efter varandra" (EE, s. 167), vi har också mediateknologiska aspekter (den faktiska boken, romanen) och slutligen: vi har framförallt dialogicitet. Denna dialog ligger dels inom texten där de olika delberättelserna blir en rörelse där "skärvor söker skärvor, småbitar söker en helhet, vill gå upp i någonting större" (EE, s. 171) och dels utanför texten. Här dras läsaren in i texten och genom dennes engagemang fortsätter och förlängs texten allteftersom den pusslas ihop.

## Spionen lägger pussel

### – Walter Ljungquists prosa som pusseldeckare?

Det är fyllt med "begravna hundar" i Walter Ljungquists texter. - i synnerhet i *I stormen*. Dessa hundar är något förträngt och bortglömt – något som vilar i ett mystiskt skimmer – en gåta som "luktar illa". (IS, s. 160). *I stormen* återkommer Jerk till uttrycket flera gånger. (s. 17, 160, 237) Kvartetten är, menar jag, ett försök att spåra upp detta förträngda och se vad de egentligen består av. Den begravna hunden är en metafor för själva mysteriet som berättelserna kretsar kring. Frågan är då hur denna gåta framställs.

En historia kan, enligt Sjklovskij, berättas på två sätt. Antingen viks den ut bit för bit, så att en händelse följer på en annan (som ett nödvändigt tvång) eller så framställs själva

---

<sup>42</sup> Anders Olsson framhåller att just Nietzsche och Ekelund skrev expansiva aforistiska texter. Se Anders Olsson 2006, s. 71, 79. Det kan tilläggas att Pernilla Randolph läser högt ur Ekelunds *Elegier* för Jerk och Eugen. Se VHÖ, s. 145.

<sup>43</sup> Ibid. 2006 s. 32.

händelseutvecklingen som obegriplig för läsaren. Den senare tekniken är kännetecknande för den traditionella pusseldeckaren där mysteriet nystas upp allt eftersom. Karakteristisk är också den uppbrutna kronologin: händelserna placeras ut så att det som har hänt, liksom det som sker, framstår som en härva av obegripliga händelser. Brottet fungerar likt en ”gåta” som detektiven – ”gåtlösaren” – måste lösa.<sup>44</sup>

Genom att retrospektivt skärskåda händelserna kan, menar Bayard, detektiven gissa sig fram till en plausibel lösning på mysteriet. Här komparerar denne olika alternativa lösningar och måste sedan välja.<sup>45</sup> Det viktiga är inte, som John Cawelti betonar i *Adventure, Mystery, and Romance* (1976), att kunna förklara *exakt* hur brottet begicks utan om att finna ett trovärdigt händelseförlopp.<sup>46</sup>

Dessa berättartekniska grepp är påtagliga i Kvartetten. Jerk fungerar som ett sorts detektiv: han blir en Sherlock Holmes som söker sig bakåt och samlar in olika minnesfragment som måste sättas samman till en sammanhängande helhet. Detta är ett försök att kartlägga de mysterium som presenteras i samtliga av Kvartettens expositioner. På samma sätt arbetar farbror Felix:

*Jag har gått tillväga som en historiker som tyder ett nästan oläsligt, chifferliknande pytagoreiskt manuskript: jag har genom att med oändlig möda plockat ihop ordskärvorna bit för bit räknat ut det osannolika innehållet och förloppet i dessa samtal som fick en sådan livsavgörande betydelse för mor och son. (O, s. 90)*

Felix metod påminner inte bara om historikerns, utan även om matematikerns som försöker sätta samman och tyda en ekvation. Det är också tydligt att Felix lägger pussel: det blir en form för berättandet i vilket han laborerar med olika berättelser. Sanninghalten i de olika berättelserna kan dock ifrågasättas. Själv menar Felix att: ”*jag har inte gjort våld på sanningen om Amanda och Ossian. Jag har inte bittat på saker som jag inte har belägg för.*” (O, s. 91)

Innan vi går vidare är det på sin plats att påpeka att Walter Ljungquists romaner inte är några pusseldeckare utan allusioner på genrens berättartekniska stildrag.<sup>47</sup> Visserligen är majoriteten av hans romaner, och således inte bara Kvartetten, undersökningar av det förflutna, som genom tidsdistansen blir till en ouppklarad gåta. I *Erika, Erika* finns en peritext som på ett talande sätt sammanfattar detta<sup>48</sup>:

<sup>44</sup> Sklovskij 2009, s. 101ff. Jfr. Lars Wendelius 1995, s. 37.

<sup>45</sup> Bayard 2008, s. 38ff.

<sup>46</sup> John Cawelti *Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*, The University of Chicago Press, Chicago & London 1976, s. 80-106, särskilt s. 88.

<sup>47</sup> Se exempelvis Bernt Olsson & Algulin, s. 452; [www.ne.se](http://www.ne.se) sidan besökt 2013-11-17 13:05. Carl-Erik Nordberg kallar Ljungquist för ”samvetsdetektiv” och hävdar att Ljungquist låter diktaren (i sina romaner) bli ett ”villigt mordoffer”. Enligt Nordberg använder Ljungquist deckarens intrig för att skapa stämning. Se Carl-Eric Nordberg 'En gång har jag skjutit en svensk diktare' i *Böckernas värld*: häfte 4:1968, s. 24-26.

<sup>48</sup> Gérard Genette betraktar *peritexten* som ett subbegrepp till huvudbegreppet *paratext*. Till peritexten räknas de

*Under följande försök att få olika fragment ur en barndom att passa ihop och avslöja ett dolt tema har barnet måhända behållit sin innersta hemlighet, men för den vuxne har ett förut endast annat mönster framträtt mot den skugglika bakgrunden av en förgången tid.*

Det finns, i *Erika, Erika*, mer än ett mysterium som pockar på Jerks uppmärksamhet. Viktigast och mest omvälvande är ändå mysteriet med den tillsynes så ondskefulle Carl-Otto Weide. En så råbarkad person måste ha en stor och mörk hemlighet, tänker Jerk och bestämmer sig för att ta reda på hans hemlighet. Men i slutet inser han att det han ”ville komma åt” inte är ”det som fanns i papper” utan det ”var just detta mystiska något som *inte* går att klarlägga”. (EE, s. 257) Syftet är alltså mer existentiellt än psykoanalytiskt: det som intresserar Jerk är mysteriet i sig och inte dess orsaker. Tillslut tröttnar han på att söka i gubben Weides fotspår och Jerk frågar sig: ”[b]lev jag besviken när jag äntligen insåg att Carl-Otto Weides 'gåta' egentligen ingen gåta var och att den 'hemlighet' jag sökt inte var någon hemlighet?” (EE, s. 257)

Emellertid är det inte bara Ljungquist som lånar pusseldeckarens stilistik och estetik. Enligt Lars Wendelius inspireras både 1800-tals författare som Balzac, Dostojevskij och Dickens och 1900-talets Conrad, Greene, Faulkner och Auster av kriminalfiktionens struktur och tematik. Wendelius menar att det mellan traditionella spänningsberättelser (med en detektiv och ett brott i centrum) och mer modernistiskt orienterad prosa finns tydliga kopplingar. Framförallt är det i ”[i]ndividens förhållande till förflutna, minnets förrädiska spel, fragmenteringen av den historiska verkligheten, vår mer eller mindre medvetna, mer eller mindre framgångsrika strävan att pussla ihop bitarna till ett sammanhängande mönster” som mönstret överensstämmer. Men enligt Wendelius rör sig modern och postmodern prosa delvis på ett annat plan än den traditionella pusseldeckaren. I de förra finns en väsensskild problematik och helt andra underströmmar.<sup>49</sup> Som exempel tar Wendelius Ljungquists roman *Azalea* (1948). Han menar att den är ett formexperiment som leker med detektivberättelsens struktur, men som även arbetar med symboliska och absurdistiska nivåer. Den ”behavioristiska teknik” som Ljungquist, enligt Wendelius, praktiserar lyckas därför med något mer än att vara en psykoanalys: genom använda thrillerens formspråk för att ”ställa frågor” blir *Azalea* en filosofisk roman där Ljungquist ”skapar en situation där allt kommer – eller åtminstone borde komma – i radikalt ny belysning.”<sup>50</sup>

Varför är då pusseldeckarens formspråk så pregnant och så exemplarisk för själva berättandet? Enligt Cawelti, beror det på att pusseldeckarens narrativa struktur, för det första,

---

texter som ligger inom, eller strax intill, verket: titlar, undertitlar, förord och baksidestexter. Se Gérard Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Cambridge : Cambridge University Press 1997, s. 4f.

<sup>49</sup> Jfr John Cawelti *Mystery, Violence, and Popular Culture*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin 2004 s. 265ff. Cawelti argumenterar här för att postmodernistiska författare som Nabokov och Borges förhåller sig skeptiskt till att det skulle finnas en enda slutgiltig lösning och sanning.

<sup>50</sup> Wendelius 1995, s. 37, 39ff.

inte är bunden till tid och plats och, för det andra, fungerar som ett sorts mall som det flesta läsare är välbekanta med. För det tredje, menar Cawelti, formulerar formellitteratur budskap som är sociokulturellt förankrade, vilket innebär att dessa yttranden kan anpassas till sin samtidskontext.<sup>51</sup> På så sätt fungerar detektivberättelsen, tänker sig Peter Brooks i Tzvetan Todorovs kölvatten, att detektivberättelsen är en slags urberättelse som förgrenar sig långt tillbaka i (litteratur)historien. Sofokles *Kung Oidipus* skulle därmed vara ett thrillerdrama liksom många av Bibelns berättelser.<sup>52</sup>

Som Sara Kärrholm visar i avhandlingen *Konsten att lägga pussel* (2005) så ligger tyngdpunkten i pusseldeckaren på själva undersökningen.<sup>53</sup> På samma sätt förhåller det sig i Kvartetten. Men när det kommer till brottets lösning ser vi genast en markant skillnad. Om brottets själva dénouement – alltså själva (upp)lösningen – är ett självklart och nödvändigt inslag i den traditionella pusseldeckaren (trots att det förfogar över ett minimalt utrymme av berättelsens totala omfång) faller det delvis, om inte helt, platt till marken i samtliga fyra romaner. Antingen så förblir mysteriet ett mysterium, eller så upptäcker Jerk (tillsammans med läsaren) att det inte finns något egentligt brott. Gåtan är iscensatt – den är skapad och är inget annat en synvilla och ett resultat av ett alltför idogt tolkande av ”tecken” som Jerk har läst som ledtrådar.<sup>54</sup> Det betyder inte att romanerna helt och hållet saknar upplösning; däremot innebär det att upplösningen inte är avslutande utan fortsätter och övergår in i och till något annat. Slutet är därför centralt – om än på ett annat sätt, eftersom det lämnas öppet.

Innan vi går djupare in i Kvartettens slut måste något om vad själva (i pusseldeckaren) brottsundersökningen och mysteriets upplösning egentligen handlar om. Vi måste fråga oss varför det är viktigt att täppa till alla tänkbara möjligheter till fortsättningar och alternativa svar. Via Peter Brooks driver Kärrholm teser att läsningen alstrar ett slags psykologisk begärsdrift: läsaren söker svar på de frågor om döden hen i det verkliga livet inte kan få. Läsningen blir en renande process där läsaren projicerar sin ångest och kunskapsörst på texten. Därför måste berättelsen knytas ihop så att den uppfattas som en logisk och avslutad helhet så att läsaren tillfredsställs. Det skänker pusseldeckaren mål och mening samtidigt som den blir didaktisk: den som är på jakt efter en betydelsefull mening finner den förr eller senare och det goda kommer, till

---

<sup>51</sup> Cawelti, 1976, s. 1ff, 5-36.

<sup>52</sup> Brooks 1992, s. 24f.

<sup>53</sup> Sara Kärrholm, *Konsten att lägga pussel. Deckaren och besvärjandet av ondskan i folkhemmet*, Brutus Östlings förlag Symposion, Stockholm/Stehag 2005, s. 60f.

<sup>54</sup> Pierre Bayard påpekar i både *Sherlock Holmes Was Wrong. Reopening the Case of The Hound of Baskervilles* och *Vem dödade Roger Ackroyd?* Bokförlaget Fischer & Co, Stockholm 2001 att lösningen alltid är en tolkning – det finns alltid fler svar och möjligheter. Allt handlar om att tolka ledtrådar, menar Bayard.

slut, att besegra det onda.<sup>55</sup> På så sätt kan pusseldeckaren, enligt Wendelius, sägas diskutera existentiella dilemman och kan betraktas både som en patologisk och psykologisk studie av händelserna kring ett brott.<sup>56</sup>

Genom att göra ett medvetet lappkast och gå emot detta traditionella sätt låta gåtan få en lösning lämnar Ljungquist läsaren att själv knyta ihop de trådar som romanerna lämnar efter sig. På så sätt fokuserar han, vilket jag menar att pusseldeckarna inte gör, människans oförmåga att lösa ett mysterier eftersom det alltid finns flera lösningar. Genom att genomgående använda sig av öppna slut får Ljungquist världen och människan, liksom litteraturen, läsningen och skrivandet att framstå som processer som är i ständig tillväxt där mysteriet och dess lösningar förändras allteftersom tiden går.<sup>57</sup> Genom att experimentera med ploten problematiserar Kvartetten begreppen sanning, mening och innebörd för att ifrågasätta föreställningar om ont och gott. Det onda och det goda sammanstrålar på ett intrikat sätt: det ena utesluter inte det andra. Tvärtom befinner sig dessa två poler i en symbiotisk växelverkan.

Vidare är det öppna slutet också ett slags brytpunkt, en trop, som inkluderar födelse och död: en punkt där förändring möjliggörs och där det rationella, det strikt logiska och det objektivt vetenskapliga utmanas av något långt mera tvetydigt, mångbottnat och subjektivt.<sup>58</sup>

Vid denna tid planerade jag en magistral epilog till ”I stormen”, en diktad dramatisk scen, där jag i strindbergsk drömspelsstil sammanförde bokens personer till en final, i vilken de fritt fick framlägga sina synpunkter på det som hänt och på sin egen roll i skådespelet; men det enda som enligt denna plan var, betecknande nog, mitt eget ”försvarstal”, ett fragment som återges i denna boks slut. Det följde aldrig med i den manuskriptlunta som jag vid avresan överlämnade till Bruno. (IS, s. 340)

*Har jag tytt Ossians gåta? sa farbror Felix. Jag vet inte. Nej, hur ska man kunna finna orsakerna till allting när orsakerna kanske ligger långt före vår födelse? Hur var det Claes Jesper Grandien sa: Den är blind som inte ser att våra andliga öden ära för stora för ett enda jordelivs trånga väggar, att utjämning och försoning kräver oändligheter av tid och liv. Vår begynnelse och vår fortsättning äro barn av evigheten.*  
(Os, 323)

Citaten visar att det finns andra perspektiv, andra lösningar och andra sätt att tolka ”skådespelet”. Farbror Felix kan inte teckna en fullständig bild av Ossians liv, men kan förmedla sin bild av det, vilket i sig är ett subjektivt uttalande. Och precis som Jerk säger, så är det hans ”försvarstal” (alltså den subjektiva framställningen) som försvarar jagets del i dramat, som får ta plats i upplösningen.

<sup>55</sup> Kärholm 2005, s. 63f, 231, 249. Se även Brooks 1992, s. 3ff, 37, 55.

<sup>56</sup> Wendelius, 1995, s. 37f.

<sup>57</sup> Det här kan med fördel jämföras med Mikhail Bakhtins syn på språket som något huvudsakligen historiskt. Se Mikhail Bakhtin *Det dialogiska ordet*, Anthropos, Gråbo 1991.

<sup>58</sup> Kärholm menar att det svenska 50-talet vurmade för rationalism och vetenskap. Det var en tid, anser Kärholm, som andades positivism – ett resultat av det svenska folkhemmets realisering – och framstegsoptimismen sågs som en förutsättning för välfärdssamhällets realitet och fortbestånd. Se Kärholm 2005, s. 69f, 81, 275.

Här är det inte längre fråga om någon objektiv och vetenskaplig sanning, utan om en *personlig tolkning*. De sista raderna i *I stormen* lyder:

Jorden är härlig, härlig, härlig, och jag älskar, älskar, älskar den, och jag ville ju bara leva, leva mitt eget liv, men jag såg att man inte kunde bevara sitt och jordens liv genom att endast leva det och utnyttja det. Vi kan inte bevara jordens liv, det glider oss ur händerna, osynlig, osynlig, säger Rilke, den förvandlas, förvandlas, men vi förvandlas inte, därför glider den ifrån oss, och en dag måste du vara så skickad att du kan leva utan den, bli levande nog att bäras av dig själv och inte av en jord – som försvinner, försvinner. Och så vill du ”bara” leva - (IS, s. 344f)

Det är talande att sista meningen inte avslutas med interpunktionen tankestreck. Hade det varit en punkt skulle slutet fortfarande ha varit öppet, men mer avrundat. Nu hänger det i luften och markerar en rörelse framåt. Vad händer efter tankstrecket? Utdraget är en filosofisk reflektion över mänskligt liv och världens tillstånd där det centrala är själva rörelsen: civilisationen förändras ohjälpligt. Något som återkommer i *Erika, Erika*: ”Varje sekund har ett lönnligt liv, ur vilket allt växer, ett nytt ögonblick följer på det föregående och det föder i sin tur något, varje ögonblick föder något och ögonblicken jagar varandra”. (EE, s. 271) Romanens slut är skildrad som en utdragen masscen där ett mysterium dör (Weides hemlighet var ingen hemlighet, Augustin Koppel bryter upp det blindfönster som i många år fascinerat Jerk) och ett annat föds: hästen Apollo skjuts. Då mysteriet med blindfönstret får sitt obevekliga svar: där finns ingenting förlorar det i samma stund sin makt över Jerk. Men nya frågor hopar sig genast: vem sköt egentligen Apollo?

Mot bakgrund av ovanstående resonemang innebär Kvartettens öppna slut att positionerna detektiv-brottsling-offer glider in i varandra. För att förstå hur Ljungquist bryter med pusseldeckarens strikta persongalleri måste vi ta ett steg tillbaka och titta på vad pusseldeckaren egentligen gör:

Under femtiotalet, när genren var som störst i Sverige, lånade andra genres pusselmetaforen. Detta litterära stilgrepp var en reaktion på samtidskontexten: i det kalla krigets kölvatten florerade en spionkultur, där spioner samlade splittrad information och försökte göra den till en sammanhängande, begriplig text. Spionen var ett reellt hot och blev ondskan förkroppsligad. Denna ondskan, menar Kärholm, problematiserar pusseldeckarna: ondskans frön finns inom oss alla vilket innebär att alla individer är potentiella hot. Samtidigt är ondskan normbildande: för att det tydligt ska framkomma vad som är rätt respektive fel (inom ramarna för en kollektiv gemenskap) måste föreställningarna om ont och gott framträda i absolut tydlighet. Det görs bäst genom att exkludera individer – som på något sätt avviker – från detta kollektiv. De som inte passar in eller de som ”deltar i gemenskapen på falska premisser” blir ett

hot, men avvikarna gör också det goda gott – eftersom de representerar dess motsats. Men avvikarna vänder också upp och ner på den rådande ordningen: de gör den kaotisk och irrationell.<sup>59</sup> Kärrholms resonemang tangerar filosofen René Girards som menar att ett kollektiv alltid utser en eller ett fåtal personer till syndabockar för att ett normsystem ska kunna upprättas.<sup>60</sup> Därför måste pusseldeckaren, som Kärrholm betonar, modelleras kring ”den logiska knuten” och ”kring pusslet som ska läggas för att brottet ska framträda i hela sin bild”. För att detta ska bli möjligt måste brottslingen vara brottsling, offer offer och detektiven detektiv. Annars kan inte brottet lösas och således kan inte heller ondskan elimineras.

I Kvartetten kan vi se en tydlig förskjutning mot en mer komplex och tvetydig upplösning.<sup>61</sup> Visserligen använder Ljungquist dessa narrativa strukturer, men han utmanar dem, som tidigare nämnt genom att visa på gåtans olöslighet, men också till att framställa Jerk som både detektiv, offer och brottsling:

Jag ser inte svaret eftersom det är jag själv som är det, och jag fattar inte vidden och innebörden i den fråga jag ställer men som följer mig genom åren i olika skepnader: som det oväntade och okända som jag känner igen, men inte kan fatta varför. Som människor, som öden, som missförstånd, som ofördragsamhet, som hat, som ondskas, som inskränkthet, som ett mementonas förklädda memento: var än ett angrepp finns, varför ser jag i angriparens ansikte att det är sig själv han bekämpar? Varje angripare bekämpar sig själv. Varför ser jag i den angripnes ansikte att han vägrar att känna ingen sig själv i angriparen? (VHÖ, s 268)

Jag är skyldig till vad vår tids smerdjakover gjort och gör, liksom jag är medskyldig i vad Hitler gjort och gör. Jag är ansvarig också för det jag känt, tänkt och önskat men som aldrig kommit till handling. Jag är både Smerdjakov, Dimitri, Aljosja och Ivan. Jag är både Caliban och Ariel. Jag är en av min egen tids ondskas drabbad varelse. (IS, s. 213)

Denna dubbla identitet visar på en komplexitet som är formbrytande. Ljungquist går emot pusseldeckarens norm genom att låta ondskan bli kollektiv:

Allt är förräderi, men du anar det inte. Se dig själv i ansiktet: bakom bekymrens förhoppningarnas eller självbelåtenhetens rynkor ser du förrädarens mångtydiga ansikte. Vi förräder vår egen tid, ständigt förräder vi vår egen tid. Vi står på Judas sida, kysser Mästarens kind och förräder honom, kastar silverpengarna och dräper oss själva. Idag dräper vi alla oss själva. (IS, s. 268)

Genom att pendla mellan dessa olika tre positioner laddas texten inte bara med spänning och

---

<sup>59</sup> Kärrholm 2005, s. 16f, 34ff. Även Wendelius placerar den svenska pusseldeckarens absoluta kulmen vid 1940-50-talen. Se Wendelius *Rationalitet och kaos. Nedslag i svensk kriminalfiktions efter 1965*, Gidlunds förlag, Stockholm 1999, s. 237.

<sup>60</sup> Girard 2007, s. 55-64.

<sup>61</sup> Kärrholm, s. 34. Pusseldeckaren diskuterar implicit, menar Kärrholm, tolkningsprocessen: det är en fråga om på vilket sätt samt ur vilken synvinkel de olika pusselbitarna fogas samman och betraktas. På så sätt kan mysteriet potentiellt sett ha mer än en lösning. Men genom att koppla samman detektiven med expertis, objektivitet och vetenskap blir det förr eller senare uppenbart att brottet har ”en, och endast en, riktig tolkning”. Se s. 71. Wendelius betonar, med John Cawelti i åtanke, också vikten av att rollerna hålla isär. Offret kan vara ”ett stumt vittne” men läsaren ska först och främst identifiera sig med detektiven. Se Wendelius 1999, s. 76f.



osäkerhet – det blir även en ideologi som dissekerar människans förhållande till vetenskapen och tekniken och dessa fenomenens påstådda objektivitet. Enligt Jürgen Habermas är dock teknologi och vetenskap aldrig neutrala: de används alltid för specifika syften och bär med sig en dold ideologi.<sup>62</sup> Därför är, som Kärrholm betonar, spionens pusslande ett hot som måste avvärjas. Detta sågs som ett medborgerligt ansvar och under 1950-talet uppmuntrades därför allmänheten att bli amatördetektiver.<sup>63</sup>

Kvartetten plockar upp den här tråden. Som ung utser sig Jerk till detektiv. Av sin storebror Hinke får han ett förstoringsglas, en kompass och en pennvässare (VHÖ, s. 69) och när han beslutar sig för att ta hand om en övergiven hund som han ömsom kallar för Jompa och ömsom för Watson är det legendariska deckarparet Sherlock/Watson upprättat. Jompa/Watson är en trogen liten hund och hon följer Jerk i spåren, vart han än går. Senare skjuts Jompa av den illasinnade Hilding. (VHÖ, s. 186-244) Hunden och Hinkes gåvor är alla lämpliga verktyg för den som vill spionera eller följa i spionens fotspår.

Här sker ytterligare ett brott: Jerk blir inte bara en detektiv, utan även en spion: ”[j]ag minns månaderna september och oktober som om jag levt i en fientlig omvärld, som om jag varit en hemlig utsänd som inte får röja sin rätta hemvist, en spion i främmande land, ständigt utsatt för faror”. (VHÖ, s. 250) Jerks sätt att samla information är att, som i *Erika, Erika*, tjuvlyssna på sin omgivning:

[J]ag är en frågare, en frågare som – när han inte får svar – lyssnar vid halvöppna eller obevekligt stängda dörrar; i mitt öde ligger en förtärande oro över vad som försiggår bakom halvöppna eller slutna dörrar, vad som döljer sig under årens damm, vad som viskar viskar viskar i tystnaden, och min plågsamma lyhörddhet för knappt förnimbara atmosfärförändringar gör att jag mot min vilja tvingas registrera företeelser som sorglösheten i mig vägrar ta befattning med vägrar att bära. (EE, s. 83)

Även om Jerk med tiden blir ”en framstående dörrlyssnare” förstår han inte allting ”eftersom man bara hör enstaka ord eller avbrutna meningar uppstår ett förvillande halvmörker kring ordens mening, man blir mörkrädd”. (EE, s. 131, VHÖ, s. 36) Det obegripliga ligger alltså i att inte få hela bilden: det fragmentariska samtalet blir ett mysterium.

Då spionen, offret och gärningsmannen inkapslas i en och samma människa väcks frågan om det är individen som bär skulden – eller om det är omvärlden som bör klandras:

Jag känner mig som en romantisk rebell, en anarkist som mitt i det allra vardagligaste vardagliga går omkring med bomber i fickorna och försöker se ”naturlig” ut. Och en artonåring av min typ tycker om att förstå sig, förställning är ju min ”yttre” natur,

<sup>62</sup> Jürgen Habermas, *Vitenskap som ideologi*, Gyldendal, Oslo 1969.

<sup>63</sup> Kärrholm 2005, s. 37. Kärrholm menar att detta växte till en folkrörelse under parollen ’Detektiven i allmänheten’ efter att dåvarande stadsminister Tage Erlander hade hållit ett tal i riksdagen angående ”spionfaran”. Tilltro till vetenskap och vikten av samarbete var, som Kärrholm visar, några av det svenska folkhemmets grundbultar. s. 81.

hemligheten min klädedräkt. Jag tänker också gärna på de hemliga bombverkstäderna eller tryckerierna före ryska revolutionen eller under den segslitna irländska kampen mellan Sinn-Fein och Black-and-trans. (VHÖ, s. 250)

Jerks förställning antyder att han deltar i gemenskapen med dold agenda. Samtidigt vill han bli sedd som ett hot: hans revolutionsromantiska drömmar vittnar om detta. Jerks spionage kan således betraktas som ett slags explicit motstånd. Vad som framförallt är uppenbart är att Jerk betraktar sig själv utifrån. Genom att skjuta in ett lager mellan sig själv och synen på sig själv skapar han en distans som utgör den fiktiva nivån. Med andra ord: han skriver sig själv och blir en karaktär – en detektiv och en brottsling, ”en spion i främmande land” - som raserar dikotomin god sanning och ond lögn. I det retroaktiva sökandet och genom att växelvis pendla mellan olika positioner försöker Jerk förstå varför han, medmänniskorna och världen blev som han, medmänniskorna och världen blev – och hur de kommer allt bli.<sup>64</sup>

Kvartetten skiljer sig även från pusseldeckarens sätt att hantera våld. Om den senare frångår explicita våldsskildringar gör den förra en poäng av att gestalta grymma och våldsamma scener. I *Ossian* slår och misshandlar Elias sin son så att blodet rinner:

Han grep tag i Ossian. Det är konstigt att man i en sån stund kan lägga märke till att marken är full med vitsippor och att en oroad rödhake hörs i ett snår, sa Ossian många många år senare. Far hade gömt en hundpiska bak ryggen tills nu, men när hundpiskan viner och jag kryper ihop och är full av fasa vet jag också att jag krossar vitsippor och hör att rödhaken är orolig sa han. Det är väl konstigt. Kanske kände jag det inte fullt så tydligt då som nu, men det har stannat i minnet, och det är väl konstigt nog. När fadern slår skriker han ut sitt hat och sin skräck, ligger som en fångad råtta på marken, hukar sig under slagen och stirrar upp mot det obönhörliga, försöker skydda ansiktet med händerna och skriker mor, mor, mor, kom nu. Han sa att han inte visste vad han skrek, men han skrek på mor, för nu var det ju dags för henne att komma i sin makt och härlighet. Det är väl det som Elias tar för uppstudsighet och fräckhet, för han slår och slår tills Ossian ingenting känner längre och ingenting minns mer – inte förrän han förmimmer det kalla vattnet när fadern doppar hans huvud i sjön. Ja, sen ligger han där, smutsig, blodig och våt och stirrar upp i det fruktansvärda ansiktet igen och hör den vredgade rösten: Dristar du nu påstå att du inte är en vanlig enkel människa som vi andra, att du är annorless, att du är något förmer än vi? Va? (O, s. 38)

Vad innebär det att Ljungquist explicit skildrar våldet? Är det för att förstärka en dödsbesatthet och en våldsfixering? Eller är det för att visa att ondskan faktiskt inte bara är ett hot mot en trygg omvärld utan faktiskt en oskiljaktig del av den? Ett sätt att gå detta till mötes är att dels se det som en strategi för att visa på outredda olägenheter i det förflutna och dels som en gestaltning av välfärdssamhällets sönderfall – där folkhemmets rationalitet har övergått i korrupt kaos. I ett sådant samhälle förskjuts normerna för vad som är ont och vad som är gott – polerna är inte

---

<sup>64</sup> Wendelius spårar samma tendens i Sjöwall-Wahlöös romansvit *Romanen om ett brott*. Där försöker författarna förklara, menar Wendelius, hur det gick till när brottslingen blev brottsling. Se Wendelius 1999, s. 80. Tilläggas kan också att det engelska ordet för odåga, tölp och drummel är just ’jerk’.

längre lika lätta att hålla isär. Detta märks framförallt genom hans sätt att förhålla sig till föremål och tecken.

## Texttolkaren och teckentydaren – att läsa av sin (text)värld

Detektiven kan, menar Kärrholm, ses som en ”texttolkare”. Hen studerar olika former av tecken och sätter de i relation till varandra.<sup>65</sup> Sådana typer av spår, om än villospår, finns det gott om i Kvartetten. I *Väggarna har ögon* hör Jerk en skata som ”skrattar ihållande”. Skatorna har ”en förmåga att reta honom till raseri, när de sitter och skrattar och vippar på stjärten, jag vet ju för alldel vad det betyder, men det är ett 'tecken' som uppstått ur ett obehagligt minne, men mestadels är det bara störande.” (VHÖ, s. 131) Om stora delar av *Erika, Erika* gick ut på att tjuvlyssna kretsar *Väggarna har ögon* kring att tolka tecken. Det är i denna roman som Jerk bestämmer sig för att bli författare. Profetian har han redan fått, i *Erika, Erika* av just Erika, men det är först nu han bestämmer sig för att bli ”ordmakare”. (se EE, s. 11. samt VHÖ, s. 181) Att tolka tecken blir således ett sätt att förnimma världen:

Här, från och med den där stunden i trädgården i Karlsro, märker jag en förändring: jag betraktar brådmoget medvetet varje aning eller känsla som dyker upp i mig: förvånas över dem, tänker över dem, kallar dem ”tecken” och undrar vad de förebådar, vad de ”betyder”. (VHÖ, s. 16f)

Detta sätt att läsa världen återkommer i *I stormen*:

Innanför de två dörrarna mitt emot mig bodde två damer, av vilka en var sjuklig och sängliggande, de visste jag; men jag hade aldrig sett dem, bara hört deras röster. Dessa dörrar öppnades och stängdes ofta om dagarna, och jag hörde steg som kom och gick. Den tredje dörrn, som låg på min sida av korridoren, ledde till ett rum som stod tomt – men där lär ett barn ha fötts samma dag som jag kom hit. Längs golvet löpte en sträv, tjock ljuddämpande matta, löpte tvärsigenom hallen och bort till den andra korridoren (en exakt kopia av den här); emellan dessa två korridorer låg hallen i blåvitt månljus. Jag lämnade min dörr halvöppen och gick de tio stegen (jag har räknat dem) över den grå mattan fram till hallen, och ett ögonblick kände jag ett visst obehag vid tanken på att någon kunde sitta där i månskenet och drömma och stirra på mig med den månskensbesattes stela, själsfrånvarande ögon – men där satt ingen, hallen var tom. Varje morgon tycktes denna väg fylld av okända farligheter, för den ledde till badrummet (som också inrymde wc); om morgnarna vågade jag aldrig gå och tvätta och raka mig förrän jag visste att alla gått en trappa ned för att äta frukost – fast en dörr kunde ju öppnas och släppa ut någon som försovit sig, någon kunde ha dröjt sig kvar med en tidning vid bordet eller någon kunde ju återvända nerifrån och dyka upp i trappan för att hämta något som hon (han) glömt. Så det var ständigt lika oroande innan man funnit att hallen var tom och man med några hastiga steg nått det skyddade badrummet och kunde låsa om sig. Sen gällde det att bli färdig innan man därnere bröt upp från frukostbordet. Ingen tystnad är som månskenets. Jag stod länge och stirrade ner i trappgångens svarta avgrund och in i den främmande korridorens tunnelmörker innan jag vågade gå fram till det månljusa fönstret. Eftersom hallen skär genom huset från norr till söder och korridorerna från öster till väster (jag bodde vid den västra) bildar de tillsammans

<sup>65</sup> Kärrholm, 2005 s. 81.

ett kors, och i vardera änden av detta kors lyste ett fönster, men det ljusaste fönstret (som jag ville till) var fönstret mot söder. Intill detta fönster stod ett stort, ovalt bord, omgivet av soffor och fyra fåtöljer: på bordet låg böcker, tidningar och en kvarglömd stickning, och på den gröna duken stod en vas med gula, vilotta och röda tulpaner i. (IS, s. 33f)

Jerk är nu en publicerad författare. Men citatet ovan visar inte bara på hur han går tillväga när han ska gestalta ett rum – det indikerar också att han försöker besjåla rummet, fylla det med mening och innehåll. Genom att förvilla läsaren med symboler i form av siffror, väderstreck, kors, fönster, korridorer, blommor och färger ger rummet sken av att vara en gåta – som utifrån dessa tecken kan tolkas.

Just siffran tre är frekvent. Jerk ser ”tre gula citronfjärilar” och han nämner även en björk som kallas ”Tre systrar”. Platsen där Lugnet är beläget ligger ”mellan tre socknar”, huset har ”tre skorstenar”.<sup>66</sup> (IS, s. 33, 65, 66, 113f) I *Erika, Erika* presenteras ett antal ting som kommer att följa Jerk som ekon resten av livet: en snöboll, en skata, en kläddocka, en spegel och en gipsängel. Dessa är föremål som alla bär på information och som blir till levande väsen som säger något om sin ägare (gubben Weide). Betyder det att gåtans lösning ligger inbäddade i olika ting? Bayard menar att delar av lösningen kan gömmas i föremål.<sup>67</sup> Alltså blir kläddockan, spegeln och gipsängeln i gubben Weides rum en kod, som döljer en hemlig text och ett större sammanhang. För att kunna läsa texten måste Jerk knäcka koden. Han fungerar därmed som en texttolkare eller en teckentydare som ska sätta samman och en tolka en uppluckrad text. Men eftersom det är Jerk själv som skapar texten och fyller den med mening ligger inte själva lösningen hos föremålen i sig. Nyckeln ligger hos Jerk: han är alltså en del av koden.<sup>68</sup> Mysteriet är alltså något pålagt och iscensatt. Därmed blir ”nyckeln” själva ”insikten” om att gåtan är en synvilla.

Eftersom det är Jerk som iscensätter gåtan samt löser den blir han både dess författare och dess läsare. Han är så att säga Holmes och Watson på samma gång. Enligt Kärrholm är Watson sammankopplad med läsaren och därför blir denne också den ideala läsaren, för trots att hen är underlägsen Holmes är det ändå tillslut Watson som lyckas lösa brottet.<sup>69</sup>

Den metod som Jerk här använder sig av ligger nära det som Bayard kallar ”Holme's method” vilken utgår från observation och deduktion. En letar efter ledtrådar som både kan vara materiella och psykologiska.<sup>70</sup> Om de ovannämnda föremålen är de konkreta ledtrådarna, blir

<sup>66</sup> Även Georgii-Hemming belyser tretalen i *Ossian*, dock ur ett helt annat perspektiv. Se Georgii-Hemming 1997, s. 208.

<sup>67</sup> Bayard 2008, s. 34f.

<sup>68</sup> Bayard är inne på något liknande när han påpekar att ledtrådar inte existerar i sig. Snarare skapas ledtrådarna efter att olika tecken ställts mot varandra i en urvalsprocess där vissa sällats bort. Ledtråden *blir* en ledtråd först när man väljer att betrakta den som en sådan, se Bayard 2008, s. 48ff.

<sup>69</sup> Kärrholm 2005, s. 83f, 91.

<sup>70</sup> Bayard 2008, s. 33.

Weides beteende de behavioristiska: ”Alla var lite rädda för honom och mycket vördnadsfulla, alla tycktes veta att han var en sträng, skoningslös och mäktig man, men hur visste man det? Och hur visste jag det?” (VHÖ, s. 26f)

Alltså: som detektiv samlar Jerk in de spår som hans föreställda brottsling lämnar efter sig och läser av dessa som om de vore en text. Men samtidigt är ju, vilket har diskuterats, Jerk själv en brottsling. Texten, som uppstår ur ledtrådarnas information, blir paradoxalt nog hans egen. Därför blir det samtidigt viktigt att städa igen alla spår efter sig. Vid ett flertal tillfällen bränner Jerk sina manuskript, i ett försök att förinta sitt förflutna. (IS, s. 27, EE, s. 202 ) Den här spegelleken är, enligt Kärrholm, är ett sätt att göra ”sig en bild av motståndarens inre genom att behandla sitt eget inre som 'other to itself’”. Denna dubbleringsprocess går ut på att klyva subjektet i ett ont och ett gott jag”. Även läsaren dras in i detta spel, med olika aspekter av det egna identiteten som insats, och därmed uppmuntras hen att delta i detektivens kamp mot ondskan – för att på så sätt bli en skötsam medborgare.<sup>71</sup> Till skillnad från pusseldeckaren gestaltar Ljungquist ingående människans mörka och skugglika sidor och gör dem komplexa – kanske rymmer de även ett mått av godhet?<sup>72</sup>

Låt oss återgå till det som Bayard definierar som 'Holmes method'. Jerk praktiserar den, som sagt, genom att tjuvlyssna och samla tecken. Jag vill därför föreslå att Jerk använder tjuvlyssning som metod för att dels försöka reda ut ett föreställt mysterium och dels skapa ett enigma genom att göra något han inte får: tjuvlyssna. Själva handlingen gör också att Jerk blir både detektiv och spion. Han utgör så att säga sin egen motsats: han blir dr Jekyll samtidigt som han är mr Hyde.<sup>73</sup> Han är både Sherlock Holmes, doktor Watson och deras ärkefiende James Moriarty.

Trots att pusseldeckaren vill ge sken av att ha en slutgiltig lösning som inte ska kunna ifrågasättas, pekar Bayard och den brittiske litteraturvetaren Scott McCracken på att det alltid finns *flera alternativa* lösningar. De menar vidare att det läsaren attraheras allra mest av är just det osäkra och gåtfulla. Själva lösningen kommer därmed i skymundan.<sup>74</sup> Bayard och McCrackens tes går rakt emot de teorier vilka tidigare diskuterades som karakteristiska för pusseldeckaren, men

---

<sup>71</sup> Kärrholm 2005, s. 280f.

<sup>72</sup> Wendelius menar att Ljungquists karaktärgestaltning är djupare och mer ingående jämfört med många pusseldeckare. Se Wendelius 1995, s. 37-48.

<sup>73</sup> Dubbleringen Dr Jekyll och Mr Hyde upptar stora delar av *Erika, Erika* och *Väggarna har ögon*. I *I stormen* uppfattar Jerk sig själv som å ena sidan Prospero, å andra sidan Caliban: båda karaktärer ur Shakespeares *The Tempest* (1610-11). Om detta återkommer jag till i kapitel III under rubriken 'Det dubbla medvetandet- människan som upplöst och förtäat subjekt', se s. 58.

<sup>74</sup> Bayard 2008, passim och 2001, passim samt Scott McCracken *Pulp. Reading Popular Fiction*, Manchester och New York 1998, s. 50f.

deras poäng är viktig och går utmärkt att applicera på diskussionen om hur Ljungquist (och även Jerk Dandelin) laborerar med sina mysterier. Här hamnar fokus enbart på undersökningen och eftersom 'brottet' aldrig klaras ut lämnas utredningen över till läsaren. Texten går att tolka på många olika sätt, eftersom den är laddad med tvetydigheter. Detta blir möjligt tack vare att Ljungquist 'multiladdar' symboliken. Ett radikalt motförslag till detta är han helt raderar den. Tingen är och förblir tomma – men de täcks av lager av falsk betydelse. Det innebär att föremål och beteenden inte betyder någonting – de bara är. När Ljungquist (och även Jerk) sedan kopplar dessa föremål (och berättelser) till varandra *verkar det som om det finns ett samband*.

Enligt Nerman var Ljungquist själv ovillig att tänka i form av symboler. Huset var ingen metafor, ingen symbol eller synedoke för honom. Det var, som Nerman poängterar, för Ljungquist bara ett hus.<sup>75</sup> Denna ovilja att tynga texterna med symboler är viktig att hålla i minnet. Om alltför många symboler läses in i en text tenderar den att bli tung och statisk: fokus hamnar på vad texten kan tänkas betyda istället för på vad som faktiskt händer i texten. Detta dilemma diskuteras uttryckligen i texterna: I *Erika, Erika* säger Erika till Jerk: ”Om du fiskar efter stjärnor dör de till stenar i mänskornas händer.” (EE, s. 11) och i *I stormen* erfar Jerk svårigheten att skriva om det tillfälle då hans dåvarande fästmö Bise besöker honom på Lugnet:

Nej, det är inte fullt så enkelt, ingenting är så enkelt som jag här har återgett i det, ingenting av det här går att fånga i få ord. Och varför då alla dessa ord? Vet du inte: under letandet efter de få, exakta och klagörande orden finner man de många; stackare den som är så ivrig i sitt letande efter sanningen att han begraver den under ett kummel av ordstenar. O, alla dessa ord som blir till stenar som döljer vägen till källans djup. (IS, s. 107)

Modernistisk och postmodernistisk prosa använder den öppna, oavslutade texten som en devis: texten/språket blir ett upproriskt, språkideologiskt experiment för att splittra språkliga yttranden. Dessa är och förblir oavslutade enheter som heller aldrig varit avsedda att vara fullkomliga. Söndringen är både intern och extern – en medveten manipulering som kort och gott ger illusionen av trasighet: ”Sjalva satsen har blivit en konstgjord ruin”, menar Anders Olsson.<sup>76</sup> Mot detta kan vi ställa 60-talets uttalade antisymbolism. Istället präglas språket av en tilltagande ”teatralisering” - något som Jesper Olsson i *Alfabetets användning. Konkret poesi och poetisk artefaktion i svenskt 1960-tal* (2005) har pekat på.<sup>77</sup>

Ljungquists texter tangerar detta: först och främst genom en lek med illusionen. De tecken som Jerk ser kan därmed betraktas som villor, en serie hinder som hindrar honom (och läsaren) från att se klart. Det hela är ett ordspel, där snöbollen blir en språkprojektil som inte bara

---

<sup>75</sup> Nerman 1976, s. 259.

<sup>76</sup> Anders Olsson 2006, s. 36f.

<sup>77</sup> Jesper Olsson 2005, s. 95f.

krossar fönsterrutan på gubben Weides hus utan som också spränger symboliken. Och då Jerk i *Väggarna har ögon* hugger kläddockan i bröstet hugger han sönder den som symbol. De krav på trovärdighet som lades på pusseldeckaren, och som genren försökte leva upp till, utmanas här genom att ett stråk av magi förts in i berättelserna.<sup>78</sup>

Samma tendens att blanda samman fantasi, övernaturlighet och verklighet tycker sig Bayard se i berättelserna om Sherlock Homes. Därför är också Holmes systematiska undersökning bristfällig; här blandas vetenskapliga rön och lagar med generell statistik och en föråldrad tilltro till skrock och det övernaturliga. Bayards skepsis är visserligen relevant, men vad han förbiser är att undersökningen kan betraktas som en lek eller ett sätt att berätta en historia.<sup>79</sup>

Just detta är en av Kärrholms poänger. Pusseldeckaren är, menar hon, en lek där författaren, texten och läsaren på ett fantasifullt sätt ordnar världen. Kärrholm utgår från Caweltis tes om formellitteraturens dubbelhet: på samma gång som den tillfredsställer läsarens behov av äventyr och verklighetsflykt tröstar den oss också med att om slutet är gott är också allting gott: formellitteraturen ger sken av att det trots alla tvivel faktiskt finns en stabil, rationell ordning.<sup>80</sup>

Denna metod går att spåra även hos Ljungquist (och Jerk Dandelin). Men vad de gör, och som pusseldeckarna *inte* gör, är att de sedan spränger denna uppbyggda värld i småbitar, så att endast flagor återstår och den rationella stabiliteten ersätts av ett enda stort kaos. På så sätt uppstår en rad småvärldar som dels kan tolkas var och en för sig och dels sättas samman till (en) ny(a) värld(ar). Denna *terra incognita* blir en *flervärldstolkning* som pekar mot en annan form av existens.

## Det fragmentariskas eviga presens

### - Walter Ljungquists prosa som Science Fiction

Den svenska pusseldeckaren gestaltar, som nämnt, en samtidsanda där *trygghet* är ett centralt begrepp. Men samtidigt som en såg ljusst på framtiden, tedde sig den teknologiska utvecklingen som något skrämmande.<sup>81</sup> Just denna ambivalens uttrycks i *I stormen* när kamrer Schönning berättar för Jerk om sin och H. G. Wells syn på teknologin:

---

<sup>78</sup> Pusseldeckarna värderades utifrån hur realistiska och trovärdiga de framstod. Slutet skulle inte vara öppet utan skildrat på så sätt att läsaren inte lämnades i tvivel. Andra kriterier var att vardags- och miljöbeskrivningar skulle gestaltas på ett verklighetstroget sätt. För ett utvecklat resonemang om detta se Kärrholm 2005, s. 48ff. Jag återkommer till de övernaturliga inslagen i Kvartetten på s. 39.

<sup>79</sup> Bayard 2008.

<sup>80</sup> Kärrholm 2005, s. 285f. Se även Cawelti 2004, s. 265ff och Wendelius, 1999 s. 245.

<sup>81</sup> Kärrholm 2005, s. 76f.

Han [Wells] var övertygad om att den redan nu storslagna teknologiska utvecklingen skulle utvecklas ännu mera och föra välsignelse med sig åt mänskligheten. Han sa att alla de vidunderligheter som människan uppfunnit och som nu till stor del användes till skadegörelse skulle komma till nytta en gång när man lärt sig nyttja dem med måtta och praktiskt förnuft. Vad vi ser nu, sa han [kamrer Schönning] och skakade på huvudet, ack, ack, det är förfärligt, men det beror på att de tekniska uppfinningarna hamnat i händerna på fel människor som likt oansvariga barnungar inte förstår vilka farliga ting de leker med. [...] Jag är orubblig optimist, sa han. Jag tror att naturvetenskapen kommer att rädda människan, bara hon lär sig att handha dess landvinningar på rätt sätt och inte till förstörelse. [...] Vi är ju naturens slavar ännu, åtminstone i viss mån, sa han, men en gång kommer vi att kunna behärska den, betvinga den, övervinna sjukdom och död och skapa full trygghet i tillvaron. (IS, s. 121f)

Denna vacklande inställning till teknologi pekar å ena sidan fram mot en civilisation där sjukdom och död inte existerar, där tryggheten är total och människan behärskar naturen. Å andra sidan refererar den mot en en framtid som varken är mänsklig eller textuell. Den språkliga och mänskliga världen ifrågasätts: med sitt absurda, förhöjda och magiskt-realistiska tonläge gör romanerna verkligheten till något främmande. Kanske gestaltar de rent ut av en annan form av existens? Om så är fallet, använder inte Ljungquist enbart pusseldeckarens metaforer och formspråk utan anspelar även på genren Science Fiction. Vi ska nu titta närmare på två sådana inslag: dels den imaginära forskningsresan (efter Arne Mellbergs diskussion om modern reselitteratur) och dels positionen som cyborg (efter Donna Haraways berömda essä 'A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980').<sup>82</sup>

Vad är då Sf-litteratur? Enligt litteraturvetaren Britt Johanne Farstad utmärks Sf-genren av att det välbekanta görs till något främmande.<sup>83</sup> Verkligheten falska trygghet sätts i spel och läsaren hamnar i en spricka mellan den fiktiva världen och den faktiska. Det hävdar Jerry Määttä i sin avhandling *Raketsommar. Science Fiction i Sverige 1950-1968* (2006) och betonar samtidigt att främmandegöringen inte nödvändigtvis måste kopplas till en tematisk nivå med robotar, aliens och rymdfärder. Den kan även relateras till en lingvistisk nivå, där författaren med språkets hjälp sätter språket i obalans och på så sätt manipulerar läsaren. Määttä definierar Sf-litteratur ”som en litteraturform i vilken såväl tänkbara som mycket fantasifulla tekniska och vetenskapliga spekulationer ofta hamnar i förgrunden”. Men Sf-genrens har sina rötter långt bak i litteraturhistorien: här florerar epos som *Gilgamesbeposet* samt *Iliaden* och *Odysseen* liksom författare, filosofer och vetenskapsmän som Platon, Lukianos, More, Rabelais, Kepler, de Bergerac, Swift

---

<sup>82</sup> Se Arne Mellberg, *resa och skriva. en guide till den moderna reselitteraturen*, Daidalos, Göteborg 2006 samt Donna Haraway, 'A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s' i *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Second edition, Vincent B. Leitch (Ed.) W. W. Norton Company, New York & London, 2010, s. 2190ff.

<sup>83</sup> Britt Johanne Farstad, *Glaspärlespelaren. Nya världar, etik och androcentrism i Peter Nilsons science fiction-romaner*, Institutionen för Kultur- och medievvetenskaper vid Umeå universitet, Umeå 2013, s. 37.



och Voltaire. Även *Bibeln*, *Den gudomliga komedin* samt Shakespeares dramatik och Miltons dikter har drag av Sf-genrens stilgrepp.<sup>84</sup>

Sf-genren är alltså ett slags spänningsfält som relaterar olika tider till varandra.

Här blir det mytologiska inslaget ett nödvändigt sådant, menar Farstad med motivationen:

”[m]yter tillhandahåller kognitiva modeller för karaktärerna, prefigurerade mönster som formar tolkningar av händelser. Myter ges funktionen av att vara en brygga bakåt i tiden, de används som ett minne som kan överbygga tidsskillnader.” För att kunna prata om framtiden behövs alltså ett förflutet och för att kunna relatera till det detta förflutna måste man kunna tänka sig en framtid. Ofta med ett romantiskt förhållningssätt till det förflutna och en kritisk inställning till den teknologiska utvecklingen och förändring. Utifrån dessa två kriterier, menar Farstad, måste Sf-litteratur ses som en genre som diskuterar ”vetenskapliga och moralfilosofiska områden”.<sup>85</sup>

Värt att notera är att *I stormen* utspelar sig på tre tidsplan: 1942 – som utgör Jerks psykiska kollaps; 1958-59 – då Jerk läser, redigerar och kommenterar sitt manus (båda dessa två tidsplan utgör brödtexten till Ljungquits roman) och slutligen tiden runt 1960 – då Ljunquist skriver och publicerar sin roman. *I stormen* förhåller sig därmed både till andra världskriget och till det kalla kriget samt atombomberna som fälldes över Hiroshima och Nagasaki 1945. Samtidigt förhåller sig boken också till 1960-talets rymdteknologi som öppnade upp, inte bara världen, utan även universum, för mänskligheten. Det blev således möjligt att se sig själv i ett kosmiskt sammanhang. På så sätt får teknologin och utvecklingen två poler: en negativ som leder mot den totala apokalypsen samt en positiv som ser utvecklingen som något gott.<sup>86</sup>

Då teknologin var något som människan själv utvecklat blev människan sin egen baneman. Visserligen pendlar Sf-litteratur mellan att vara optimistisk respektive pessimistisk i sin syn på teknologins och vetenskapens samhällspåverkan, men om vi tar hänsyn till genrens relativt intima släktskap med fantasy- och skräcklitteratur måste det dystopiska perspektivet sägas vara övervägande.<sup>87</sup>

*I stormen* tar fasta på den dystopiska polen. Den storm som rasar genom romanen är en *Zeitgeist*, en iscensatt tidsanda som sätts i rörelse. Att Sf-litteratur kan sägas vara ”modernitetens särskilda *Zeitgeist*” är en tes som Farstad, utifrån historikern Michael Salewski tankar, driver.<sup>88</sup> Det är ett alltför snävt synsätt. Snarare förhåller det väl sig, så som Määttä ser på saken, att Sf-genren är en produkt och ett resultat av den industriella revolutionen och dess efterföljd. Det innebär att

<sup>84</sup> Jerry Määttä *Raketsommar. Science Fiction i Sverige 1950-1968*, Ellerströms, Lund 2006, s. 14, 32f, 49.

<sup>85</sup> Farstad 2013, s. 25, 44.

<sup>86</sup> Ibid. 2013, s. 26.

<sup>87</sup> Määttä 2006, s. 52f, 149.

<sup>88</sup> Farstad 2013, s. 28f.

genren, på samma sätt som pusseldeckaren, blir ett av många uttryck för en tidsanda som befinner sig i sprickan mellan två världsordningar (den äldre religiösa och den yngre vetenskapsteknologiska).<sup>89</sup>

Lite tillspetsat kan vi säga att världen klyvs i två delar, en strikt vetenskaplig och teknologisk som riktar sig framåt och en mer metafysisk och som riktar sig bakåt. Det här glappet skissar Ljungquist i *I stormen* genom att citera Bertil Malmberg: ”Och mellan dessa tvenne världar måste jag bygga min brygga”.<sup>90</sup>(IS, s. 11) Vad som skildras - kanske allra tydligast i *I Stormen*, men även i *Erika, Erika* och *Väggarna har ögon* – är en värld som har börjat falla sönder. Här är det frestande förrådiskt att läsa det som det *mänskliga* sönderfallet : ålderdomen. Om vi istället läser det med fokus på bruset, larmet och dånet – krigsljuden som antyder att civilisationen är i krig med sig själv och obönhörligt går mot sin egen död ser vi att det Ljungquist gör är att sätta ett skavande presens i rörelse som riktar sig framåt – in i framtiden.<sup>91</sup> När Jerk diskuterar H. G. Wells bok *Livets under* med kamrer Schönning uppstår oenighet mellan dem. Medan Jerk intar en kritisk ståndpunkt och förhåller sig avvaktande till den teknologiska utvecklingen omfamnar kamrer Schönning den:

Att förstå det, sa han, är att förstå att vi ännu bara befinner oss i medvetandets och tankens gryning, att allt vad mänsklig tanke och visdom hittills har kunnat åstadkomma bara är ett förebud om vad den en gång kommer att kunna uppnå. Det är ju så, säger Wells någonstans, att utvecklingen är en process som tilltar i hastighet, men den har ännu knappt passerat början av sina största uppenbarelser. (IS, s. 121)

Han får mothugg av Jerk som vid ett senare tillfälle med emfas argumenterar för att:

Att den värld vi inte ser med våra sinnliga ögon finns i den synliga liksom kokongen kring puppan, omslutande oss liksom modervattnet omsluter fostret. Den hänger intimt samman med den fysiska verkligheten, men den är större, djupare, rikare och helt annorlunda, alldeles motsatt den fysiska. [...] I den försiggår själva – skapandet [...]. I den är det gudomliga, som inte bara omsluter utan också *genomtränger* det fysiska. [...] Det gudomliga finns i allt [...] . Det finns i brödet som vi bryter, i vattnet vi dricker, i mulden som vi silar mellan fingrarna, med det sträcker sig också ner i havsdjupen, ner i jordens innandöme, upp mot stjärnorna, ut mot Vintergatan, mot allt. Gud är kosmos. (IS, s. 165)

I Kvartetten sammanstrålar således en teologisk ideologi med en teknikvänlig samtidsoptimism.

---

<sup>89</sup> Määttä 2006, s. 50f.

<sup>90</sup> Citatet kommer från Bertil Malmbergs *Dikter vid gränsen* (1935). Här förutspår Malmberg västvärldens undergång, kritiserar den teknologiska utvecklingen samt den tilltagande kulturella förflackning. Se Bernt Olsson och Alguin 2009, s. 394f.

<sup>91</sup> Postmoderna teorier om SF-litteratur utgår från tanken att genren är ett slags historielös diskurs som reflekterar över en snabbt spinnande och ”föränderlig nutid” som utgörs av olika typer av system och nätverk, ”cyberkulturer” och en nästintill apatisk inställning till teknologier. Den mänskliga kroppen (individ) sätts här åsido och ljuset faller istället på himlakroppar, ”stora händelseförlopp” och ”stora skeenden”. Se Määttä 2006, s. 31f, 358f. Walter Ljungquist belyser ljust detta, som en sorts retning mellan jaget i sig och jaget i ett större sammanhang. I detta det större sammanhanget övergår jaget från sin mänskliga existens till något annat – okänt – vilket alstrar den ångest och en melankoli som, vilket denna uppsats visar, som är romanernas själva grundton.

Enligt Farstad relaterar Sf-genren huvudsakligen just till dessa två världsbilder: den *aleatoriska* och den *teologiska*. Då det aleatoriska perspektivet rör sig bort från en deterministisk försyn till förmån för en naturvetenskaplig logik utgår det teologiska från tanken att skapelsen har ett syfte och att den är uttänkt och beroende av ”ett högre medvetande”. Till skillnad från det aleatoriska, där människan kan ställas till svars för sina egna handlingar, finns det hela något bortom det människan kan uppfatta som är ansvarig för skapelsens utveckling.<sup>92</sup>

Ovan anfördes att *I stormen* kunde läsas mot andra världskrigets liksom det kalla krigets kontext. På samma sätt kan man ställa en läsning av *Erika, Erika* mot första världskriget. Precis innan kriget bryter ut 1914 rasar en skogsbrand i Dalhem och när krigsutbrottet är ett faktum skrämmer ölutköraren Fabian Nöjd Jerk med bibliska anspelningar på Sodom, Gomorra, Babylon, Nineve och Gehenna. Nu berättar också Jerks mor, Olga, om en mardröm hon har haft: ”hon har drömt om ett stort töcken över hela jorden, hon har sett änglar flyga av och an i denna rök, sett blixtrar flamma och hört en mäktig dånande åska. Och hennes ord faller väl så att de i all sin enkelhet inger mig en vördnadsblandad förfäran och en aning om ett jättelikt världsoväder också i det fördolda, i det som ligger utanför den jordiska synkretsen”. (EE, s. 88f)

Denna dröm är inte bara en profetia om det annalkande kriget, utan om själva jordens undergång. Till detta kan, med fördel, det mänskliga ansvaret kopplas. Våra handlingar har konsekvenser: hur vi handskas med oss själva, våra medmänniskor och vår värld påverkar framtiden. Således är det mänskliga ansvaret är ett av Kwartettens centrala teman, men pendlar mellan att vara något som människan själv råar över och ett mönster som är förutbestämt. Å ena sidan är det, som Jerk skriver, ”[d]u och jag. Inte den eller den eller han eller hon, utan du och jag. Det är i oss, i var och en av oss, som världens öde avgöres idag, idag är det fråga om oss, idag” (IS, s. 275) och å andra sidan:

[S]amtidigt som jag handlar står jag själv utanför och ser alltsammans ske, men den som handlar störtar sig in i *något som redan är avgjort, fyller i ett mönster* som finns där, inte av egen vilja, *egen kraft, utan liksom av mönstrets egen inneboende kraft*, på samma sätt som luft suges in i ett vakuum eller smältmetallen rinner ner i och fyller minsta skrymsla i en gjutform. (IS, 186)

Farstad, som diskuterar det mänskliga ansvaret utifrån Kants syn på moral, poängterar att språket blir sätt och en hjälp att navigera i en komplicerad värld. Hon stöder sig på Peter Kemp som ser språket och berättandet som en vägledning: det blir en slags individuell etiskt poetik som hjälper människan att förhålla sig till den teknologiska utvecklingen.<sup>93</sup> Utifrån detta resonemang vill jag diskutera två frågor. Min första fråga är: vad händer med människan i en teknologiskt

<sup>92</sup> Farstad 2013, s. 30f

<sup>93</sup> Farstad 2013, s. 34. Se även Peter Kemp *Det Oersättliga: En teknologietik*, Symposium, Stockholm 1991 och *Språk och existens*, Symposium, Stockholm 1979.

orienterad värld som snurrar allt snabbare? Vad utvecklas hen till under teknikens inflytande? Donna Haraway menar att science fiction, särskilt modern sådan, befolkas av en varelse som hon definierar som cyborg. En cyborg är, enligt Haraway, "a cybernetic organism, a hybrid of a machine and organism, a creature of social reality as well as a creature of fiction". Cyborgen ligger inte utanför eller bortom det mänskliga, tvärtom: människan och människans ontologiska verklighet är och utgörs av en fusion av det organiska och det maskinella. Haraway tänker sig alltså att cyborgen uppstår där djuret och människan överlappar varandra. Instinkter som mat och sömn liksom sexuella drifter är starka – här uppstår ett slags bestialitet som går tvärs emot rådande ordning. Betyder det att cyborgen har ett samvete? Ett sådant resonemang förbiser Haraway, men hon betonar att cyborgen inte är en oskyldig varelse, utan en förkroppsligad teknologisk ideologi.<sup>94</sup>

I Kvartteten finns varelser och positioner som kan ses som cyborger. Den första är kläddockan, som Jerk döper till Soloia. Det är en könlös varelse, som blir något ont och hotfullt, en motsvarighet till den goda gipsängeln (vilken Jerk kallar Eolus) som är en korsning av man och kvinna. Vi kan alltså notera både onda och goda cyborger i texten. Ett av de onda är "det ansiktslösa monster" som förföljer Jerk i hans drömmar. Monstret byter ständigt skepnad, men det ansikte som påverkar Jerk allra mest är honmonstren Xenia och Fangi, som är förstörade inkarnationer av Jerks lärarinna Ingeborg Fahlén. De är skräckupplevelser. Som när Jerk drömmer om Xenia:

[H]on visar sig i olika, oftast fränstötande sammanhang, hon liknar ingen mänska jag känt, möjligen kan jag återfinna hennes utseende i någon gammal sagoboks numer förlorade bildvärld. En gång föder hon ödlor och grodor i sådana mängder att hon själv måste kämpa för att freda sig mot dem: när hon inte kan eller inte vill amma dem trampar hon ihjäl dem, men föder likväl ständigt nya. (VHÖ, s. 202)

Och när Jerk och Fangi förenas (i drömmen) blir Jerk själv ett monster:

Jag hör mig själv, dag och natt, upprepa: Fangi, Fangi, Fangi. Sen har jag ett dunkelt minne av (idag) av en annan dröm där det ansiktslösa monstret förvandlas till Charlott som i sin tur förvandlas till Fangi, med vilken jag nu avsiktligt och medvetet (i drömmen) bedriver otukt. Jag antar att jag tidigare upptäckt att Fangi bara är en av monstrets olika uppenbarelseformer, men det som nu slår mig (som vaken) med förfäran är att jag i drömmen inte bara ger vika för utan också avnjuter tillfredsställandet av ett begär som jag i vaket tillstånd avskyr och vägrar att erkänna. Jag är (i drömmen) inte längre utsatt för våld: jag begår det själv. Det är väl nu jag får klart för mig jag egentligen är (eller är avsedd bli) monstrets redskap, att monstret vill ta (eller redan tagit) mig i besittning, kanske i syftet förnedra mig, bryta ner mitt motstånd, göra mig till sin like eller helt enkelt tillintetgöra mig. (VHÖ, s. 158f)

Talande är att det är i drömmen som Jerk passerar gränsen mellan djur och människa. I sovande tillstånd släpper han kontrollen: andra instinkter vaknar – det monstrosösa i honom kommer fram.

---

<sup>94</sup> Haraway 2010, s. 2190ff.

Jerk är själv en cyborg: hans uppdelade jag (Dr Jekyll och Mr Hyde) är en korsning av människa, djur och teknologi/vetenskap. Detta illustreras även utförligt i *Väggarna har ögon* men också i *I stormen* där Jerk tycker sig se en harpya (en hallucination) som attackerar Chiq. Jerk kastar sig då över Chiq för att rädda henne undan vidundret, men det hela ser förstås ut som ett våldtäktsförsök – eftersom ingen annan ser ojduret. Jerk upplever att rovfågeln klöser hans rygg och först tycker han sig se klomärken, men dagen efter är de försvunna. Harpyan och Jerk är såklart samma person.<sup>95</sup>

Cyborggen hos Haraway är ett resultat av ett modern och postmodernt samhälles behov av att kontrollera, lokalisera system och upprätta regler. Även om hennes tes grundar sig på en feministisk diskurs kan det läggas som ett raster över Kvartetten. Ljungquists cyborg är både en produkt av samhällets utveckling och förträngda behov samt en indikation på att detta samhälle är för trångt: här finns inte plats för det som är skevt och annorlunda. Denna hybridform är alltså motståndets och frihetens forum som markerar ett gränsöverskridande.<sup>96</sup>

Om ett annat sätt att belysa gränsöverskridandet handlar min andra fråga: hur hanterar Ljungquist glappet mellan verklighet och fiktion? Kan utforskandet av de separata småvärldar som är produkten av 'det fragmentariska' ses som imaginära och litterära resor? Kvartetten är fylld med äventyrsberättelser, som Jerk skapar, flyr till och lever sig in i och som upphäver gränsen mellan verklighet och sanning.<sup>97</sup> I *resa och skriva. en guide till den moderna reselitteraturen* (2006) hävdar Arne Mellberg att resandet och dess skildringar är ett sätt att röra sig mellan gränser, att hela tiden förhålla sig till det/den andra/e i en ständig omförhandling av det välbekanta. Reselitteratur försöker därmed göra detta det andra till det egna.<sup>98</sup> Visserligen kan en sådan strategi betraktas som ett invasionsförsök eller en krigsförklaring, men framförallt finns här en vilja att utforska och att främmandegöra den egna verkligheten. När Jerk i Jules Vernes anda drömmer om världsomseglingar under haven, leker Huckleberry Finn och tror sig vara Athanasius Pernath från Gustav Meyrinks *Golem* (eller för den delen, som vuxen, identifiera sig med Prospero och Caliban från Shakespeares *Stormen*) upprättar han en litterär karta: en handling som Mellberg kallar för "mapping". En praktik som bäst förstås som en "metaforisk aktivitet" där ett subjekt skriver in sig själv i en främmande, utforskad värld i vilken detta Jag måste hitta en

---

<sup>95</sup> Harpyan är ett mytologiskt väsen som förekommer i Shakespeares *The Tempest* (Akt 3, scen 3), samt i Dantes *La Divina Commedia* (Helvetet: XIII) Denna passage citerar också Ljungquist/Dandelin se IS, s. 184.

<sup>96</sup> Jfr Haraway 2010, s. 2219.

<sup>97</sup> Enligt Mellberg lyckas denna genre ifrågasätta vad som är sant, vad som är falskt och vad som är verklighet. Se Mellberg 2006, s. 15.

<sup>98</sup> Ibid. 2006, s. 23f.

plats och en funktion.<sup>99</sup>

Jerks resor är således imaginära: han reser inte fysiskt. Jag vill ändå framhålla dem som viktiga, eftersom de sätter fingret på hans förhållande till fantasi och verklighet. De inre resorna blir ett material: de fungerar som motiv som med fantasins hjälp omvandlas till litteratur och som gör verkligheten till något främmande som måste utforskas.<sup>100</sup> Just denna förmåga att vara både eskapistisk underhållning och samtidsanalytisk är, menar Määttä utifrån Roland Alderberths tankar, kännetecknande för Sf-litteratur.<sup>101</sup>

Då vi nu konstaterat att Ljungquist, i Kvartetten, diskuterar en existens som varken utgörs av människor eller texter måste vi fråga oss vilken roll 'ordet' egentligen spelar i hans texter. Enligt "logosvisionen" är ordet varats grundläggande element. Ordet är Gud, Skapelsens början och förutsättningen för mänskligt liv.<sup>102</sup> På den här frågan finns två svar. För det första: ordet är något grundläggande – utan ord inget liv. Men för det andra: genom att sätta ord på något dödar en också det en skriver om. Det låses fast, blir statiskt och förlorar sin magi och sin förmåga att bli. Emellertid är dessa två förklaringar inte tillräckliga. Under läsningen av Walter Ljungquist inser den uppmärksamme läsaren snart att det snarare är det det språkliga spelet, ordleken, experimenterandet som är det viktiga. Då Ljungquist ständigt låter sina karaktärer laborera med språket och språket med karaktärerna blir ordet (och människan) något att använda och omförhandla.

## 5X9T 2Z72X6U7 = krossa bokstävlarna

### - Walter Ljungquist, Jerk Dandelin och konkretismen

Under 1950/60-talet etablerades i Sverige en litterär strömning som brukar benämnas konkretismen. Istället för att betrakta språket som en kommunikativ aktör som sökte avbilda en reell verklighet såg konkretister som Öyvind Fahlström, Åke Hodell, Sonja Åkesson och Bengt Emil Johnson m. fl. språket som något "materiellt" och något som kunde "manipuleras" – det blev ett "ting".<sup>103</sup>

Detta ska inte ses som ett försöka att göra Walter Ljungquist till en konkretist. Däremot är

---

<sup>99</sup> Ibid. 2006, s. 23. Mellberg menar vidare att "resenären har blivit en en problematisk figur" i den moderna prosan. Hans eller hennes äventyr sträcker sig inte bara över geografiska rum, de färdas också i resenärens inre. Se Mellberg, s. 27, 79f.

<sup>100</sup> På liknande sätt definierar Mellberg den imaginära resans potential. Se Mellberg 2006, s. 79. De här imaginära resorna, som också är lekar, är en iscensättning av andra världar är återkommande i romanerna. Pregnanta exempel är VHÖ, s. 19f; 78f; 185f; EE, s. 121.

<sup>101</sup> Määttä 2006, s. 75.

<sup>102</sup> Farstad 2013, s. 39f.

<sup>103</sup> Jesper Olsson 2005, s. 1, 7.

detta ett försök att visa hur Ljungquist, liksom konkretisterna, utforskar och knådar om språkets gränser. Orden och språket utgör här en egen verklighet vilken konfronteras mot den mänskliga/sociala. Det får Ossians mor Amanda erfara:

Amanda blev lätt offer för sina egna ord. Hon visste inte alltid vad hon menade med det hon sa. Oftast menade hon något helt annat. Ja, ibland visste hon inte ens *vad* hon sa. Hon kunde säga de dumaste saker som om de varit djupsinnigheter och framkasta de intelligentaste reflexioner i den förströdda och likgiltiga ton som vi använder när vi säger jaha, javisst och jaså. Visst var hon munvig och slagfärdig, men tungan tycktes vid sådana tillfällen vara ett redskap för ett för henne icke medvetet, okänt och oåtkomligt högre förstånd som beflitade sig om sanningen på ett sätt som var hennes ”lägre förstånd” totalt främmande. Hon kunde nå häpnadsväckande resultat genom att på detta sätt låta orden sköta sig själva. Det hände att de ord som värdigt passerade hennes läppar inte alls passade den roll hon just spelade, så det ibland uppstod en sällsam diskrepans mellan hennes tal å ena sidan och hennes avsikter och beteende å den andra, vilket förvirrade alla – till och med någon gång henne själv. (O, s. 129)

Orden och Amanda befinner sig i en komplex relation där Amanda använder orden och orden använder Amanda som instrument – de är varandras respektive material. Helt uppenbart förhåller det sig så att Amanda invaderas och övermannas av språket. Orden sätter henne i rörelse och hon blir mer maskin och mindre människa samtidigt som hon själv i sina mer medvetet verbala stunder, med ordens hjälp, knådar om språket. På så vis blir även språket något maskinellt, något som befinner sig i ständig rörelse och som kan sägas vara en process och en praktik.

Som Jesper Olsson påpekar så skedde under 60-talet än väsentlig förändring i synen på konst. Istället för att, som tidigare, kretsa kring ”begrepp som *genre, verk* och *form*” började man diskutera ”begrepp som *praktik, text* och *process*.” Gränsen mellan konstarterna blev mer och mer diffusa och det talades om ett ”generaliserat’ konstbegrepp.”<sup>104</sup>

Walter Ljungquist författarskap är en sådan legering av genrer former, praktiker och processer. Tillsammans utgör de texter som pekar framåt, som är i rörelse och som upphäver gränser. Ett tydligt sådant exempel är när han, via Jerk, testar språkets gränser i en undersökning av ordens materiella möjlighet. Det börjar med en uppbruten syntax: ”Ljus, stjärna, Betlehem, jul” och kvalificeras till mantran som ”simpala balom, kvastika, kvalom” (EE, s. 61) och ”marjaka kvalom, kvastika malom” (VHÖ, s. 267) samt ”pompala pompala”<sup>105</sup> (EE, s. 65, 81, 180) vilket utvecklas till ett fullfjädrat, egenkonstruerat språk:

Vid den här tiden har jag, nästan enbart för hennes skull, utökat och förnyat mitt speciella konststycke som består i att jag talar baklänges och förvränger kända och okända utländska ord till ett slags besvärjelseliknande ramsa eller rappakalja, vilket framsägs med högtidligt allvar eller med svindlande hastighet. (VHÖ, s. 115)

<sup>104</sup> Jesper Olsson 2005, s. 7.

<sup>105</sup> Se även EE, s. 139, 173, 184. Chiqs uttryck ”sibbasabbasubba” kan också ses som ett språkspel och en ordlek. Se IS, s. 316.

Detta kulminerar en tid senare när Jerk har bestämt sig för att bli författare. Han börjar skriva en loggbok och han författar den på ”ett hemligt chiffer”. Å, Ä och Ö har ersatts av A och O medan ”resten av alfabetet används baklänges och varannan bokstav ersatts med en siffra, från 1 till 12, så att exempelvis mitt eget namn kommer att se ut så här: 5X9T 2Z72X6U7”. Men i längden blir det svårt att hålla fast vid detta. Istället börjar han laborera med fikon- respektive lamot-språken. (VHÖ, s. 19, 160)

Jerks låtsasspråk fungerar också som ett skydd. Dels mot Lottens påflugenheter och dels mot en inbillad, nyfiken allmänhet. Men det går även att se som en del av den pusselmetaforik som Kvartetten kretsar kring. Det sönderplockade och rekonstruerade språket, där ord och mening nedmonteras i en och samma ordmassa (vilken bildar nya konstellationer) är anagram och krypteringar eller till och med ett slags permutationer. Enligt Jesper Olsson utvidgar permutationen ”det vanliga språket genom att åsidosätta språkliga regler för ett spel med tecken.”<sup>106</sup> Genom att på detta sätt ”knåda om” språket och berättandets struktur synliggör Ljungquist inte bara narratologiska ramar, han smular också sönder kronologin. Detta var talande för 60-talets konkreta poesi, men kan spåras till det mångfacetterade och undanglidande 50-talet.<sup>107</sup> I den här uppbrutna kronologin kan fragmentet/permutationen ses som en atom, en del av en kemisk formel. Det är således del av någonting större, ett led i en ”kedja”, ett element som befinner sig i gränslandet mellan poesi och vetenskap – en matematisk ekvation som ger textens dess litteraritet samtidigt som det utmanar den.<sup>108</sup> Men det kan också, menar jag, ses som en maskin som gör våld på inte bara den ’fullkomliga’ textens struktur utan även på sig själv.

Sjklovskij påpekar att det poetiska språket parasiterar på det vardagliga språket. En litterär text utövar ett kontrollerat våld mot språket som sådant. Litteraturen kan ur detta perspektiv betraktas som en våldsakt.<sup>109</sup> Jag menar att fragmentet/permutationen är ett sätt att både eliminera denna våldsakt och att upprätthålla den. Då fragmentet, som språknådning sett, trasar sönder en texts totalitet visar den inte bara att språket är ett system som alla måste förhålla sig till: det upprättar också ett nytt system: ett nytt universum med egna lagar – hur liberala om frivola de än må vara. Fragmentet/permutationen och enda ner till ordets nivå blir alltså ”en satssprängande projektil” där den enhetliga, episka diktningen exploderar. Denna nietscheanska tankegång går kort och gott att sammanfatta såhär: delheten får liv genom att helheten söndras.<sup>110</sup>

<sup>106</sup> Jesper Olsson 2005, s. 138.

<sup>107</sup> Ibid. 2005, s. 41.

<sup>108</sup> Anders Olsson 2006, s. 84f. Olsson menar att tanken på fragmentet som den ’kemiska metafor’ utgör en viktig del av Schlegels poetik.

<sup>109</sup> Sjklovskij 2009, s. 12ff.

<sup>110</sup> Anders Olsson, s. 155. Se även Friedrich Nietzsche *Samlade skrifter – Band 5: Den glada vetenskapen (”la gaya scienza”)*, Symposium, Stockholm/Stehag 2008, s. 79.



Ett sådant förlopp kan vi iaktta i *Erika, Erika*: Då Jerk kastar in snöbollen genom gubben Weides fönster, har sönder rutan och skapar total oreda i rummet med alla föremål, rör han inte enbart upp i Weides minnen – han gör också föremålen till sina, ändrar deras betydelse. Rummet, som nyss var en sluten entitet, blir du ett skingrat pluralt spektra. Att slå sönder den symboliska meningen, att skapa en fenomenologisk oreda är också att framkalla bruset. Detta brus är modernitetens röst: radio, TV, tidningar en tilltagande globalisering liksom krigslarmet från världskrigen och det kalla kriget.

Just detta brus tränger ut ur radion i *I stormen* och in i Jerks medvetande: ”idag hörs en tysk röst: är det Vilddjuret, är det den hesa, illtjutande korpralstämman – eller är det bara radions eget själlösa skrån jag hör?” (IS, s. 74) Världs- och krigsbruset kommer emellertid inte bara från en teknisk apparat – det kommer också från naturen själv. I sekvensen då Jerk diskuterar H. G. Wells med kamrer Schönning är fåglarnas närvaro särskilt påtaglig: ”*Lärkorna* hördes över åkerfälten, ett soldisigt dammoln från en harvande bonde syntes i fjärran, *trastarna* slog inne i granskogen, *lövsångaren* sjöng i lövträdsdungarna och rödhakarna följde oss tätt i snåren. Över Kråkmossen bakom granskogen seglade en *vråk*.<sup>111</sup> (IS, s. 161, min kursivering) Ljungquist använder fåglarnas språk som ett material för att beskriva en krigsstämning och ett hot. Rödhakens sång samt röda bröst varslar om hot och fara, men har också en religiös koppling: det var en rödhake som kom till Kristus på korset.<sup>112</sup>

Det splittrade och den söndrade formen motsätter sig själva boken som princip och idé: därför är det intressant och tankeväckande att Ljungquist arbetar med en sådan teknik just i ett romanformat. Skrivandet är för honom således en handling som går ut på att ömsom separera, ömsom sätta ihop. Därför blir också fragmentet/ aforismen en tydlig indikation på att språket är något materiellt.

---

<sup>111</sup> Denna scen kommer att återkomma senare i boken, se s. 194.

<sup>112</sup> Om rödhakens symbolik se Carl-Fredrik Lundevall och MatsÅke Bergström *Fåglarna i Norden*, ICA Bokförlag, Västerås 2004, s. 244.

# III

## DET POLYLOGA TIDRUMMET

människan, rummet och tiden som fragmentarisk tematik

Det fanns i mig en känsla av ett medvetandets oavbrutna sammanhang, bakåt, bortom födelsen, och framåt, utöver döden: det var en känsla som jag inte kunde göra mig fri ifrån därför att den härledde sig ur upplevelser vars verklighetskraft varit större och djupare än någon annan verklighet jag upplevat. I denna upplevelse hade jag förnummit något i mig som var äldre än min jordiska mänska och större än mitt bräckliga, fysiskt bundna väsen, och den erfarenheten kunde jag inte komma ifrån, inte trola bort, fast jag i stunder av trötthet och leda vid mig själv fasade för den – fasade för den därför att jag kände vad den krävde av mig.

Walter Ljungquist *I stormen*, s. 123f

## Ljungquist, Dandelin och deras karaktärer

Människan relaterar till sig själv och sin omvärld i dialog med berättelser där fiktionen blir en hjälp när hen ska försöka förstå och förklara sin tillvaro.<sup>113</sup> Det här kapitlet tar avstamp i just denna tanke, men går från (vilket diskuterades i förra kapitlet) att redogöra för de formella aspekterna till att diskutera de tematiska. Att definiera vad som är och vad som inte är ett tema är inte helt lätt. Enligt Eva Hættner Aurelius är det ”en mindre abstrakt, mer bildligt åskådlig storhet än vad 'idé' är, temat är vidare ofta hårdare knutet till författarens liv och psyke än idén, och temat är till sist, ofta en mer mångtydig och komplex textuell storhet än idén.”<sup>114</sup>

Min utgångspunkt är att den grundläggande tematiken i Kvartetten utgörs av en dialogicitet som förutsätter att alla texter på något sätt är relaterade till varandra. Detta gör texterna polyfona: rum, tid samt det mänskliga medvetandet får resonans: de ställs mot varandra, blir till ekon och upphäver gränser mellan subjekt och objekt vilket medför att texterna så småningom karnevaliserar sig själva.<sup>115</sup> Utifrån Mikhail Bakhtins sätt att se på saken är språket således ingen statiskt entitet utan något dynamiskt, något som bär på multipel mening och som börjar betyda först i konkreta situationer.<sup>116</sup>

När jag skriver rum menar jag också, i viss mån, plats. Dessa rum och platser behöver inte vara konkreta – de kan också vara abstrakta, något som existerar i huvudet på en eller flera karaktärer. På så sätt blir drömmar, fantasier och minnen till platser och rum som famnar ’det fragmentariska’ och ger det konturer. Jaget och jagets röst kan utifrån detta perspektiv betraktas som ett eget rum. Hur blir detta möjligt?

Enligt Bakhtin frigör den polyfona prosan hjälten: varken hen eller övriga karaktärer är längre i författarens våld. De har blivit självständiga stämmor som bildar en kör, i vilken författaren ingår. Karaktärerna är här friställda subjekt som fritt får yttra sig om världen. Bakhtin menar att detta är ett sätt att låta den ”lilla människan” komma fram: att se till en ”ny *helhetsaspekt av människan*”. Att vara människa innebär att vara föränderlig: ”Så länge en människa lever, lever hon av att ännu inte vara fullbordad och ännu inte ha sagt sitt sista ord.”<sup>117</sup> Denna rörelse följer Kvartetten som en röd tråd. Samtliga böcker betonar människans och existensens som ett ständigt växande och kan sammanfattas med ett citat ur *Ossian*:

---

<sup>113</sup> Brooks 1992, s. 3f.

<sup>114</sup> Eva Hættner Aurelius, 'Litteratur och idéer' i *Litteraturvetenskap – en inledning*, Staffan Bergsten (red.), andra upplagan, Studentlitteratur, Lund 2002, s. 36f.

<sup>115</sup> Mikhail Bakhtin, *Rabelais och skerattets historia. François Rabelais verk och den folkliga kulturen under medeltiden och renässansen*, Anthropos, Gräbo 2007 samt *Dostojevskijs poetik*, Anthropos, Gräbo 2010, s. 9ff, passim.

<sup>116</sup> Bakhtin 2010 samt *Det dialogiska ordet*, Anthropos, Gräbo 1991.

<sup>117</sup> Ibid. 2010, s. 59, 62, 72, 74.

Tidens ström förändrar människosjälen, liksom det evigt rinnande vattnet förvandlar flodens botten, utan att vi ser det. Det mesta som skedde under dessa år i Ossians liv låg fördolt i tystnad, men en dag trädde det fram i det jordiska medvetandets ljus, och man förstod plötsligt att det länge förberett sitt kommande liv innerst i hans allra innersta – utan att ens han själv förstått det. (O, s. 285f)

Mest påtaglig är dock oviljan att definieras av andra människor. Jerk och Ossian vill varken vara eller ses som något helhetligt och slutgiltigt. Det skulle hindra dem från att utvecklas, men också från att gå utanför sig själva och kommunicera med andra medvetanden. Då skulle det inte längre vara möjligt att möta någon annan; att helt och fullt se en annan människa så att 'jaget' blir ett 'du'.<sup>118</sup> Men för att en berättelse ska kunna bli levande är det ett måste att jaget ger upp sig själv för att *bli någon annan*. Det är ett av Kvartettens kriterier. Erika säger till Jerk att: ”Du förstår, när man dikar måste man inte bara spela, man måste *vara* de figurer man diktar. Man måste inte bara se dem, studera dem eller spela dem, man måste *vara* som de är”. (EE, s. 127)

Här handlar det inte om att smälta samman med sina karaktärer utan om att förstå dem. Bakhtin har kallat detta för att gestalta ”en värld av ömsesidigt belysta medvetanden, en värld av kombinerade mänskliga inställningar”.<sup>119</sup> När Erika hävdar det viktiga med att ”man måste *vara* som de är” innebär det att Jerk genom att förstå de människor han diktar om, låter karaktärerna ta plats och bli självständiga. Därför måste jaget skydda jaget angrepp: att bevara sin egenart för att formulera sin egen sanning:

Jag kan inte se någon annan lösning än att dra mig undan, gömma mig och slingra mig ifrån det jag inte kan klara upp. Jag hör (eller tycker mig höra) hur jag talar till mig själv om nödvändigheten att göra mig fri, jag hör hur jag anklagar och försvarar mig själv nu under de långa vita nätterna, omgiven av läderlapparnas tysta irrande, nattskärrornas spinnande röster, nattfjärilarnas förryckta fladder mot mitt myggnätsförsedda fönster och tung hödoft. Jag måste skydda min ”dubbelhet” (sammansatthet) från insyn, varna min frihet mot denna övermäktiga vilja. (VHÖ, s. 169)

Jerk värjer sig främst emot kamraten Lotten, som försöker dressera honom efter sina egna syften. (VHÖ, s. 56ff) Det här är en av Bakhtins centrala tankar: hjälten ”strävar alltid efter att krossa den ram som utgörs av *de andras* ord om honom, en ram som fullbordar och liksom dödar honom.”<sup>120</sup> Vem är då denna hjälte? Vad har hen för funktion? Enligt Bakhtin fungerar hjälten som en trop, en intention: ”[f]örfattarens avsikt med hjälten är en avsikt med ordet.” Och ordet bör vara polyfont, vilket innebär verket måste vara dialogiskt till form och innehåll.<sup>121</sup>

Således blir Ljungquist en del av sina egna böcker.<sup>122</sup> Hans röst ligger sida vid sida med de

<sup>118</sup> Jfr Bakhtin 2010, s. 73.

<sup>119</sup> Ibid. 2010 s. 118.

<sup>120</sup> Ibid. 2010 s. 74.

<sup>121</sup> Ibid., 2010 s. 80f.

<sup>122</sup> Värt att notera är att namnet Jerk är en version av namnet Erik. Det latinska namnet på klockljud är *Erica*

andra rösterna: det är han som författare, vilket Bakhtin också påpekar, som formulerar orden. Detta görs på ett sådant sätt att orden ”fullt ut kan utveckla sin inre logik och självständighet såsom *den andres ord*, såsom ett ord av *hjälten själv*.” På så sätt lämnar författaren över ordet och avsäger sig kontrollen över det. På detta sätt kan polyfonin sammanfattas, med tillägget att det i grund och botten är ett slags poetik, en metod.<sup>123</sup>

På samma sätt förhåller det sig med författaren Jerk Dandelin – även om hans närvaro (i texten) är desto påtagligare. Han påverkas av sin egen fiktion och blir, som tidigare har diskuterats, en del av den lätt övernaturliga värld han skapar.<sup>124</sup> Att argumentera för att Ljungquist dras med i detta fantastiska är svårt att belägga (och ligger heller inte inom denna uppsats ramar) men det är värt att reflektera över huruvida en författare förhåller sig till sitt verk och sina karaktärer. När Bruno Alf kritiserar Jerk för att ha gett en felaktig bild av honom i *I stormen* är det en indikation på att han tycker att Jerk har tagit sig alltför stora konstnärliga friheter:

*Du har ju lämnat en massa saker oförklarade och onämnda. Pourquoi? Det bäst (värsta) av mig, som borde ha följt här, har du låtit ligga oavvänt, obrukat. Det är tarvligt gjort av dig och skadar bokens balans. Fast du förberedde mig på att boken var oavslutad, en torso, känns det ju oangenämt att upptäcka att ens porträtt saknar, om inte precis huvud, så i alla fall armar och ben. (IS, s. 325)*

Men genom att redovisa Brunos kommentar (där av den kursiva stilen) i den slutgiltiga romanen, som också är Ljungquists roman, får vi en hint om att Jerks gestaltning av Bruno är ofullständig – med flit. Å ena sidan skapar Jerk en komprimerad och förtätad karaktär (som skiljer sig från sin verkliga förlaga). Å andra sidan visar han att detta kondensat har hål och sprickor: karaktären är ofullbordad. Texten pendlar mellan dessa två poler – en förtätad och en upplöst och blir till en rörelse som växlar mellan att vara uppbruten respektive asymmetrisk. Detta spänningsfält bidrar till textens polyfoni då den tar sig konkreta uttryck genom att sättas i relation till rummet, tiden och människan. Vi ska nu titta närmare på dessa tre.

---

*tetralix*. Det är inte således bara namnen Jerk och Erika som flätas samman: här finns koppling till Ljungquist. Erik betyder också ’ensam härskare’, vilket förstärker Ljungquists närvaro i texten, men också Jerks rätt (som hjälte) till en självständig stämma. Därför är karaktären Erika i sammanhanget mycket viktig. Hon är en kvinnlig motsvarighet till Jerk. Se Georgii-Hemming 1997, s. 91, 100. För den som vill fördjupa sig namnsymboliken hänvisas till Georgii-Hemmings avhandling i vilken han gör en poäng av att analysera samtliga namn i Trädsvitens och sätter dem i relation till tematik och intrig. Georgii-Hemming diskuterar däremot inte huruvida Jerk eller någon annan av karaktärerna har självständiga stämmor eller inte.

<sup>123</sup> Bakhtin 2010, s. 82, 86.

<sup>124</sup> Att författaren eller texttolken påverkas av den värld hen tolkar (läser/skriver om) utgör en väsentlig del av Bayards resonemang. Bayard menar att Sherlock Holmes och dr Watson blir så påverkade av de fantastiska, magiska inslagen i Sir Arthur Conan Doyles *The Hound of Baskervilles* att de inte längre kan se klart. s. 91.

## ”Skräprummet”

### - den förtätade kronotopens tematik

I Kvartetten skildras två typer av tid, den förtätade och den upplösta. Båda är en central del av texten – vi skulle till och med kunna kalla dem för aktörer. Att betrakta tiden som just en sorts aktör, som får form och substans, är ett annat av Ljungquists litterära grepp.<sup>125</sup> För att tiden ska kunna ta form behövs ett eller flera rum. Genom att relatera rum och tid till varandra kan Ljungquist låta Jerk och andra karaktärer uppleva att tiden skapar – och att de skapar i tiden. Skildringen av Jerks vistelse i ”skräprummet” hos gubben Weide är ett exempel på Jerks möte med den *förtätade* tiden. Utdraget är ett minne, där Jerk, som äldre, återupplever den traumatiska händelsen börjar han sitt minne just i detta rum:

Jag börjar i skräprummet med den krossade fönsterrutan, söker honom i hans eget livs samlade bråte, i stearinljusets gula sken, bland jaktgevär, yxor, sågblad, trasiga stolar, en rävsvars, en maläten örnkropp, ett tandlöst varghuvud, en kläddocka, en hyvelbänk, en moraklocka utan visare, ett valthorn och en likkista”. (EE, s 23)

Rummet är alltså ett stycke samlad tid. När tid och rum förenas uppstår en kronotop: ett förtätat veck av minnen, situationer och händelser. Här blir tiden, som Bakhtin säger, rummets ”fjärde dimension”.<sup>126</sup>

Det ingen slump att moraklockan saknar visare. Tiden tycks ha spelat ut sin roll: den har stannat men förkroppsligas av föremålen i rummet. Först är de bara döda ting, men så fort Jerk skaffar sig en relation till dem blir de levande: en historia föds och rummets konturer börjar krackelera. Rum och tid blir, med filosofens Immanuel Kants terminologi, till åskådningsformer som både är transcendentalt och empiriskt ideala. Rummet och tiden har inga egenskaper i sig, utan måste sättas i relation till mänskliga kunskapsprocesser, vilket innebär att rummet är en subjektiv förnimmelse, något som skapas av ett subjekt och som blir ett rum först i relation till andra rum. För att vi överhuvudtaget ska kunna föreställa oss ett rum behöver vi tiden, menar Kant, och den är endimensionell: det finns heller inte olika tider – utan endast en enda tid och den ”är ingenting annat än det inre sinnets form.”<sup>127</sup>

Genom att förnimma rummet och föremålen kan Jerk också förhålla sig till tiden. Då han återupplever händelsen i ”skräprummet”, innebär inte det att det existerar två separata tidsmodus – utan att det förflutna förnims och blir åskådlig genom att det tar gestalt i det nuvarande. Vi skulle kunna kalla det för att iscensätta tiden: den blir dialogisk när två tidsepoker konfronteras

<sup>125</sup> Georgii-Hemming 1997, s. 277.

<sup>126</sup> Bakhtin 1991, s. 14.

<sup>127</sup> Immanuel Kant, *Kritik av det rena förnuftet*, Bokförlaget Thales, Stockholm 2013, s. 111-129, jfr s. 131-141.

mot varandra. Samtidigt konstrueras (av de olika minnesskärvorna i form av föremålen: kläddockan, gipsängeln, moraklockan, likkistan osv.) ett minne som blir ett sammansatt, förtätat collage.

Ett liknande resonemang är Anders Olsson inne på då han diskuterar den modernistiska litteraturens ”formprincip”. Det innebär att verken byggs upp efter en ”montage- och citatteknik”. Här råder decentralisering och dissensus: ett uttryck för ett medvetande som gestaltar en, eller snarare *sin* historisk(a) process. Med hjälp av kreativa uttryck kan det förflutna sättas in i ett sammanhang. Aforismer och fragment som skriftpraktiker blir på så sätt en metafor för tiden och som både lägger särskild vikt vid nuet, men som också låter oss skönja konturerna av det förflutna.<sup>128</sup>

I Kvartetten blir föremålen till förkroppsligade fragment av tid som skapar stämningar. Första gången Jerk kommer in i Pernilla Randolfs hus Kråkboet är det just föremålen han registrerar:

alla vinklar och vrår är fyllda med böcker, jag blir överväldigad av denna ofantliga mängd böcker, ottomaner, soffor, små bord, stora bord, länstolar, emmastolar, pinnstolar, pallar, kuddar, höga väggbonader och tunga draperier, rummen är gyttriga intill förvirring, allting doftar tobak, allting är slitet, brokigt, överdådigt och dammtungt. (VHÖ, s. 80)

Men är det verkligen föremålen som skapar stämningen, som sätter sin prägel på människan eller är det människan sätter sitt avtryck på huset och föremålen? I Ljungquist prosa (inte bara i Kvartetten) förtätas människa, hus/rum och föremål till ett trefaldigt subjekt som tillsammans skapar en gemensam levnadsberättelse. Även om Jerk fascineras av Pernilla Randolfs labyrintiska hus, skulle jag vilja föreslå att det också blir till ett slags textligt fångelse. ”[J]ag måste vädra” säger Pernilla till Jerk vilket är en omskrivning för att själva ’texten’ måste bearbetas – den måste bli Jerks egen. Om detta ska bli möjligt måste Jerk klippa upp det förflutna. Den snöboll som han kastar in genom gubben Weides fönster och som skapar oreda är ett sätt att överträda en tidsgräns: snöbollen som spränger rummet är ett försök att rasera det förflutna. Helheten börjar omvandlas till en ny – Jerks egen.

Eftersom skildringen av den mardrömslika vistelsen hos Weide inte sker i presens, utan i ett återupplevande preteritum, fyrfaldigas subjektet: det är inte längre enbart Weide, hans föremål och hans hus som koncentreras i en och samma kropp. Till denna läggs nu även Jerk: när han skriver om händelsen går han in i situationen och förtätar den genom att låsa fast den i ord:

Och återigen blir gubbens gestalt övernaturligt stor, till ett med husets, huset är hans kropp, jag är instängd i honom, trapporna är hans inälvor som jag klänger omkring i. Han är åter allestädes närvarande, jag hör hans steg överallt, på flera håll samtidigt, jag ser ständigt rörliga

<sup>128</sup>Anders Olsson 2006, s. 41, 228, 304.

ljusreflexer i den eviga bruna panelen, i de dystra bruna väggarna, i dörrar, i fönsterrutor, i speglar, jag hör klockan som går, råttan som springer framför mig, och jag hittar bara igenskruvade innanfönster, omöjliga att öppna utan skruvmejsel. (EE, s. 62f)

Ett annat rum sådant förtätat rum är ”Mors rum” på gården Högberga i *Erika, Erika*. Det är en svit om tre rum där ”ett slags tidlös tystnad” härskar”. (EE, s. 108) Här bodde en gång mor Susanna och rummen står ”kvar i nästan orubbad skick”. (EE, s. 106) I ett av rummen finns ”en pendyl som stannat på tjugio minuter i två, fru Susannas dödsminut, patron själv har stannat den och förbjudit alla att röra den”. (EE, s. 108)

Vid ett besök i 'Mors rum' erfar Jerk att det är som att stå ”nära nära en gräns, en färglös grå dimgräns”. (EE, s. 109) Ett av rummen minns han särskilt:

det är fyllt av någonting någonting någonting, kanske är det tystnaden i mötet mellan liv och död, ett steg, någonting som är här men inte riktigt är här längre, någonting som redan är på väg. Om jag står här en lång stund och är mycket stilla och mycket tyst och låter allting annat glida bort hör jag hennes andetag, sen viskar hon någonting ohörbart [...]. (EE, s. 109)

Det är mor Susannas röst som Jerk tycker sig höra. Hon viskar: ”Stanna inte för länge härinne barn. Den som stannar för länge hittar inte ut.” (EE, s. 109f) Rummets klaustrofobiska stämning är påtaglig: Mean ”denna stillastående kvava dunkelhet” är full av ”sprickor” och ”fuktfläckar”. (EE, s. 108) Det vittnar om att rummet är i upplösning: kanske är det en idyll som håller på att falla sönder?

## Et In Arcadia Ego

### - den upplösta kronotopens tematik

Den som läser Ljungquists samlade produktion kommer snart att upptäcka att det är en falsk idyll som gestaltas. Här finns hotfulla skuggor, samt klaustrofobiska tendenser. Den konkreta platsen är ett svenskt municipalsamhälle och dess omgivningar åren 1904-1951 och precis som i 50-talets svenska pusseldeckare problematiseras idyllen<sup>129</sup> Liksom i H-K Rönbloms detektivromaner om Paul Kennet blir det lilla samhället i en helvärld i microformat. Medan miljön i de allra flesta pusseldeckare endast fungerar som scenografi, låter Ljungquist platsen och rummet expandera till en aktör.<sup>130</sup> I hans romaner kan rummet bli en fantastisk plats som utmanar det vardagliga. Genom att fylla rummet – eller platsen – med fantasi, får det också möjlighet att vara något

<sup>129</sup> Kärrholm 2005, s. 28.

<sup>130</sup> Ibid. 2005 s. 53. Enligt Kärrholm kan idyllen därför ses som en symbol för det svenska folkhemmet och att pusseldeckaren därmed gestaltar en önskan om att upprätthålla denna trygga och fredade zon. s. 60. Hos Ljungquist formuleras ingen sådan önskan. Snarare uttrycks en skepsis mot folkhemstanken, rationalitet och framstegsoptimism. Observera att Kärrholm inte diskuterar Ljungquists texter.



annat. Det kan vara hemliga världar som Jerk kan navigera mellan och i vilka han spelar olika roller. Världen han har med vännen Paula är en "ljusare och oskyldigare värld" som skarpt kontrasteras emot det skamliga liv han lever utanför deras gemensamma verklighet. (VHÖ, s. 276f) Precis lika hemlig är den värld han skapar tillsammans med Lotten:

Jag ser mitt liv med Lotten som en hemlig, sluten värld, kanske är alla världar jag lever i hemliga för någon, varje värld är en ö för särskilt utvalda och invigda, men den största av dessa öar är mitt eget hemligaste inre, där jag är ensam härskare och dit får ingen annan komma, inte ens min bästa vän, om jag nu hade någon. (VHÖ, s. 115f)

För Jerk är dessa halvt imaginära världar separata enheter samtidigt som de är del av den stora sociala världen. Detta makrokosmos interagerar med mikrokosmos: mänskligt medvetande ställs mot ett högre dito som omfattar hela skapelsen. I detta samspel invaderar skapelsen det mänskliga medvetandet och på så sätt ifrågasätts verklighetens och rummets gränser:

Så därför vaknar saknaden i mig, en känsla av förlust, en förnimmelse av ett universellt, ett kosmiskt svärmod, en de dödas dag, då viskande röster når en i gräset, i träden i luften, och då man tänker att den verklighet vi fattar är så liten i jämförelse med det jättelika, det brant stupande och stigande som omger oss. (EE, s. 66f)

Men människan invaderar i sin tur skapelsen. I *I stormen* besöker Jerk och Bise (hans dåvarande fästmö) en slottsruin. De upptäcker en liten romantisk stig, följer den och

kom fram till en sophög i en aldunge. Vi blev lite besvikna och dolde vår känsla av olust genom att skratta. Så vände vi, upptäckte en annan väg eller stig och kom fram till sophögen igen. Det förvirrade oss, nu gällde det inte längre att hitta någon ny vacker stig utan att komma bort från sophögen, en trist anhopning av mänskligt spill, konservburkar, spräckta porslinskärl, klädrester, kaffesump, för länge sen urdruckna vinpavor, en uppruttad stråhatt, äggskal, potatisskal och annat illaluktande avfall, allt sånt där som det mänskliga livet lämnar efter sig och som ger en dyster bild av hur vi vänder till och smutsar ner. (IS, s. 32f)

Idyllen finns inte, har inte och kommer heller aldrig att existera – annat än som en idé. På så sätt skriver Ljungquist sönder både den konkreta samt den föreställda idyllen, rakt i motsättning till de flesta pusseldeckare – vars hotade idyll efter mordgåtans lösning återgår till att vara just en idyll.<sup>131</sup> Pusseldeckarens plats blir därmed något statiskt, medan Ljungquists blir en process där motsättningen födelse-död-födelse är det centrala. Detta kretslopp medför också en melankolisk stämning: platsen befinner sig alltså i konstant rubbning och upplösning vilket smittar av sig på karaktärerna:

En kyrkogård är en plats där all osynlig närvaro samlas: här är allting tanke och blick, här dröjer någonting mycket stilla, något mycket allvarligt. Jag tänker inte att jag kanske står vid stranden till det tidlösa, där tiden är ett stort högtidligt rum, men jag kände det ungefär så:

<sup>131</sup> Kärholm 2005, s. 54. Det ska dock påpekas, vilket Kärholm också gör, att idyllen inte alltid upprättas. Kärholm stödjer sig här på litteraturvetaren Richard Alewyn, som menar att brottet och brottsundersökningen endast visar att idyllen är en chimär. Se Kärholm 57f.

det ordlösa formar min känsla till en hög ofantlig katedral, inte av sten, men av tystnad, med väldiga gotikportar, absider, rosettfönster, smala höga fönster med målade glaskupor i, djupa nischer, kryptor, pelargångar, nästan skrämmande i all sin outtömlighet. (VHÖ, s. 174)

Det som skildras här är Jerks möte med evigheten, men det är också en upplevelse av att platsen flyter ut i tiden och blir gränslös. Samma upplösning återkommer i *Erika Erika*: här strömmar tiden genom platsen/rummet och med den följer en kör av röster och händelser:

Jag vet fortfarande inte var i tiden jag befinner mig, men här hör jag röster igen, förtegenhetens mur spricker på nytt, och den här gången flyger orden som glödande stenar ur ett svart kraterdjup av hetta. Och jag är inte ensam: Erika är med mig någonstans i ett kvällskumt rum, där vi sitter vid ett fönsterbord och spelar domino, då en dörr slår upp i rummet intill käftligt slukar den vaddmjuka, ljumma tystnaden. Det är inte vinter, inte sommar heller, det är möjligen vår eller höst och säkert eftermiddag och troligen regnar det, för ljuset från fönstret som faller över dominobrickorna är grått, fuktigt mildt och stilla; kanske är det en lukt av höstäppeln och bärsyltning som sipprar genom huset under duggregnets sövande viskningar. (EE, s. 173f)

Det melankolisk avtrycket i citaten speglar en vilshenhet: människorna i Ljungquists texter är rotlösa och ensamma. Genom att klä den upplösta platsen (kronotopen) i ord ger Ljungquist rummet konturer utifrån karaktärerna (särskilt Jerk) kan orientera sig. Själva *texten* blir på så sätt en plats – visserligen fragmenterad, men ändå: texten blir ett rum som individen (Jerk) kan relatera till. Rummen växer till de ”romanhus”, som tidigare diskuterades i uppsatsen.<sup>132</sup>

Just husen är signifikanta i Ljungquists texter. Georgii-Hemming ser husen både som inkarnationer av människorna och som metaforer för Jerks författarskap: de är en tillflykt där han söker skydd från omvärlden. På så sätt blir de fysiska husen förtätade berättelser.<sup>133</sup>

Jag delar Georgii-Hemmings tanke om att husen kan ses som metaforer för Jerks skrivande, liksom att de fungerar som en narrativ substans. Däremot är det tveksamt om husen i så stor utsträckning enbart tjänar som ett skyddande hölje. Jag föreslår att vi istället bör se husen som performances, en plats där historier iscensätts.

Husen är ofta förfallna herrgårdar eller ”kråkslott” där allt är snett och skevt.<sup>134</sup> Att gestalta denna långsamma förruttnelse, är ytterligare ett sätt att skriva sönder idyllen och genom att genomgående driva ett dödstema laddas berättelserna av en hotfull stämning. Den förfallna herrgården Högberga, där Erika bor, är en sådan plats. Framförallt är den svensk motsvarighet till Körsbärsträdgården i Tjechovs drama, med samma namn:

<sup>132</sup> Se s. 22 samt VHÖ, s. 217f.

<sup>133</sup> Georgii-Hemming 1997, s. 130, passim.

<sup>134</sup> Lars Bäckström, *Under välfärdens yta. Litterärt under femtitalet*, Rabén & Sjögren, Stockholm 1959, s. 71.

Högberga är döende, det sover i trist, sliten förnedring, i slappt förfall, i något slags Tjechovskt tröstlöshet, där man förnimmer ett glänsande förgånget som alla vet aldrig har varit glänsande, men som får tjäna som säte för alla brustna drömmars drömmar om en storhet som bara var en dröm. (EE, s. 70)

Detta är inte bara ett hus eller ett subjekt som håller på att ruttna bort utan det är även ett sätt att iscensätta hur ett samhälle håller på att ersättas av ett annat. I skildringen av Högberga ryms det goda i det onda, vilket innebär att idyllen bär på sin egen undergång. När Jerk konstaterar att ”det har väl aldrig funnits någon idyllisk tid – utom efteråt” (EE, s. 32) sätter han fingret på det behov människan har av förhålla sig till det förflutna som absolut gott – för att i det närvarande skapa normer för ont och gott.

Mot bakgrund av detta kan vi konstatera att den upplösta platsen är fragmenterad, melankolisk och speglar ett samhälle i förändring. Rummet är en levande ruin, precis som människan, som går mot sin egen död och, paradoxalt nog, återfödelse.

## Det dubbla medvetandet

### – människan som upplöst och förtätat subjekt

Precis som rummet och tiden pendlar mellan att vara något förtätat och upplöst, växlar även människan mellan att förnimma sig själv som ett ensamt respektive dubblerat medvetande. När Weide vill ge Jerk ”tio rapp” i straff för att han har kastat snöbollen får dessa ord Jerk att komma i kontakt med sin kropp. Han känner smärtan redan innan Weide har börjat slå och ”förnimmer på ett sällsamt sätt att jag *är* min kropp.” (EE, s. 51)

Detta är ett kondenserat ögonblick i vilket det blir tydligt att människa och kropp är ett. Människan är här ett sammanhållet medvetande som erfar. Men kan medvetandet betraktas som något sammanhållet, en essens – människans kärna? Nej, säger Nietzsche. Medvetandet är något som förändras över tid: det finns inget sådant som ett helgjutet, intakt medvetande.<sup>135</sup>

När Jerk återberättar episoden där gubben Weide jagar honom genom sitt hus kan det istället läsas som Jerks jakt efter sig själv. Han söker barnet i sig där själva skrivandet blir en del av jakten. Genom att skriva kan han återkalla det förflutna, göra det materiellt och åskådligt, men han kan också återkalla sig själv som barn och ung. Han kan till och med föra en dialog med sig själv. Som här där den äldre Jerk vänder sig till den yngre:

Hör här, säger jag. Hör du mig? Du förstår: jag betraktar denne unge man med de senare årens ögon och märker att han har väntat på mig: han har väntat på att få se mig (Vad blev det *av* mig?) och ses med mina ögon. Jag vill leva hans liv och han lever ju mitt, han är mig

<sup>135</sup> Friedrich Nietzsche, *Samlade skrifter – Band 5: Den glada vetenskapen ("la gaya scienza")*, Symposion, Stockholm/Stehag 2008, s. 40f.

mig och jag är i honom, jag tänker hans tankar, han tänker mina. Jag och han, nu och då möts i en skapelse: jag ser att *nu* kan inte finnas utan ett *då*, att i nuet ingår allt som fanns då. (EE, s. 17)

Citatet ovan berör en annan händelse än den hos Weide. Ändå: Jerks upplevelse av sig själv som ett dubbelt väsen är stark. Han är född i tvillingarnas tecken, vilket förstärker dubbelhelheten.<sup>136</sup> (EE, s. 17) När han läser *Dr Jekyll och Mr Hyde* ser han sina sprickor, han känner sig huggen mitt itu, vilket resulterar i en god ("fri") del, som han kallar Jekyll, och en ond ("ofri") del, som får heta Hyde. Dessa båda sidor av ett och samma jag. (VHÖ, s. 159)

Glappet som uppstår när subjektet klyvs i två riktningar sig även utåt. När människan rymmer flera olika jag inom sig kan dessa 'deljag' kommunicera med aspekter av andra subjekt. Det vill säga, kroppar och medvetanden har förmågan att mötas: jaget och den andre har förmågan att erfara varandra. Just så, menar Bakhtin, kan polyfonin gestalta det "som sker *mellan olika medvetanden*".<sup>137</sup> I det förtätade finns också det upplösta: subjektet är i det perspektivet inte låst i sin egen kropp utan har förmågan att (åtminstone erfara) gå över sin kropps fysiska och mentala gräns och in i den andres medvetande.

Människan är därför aldrig, efter Bakhtins resonemang, i total harmoni med sig själv: hen kan aldrig vara ett enda väsen.<sup>138</sup> På ett liknande sätt uppfattar sig Jerk sig själv:

[F]ör han levde på fler punkter samtidigt: i honom fanns romantikern, realisten, bejakaren, förnekaren, idealisten, pessimisten, moralisten, syndaren, renheten, orenligheten, förnedringen, skammen, föraktet, ömheten, stoltheten, glädjen, sorgen, en djup sinnlig tillfredsställelse och en klagande längtan efter något högre och en obestämd fasa inför mänskolivet. (EE, s. 67)

Här samsas olika sidor av ett subjekt inom subjektet. Dess motsats sker i *I stormen*, då Jerk lägger en del av sig själv i den fiktive Bruno.<sup>139</sup> Enligt Georgii-Hemming är han en delaspekt av Jerk . På Bruno projicerar Jerk sina skugglika, mörka och bortträngda sidor.<sup>140</sup> Men vi kan också säga att Jerk finner en del av sig själv hos Bruno. Detta ligger in linje med Bakhtins tanke om att människan måste ställas mot en annan människa för att finna hela sitt jag.<sup>141</sup>

Även Bruno är ett dubblerat subjekt: en uppsättning identiteter som han pendlar mellan och leker med. Han är skådespelare och van att spela olika roller och framstår till och med som en hermafrodit med kvinnliga händer och ett märkligt leenden som påminner Jerk om både

<sup>136</sup> Stjärntecknet Tvillingarna (21e maj – 21e juni).

<sup>137</sup> Bakhtin 2010, s. 48.

<sup>138</sup> Ibid. 2010, s. 74.

<sup>139</sup> Eftersom det finns en Bruno i Jerks roman (*I stormen*) och en utanför (i Ljungquists roman *I stormen*) väljer jag just ordet *fiktive*. Med det menar jag att Jerk skapar en Bruno för sina egna syften.

<sup>140</sup> Georgii-Hemming 1997, s. 243, 250.

<sup>141</sup> Bakhtin 2010, s. 216, 227.

Mona-Lisa och Mefistofeles, (IS, s. 56) Brunos dubbla karaktär speglar alltså Jerks egen dubbelhet: de blir varandras dubbelgångare.

Även Ossian kan betraktas som en sådan. Konstellationen Ossian-Jerk-Felix kan ses, påpekar Georgii-Hemming, som ”ett slags Oss-i-en” - en sammanslagning av tre medvetanden.<sup>142</sup> Ossian är ett original som ständigt är på kollisionkurs med omgivningen. Han blir en skeptiker, en tvivlare och en sökare – positioner som är förutsättningar för den upplösta människan. Tvivlet, sökandet och skepsisen är själva det kritiska tänkandet: därför kräver det essäistiska skrivsättet att författaren ständigt tvivlar och omvärderar sitt ord. Det mest karakteristiska för Montaignes essäer, menar Anders Olsson, är den tvivlande och skeptiska tonen.<sup>143</sup> Och enligt Bakhtin är polyfonin beroende av att människan ständigt prövar olika ingångar och förhållningssätt till världen. Däremot ska den upplösta, fragmenterade människan inte ses som ett utslag av en hämmande identitetskris utan som en möjlighet till förändring.<sup>144</sup> Istället är detta ofullbordade något värdefullt, något som andas möjlighet att möta ett annat medvetande.

Mötet mellan Chiq och Jerk är ett exempel på hur två medvetanden möts, går i dialog med varandra i ett slags samförstånd utan att helt och fullt smälta samman till *en* röst. De första upplevelserna av detta yttrar sig på följande sätt:

Det är kanske ett djärvt påstående av mig, eftersom jag inte har en aning om vad som rör sig i henne, hur hon ser på detta, vad hon upplever, men jag dristar mig ändå säga det, för denna ordlösa korrespondens mellan oss finner sina hemlighetsfulla stigar vid sidan om de öppna vägarna, den söker sig fram under vårt medvetna väsen och uppenbarar sig plötsligt i någon halvt omärklig, skenbart obetydlig detalj: som att hon öppnar sin dörr samtidigt som jag öppnar mig, och vi stirrar på varann, båda lika häpna, och hon säger: Var det inte ni som knackade på dörrn? Och jag svarar: Nej, Så ler vi förvirrat mot varandra, skrattar till kanske och drar oss tillbaka. Om hon frågat mig varför *jag* öppnat min dörr hade jag kunnat svara att jag alldeles tydligt tyckte mig höra en knackning, men hon frågar mig inte, och jag tiger med det. Detta händer bara en gång, men vad som ofta händer är att hon vid matbordet (vi har Paula emellan oss) sträcker sig fram och frågar: Vad är det ni vill ha? just när jag tänkt på brödet eller saltkaret eller någonting annat som står utom räckhåll för mig. Det händer så ofta att det upphör att vara en tillfällighet. Och det kan vara tvärtom också: att det är jag som plötsligt får klart för mig att hon önskar något och lutar mig fram och frågar, och jag ser den överraskade glimten i hennes ögon när hon svarar, exempelvis: Ja, tack, jag satt just och tänkte på pepparn. (IS, s. 115f)

Detta sker utan att varken Chiq eller Jerk kan förstå det, som om det fanns en omedveten del av dem som har förmågan att gå utanför sitt subjekts fysiska ramar. Sökandet efter den andre (som precis lika mycket är ett sökande efter sig själv) visar sig ännu tydligare när han säger att henne att ”*jag söker mig själv i dig och dig i mig själv*” (IS, s. 310) Polyfonin kan alltså ses som en kiastisk relation

<sup>142</sup> Georgii-Hemming 1997, s. 217.

<sup>143</sup> Anders Olsson 2005, s. 24.

<sup>144</sup> Bakhtin 2010, s. 91, 256.

som rör sig från olika riktningar in mot en mitt.

Denna mitt är den runda människan, en återkommande bild i Kvartetten. Den runda människan är både ond och god – en överblickbar varelse som rymmer sin egen motsats. Det är Olga som introducerar Jerk i denna syn på människan:

Dumheter, ingen mänska är enbart ond, ingen är enbart god, en mänska har många sidor, det ser bara ut som om de olika sidorna inte hängde ihop, men de gör de inte, för allihop är tagna ur ett enda stycke. Man skulle nästan kunna säga att sanningen om mänskan är rund, rund som ett klot, en boll, så man kan helt enkelt inte se alla sidorna på en gång. (EE, s. 268)

Den upplösta människan är således en sorts laddning. Samtidigt som hen är ”ett enda stycke” söker hen (åter)förening med sin borttappade halva. Trots att en sådan inte är möjlig (människan är ju som Bakhtin säger aldrig fullständig) formuleras ändå (som i fallet Jerk och Chiq) en önskan till detta. Därför måste den runda människan förstås som endast som en idé hos Ljungquist och den återfinns den i det glapp som uppstår när två vitt skilda och oförenliga medvetanden ställs mot varandra.<sup>145</sup>

## Fäder och söner

### – uppror och rivalitet

Människan är sin kropp, inte i den, som Fredrika Spindler sammanfattar Nietzsches tankar om tänkandet. Ande och kropp är i tänkandet ett, men inte som ett slutgiltigt absolut helt utan som ”en mångfald av tillblivelse och identiteter.”<sup>146</sup> Människan är alltså både den lilla kroppen (sin egen kropp) och den stora kroppen (samhället och skapelsens kropp). Just det här samspelet mellan micro- och makrokroppar är grundläggande konflikt i Kvartetten. Den kan enkelt sammanfattas som en arketypisk kamp mellan fäder och söner.

Ska kampen mellan dessa förstås måste vi återvända till det jag kallar för ’den upplösta människan’ och det som Lars Wendelius i *Den dubbla identiteten. Immigrant- och minoritetslitteratur 1970-2000* (2002) kallar just för ”den dubbla identiteten”. Generationskonflikter är, menar Wendelius, ett fruktbart dilemma för att beskriva hur den äldre generationen söker sig bakåt, medan den yngre famnar det nya. Dessa motsatta riktningar är oförenliga och leder föga förvånande till sammandrabbningar.<sup>147</sup>

Generationsrivaliteten kan här ses som en metafor för ett bloomskt ”anxiety of

<sup>145</sup> Jfr Bakhtin 2010, s. 110.

<sup>146</sup> Fredrika Spindler *Nietzsche. Kropp, konst, kunskap*. Glänta produktion, Göteborg 2010, s. 56f.

<sup>147</sup> Lars Wendelius, *Den dubbla identiteten. Immigrant- och minoritetslitteratur på svenska 1970-2000*, Centrum för multietnisk forskning, Uppsala universitet, Uppsala 2002, s. 129.

influence”, vilket går ut på att författaren strävar efter att överträffa sin föregångare.<sup>148</sup> Ossian vill ”skriva DEN STORA BOKEN” ett verk som ska överträffa allt det som skrivits innan och som ska ”avslöja alla mänskliga lögnar och dumheter och dra fram i ljuset det sanna, det oförgängliga, det eviga.” (O, s. 123) Det resulterar i två försoningsskrifter, som hans släktingar bränner upp. Bruno Alf vill skriva en roman som inte får vara ”vilken roman som helst” utan som ska ”överträffa Rousseaus Bekännelser, Strindbergs Tjänstekvinnans son och Papinis Un uomo finito”. (IS, s. 16) Han gör ett försök, men bränner även han, i desperation, de få sidor han lyckats få ihop. Även Jerk bränner, som nämnt, sina manuskript.

Dessa försök att göra motstånd, att överglänsa sin rival (fadern) misslyckas. Men det finns andra former för motstånd som lämnar ett större avtryck i texten. Här kan Jerks uppror mot sin far nämnas liksom hans, som värnpliktig, uppror mot försvarsmakten. (IS, s. 24 och VHÖ, s. 289ff) Likaså är Ossians kamp med Elias viktig för sammanhanget. Både Jerks och Ossians revolt gentemot sina fäder kan ses som delar av ett större perspektiv. Kampen gäller inte bara individer utan två skilda tidsepoker och två olika ideologier. Carl-Gustaf och Elias förespråkar den gamla, konservativa tiden, medan Jerk och Ossian är den nya, radikala, tidens ansikten. Och det har blivit dags för den gamla tiden att göra plats för den nya: Jerk säger till sin far: ”att han ingenting längre har att lära mig, hans värld tillhör något passerat, något ohjälpligt förgånget.” (VHÖ, s. 291) Då kallar fadern honom för ”ogräs” (s. 291), på vilket han svarar: ”Jag känner mig och har alltid känt mig som ett ogräs. Jag är fullt nöjd med att vara ett ogräs, om han [fadern] vill låta bli att tvinga mig att bli något annat.”<sup>149</sup>

Det är framförallt Jerks framtid och författardrömmar som far och son är oense om, men också Jerks kärleksrelation med den betydligt äldre Dorotea Weide (Carl-Otto Weides dotter). Deras förhållande har beskrivits och (av dem själva) upplevts som något brottsligt. (VHÖ, s. 252) Jerks dröm om att bli konstnär och författare ger fadern inte mycket för. Carl-Gustaf menar att det livet är ett liv ”utan grundsatser” och att sonen ”går åt fanders utan grundsatser, för åt fanders går det förr eller senare den som mist respekten för den sanning som samhället är byggt på, som vi levt vårt liv i och som vi vill dö för, den som ställer sig utanför är en förrädare, ett ogräs som vi rensar bort, en förtappad, ett avskum, en fördömd”. (VHÖ, s. 291.)

Det är en diktatorisk dom Carl-Gustaf faller över sin son. Han blir närmast till en institution som fördömer allt som är avvikande. Samma pessimistiska människosyn uttrycker Carl-Otto Weide : ”vet du, pojkrackare, vet du att människan är född i synd och att det onda utan

<sup>148</sup> Harold Bloom, *The anxiety of influence: a theory of poetry*, Oxford University Press: New York 1997.

<sup>149</sup> Här kan det nämnas av Jerks efternamn Dandelin är påfallande likt det engelska ordet för maskros – dandelion. Maskrosen är som bekant ett slitstarkt ogräs, en överlevare – precis som Jerk Danelin själv.

misskund måste fördrivas med hugg och slag? Människans kropp är ett syndens näste, varest svekets, vrånghetens och illviljans alla svarta fåglar bygga sina bon?” (EE, s. 52)

Weides våldsamma, auktoritära och straffande fadersgestalt påminner mycket om Ossians far, Elias. De är båda ett slags reinkarnation av Gamla Testamentets Gud som slår och straffar sitt folk. På så sätt representerar de den officiella makten och kulturen som Bakhtin ser som den icke-officiella kulturens främsta förtryckare.<sup>150</sup> Carl-Gustaf, Elias och Weide representerar och förespråkar alltså den absoluta sanningen, den enda vägen och således den stora berättelsens berättelse – en berättelse som Jerk vill ta sig ur, för att formulera sin egen:

Här tappar jag behärskningen, här vill jag bara såra, skymfa och håna, för första gången i mitt liv gör jag öppen revolt mot min egen far, åratals lager av misstro, tvivel och grubbel lossnar, spricker, sprängs i flisor, jag hör och vet inte längre vad jag själv säger, det är ingen luttrad erfarenhet, ingen besinning som talar ur min röst, bara ett vrål av ofrihet, ett skrän av ursinnig befrielselängtan. (VHÖ, s. 289)

Men dikotomierna är inte så fasta som läsaren kan tro vid första anblicken. Despoterna är djupt mänskliga. Felix menar att ”*Elias var egentligen ingen närig, slitsam bondtyp; han var liksom många i min släkt skapt för friare och större förhållanden, hans temperament var av ett annat format som inte passade för de trånga och obemärkta omständigheter han levde i*” (O, s. 26) och Weide ”är en ensam man som lever i en stor ödslighet, en hemsk övergivenhet”. (EE, s. 54) Jerks nemesis är inte enbart en iskall föröware utan även själv ett offer.

I ett vidare sammanhang är det som beskrivits ovan ett uttryck för hur människor förhandlar om utrymmet i ett gemensamt rum: vilka krav en förväntas uppfylla, vilka normer och regelverk en har att förhålla sig till, vilka begränsningar en lyder under och – slutligen – om en i detta rum kan skapa en egen plats.

Jerk (och Ossian) väljer konstens väg. Vi måste då återvända till det som tidigare anförts i uppsatsen, nämligen förhållandet mellan sanning och verklighet. Som Mellberg påpekar så är trovärdighet ”något som produceras med litterära medel. Sanning är inte (eller inte i första hand) fråga om framställningens överensstämmelse med historisk verklighet. Också sanningen måste produceras.” Därför: ”ju mer litterärt konstruerad, desto trovärdigare blir framställningen.”<sup>151</sup> Liksom Mellberg betonar att resan är ett slags mänskligt sökandet efter identitet och plats och att fiktionen här har en funktion att fylla – eftersom människan söker sig själv i fiktionen – menar jag att skrivande för Dandelin/Ljungquist är ett sätt att finna sin egen sanning.

---

<sup>150</sup> Bakhtin 2007.

<sup>151</sup> Mellberg 2005, s. 17, 87, 115ff.



## Högt och lågt på samma plan

### - textens karnevalisering

Betraktas form och tematik som överlappande interaktion blir det tydligt att dessa inte kan separeras. Då det fragmentariska uppträder både på den formella och den tematiska nivån etablerar de en textlig instabilitet: ibland samspelar de, ibland spelar de ut varandra. Ena sekunden råder assonans, i nästa dissonans. Det är, kort sagt, en fråga om konsensus och dissensus – ett spel om utrymme, representation och makt, vilket innebär att inte enbart den estetiska aspekten av Ljungquists prosa hamnar i fokus, utan även om den politiska.

Som diskuterats så alluderar Ljungquist på pusseldeckaren och Sf-genren, som båda var ifrågasatta verktygskategorier.<sup>152</sup> Men han vänder sig också till kanoniserade författare som Tjechov, Mann, Shakespeare och Dante. Genom att blanda högt och lågt blir ordet en politisk handling - ett *parloie in libertà* som blandar olika kreativa uttryck i ett öppet samspel.<sup>153</sup> Detta är dock inte unikt för modernistiskt litteratur, utan har rötter långt bak i tiden. När Bakhtin diskuterar fusionen av högt och lågt gör han det genom att sätta det i relation till den antika och medeltida karnevalen som är ett kollektivt performance: här finns ingen gräns mellan scen och salong. Alla deltar i den och ”*lever i den*”. Karnevalens liv är ett ”liv på avigan” i vilket tillvaron förvrängs: den är motståndets forum som förlöjligar världen och den officiella makten.<sup>154</sup>

Enligt Bakhtins resonemang så lever människan inte bara i karnevalen utan hen utgör den med sin kropp. Mer precist så är karnevalen både ett tänkande och en iscensättning, som utmanar gränsen mellan konst och liv. Även om karnevalen antar litterära former och lånar drag från teatern är den ”en tillfällig form av livet självt” och i det här alternativa, tidsbegränsade livet formuleras en annan slags världsordning som är mer rättvis och jämlik än den rådande. Den etablerade sanningen ifrågasätts då folket försöker skriva sin egen sanning.<sup>155</sup> Samtidigt styrs

---

<sup>152</sup> Kärrholm 2005, s. 47. Emellertid ska deckaren inte betraktas som en regelrätt slaskgenre. Den hade en förhållandevis säker plats på det svenska 1950-talets litterära parnass. *Bonniers litterära magasin* gav deckaren relativt stort spelrum och deckarläsning var, enligt vissa, att betrakta som ett sorts läsning som bidrog till samhällsnyttan. Men, som Kärrholm också betonar, så gick åsikterna isär gällande deckarens litteraritet. En rådande åsikt var att den svenska pusseldeckaren inte höll måttet mot det som ansågs vara ”kvalitetslitteratur”. Se s. 47f. Mot denna bakgrund vill jag argumentera för att Ljungquist leker med begreppet ’Detektiven i allmänheten’ och låter Jerk bli en av alla dessa hobbydetektiver. Samtidigt problematiserar han jaget och överjaget genom att föra in intertextuella referenser till excentriker som Sherlock Holmes och Ellerey Queen. Framförallt Holmes är, som Kärrholm också poängterar, en övermänniska med knivskapt intellekt. Se s. 74ff. Mer utsatt för kritik var Sf-litteraturen, som skälldes för att vara en ”skräplåda” se Elisabeth Tykesson 'Nästa: Venus. En orientering i science fiction' i *Bonniers litterära magasin*, 1954:1. samt Määttä 2006, s. 65f, 115.

<sup>153</sup> Att blanda högt och lågt är också karakteristiskt för den futuristiska estetiken i början av 1900-talet. Se Anders Olsson 2006, s. 162.

<sup>154</sup> Bakhtin 2010, s. 148, 155 och 2007, s. 15ff, 44, 50.

<sup>155</sup> Ibid. 2007 s. 18f, 80f..

karnevalen av strikta lagar: helt och hållet fri är den inte.

Bakhtins argument för att karnevalen skulle vara en sorts frizon har kritiserats bland annat av Slavoj Žižek, som menar att den i själva verket är repressiv och precis lika intolerant som det den vill göra uppror emot.<sup>156</sup> Žižeks kritik delas även av Renate Lachmann – men hon formulerar sina invändningar ur ett helt annat perspektiv. Lachmann menar att karnevalen tar form och systematiseras i själva läsningen och skrivandet. Det är tolkningen av text och ord som utgör karnevalen. Lachmann kritiserar också Bakhtins tanke om att karnevalen suddar ut hierarkier.<sup>157</sup>

För Bakhtin är däremot de våldsamma och groteska inslagen en förutsättning för frigörelse: ”Därtill kommer att festen, i alla dess historiska moment, alltid varit förbunden med avgörande och omvälvande moment, med *kriser* i naturens, samhällets och människans liv. Död och pånyttfödelse, växling och förnyelse har alltid varit de ledande momenten i festens förnimmelse av världen.” Karnevalen markerar alltså en gräns eller en övergång som vänder sig mot en utopi ”som hjälper människan att befria sig från den förhärskade synen på värden”.<sup>158</sup>

Hur kan då karnevalsbegreppet användas i vår analys? Genom att ta fasta på rörelsen död-födelse och det iscensatta språkspelet kan motsvarande drag i Kvartetten uppmärksammas. Jag föreslår att vi läser romanerna som fyra texter vilka karnevaliserar sig själva. Hela *I stormen*, alltså Jerks själskris, kan ses som en enda lång och utdragen förlossning där Jerk både dör och föder sig själv: hans neuros är en kronotop som gestaltar en övergång från ett tillstånd till ett annat.<sup>159</sup> Den fragmentariska passagen (som i uppsatsen diskuteras på s. 21) är då en konkret gestaltning av detta. Blankraderna, citateten (ibland på olika språk) från både populär- och kanoniserad fiktion samt de insprängda bibelverserna är att betrakta som en karnevaliserad dialog där olika genrer blandas.<sup>160</sup>

Här är det den konkreta texten som försumsligar karnevalen. I *Väggarna har ögon* tar den plats som ett marknadsfält. Enligt Bakhtin är karnevalens fysiska plats just allmänningen: torget, marknaden och cirkusen (som traditionellt sätt följer årets växlingar och de kyrkliga högtiderna). Dessa kronotoper speglar på så sätt övergångar mellan olika sammanhang. Dessutom är både cirkusen och marknaden ett slags alternativa och fria världar.<sup>161</sup> Hos Ljungquist blir marknaden

<sup>156</sup> Slavoj Žižek, 'Multitude, Surplus, and Envy' i *Rethinking Marxism: A Journal of Economics, Culture and Society* 2006, s. 49. Hämtad på <http://dx.doi.org/10.1080/08935690601054472> 2014-01-08 12:28.

<sup>157</sup> Renate Lachmann 'Bakhtin and Carnival: Culture as Counter-Culture' i *Mikhail Bakhtin. Sage Masters of Modern Social Thought – Vol II*, Michael E. Gardiner (Ed.) Sage Publications, London/Thousands Oaks/New Delhi 2003, s. 60ff. Bakhtin 2010, s. 91, 256.

<sup>158</sup> Bakhtin 2007, s. 20, 31ff, 44.

<sup>159</sup> Jfr Georgii-Hemming 1997, s. 236.

<sup>160</sup> Bakhtin menar att karnevalen karakteriseras för att blanda genrer och olika estetiska uttryck. Se Bakhtin 2007, s. 15ff samt 2010, s. 131, 190.

<sup>161</sup> Ibid. 2007, s. 19 samt 2010, s. 157.

och cirkusen även en dystopi, ett tecken som förebådar en kris. I *Väggarna har ögon* besöker Jerk och hans mor ett marknadsfält och känslan är inte odelat positiv:

Här virvlar någonting annat fram och måste passeras: en gnällande tivolimusik, svängande karusell, smällarna från cirkustältet, de vita hästarna med svarta ögon och bjällror, sjölejonens mänskliga läten, lukten av sågspån, fräna djurutdunstningar och djurspillningar, cirkusdirektörens vinande piska och den späda ryttarinnans Häpp och en rödmålad clowns bråkande skratt. (VHÖ, s. 5)

Stämningen varslar om kaos. Och kaos kommer också att komma. På marknaden blir Jerks mor, Olga, spådd av en romsk kvinna. Plötsligt slutar kvinnan spå, men Olga har ändå förstått: hon ska dö. Det gör hon också mycket riktigt senare och Jerks världs störtar samman. Den förändring som just denna 'karneval' för med sig är tvetydig – är den god eller är den av ondo? Framförallt betonar händelsen den smärta som moderns död innebär. Följer vi då Bakhtins tankegång inser vi att ur smärtan kan något nytt slå rot och, i sinom tid, blomstra. Och mycket riktigt: några år senare får Jerk hjälpa till på en cirkus. En längtan efter att få vara kvar i detta karnevalstillstånd infinner sig: Jerk vill rymma och kasta sig ”i armarna på ett fritt livs alla svindlande möjligheter”. (VHÖ, s. 163f)

Karnevalen hos Ljungquist är alltså framförallt en subjektiv upplevelse liksom ett estetiskt uttryck som yttrar sig i form av en konkret ikonocitet. Det avviker visserligen från Bakhtins tanke om att Karnevalen är en kollektiv angelägenhet, men om vi tänker oss att den individuella angelägenheten sammanstrålar den kollektiva, kan subjektet ge röst åt en hel värld. Som när Pernilla Randolph improviserar vid sin orgel: hon ”gör sin svarta desperation till ett effektivt dramatiskt nummer, hon får rösten att låta som en hel kör av hämndänglars röster, som suset av hämndänglars och svartalfers vingar, som tjut av häxor, som jämrande läten från döende, som piskrapp, som pukslag.” (VHÖ, s. 83) Pernilla ger röst åt helvetet, en plats som Bakhtin menar karnevaliseras för att eliminera ”skräcken inför själva den mystiska underjorden”.<sup>162</sup>

Pernilla, däremot, går in i skräcken, hon iscensätter den och förlägger helvetet till en jordisk dimension. Ändå är det en övernaturlig bild hon frammanar: med ett förhöjt språk gestaltar hon ett mänskligt och världsligt tillstånd. Därför är de karnevalistiska inslagen i Ljungquists prosa en nyans mörkare än Bakhtins positiva bild av helvetet. Visserligen finns i Kvartetten en djup ironi, en svart humor och groteska inslag. Men här har den utopiska yran ersatts av ett apokalyptiskt allvar:

Där nuet är ser du bara det förgångnas ruiner – skövlade städer. Och i dessa ruiner står den osynliga byggnad som du med gudarnas hjälp skulle ha byggt. Du är gudarnas händer, men vad har du använt dem till? Tanken finns där, men den bygger inte sig själv. Den sanna bilden av människan idag är – en ruin. (IS, s. 275f)

<sup>162</sup> Bakhtin 2007, s. 366.

Det Jerk frammanar här är sin egen skugga, det dåraktiga och narraktiga i honom. Han kallar sig själv för ”en gående olycka” som går ”på alla fyra och räcker ut tungan åt mig själv” (IS, s. 68) och ”en narr – fan har satt bjällror på mitt allvar”.<sup>163</sup> (IS, s. 45)

Narren är, enligt Bakhtin, en central figur i karnevalen och som utmanar den officiella makten.<sup>164</sup> Även Ljungquists narr är en figur som gör motstånd, men här är narren också något djupt tragiskt: det inre mörkret liksom den privata ondskan betonas. Den kritiska udden riktar sig alltså inte bara utåt, mot samhället, utan även mot narren själv. När Jerk väljer att se sig själv som narr är det början på ett försök att bryta sig ur det kroppsliga fångelset. Det öppnar upp för jagets möjlighet att förändras, att permuteras. Kroppen och psyket gör revolt mot sig själv.

Emellertid är det inte bara Jerk som transformeras. Även de övriga karaktärernas kroppar genomgår groteska förvandlingsnummer. I samtliga romaner suddas gränsen mellan människa och djur ut. Det innebär att karaktärerna liknas vid djur, ser ut som djur och betar sig som djur: Tora vill ”på sitt egendomliga sätt, som liknade ett djurs sätt att lukta på en, [...] alltid med *känslan* övertyga sig om att man var den man var” (IS, s. 52) och Malte är ”en mänska med djurkropp, en kentaur, eller en fågel med mänskoben, ett ständigt förvandlingsnummer, och någonstans över hans huvud, antingen det nu är en mänskans, en hästs eller en fågels, brinner en låga.” (EE, s. 146)

Djurblivandet är även påtagligt i sekvensen hos gubben Weide. Där beskrivs upprepade gånger hur Weide transformeras och antar andra skepnader:

Han står framför kakelugnen igen. Det fårade, bistra, obevekliga ansiktet börjar suddas ut i skymningen, de skumvita ögonbrynen har sjunkit ner över ögonens mörka hålor, men en het låga glimmar i hålorna när han vänder sig så att en fönsterreflex träffar ögonen. De långa mustaschernas darrar när han talar, hans blåroda näsa skjuter fram som en murken gren på en bleknad gammal trädstubbe och på hans stora skalle växer en fjunig, rödvit kortklippt borst, genom vilken jag ser på den skära huvudsvålen när han böjer sig ner”. (EE, s. 51)

När Weide sedan hotar med stryk förflyttas djurblivandet till Jerk. Han handlar ”djurlikt instinktivt” och ”blir till ett litet djur” och flyr sedan i vild panik. (EE, s. 59)

Korsningen mellan djur och människor är ett vanligt inslag i karnevalen. I den monstruösa och groteska kroppen förenas kosmos, människa och djur. Den universella kroppen blir på så sätt ett enda stort revolterande organ.<sup>165</sup> Här kan diskussionen återknytas till den som fördes i avsnittet om de science fiction-inspirerade drag som går att finna i Kvartetten. Särskilt

<sup>163</sup> Liknelsen vid narren och dåren förekommer ofta i *I stormen*: Jerk menar att han leker ”pajas” (s. 47) att han är en Caliban (s. 39). Han påstår att folk anser honom vara ”en dåre” (s. 168) och han kallar även andra människor för just narr: exempelvis kamrer Schönning, (s. 167).

<sup>164</sup> Bakhtin 2007, s. 80, 246.

<sup>165</sup> Ibid. 2007, s. 217.

intressant i sammanhanget är resonemanget om cyborgen. Den groteska karnevalskroppen, som tar form av olika moster kan, enligt Peter Hitchcock förstås som en cyborg. Den cyborgska karnevalskroppen är både ett resultat av en dominant värld och ett försök att revoltera emot ett totalitärt samhälle.<sup>166</sup>

Precis som djurblivandet är det cyborgska en del av textens karnevalisering, som förstärker det maskinella och organiska växandet och den ständiga förändringens tematik. Det kan också ses som ett sätt att försöka skapa kryphål. Här kan vi ta hjälp av polyfonin: eftersom ordet alltid är tvåstämmigt är det också öppet – vilket innebär att det finns en väg in i ordet och en väg ut ur det.<sup>167</sup> Djurblivandet och den cyborgska karnevalskroppen kan därför betraktas som en flyktlinje – ett försök att ta sig ur ett tillstånd till ett annat. Gilles Deleuze och Felix Guattari argumenterar i *Kafka. För en mindre litteratur* (2012) för att flyktlinjen är ”en anordning *deterritoriseringspunkter*” där subjekt har en potentiell möjlighet att föröka och dubbla sig själva. Här blir ”metamorfosen metaforens motsats”: språket söker sig utanför sina egna gränser genom att ständigt lösa upp sig till form och innehåll.<sup>168</sup> I Kvartetten handlar det främst om att ta sig ur fiktionen och finna en existens(form) där man inte definieras av ord.

## Självreflexivitet och självmedvetenhet

Textens karnevalisering, det elastiska språket är också ett sätt att navigera. Romanerna är på sätt och vis en enda lång diskussion om själva skrivandet och om arbetet som författare. Detta metaspråk är också Jerks egen poetik. Den går ut på att förhålla sig till sig själv genom att ständigt skriva, eller – som Anders Olsson betonar – att se sig ”som en oavslutad uppgift”. Just detta ”fortlöpande skrivande” ser Olsson som ett slags frihet.<sup>169</sup> Men det är mer komplext en så. Författarpositionen är också klaustrofobisk: författaren är/blir ju författare genom att fortstätta vara författare vilket endast kan ske genom att fortsätta skriva. Det innebär att Jerk är fast i sitt ständiga blivande. Återfödandet, själva reproduceringen, är en evighetsmaskin där det kreativa experimenterandet blir till en teknologi – som till slut kommer att ta kål på honom. Eller snarare – som författare kommer Jerk förr eller senare att döda sig själv. För att undvika detta måste han hitta en väg ut ur språket: hans poetik kretsar därför precis lika mycket om att hitta en flyktlinje – bort från ordens makt och definitioner.

<sup>166</sup> Peter Hitchcock, 'The Grotesque of the Body Electric' i *Mikhail Bakhtin. Sage Masters of Modern Social Thought. Volume II*, Sage Publications, London/Thousands Oaks/New Dehli 2003, s. 91ff.

<sup>167</sup> Bakhtin 2010, s. 223, 283.

<sup>168</sup> Gilles Deleuze och Felix Guattari, *Kafka. För en mindre litteratur*, Daidalos, Göteborg 2012, s. 47, 49, 59, 113, 170.

<sup>169</sup> Anders Olsson, s. 145. Som Olsson också påpekar ligger detta i linje med Adornos syn på konst, som en ansamling av motsatser.

Men varför överhuvudtaget (fortsätta) skriva om det Jerk i själva verket är ute efter är att skriva ut sig ur språket? Om vi leker med idén att språket får läkande egenskaper är den trasiga texten en iscensättning av den trasiga människan – utan vare sig början, mitt eller slut.<sup>170</sup>

Människan är i ständig tillväxt och som, precis som världen, rör sig mot sin egen undergång. Att då försöka göra tillvaron konkret genom att fästa den på papper är inget annat än att plåstra om de sår som livet ofrånkomligt åstadkommer.

Vi skulle kunna kalla det för att ”skriva sig frisk”.<sup>171</sup> Skrivandet blir, för Jerk, en handling som strävar efter att gestalta och förstå vad det egentligen var som hände (berättandet är ju retrospektivt). Ska detta fungera måste han hugga sig själv i småbitar för att sedan ta upp en skärva i taget, analysera den och lägga den till en annan. I styckandet får varje del liv: den blir viktig, avgörande och kommer till slut att stå för sig själv. Det erinrar om den tanke om tillvaron och sakernas tillstånd som Adorno formulerar i *Ästhetische Theorie*: helheten underordnar sig de enskilda elementen.<sup>172</sup>

När delarna sedan ska sättas samman på nytt är det nödvändigt att många olika idéer prövas: Författaren måste, som Bakhtin framhåller, ständigt se till dubbelheten och närma sig det som är främmande: Det är det som gör ordet och texten dialogisk.<sup>173</sup> Samtidigt är Jerks ord också Walter Ljungquists ord. Genom att låta Jerk formulera en egen, självständiga, poetik utformar även Ljungquist sin: implicit i Ljungquists ord finns en ideologi som han, via Jerk, iscensätter och konkretiserar i själva skrivandet. Dock ska inte Jerk betraktas som ett språkrör: både hans och Walter Ljungquists ord ligger bredvid varandra – de talar alltså samtidigt, med var sin röst.<sup>174</sup>

Det just här vi hittar navet för Ljungquists poetik: genom att anamma ett essäistiskt skrivsätt går han emot den aristoteliska kausala fabeln och den ciceronska retoriken.<sup>175</sup> Därför blir hans syn på själva ’ordet’ ett ord som inte bara säger något om texten (mikroplanet) utan även om ett större sammanhang. Ordet riktar sig ut ur texten till världen och universum (makroplanet).<sup>176</sup> I denna rörelse lämnar Ljungquist lämnar över ordet till läsaren och därmed blir ordet en kropp som innefattar oss alla.

Mot bakgrund av detta resonemang blir skrivandet är alltså något performativt.

---

<sup>170</sup> På liknande sätt resonerar Anders Olsson då han diskuterar Ekelunds *Saltet och Helichrysus*, s. 190.

<sup>171</sup> Anders Olsson, s. 194. Olsson gör här en jämförelse med tanken om att man kan tala sig frisk (Freud och Sokrates).

<sup>172</sup> Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften* 7, Frankfurt am Main: Sughrkamp 1977, s. 279.

<sup>173</sup> Bakhtin 2010, s. 96, 103, 106f.

<sup>174</sup> Ibid. 2010, s. 80.

<sup>175</sup> Anders Olsson menar att Montaignes essäer präglas av denna tendens. Se s. 25. Jag menar att Ljungquists prosa, inte bara Kvartetten, kan läsas som essäistisk. Det är diskuterande, skeptiska texter som ständigt avviker från huvudkonflikten för att följa mindre berättelsers förgreningar och sedan återgå till den centrala berättelsen.

<sup>176</sup> Jfr Bakhtin 2010, s. 95.

Kvartetten kan alltså betraktas som ett performance som dikterar en egen verklighet, vilket Jerk sammanfattar såhär: ”att dikta var alls ingen efterapning av livet: det var ett skapande återupplevande: det återuppstod i en och skapade sitt eget liv där”. (EE, s. 128)

Läsaren är en del av detta performance. När vi läser gör vi något mer än bara läser: vi förhåller oss även till texten, vi föreställer oss det som står där, vi bygger vidare på den – kort sagt vi använder den. På så sätt blir läsaren även en del av Kvartettens metaspråk och självreflexivitet. Här är begreppet ”symfilosofi” användbart. Denna kollektiva kreativitet ligger i linje med den romantiska synen på konst, och då särskilt Jenaromantikens, som starkt betonar ”symfilosofierandet”, vilket går ut på att tillsammans prova sig fram i olika tankebanor.<sup>177</sup> Här vill författare som Novalis, Schlegel och Nietzsche (m. fl) upprätta en dialog med läsaren: det ligger på denne att tolka, bedöma och skriva klart verket.<sup>178</sup> Läsaren blir på så sätt den andre – ett du – eller en förlängd författare. Särskilt det romantiska fragmentet försöker nå det fullkomliga genom en påtaglig vilja att sträva efter en total förening med denna den andre. Talande för detta gemensamma skapande är att det får en självreflexiv funktion.<sup>179</sup>

Det här Du:et finns hela tiden med i Kvartetten. *I stormen* riktar sig till stor del också till ett explicit Du, vilket innebär att Ljungquist/Dandelin adresserar läsaren direkt. (IS, s. 344, passim) Men Duet kan precis lika gärna vara Dandelin/Ljungquist själv: texten riktar sig tillbaka till sin författare. Kvartetten fungerar på så sätt som ett slags 'stream-of-consciousness' - en ständigt pågående inre monolog, som inte enbart är en analys av det egna jaget utan även ett utforskande av språket.

Det är här vi finner det polyloga tidrummet – den plats där tid, rum och människa sätts i rörelse och interagerar med språket. Det polyloga tidrummet är ett samspel mellan författaren texten och läsaren som tillsammans skapar ett ständigt växande performance.<sup>180</sup>

---

<sup>177</sup> Anders Olsson, s. 85f. Walter Ljungquist använder orden ”undersökning” och ”projekt” när han låter Jerk berätta om sitt arbete som författare. Därmed infinner sig genast frågan om Ljungquist, liksom Jerk, tänker sig skapelsen som något fullkomligt. Enligt Anders Olsson utgår inte de moderna liksom de postmoderna teorierna om fragment, (till skillnad från romantikens) från att fragmentet är en del av något heligt. Den profetiska kraft med siktet inställt på framtiden som ligger inbäddat det romantiska fragmentet har här förlorat både riktning och mål. Se Olsson, s. 100ff, 116.

<sup>178</sup> Ibid. 2006, s. 29ff, 86ff.

<sup>179</sup> Ibid. 2006, s. 87.

<sup>180</sup> 'Det polyloga tidrummet' är min definition. Jag har, trots upprepade försök, inte lyckats hitta det någon annanstans.

# IV

## UTGÅNGAR

”Det är ofta så med det estetiska, det i yttre mening fulländade: det är till för att dölja att ingenting annat finns där.”

Walter Ljungquist, *I stormen*, s. 260



## Avslutande diskussion

Den här uppsatsen har diskuterat hur, om samt vilka möjligheter det litterära språket har att förintä etablerade och kanoniserade traditioner. I Kvartetten diktar Walter Ljungquist, precis som Jerk, sina språkliga lagar – sitt eget litterära manifest – för att frigöra sig från det episka berättandet. Ljungquist använder således fiktionen som ett medel för att utmana det vi tar för givet och för att ifrågasätta litterära traditioner – i ett försök att skapa en egen berättelse. Kanske kan man till och med påstå att Ljungquist försöker skriva loss sig ur språket och dess narrativa strukturer och lagar.

Att använda olika genrer och utmana deras gränser är en av strategierna. Själva experimenterandet gör också att språket blir undanlidande. Här finns en påfallande atmosfär av osäkerhet – allt är beroende av perspektiv. Viktigast är den skeptiska inställningen till verkligheten. Genom detta kritiska förhållande läggs grunden för att kunna skapa den gåtfullhet som är ett av Ljungquist främsta stildrag. För att ett mysterium ska kunna komma till stånd måste det separeras från verkligheten: det måste framstå som obegripligt, övernaturligt och främmande och det måste gå emot en normativitet. Hur sker då detta brott?

Walter Ljungquist gör det genom att skriva in i sig i Jenaromantikernas tradition, vars liberala inställning till språkexperiment och definitioner tillåter författaren att skapa relativt fritt.<sup>181</sup> Samtidigt är han naturligtvis påverkad av sin samtid: pusseldeckarens gyllene era på 1940- och 50-talen, Sf-genrens genomslag på 1950-talet och den svenska konkretismen på 60-talet - alla tre är viktiga litterära anhalter för Ljungquist författarskap och som på olika sätt uttrycks i hans romaner.

Uppsatsen har diskuterat hur samtliga genrer relaterar och problematiserar en samtidsanda: huruvida de gestaltar, blir uttryck och förhåller sig till samhällslig och historisk utveckling. I viss mån har *all* litteratur en politisk dimension: det handlar, som den franska filosofen Jacques Rancière betonar, hur människor tar plats. Det handlar alltså om vilka förutsättningar vi ges för att delta i en gemenskap och om möjligheterna att vara både ett jag i sig själv och ett jag bland många andra. Litteratur, liksom all annan konst, får här sin politiska dimension utifrån vem som definierar dess kriterier.<sup>182</sup>

Hur skildras detta i Kvartetten? Ett talande exempel, som belyser hur människor förhåller sig och definieras i en kollektiv gemenskap, är det tidigare diskuterade försvinnanden. Karaktärernas (Pernilla, Eli, Felix, Konrad och Ossian) uppbrott är ett sätt att gå emot en rådande

---

<sup>181</sup> Se Anders Olsson 2006, s. 97f.

<sup>182</sup> Jacques Rancière, *Texter om politik och estetik*, Site edition 2, Lund 2006.

ordning. Men är det är självständigt val eller tvingas de ut i själslig och fysisk exil? De är alla olika former av den andre: avvikare som inte får plats i ett påfallande homogent och homofont samhälle. I själva försvinnandet skapas glapp och därmed aktiveras läsaren. Hen tvingas till att reflektera över vad dessa glapp innebär, vad som här kan tänkas hända och varför de finns. Läsaren går därmed in i ”symfilosofierandet” och förlänger texten. Det blir möjligt tack vare Ljungquists fragmentariska formspråk och tematik: här erbjuds många ingångar och utgångar, texten blir multivokal och kan förstås som ett experiment. Just så tänker sig Anders Olsson det moderna fragmentet: det ”är experimentets och infallets form, som medger en frihet traderade genrer inte medgett.” Genom att vara just fragment ifrågasätter en sådan estetik de genrer som strävar efter fullkomlighet och lämnar istället plats åt en ’ny’ människa: en central och självständig varelse som representerar en egen sanning och berättelse: därmed utmanas den kollektiva och absoluta sanningen.<sup>183</sup>

Det är just denna subjektiva, mindre icke-officiella sanning som är Ljungquist ute efter. Därför är det inte särskilt märkligt att han låter Jerk sammanfatta skrivandets betydelse på följande vis:

Jag minns mycket väl (och jag säger det själv i texten) att skrivandet för mig var en övning i självtukt, i självdisciplin, att det var framsprunget ur ett behov att bringa reda i kaos, att väcka eftertanke, besinning och vilja. (IS, s. 19)

Men som denna uppsats diskuterat, så visar texterna på ordningens bräcklighet. Språket räcker för det första inte till: ord kan inte säga allt och kan inte skapa en fullkomlig fullständighet. För det andra är språket fyllt med sprickor och motsägelser: det talar alltså emot sig självt. Således och för det tredje, är ordet poyfont – det har alltid multipel betydelse – vilket upphäver det entydiga uttalandet om världen. Slutligen, för det fjärde, bakom orden döljer sig alltid något annat. Vad? Kanske är det en annan verklighet, kanske är det evigheten. Vi kan därför fråga oss om orsaken till att Jerk bränner sina manuskript verkligen är ett försök att klippa navelsträngen till ett förflutet och röja undan sina spår – eller om det är ett försök att förinta ordet, att ta sig ur dess makt för att blir pånyttfödd och fri.

Detta är givetvis omöjligt: ingen kan helt och fullt klippa banden till det förflutna. Om det är möjligt att göra detta infinner sig genast en fruktan: vad för slags livsform väntar på oss om vi inte längre har ett förflutet att förhålla oss till? Språket och ordet är ju livet förkroppsligat i tecken. Jerk säger: ”Att skriva är mitt enda sätt att leva”. (IS, s. 54) Och vad händer då med identiteten om och när den konfronteras mot evigheten? Kanske blir den ett alldeles eget tomrum?

---

<sup>183</sup> Anders Olsson 2005, s. 37.

Då det fragmentariska hos Ljungquist fungerar som ett formellt och tematiskt ledmotiv alstrar det en spänning som å ena sidan reducerar texten, å andra sidan expanderar den genom en konstant omformulering av sig självt. Låt oss kalla det en metod som förtätar, upplöser, sliter sönder och reproducerar och diskuterar texten i själva texten. Metoden blir ett slags metaspråk vilket innebär att Kvartetten genomgående reflekterar över en tredje nivå som befinner sig både i och utanför romanvärlden. Detta illusoriska, iscensatta enigma etablerar därmed en metafiktiv nivå. Mysteriet är en pålagd, narrativ konstruktion – ett tydlig strukturellt ramverk som för både en intern och extern diskussion om textens egen kompositionella egenart.

Den externa innefattar en reaktion mot det som ligger utanför texten- det moderna samhället – alltså själva moderniteten. Den interna instansen är en formmedveten omknådning av en litterär tradition – fragmenteringen är ett sätt att smula sönder världen och den stora berättelsen för att på så sätt baka om den till sin egen kaka och därmed berätta, om inte en helt ny, så åtminstone en annan historia.

#### *Framtida forskningsförslag*

Gällande den framtida forskningen om Walter Ljungquist kan den performativa analysen utvecklas. En mer ingående diskussion om hur Jerk Dandelins och Walter Ljungquists respektive poetik och metaspråk iscensätts i texterna vore särskilt intressant – i synnerhet med fokus på den ikonocitet som här bara har vidrörts. En annan ingång vore att uppmärksamma ytterligare en genre som Ljungquist alluderar på och som här inte har blivit belyst: nämligen den gothiska, skräckromantiska litteraturen. De stämningar som Ljungquist skapar påminner mycket om den melankoli som är så vanligt förekommande i gothisk och skräckromantisk litteratur. Diskussionen om den upplösta platsen kan med fördel fördjupas och så även den om nyckelkaraktären dubbelgångaren liksom de halvt mänskliga, halvt övernaturliga monster som förekommer i Kvartetten. Slutligen borde också just själva platsen och platsskapandet få mer utrymme: genom att göra en ekokritisk läsning av Walter Ljungquist prosa kan kanske ett helt nytt ljungquistskt universum träda fram.

# KÄLLFÖRTECKNING

## Otryckt material

[www.ne.se](http://www.ne.se)

## Tryckt material

Adorno, Theodor W, *Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften 7*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977.

Aristoteles, *Om diktkonsten*, i översättning av Jan Stolpe, Anamma, Göteborg 1994.

Aurelius, Eva Hættner 'Litteratur och idéer' i *Litteraturvetenskap – en inledning*, Staffan Bergsten (red.), andra upplagan, Studentlitteratur, Lund 2002.

Bakhtin, Mikhail *Det dialogiska ordet*, Anthropos, Gråbo 1991.

*Rabelais och skrattets historia. François Rabelais verk och den folkliga kulturen under medeltiden och renässansen*, Anthropos, Gråbo 2007.

*Dostojevskijs poetik*, Gråbo 2010.

Barthes, Roland *S/Z*, Wiley-Blackwell 1990.

Bayard, Pierre *Vem dödade Roger Ackroyd?* Bokförlaget Fischer & Co, Stockholm 2001.

*Sherlock Holmes was wrong. Reopening the Case of The Hound of Baskervilles*, Bloomsbury, New York 2008.

Bergsten, Staffan (red.) *Litteraturvetenskap – en inledning*, andra upplagan, Studentlitteratur, Lund 2002.

Blanchot, Maruice *La Part du feu*, Paris: Gallimard 1949.

*L'entrelien infini*, Paris: Gallimard 1969.

Bloom, Harold *The anxiety of influence: a theory of poetry*, Oxford University Press: New York 1997.

Brooks, Peter *Reading for the plot. Design and Intention in Narrative*, Harvard University Press 1992.

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

Cawelti, John *Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*, The University of Chicago Press, Chicago & London 1976.

*Mystery, Violence, and Popular Culture*, The University of Wisconsin Press, Wisconsin 2004.

Deleuze, Gilles och Felix Guattari, *Kafka. För en mindre litteratur*, Daidalos, Göteborg 2012.

Farstad, Britt Johanne *Glaspärlespelaren. Nya världar, etik och androcentrism i Peter Nilsons science fiction-romaner*, Institutionen för Kultur- och medievvetenskaper vid Umeå universitet, Umeå 2013.

Foucault, Michel 'Of Other Spaces' i *Visual Culture. Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. Volume III – *Spaces of Visual Cultures*. Joanna Morra and Marquard Smith (eds.), Routledge,

London & New York 2006.

Gardiner, Michael E., *Mikhail Bakhtin. Sage Masters of Modern Social Thought – Vol II*, Sage Publications, London/Thousands Oaks/New Delhi 2003.

Genette, Gérard *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Cambridge: Cambridge University Press 1997.

Georgii-Hemming, Bo *Träd. Ett försök till lacansk läsning av Walter Ljungquists berättelser – särskilt Jerk Dandelinsviten*, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1997.

Girard, René *Syndabocken – en antologi*. Urval och förord av Anders Olsson. Themis, Stockholm 2007.

Habermas, Jürgen *Vitenskap som ideologi*, Gyldendal, Oslo 1969.

Haraway, Donna 'A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s' i *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Second edition, Vincent B. Leich (Ed.) W. W. Norton Company, New York & London, 2010.

Hitchcock, Peter 'The Grotesque of the Body Electric' i *Mikhail Bakhtin. Sage Masters of Modern Social Thought – Volume II*, Michael E. Gardiner (Ed.) Sage Publications, London/Thousands Oaks/New Delhi 2003.

Iser, Wolfgang *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction. From Bunyan to Beckett*. John Hopkins University Press 1974.

Kant, Immanuel *Kritik av det rena förnuftet*, Bokförlaget Thales, Stockholm 2013.

Kemp, Peter *Språk och existens*, Symposion, Stockholm 1979.

*Det Oersättliga: En teknologietik*, Symposion, Stockholm 1991.

Kärrholm, Sara *Konsten att lägga pussel. Deckaren och besvärjandet av ondskan i folkhemmet*, Brutus Östlings förlag Symposion, Stockholm/Stehag 2005.

Lachmann, Renate: 'Bakhtin and Carnival: Culture as Counter-Culture' i *Mikhail Bakhtin. Sage Masters of Modern Social Thought – Vol II*, Michael E. Gardiner (Ed.) Sage Publications, London/Thousands Oaks/New Delhi 2003.

Leich, Vincent B. (Ed.) *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Second edition, W. W. Norton Company, New York & London, 2010.

Ljunquist, Walter *Azalea*, Bonniers, Stockholm 1948.

*Ossian*, Bonniers, Stockholm 1958.

*I stormen*, Bonniers Stockholm 1960.

*Erika, Erika*, Bonniers, Stockholm 1963.

*Väggarna har ögon*, Stockholm 1965.

*Sörj dina träd*, Bonniers. Stockholm 1975.

'Konst eller livsåskådning. En deklaration' i *Bonniers litterära magasin*, 1959:1.

- Lundevall, Carl-Fredrik och MatsÅke Bergström *Fåglarna i Norden*, ICA Bokförlag, Västerås 2004.
- Lyotard, Jean-François *The postmodern condition. A report to knowledge*, Manchester University Press, Manchester 1986.
- McCracken, Scott *Pulp. Reading Popular Fiction*, Manchester och New York 1998.
- Mellberg, Arne *resa och skriva. en guide till den moderna reselitteraturen*, Daidalos, Goteborg 2006.
- Määttä, Jerry *Raketsommar. Science Fiction i Sverige 1950-1968*, Ellerströms, Lund 2006.
- Nerman, Bengt *Den skapande processen. En studie av Walter Ljungquists diktarmetod*, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1976.
- Nietzsche, Friedrich *Samlade skrifter – Band 5: Den glada vetenskapen ("la gaya scienza")*, Symposion, Stockhom/Stehag 2008.
- Nordberg, Carl-Eric 'En gång har jag skjutit en svensk diktare' i *Böckernas värld*: häfte 4:1968.
- Olsson, Anders *Skillnadens konst. Sex essäer om moderna fragment*, Albert Bonniers Förlag, Stockholm 2006.
- Olsson, Bernt och Ingemar Algulin (red.), *Litteraturens historia i Sverige*, Norstedts, femte reviderade upplagan, Stockholm 2009.
- Olsson, Jesper *Alfabetets användning. Konkret poesi och poetisk artefaktion i svenskt 1960-tal*, OEI EDITÖR, Stockholm 2005.
- Richard Sheldon, 'Introduction' i *Literature and Cinematography*, Dalkey Archive Press, Champaign & London 2008.
- Sjklovskij, Viktor *Theory of prose*, Dalkey Archive Press, Champaign & London 2009.  
*Literature and Cinematography*, Dalkey Archive Press, Champaign & London 2008.
- Rancière, Jacques *Texter om politik och estetik*, Site edition 2, Lund 2006.
- Spindler, Fredrika *Nietzsches. Kropp, konst, kunskap*. Glänta produktion, Göteborg 2010.
- Tykesson, Elisabeth 'Nästa: Venus. En orientering i science fiction' i *Bonniers litterära magasin*, 1954:1
- Ursing, Anna-Maria *Fantastiska fröknar. Studier av lärarinnegestalter i svensk skönlitteratur*, Brutus Östlings förlag Symposion, Stockholm/Stehag 2004.
- Wendelius, Lars 'Kriminalitet och modernitet. Några iakttagelser kring förhållandet mellan klassisk detektivroman och modernistisk prosa' i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 1995:1.  
*Rationalitet och kaos. Nedslag i svensk kriminalfiktions efter 1965*, Gidlunds förlag, Stockholm 1999.  
*Den dubbla identiteten. Immigrant- och minoritetslitteratur på svenska 1970-2000*, Centrum för multietnisk forskning, Uppsala universitet, Uppsala 2002.

Westberg, Anna 'Att svika sin högre bestämmelse' i *Svenska Dagbladet* 1981-02-17.

Žižek, Slavoj 'Multitude, Surplus, and Envy' i *Rethinking Marxism: A Journal of Economics, Culture and Society* 2006.