

Lunds universitet
Avd. för litteraturvetenskap, SOL-centrum
Handledare Eva Haettner Aurelius
2015-06-04

Carl Thanner
LIVK10

Främmandegöring i Maja Lundgrens *Pompeji*

De bygger, arbetar, slåss, super, går på spektakel och blir kära. De skrattar och gråter. De försöker leva sina liv så gott det går. Den dumma jätten vid horisonten, som de inte ens vet är en vulkan, den dumma jätten vid horisonten.

Dum ej jag är. En vesuv jag är.

Ur *Pompeji* (2001) av Maja Lundgren

Innehållsförteckning

Inledning.....	4
Främmandegöring.....	5
Fyra främmandegörande grepp/effekter.....	8
”Verkligen vackert / O vulkan” – work (belabored form).....	11
Berättarens närvaro – the making of a thing.....	13
”Äh, förresten” – somatic seeing.....	16
Vesuven, Tigern, Venus.....	19
En enkel lista blir litteratur – rhythm.....	22
Sammanfattning.....	24
Käll- och litteraturförteckning.....	27

Inledning

Maja Lundgren skriver stilistiskt och språkligt mycket medvetet och raffinerat. Hennes genombrottsroman *Pompeji* från 2001 är ofta skriven i korta stycken och den rymmer listor, talspråkligheter som ”jorå”, det mer traditionella ”ty”, svordomar, latin, svåra referenser, upprepningar av ljud och i det antika sammanhanget anakronismer som ”Nero & co”. Tonen känns omväxlande ironisk, kavat, humoristisk och allvarlig. Den är distinkt och kontrollerad. Orden liksom präntas in. Självaste vulkanen Vesuvius får ta över berättandet en stund – författaren har helt klart många grepp för sig, vars funktioner lockar till analys.

Här avser jag att analysera *Pompeji* med hjälp av den ryske formalisten Viktor Sklovskijs teori om främmandegöring, framlagd i hans artikel ”Konsten som grepp” från 1917. Med hjälp av grepp kan konstnärer framställa vanliga föremål och företeelser på nya sätt, vilket gör att vi ser dem istället för att bara känna igen dem via språket. Följden blir att den som tagit del av sådana verk kan se världen utanför litteraturen på nytt. Ibland låter det på Sklovskij som att vår blick på livet alltid är automatiserad, vilket jag inte tror är fallet. Många gånger reflekterar man inte över att möta en hund på trottoaren, men det är nog inte heller ovanligt att i vissa sinnesstämningar begrunda vad det egentligen är för märklig varelse. I vissa stunder underlättar den automatiserade varseblivningen, i andra kan vi slå av den och titta in i rymden. Emellanåt behöver vi nog ändå en skjuts för att bryta vår automatiserade varseblivning och då är litteraturen ett utmärkt sätt med sina främmandegörande grepp.

Romanen utspelar sig i en fiktiv version av den antika staden Pompeji, strax innan vulkanen Vesuvius ödelade den med ett utbrott. Berättarjaget, ”författaren” av boken, låter oss möta en mängd mer eller mindre realistiska karaktärer. Många är baserade på verkliga invånare i Pompeji enligt romanens avslutande tillägnan, exempelvis skådespelerskan Methe och frukthandlaren Felix. Andra är övernaturliga som Vesuvius och Venus. Även tigern är förmänskligad.

Maja Lundgren tycks ha studerat det som är känt om hur livet fördes där (bland annat genom graffiti i den utgrävda staden) och sedan gestaltat denna kunskap; fabeln fanns alltså redan kan man säga och av den har Lundgren format en skönlitterär intrig. En sådan roman förefaller särskilt relevant för en formalistisk analys, eftersom skillnaden på material och form var viktig för dessa teoretiker. Litteratur uppstår när materialet (i det här fallet kunskap om det historiska Pompeji) får en litterär form (Lundgrens roman *Pompeji*). Det är förvandlingen från material till form som formalisterna vill undersöka, skriver Paul Tenngart i sitt teoretiska översiktsverk. ”Distinktionen mellan material och form ligger bakom hela den ryska formalismens syn på litteratur. Den ligger också bakom mycket inflytelserika idéer om den episka, berättande texten. En berättelse kan delas

in i två aspekter, fabel (*fabula*) och intrig (*sujett*).”¹

Att studera Lundgrens stil, form och grepp, hennes ”tagning” av Pompeji, är därför intressant och relevant. Inte minst då staden är ett tydligt exempel på förgängligheten, det allmänmännliga faktum som präglar allas våra blickar på livet. Möjligen blir då gestaltningen av Pompeji också en gestaltning av livets stora frågor, även om den historiska (om än fiktiva) staden och dess invånare är det centrala. Hur skriver författaren, vilka grepp använder hon, hur fungerar dessa och vilka effekter kan hennes grepp ha på läsningen, vår bild av det förflutna Pompeji, katastrofen och – ur ett större perspektiv – livet i stort? Det är min frågeställning.

Först redogörs här för de viktigaste punkterna i Sklovkijs artikel ”Konsten som grepp”. Därefter redogörs för en modell som Douglas Robinson har för främmandegöring i *Estrangement and the somatics of literature* från 2008, där han delar upp begreppet i fyra grepp/effekter från Sklovkijs artikel. Olof Westerberg använde Robinsons kategorier som metod i en uppsats om främmandegöring i Albert Camus *Främlingen*. Jag gör detsamma – applicerar dessa fyra grepp/effekter på *Pompeji*, och analyserar på så sätt romanen. Genom detta arbetssätt är meningen att påvisa främmandegörande grepp både i detaljer och i boken som helhet.

Utöver nämnda källor använder jag Ann Kangas uppsats om Litterär humor i Maja Lundgrens *Pompeji* och Filip Hammar och Fredrik Wikingssons *100 Höjdare. Sveriges roligaste ögonblick genom tiderna*. Hon tar också upp främmandegöring. Hans O. Granlids *Då som nu* från 1964 är också intressant. Den handlar om vad som är viktigast för den historiska romanen; det behandlade historiska skedet i sig eller dess analogier med nutiden. Slutligen diskuterar jag mina iakttagelser.

Främmandegöring

Sklovskij gör i artikeln ”Konsten som grepp” skillnad mellan poesins och prosans språk, vilket han menar att symbolistiska företrädare har missat. De missar därför också att det finns två typer av bilder: den som praktiskt medel för tänkandet och den poetiska bilden som förstärker ett intryck. Han exemplifierar med att ropar man ”Hallå där, slokhatt, du tappa ett paket!” efter en man i slokhatt som tappar ett paket, då är slokhatt en prosaisk trop (i det här fallet en metonymi). Den som kallar ett huvud för en melon använder också en prosaisk trop. Det är en tankeprocess att byta ut ett klotformat föremål mot ett annat klotformat, en abstrahering, men det är inte poesi, enligt Sklovskij. Men befälhavaren som säger ”Hallå där, slokhatt, hur står du!” till en soldat med dålig hållning använder en poetisk trop.² ”Som medel är den, vad gäller funktionen, likvärdig med parallellismen (såväl den vanliga som den negerande), likvärdig med liknelsen, upprepningen, symmetrin,

1 Tenngart, Paul, *Litteraturteori*, 1. uppl., Gleerup, Malmö, 2008, s. 20

2 Sklovskij, Viktor, ”Konsten som grepp” (1917), Entzenberg, Claes & Hansson, Cecilia (red.), *Modern litteraturteori: från rysk formalism till dekonstruktion*. D. 1, Studentlitteratur, Lund, 1993, s. 17 ff.

hyperbolen, likvärdig överhuvudtaget med alla dessa medel som används för att stegra förnimmelsen av en företeelse (i ett litterärt verk kan orden och tom. ljuden vara sådana företeelser)” skriver Sklovskij.³

Därför menar han att ”lagen om den skapande energins ekonomisering” – vilken går ut på att läsaren med minsta möjliga ansträngning ska förstå innebörden i en text – säkert stämmer när det gäller praktiskt språk, men den är inte relevant att applicera på poetiskt språk.⁴ Sklovskij skriver att det är ”nödvändigt att man talar om lagar för spill och sparsamhet i det poetiska språket, inte i analogi med det prosaiska språket utan på basis av dess egna lagar”.⁵ Ett problem är dock att han först ställer praktiskt språk mot poetiskt språk, sedan prosaiskt språk mot poetiskt. Antagligen använder han ”praktiskt” och ”prosaiskt” för samma sak, nämligen ”vardagligt”. Det ställer han mot ”poetiskt” som jag tolkar som ”konstnärligt” eller ”litterärt”, men det skulle vara lättare om han valde en term för ”vardagligt”.

Härnäst kommer Sklovskij in på ”de allmänna lagarna för varseblivningen”. Handlingar automatiseras när vi vänjer oss vid dem, och då utför vi dem omedvetet. Första gången man tryckte ned en tangent var det en speciell upplevelse, men efter otaliga upprepningar känns det inte alls. Vi märker det inte ens. Sklovskij skriver att ”[d]enna automatiseringsprocess förklarar de lagar som gäller i det praktiska språket med dess ofullbordade satser och dess till hälften uttalade ord. Det är en process vars ideala uttryck är algebran, där företeelserna är ersatta med symboler. I snabbt samtalsspråk uttalas orden inte helt, i medvetandet är det nätt och jämt de första ljuden i ett namn som framträder”.⁶ Vi märker ting, företeelser och till och med ord utifrån deras kända skal och att de upptar plats, men vi tar inte in dem. På så sätt funkar också det praktiska språket effektivt och ekonomiskt. Men på bekostnad av detta försvinner också ting, företeelser och ord, och i förlängningen passerar livet utan att vi är medvetna om det. Sklovskij uttrycker detta drastiskt: ”[s]å går hela livet förlorat och förvandlas till intet. Automatiseringen förtär föremål, möbler, hustru och skräck för kriget”.⁷ Sedan kommer nyckelpassagen i artikeln ”Konsten som grepp”:

[D]et är just för att återställa förnimmelsen av livet, för att känna tingen, för att visa att stenen är en sten, som det finns detta som kallas konst. Konstens uppgift är att förmedla en förnimmelse av föremålet, som vision, och inte som igenkännande; konstens tillvägagångssätt, dess grepp (*priëmy*), är ”främmandegöringen” (*priëm ostranenija*) av föremålet och den ”medvetet försvårade formen” (*priëmy zatrudnënnij formy*), vilka båda syftar till att stegra varseblivningsprocessens svårighet och varaktighet. Ty i konsten är varseblivningsprocessen ett

3 Ibid.

4 Ibid.

5 Ibid.

6 Ibid.

7 Ibid.

självändamål och måste förlängas; *konsten är ett medel att uppleva företeelsernas tillblivelse, vad som redan blivit till har ingen betydelse i konsten.*⁸

De konstnärliga greppen verkar närmast vara en metod som hjälper oss att ta vara på livet. Ting och företeelser framställs på sätt som är nya för oss, de främmandegörs och vi får arbeta för att ta in det avbildade. Tinget, företeelsen eller i vissa fall ordet i sig framträder då, och därmed livet. Jag tycker att det blir en smula förvirrande när Sklovskij glider från tinget till företeelsen och hela livet, men jag antar att både små och stora beståndsdelar, abstrakta likaväl som konkreta, kan främmandegöras. Sklovskij skriver exempelvis att både möbler och skräck för kriget blir automatiserade. Antagligen är det upp till författaren av det litterära verket att välja vad som ska främmandegöras; en tillämpar kanske ett antal grepp på ett gem, medan en annan satsar sitt krut på en ilande känsla. Det kan också vara så att en abstraktion främmandegörs genom främmandegjorda, konkreta ting.

Viktigt att poängtera är att främmandegöring är subjektivt. ”Sklovskij var formalist och tenderade därför att underskatta den kulturella kontextens relativisering av främmandegöringen. Det bör därför betonas, att främmandegöringen aldrig är absolut, utan alltid förhåller sig till historiskt givna normer, konventioner, förväntningar och läsvanor. Grepp som främmandegör en företeelse i en kulturell situation kan framstå som helt neutrala i en annan kulturell situation” skriver Beata Agrell i sitt kapitel i antologin *Främlingskap och främmandegöring* (2009).⁹

Sklovskij exemplifierar främmandegöring med ett antal grepp som författare har använt, exempelvis låter Tolstoj en häst beskriva människors märkliga livsyn. Hästgreppet påminner om den personifierade vulkanen i *Pompeji* som jag återkommer till.

Det poetiska språkets svårigheter bromsar vår läsning och förståelse, även när det liknar prosaiskt språk, enligt Sklovskij.¹⁰ Han skriver dock kort därpå att: ”[d]et poetiska språket är ett *konstruerat språk (rec postroenie)*. Prosan däremot är ett vanligt språk: ekonomiskt, lätt, regelmässigt”.¹¹ Som jag förut varit inne på är Sklovskijs skarpa linjer mellan prosa och poesi knappast relevanta i dag då hans definition inte stämmer med nutidens – prosa verkar hos Sklovskij betyda ”okonstnärligt språk”. Lundgrens roman har försvårade och poetiska inslag, men den hade kunnat kallas prosa även utan dessa. Jag antar att den väsentliga skillnaden är mellan praktiskt och konstnärligt språk.

Sklovskij avslutar artikeln ”Konsten som grepp” med ett resonemang om rytm, vilket jag återkommer till.

8 Ibid.

9 Agrell, Beata, ”Mellan raderna: till frågan om textens apellstruktur”, Thorson, Staffan & Ekholm, Christer (red.), *Främlingskap och främmandegöring: förhållningssätt till skönlitteratur i universitetsundervisningen*, Daidalos, Göteborg, 2009, s. 42 f.

10 Sklovskij, s. 30 f.

11 Ibid.

Fyra främmandegörande grepp/effekter

I sin bok *Estrangement and the somatics of literature* urskiljer Robinson fyra ”strategies or channels of deautomatization” i Sklovskijs artikel: ”work (belabored form), the making of a thing, sensate or somatic seeing, and rhythm”.¹² Det är alltså fyra vägar som leder till desautomatisering, och det skulle vara enkelt att kalla dem ”fyra främmandegörande grepp”, men benämningarna på dessa kategorier varierar dock hos Robinson, vilket gör det en smula otydligt.

Först talar han om fyra ”strategies or channels”, sedan om en av dem, ”somatic seeing”, som en desautomatiserande effekt av främmandegörande grepp. Är det författarens grepp, läsarens arbetsprocess eller textens effekt på läsaren som kategoriseras? Antagligen rör det sig om en blandning: ”work” verkar stå för läsarens arbete, dess precisering ”belabored form” (försvårad form) låter dock som ett grepp och ”the making of a thing” (företeelsernas tillblivelse) är något som både författare och läsare ägnar sig åt, så tolkar jag Sklovskij och Robinson. ”Somatic seeing” är en effekt på läsaren men samtidigt ser nog också författaren somatiskt i skrivögonblicket och ”rhythm”, slutligen, är något författaren ägnar sig åt men som förstås också präglar läsningen. Min slutsats blir att de fyra kategorierna kan tolkas både utifrån författaren (som grepp) och läsaren (effekt). Det vore enklast att kalla dem fyra främmandegörande grepp, men det stämmer inte riktigt med Robinsons kategorisering. Jag har därför valt att kalla dem främmandegörande grepp/effekter.

En till svårighet med att använda ”kategorierna” är att de flyter in i varandra, vilket Westerberg uppmärksammar i sin uppsats om Albert Camus *Främlingen*.

Första främmandegörande grepp/effekt som Robinson tar upp är ”work (belabored form)”, vilket jag översätter till ”arbete (försvårad form)”. ”[A]rt's device [Sklovskij] says, is a device of estranging things and a device of belabored form, which he paraphrases in the next clause as the enhancement of the difficulty or laboriousness and duration of perception. Shklovsky wants to make the audience *work harder and longer* to perceive things so as to enhance the intensity and therefore the sensuousness and vividness of their perception”, utlägger Robinson Sklovskij.¹³ Läsaren av en litterär text ska tvingas arbeta med den, eftersom varseblivningen då intensifieras. ”[K]onstens tillvägagångssätt, dess grepp (*priemy*), är 'främmandegöringen' (*priem ostranenija*) av föremålet och den 'medvetet försvårade formen' (*priemy zatrudnennij formy*), vilka båda syftar till att stegra varseblivningsprocessens svårighet och varaktighet” skriver Sklovskij. Men vad menar han med att konstens grepp är främmandegöringen *och* den medvetet försvårade formen? Är inte den medvetet försvårade formen *ett* främmandegörande medel?

12 Robinson, Douglas, *Estrangement and the somatics of literature: Tolstoy, Shklovsky, Brecht*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2008, s. 114 ff.

13 Ibid.

Texten måste vara svår, eftersom ”det lätta” – det som vi är vana vid – förstår vi automatiskt vilket leder till slö eller ingen varseblivning. Sådant automatiserat arbete som vi kan utan och innan berövar oss känslan av att arbeta och därmed känslan av att leva, skriver Robinson.¹⁴ Enligt honom påminner detta om bilden av fabriksarbetare som gör misstag på grund av enformiga arbetsuppgifter och därför behöver nya utmaningar, och vidare: ”the image suggests that the kind of intensification of labor that is most dealienating and deautomatizing is work that gives workers an experience of actually *making* the thing they're manufacturing”.¹⁵

”The making of a thing” är det andra främmandegörande greppet/effekten, och det kan förstås genom fabriksarbetarliknelsen ovan. Läsaren som arbetar med en svår text kan uppleva att hen är med och skapar den tillsammans med författaren, vilket medför en desautomatiserande effekt. ”[K]onsten är ett medel att uppleva företeelsernas tillblivelse, vad som redan blivit till har ingen betydelse i konsten” skriver Sklovskij i nyckelpassagen. ”Företeelsernas tillblivelse” blir i Robinsons engelska översättning av den ryska texten ”the making of a thing”. Detta tolkar han som:

What Shklovsky is arguing is that art generates in its audience the impulse and the means by which they can relive or reexperience the shaping act, project themselves empathetically into the doing of the *work* by which the artwork was made. The made thing, the artwork itself, is insignificant, except as the empathetic channel through which readers and other audience members come to feel like artists themselves, come to feel not just the characters' emotions but the deautomatizing or “fulgurating” effects of the artist's own body movements.¹⁶

Publiken får alltså inte bara återuppleva skapandet av verket, utan också delta i skapandet. Men att Sklovskij skriver att det som blivit till saknar betydelse verkar motsägelsefullt. En färdig bok kan plockas upp av många olika läsare som därmed går igenom ”företeelsernas tillblivelse”. Men jag antar att ett verks avsaknad av betydelse innebär att man bara upplever det och dess skapande en gång, sedan har man gjort sig en uppfattning. Robinson diskuterar bisatsen vidare.

Robinsons tredje kategori är en desautomatiserande effekt av främmandegörande grepp som han kallar ”somatic seeing”. Detta önskade tillstånd, ”somatiskt seende” direkt översatt, innebär att man förnimmer ett föremål genom att se istället för att igenkänna, vilket konst kan hjälpa oss med.¹⁷ ”[D]et är just för att återställa förnimmelsen av livet, för att känna tingen, för att visa att stenen är en sten, som det finns detta som kallas konst. Konstens uppgift är att förmedla en förnimmelse av föremålet, som vision, och inte som igenkännande” skriver Sklovskij. Som medel använder

14 Ibid.

15 Ibid.

16 Ibid.

17 Ibid.

konstnären främmandegörande grepp. I vardagen gör vårt algebraiska och automatiska tankesätt att vi igenkänner ting ytligt istället för att se dem – ”[u]nder inflytanden av en sådan varseblivning förtvinar tingen”, skriver Sklovskij.¹⁸ Men när en författare i en litterär text gestaltar ett ting med främmandegörande grepp leder det till att läsaren ser tinget istället för att bara notera det, tolkar jag honom. ”Stenen känns stenig”, skriver Westerberg.¹⁹ Detta somatiska seende kan läsaren sedan ta med sig ut i verkliga livet.

Inte bara ting utan även företeelser kan ses somatiskt. Ett av Sklovskijs exempel på främmandegörande grepp är Tolstojs sätt att beskriva företeelser i andra ordalag än de vi är vana vid. Tolstoj undrar varför prygelstraffet inte lika gärna kunde utgöras av nålstick i axlar eller armar i skruvstäd. Han beskrev teatern som om han aldrig sett den innan, vilket medför att vi tas med till en märklig plats av papp och brädor. Och han ägnade sig åt perspektivskiften, som i fallet med hästen som berättare.²⁰

I slutet av artikeln skriver Sklovskij kort om rytm, vilket också är Robinsons fjärde och sista främmandegörande grepp/effekt. Sklovskij anknyter till ”energins ekonomisering” och citerar Herbert Spencer som menar att oregelbundna slag ökar vår arbetsinsats: ”Slag som riktas mot oss oregelbundet tvingar oss till en överflödigt och tidvis nödvändig anspänning av musklerna, av det skälet att vi inte kan förutse slagets upprepning; vid regelbundna slag däremot ekonomiserar vi vår energi.”²¹ (Enligt Robinson är det egentligen en parafras av Spencer som citeras).²²

Vi behöver exempelvis inte ödsla energi på att uppfatta en klockas slag eftersom de kommer med samma intervall, men om de hade kommit på måfå hade vi behövt anstränga vår koncentration. Det låter som ett utmärkt redskap om man ska analysera en litterär text på jakt efter främmandegörande grepp. Rytmska avvikelser kan vara exempel på försvårad form exempelvis. Spencers tanke tar dock inte hänsyn till den nödvändiga uppdelningen mellan prosaiskt och poetiskt språk, och han missar därför att det finns två rytmer, menar Sklovskij. Arbetsvisan är ett exempel på poetisk rytm, men den automatiserar samtidigt arbetet, skriver han. Den prosaiska rytmen i sin tur är likaså automatiserande, gången försvinner om man konverserar under promenaden, är Sklovskijs exempel. Poesins rytm (märk skillnaden från poetisk rytm) är den samma som den prosaiska rytmen ”fast kränkt, störd” och antagligen omöjlig att systematisera. Om en rytmrubbning kanoniserar minskar dess effekt som grepp.²³

18 Sklovskij, s. 20

19 Westerberg, Olof, ”Främmandegöring i och runtom en främling – undersökning av främmandegöring i *Främlingen*” (b-uppsats), LIVA04, litteraturvetenskapliga institutionen, Lunds universitet, 2014, s. 8

20 Sklovskij, s. 22 f.

21 Sklovskij, s. 31

22 Robinson, s. 129

23 Sklovskij, s. 32

Sklovskijs uppdelning mellan prosaiskt och poetiskt språk är problematisk, och Robinson verkar vara inne på ett liknande spår. Han har ett förslag på vilken skillnad som borde vara den primära.

Shklovsky is juggling too many binaries: prose versus poetry, ordinary life versus art, and, ultimately, speech versus the artistically enhanced language of literature, including prose *and* poetry. [---] The only binary that should really count for him is that between automatizing and deautomatizing rhythm, the rhythmic automatizations of conventional art (marches, work songs, or, in our day, advertising jingles and Hallmark greeting cards) and the rhythmic deautomatizations of estranging art.²⁴

”*Verkligen vackert / O vulkan*” – work (belabored form)

Romanen *Pompeji* är späckad med udda detaljer och finurligheter, vilka kan sägas bromsa läsningen och ibland förståelsen. Man stannar upp och begrundar dem. Om den rika familjen Paquia står det exempelvis: ”Paquierna tänker före. Inte ens efter före, bara före”.²⁵ Och på sidan därpå står det: ”Ett och annat rötägg har det väl funnits i familjen men med illa dold näver har även björken sina fläckar”.²⁶

Men varför inte börja med bokens inledning? Det första kapitlet heter ”Övergångssten I” och börjar så:

Järtecknen var många det året. Onådens år 62. Eller som de själva skulle ha uttryckt det: under L. Afinius och P. Marius konsulat.

I Neapel var det en staty som klövs itu. Man såg också en komet. Ända borta i Kina lär den ha synt.²⁷

Författaren liksom präntar in orden, och satserna är korta, men de känns ändå inte avhuggna. ”Järtecknen”, ”62”, ”uttryckt”, ”konsulat”, ”klövs” och ”komet” – de upprepade k-ljuden åstadkommer en distinkt sonoritet och rytm. ”L. Afinius” och ”P. Marius” innebär ett mjukare inslag bland k-ljuden. De korta inledningsmeningarna får på så vis en suggestiv effekt. Järtecken är något som moderna människor ofta inte tror på, men här, i samband med det historiska sammanhangets katastrofala och ofattbara vulkanutbrott, upplevs de som närmast realistiska. Stundtals eldsprutande berg är ett märkligt faktum på jorden som får järtecken att verka fullt rimliga. Längre fram i kapitlet återkommer ”Järtecknen var många det året”, ”Onådens år” och ”L. Afinius och P. Marius konsulat” (vilket varierar med ”G. Laecanius och M. Licinius konsulat”).

Frågan är om detta litterära språk kan ses som ett exempel på ”försvårad form”.

24 Robinson, s. 130 f.

25 Lundgren, Maja, *Pompeji: roman*, [Ny utg.], Bonnier, Stockholm, 2001, s. 38 f.

26 Ibid.

27 Lundgren, s. 5

Inledningsmeningarna är inte svåra att förstå, men de är litterära vilket gör att ens uppmärksamhet förstärks. Den långsamma läsningen och det tydliga sonora och rytmiska elementet gör att man får arbeta med texten mer än när man läser något av praktisk art. Som vi tidigare har noterat är medvetet försvårad form ett grepp som ska försvåra varseblivningsprocessen, enligt Sklovskij. Det litterära språket i inledningen av *Pompeji* är försvårat på grund att det är litterärt, men formen är enkel.

Svårare på det sättet blir det emellertid på andra ställen i romanen. Det andra kapitlet, exempelvis, inleds så:

Välkomna till en liten landsortsstad i Syditalien. Välkomna till det lilla grymma Pompeji. I anden, som ingen lyckas pejla – inte helt och fullt – finns det prylar som liknar grejer: musik och irrbloss.

Verkligen vackert
O vulkan

Under den slumrande Vesuvius ligger vårt Pompeji – eller Colonia Veneria Cornelia Pompeianorum, som dess snygga och pråliga namn lyder i hela sin skandalösa utsträckning. En livlig handelsstad...²⁸

Prosan avbryts av ”*Verkligen vackert / O vulkan*”, två kursiva rader som återkommer ännu en gång för att i slutet av det korta kapitlet varieras med ”*Verkligen vackert / O vulkan / Du hot vid horisonten*”. Hur ska man tolka detta lyriska ledmotiv? ”*Verkligen vackert*” låter ironiskt, ungefär som ”det var just snyggt!” ”*O vulkan*” är en åkallan, vilka inte sällan används för att anropa gudar. Vesuvius framstår här som en gud som har ställt till det. Det är osäkert vem som utsäger åkallan, men den utgör ett försvårande element som tvingar en till arbete. ”*Verkligen vackert / O vulkan*” kontrasterar också kapitlets övriga ”begripliga” innehåll av fakta om staden – den rymmer 20 000 invånare till exempel – och en scen där en ny tiger anländer till kajen för djurhetsningarnas räkning. Jag menar att greppet med den åkallade vulkanen understryker dess märklighet; den är en så vanlig sak som ett berg, men ändå gudomlig i sitt godtyckliga sätt att ödelägga städer. Så är det dock med allt, en människa är i vår vardag något helt självklart, men när man tänker efter är hon samtidigt en gåta i rymden. Vesuvius är ett tydligt exempel. Den är obegriplig i sitt eldsprutande och gestaltas därför svårt, som en gud, vilket kan sägas ge en främmandegörande effekt. Vulkanen främmandegörs, men också jorden som den är en del av.

”I anden, som ingen lyckas pejla – inte helt och fullt – finns det prylar som liknar grejer: musik och irrbloss.” Den andra meningen i kapitlet kräver tolkning. Anden är abstrakt, men det finns i den

²⁸ Lundgren, s. 8

sådant som vi människor kan uppleva – ”musik och irrbloss”, vilket framstår som bevis på andens existens. Något är det vi upplever, men vi vet inte vad. Det visste vi naturligtvis inte innan heller, men meningen kan sägas gestalta det upplevda men ändå obegripliga livet på ett speciellt sätt.

Boken är ofta talspråklig och enkel, men plötsligt bryts den trygga läsningen av försvårade stycken som de diskuterade och svåra referenser. Ordet ”schlaraffenland” var jag tvungen att slå upp.²⁹ I ett av de inledande kapitlen, ”Toleranströskel I”, översätter berättaren ord som ”fellatrix” (kuksugerska), ”fellator” (kuksugare), ”fututor” (knullare) och ”fututrix” (knullerska). ”För att ni inte ska dö av nyfikenhet eller känna er ut-snobgade – forna tiders gubbar, till exempel Ekelöf, brukade ju av anständighetsskäl ut-snobba alla utom ett begränsat antal likartade gubbar som läst latin”.³⁰ Men sedan kommer översättningen till ”Symplegma, det hörs väl”, vilket Kangas skriver om:

Nej, jag som läsare kan inte med gott samvete hålla med om att det hörs. Det tog en god del sökande för att slutligen hitta en ordbok som faktiskt tillhandahåller en översättning av ordet, som visar sig betyda ”a group of persons embracing or wrestling”. Läsaren vaggas in i en känsla av säkerhet för att plötsligt känna ”mattan dras bort under fötterna” [...] ”Gubbarnas” beteende fördöms men deras beteende upprepas, och vi kan se en ironisk lek med det fenomen som tidigare kritiserats. Vi finner här en drift med såväl de tidigare generationerna av latinkunniga ”gubbar” som med den nutida läsaren.³¹

Kanske kan man säga att det också drivs med författaren eller berättaren. Svåra inslag som nämnda åkallan och ord som ”schlaraffenland” och ”symplegma” kontrasterar den ofta lättförståeliga prosan, och vi tvingas då till arbete. Då menar jag inte arbete som i att slå upp ord, men arbete som när hjärnan försöker greppa innebörden i en text och tolka den. Arbetet försvåras då texten som i exemplet med ”symplegma” testar en som läsare och söker spela en ett spratt.

Berättarens närvaro – the making of a thing

Mystis porträtteras över tre sidor i *Pompeji*, hon är på väg till torget för att sälja körsbär. ”Körsbärsodlerskan kommer in från vänster”.³² Det är kapitlets första mening, vilken för tankarna till en teaterscen. Berättarens gestaltande penseldrag är alltså synliga när en av människorna i staden skildras litterärt, och detta kan anknytas till formalisternas tanke om fabeln som omvandlas till

29 ”Sagoland vars invånare utan arbete åtnjuta alla slags (materiella) förmåner o. se alla sina (materiella) önskningar uppfyllda” enligt Svenska Akademiens ordbok på internet.

30 Lundgren, s. 30

31 Kangas, Ann, *Litterär humor i Maja Lundgrens Pompeji samt i Filip Hammar/Fredrik Wikingssons 100 höjdare. Sveriges roligaste ögonblick genom tiderna – En komparativ studie av utvalda aspekter*, LIV041, litteraturvetenskapliga institutionen, Lunds universitet, 2006, s. 14

32 Lundgren, s. 61

intrig. Nu är det inte säkert om det verkligen fanns en körsbärsodlerska som hette Mystis. Flera av karaktärerna omnämns i det sista, tillägnande kapitlet – det är människor som verkligen levde i Pompeji och som Lundgren utvecklat till skönlitterära karaktärer, som jag förstår det.

Boken ”tillägnas Methe från Atella, som var skådespelerska, och Maria, som arbetade på Asellinas krog” och så vidare.³³ Människor som lämnat spår efter sig, bland annat genom text på väggar som finns än i dag. Mystis omnämns inte här, men även om hon inte fanns så verkar hon gestaltad utifrån författarens historiska kunskap. ”I sin barndom var hon stum. Hon var en myling: hon blev utsatt på det gröna berget Vesuvius för att dö där, när hon var spädbarn. Men en gammal barnlös kvinna hittade henne och födde upp henne. Det var kanske vanligt på den tiden, även om det kanske låter lite sagoaktigt. Det är det inte, det är realistiskt.”³⁴

”Företeelsernas tillblivelse” i den svenska översättningen av Sklovskij, är det som Robinson kallar ”the making of a thing”. Det betyder enligt honom att konst låter läsaren återuppleva skapandet av verket och även delta i skapandet. Denna tanke skulle kunna aktualiseras i porträttet av Mystis då berättarjagets gestaltande penseldrag syns. Vi sätts in i hennes kunskap om Pompeji och hur det litterära verket tar form därur. Vi är med när det historiska kläs litterärt, i och med berättarjagets närvaro.

Kvinnan som räddade Mystis slog och grälade på henne, och Mystis fortsatte att vara tyst.

- Rappa på, ditt lata ungvulanus. Körsbären kommer & ruttna innan du fått ändan ur arslet.
- Närå, tänkte Mystis. Närå närå närå. Lugna puckar lilla damen. Dom kommer varken & ruttna eller mögla, kärringanusjävul.
- Men det sa hon inte, ity hon pratvägrade.
- Sen plötsligt började Mystis knulla. Det var i fjortonårsåldern.³⁵

Här gestaltas karaktärerna med berättarens ofta förekommande råa ordval. Samtidigt utvinns humor genom kontrasten mellan ”ity” och ”knulla”, noterar Kangas. ”Bristen på enhetlighet i *Pompeji* är medveten. Det är helt enkelt meningen att läsaren ska stanna till och reagera” skriver hon om de krockande språknivåerna.³⁶

Berättaren syns, även om det samtidigt inte alls är orimligt att människorna i Pompeji höll den tonen. (Mystis säger kort därefter att hennes kille ”luktar urin”, men det gör honom inte ledsen – urin används varje dag på ulltvätteriet där han jobbar. Apropå detta förklarar berättaren att ”Antiken är chockerande för oss. Det beror på att kroppen blivit förfulad. Låtsas att ni är födda före sextonhundratalet. Då skrattade till och med överklassmänniskor åt kiss och

33 Lundgren, s. 239

34 Lundgren, s. 62

35 Ibid.

36 Kangas, s. 26

bajs.”³⁷) Den citerade dialogen mellan Mystis och kvinnan som räddade henne känns trovärdig samtidigt som berättarens stil mer än skymtar. Vi upplever författarens skapande, som sagt. Kanske kan man också säga att vi deltar i det då porträttet av Mystis bjuder läsaren till att fylla i själv – exempelvis genom skildringens psykologiska tolkningsmöjligheter. Först när körsbärsodlerskan börjar ”knulla” i 14-årsåldern så börjar hon också prata. Kanske börjar hon då frigöra sig, och lycklig blir hon av att träffa killen som luktar urin.

I slutet av det korta porträttet är Mystis artig mot ”saddistkärningen” och lovar att sälja alla körsbären, ”kära mor”. ”Sån var Mystis. Falsk körsbärsodlerska. Men falskheten var en klok strategi. Sanningen bör begrundas länge i skymundan. Gömmas i det så kallade underjordiska hjärtat.”³⁸ Hon ljuger och är därför ”falsk”. Motsatsen till ”falsk” är ”sann”. Vad var hon alltså på riktigt? ”Sanningen bör begrundas länge i skymundan. Gömmas i det så kallade underjordiska hjärtat”. Mystis är komplex, gåtfull liksom alla människor. Henne kan läsaren ”begrunda” och på så sätt delta i skapandet av den bakgrundsdigra texten. En till sak får vi veta om karaktären innan författaren lämnar henne: hon slutade med körsbär och började på bordell istället, ett vanligt arbete i Pompeji.

Många inslag i romanen kräver tolkning. Maximus och Posthumus bär runt på ett solur för att få klarhet i varför det går fel, och berättelsen återkommer till dem genom romanen. Exempelvis går Mystis förbi de två killarna som dividerar om saken: ”Hur länge ska jag tvingas lyssna på dina förnekanden av att det är något väldigt fel på solen?”³⁹ I slutet av romanen går de till Sibyllan Biria som kanske kan uttala sig om urets felaktiga gång. Duons strävan efter att få soluret att gå rätt gestaltar människor sätt att skapa mening på jorden; vi försöker få rätsida på livet och dessa försök är något att klamra sig fast i. Samtidigt gestaltas, främmandegörs om man så vill, tillvaron i det stora, oförståeliga som är universum. Ett solur är något av människan skapat på jorden, och sålunda måste det anpassas till solen och inte tvärtom. Mot universum är våra ting fåfänga, förgängliga. Berättelsen om soluret lockar till tolkning, reflektion, och därmed är vi med och skapar det litterära verket *Pompeji*.

Det ska sägas att om berättarens närvaro och stora tolkningsmöjligheter räcker som kriterium för att ”making of a thing” ska vara relevant att tala om, då skulle många andra delar av romanen kunna avhandlas här, varav vissa kommer under rubriker som följer istället. Många skulle också passa under ”försvårad form”. Detta på grund av att Robinsons kategorier tenderar att flyta in i varandra.

37 Lundgren, s. 63

38 Ibid.

39 Lundgren, s 61

”Äh, förresten” – somatic seeing

Sklovskij menar i sin artikel att konstnärligt språk ska vara svårt, bromsa läsningen och därigenom främmandegörs det beskrivna. Berättandet i *Pompeji* fungerar ofta tvärtom, men ändå främmandegörande.

Kapitel si och så: *En noggrann skildring av hur man framställer den typiska pompejanska purpurfärgen utav en mollusk.*

Äh, förresten.

lyder ett kapitel i romanen.⁴⁰ Det är underhållande, och mycket typiskt för romanens stil. Är det tillåtet att skriva såhär? kanske man tänker som läsare. Kanske är vi vana vid en mer vördnadsfull hållning gentemot antiken som ofta framstår som en myt eller något religiöst, eftersom den ligger såpass långt tillbaka i tiden. Kangas tar ”Äh, förresten”-kapitlet som ett exempel på hur författaren spelar med läsarens förväntningar om hur antiken ”bör” skildras: ”I verket visas en klar medvetenhet om traditionellt vårdade framställningar av antiken och de högrävande historiska framställningar vi inom detta område ofta kan stöta på.” Humor uppstår, skriver Kangas, i ”glappet” mellan läsarens förväntningar och ”den oväntade fiktiva värld som slutligen presenteras”.⁴¹ Humor uppstår också mellan ”dåtida och nutida fenomen” enligt henne.⁴²

Sklovskij skriver om hur Tolstoj bytte ut sedvanliga ord i religiösa sammanhang mot ord med ”normalt värde”, ”vilket resulterade i något främmande och oerhört”.⁴³ Detta påminner om *Pompeji*. Mimaren Paris har en fan-club, vilket både är en anakronism och en anglicism.⁴⁴ Svordomar är ett annat inslag i romanen. Och humor, här tar krögaren Sittius upp beställningar från mimarna Methe, Paris och Anicetus som nyss anlant till Pompeji:

- Att dricka?
- Hälften vin och hälften vatten, säger Methe.
- Kallt eller varmt?
- Kallt.
- Oblandat, säger Paris.
- Ja, oblandat, säger Anicetus.
- Vesuvin eller Falerner?
- Skojar du med oss? säger Paris.
- Vill ni ha Falerner kostar det fyrdubbelt upp, säger den glade krögaren med glimmande ögon.
- Ja just det, skojar du med oss?
- Vi har sorrentinskt också...

40 Lundgren, s. 92

41 Kangas, s. 9

42 Kangas, s. 33

43 Sklovskij, s. 25

44 Lundgren, s. 19

- Vesuvin. Har du vaxpropp?
- Nå... säger Sittius och stoppar in ett pekfinger och gräver.
- Kryddat eller okryddat?
- Kryddat, säger Methe.
- Okryddat, säger Anicetus.
- Okryddat. Nej förresten, kryddat, säger Paris.
- Ska det vara nån honung i, då? Vad säger vi. Lite honung?
- Ja, säger Methe.
- Nej, säger Paris.
- Är det korsikansk honung du har? frågar Anicetus?⁴⁵

För det första hör detta närmast till kapitlet om försvårad form, man får läsa långsamt för att hänga med i den besvärliga beställningen. För det andra kan den få läsaren att känna att ”det är precis som nu!” Den stundtals talspråkliga stilen gör att karaktärerna framstår som människor. De är ”ruttna, pilska, skrockfulla, packade [och] sentimentala”.⁴⁶ Sklovskij skriver som tidigare citerat att den poetiska tropen är likvärdig med alla grepp ”som används för att stegra förnimmelsen av en företeelse”, exempelvis liknelsen, upprepningen och hyperbolen. Talspråkligheterna, anakronismerna och anglicismerna i *Pompeji* måste i det perspektivet räknas som sådana förnimmelsestegrande grepp. Liksom sextet, vilket är ett stort inslag i romanen. Här varieras det med humor när Amaryllis frågar sin väninna Methe varför hon är kär i Chrestus:

- Jo, kuken är hård, men hjärtat, det är mjukt.
- Trevligare än tvärtom, medges! Är det besvarat då?⁴⁷

Nämnda grepp för också med sig att nutiden närvarar i berättelsen om dåtiden. Vi visste förstås att dåtidens människor hade sex, men de explicita och underhållande beskrivningarna i en roman som utspelar sig under antiken är möjligen nytt för somliga läsare. Författaren använder vissa grepp som får oss att se att stenen är en sten, menar Sklovskij i sin artikel. Lundgrens sätt att infoga vardagligt språk och scener som är lika aktuella i dag, krogbeställningen exempelvis, i berättelsen om det över 2 000-åriga Pompeji kan ses som ett sådant grepp. Livet i Pompeji känns då som liv, vilket påminner om somatiskt seende.

Det finns också exempel då nutiden syns med dåtida glasögon skriver Kangas. Exempelvis blir det rika paret Paquia störda av att poeten Poppelöf på grund av en skada i armbågen tvingas sitta upp och äta.⁴⁸ ”Gemensamt för då nutida fenomen förevisas med det dåtida perspektivet är att detta kastar ett nytt ljus över vår kultur och våra normer genom kontrasten mellan två samhällen, skriver

45 Lundgren, s. 81 f.

46 Lundgren, s. 23

47 Lundgren, s. 80

48 Lundgren, s. 214

Kangas och menar att detta är ett exempel på främmandegöring.⁴⁹

Det ska sägas att språket i romanen inte är slarvigt, tvärtom, men kryddat med talspråkligheter, anakronismer, anglicismer och svordomar. Men latin har också sin plats i romanen, vilket kan ses som ett arkaiserande inslag. Och den rymmer dessutom svåra grepp och uttryck, exempelvis nämnda åkallan ”O vulkan” och ord som ”schlaraffenland” och ”symplegma”. Den extrema stilmixen gör språket förunderligt, samtidigt som den försvårar läsningen vilket tidigare har nämnts.

I *Då som nu* undrar Hans O. Granlid om analogier med nutiden är viktigare än historien i sig i den moderna historiska romanen. ”Identifierar den 'då' och 'nu' – eller låter den vårt 'nu' tolkas genom vårt 'då', utan att offra det förgångnas särart?”⁵⁰ Han kommer fram till att ”1900-talsromanen lägger *större* vikt vid nutidsanalogierna än vad den klassiska historieromanen någonsin gjorde, men den behandlade perioden mister aldrig *helt* sin särart; ”då” och ”nu” identifieras momentant, men aldrig så att fullständig sammanläggning sker; historiciteten *minskar* ganska kraftigt, men försvinner inte”.⁵¹

Stämmer den romanen *Pompeji* in på resonemanget? Vulkanutbrottet som hänt på riktigt är ett tydligt exempel på jordens förgänglighet, och kan därför fungera som en allegori över detta allmänmänniska faktum som gäller för alla tider och människor. Det allegoriska ingår förstås också i Lundgrens roman, och präglar läsningen av den. Språket är anakronistiskt i sig – annars vore det ganska svårläst – men samtidigt är det ibland extra anakronistiskt med ”fan-club” och ”Come on baby light my fire”, och talspråkligheter, vilka varvas med latin och så vidare. Vad jag menar är att språkblandningen kan få oss läsare att kvickt förflytta oss mellan tid och rum och tillbaka igen, mellan karaktärer som fanns på riktigt i staden och vår egen situation på jorden. Vissa inslag kan kännas anakronistiska trots att de inte är det. Det fanns ju barer i antiken! Och därmed utspelade sig krångliga beställningar liksom på valfri bar i dag.

Andra scener är ännu mer tidlösa.

De sju barnen i Paquius atrium snurrar så att taköppningen med molnen snurrar – pelarna runt hallen snurrar – målningarna bakom pelarna snurrar. De har armarna utsträckta och är knäpptysta. Så sätter de sig runt bassängen och sticker ner fötterna i vattnet. Ligger sig med ryggarna mot den svala marmorn och kikar upp i taköppningen. En blå rektangel med vita moln. Den fortsätter att snurra. Inte hela vägen runt, bara en bit, sedan återvänder den med ett ryck till utgångsläget.⁵²

Arkitekturen med atrium är inte vanlig i dag, men hur det fortsätter att snurra när man slutat har nog

49 Kangas, s. 43

50 Granlid, Hans O., *Då som nu: historiska romaner i översikt och analys*, Natur och kultur, Stockholm, 1964, s. 19

51 Granlid, s 304

52 Lundgren, s. 44

alla upplevt. Genom att en sådan speciell kroppslig effekt fokuseras, fokuseras också himlen som ter sig mycket främmande och oförståelig. Ser vi den somatiskt, som en ”stenig sten”? Ja, varför inte – himlen är abstrakt, oförståelig och så ser vi den också genom barnens ögon. Strax innan snurrscenen beskrivs atriet i familjen Paquias hus. Taket är öppet ovanför bassängen, och vattnet speglar molnen på dagen och stjärnorna på natten.⁵³ Rymden speglas i dåtiden, men återskenet spiller liksom också över i läsarens nutid.

Det är viktigt att tillägga att nutidsanalogier inte är det enda – de är mer effekter av att det förgångliga Pompeji behandlas litterärt. Det historiska är mycket viktigt. Man vet en hel del om samhället och livet där genom utgrävningar, och det är vad författaren gestaltar. Pompejanernas liv var ofta slitigt på bordeller, tvätterier och i gladiatorkamper. Tillvaron är i dag också slitig i mer eller mindre utstäckning, men det var nog ändå en tid olik vår på många sätt. De främmandegörande greppen som tagits upp här koncentrerar vårt fokus på det historiska, men de kan samtidigt få oss att se jorden ur ett större perspektiv och då infoga vår egen tillvaro.

Vesuvien, Tigern, Venus

Ett av Sklovskijs exempel på främmandegörande grepp är Tolstojs sätt att låta en häst berätta ur sin synvinkel om människors besynnerliga äganderätt. ”[F]öreteelserna görs främmande genom att det här tillämpas en hästs, och inte vårt sätt att varsebli” skriver Sklovskij.⁵⁴ Hästen är konfunderad angående det faktum att människor anses lyckliga om de kan säga ordet ”min” om många saker och djur. ”Orden 'min häst' avsåg mig, en levande häst, och föreföll mig lika besynnerliga som 'min mark', 'min luft', 'mitt vatten'.”⁵⁵ Människorna är inte nödvändigtvis hyggliga mot eller rider ens på exempelvis den häst som de kallar sin. Deras liv bestäms av ord medan djurs bestäms av gärningar, blir hästens slutsats. Detta främmandegörande grepp, att låta en häst föra talan, vänder på perspektiven och världen vi människor upprätthåller låter sig skådas för vad den är – alltså kan det ses som ett exempel på somatiskt seende i en mycket vid bemärkelse.

Hästgreppet kan jämföras med Maja Lundgrens grepp att låta en vulkanen Vesuvius komma till tals i romanen *Pompeji*. Den skriver ett ”kärleksbrev till alla människor i alla tider”, presenterar sig som stratovulkan bildad för 17 000 år sedan och förklarar att den hade ett av Europas största utbrott redan år 5 960 före Kristus. Det är hisnande. ”Jag kommer att vara här långt efter det att den sista människan har dött ut, för en dag tar vi vulkaner över på jorden igen, precis som det var i början, och då kommer allt, ja hela jorden, att bli ett enda hav av lava där den sista ruinen efter den sista

53 Lundgren, s. 41

54 Sklovskij, s. 22 f.

55 Ibid.

människans sista stad sjunker ner.”⁵⁶ Förgängligheten är påtaglig, inte minst då Vesuvius säger att han ska ”föreviga” pompejanerna och att ”Allt är fåfänglighet” (det sista en referens till Predikaren).⁵⁷ Vesuvius är förlovad med den dödliga högriskvulkanen Krakatau, som även Vulcanus är kär i. ”Men han ska – om ni ursäktar en relativt ung vulkan en liten vits – hålla sig jävligt passiv, hahaha, ja det ska han” säger Vesuvius.⁵⁸

Vesuvius håller sig själv passiv för stunden, men ska som bekant ödelägga Pompeji år 79. Att vulkanen är personifierad kan ses som ett främmandegörande grepp. Det gör att Vesuvius jämförs med människan som då framstår som mycket liten. Hennes tid på jorden är minimal jämfört med Vesuvius, som också är förgänglig. Vad är vi i det stora hela? Det är ovisst, men vulkangreppet kan väcka sådana tankar samtidigt som det bjuder till underhållande läsning. Varför skriver Vesuvius ett ”kärleksbrev till alla människor i alla tider”? Han är kär, möjligen därför extra hispig och dramatisk och vill imponera på Krakatau genom att hänsynslöst ”föreviga” pompejanerna i aska? Har han samtidigt hybris på grund av sin eldsprutande karaktär och överlägsna livstid och deklamerar hur det står till med jordens fåfänglighet?

Också tigern som rymt från amfiteatern får komma till tals. Han stryker omkring i omgivningarna, och tar sig bland annat till Vesuvius krater. ”När de konstaterat varandras närvaro och likaledes konstaterat en tigrö-vulkanisk aktivitet, en typ av djur-vulkankemi med reaktioner, inte direkt erotiska men besläktat var det, så började de prata.”⁵⁹ Tigern berättar för Vesuvius om sina erfarenheter på en arena där han hetsades mot människor. ”Runt omkring såg jag rasande käftar, människor som dräglade av kättja när de såg mig ta en tugga i någons lår eller kasta mig mot någons strupe. Längst fram satt aristokraterna, längst bort, högst upp, och ej urskiljbara för mig och ej heller hörbara i det allmänna vrålet, satt kvinnorna”.⁶⁰ Det var nervöst för tigern, och under ett tumult på läktaren lyckades han rymma. ”Vid Vesuviusporten stannade jag och såg mig om – trots att det i sådana ögonblick sägs att: vänd dig inte om! – och såg Pompeji, denna grymma, förslappade, lastbara stad, frosseriets och röveriets och horeriets högborg, och min tigernatur revolterade, de gångna årens kött och blod stod mig upp i halsen och – vilket förvånade mig själv – jag kräktes.”⁶¹

Tigerns bild av människans värld kan jämföras med Tolstojs hästs. Genom att ta del av tigerns och hästens berättelser får vi annorlunda perspektiv på tillvaron och dessa grepp fungerar därför främmandegörande. Greppen kan också leda till ”somatiskt seende” fast i en mer abstrakt

56 Lundgren, s. 25 f.

57 Ibid.

58 Ibid.

59 Lundgren, s. 97 f.

60 Ibid.

61 Ibid.

bemärkelse än när ting främmandegörs. Om vi ofta ser världen på ett automatiserat vis, kan den litterära erfarenheten av att ha sett den ur en tigers perspektiv få oss att utveckla vår syn på tillvaron.

Ett annat exempel på perspektivskifte noterar Kangas när Posthumus och Maximus enligt rådgivning från Sibyllan dumpar soluret i havet. Tidigare har vi fått följa männen tätt inpå, men nu är det Maria från Asellinas krog som går förbi och iakttar dem. På så sätt främmandegörs den absurda situationen när männen kastar soluret i havet, menar Kangas.⁶²

I slutet av romanen får vi bekanta oss med gudinnan Venus, som får en aktiv roll i intrigen. ”Jag har redan berättat om hur hjärtlös hon är. Kärlekens gudinna är själv ett gigantiskt hjärta utan hjärta, hon är ett hjärta utan hjärta utan hjärta: ja, det är som en labyrint av speglar, en sådan där kammare där den ena spegeln speglar den andra i oändlighet, en sådan som man kan få svindel av. Är Venus narcissist? Har hon en sådan spegelkammare där hjärtat brukar sitta?”⁶³ Venus verkar vara en illusion, ett stycke litteratur i litteraturen. Hon har för vana att göra människor kära och krossa hjärtan på löpande band, men av någon anledning blir hon rörd av att titta ner på det nyförälskade paret Methe och Chrestus och beslutar sig stiga ner för att få dem att fly Pompeji och den förestående katastrofen.

Men kära nån, är hon en gangsterbrutta som brukar stå vid roulettebordet och vara säker på att kamma hem vinsten, och visar det sig plötsligt att gangstern har ett hjärta.

Så gråter Venus

Blott i Pompeji stiger gudar ner till människorna.

Här krävs en Venus ex machina, snyftar Venus.⁶⁴

”Blott i Pompeji stiger gudar ner till människorna”. Det är en allusion på de sista två raderna i Erik Johan Stagnelius dikt ”Endymion”. ”Blott i drömmar Olympen / Stiger till dödliga ned.”⁶⁵ Det finns också fler likheter. I *Pompeji* besöker Venus slaven Chrestus när han ligger och sover. I

”Endymion” ”sfävar” Delia ner till en herde. Hon gråter också. Jag väljer att inte försöka analysera dikten och jämföra den med Venuspasagen i *Pompeji*, utan nöjer mig med att nämna sambandet eftersom det säger något om det stundtals svåra och ”höglitterära” i romanen. Istället tittar jag närmare på raden ”Blott i Pompeji stiger gudar ner till människorna”.

”Pompeji” kan tolkas som romanen i sig, och meningen kan därför läsas som ”Blott i litteraturen stiger gudar ner till människorna”. I en föregående passage står det: ”Bara (eller blott) i dikten bor

62 Kangas, s. 41

63 Lundgren, s. 170

64 Lundgren, s. 178

65 Stagnelius, Erik Johan, ”Endymion”, i antologin av Claésson, Dick, Fyhr, Lars & Hansson, Gunnar D. (red.), *Texter: från Sappho till Strindberg*, Studentlitteratur, Lund, 2006, s. 1297 f

gudar i vulkaner och stiger gudinnor ner på verkliga gator” vilket styrker denna tolkning.⁶⁶ Greppet med ”Venus ex machina” gestaltar på ett främmandegörande sätt hur godtyckligt katastrofer dödar massor av människor: gudar och gudinnor kommer inte till undsättning. Men det är inte bara innehållet som främmandegörs. Greppet kan sägas ha en vidare funktion.

Enligt Tenngart är Sklovskij ”mycket intresserad av de grepp med vilka den litterära texten lägger sin egen litterära status i öppen dager, alltså de inslag som påminner läsaren om att det han eller hon läser bara är en skönlitterär text”.⁶⁷ Detta stämmer väl med ”Venus ex machina” som bara inträffar i litteraturen. Texten understryker sin egen litterära status. Tenngart fortsätter: ”Även intrycket av litteratur kan ju bli automatiserat. Liksom litteraturen gör oss medvetna om världen runt omkring oss gör dessa grepp läsaren medveten om i vilken situation han eller hon befinner sig.” Vi har å andra sidan varit väl medvetna om att vi läser litteratur genom hela romanen, men här blir det extra tydligt – Venus nedstigande gör att fiktionen liksom svävar fritt. Texten i sig främmandegörs, vilket gör den komplex och djup. Och genom detta främmandegörs även tillvaron, jorden och rymden. Venus stiger ned till människorna, Vesuvius ska snart ödelägga staden. Det ena är dikt, det andra verklighet. Båda är mycket märkliga. Mitt i allt är pompejanerna. ”De inbillar sig inget. De bygger, arbetar, slåss, super, går på spektakel och blir kära. De skrattar och gråter. De försöker leva sina liv så gott det går.”⁶⁸

Om den övernaturliga dimensionen i *Pompeji* skriver Kangas: ”Läsaren finner sig i fiktiva universum där gränserna mellan berättare och karaktär, mellan påstådd realism och uppenbar fiktion är satta ur spel”.⁶⁹ Att gränsen mellan berättare och karaktär suddas ut motiverar hon med att berättarens ord läggs i karaktärens mun. Exempelvis talar Venus om ”äktenskapets nörd- och lustprincip” (för övrigt en ordlek) vilket både en karaktär och berättaren tidigare yttrat.⁷⁰ Sådana sammanträffanden talar också för att det litterära verket i sig främmandegörs.

En enkel lista blir litteratur – rhythm

I början av *Pompeji* radas några av stadens olika yrkeskategorier på ett inledningsvis enkelt sätt. De flesta slutar på ”re”, några på ”er”.

Smeder.

Krukmakare.

Ciselerare.

66 Lundgren, s. 174

67 Tenngart, s. 19

68 Lundgren, s. 172

69 Kangas, s. 32

70 Lundgren, s. 178

Lärare.
Flaskmakare.
Läkare (stämmer med Ciceros ideal).

Och så vidare. Efter ett tag blir parenteserna fler:

Parfymhandlare (störst: Gavia Severa. Hon säljer parfymmer och krämer i små glasflaskor och burkar till rika pompejanskor).
Apotekare.
Mimare.
Dansare (gränslöst populär bland kvinnorna, som blir upphetsade av att se två män dansa Leda och Svanen. Lika gränslöst föraktade av männen).

Och så vidare. Men när listan kommit fram till yrket ”vitmenare” händer något.

Vitmenare (som målar husväggarna vita – de målar över gamla valmanifest, så att)
Affischmålarna (kan måla dit nya, stående på stegar, som
Stegehållarna (de så kallade scalarii, håller i, medan)
Lanternabärarna (lanternarii, lyser upp den mörka natten. Affischmåleriet utförs alltid
nattetid, då gatorna är så gott som tomma).
Lökförsäljare.
Spinnare och spinnerskor.⁷¹

Sedan fortsätter listan ett tag till. Vad författaren gör är att ta tillvara den enkla, upprepande rytmen som följer med en lista (”smeder / krukmakare / ciselerare”). Detta varierar ett par gånger med parenteser som den om Pompejis egen Calvin Klein – parfymhandlaren Gavia Severa. Men från och med ”vitmenare” binds raden ihop med de tre följande så att de bildar en lång mening. Innehållet i parenteserna är utsvävningar kring den enkla rytmen som samtidigt behålls i och med listans radbrytningar. De avslutande orden i de tre första raderna ”så att”, ”som” och ”medan” fungerar som konjunktioner, och radbrytningen som följer var och ett av de korta orden innebär en cesur som varar till nästa nedslag i listans enkla rytm. Ett ytterligare inslag är orden ”scalarii” och ”lanternarii” vars musikaliska kvaliteter kontrasterar den i övrigt ganska sakliga svenskan.

Författaren utviner litteratur ur en enkel lista. Raderna lockar till om- och högläsning. Det finns också något roligt i scenerna eftersom de liksom snabbspolas. Affischer målas över, det målas nya och vips målas de över igen – det sista kan man tänka sig i varje fall. Det finns alltså en cirkel här som rytmen bidrar till. Vi ser människorna från ovan där de bygger upp och river ner, om och om igen. Det förgängliga temat skymtar här, men på ett osentimentalt, lättsamt vis. Egentligen är det kanske evigheten eftersom nya affischer målas dit, men för de enskilda människorna och affischerna är tillvaron förgänglig.

71 Lundgren, s. 18 f.

Frågan är hur rytmen i det analyserade stycket förhåller sig till Sklovskijs teori om rytm som främmandegörande medel. "[D]en konstnärliga rytmen utgörs av den prosaiska rytmen – fast kränkt, störd" skriver Sklovskij. Han antar därför att den inte går att systematisera, och om rytmrubbningsen kanoniserar så minskar den försvårade kvaliteten. Mycket mer säger inte Sklovskij om "rytmens problem", utan lovar istället att återkomma till det i en framtida bok. Robinson skriver, som tidigare citerat, att Sklovskijs väsentliga skillnad borde vara den mellan "automatiserande och desautomatiserande rytm, rytmiska automatiseringar i konventionell konst [...] och rytmisk automatisering i främmandegörande konst." Rytmen i det analyserade stycket i *Pompeji* måste då tillhöra den senare kategorin. Det är ett oväntat grepp att utvinna flytande språk ur en enkel, upprepande lista som samtidigt behålls som grundrytm passagen igenom, och på sätt ökar läsarens uppmärksamhet och varseblivning. Sklovskij skriver att ljud är ett medel för att stegra förnimmelsen av ett en text. Därför kan man säga att raderna har en främmandegörande effekt. Sklovskij skriver att ljud är ett medel för att stegra förnimmelsen av ett en text. Dessutom stör listan den prosaiska rytmen.

Sammanfattning

Främmandegöring innebär att en konstnär medelst grepp framställer sådant vi är vana vid på nya sätt. Då känns det beskrivna främmande, vi får arbeta för att ta in det och detta resulterar i att vi ser det beskrivna istället för att bara känna igen det. Denna erfarenhet kan präglade våra verkliga liv.

Sklovskijs uppdelning mellan poetisk, prosaisk och praktisk är vag. Likaså kan det vara svårt att följa resonemanget som glider från tinget till företeelsen och hela livet. Även skillnaden mellan "förnimma" och "varsebli" känns otydlig. Främmandegöring förefaller också vara ett vitt begrepp; det är subjektivt, både enkla ting som gem och abstrakta företeelser kan främmandegöras och dessutom tenderar grepp att slitas ut och bli litterära konventioner. Det finns en risk att man talar om främmandegöring på ett godtyckligt sätt.

Begreppet är också intressant. Det möjliggör studier av hur en text vrider och vänder på sig för att påverka läsaren, och hur den därmed kan verka utanför sitt fiktiva universum. Det hjälper en att undersöka grundläggande frågor som "Vad är speciellt med den här texten?" Det kan också användas för att undersöka en texts "magiska" kvaliteter, som till exempel när texten i sig främmandegörs och nya dimensioner skapas.

Robinsons uppdelning av främmandegöring i fyra kategorier är tacksam att använda som metod, eftersom olika aspekter av begreppet urskiljs. Tyvärr flyter kategorierna in i varandra och det är dessutom svårt att hålla isär huruvida Robinson kategoriserar grepp eller effekter, vilket antagligen är en följd av begreppets bredd. Detta medför att sådant jag avhandlat under en rubrik mycket väl

kan platsa under en annan.

”Arbete (försvårad form)” kan aktualiseras i romanen *Pompeji* i och med att den innehåller många försvårade, poetiska passager. Exempelvis när prosan bryts av åkallan ”O vulkan”. Det finns många lika svåra ställen som jag inte tagit upp. Romanen är inte så lång på 241 pocketsidor, men innehåller mycket som kräver tolkning. ”O vulkan” leder till arbete hos läsaren, och därmed förlängs varseblivningsprocessen. Varför tilltalas vulkanen som en gud? Kanske för att den är gudomlig i sin ödeläggande karaktär. På så sätt främmandegörs inte bara vulkanen utan även livet i stort. En till försvårande dimension i romanen är dess passager om ”den frygiska tonarten”, sirener, Odyssevs och allusionen på Stagnelius dikt ”Endymion”. Ofta är språket lättillgängligt med talspråkligheter, men plötsligt kommer tyngre passager, man tappar greppet och försöker febrilt följa intrigen.

Sklovskijs andra kategori ”the making of a thing” är ”företeelserna tillblivelse” i den svenska översättningen. Det innebär enligt Robinson att läsaren upplever sig delta i skapandet av verket. Detta kan sägas inträffa i *Pompeji* i och med berättarens närvaro. Vi följer hur hon först tänker skildra hur den traditionella purpurfärgen framställs, men ändrar sig med ett ”äh förresten”. Vi följer berättarens ”tagning” av Pompeji och dess människor som i en snar framtid kommer drabbas av den välkända katastrofen. Det historiska kläs litterärt, fabeln får en intrig, och detta sker transparent vilket gör att vi får vara med om ”företeelsernas tillblivelse”. En annan väg till detta kan vara att många delar av romanen måste tolkas, arbetas med, vilket gör läsaren delaktig.

Den tredje kategorin ”Somatiskt seende” innebär att konsten får oss att se föremålet, företeelsen eller till och med ordet som vision. En konstnär ska enligt Sklovskij gestalta en sten så att den känns som en sten. Detta åstadkoms i *Pompeji* genom de ofta oväntat vardagliga ordvalen. Kanske hade vi förväntat oss en mer hövisk inställning till antiken och dess människor, men här gestaltas de med ord som ”supa” och ”knulla” (emellertid kontrasterade med svåra ord). Antikens människor framträder som människor och inte som mytologiska väsen. Det är ett folk liksom vi ovetandes om vad existensen, jorden och rymden egentligen är för något. De fördriver tiden och försöker skapa mening i tillvaron.

Nutiden är hela tiden närvarande i berättelsen om dåtiden, dels genom den synliga berättaren som hör till vår tid, men också genom referenser till vår tid, anakronismer och anglicismer. Ur skillnaden utvinns författaren litterära effekter och humor. Kasten mellan då och nu skapar också en samtidighet i det universum som är romanen. Detta kan framkalla en känsla av hur kort livet är, och få en att reflektera kring förgängligheten, vilken också direkt behandlas i romanen.

Det finns förstås också skillnader från hur livet förs i dag. Och det historiska fungerar inte bara som något att spegla nutiden i. Många karaktärer fanns på riktigt och har lämnat spår efter sig,

bland annat i form av graffiti, enligt bokens tilläggnan. Hur de levde och hur deras samhälle såg ut är centralt i romanen.

Perspektivskiftena som uppstår när Vesuven, Tigern och Venus personifieras medför främmandegörande effekter. Vi kan se livet och dess innehåll på nytt, kanske *som det är* och i så fall skulle man kunna tala om somatiskt seende. Dessa perspektivskiften kan också få en att reflektera kring livets stora frågor; bekantskapen med en vulkan kan leda till funderingar om jorden, rymden och nämnda förgänglighet. Greppet med "Venus ex machina" kan sägas främmandegöra själva den litterära texten som blir mycket komplex.

Och rytm då till sist. Enligt Robinson borde den väsentliga skillnaden i Sklovskijs resonemang ligga mellan automatiserande rytm i vanlig konst och desautomatiserande rytm i främmandegörande konst. Passagen när en vanlig, upprepande lista utvecklas till litteratur fylld av ljud och rytm, den borde räknas till den andra kategorin.

Slutligen vill jag säga att språket är en stor behållning, det leks med stilnivåer samtidigt som språket är väldigt exakt. Orden liksom präntas in. Jag har gjort några nedslag i Maja Lundgrens *Pompeji*. Det finns mycket att undersöka i romanen.

Käll- och litteraturförteckning

Källor

Lundgren, Maja, *Pompeji: roman*, [Ny utg.], Bonnier, Stockholm, 2001

Stagnelius, Erik Johan, ”Endymion”, i antologin av Claésson, Dick, Fyhr, Lars & Hansson, Gunnar D. (red.), *Texter: från Sapfo till Strindberg*, Studentlitteratur, Lund, 2006

Tryckt material

Agrell, Beata, ”Mellan raderna: till frågan om textens apellstruktur”, Thorson, Staffan & Ekholm, Christer (red.), *Främlingskap och främmandegöring: förhållningssätt till skönlitteratur i universitetsundervisningen*, Daidalos, Göteborg, 2009

Granlid, Hans O., *Då som nu: historiska romaner i översikt och analys*, Natur och kultur, Stockholm, 1964

Robinson, Douglas, *Estrangement and the somatics of literature: Tolstoy, Shklovsky, Brecht*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2008

Sklovskij, Viktor, ”Konsten som grepp” (1917), Entzenberg, Claes & Hansson, Cecilia (red.), *Modern litteraturteori: från rysk formalism till dekonstruktion*. D. 1, Studentlitteratur, Lund, 1993

Tenngart, Paul, *Litteraturteori*, 1. uppl., Gleerup, Malmö, 2008

Otryckt material

Kangas, Ann, *Litterär humor i Maja Lundgrens Pompeji samt i Filip Hammar/Fredrik Wikingssons 100 höjdare. Sveriges roligaste ögonblick genom tiderna – En komparativ studie av utvalda aspekter*, LIV041, litteraturvetenskapliga institutionen, Lunds universitet, 2006

Otryckt material i uppsatsförfattarens ägo

Westerberg, Olof, ”Främmandegöring i och runt om en främling – undersökning av främmandegöring i *Främlingen*” (b-uppsats), LIVA04, litteraturvetenskapliga institutionen, Lunds universitet, 2014