

Ett bländande vitt mörker

Två läsningar av våld i Magnus Dahlströms *Fyr* och *Hem*

Innehåll

1. Inledning, syfte och metod	3
2. Forskningsläge och material.....	5
2.1 Material	5
2.2 Forskningsläge	7
2.3 Skräckel-debatten	8
3. Groteskt och abjekt.....	9
3.1 Det groteska.....	9
3.2 Det abjekta.....	12
3.3 Grotesk och abjektion hos Dahlström	14
4. Kropp.....	17
4.1 Medvetandets kropp	19
4.2 Kroppens medvetande	21
5. Språk.....	23
5.1 Berättarpositionen	24
5.2 Språkets sammanbrott	26
6. Avslutande diskussion och sammanfattning	29
7. Litteratur- och källförteckning	29

1. Inledning, syfte och metod

Under slutet av 1980-talet och början av 1990-talet var Magnus Dahlström en av Sveriges mest omdiskuterade unga författare. Hans romaner och dramer prisades för sina skildringar av vad vissa kritiker menade var ett svenskt samhälle stadd i förfall; ett samhälle där en kollaps av strikt etablerade hierarkier visar sig dölja våldsamma underströmmar. Inom texternas egensinniga logik tycks våld vara en rimlig konsekvens av hierarkiernas uppluckring, och ofta riktas slagen mot kroppar som redan från början befinner sig i ett ofördelaktigt utgångsläge. Egoism och en påtaglig brist på medkänsla och solidaritet är närmast legio. Andra kritiker berömde Dahlström för vad de såg som en litteratur som utmanade och uppluckrade föreställningen om den till omvärlden avgränsade och förnuftiga individen.

Men böckerna kritiserades också från olika håll för en upplevd råhet och ansvarslöshet. I samband med uppförandet av dramat *Järnbörd* på Göteborgs Stadsteater blev Dahlström och ett flertal samtida författare föremål för en debatt på svenska kultursidor som kom att kallas för "skräckel-debatten". Termen "skräckel" myntades av författaren och kritikern Kay Glans och syftade på en typ av text där motbjudande, skrämmande och våldsamma skeenden skildras till följd av att publiken/läsaren erfar känslor av äckel. Enligt kritikerna förekom våldet i romanerna utan tydlig förklaring eller ställningstagande, varför det ansågs ytligt.¹

Dahlströms författarskap kan delas in i tre faser. Den första fasen innefattar ett antal i varierande grad uppmärksammade dramer och noveller, men utgörs framförallt av tre längre romaner som i en triptykisk enhet behandlar en relativt besläktad tematik, var och en skildrad utifrån olika perspektiv. Den andra fasen kännetecknas av en frånvaro från offentligheten och en sporadisk produktion av framförallt dramer. Fasen sträcker sig över tolv år och inleds 1998 med dramat *Sken* och avslutas 2010 med filmmanuset *Önd tro*. En tredje fas inleds 2011 i samband med utgivningen av *Spådom*, tätt följd av romanerna *Sken* och *Psykodrama*, 2012 respektive 2014. Under den här tiden gör även den notoriskt medieskygge författaren ett antal intervjuer. Böckerna marknadsförs som en löst sammanhållen trilogi.²

¹ Kristina Hermansson, *Ett rum för sig. Subjektsframställning vid 1900-talets slut: Ninni Holmqvist, Hanne Ørstavik, Jon Fosse, Magnus Dahlström och Kirsten Hammann*, Halmstad 2010, s. 212 ff.

² "Magnus Dahlström". Publiceringsdatum ej angivet. Hämtat från <http://www.albertbonniersforlag.se/forfattare/d/magnus-dahlstrom/> 2016-01-05, utskrift i författarens ägo.

I den här uppsatsen kommer jag att undersöka två av den första fasens romaner, nämligen *Fyr* och *Hem*. Det jag ämnar göra är att ta fasta på och problematisera de uppmärksammade inslagen av våld och kroppslighet i Magnus Dahlströms romaner. Jag vill vända mig emot Kay Glans uppfattning om att Dahlström ”trivialiserar våld”, eller att han ”inte behärskar sina uttrycksmedel [att säga något väsentligt om ondskan]”,³ och istället vidareutveckla ett par av Krzysztof Baks läsningar av Dahlströms tidigare romaner och noveller. Bak föreslår att Dahlström dels bygger sin litteratur på en i huvudsakligt Bakthinsk mening litterär tradition där den groteska tematiken har som funktion att utmana samhällliga normer och maktstrukturer; dels att språket i sig kan sägas arbeta med det som Julia Kristeva i en vidareutvecklad lacansk tradition kallar ”det abjekta” genom ”det semiotiska” – en typ av text eller litterär struktur som, genom att skava, bryta upp och fragmentarisera, utmanar en logisk-lineär språkordning som Kristeva menar är patriarkalt kodad.⁴

För även om det är våldet på det innehållsiga *handlingsplanet* som fått den största uppmärksamheten i debatten menar jag att det i mångt och mycket går att härleda obehaget till textens språkliga dimension. I texten arbetar Dahlström noggrant med att uppluckra ordning och stabilitet, och försätta läsaren i ett tillstånd av förvirring, repetition och meningsförbistring. Det jag skulle vilja göra är att sätta textens våldsamma och obehagliga inslag, tematiska såväl som språkliga, under lupp, dels genom att diskutera dess historiska förutsättningar, och dels med hjälp av en psykoanalytisk närläsning.

Uppsatsen har som syfte att behandla den kanske mest *uppmärksammade* aspekten av Dahlströms tidiga romaner - våldet, obehaget, äcklet - och inte att påvisa hur denna aspekt är ett övergripande fenomen i Dahlströms författarskap. Det har alltså varit nödvändigt att uppehålla mig vid just denna första fas av romaner som kritiserades som häftigast. En jämförelse med mottagandet av den tredje fasens romantriptyk tyder på att den intensiva kritiken svalnat. Om detta beror på att böckerna skiljer sig åt på ett språkligt eller tematiskt plan; eller om samhället vant sig vid litteratur av det här slaget; eller om det har att göra med en helt annan samhällsproblematisering kring den kulturella offentlighetens förändrade omfattning och spridning, har inte varit avgörande för mig att reda ut.

I fråga om tillvägagångssätt kommer jag att använda mig av en relativt fri läsning, med utgångspunkt framförallt i Julia Kristevas teorier så som de presenteras i introduktion av

³ Kay Glans, ”Det meningslösa äcklet och konstens frihet”, *Moderna Tider*, 1991: 11, s. 43

⁴ Krzysztof Bak, ”Kosmos återupprättat. Sex läsningar av Magnus Dahlströms prosa”, *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 1993: 4, s. 12 ff.

Carin Franzén i boken *Att översätta känslan*, samt använda mig av Ingemar Haags mycket utförliga översikt av det groteskas litterära historia. Jag delar in min läsning i de två större kategorierna "Kropp" och "Språk" varav den andra dröjer sig mer vid Kristeva än vid det groteska. Men min läsning kommer i första hand vara heuristisk i den mån jag växlar mellan ett historiskt perspektiv grundat i den groteska traditionen, och en psykoanalytisk närläsning av språkets mekanismer. Att ta reda på i vilken mån Dahlström faktiskt förankrar sitt skrivande i Kristevas teorier om det abjekta eller i den groteska traditionen har inte varit möjligt för mig att undersöka, även om det ter sig osannolikt att han inte åtminstone skulle varit medveten om teoribildningarna då de var på tapeten när han debuterade. Min förhoppning är snarare att den här typen av prismatisk litteraturvetenskaplig läsning - där både teorier om våldets potentiella språkliga subversivitet och dess historiska samhällskritiska aspekter diskuteras - kan kasta ett nytt ljus över Magnus Dahlströms romaner och bidra till ett förnyat intresse av (och vidare forskning i) ett mycket förbisett författarskap.

2. Forskningsläge och material

2.1 Material

I min uppsats kommer jag att analysera två av Magnus Dahlströms romaner ur den första fasen av hans produktion, *Fyr* och *Hem*. Debutromanen *Fyr* handlar om ingenjören Karl som har till uppgift att overse bygget av en fyr på en ogästvänlig ö. Alltmedan bygget fortskrider saboteras arbetsprocessen av vad som gradvis framgår är en tidigare okänd ursprungsbefolkning; byggmaterial försvinner eller förstörs; harar som frisläppts på ön för att bilda jaktunderlag hittas döda; slutligen hittas också en byggmästare avliden. Med Karl på ön är en kvinna som Karl hotar och förtrycker, samt ett arbetslag på ett tjugotal män som bor i baracker och arbetar med fyren. Två av infödingarna tillfångatas och förhörs av Karl som dock låter dem gå efter att de vägrar att kommunicera med honom. Arbetet försenas alltmer och vintern närmar sig. Karl blir som besatt av tanken på att utplåna de mystiska främlingarna. När jungfrun en dag flyr in i skogen jagar Karl efter henne med sitt gevär men mot romanens slut tycks det ändå som om hon verkligen har lyckats fly i en båt tillsammans med en av infödingarna. Fyren kan äntligen resas efter att de problematiska inslagen har avlägsnats från öns, och Karls, horisont.

Hem har deckarens, eller utredningsromanens form. Boken handlar om den överviktiga socialsekreteraren Inga som får i uppgift att, vid sidan om polisen, bedriva en undersökning i efterdyningarna av ett mord på en tioårig flicka. Omständigheterna kring mordet är oklara men mycket pekar på att tre barn som flickan gått i skola med är inblandade på något sätt. Ingas syfte är att förhöra och samla in information om barnen och deras familjeförhållanden men undersökningen havererar i takt med att Inga blir mer och mer självmedveten och förvirrad kring rollen som objektiv utredare. Inga gör hembesök och kartlägger det hon upplever som familjemedlemmarnas oegentligheter men hon får svårt att dölja hennes egen bristande objektivitet, gestaltad av hennes iögonfallande kroppslighet och dess ofrivilliga läckage av blod, dofter och svett. Det blir alltmer tvivelaktigt om framstegen, om några sådana överhuvudtaget görs, leder Inga närmre i hennes jakt på en förövare. Romanen slutar med att flickan begravs.

Som teoretiskt underlag kommer jag till stor del att använda mig av den forskning kring Magnus Dahlström som finns att tillgå, vilken presenteras i nästföljande punkt. Vidare kommer jag använda mig av Ingemar Haags avhandling *Det groteska - kroppens språk och språkets kropp i svensk lyrisk modernism* för dess grundliga genomgång av det groteskas förutsättningar och kännetecken. Även om Haags avhandling huvudsakligen fokuserar på de svenska modernistiska lyrikernas användning av det groteska och således upphör i en tid innan Dahlström var verksam är hans introduktion till det groteska som historiskt litterärt grepp och begrepp högst relevant även för annan litteratur. För att navigera kring Julia Kristevas psykoanalytiska och språkfilosofiska begreppsapparat kommer jag att utgå ifrån Carin Franzéns *Att översätta känslan. En studie i Julia Kristevas psykoanalytiska poetik*. Franzéns tes är att Kristevas samlade arbeten kretsar kring en och samma återkommande problematik, den om "hur vi överför våra känslor och driftmässiga erfarenheter till ett språk".⁵ Hennes bok är en överskådlig introduktion till ett flertal områden i Kristevas mångfacetterade och ofta komplexa tankevärld.

⁵ Carin Franzén, *Att översätta känslan. En studie i Julia Kristevas psykoanalytiska poetik*, Stockholm 1995, s. 12

2.2 Forskningsläge

Trots den uppståndelse hans verk gav upphov till visar en jämförelse med samtida författare som Stig Larsson eller Mare Kandre att forskningsfältet kring Magnus Dahlströms författarskap är förvånansvärt smal. Någon avhandling uteslutande om författaren och hans verk finns inte överhuvudtaget.

Kristina Hermansson på Göteborgs universitets litteraturvetenskapliga institution står för det mest utförliga arbetet i sin doktorsavhandling *Subjektsframställning vid 1900-talets slut: Ninni Holmqvist, Hanne Ørstavik, Jon Fosse, Magnus Dahlström och Kirsten Hammann*. I Hermanssons analys utgör Dahlström en av fyra tänkta delar i en subjektets topografi, nämligen kroppen.⁶ Det centrala teoretiska konfliktområde Hermansson i samtliga analyser utforskar är den skärningspunkt i svensk 1990-talslitteratur mellan å ena sidan en "nedmontering av subjektet i anslutning till dekonstruktivistisk och poststrukturalistisk teoribildning, å andra sidan ... en individualistisk identitetsföreställning som förutsätter en inre kärna".⁷ Hermansson analyserar *Hem* utifrån den påtagliga betydelse kroppsligheten har i romanen, och hur det påverkar framställningen av den överviktiga huvudkaraktären Ingas subjektposition.

Utöver Hermanssons avhandling har det skrivits ett antal kortare litteraturvetenskapligt inriktade essäer. En essä är skriven av Hermansson själv i ett tidigare skede. Essän har titeln *Romanens arkiv, arkivets roman* och är en analys av *Hem* utifrån bland andra Jacques Derrida med särskild fokus på hur boken gestaltar informationsinsamling och dokumentation, och vad detta kan säga om romanens, enligt Hermansson, påstådda centrala konflikt - nämligen den mellan objektiv kunskap och subjektivitet.⁸ I essän *Kosmos återupprättat* gör Krzysztof Bak sex läsningar av Dahlströms tidigare verk som med stöd av olika teoretiska ramverk - teologi, feminism, psykoanalys, intertextualitet m.m. - visar på hur romanerna och novellerna följer en strikt ordnad och högst medveten schematisk struktur som han menar enkelt kan sammanfattas i formeln kosmos-kaos-kosmos.⁹ Åsa Beckman har skrivit *Mörkret anfaller*, en

⁶ Hermansson, *Ett rum för sig*, s. 22 f.

⁷ Stefan Jonsson, "Kristina Hermansson, Ett rum för sig. Subjektsframställning vid 1900-talets slut: Ninni Holmqvist, Hanne Ørstavik, Jon Fosse, Magnus Dahlström och Kirsten Hammann", *Samlaren*, 2011:132, s. 275

⁸ Kristina Hermansson, "Romanens arkiv; arkivets roman", *Inter: A European Cultural Studies: Conference in Sweden 11-13 June 2007*, red. Johan Forsnäs, Martin Fredriksson. 2007-11-27. Hämtat från http://www.ep.liu.se/ecp_article/index.en.aspx?issue=025;article=025 2016-01-05, utskrift i författarens ägo.

⁹ Bak, s. 3

tredje essä, där hon med stöd av den feministiska teoretikern Alice A. Jardine argumenterar för att litteraturen håller på att "invaderas" av ett tidigare förträngt perspektiv, "en blind fläck, något okänt som subjektet kunnat vara stabilt gentemot".¹⁰ Beckman tar upp Magnus Dahlström och Eva Ström som exempel på moderna svenska författare som tematiserar detta skifte genom ett uppluckrande av könskodade subjekspositioner.

2.3 Skräckel-debatten

Termen "skräckel" myntades av Kay Glans i essän "Skräckel-litteratur!" i Bonniers litterära magasin 1991. I essän definierar Glans begreppet som åsyftande en litteratur som "med fiktivt våld provocerar moral och sensibilitet hos läsaren och väcker skräck- och äckelreaktioner".¹¹ Författarna Carina Rydberg, Stig Larsson och Magnus Dahlström används för att exemplifiera hur våldsskildringarna i den här typen av litteratur står i centrum för textens spänningsfält. Det som Glans framförallt menar saknas i skräckel-litteraturen är den analytiska hållningen, en förmildrande röst som han menar skulle ge textens våld sitt rättfärdigande. Glans menar förvisso inte att denna analytiska hållning skulle vara fullkomligt frånvarande i all litteratur han kritiserar - han använder bland annat Dahlström som exempel på en författare som gestaltar hur våld när det utdelas mot en annan människa även utdelas mot en själv - men att de "psykologiska och sociala aspekter som anläggs på våldet är ganska elementära".¹²

Därefter görs en djärv idéhistorisk analys av skräckel-litteraturens historiska betingelser. Glans utvecklar ett antal centrala påståenden; skräckel-litteraturen har sina historiska rötter i en avantgardistisk 1900-talstradition, utbredd bland förkrigstidens fascistoida konstnärer, "som gör gällande att allt som ger erfarenhet eller uttrycker autenticitet är tillåtet".¹³ Denna tradition tabuiserades till stor del efter andra världskriget och ersattes av en universalistisk etiskt hållen litteratur. Denna etiskt drivna litteratur fick dock, menar Glans, en motreaktion under 1980-talet, dels till följd av 60- och 70-talets "vänsterradikalism", vars litterära produktion kännetecknades av ett starkt samhällsengagerat politiskt patos, samt av en

¹⁰ Åsa Beckman, "Mörkret anfaller. Vad är det för kvinnlig invasion i den moderna romanen?", *BLM* 92/4, s. 6

¹¹ Kay Glans, "Skräckelitteratur! Kay Glans reflekterar över våldet och fiktionen hos Stig Larsson, Magnus Dahlström och Carina Rydberg", *BLM*, 1991:1, s. 6

¹² *Ibid*, s. 8

¹³ *Ibid*, s. 9

”särskild realitetsförlust inom fiktionen”.¹⁴ Denna realitetsförlust spårar Glans till poststrukturalistiska teoretiker som genom att separera språk och verklighet fokuserade sin textanalys på världsfrånvända närläsningar av språkets mekanismer. Denna separation mellan ”språk” och ”liv” har gett konsten en autonomi som isolerar den gentemot samhället. 1980-talets författare har följaktligen fått arbeta med tematiska excesser och alltmer våldsamma skildringar för att överhuvudtaget kunna beröra läsaren. Centralt för Glans uppfattning är att *upplevelsen* har ersatt historisk utveckling som skönlitteraturens centrala drivkraft.

Glans hållning kritiserades bland annat i Expressen och Göteborgs-Posten av kritikerna Björn Nilsson och Mikael van Reis som ett uttryck för en inskränkt och konservativ konstsyn som kräver av konstnärer att deras produktion ska vara sedelärande och ”uppbygglig”.¹⁵ Replikerna i kvällstidningarna resulterade i sin tur att Glans skrev en längre, och något tydligare essä i Moderna Tider där han slår ifrån sig anklagelserna om att han skulle vara en katedermoralist med att visa på hur konst under 1980-talet alltmer kommit att kretsa kring provokationer, och hur debattklimatet omöjliggör en kritisk hållning till dessa provokationer.¹⁶

3. Groteskt och abjekt

3.1 Det groteska

Etymologiskt är det oproblemiskt att härleda “det groteska” till dess historiska ursprung. Desto svårare är det att definiera vad det groteska representerar, vad dess samhällsliga funktion är, vilken dess plats i litteraturen är och hur det visat sig genom historien. Kort sagt, vad det groteska *egentligen* är för något.

Ordet “grottesche” (härörande från eller tillhörande en grotta) härstammar från 1480-talets Italien och syftade ursprungligen på de av renässansarkeologer återupptäckta utsmyckningar och ornament som prydde tak och väggar i Roms underjordiska ruiner. Särskilt påtagliga var målningarna i kejsar Neros monumentala nöjespalats Domus Aurea (Det gyllene palatset). “Grottesche” syftade till en början på ruinerna i Roms grottliga underjord. Ordet kom dock snart att referera till de spektakulära ornament (groteskerna) som

¹⁴ Ibid, s. 9

¹⁵ Glans, ”Det meningslösa äcklet och konstens frihet”, s. 45

¹⁶ Ibid, s. 45

omgav målningarna dolda inuti, och vilka kom att få ett stort inflytande på dåtidens konstnärer i enlighet med renässansens generella entusiasm för det antika. Till en början anspelade grotesken alltså på ornamentens speciella symmetri där alla bilder tycktes flyta in i varandra, men förknippades senare med några av de mest spektakulära motiven: hybrider av människor och djur, motiv där det gudomliga smälte samman med det jordsliga, det höga med det låga.¹⁷

Ingemar Haag åberopar några av antikens mest inflytelserika personligheter för att illustrera groteskens problematiska konflikt med rådande ideal. Enligt Haag definieras Aristoteles begrepp *fantasia* (föreställningar eller, “såsom (förhållandet är med) det (som visar sig för oss) i sömnen”)¹⁸ som en typ av sinnesintryck som “säger vad det inte är”. Konstnären kan, eller måste, enligt Aristoteles, använda sig av föreställningar för att gestalta världen men föreställningen måste alltid vara underordnad förnimmelsen, vilken är en förutsättning för att avbilda världen sanningsenligt (*mimesis*). Vidare var groteskens fascination vid människo-djur-hybrider och generella obestämbarheter i förhållandet mellan det som avbildas och världen omkring det i direkt konflikt med Aristoteles taxonomiska indelning av varelser och ting som “[substanser] i sig, varken mer eller mindre”¹⁹. Det groteskas avbildningar av kroppar, varelser, växter och ting som flyter över sina gränser, som bebländar sig med andra “substanser” och luckrar upp strikta avgränsningar är alltså både en konflikt med ett sanningsideal och ett konstnärligt avbildningsideal som hänger sig åt sanningen.

Konstnärer och poeter som uppehöll sig vid groteska motiv kritiserades starkt av Horatius i hans poetik *Ars Poetica*, bland annat för att deras konst lockade till skratt. Enligt Horatius var det att enbart låta fantasin sätta gränserna underordnad fantasins pragmatiska funktion. Grotesken var, för Horatius, i bästa fall skadlig, i värsta fall skrattretande. Skrattet som en reaktion på konst och poesi förknippade han med vulgaritet och smaklös folklighet. Här etablerar Horatius en hierarkisk estetisk uppdelning mellan det sköna och sanna representerat av allvaret å ena sidan, och det folkliga och falska representerat av skrattet å andra sidan. Som ornament och inramning kunde dock grotesken tolereras. Kejsar Neros

¹⁷ Haag, Ingemar, *Det groteska. Kroppens språk och språkets kropp i svensk lyrisk modernism*, Stockholm, 1998, s. 22f.

¹⁸ *Ibid*, s. 25

¹⁹ *Ibid*, s. 25

underhållningspalats med sina groteska utsmyckningar kan med andra ord tolkas som en frigörelse från en konstnärlig dogmatik som etablerades före hans levnadstid.

Mikhail Bakhtin, som kanske mer än någon annan inom litteraturvetenskapen har kommit att förknippas med det groteska, visade i sitt arbete om den franske författaren Francois Rabelais på det groteskas förbindelse med skrattet och de folkliga rötterna i renässansens karnivaliska kultur. I hans läsning var det groteska ingalunda en företeelse som kunde begränsas till Neros antika fresker, de utgjorde snarare "blott en spillra, en liten skärva av den groteska bildvärldens ofantliga universum"²⁰. För Bakhtin var grotesken bunden till samhällsliga utvecklingar och hade sin sprängkraft i att den utmanade tidens rådande hierarkier *genom folket*. I Rabelais ser han i skrattkulturen och de groteska motiven en folkets ventil; skildringarna av kroppsfunctionerna, karnevalens masker, kostymer, skådespel, marknadsgyckel och iscensättningar av upp-och-nervända hierarkiska positioner var inbegripet i en större missnöjeskultur som utmanade tidens strikta samhällsordning genom att göra narr av den och på så vis avslöja dess godtyckliga maktutövande. I Bakhtins läsning av Rabelais ägnas kroppsligheten och kroppens "lägre" funktioner så pass mycket utrymme för att visa på folkets regenererande kraft. Kroppen skildras som läckande, döende, blödande och bristande, men det sker analogt med dess återfödande och livsbringande funktioner. Bakhtin var starkt kritisk till romantiken som han menade hade reducerat traditionen till en "kammargrotesk"²¹. Både romantikens fascination för groteskens stereotypa fantastiska motiv och dess tolkning av det groteska som ett uttryck för konstnärens gränslösa fantasi förvandlade grotesken från en folklig skrattkultur till "enslingars självömkande monologer".²²

Enligt Haag representerar Bakhtin bredpenslat en av två groteska strömningar - den *satiriska* – medan litteraturhistorikern Wolfgang Kayser representerar den *fantastiska*.²³ Den fantastiska grotesken har sin etymologiska grund i de antika fresker som grävdes upp under renässansen och kännetecknas av en konstnärlig individualiserad syn på det groteska med rötterna i romantiken. Medan den satiriska grotesken har sina rötter i det folkliga och regenererande i kroppens "låga" funktioner, fokuserar den fantastiska grotesken ofta på romantiska föreställningar om det sublima och det icke-regenererande. Den samhällsliga potential Bakhtin ser i grotesken får i Kaysers fantastiska grotesk stå åt sidan för eviga

²⁰ Haag, s. 44

²¹ Ibid, s. 43

²² Ibid, s. 43

²³ Ibid, s. 44 ff.

konstanter som "himmel" och "helvete", "människa" och "djur" och befruktningarna däremellan. Det som dock förenar groteskeriet i alla dess former är att den har den mänskliga kroppen som sitt fokus och det är genom fokus på kroppens föränderlighet stabilitet utmanas.

3.2 Det abjekta

Julia Kristevas psykoanalytiska teorier är svåra att separera ifrån hennes invecklade språkfilosofiska och till stor del formalistiska tankegods. En tolkning av intertextualitet som gör gällande att text inbegriper ett nät av diskurser och alltid är i dialog med andra texter skulle med fördel också kunna känneteckna Kristevas teoretiska produktion. I hennes texter pågår ständig dialog med en rad olika diskurser och idétraditioner. Enligt Carin Franzén finns det dock en genomgående problematik som följer Kristeva genom hennes samlade forskning, nämligen frågan om "hur vi överför våra känslor och driftmässiga erfarenheter till ett språk"²⁴. När Kristeva använder termer som "det abjekta" och "det semiotiska" är det del av en begreppsapparat som ingår i en vidareutveckling dels av den av Jacques Lacan framställda psykoanalysen, och dels av strukturalistiska lingvister.

Enligt Lacan klyvs människan i sin förståelse av omvärlden i ett väldigt tidigt skede. Detta skede benämner Lacan "spegelstadiet". Det refererar till en formativ period när det fysiskt hjälplösa barnet uppmuntras att i sin spegelbild se en representation av ett enhetligt, självförsörjande jag, ett jag som bär föräldrarnas till synes omnipotenta drag. Spegelbilden är dock en illusion som direkt motsägs av den verklighet vari barnets biologiska otillräcklighet ständigt bevisas; en otillräcklighet som ger upphov till traumatiska känslor av stress, ångest och vanmakt. Spegelns reflektion ersätts som projektionsyta av språkliga och kulturella symboler men släpper aldrig barnet. Häri föds en splittring, eller misskännande (*méconnaissance*) av jaget som följer barnet livet ut. Enligt Lacan kan subjektet egentligen aldrig känna sig själv men hon befinner sig inuti det språk hon har gjort till sitt och med hjälp av det navigerar hon bäst hon kan.²⁵

Kristeva ställer frågan om vad som föranledde spegelstadiet och föreslår "det semiotiska" som term för en pre-verbal kommunikation mellan barnet och modern. Det semiotiska i ett sådant tidigt skede i barnets utveckling är svårt att benämna som

²⁴ Franzén, s. 12

²⁵ Ibid, s. 24

kommunikation i vanlig mening. Snarare rör det sig om en typ av driftmässiga, närmast reflexiva utforskningar av barnets affekter, känslor och behov och vilka gehör dessa får i kontakt med modern. När barnet träder in i det som både Lacan och Kristeva kallar för den ”symboliska ordningen” - den semantiska, språkliga och kulturellt etablerade världen av symboler, tecken och normer – lever dock det semiotiska kvar och yttrar sig kanske framförallt i poesins formexperiment, poetens individuella ”stil” och i röstens uttalsregister. Det semiotiska är en rest av barnets pre-verbala kommunikation med modern och som sådan förträngs den till förmån för det manligt kodade, strikta och förnuftiga språket, främst representerat av juridiska, byråkratiska och akademiska texter. Det följer av detta att det semiotiska språket och det symboliska språket är två skilda sfärer i meningsskapandet men samtidigt att det ena inte kan existera utan det andra.²⁶

Innan barnet ordentligt började processen med att separera sig själv från modern, med att se sig själv som subjekt och modern som objekt och på så vis kunnat träda ut i den symboliska ordningen, menar Kristeva att det måste ha funnits ett före-tillstånd, ett tillstånd som, förmodar vi, var hemvist åt den semiotiska kommunikationen. Det hon föreslår är ett ”objekt” tillstånd, i meningen att det varken går att tala om subjekt eller om objekt utan om en tillfällig plats däremellan. Det abjekta kännetecknas, enligt Kristeva, ytterst av *tvetydighet* och det är här den första sköra gränsdragningen etableras mellan en imaginär identitetsuppfattning och upplevelsen av symbios med modern. Abjektionen visar sig hos den vuxne i ett reflexivt fränstötande, ett upplevt äckel eller obehag inför till exempel den döda kroppen, naglar, kroppsvätskor eller skämd mat. Känslan som abjektionen inger kommer emellertid inifrån personen som upplever det. Abjektion är i själva verket den ursprungliga förutsättningen för den jag-position vi bygger våra identiteter genom. Det är en primal påminnelse om den sköra gränsen mellan jag:et och du:et, och i grunden en erinran om det våld med vilket barnet måste stöta ifrån sig modern för att kunna bli till. På så vis kan vi heller aldrig göra oss kvitt det abjekta då det är grundstommen för vår position som subjekt.²⁷

Eftersom Kristevas filosofiska fokus är processerna som utgör meningsskapandet är hon främst intresserad av hur det abjekta visar sig, inte vad det abjekta *är*. Det har dock gjorts försök att politisera Kristevas teorier och påvisa hur samhällen som, likt individerna som utgör dem, använder sig av kollektiva ordningar, koder och överenskommelser i form av

²⁶ Franzén, s.25 ff.

²⁷ Ibid, s. 44 f.

lagar, seder och språk och således behöver att abjekt *något* att stöta bort och undandra sig i vämjelse ifrån. I denna läsning pekar teorin om det abjekta på samhällets gammaltestamentliga renlighetsritualer och den förtryckande logik som utesluter det som uppfattas som "orent".

Det har påpekats att Kristevas intellektuella bana har utvecklats från att kretsa kring en närläsning av textens poetiska dimension till ett mer psykoanalytiskt förfarande där det är subjektet, kvinnligheten och modern som står i fokus. Det är dock alltid i litteraturen Kristeva främst hittar spåren av abjektion, liksom det semiotiska. Den moderna skönlitteraturen, menar Kristeva, är den enda plats som kan "härbärgera det abjekta utan att stöta bort det". De författare som fascinerats av det abjekta, skriver Franzén, har "identifierat sig med 'det omöjliga' i sig själva"²⁸. I *Fasans makt* läser Kristeva bland andra Louis-Ferdinand Céline och ser i hans prosa desperata berättelser om första världskrigets fasor och en utbredd abjektion, men det är i stilen, det semiotiskas hemvist, som abjektionen tämjs och sublimeras. Kristeva läser Céline genom barnets tillblivelse och ser människor och samhällen som både stöter bort och drar till sig "det omöjliga" i sig själva.

3.3 Grotesk och abjektion hos Dahlström

Historiskt har det groteska främst visat sig genom målarkonsten, varför det ofta refererats till som en bildkonstnärlig kategori och inte en litterär. Synen på det groteska har dock reviderats under 1900-talet och blivit en etablerad litteraturvetenskaplig kategori, inte minst tack vare Bakhtin och Kaysers forskning, men också genom arvet från romantiken. Under 1800-talet återerövrades det groteska från sin perifera plats som ett ornament inom konsten när teoretiker och författare som Friedrich Schlegel och Victor Hugo tillerkände den en hög estetisk princip, nära förbunden till det gudomliga. Som Haag påpekar har kontinentala modernistiska poeter som Charles Baudelaire agerat kurir åt denna den moderna tolkningen av det groteska och fört dess terminologi och idévärld även till Sverige, där den slagit rot och blivit en integrerad del av den svenska litteraturens bildvärld.²⁹

²⁸ Franzén, s. 46

²⁹ Haag, s. 64 ff.

Samtidigt har psykoanalytiska läsningar, vari det abjekta inte sällan ingår, kritiserats för att ”reducera litteraturen till en illustration av den psykoanalytiska teorin”³⁰. En litterär text är ju en utarbetad konstnärlig produkt och inte det mer eller mindre spontana talet hos en patient. En text kan varken drömma, tänka eller tala (tillbaka) som en människa. Det har också påpekats att risken med att läsa en text psykoanalytiskt - att, i Freuds mening, leta efter sprickor som kan öppna upp en bakomliggande struktur - blir att texten till slut blir det som läser läsaren, som ju är den som skapar associationerna. Det skulle naturligtvis medföra problem om en läsning av en text skulle ske på samma premisser som ”läsningen” av en människa, men det ter sig oförargligt att sätta begreppen i relation till texten för att se om det går att utvinna någon insikt om dess struktur.

Det groteska och det abjekta härstammar ur olika idétraditioner men arbetar till stor del med samma stoff: den mänskliga kroppen. Sättet den mänskliga kroppen diskuteras på är inte sällan snarlikt, inte minst genom att bägge begreppen lyfter fram var gränsen går för jaget och omvärlden, och om kroppens förhållande till själen och omgivningen. Dahlströms romaner är vad jag vet inte groteska eller abjekta romaner, i den meningen att författaren har skrivit böckerna med det medvetna motivet att skildra de kategorierna skönlitterärt. Både *Fyr* och *Hem* öppnar sig dock för en bred tolkningsapparat som visar sig i mottagandet. I den har en intertextuell läsning varit rådande. *Fyr* har bland annat lästs genom August Strindberg, Jules Verne, Norman Mailer, Virginia Woolf och Tove Jansson. *Hem* har å andra sidan lästs genom deckargenren och Jean-Paul Sartres *Äcklet*.

Groteska läsningar har dock gjorts av Dahlström förut men endast i förbigående. I en generell översikt över Dahlströms litteratur 1993 och bakåt tar Bak upp hur ”allvarets logik”³¹ som Dahlströms strikta huvudkaraktärer representerar invaderas av ett rabelaiskt kaos, ett kaos som är ”groteskt, skrattretande, karnevaliskt”³². I Baks läsning av det groteskas invasion är skrattet inbyggt som en perifer motkraft till huvudkaraktärernas allvar, något som framstår för dem som hotfullt, liksom kroppen är skrattet en fiende som utmanar deras suveränitet. Humorn är underförstådd för läsaren - om än inte *rolig* i en gängse bemärkelse - men den passerar utan effekt hos huvudkaraktärernas humorbefriade personligheter. Karaktärerna förstår inte ironier, de ger inte en adekvat respons på absurda och tabuiserade handlingar och de observerar skämt istället för att besvara dem. Om det finns eller inte finns en (galg-)

³⁰ Haag, s. 130

³¹ Bak, s. 12

³² Ibid, s. 12

humoristisk aspekt i Dahlströms romaner är förvisso inte helt tydligt, och Bak är måhända en smula bokstavstroende Bachtin som ju har skrattet och karnevalen som en grund i sin grotesk, när han tolkar Dahlström på det viset. Men det är i vilket fall i de explicita och upprepade skildringarna av sargade och på olika sätt avvikande kroppar som det groteska otvetydigt visar sig. Kropparna ”blöder, utsöndrar slem, svett, saliv, är nära att drunkna i sin egen urin. De olika kroppsdelarna passar inte ihop - som om de tillhörde olika individer. Ansiktena saknar fasta konturer; deras gapande munnar, röda bulor och målade läppar gör närmast ett clownliknande intryck.”

Hermansson noterar det groteska i *Hem* i respons till en recension av romanen i Expressen. Recensenten läser texten genom Sartres *Äcklet* och beskriver huvudkaraktären Inga som en ”antihjälte” och en ”ovanligt motbjudande socialsekreterare”. Det groteska i det här fallet tycks användas som ett adjektiv i största allmänhet och grundar sig i ett obehag inför läsningen av huvudkaraktären Ingas kroppsskildringar. Hermansson påpekar hur det snarare tycks handla om recensentens egna preferenser och böjelser än om det groteska som historisk och estetisk kategori vilken Bak refererar till. Hermansson presenterar inga invändningar mot Baks läsning men noterar hur det groteska i Dahlströms tidiga litteratur ändå på ett avgörande sätt skiljer sig ifrån den roman hon tittar på. Enligt Bak hotar närvaron av det groteska huvudkaraktärerna och sätter deras ordning ur spel, bara för att återställas i textens slutskede: ”De styckade kropparna begravs, sanningsbegreppets auktoritet rehabiliteras”. Skillnaden, menar Hermansson, är att den styckade kroppen förvisso begravs i slutet av *Hem* men eftersom det groteska framställs genom huvudkaraktären och inte genom ett utifrån kommande hot, återställs heller aldrig ordningen.³³

Läsningar av Dahlström genom Kristeva har också gjorts, och liksom med det groteska är det Bak och Hermansson som står för analyserna. Hermansson nämner endast Kristeva kort och då som en möjlig läsning, inte en som faktiskt genomförs. Hon uppmärksammar namnen på huvudkaraktärerna som signifikativa och bärandes på en symbolisk mening. I *Fyr* och novellen *Papperskorg* heter de Karl och Carl och gestaltar med sina namn maskulint kodade härskarpersonligheter, medan Inga i *Hem* pekar på att hon är en negation av ”något”, en icke-person. Hermansson påpekar att Inga, liksom den döda flickan hon har i uppgift att utreda, i Kristevas terminologi är objekta. Objekt tolkas här genom Ebba-Witt Brattströms läsning av Kristeva som ett uteslutande språkligt fenomen, och betyder då något som i en patriarkalt

³³ Hermansson, *Ett rum för sig*, s. 214

symbolisk språkordning inte kvalar in som subjekt i egen rätt. En liknande feministisk läsning av *Fyr* görs av Bak genom litteraturteoretikern Toril Moi. Här inordnas Kristevas uppdelning av det manligt kodade symboliska språket och det kvinnligt kodade semiotiska i Baks övergripande kosmos-kaos-kosmos-schema. Det semiotiska språket visar sig i texten när Karl utsätts för kaotiska ”kvinnliga” element han inte kan kontrollera; de manliga arbetarnas skämtsamma gliringar; infödingarnas oklara könstillhörighet; sabotaget mot hans (falliska) fyrbygge; begäret och föraktet jungfrun föder hos honom. Det är, skriver Bak ”som om öns patriarkaliska samhälle drabbades av en modern feministisk revolution”.³⁴

Franzén uppmärksammar det problematiska förhållande Kristeva har haft med det feministiska mottagandet och uttolkningen. Både Moi och Witt-Brattström har, menar Franzén, ett uttalat feministiskt perspektiv i sina läsningar av Kristeva. Syftet med deras läsningar tycks vara att undersöka hur pass fruktbar hennes teorier är för ett ”kvinnopolitiskt projekt”.³⁵ Hos den senare har Kristeva anklagats för att befästa patriarkala strukturer genom att tilldela kvinnan ett närmast essentialistiskt väsen. Moi skriver däremot att styrkan hos Kristeva är ”dess kompromisslösa antiessentialism”.³⁶ Franzén menar att Kristevas projekt är individualistiskt i den mån att varje människa oavsett kön bär på ett unikt perspektiv och en unik tillgång till det semiotiska, grundat i en specifik sammansättning av biologiska och miljöbetingade variabler som påverkat det ursprungliga förhållandet med modern och fadern. Vidare skriver Franzén att det finns ”en närmast manikeisk tendens att bortse från att det semiotiska och det symboliska är två *oskiljaktiga* element i betydelseprocessen”.³⁷ Det kvinnliga förläggs i den läsningen hos det semiotiska, och det manliga i det symboliska, ett tolkningsförfarande som Bak torde göra sig skyldig till. Eftersom Kristeva menar att kategorier som ”man” och ”kvinna” uppstår först i den kulturella symboliska ordningen finns det heller inget som tyder på en kvinnlig särart, eller egentligen en kvinnlig litteratur utanför den.

4. Kropp

³⁴ Bak, s. 14

³⁵ Franzén, s. 14

³⁶ Franzén, s. 37

³⁷ Ibid, s. 38 f.

Liksom i Dahlströms övriga romaner innehar kroppen en unik position i *Fyr* och *Hem*. I Hermanssons analys av 1980- och 1990-talets litteratur får Dahlström genom *Hem* representera ”kroppen” i kartläggningen av en subjektsframställningens topografi. I Baks läsning uppvisar Dahlströms kroppar ”rabelaiska egenskaper” och vänder upp- och ner på all form av stabilitet. Det är också kroppen och dess förment utsatta ställning som tas upp som en av de huvudsakliga invändningarna i skräckel-debatten.

Dahlström skildrar dels en social konflikt som uppstår i jagets förhållande till sin omgivning, dels en konflikt jaget har med den egna kroppen som har långa rötter i västerländsk filosofi, den mellan kropp och själ. I sin översiktliga bild av kroppens idéhistoria spårar Hermansson kroppens separation från själen i och med René Descartes bevingade ”Cogito ergo sum” (Jag tänker, alltså är jag). Hos Descartes uppstår det ett glapp mellan medvetande och materia, och kroppen underordnas själen i en hierarkisk uppdelning av varat. De liberala tänkarna John Stuart Mill och John Locke för denna tradition av det överordnade ”inre varat” vidare in i det embryonala kapitalistiska samhället som växer fram i efterdyningarna av den franska revolutionen. Genom att förhålla sig till kroppen som vore det en vara att köpslå med äger detta medvetande sin kropp och upphör att definieras som varelse genom sina handlingar eller relationer. Hermansson påpekar vidare att det, enligt Michel Foucault, är under denna tid det moderna subjektet så som vi idag uppfattar det blir till.³⁸

1980-talet markerar dels tidpunkten för ett teoretiskt genomslag för poststrukturalistiska studier kring kropp, subjekt och kön vari Kristevas psykoanalytiska subjekt filosofi ofta ingår. Men det markerar också en accelerationspunkt i en individualiserad syn på kroppen. Hermansson kopplar ihop 1980-talets aerobics- och gymkultur med tidens kommersialisering och medialisering, och pekar på hur kroppens stigmatisering följer av en kapitalistisk logik. I och med att kroppen, i en förlängning av Mill och Lockes resonemang om ägandet av sig själv, blivit en kommodifierad resurs på marknaden utsätts den också för samma konkurrens som andra varor.³⁹ Kroppen som litterärt tema blir ett vanligt förekommande inslag bland unga författare under den här tiden och den danska litteraturkritikern Bjørn Bredal ser i litteraturen ”en objektivisering, af kroppen i forsøget på at finde grænserne for der fysiske – og måste i videre forstand for åbne op mod det metafysiske”.⁴⁰

³⁸ Hermansson, *Ett rum för sig*, s. 172 f.

³⁹ *Ibid*, s. 170

⁴⁰ *Ibid*, s. 169

En egenskap som gör kroppen så unik i Dahlströms romaner är att den bryter av en självupptagenhet och solipsism som utgör berättelsernas narratologiska form. Som jag kommer att utveckla i kapitlet om berättarpositionen filtreras händelseförloppet oupphörligt genom huvudkaraktärerna och deras direkta närvaro i skeendena. I den berättelseformen framstår närvaron närmast som ett tillstånd av neuros, ett fullständigt kontrollbehov som registrerar varje rörelse, minsta detalj; var deras blick vänder sig, vänder sig också läsarens; var deras tankar i stunden går, måste också läsarens gå, och så vidare. Det tycks som om huvudkaraktärernas viljor, nycker och begär är den primära energikälla som får textens hjul att snurra. Men det enda som de inte har någon kontroll över, som de överhuvudtaget inte tycks förstå, är själva vehikeln för deras strävan: kroppen.

Den egna kroppen ställer sig i vägen, insisterar på uppmärksamhet och tycks leva ett eget liv men den tolereras ändå som en förutsättning för livet, om än inte utan besvär. Andras kroppar har en mer prekär ställning. Framställd som ömsom hinder att röja ur vägen, ömsom föremål för begär och avund är den andres kropp både fantasieggande och inkräktande för den karaktär som styr textens blick. Deras blickar ekar av det omöjliga begäret efter kroppslöshet Kristeva beskriver i *Étrangers à nous-mêmes*: "Confronting the foreigner whom I reject and with whom at the same time I identify, I lose my boundaries, I no longer have a container".⁴¹ Den Kristevska kroppen är intimt förbunden både med sitt medvetande och med ordningar bortom sin kontroll. Subjektet är inristad med arkaiska spår och trauman från ett infantilt stadium som gör sig påmind i allt från språk till blick, från drömmar till begär. Hennes subjekts bräckliga gränser och sköra självuppfattning riskerar att närsomhelst rasa, varför den liknar det Dahlströmska. Den dubbla konflikt kroppen befinner sig i, med "själen" eller medvetandet å ena sidan, och omgivningen å andra, ska jag försöka kartlägga i följande två punkter.

4.1 Medvetandets kropp

Fyr och *Hem* har två till synes diametralt motsatta skildringar av kroppslighet. Å ena sidan är kroppsligheten hos Karl, ingenjör och central gestalt i *Fyr*, helt utsuddad: Han registrerar minsta detalj i andras kroppar; han ryser till när någon lägger en hand på hans axel; han förlorar sig i det mörka svalget av en öppen mun; han tappar helt fokus på vad det är han

⁴¹ Julia Kristeva, *Strangers to ourselves*, New York 1991, s. 187

pratar om i åsynen av en fingertopp som för in en snusprilla under överläppen. Men hans egen kropp är kusligt frånvarande, som vore han endast ett moln av tankar, ord och blickar. Kroppsdelen beskrivs i de mest generella termer och funktioner medan åsynen av och beröringen vid en annan kropp slår hans behärskade persona ur spel.

Hem skildrar å andra sidan en så pass påtaglig kroppslighet i den kraftigt överviktiga Inga att den knappast går att skilja ifrån henne; hon har svårt för att gå; svårt att röra sig bekvämt i kontorsstolar; hon blöder, svettas, kliar och besväras i allt hon tar sig för av sin storlek. Till skillnad från Karl som betraktar är Inga den som betraktas. Inga uppfattar det som att varje blick riktas mot henne i avsmak vilket, om Karl representerar det betraktande perspektivet, nog stämmer.

Men det finns en aspekt som förenar romanerna: den egna kroppen representerar ett hinder för att utföra ett abstrakt icke-fysiskt arbete. Båda huvudkaraktärerna har tydliga intellektuella arbeten där kroppen belastar mer än den hjälper. Att frångå uppdraget är heller inget alternativ. Karaktärerna definieras av sin yrkesroll, något som visar sig i de oproportionerliga utrymme arbetsbeskrivningar och arbetsprocessen intar i texterna, samt i de ständiga referenser till yrkestitlar som både berättarrösten och människor i omgivningen använder sig av. Karl är Ingenjör, underordnad honom är Byggmästaren, kvinnan som han bor med och som lagar hans mat är Jungfrun, och så vidare. I *Hem* är det likadant: Inga är Socialsekreterare, underordnad henne är Assistenten, den officiella mordutredningen koordineras av Kommissarien.

Likaså finns det inga personliga historier som anknyter Inga eller Karl till ett sammanhang utanför det arbete de ska utföra. Endast i förbigående funderar Karl på varför han tagit ett jobb på en isolerad ö: ”Vad gjorde han där ute på ön? Vad förspillde han tiden med? Vad ödslade han sina krafter på? Urmakeri och ingenting annat – förvisso sinnrikt och svårt och i stor skala, men ändå: urmakeri, simpelt urmakeri. Billigt konstruerande och ren tillämpning”.⁴² Denna historielöshet i deras personliga liv gör att deras arbeten blir den enda handfasta referenspunkt läsaren har att tillgå.

I linje med att båda karaktärerna definieras av sina arbeten strävar de också efter att hålla borta allt som kan komma i vägen för det. Till skillnad från Karl ges Inga ingen möjlighet att förtränga sin kropp. Även om hon kunde ignorera de fysiska problem hon upplever när hon ska sitta, ligga, stå och gå, upptäcker hon i samtal med andra att hon blöder,

⁴² Magnus Dahlström, *Fyr*, Print-On-Demand, 1987, s. 110

eller att svetten gör att hon måste vrida på sig: I en växelverkan med hur hon själv upplever sin kropp är kroppen kodad som något stötande och avvikande i miljöerna hon befinner sig i, vilket förvärrar symtomen. Blickarna hon får, och det som hon tänker att andra tänker om henne, gör henne disträ och förvirrad i samtal och hennes krämpor tilltal.

Problemet Inga har med att göra framsteg i sin utredning hindras till stor del av att hon inte får tillträde till de rum där ledtrådarna kan tänkas finnas. Familjerna till de inblandade och utsatta hon har i uppdrag att intervjua misstror henne på grund av hennes kroppsvolym. Vem är hon att leta avvikelser hos andra som så förkroppsligar dem? Polisen gör det tydligt att hennes sociala utredning är underordnad deras forensiska, om inte rentav överflödig. Redan i första kapitlet befinner sig Inga på mordplatsen men blir ombedd att gå därifrån i ett meningsutbyte som är talande för hennes utsatta position:

- Vad gör du här?
- Jag kände att jag ville se själva platsen.
- Det finns ingenting att se.
- Det hände nedanför ställningen?
- Jag vill se din legitimation.⁴³

Ingas arbete uppehåller sig i det till synes objektiva: utredningen består i att samla in vittnesmål, utreda familjeförhållanden och pussla ihop avgörande händelseförlopp för att få en bild av vad det var som ledde till flickans död. Alla förhållanden som ska befinna sig utanför det kroppsliga. Men i och med att utredningen inte leder någon vart förskjuts fokus från den döda flickan, som polisen lakoniskt avfärdar som ”borta”⁴⁴, och läggs på Inga själv. Utredningen tycks i själva verket handlar om något hos utredaren. Konflikten skulle kunna summeras som en mellan ett arbete som måste utföras och en kroppslighet som på olika sätt förhindrar det, eller kortfattat: som kroppens konflikt med ett förment objektivt medvetande.

4.2 Kroppens medvetande

Inga förkroppsligar den tvetydighet som Kristeva menar definierar abjektionen. Hon är varken subjekt eller objekt. Hennes karaktär är kluven mellan två ytterligheter som dikteras av blickens villkor. Skildringen av Inga, skriver Hermansson, gestaltar ”ett ambivalent och

⁴³ Magnus Dahlström, *Hem*, Print-On-Demand, 1996, s. 6

⁴⁴ Dahlström, *Hem*, s. 142

instabilt medvetande som reflekterar över och förhåller sig till hur den egna kroppen framstår i andras ögon”. I egenskap av utredare för en statlig myndighet är hon en representant för en objektiv, förnuftig och rationell princip. Det är också denna blick läsaren får följa i utredningen. Blicken rör sig över föremålen och människorna som en maskin som samlar in data och försöker hitta anomalier. Men i andras ögon är hon makten, det kaotiska element som rotar i deras liv, ”som var det självklart att en representant för denna myndighet bar denna yttre kropp”⁴⁵.

Läst genom det groteska framstår Ingas karaktär som en ond cirkel. Hon uppvisar fysiskt alla de egenskaper som Bakhtin menade var kännetecknande för den groteska kroppen: den är öppen, oavslutad och karaktäriseras med alla sina brister. Men det rabelaiska upploppet är stumt eftersom makten den revolterar mot härbärgeras simultant i samma kropp. Inga representerar makten och den förnuftiga logiken samtidigt som hon ofrivilligt ger uttryck för dess kaotiska motsats. Förträngningen av kroppens revolt mot den falska dikotomi som murar in henne i handlingsförlamning uttrycker sig i en tilltagande paranoia. Löpsedelsrubriker, reklam och TV- och radioröster avbryter hennes tankegångar med matlagningstips, livsstilsråd och makabra nyheter ryckta ur sina sammanhang. När kommissarien visar Inga bilder från mordplatsen dyker meningen ”LÅT KROPPEN STYRA DIG”⁴⁶ plötsligt upp. Men Inga är ett slutet kretslopp, kroppen till trots. De kroppsutgjutningar som skulle kunna uttrycka pånyttfödelse och regenerering hittar sin väg in igen: ”Hon tog fram handen som hon hade innanför byxlinningen och tittade på den; blod omkring naglarna. Hon slickade bort det med tungan”⁴⁷. När flickan begravs återgår Inga till kontoret.

I likhet med många deckare uppenbaras det i *Hem* ett makabert iögonfallande mord. Romanen följer vidare i deckarens spår med att introducera en ensam utredare som förväntas resa sig ovanför den svåröverblickbara serie omständigheter som utgör brottet, för att slutligen hitta en förövare. Den defaitism som uppstår vid romanens icke-förlösande slut gör att våldet – ett brutalt mord på en liten flicka - känns oproportionerligt. Det är denna skoningslösa oproportionerlighet som diskuterades av Glans i skräckel-debatten och fick recensenten Göran Greider att utbrista att ”deckarläsaren står bedragen”⁴⁸. Men kanske är både deckaren och det groteska fel ingång att ta för att förstå våldets funktion i *Hem*.

⁴⁵ Dahlström, *Hem*, s. 108

⁴⁶ Dahlström, *Hem*, s. 138

⁴⁷ Dahlström, *Hem*, s. 111

⁴⁸ Hermansson, *Ett rum för sig*, s. 213

I sin läsning av Céline påpekar Kristeva att det som separerar den skenbart besläktade bachtinska läsningen från den abjekta är att den senare grundar sig i en apokalyptisk genre och inte i en karnevalisk. Som jag påpekade tidigare finns det i ingen ansats till återfödelse i *Hem*, varken hos den döda flickan eller hos Inga; samhället begraver det kaotiska och det bestialiska; Inga förtränger sin kroppslighet och går vidare. ”Det är inte återfödelsen utan döden som dominerar tematiken och det är tvetydigheten och inte dialogen som dominerar logiken”⁴⁹ Det är möjligt att polisens undersökning uppvisade andra resultat men det är inte Ingas historia. Det som får oss att tro att Inga närmar sig en lösning är dels en förväntan hos läsaren, och dels att Inga ända in i slutet fortsätter arbeta. Men om utredningen för Inga representerar en kamp inom henne så är brottet sekundärt och det finns då heller ingen anledning att tro att brottet kommer lösas. I sin läsning av Céline upptäcker Kristeva att det som egentligen beskrivs inte är en handling i vanlig mening, utan en berättelse om abjektets logik och som sådan är det en fråga om hur den yttrar sig i språket. Det Kristeva gör är att läsa prosan som poesi för att se hur det semiotiska visar sig.

5. Språk

Om Dahlströms språk skriver Bak att det kritiserats av recensenter för att vara ”oslipat och onödigt spänt, som om det inte riktigt förmådde foga sig efter de skildrade tingen”⁵⁰. Rigiditeten i Dahlströms språk har dock en viktig funktion som den nyckel läsaren får att förstå huvudkaraktärerna med. Det är genom språkets rigiditet romanernas ögonblicksnärvaro skildras i all sin överväldigande detaljrikedom, och det är ofta när den luckras upp som sprickorna i handlingen uppenbarar sig. Hermansson skriver: ”I de partier där tvivlet accelererar vittrar även berättarstrukturen och den grammatiska ordningen sönder, tillvaron låter sig inte ordnas till en *berättelse*”⁵¹.

På liknande sätt som i *Hem* återställs en slags besvikelsens ordning i slutet av *Fyr* men situationen där är annorlunda. Eftersom Karls kropp är helt frånvarande är det som utmärker honom att han har ett intellektuellt krävande arbete som måste utföras. Karl ska överse bygget

⁴⁹ Franzén, s. 47

⁵⁰ Bak, s. 14

⁵¹ Hermansson, *Ett rum för sig*, s. 207

av en fyr vilken saboteras under arbetets gång av en för bygglaget okänd ursprungsbefolkning på ön där de är. Bak antyder att ursprungsbefolkningen kanske är oskyldiga, eller rentav inte finns, att det snarare kan vara Karl själv som saboterar fyren.⁵² Det är i varje fall genom Karl vi får tillgång till arbetsprocessen. Den stora skillnaden mellan Karl och Inga är att hotet hos den senare kommer inifrån, medan det hos Karl tycks bestå i en rad makabra och osannolika händelser som drabbar honom utifrån. Spänningen i *Fyr* byggs till stor del upp genom avtäckandet av en sammansvärjning, som i stil med Stanley Kubricks *The Shining* luckras upp och vänds på huvudet. Vilka är det som egentligen är hotet? Går det att lita på att berättarjaget berättar sanningen, eller ens vet sanningen själv? I följande kapitel kommer jag att försöka besvara de här frågorna genom att titta på *Fyr* genom hur språket arbetar.

5.1 Berättarpositionen

Fyr och *Hem* berättas båda i tredje person imperfekt men skiljer sig åt på vissa avgörande sätt. *Hem* har formen av ett löst sammansatt kollage. Den närmast byråkratiskt korrekta prosan avbryts stundtals tvärt av kursiverade partier som indikerar tankar hos andra karaktärer än berättaren, samt av versala meningar som ibland kommer separat, ibland i sjok. De versala meningarna anvisar reklam, radio och nyhetsrubriker och är de enda inslag i texten som tycks komma *utifrån* Inga eftersom de anges ordagrant, ofärgade av hennes självmedvetna misstänksamhet. Ingas lyhördhet inför andra människors blickar och vad hon föreställer sig att de tänker om henne gör att deras påstådda utsagor inte heller är tillförlitliga.

I *Fyr* befinner sig texten i ett än mer uppskruvat nu. Texten börjar med att Karl befinner sig på trappan till sitt hus och petar med skospetsen på en död katt som ligger framför honom. Språket är fragmenterat och följer ingen strikt interpunktionsmall. Det Karl gör, ser och känner registreras med godtyckliga tankestreck och disträa satser, för att sedan ersättas av en korrekt grammatik: ”petade igen, rörde sig inte, igen, inte – öppnade dörren i alla fall tills den slog mot kroppen – bara en glipa upp – rörde sig inte. Sparka till drog han tillbaka benet, spände musklerna – hejdade sig sedan: någonting var fel, stämde inte riktigt”⁵³. Paragrafen som följer har längre meningar och en av romanens få liknelser (”som i en blåsa fylld med

⁵² Bak, s. 5

⁵³ Dahlström, *Fyr*, s. 9

krossad is”⁵⁴). Därefter följer en kort beskrivning av det Karl ser. Blicken följer rätlinjigt det den betraktar och skildrar det sedan med precision, ända in på det uppskattade avståndet från Karls position.

Berättandet släpper sedan inte Karls blick för återstoden av romanen, och den här solipsistiska berättarpositionen har konsekvenser för hur romanens handling utvecklar sig. I takt med att byggandet fortgår inträffar olika former av sabotage och dessa meddelas till läsaren samtidigt som de meddelas till Karl, oftast genom en budbärare i form av Jungfrun, eller genom en av arbetarna i bygglaget. Detta betyder att Karl förefaller vara oskyldig: läsaren har ju så att säga varit med honom och kan garantera hans oskuld.

Samtidigt är den intima blicken på Karl avslöjande för vad han är för typ av person och utmanar hans oskuld på två olika sätt. Till en början etableras ett läsarkontrakt som kan uttryckas som en total närvaro och total transparens. I två separata scener våldtar dock Karl Jungfrun och våldtäkterna skildras med samma förvirrade och fragmentariska närvaro som den när han petade på katten med skospetsen i romanens inledning. Vi kan också genom den blicken se hur Karl uppför sig annorlunda beroende på vem i öns hierarki det är han talar med. Jungfrun kan han negligera, så länge hon inte kommer för nära eller rentav fysiskt rör vid honom. Han stänger ute henne och observerar hennes reaktioner från ett säkert avstånd. Byggmästaren kommer han överens med men markerar ändå avstånd. De lägre stående arbetarna skäller han på utan någon synbar anledning.

Texten avslöjar på detta vis beteendemönster som sätter Karls trovärdighet i gungning. När Jungfrun så kommer till Karl för att upprört berätta att hennes katt har slagits ihjäl (något Karl redan vet men inte låtsas om) börjar han att le okontrollerat: ”Karl log fortfarande mot henne – han tänkte att han skulle sluta le, han borde sluta le, men helt tvärtom kände han hur leendet blev bredare utan att han kunde styra det”⁵⁵. Karls sardoniska leende speglas i en liknande händelse när Byggmästaren hittas avliden:

Log. Plötsligt kände han hur munnen långsamt drogs ut i ett tvunget leende. Han försökte hindra det, spände sig hårt och förvred ansiktet i en stramande grimas som tycktes halka runt och förändras, hela tiden nära leendet. Ett skratt tryckte på, trängde på, ville upp ur strupen och han bet ihop tänderna tills käkmuskulerna smärtade. Impulsen avtog. Dog.⁵⁶

⁵⁴ Dahlström, *Fyr*, s. 9

⁵⁵ Dahlström, *Fyr*, s. 21

⁵⁶ Dahlström, *Fyr*, s. 130

Den andra avslöjande funktionen det intima berättarperspektivet visar uppstår i berättandets ihålligheter, eller i textens ”innehållsliga lakuner”⁵⁷, som Bak benämner det. Varken i *Fyr* eller *Hem* ges läsaren några anvisningar om tid, årtal eller datum. Det enda vi har att gå på i *Fyr* är säsongens skiftningar. Vi förstår att arbetet med fyrbygget har dragit ut över tiden, antagligen till en följd av sabotaget, men inte hur lång tid som har gått mellan romanens nyckelhändelser, varför misstankarna riktas mot honom som anstiftare till mordet och förseningarna.

5.2 Språkets sammanbrott

Den sönderfallande berättelseformen i *Fyr* liknar en kamp i Kristevas uppställning mellan det semiotiska och det symboliska språket. Karl uppfyller alla kriterier för att hänge sig åt det symboliska språket: han är man, välutbildad och högst i en hierarkisk ordning som värdesätter hierarkiska ordningar. Det vetenskapliga, förnuftiga språket är det språk med vilken han ska bygga en fyr på en isolerad, till synes obefolkad ö. Den falliska symboliken kunde inte bli mer tydlig. Ändå faller språket samman i takt med att hans bygge havererar.

I början av tredje kapitlet dras det intima perspektivet till sin spets när Karl och Byggmästaren äter middag. Karl, förstår man senare i texten, är berusad och har slumrat till vid matbordet. Lösryckta stycken av Byggmästaren och Jungfruns dialog bryter igenom mellan vad som liknar ett språk hämtat ur en bruksmanual eller annan funktionsmotiverad text:

att kroppens funktioner fungerar normalt alla delar detaljer organ arbetar ostörda utför sina uppgifter med maximal kapacitet man att hela ens organism befinner sig i sitt bästa tillstånd och på toppen av sin förmåga SMAKADE BRA ska man veta ska man möjligt att det i omgivningen av en händelse och utan att man känner till finns någonting vars inflytande på kroppen i något avseende är negativt störande förstörande VERKLIGEN GOTT någonting främmande frätande fult fullt möjligt eller snarare högst sannolikt⁵⁸

⁵⁷ Bak, s. 5

⁵⁸ Dahlström, *Fyr*, s.

I Kristevas terminologi är det semiotiska språket här så förträngt att Karl till och med drömmer i symboliska, rationella axiom. Förträngningsmekanismerna avslöjas på det språkliga planet i uppenbarelsen av det abjekta, i allt det som kodas som utanför eller lägre stående i den patriarkala hierarkin, det som, med andra ord, påminner Karl om en ursprunglig meningsförbistring lokaliserad i livets begynnelse. När Karl är nära Jungfrun eller arbetarnas kroppar förlorar han tilltro till det symboliska språkets fasta punkter och känner sig vilsen. Det semiotiska språket bryter fram i sprickorna och tar över. Minsta ansats till ett semiotiskt kaos triggar igång en reflexiv krackelering i språket som intensifierar ju längre tiden går. Denna krackelering börjar med att Karl utsätts för något hans hypersymboliska överkänslighet uppfattar som abjekt, för att därefter bearbeta det genom stackato-artade upprepningar.

Vid sidan om incidenten med katten som inleder romanen sker denna upprepning första gången när Karl hämtas av en av arbetarna till en sötvattensdamm och får höra av Gjutaren att pumpen har slutat fungera. När Gjutaren undersöker vattnet hittar han en rörstump som någon eller några medvetet lossnat från pumpen:

Han stirrade på rörstumpen i gjutarens hand och tänkte att tio meter i halvmetersbitar blev tjugo bitar – tjugo trasiga bitar, sönder såg ut över dammen⁵⁹

Upprepningen är knappt märkbar men bryter ändå tydligt av i texten. Strax därpå lämnar Karl Gjutaren och går ner till hamnen där en sjökaptan överser hur besättningen lossar byggmaterial från skeppet. Karl funderar på skeppets förhållande till vågorna och vinden och konstaterar att ”arbetet kunde fortgå och avslutas utan större problem, kunde fortgå och någonting skymtade i ögonvrån – en aning om någonting i ögonvrån, känsla av någonting – skymtade, eller – stannade han till”⁶⁰. Det Karl får syn på är en av infödingarna som han inte kan avgöra om ”det var en man eller en kvinna [...] men någonting hos människan fick honom att tro att det var en kvinna”⁶¹. Det signifikativa med dessa två passager är att de sätter tonen för hur resten av romanen eskalerar i ett allt större kaotiskt läge, dels med sabotaget av fyrbygget, och dels med den språkliga uppluckringen som följd.

⁵⁹ Dahlström, *Fyr*, s. 28

⁶⁰ Dahlström, *Fyr*, s. 30

⁶¹ *Ibid*, s. 30

Just upprepningen - som med "skymtade", "någonting i ögonvrån", "kunde fortgå" i ovanstående citat – ser Kristeva som avgörande för skildringen av det abjekta. I sin katharsisteori redogör hon för den poetiska reningsakten som hon menar själv är "en oren process, som bara skyddar från abjektet genom att fördjupa sig i det. Det med ljud och mening efterbildade abjektet *upprepas*. Det är inte fråga om att göra sig av med det [...] utan om att få det att bli till en andra gång, på annat vis än den ursprungliga orenheten"⁶².

Likt *Hem* genomgår Karl ingen "poetisk reningsakt" utan besestrar de abjekta föremål som stått som hinder för hans projekt; de androgyna infödingarna förjagas från ön tillsammans med Jungfrun; språket återfår sin symboliska och förnuftiga representation. Romanen slutar med att fyren byggs. Romanens sista tvetydiga passage tyder ändå på att något har förändrats i Karl:

och hela vägen känner han en lätthet i kroppen, en frihet i sinnet: den frihet som följer när ingenting återstår att välja, allting är uttömt och tanken är överflödigt – den frihet som förlöses då allting är bundet – och han tänker
fyr, tre, två, ett
enkelt så enkelt som det kan vara
noll.⁶³

Bak påpekar att det paradoxala och otillfredsställande slutet i *Fyr* är dubbelt. Förvisso vinner Karl, maskulinitetens och förtryckets anti-hjälte, i slutet. Det är han som har förjagat det kvinnliga, könlösa och okontrollerbara och rest sin falliska fyr över ön. Men han gör det med en dubbelhet i språket; den för Kristeva så avgörande semiotiska rytmen blandas med det symboliskas grammatiska fasthet, och landar i symbolen för det könlösa. Den arkaiska miljö som *Fyr* utspelar sig i, blottad som den är på nationalitetsgränser, och tidsliga och rumsliga markörer, lägger en viktlös skugga över handlingen. Kristeva definierar abjektionen som en tvetydighet som härrör från "det urminnes våld med vilket en kropp skiljer sig från en annan för att bli till"⁶⁴. Det som sker i romanen tycks inte ske i bokstavlig mening, utan snarare i allegorisk.

⁶² Franzén, s. 142

⁶³ Dahlström, *Fyr*, s. 190

⁶⁴ Franzén, s. 45

6. Avslutande diskussion och sammanfattning

Avsikten i min uppsats har varit att skildra de uppmärksammade inslagen av våld, äckel och kroppsliga excesser som Magnus Dahlströms tidiga litteratur både kritiserades och hyllades för. Jag har gjort detta genom att titta på en estetisk kategori – det ”groteska” – och en psykoanalytisk kategori – det ”objekta”, för att utvinna en djupare kunskap om författaren och problematisera lättvindiga avfärdanden. Jag har velat kritisera uppfattningen om att våldet i Dahlströms böcker är obefogat eller ytligt genom att peka på en rad möjliga läsningar som kan komplicera en sådan bild. Jag har vidare haft för avsikt att grunda Dahlströms litteratur i dels en samtidshistorisk kontext och dels i en djupare kulturell tradition.

I en sådan läsning är ingenting givet och begreppen jag har utgått ifrån är långt ifrån entydiga. Men jag hoppas att jag har demonstrerat och understött ett antal punkter jag tror kan bidra till en givande grund att vidareutveckla. Jag har försökt demonstrera hur *Hem* kan läsas som både subjekts- och kunskapskritisk och jag har velat visa hur *Fyr* lämpar sig för en psykoanalytisk och feministisk läsning. I min läsning har jag funnit stöd för att Dahlström inte utan svårigheter inlemmas en grotesk traditionen, trots karaktärernas överflöd av arketypiskt groteska kännetecken och symboler. Genom Kristeva har jag dock funnit en närmre affinitet. En större undersökning hade med fördel kunnat vidareutveckla en läsning av Dahlström genom Kristeva med utgångspunkt i begrepp som ”det kathartiska” (som jag bara snuddade vid), ”det negativa” och ”det melankoliska”.

7. Litteratur- och källförteckning

Bak, Krzysztof, ”Kosmos återupprättat. Sex läsningar av Magnus Dahlströms prosa”, *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 1993: 4

Beckman, Åsa, ”Mörkret anfaller. Vad är det för kvinnlig invasion i den moderna romanen?”, *BLM* 92/4

Dahlström, Magnus, *Fyr*, Print-On-Demand, Albert Bonniers Förlag, 1987

Dahlström, Magnus, *Hem*, Print-On-Demand, Albert Bonniers Förlag, 1996

Franzén, Carin, *Att översätta känslan. En studie i Julia Kristevas psykoanalytiska poetik*, Brutus Östlings förlag, Stockholm, 1995

Glans, Kay, ”Det meningslösa äcklet och konstens frihet”, i *Moderna Tider*, 1991: 11

Glans, Kay, ”Skräcklitteratur! Kay Glans reflekterar över våldet och fiktionen hos Stig Larsson, Magnus Dahlström och Carina Rydberg”, *BLM*, 1991:1

Haag, Ingemar, *Det groteska – kroppens språk och språkets kropp i svensk lyrisk modernism*, Bokförlaget Aiolos, Stockholm, 1999

Hermansson, Kristina, *Ett rum för sig*, Makadam förlag, Halmstad, 2010

Hermansson, Kristina, ”Romanens arkiv; arkivets roman”, *Inter: A European Cultural Studies: Conference in Sweden 11-13 June 2007*, red. Johan Forsnäs, Martin Fredriksson, 2007

Jonsson, Stefan, ”Kristina Hermansson, Ett rum för sig. Subjektsframställning vid 1900-talets slut: Ninni Holmqvist, Hanne Ørstavik, Jon Fosse, Magnus Dahlström och Kirsten Hammann”, i *Samlaren*, 2011:132

Kristeva, Julia, *Strangers to ourselves*, Columbia University Press, New York, 1991