



LUNDS
UNIVERSITET

Språk- och litteraturcentrum
Litteraturvetenskap
Handledare: Rikard Schönström

2013-02-08

Sofie Niemi
Masteruppsats 30 hp
LIVR07

Natur och själ

- en undersökning av bildspråket i Ola Hanssons *Sensitiva amorosa*

”[M]en allra betydelsefullast är dock konsten att skapa metaforer. Den kan inte lånas från andra, och endast den är diktarbegåvningens egentliga kännemärke. Ty att finna den adekvata metaforen – det är att intuitivt se likheter i det som är olika.”

Aristoteles, *Poetik*, Övers. Jan Stolpe, Uppsala: Uppsala universitet, institutionen för estetik, 1986 (s. 37f)

Innehållsförteckning

1. Inledning.....	4
1.1 Syfte	4
1.2 Teori och metod	5
1.3 Tidigare forskning	5
1.4 Genrediskussion	7
1.5 Referat	8
1.6 Ola Hanssons åttiotalproduktion.....	10
1.7 <i>Sensitiva amorosas</i> mottagande och diskussion om verkets position i den litterära samtiden	11
2. Teoretisk bakgrund.....	17
2.1 Människans möte med naturen.....	17
2.1.1 Naturbegreppet och språket.....	20
2.3 Metaforteori.....	23
2.4 Att åskådliggöra det själsliga	25
3. Analys.....	29
3.1 Bildspråket	29
3.1.1 Ola Hanssons natursyn	32
3.2 <i>Sensitiva amorosa</i>	33
3.3 "Hamlet-typen" och dekadensföreläsningens civilisationskritik.....	37
3.4 Identifikation	40
3.5 Civilisationens snurrande hjul möter naturens organiska växtlighet	46
3.6 Den stämningssuppleterande naturen	50
3.7 När natur och själ flyter samman	56
3.8 Höst och melankoli.....	60
3.9 Naturen och kärleken	62
4. Konklusion	66
5. Litteraturlista	70

1. Inledning

Ola Hanssons (1860-1925) *Sensitiva amorosa* (1887) är ett säreget litterärt verk i den svenska 1880-talslitteraturen och det rönt stor uppmärksamhet då det gavs ut – dock till en början främst negativ sådan. Trots att mer än 120 år har gått sedan *Sensitiva amorosa* mötte den svenska läsekretsen för första gången, upphör inte verket att både förvåna och intressera nya läsare. Det intryck som dröjt sig kvar efter min första läsning av denna bok är en känsla av ett mycket intimt samspel mellan människa och natur, där varje upplevelse associeras eller identifieras med en årstidsväxling eller ett landskap. Dessutom förefaller det finnas en implicit konflikt eller kritik i verket, som går hand i hand med den pessimistiska ton de olika kapitlen i *Sensitiva amorosa* färgas av. Med det övergripande kärlekstemat följer också en närbesläktad problematik, där det sinnliga ställs mot det fysiska, liksom det mänskliga ställs mot det djuriska. Kärleken som ren abstraktion blir en symbol för den kultiveringsprocess som fjärrat oss från naturen.

1.1 Syfte

Syftet med denna uppsats är att undersöka hur naturen används i bildspråket i Ola Hanssons *Sensitiva amorosa*¹. Utifrån en studie av naturen som metafor för mänskliga känslor, men också hur naturen träder in i den mänskliga själen, försöker jag utröna hur förhållandet mellan människa och natur gestaltas i detta verk. Intressant är vilken funktion naturen spelar för verkets huvudpersoner, men också vilken position naturen har rent estetiskt. Hur åskådliggörs relationen mellan den kultiverade och civiliserade människan och naturen i *Sensitiva amorosa*? Finns det en konflikt mellan natur och civilisation som tar sig uttryck i detta verk? Utifrån detta kommer jag också i korthet att diskutera varför *Sensitiva amorosa* blev så kritiserad i sin samtid och varför boken av många ansågs vara så kontroversiell.

En bakgrund till tema och bildspråk i *Sensitiva amorosa* kan återfinnas i de olika epoker och litterära strömningar som präglade 1800-talet, såsom symbolismen, dekadensen och romantiken, varför jag finner det motiverat att kort diskutera verkets koppling till dessa. Bildspråket i *Sensitiva amorosa* består till exempel i en besjälning av naturen, men också i att sätta en konkret symbol för någonting abstrakt. Dekadensen kan tydligt urskiljas både i tema och bildspråk, där fokus läggs på den överkultiverade, förfinade, moderna människan som i seklets slut dyker upp i synnerhet i litteraturens Frankrike och England.

¹ Alla citat, endast markerade med sidnummer vid citatets slut, är hämtade från följande utgåva: Ola Hansson, *Sensitiva amorosa*, Minerva, 1987.

1.2 Teori och metod

Som grundläggande teoretisk ingångsvinkel gällande metaforanalysen har jag använt mig av Aristoteles definition av metaforen, samt Paul Ricoeurs, inte minst ur ett historiskt perspektiv, omfattande diskussion av metaforen som stilfigur. Förutom flera vägledande analyser specifikt av bildspråket i *Sensitiva amorosa* (senare nämnda under tidigare forskning) har jag i synnerhet använt mig av Kjell Espmarks teori om åskådliggörandet av det själsliga i litteraturen, samt av Alf Nymans utförliga analys av lyrikens bildspråk. I analysen av naturens roll i detta litterära verk, och om människans förhållande till naturen, har jag tagit hjälp av eko-kritiska källor, såsom Raymond Williams och Jonathan Bate, men också av teoretiker mer specifikt kopplade till Frankfurtskolan – Theodor W. Adorno, Max Horkheimer och Leo Löwenthal.

I min uppsats har jag funnit det nödvändigt att övergripande redogöra för den tidigare forskning som tangerar min frågeställning, samt att i korthet diskutera verkets genre- och epokmässiga position. Med denna bakgrund hoppas jag kunna placera in verket tydligare i sin samtid och också ge en tydligare förklaring till hur jag lagt upp den därpå kommande analysen. Analysen är på så sätt komponerad att jag utgår från de i verkets vanligt förekommande naturrelaterade metaforerna, samt det bildspråk som på något vis tar upp en konfrontation eller jämförelse mellan natur och kultur, stad och land eller ett liknande motsatspar. Denna analys för jag också in i ett större teoretiskt sammanhang, där jag också försöker besvara de frågor jag inledningsvis har ställt.

1.3 Tidigare forskning

Gällande den tidigare forskningen om Ola Hansson begränsar jag mig till att främst ta upp de verk som på något vis anknyter till mitt ämne och den ingångsvinkel jag har. En artikel av Mathias Feuk, i tidskriften ”Språk och stil”, utgiven 1918, står för ett av de mest intressanta exemplen av de tidigaste analyserna av *Sensitiva amorosa*.² Artikeln analyserar bildspråket i verket, men ger också en introduktion till diskussionen om vilka litterära stilar och strömningar som påverkat *Sensitiva amorosa*. Ett av de mest betydande verken inom Hanssonforskningen är Erik Ekelunds avhandling om Ola Hanssons ungdomsår, vilken sträcker sig fram till och med sommaren 1889³. Avhandlingen lades fram 1930 och i korta

² Mathias Feuk, ”Bildspråket i *Sensitiva amorosa*” ur ”*Språk och stil*”, Uppsala : Bengt Hesselman, Olof Östergren, Ruben G:son Berg, s.169-182, 1918

³ Erik Ekelund, *Ola Hanssons ungdomsdiktning*, Helsingfors: Schildt, 1930

drag kan förklaras att Ekelund presenterar både biografiska detaljer och en rad intertextuella referenser i sin analys av Hanssons ungdomsverk. Av tidens anda och aktuella vetenskapliga spörsmål lägger han vikt på bland annat darwinismen och pessimismen. I sitt avsnitt om Hanssons naturlyrik nämner han Albert Gellerstedt och J. P. Jacobsen som inspirationskällor och diskuterar också Hanssons förhållande till vad han kallar för den romantiska och den moderna natursynen.

Vidare bör nämnas Hans Levanders avhandling om *Sensitiva Amorosa*, med samma namn som det litterära verket, men med undertiteln ”Ola Hanssons ungdomsverk och dess betydelse för åttiotalets litterära brytningar.”⁴ Detta verk kom 1944 och förutom en kortare biografisk bakgrund kan forskningen utmärkas för sin studie i psykologi. Levander diskuterar associationspsykologi, naturalistisk psykologi och irrationell psykologi, med referenser till bland andra Hippolyte Taine, Harald Høffding, Eduard von Hartmann och Carl du Prel. Bland de litterära referenserna, förutom den tidigare nämnda J. P. Jacobsen, återfinns bland annat Guy de Maupassant och Paul Bourget. Levander analyserar även naturskildringen och bildspråket i *Sensitiva amorosa*. Gunnar Ahlström placerar, i sin bok *Det moderna genombrottet i nordisk litteratur från 1947*, in Ola Hansson i sin nordiska samtid, där han framför allt dyker upp i det sista kapitlet: ”Sammanbrottet”.⁵

1957 kom Ingvar Holms avhandling om Ola Hansson, kallad *Ola Hansson: en studie i åttitalsromantik*, vilken är tämligen omfattande och bland annat behandlar determinism och fatalism, men som också gör kopplingar till Nietzsche.⁶ Holm tar dock inte specifikt fasta på *Sensitiva amorosa*, utan hänvisar istället främst till Levanders verk från 1944. Gemensamt för de tre avhandlingarna om Hansson – av Ekelund, Levander och Holm – är att de är mycket fokuserade på intertextuella referenser, inflytande och influenser från aktuella tankegångar och från andra författare och betydelsefulla tänkare.

Året efter Holms avhandling kom Stellan Ahlströms, till omfånget betydligt mindre, monografi om Ola Hansson.⁷ Övriga verk som bör nämnas är Alf Nymans *Begreppet lyrisk erfarenhet* från 1954, där han analyserar Ola Hanssons bildspråk och bland annat beskriver den dubbelriktade transformationen i relationen mellan människa och natur.⁸ Kjell Espmarks *Själens bild, en huvudlinje i modern svensk poesi*, som gavs ut första gången 1977, behandlar

⁴ Hans Levander, *Sensitiva Amorosa, Ola Hanssons ungdomsverk och dess betydelse för åttiotalets litterära brytningar*, Stockholm: Åhlén och Åkerlund, 1944.

⁵ Gunnar Ahlström, *Det moderna genombrottet i Nordens litteratur*, Stockholm: KF:s bokförlag, 1947

⁶ Ingvar Holm, *Ola Hansson: en studie i åttitalsromantik*, Malmö: Gleerups, 1957

⁷ Stellan Ahlström, *Ola Hansson*, Stockholm: Natur och kultur, 1958

⁸ Alf Nyman, *Begreppet lyrisk erfarenhet*, Lund: Gleerup, 1958

i kapitlet ”Ola Hansson. ’Mitt väsen in i naturen rinner’” också bildspråket i Hanssons poesi.⁹ Vidare finns ett kapitel om Ola Hansson i Peter Hallbergs bok *Diktens bildspråk* från 1982 som förutom *Notturmo* och *Dikter* även tar upp bildspråket i *Sensitiva amorosa*.¹⁰

I *Dekadense i nordisk litteratur 1880-1900* (1992) av Per Thomas Andersen finns ett kortare kapitel om Hansson, som bland annat beskriver Hanssons angrepp mot åttiotalets ”tendenslitteratur” och mottagandet av *Sensitiva amorosa* i dess samtid, men också ett längre kapitel som består av en mer omfattande analys av *Sensitiva amorosa*.¹¹ Till de senare verken som behandlar Ola Hansson hör också Claes Ahlunds *Medusas huvud, dekadensens tematik i svensk sekelskiftesprosa* från 1994, med en studie av *Sensitiva amorosas* förhållande till bland annat dekadensen, sexualitet och kön.¹² Vidare skriver Peter Luthersson in Ola Hansson i sin samtid i boken *Svensk litterär modernism, en stridsstudie*¹³. En forskare som främst intresserar sig för en senare tidsperiod än den som *Sensitiva amorosa* utkom i, men som ändå bör nämnas, är Inger Månesköld-Öberg, som bland annat skrivit *Ola Hanssons livsdikt* som utkom 1998.¹⁴ Ebba Witt-Brattströms *Dekadensens kön, Ola Hansson och Laura Marholm* (2007), betecknas av författaren som en litterär parbiografi och associerar tydligt Hansson till den europeiska dekadensens tidsålder.¹⁵

2012 utkom Anna Jörngårdens avhandling *Tidens tröskel*, som tar upp tiden kring förra sekelskiftet med utgångspunkt i Ola Hansson, August Strindberg och Knut Hamsun. Jörngården fokuserar på upprottet, splittringen och nostalgin som präglar tiden mellan 1800- och 1900-talen.¹⁶

1.4 Genrediskussion

Sensitiva amorosa består av nio stycken texter på vardera fem till tio sidor. Verket har oftast betraktats som en novellsamling, men faktum är att flera forskare har noterat att denna benämning kanske inte är helt adekvat. Levander benämner visserligen *Sensitiva amorosa* som novellsamling, men diskuterar också åttioalisternas benägenhet att använda sig av en

⁹ Kjell Espmark, *Själen i bild, en huvudlinje i modern svensk poesi*, Stockholm: Bokförlaget Pan Norstedts, 1994

¹⁰ Peter Hallberg, *Diktens bildspråk*, Stockholm: Akademiförlaget, 1982

¹¹ Per Thomas Andersen, *Dekadense i nordisk litteratur 1880-1900*, Oslo: Aschehoug, 1992

¹² Claes Ahlund, *Medusas huvud, dekadensens tematik i svensk sekelskiftesprosa*, Uppsala: Uppsala universitet, 1994

¹³ Peter Luthersson, *Svensk litterär modernism, en stridsstudie*, Stockholm: Atlantis, 2002

¹⁴ Inger Månesköld-Öberg, *Ola Hanssons livsdikt, om mottagandet i Sverige och det sena författarskapet*, Stockholm: Carlssons bokförlag, 1998

¹⁵ Ebba Witt-Brattström, *Dekadensens kön, Ola Hansson och Laura Marholm*, Stockholm: Norstedts, 2007

¹⁶ Anna Jörngården, *Tidens tröskel*, Höör: Symposion, 2012.

mer skissartad kompositionsform.¹⁷ Andersen är mer radikal och hävdar att verket istället skulle kunna läsas mer som en roman, bland annat eftersom texterna tematiskt och stilistiskt snarast är för enhetliga – och för att de faktiskt inte har självständiga titlar utan bara kapitelnummer.¹⁸ Ahlund driver frågan vidare och kallar avsnitten för fragmentariska och föreslår beteckningen prosaskisser, där han bland annat syftar tillbaka till Levanders diskussion om åttiotalets omhuldade format.¹⁹ Svenska akademiens utgåva av Hanssons texter under titeln *Lyrik och essäer* innehåller *Sensitiva amorosa* under rubriken ”prosalyrik”, vilket betonar verkets lyriska karaktär.²⁰ Med Andersens idé om *Sensitiva amorosa* som en roman, snarare än löst sammanfogade noveller, i bakhuvudet, kan det vara rimligt att vidhålla att bokens avsnitt inte är särdeles intressanta eller relevanta för sig själva. Istället är det just i sitt sammanhang, med inledning och disposition sedd över hela verket, som texterna kommer till sin fulla rätt. Hädanefter kommer jag att referera till de olika delarna av *Sensitiva amorosa* som ”texter”, ”avsnitt” eller ”kapitel”.

1.5 Referat

Den inledande texten i *Sensitiva amorosa* kan närmast betraktas som en programskrift, eller som ett förord som presenterar grundtemat för verket. Läsaren introduceras för en idé om den fysiska kärleken som någonting banalt och vämjeligt, där könsakten är den främsta symbolen för förgängligheten i den mänskliga kärleksrelationen. Jaget i texten beskriver hur denne istället njuter av kvinnor på avstånd, i studiet av deras innersta väsens subtila nyanser. Bokens titel, ”*Sensitiva amorosa*”, beskrivs som en ört som växer i ”det moderna samhällets överkultiverade jordmån” (s. 9) och vars ”doft har en sjuklig sötma” (s. 9) och ger en introduktion till verkets dekadenta drag.

Det andra kapitlet tar upp en rad situationer där kärlek uppstått mellan två parter, men där den ena parten av en till synes bagatellartad anledning bryter upp efter en total förändring av känslorna gentemot den andra. I ett fall är det en kvinna som i sin fästmans ansikte ser drag av dennes far, vilkens ansikte hon vid första anblicken fattat omedelbar avsky inför – i ett annat fall är det en man som ser sin kära bli uppvaktad av en annan, för vilken han hyser antipati. Det beskrivs som att den andra mannens väsen tränger in i hans käras, och blir honom motbjudande. I slutet beskrivs också hur en man får syn på en barnamörderska under

¹⁷ Levander, s. 128ff

¹⁸ Andersen, s. 328f

¹⁹ Ahlund, s. 55

²⁰ Ola Hansson, *Lyrik och essäer*, Stockholm: Svenska Akademien och Atlantis, 1997

en promenad, i vilkens ansikte han ser en likhet med kvinnan han är förälskad i – varpå deras ansikten flyter samman till ett och förälskelsens abrupta avslut är ett faktum.

Den tredje texten beskriver ett par på bröllopsresa, vilka far iväg lyckliga, men återkommer djupt olyckliga tre månader senare. Förändringen skedde då mannen under en båtresa fick syn på en ytterst vacker, förfinad ung dam – med vilken hans nyblivna fru inte kunde mäta sig. Efter detta möte vill han inte alls kännas vid sin fru, utan stöter hennes ömhetsbetygelser ifrån sig.

Det fjärde kapitlet beskriver också ett nygift par på bröllopsresa, där kvinnan plötsligt finner sin man mycket motbjudande och frågar sig om det är hon som förändrats, eller varför hon plötsligt känner att hennes man är en helt främmande människa.

Det femte kapitlet beskriver någonting som jaget kallar för *livsångest*, ett skrämmande känslotillstånd som förlamar och fyller sin bärare med vanmakt. Berättelsen huvudperson är en ung man som av oförklarliga skäl bryter upp med en kvinna, eftersom livsångesten sakta förtär deras relation.

Det sjätte kapitlet handlar om en äldre man som varje år avsänder ett brev till en vän. Han beskriver hur han en dag, genom en vardaglig förnimmelse, på ett mycket intensivt sätt erinrar sig en händelse som ligger långt bak i tiden. Han beskriver hur han en gång varit älskad av en kvinna, trots att de aldrig egentligen haft en förbindelse i egentlig mening. Istället var deras relation av det ordlösa slaget, då de råkadades hos mannens värdinna.

Det sjunde kapitlet beskriver en man med ett mycket intensivt känsloliv, som sakteliga hänfaller åt galenskapen. Han har en relation med en kvinna, då han plötsligt en dag associerar hennes leende med en tavla föreställande en hemsk dödsdans mellan mansskelett och nakna jordaensska kvinnokroppar. Från den dagen kommer detta leende allt närmare honom och hemsöker honom även om natten, tills han helt faller in i vansinne.

Den åttonde texten skildrar en homosexuell relation av ett slag som berättaren menar varken är rent köttsligt, eller rent vänskapligt. Texten beskriver en mans förälskelse i en fjortonårig pojke med oskuldsfullt utseende och skildrar sedan mannens därpå följande våndor och svartsjuka.

Den nionde och sista delen utspelar sig i en stad vid havet, där en man tillbringar en sommar för att bada och vila. I början av sommaren träffar han en kvinna, med vilken han enkom växlar blickar och inga ord. Det beskrivs hur dessa två utvecklar en relation utan kroppslig beröring, starkare och mer intim än om den hade varit fysisk. Mannen beskriver sig själv som övermättad av de banala parningsakterna och denna ordlösa förbindelse blir till någonting helt annat, som står i skarp kontrast till det köttsliga. Kärlekshistorien upphör då

mannen reser tillbaka i september, men det beskrivs som att de båda har njutit det bästa i livet genom denna platonska förbindelse.

Den första och den sista texten bildar ganska tydligt en början och ett avslut, eller en ”återvändo” till det inledande kapitlets framlagda idé. Därför är det ganska tydligt hur verket bildar en enhet, med kapitel som inbördes leder till en linjär utveckling. Idén som presenteras är en tanke om en kärlek som rör sig bortanför det fysiska och som kan njutas utan kroppslig beröring, eller ens ord. Kärleken uppgår till en ultimata abstraktion.

1.6 Ola Hanssons åttiotalproduktion

Sensitiva amorosa utkom 1887 och enligt Levander så betecknar boken ”en milstolpe i hans [Ola Hanssons] litterära utveckling.”²¹ Levander menar också att verket präglas av en ”snäv subjektivism”, som inte på samma sätt återfinns i Hanssons senare verk. De tidigaste bevarade dikterna av Ola Hansson är daterade till 1880, då han gick i Katedralskolan i Lund. Ekelund har kallat diktningen för ”omogen gymnasistpoesi”²². Redan under det tidiga 1880-talet är det dock tydligt hur de teman som dyker upp i diktsamlingen *Notturmo* (1885) och senare i *Sensitiva amorosa* formas. Natur, kärlek och hembygd är element som Ekelund nämner i samband med Hanssons tidigaste dikter, teman som återkommer under hela Ola Hanssons författarskap.²³ *Sensitiva amorosa* var Hanssons fjärde bok, efter *Dikter* (1884) och *Litterära silhuetter I* och *Notturmo* året efter. Under 1886 påbörjade han också en samling essäer under namnet *Den unga Frankrike* som trycktes fram till 1888 i Göteborgstidskriften ”Framåt”. Av det material som utkom först efter författarens död, men som skrevs under åttiotalet kan nämnas *Slättbyhistorier*, *Studentliv* och *Ungdom*.²⁴ Hösten 1889, två år efter utgivningen av *Sensitiva amorosa*, flyttade Ola Hansson utomlands, i någonting som kom att kallas för hans ”landsflykt”. Denna landsflykt har flitigt kopplats till den hårda kritiken av *Sensitiva amorosa*, där författaren alltså flyttat det ogina svenska litterära klimatet, för att istället göra sig ett namn som tysk författare.²⁵

Sensitiva amorosa, liksom flera av Hanssons andra verk, har en tydlig, om än inte helt uttalad, placering i en skånsk miljö. Flera av avsnitten i verket beskriver en typisk skånsk miljö och i det sista kapitlet blir platsen till och med specifik, där det inte är svårt att förstå att det är staden Helsingborg som avses med ”H”. Det förekommer också utländska landskap, men då är de tydligt namngivna.

²¹ Levander, s. 11

²² Ekelund, s. 11

²³ Ibid, s. 11ff

²⁴ Levander, s. 34

²⁵ Månesköld-Öberg, s. 17f

1.7 *Sensitiva amorosa* mottagande och diskussion om verkets position i den litterära samtiden

Ingvar Holm kallar *Sensitiva amorosa* för ”en av periodens charmfullaste, minst lästa och mest utskälda böcker.”²⁶ Ekelund kallar *Sensitiva amorosa* för ”det svenska åttiotalets egendomligaste verk”²⁷ och i Mathias Feuks bildspråksanalys menas det att verket ”utan tvivel är [...] ett av 1880-talets märkligaste litterära verk i vårt land.”²⁸ I sin analys från 1980-talet, dristar sig Hallberg till att utnyttja Hanssons eget bildspråk, genom att kalla *Sensitiva amorosa* för ”en säregen planta i vår åttitalsprosa.”²⁹

Boken ansågs till och med av Hanssons gamla förläggare vara så ”osedlig” att han vägrade att ge ut den – istället blev det Hans Österling som fick överta ansvaret³⁰, även om det enligt Levander är oklart huruvida Österling enbart tryckte boken, eller om han också stod som förläggare och distributör.³¹ Som Holm antyder, var receptionen av boken i samtiden inte särdeles positiv och i Aftonbladet påträffas i december följande beskrivning, skriven av en anonym recensent: ”Ett bland de skändligaste alster av en depraverad fantasi, som en på osedligheten ockrande förläggare framdragit i dagsljuset! Vare nog sagt, att denna vämjeliga och fräcka självbekännelse synes vara avsedd till ett slags ’estetik’ för utövarne av vissa onaturliga laster.”³² Anders Österling, son till den Hans Österling som lät trycka *Sensitiva amorosa*, beskriver det som att Hansson ”föll offer för en våldsamt plump och ointelligent presskritik”³³ Denna oförtjänt skarpa kritik fick sin kanske mest uppmärksammade formulering genom kritikern Karl Warburg i *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning*, som skriver: ”Vi förvåna oss endast över att en förläggare velat kosta på detta arbetet tryck och papper [...] Ty för denna bok hade Gutenberg inte behöft göra sin uppfinning.”³⁴ Endast ett fåtal kritiker har vid denna tidpunkt någonting positivt att framföra – Månesköld-Öberg nämner bland annat Georg Brandes och Laura Marholm.³⁵

²⁶ Holm, s. 11

²⁷ Ekelund, s. 126

²⁸ Feuk, s. 181

²⁹ Hallberg, s. 318

³⁰ Ekelund, s. 126

³¹ Levander, s. 35

³² Aftonbladet, december 1887, anonym författare, hämtat från Ola Hansson, *Sensitiva amorosa*, Minerva, 1987

³³ Anders Österling, *Ola Hansson*, Stockholm: Norstedts, 1966, s. 10

³⁴ GHT 16/12 1887.

³⁵ Månesköld-Öberg, s. 17

Så frågan kan nu sålunda ställas: Varför orsakade denna bok en sådan uppståndelse, varför uppfattades verket som så egendomligt och på vilket sätt var *Sensitiva amorosa* en del av sin tid? Förklaringen att boken helt enkelt var ”osedlig”, med sina många sexuella anspelningar, är kanske lite för enkel. Månesköld-Öberg påpekar visserligen att litteraturkritiken under slutet av 1800-talet generellt hade en hårdare ton än den tenderar att ha idag, inte minst för att den ofta var anonymt publicerad, men detta är förstås inte hela förklaringen till varför recensionerna av *Sensitiva amorosa* såg ut som de gjorde.³⁶ Istället är det intressant att fråga sig om verket verkligen var så främmande för sin tid, och om kritiken enkom är grundad av det faktum att *Sensitiva amorosa* skilde sig från sin samtid.

Feuk gör redan 1918 en analys och omvärdering av den litterära strömning som *Sensitiva amorosa* kan sägas tillhöra. Tidsmässigt hör det till naturalismen, precis som tidigare konstaterats av litteraturhistorikerna Schück och Warburg. Emellertid söker Feuk hävda, genom en bildspråksanalys, hur verket är en ”synnerligen pregnant exempel på en blandning av naturalistisk och symbolistisk konstform.”³⁷ Levander beskriver verket som en brytningspunkt i den svenska litteraturhistorien och som ett verk som står på tröskeln mellan sennaturalism, dekadens och nittioalets mer mystiska, transcendenta och romantiska riktning. Levander menar dock att brytningen med naturalismen var mindre skarp i Danmark, Frankrike och Norge, än den var i Sverige, där sennaturalismen och dekadensen redan visat stort intresse för psykologi och individualism.³⁸ Såsom Levander mycket utförligt redogör för i sin avhandling, spelar psykologin mycket stor roll i *Sensitiva amorosa* och det är omöjligt att inte se kopplingarna till både franska och danska författare av den sennaturalistiska skolan i verket.³⁹ De naturalistiska dragen i verket ses tydligt i de hänvisningar till medicin och vetenskap som förekommer. I den sjunde novellen beskrivs det med ett liknande vid en operation, hur mannen ”liksom operatören sänker sitt instrument i kroppsmassan för att göra snittet kring den sjuka substansen, sänkte [...] sin tanke in i detta leende för att skära ut mysteriet i hennes väsen och konstatera dess sällsamma struktur [...]”. (s. 62) Samtidigt som ”mysteriet i hennes väsen” syftar till en mindre vetenskapsgrundad och mer transcendent betingad världsbild, så är just tillvägagångssättet typiskt för naturalismen – hur man med hjälp av instrument kan undersöka, mäta och till och med ”skära ut” det som är höljt i dunkel. Vidare beskriver Levander Hanssons gränsöverskridande hållning i följande ordalag:

³⁶ Månesköld-Öberg, s 17

³⁷ Feuk, s. 181f

³⁸ Levander, s. 240

³⁹ Ibid.

Samtidigt markerar hans smak för ord såsom ”gåtfull”, ”dunkel”, och ”lönnlig” och hans ständiga hänvisande till svårtillgängliga själsliga områden en tendens till den ursprungligen fysiologiska mystik, som i sig rymde fröet till naturalismens upplösning. Genom den minutiöst analyserade psykologien går en strömning av fruktan för okända makter, som behärska människolivet; mer eller mindre ofrivilligt har Ola Hansson här närmat sig området för det Ovetbara, som redan börjat undergräva den franska positivismen.⁴⁰

I nära koppling till detta bör också nämnas inflytandet från den tyske ockultisten Carl du Prel, som 1885 skrev boken *Die Philosophie der Mystik*. Du Prel behandlar det omedvetna själslivet i sin studie, där han undersöker sömnambulism och hypnotiska tillstånd hos människan.⁴¹ Holm beskriver bokens två nyckelord som ”spiritism” och ”darwinism”.⁴² Du Prel är i sin tur en lärjunge till Eduard von Hartmann, som 1869 skrev *Philosophie des Unbewussten*. Levander menar att den pessimistiska grundåskådningen i *Sensitiva amorosa* är direkt eller indirekt påverkad av Hartmann, men att det är den danske tänkaren Høffding som står för det största inflytandet gällande psykologi och idén om det omedvetna. Dennes verk *Det Bevidste og det Ubevidste* behandlar idéer om det som ligger bortanför vårt medvetande och dess släktskap med vårt medvetande.⁴³

Claes Ahlund är en av de som har försökt vederlägga idén om att *Sensitiva amorosa*, med Levanders ord, är att betrakta som ”en isolerad företeelse”⁴⁴ i den svenska litteraturen. I sin bok *Medusas huvud* tar Hansson plats vid författare som Stella Kleve, Oscar Levertin och Hjalmar Söderberg. Ahlund kallar det sista kapitlet i sin bok för ”Svenskt *fin-de-sieclé*”, vilket han inleder med meningen: ”En av flera tänkbara utgångspunkter för dekadensföreställningar och yttringar av livsångest under decennierna omkring sekelskiftet 1900 finner vi i romantikens mångskiftande idévärld.”⁴⁵ Ahlunds inledning till sin tolkning av den svenska sekelskifteslitteraturen är en öppen och ödmjuk hänvisning tillbaka till romantiken, men tar vidare också fasta på flera av de drag som är typiska för de europeiska sekelskiftesströmningarna, såsom pessimism, fatalism och determinism. Ahlund framställer sekelskifteslitteraturen, eller den nordiska ”dekadenslitteraturen”, som den också benämns, med stora likheter, men också framträdande olikheter med den kontinentala dekadensen.⁴⁶ Denna relation är också någonting som bekräftas av Anna Jörngården i *Tidens tröskel* där hon menar att hon ”fortsätter läsningen

⁴⁰ Levander, s. 241

⁴¹ Ekelund, s. 128

⁴² Holm, s. 80

⁴³ Levander, s. 66f

⁴⁴ Ibid., s. 258

⁴⁵ Ahlund, s. 188

⁴⁶ Ibid., s. 188ff

av det skandinaviska sekelskiftet som en del av, men också i en ambivalent relation till, ett europeiskt *fin de siècle*.”⁴⁷

I Ebba Witt-Brattströms bok om Ola Hansson och Laura Marholm: *Dekadensens kön*, placeras Ola Hansson tydligt in i dekadensens tidsålder, som hon menar är ”inriktad på att introducera det omedvetna som (psykisk) verklighet. Hon menar också att Hanssons diktning bär starka drag av för-psykoanalytiska idéer. Witt-Brattström beskriver det som att ”[b]åde psykoanalysen och psykofysiologin är barn till dekadensen, som i sin tur är naturalismens vanartiga arvinge.”⁴⁸ Denna formulering kan tyckas aningen förenklad, men framhåller tydligt släktskapet mellan de strömningar som påverkade litteraturen under artonhundratalets slutskede. Andersen tillmäter också verket en rad särdrag som är typiska för dekadensen och menar att ”[d]et er dekadentens psykologiske reaksjoner Hansson undersöker i *Sensitiva amorosa* [...]”⁴⁹. Dessa reaktioner beskriver han vidare som ”forfallets og forfiningens følelsereaksjoner.”⁵⁰ Det anmärkningsvärda i Andersens studie är att han, såsom titeln på hans verk antyder, fokuserar på den dekadenta strömningen i den nordiska litteraturen, vilket visar att *Sensitiva amorosa* inte var helt ensam i sitt slag.

*Sensitiva amorosa*s koppling till symbolismen är någonting som tagits upp i den tidigare forskningen. Som tidigare nämnt så noterar Feuk vissa överensstämmelser i bildspråk mellan *Sensitiva amorosa* och symbolismen, bland annat hur landskapet får agera metafor för ett själstillstånd.⁵¹ Ekelund håller med om detta och skriver att ”hans [Hanssons] stämningar ha samma färg av tristess och melankoli som symbolisternas. Det musikaliska spelar en stor roll hos Hansson som hos symbolisterna: Hansson förnimmer naturens stämning som en sjungande ton, som ett konturlöst musikaliskt intryck, vilket diktaren söker kläda i ord.”⁵² Ekelund är dock inte beredd att dra det längre än så och påpekar att Hansson snarast verkade ha en negativ inställning till symbolismen.⁵³ Även Levander är lite återhållsam på detta tema – han talar visserligen om hur Hansson ”mottog impulser i symbolistisk riktning”, men påpekar också bestämt att verket inte är symbolistiskt i strikt mening och att det inte har något direkt samband med symbolistiskolan i Frankrike.⁵⁴ Peter Hallberg har fört diskussionen vidare och tar upp många exempel på naturalistiska drag i Hansson bildspråk, men lägger

⁴⁷ Jörngården, s. 17

⁴⁸ Witt-Brattström, s. 64

⁴⁹ Andersen, s. 155

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Feuk, s. 169ff

⁵² Ekelund, s. 234

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Levander s. 242

också vikt vid att bilderna sällan låter sig fångas helt inom naturalismens ramar, utan oftast går vidare in i ett mer symboliskt bildspråk, med stark dragning åt mystik och determinism.⁵⁵

Sammanfattningsvis kan konstateras att verket inte är symbolistisk i den mening att det distinkt följer tidens specifika symbolistiska strömning, men att flertalet drag som liknar symbolismens kan påträffas främst i Hansson bildspråk, men också i intresset för psykologi, mystik och det omedvetna. Verket är på nordisk mark ett egenartat verk som både bryter med sin tid och influeras av den. Emellertid är verket långt ifrån isolerat, vilket Ahlund påpekar i det att han skriver in verket i svensk sekelsluts litteratur – idéer och tema återfinns hos ett flertal svenska och andra nordiska författare i samtiden. De tydligaste influenserna utifrån kommer från Danmark och från kontinenten och dekadensens idéer och estetik är mycket väl jämförbara med den estetik och tematik som påfinns i *Sensitiva amorosa* – i synnerhet det sjukliga, erotiska, överkultiverade och deterministiska. Samtidigt som de dekadenta dragen i verket kan påvisas mycket tydligt, finns det någonting annat som särskiljer *Sensitiva amorosa*, nämligen betydelsen av naturen. I verket finns ett tydligt skånskt landskap och en rad olika metaforer och symboler som kopplar samman sinnevärld och natur. Ahlunds iakttagelse gällande den dekadente hjälten i svensk litteratur är mycket intressant i sammanhanget.

Även i de texter från det svenska sekelskiftet som har analyserats i denna undersökning möter vi ständigt den passive och utpräglat cerebrala hjälten i en artificiell urban miljö: kort sagt placerad mitt i den modernitet som han visserligen ofta hatar, men ändå aldrig skulle komma på tanken att ersätta med en stilla lantlig tillvaro. Ola Hansson är här undantaget; i hans texter utspelas modernitets- och civilisationskritikens scenarion paradoxalt nog ofta mitt i den doftande och färgprunkande naturen.⁵⁶

Diskussionen om exakt vilken litterär strömning verket tillhör är i slutändan ganska ointressant, eftersom det är tydligt hur det sena artonhundratalets strömningar flyter in i varandra och definieras mycket olika utifrån geografiska och tidsmässiga bestämmningar. Att hänvisa *Sensitiva amorosa* till en specifik skola eller strömning vore dessutom att reducera verket, snarare än att finna nya sätt att analysera det. Den tidigare forskningen är tämligen öppen för att se influenser från en rad olika riktningar, men uppehåller sig ofta väl mycket i just de specifika författare och filosofer som influerat Hansson, att reduktionen blir på det planet istället. Jag är intresserad av att se både samtiden och den tradition som *Sensitiva amorosa* är sprungen ur, men väljer att låta bli att göra några direkta kopplingar till någon specifik skola, verk eller författare. Istället försöker jag placera verket i ett större samman-

⁵⁵ Hallberg, s. 311ff

⁵⁶ Ahlund, s. 195

hang, där jag tar hjälp av strömningar, idéer och teorier för att analysera bildspråk och relationen mellan natur och människa. Kanske är Ahlunds placering av verket i den svenska sekelskifteslitteraturen det mest användbara, eftersom det öppnar för kopplingar till den europeiska dekadensen, såväl som till romantiken och idéer om modernitets- och civilisationskritik.⁵⁷

⁵⁷ Ahlund, s. 188ff

2. Teoretisk bakgrund

2.1 Människans möte med naturen

För att kunna analysera relationen mellan natur och människa finns en rad olika antaganden man måste göra, inte minst för att kunna ställa de två begreppen mot varandra. Logikens lagar säger oss att för att vi över huvud taget skall kunna tala om en relation mellan två begrepp, krävs det att dessa två begrepp syftar till två olika saker. För att kunna analysera relationen mellan natur och människa måste man alltså förutsätta att människan är, i mer eller mindre grad, väsensskild från naturen. Men om naturen enbart är ett begrepp vi skapat för att definiera någonting vi anser ligga utanför oss själva, byggs själva motsatsförhållandet upp på ett lingvistiskt plan. Därför är det svårt att avgöra om de konflikter som uppstår i relationen är en produkt av det faktum att vi definierar naturen som motsatt oss, eller om konflikten kan skönjas även i ”verkligheten”. Här tangerar vi självklart också ett av filosofins mest enerverande problem, nämligen huruvida verkligheten utanför oss verkligen existerar, eller huruvida ett begrepp verkligen kan ha en referenspunkt utanför språket. För att ett civilisations- eller ekokritiskt perspektiv över huvud taget skall vara relevant, måste vi dock acceptera att det finns en yttre värld, som vi medelst språket söker förhålla oss till. Jag har inte för avsikt att presentera ett svar på någon av dessa grundläggande frågor, men jag ämnar ta i beaktande att vår relation till naturen till stor del är skapad utifrån en historisk föreställning om att natur och människa/kultur är väsensskilda, där inte minst religionen spelat en stor roll för att bygga upp ett maktförhållande mellan människa och natur. Upplysningen och de därpå följande vetenskapliga landvinningarna (darwinismen etc.) har kommit att radera många skillnader mellan till exempel djur och människor som tidigare varit befästa av de västerländska religionernas läror, men paradoxalt nog också befästa maktförhållandet mellan människa och natur än starkare. Detta eftersom människan då gör anspråk på att rationellt kunna förstå, och därmed och kunna styra, världen. I följande kapitel kommer jag att diskutera begreppen och människans relation till den yttre verkligheten och naturen med betoning på flera av de aspekter jag nämnt.

Ekokritiken påvisar också en nyare tankegång som placerar in människan i ekosystemet och försöker rubba maktbalansen. Själva ekokritiken är en tämligen ny företeelse. Termen ekokritik kan dateras tillbaka till 70-talet, även om universitetsdisciplinen inte växte fram

förrän på slutet av 80-talet i USA och i början av 90-talet i Storbritannien.⁵⁸ Greg Garrard följer dock det som han kallar för ”environmentalism” tillbaka till Rachel Carsons *Silent Spring* från 1962.⁵⁹ Peter Barry hävdar i *Beginning Theory* att den amerikanska ekokritiken hämtade sin litterära inspiration främst från de tre amerikanska författarna Ralph Waldo Emerson, Margaret Fuller och Henry David Thoreau. Dessa tre författare hyllar den amerikanska naturen och vildmarken. I Storbritannien är det istället romantiken som har legat till grund för utvecklingen av ekokritiken, med professorn Jonathan Bate som pionjär.⁶⁰

I *The Ecocriticism reader, landmarks in literary ecology* besvaras frågan ”Vad är ekokritik?” med det mycket kortfattade svaret: ”Simply defined, ecocriticism is the study of the relationship between literature and the physical environment.”⁶¹ Ekokritikerna tar fasta på att vår kultur är i ständig kontakt med den fysiska världen runt omkring oss, vilken den ständigt påverkar och påverkas av. Ett av de viktigaste ämnena, enligt *The ecocriticism reader*, är relationen mellan natur och kultur - med betoning på språk och litteratur.⁶² Introduktionen till kapitlet ”Eco” i *An introduction to literature, criticism and theory* beskriver ekokritikens första steg som: ”Critics have begun to analyse ways in which literature engages with the destruction of nature, and with the relationship between humanity and the biosphere (of which, of course, humanity is ambiguously a part – both part of nature and not part of nature).”⁶³ Här påtalas en av grundfrågorna inom forskningsfältet, nämligen huruvida vi är en del av naturen eller ej.

Ett sätt att angripa frågan är att gå in på den historiska bakgrunden till denna fråga – var har människan traditionellt placerat in sig själv i världen? Utifrån ett västerländskt perspektiv vore det omöjligt att inte gå till de teologiska grunderna, för vilka Keith Thomas redogör i *Människan och naturen*. Där beskriver han också den teoretiska och filosofiska diskussionen i frågan, såsom den utvecklats under de senare århundradena.⁶⁴ Diskuterar man begreppet ur ett västerländskt perspektiv, finns mycket att hämta i Bibeln (men även hos de klassiska filosoferna) gällande relationen mellan människan och hennes omvärld⁶⁵. Från att vara någonting ”naturligt” i bemärkelsen av Gud skapat blir naturen i vår tid rationellt förnimbar, någonting

⁵⁸ Peter Barry, *Beginning Theory*, Manchester: Manchester University Press, 2002

⁵⁹ Greg Garrard, *Ecocriticism*, London: Routledge, 2012

⁶⁰ Barry, s. 249f

⁶¹ *The Ecocriticism Reader*, red. Glotfelty, Cheryl; Fromm, Harold, Athens: University of Georgia, 1996, s. xviiiif

⁶² Ibid.

⁶³ Andrew Bennett, Nicholas Royle, *An introduction to literature, criticism and theory*, Harlow: Pearson Longman, 2009

⁶⁴ Keith Thomas *Människan och naturen*, Stockholm: Ordfront, 1988

⁶⁵ Thomas, s. 15

som kan mätas och förstås genom vetenskapen. I Bibelns beskrivning av syndafallet kan vi finna en förklaring till en av våra mest grundläggande konflikter med naturen. Istället för att leva i harmoni med (dock genom en gudagiven härskarmakt), men också i okunskap om, sin omgivning, måste människan nu bruka jorden genom mödosamt arbete och *tvinga* djuren till underkastelse. Thomas beskriver också hur maktförhållandet ytterligare befästs efter syndaflo den, då människan fick laglig rätt att döda och äta djur.⁶⁶

Här har också Camilla Flodin i sin avhandling om Theodor W. Adorno tagit fast på en rad olika intressanta infallsvinklar till frågan om människans relation till naturen. Flodin utgår från den förändring av världsbilden som skedde i och med framväxandet av det moderna subjektet och modernitetens intåg i det västerländska samhället. Förändringen tog sin början i upplysningen, som följs av vetenskapliga landvinningar och en snabb utveckling av civilisationen. Liksom Thomas framhäver hon betydelsen av att naturen i och med kristendomens minskade inflytande förlorar sin inneboende mening. Är naturens ordning inte längre given av Gud, krävs det att människan återger naturen en mening.⁶⁷ Andrew Bowie (även citerad av Flodin) tar upp detta problem i boken *Aesthetics and Subjectivity*:

Once it is clear that whatever coherence there is in the world, including in ourselves, can no longer be assumed to be underwritten by God, the relationship between the human and the natural becomes a serious problem. [...] [T]he enthusiasm generated by liberation from theological constraints can easily give way to a suspicion of the resultant freedom and to the sense that the universe is inherently meaningless, because whatever meaning there is can only be a 'merely human' projection⁶⁸

Han fortsätter med en diskussion om hur vi söker efter en mening i det moderna samhället: "The point of science is the production of general laws which subsume individual cases and enable the manipulation and control of nature."⁶⁹ Bowie menar att naturen har kommit att definieras utifrån sitt ekonomiska värde och att utvägen ligger i den estetiska teorin, där grundidén är att det som gör ett objekt vackert inte har någonting att göra med dess nyttovärde.⁷⁰ Vidare i sin avhandling diskuterar Camilla Flodin just konstens roll i denna "nya" världsordning. I en sammanfattning av Adornos estetiska teori, menar Flodin att han försöker utreda konstens "särskilda status som medlare mellan människa och natur."⁷¹ Adorno

⁶⁶ Thomas, s. 15f

⁶⁷ Camilla Flodin, *Att uttrycka det undanträngda*, Göteborg: Glänta produktion, 2009, s. 9

⁶⁸ Andrew Bowie, *Aesthetics and subjectivity, from Kant to Nietzsche*, Manchester: Manchester University Press, 2:a reviderade upplagan, 2003 (1990), s. 3

⁶⁹ Bowie, s. 4

⁷⁰ Bowie, s. 4

⁷¹ Flodin, s. 10

menar att konstens sanningshalt ligger i dess förmåga att ge det undanträngda en röst – i detta fall naturen.⁷² Adorno uttrycker också en tanke om en möjlig försoning mellan människa och natur, vilket underförstår att det i och med upplysningen och inträdet av det moderna samhället uppstått en skarp konflikt emellan dem.⁷³ En av utgångspunkterna för Horkheimer och Adorno i *Upplysningens dialektik*, är hur upplysningen försöker avmystifiera världen – och ersätta tro med vetande. När man kan förstå världen med hjälp av rationell vetenskap finns inte längre plats för myter eller gudar. Naturen har förlorat sin mystik och människan försöker istället behärska och kuva naturen.⁷⁴ Begreppet ”avförtrollningen av världen”⁷⁵ (Entzauberung der Welt) används i *Upplysningens dialektik*, hämtat från Max Weber i ”Wissenschaft als Beruf”⁷⁶, för att beskriva rationaliseringsprocessen som uppstår i och med modernitetens intåg.⁷⁷

2.1.1 Naturbegreppet och språket

I Bennett och Royles introduktion till ekokritiken beskrivs hur språket kan påverka vår relation till naturen och hur vi medelst språket initierar en konflikt med naturen. ”Violence has to do with the human, starting with the violence of language itself, in its representations and appropriations of ‘nature’”⁷⁸ Liknande tankegångar kan skönjas hos tänkare som Jacques Derrida och Michel Foucault, men också hos civilisationskritikern John Zerzan. Zerzan inleder sin bok *Twilight of the machines* med kapitlet “Too marvelous for words”, där han presenterar idén om att språket är en förtryckande makt som aldrig kan göra naturen rättvisa. Han skriver: ”The essence of language is the symbol. Always a substitution. Always a paler re-presentation of what is at hand, what presents itself to us.”⁷⁹

Barbara Adam skriver i boken *Timescapes of modernity* om uppdelningen mellan natur och kultur: ”the distinction between nature and culture could be upheld only on the basis of a strict separation of mind and body and the consignment of the latter to a lower level of existence. /.../ [C]ultural activities facilitate the belief in difference and a distancing from all

⁷² Flodin, s. 10f

⁷³ Ibid., s. 13

⁷⁴ Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Upplysningens dialektik, filosofiska fragment*, Göteborg: Daidalos, 1997, s. 19ff

⁷⁵ Flodins översättning, annars på svenska ”avmystifieringen av världen” (i Max Weber, ”Vetenskap som yrke” i *Vetenskap och politik*. Göteborg: bokförlaget Korpen, 1977, s. .)

⁷⁶ Weber, s. 31 (Max Weber, ”Wissenschaft als Beruf (1917, 1919) i *Gesamtausgabe* avd. 1 bd. 17, red. Wolfgang J. Mommsen, Wolfgang Schluchter, Birgit Morgenbrod, Tübingen: J. C. B. Mohr 1992.)

⁷⁷ Weber, s. 31f, s. 25

⁷⁸ Bennett; Royle, s. 140f

⁷⁹ John Zerzan, *Twilight of the machines*, Port Townsend: Feral House, 2008, s. 4

things natural.”⁸⁰ Denna dualism mellan kropp och själ härstammar från René Descartes berömda uppdelning där, som Zerzan påpekar, det kroppsliga (fysiska) ses som underlägset.⁸¹ Adam beskriver fortsättningsvis också hur det moderna samhället, med artificiella hjälpmedel och teknologiska landvinningar, har utökat människans makt över naturen och hur det bidragit till att förstärka föreställningen om kultur och natur som två separata världar. Hon skriver också att det västerländska industrisamhällets intellektuella historia följt med denna utveckling och ökat avståndet mellan det mentala tillståndet och den fysiska verkligheten.⁸²

Samtidigt som man kan betona avståndet mellan det naturliga och det artificiella, är det också viktigt att påpeka att vetenskapens utveckling också gått i motsatt riktning. För att kunna behärska naturen, måste vi beskriva den med en vetenskap som gör det möjligt för oss att rationellt förstå, mäta och definiera naturen. Detta gäller även vår egen kropp, vår mentala värld och allt det som inbegrips inom begreppet psykologi. Här kommer egentligen natur och civilisation mycket nära varandra, eftersom man tar bort den mystiska, mytiska och omedvetna aspekten av såväl natur som det mänskliga medvetandet. Människan blir inordnad i naturen, samtidigt som den rationella och analytiska förmågan fortfarande är enkom människan förunnad.

Att naturen egentligen bara skulle vara en mänsklig föreställning är också någonting som Holmes Rolston III diskuterar i sin text ”Nature for real: Is nature a social construct?”. Med referenser till Catherine Larrère och Alexander Wilson skriver han att: [S]cience is an interaction activity between humans and nature out there that we know only through the lenses, theories and equipment that we humans have constructed. Science does not know an unconditioned nature objectively, or noumenally, certainly not absolutely.”⁸³ Naturens egen existens, separerad från människan, är alltså svår att föreställa sig. I en diskussion om olika begrepp som vi traditionellt placerar utanför oss själva, såsom ”Nature”, ”Environment” och ”Wilderness”, menar Rolston III att ”’Wilderness’ is a foil we have constituted in contrast to late twentieth-century, Western, technological culture.”⁸⁴ Filosofen Richard Rorty beskriver språkets och beskrivningarnas distans till den yttre verkligheten sålunda: “Världen är där ute, men beskrivningarna av världen är det inte. Endast beskrivningar av världen kan vara sanna eller falska. Världen i sig själv – utan bistånd av människans deskriptiva verksamhet – kan det

⁸⁰ Adam, s. 24

⁸¹ Zerzan, s. 6

⁸² Adam, s. 24

⁸³ Holmes Rolston III, “Nature for real, is nature a social construct?” i *The Philosophy of the environment*, red. T. D. J. Chappell, Edinburgh: Edinburg University Press, 1997, s. 38f

⁸⁴ Holmes Rolston III, s. 39

inte.”⁸⁵ Detta att begreppet ”natur” egentligen saknar referent (the referential fallacy) är dock ingalunda en isolerad idé. I *The Green Studies Reader* beskrivs det hur det sedan mitten av 1970-talet funnits en tendens att förneka naturen som en reell existens utifrån begreppet självt: ”In various schools – formalist, psycho-analytic, new historicist, deconstructionist, even Marxist – the common assumption has been the what we call ’nature’ exists primarily as a term within a cultural discourse, apart from which it has no being or meaning.”⁸⁶

Enligt Rorty existerar alltså verkligheten utanför oss, medan vårt begreppsliggörande av den är någonting som endast existerar inom oss. Följaktligen är natur-begreppet en föreställning människan medelst språket skapat.⁸⁷ Rolston förklarar det hela på ett sätt som inte förnekar referenspunkter som ligger utanför oss, men som betonar begreppskapandet:

What ’nature’ means takes on the particulars of the occasions of reference, and these are, the linguists will speedily remind us, as much generated in the mind of the speaker for the uses at hand as found in the external world. One cannot encounter (see, hear, taste, touch or feel) nature-as-whole, only more or less specific processes or products that come to focus out of the whole, such as a lion or the rain. These natural ’objects’ always show up when we are in some relation to them, constituting relationships.”⁸⁸

I introduktionen till *The Green Studies Reader* finns en beskrivning av en tidig anhängare av den Zen-buddhistiska skolan, som går från att ta naturen för given, till att inse att naturen bara får sin form och betydelse utifrån hans mentala begreppsliggörande av den. Slutligen inser han att båda dessa sätt att se på naturen är fel och menar istället att: ”The point is to learn from nature, to enter into its spirit, and to stop trying to impose upon it arbitrary constraints which results from our belief in our own importance.”⁸⁹

Ekokritikens svar på idén om naturbegreppet som ”absolut text” (Ricoeur) utan referent är inte att istället göra motsatsen, att reducera begreppen till enbart ett utpekande av ting – det vore, om inte annat, förödande för hela den litterära traditionen. Ekokritiken ifrågasätter inte det faktum att människan förstår världen genom språket – utan snarare ifrågasätter den reduktionen av naturen till enkom en språklig konstruktion. Istället framhärdar teorin begreppets komplexitet.⁹⁰

Dels finns förhållningssättet som förespråkas av många ekokritiker, marxister och miljövetare, nämligen att försöka förstå naturen inifrån – att skapa naturbegreppet utifrån en

⁸⁵ Richard Rorty, *Kontingens, ironi och solidaritet*, övers. Joachim Retzlaff, Lund: Studentlitteratur, 1997, s. 21

⁸⁶ *The Green Studies Reader, from romanticism to ecocriticism*, s. 2

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ Rolston III, s. 41

⁸⁹ *The Green Studies Reader, from romanticism to ecocriticism*, s. 1

⁹⁰ *The Green Studies Reader, from romanticism to ecocriticism*, s. 3

föreställning om vad naturen egentligen är och hur den fungerar, utan vår direkta inblandning. Svårigheten i detta blir förstås uppenbar, eftersom begreppet och föreställningen ändå måste utgå från oss själva och vår relation till naturen. Kritiken av detta, och motpolen, blir då att acceptera att det till viss del är vi som skapar naturen och att vår behärskning av naturen är en naturlig följd av vår språkliga definition av den. Men ur detta återkommer vi till språket som förtryckande kraft, såsom Zerzan beskriver det. En annan intressant aspekt av det hela är Horkheimer och Adornos kritik mot upplysningen och vetenskapens förhållningssätt till tingen. ”Upplysningen förhåller sig till tingen som diktatorn till människorna. Han känner människor i den mån han förmår manipulera dem. Vetenskapsmannen känner tingen i den mån han förmår framställa dem.”⁹¹

Vi kan alltså konstatera att istället för att konceptet ”naturen” skulle spegla en objektiv verklighet utanför oss, så är konceptet en spegel av vår uppfattning om en rad olika fenomen som vi sammanfattande kallar för naturen. Begreppet kan omöjligen vara summan av alla ”objekt” som ingår i begreppet, även om vi kan acceptera att det finns en verklighet där utanför oss, vars entiteter utgör delar av det vi innefattar i naturkonceptet. Snarare kan man se hur ”naturen” betecknar någonting som vi sätter i motsats till det av människan skapade, alltså civilisation och kultur. Just motsättningen är uppenbar bara i det att vi måste skilja mellan kulturen och naturen – att det finns någonting som är ”naturligt” och någonting som är ”artificiellt”.

Om man ställer frågan om hur vårt förhållande till vår fysiska omvärld påverkas av litteraturen och representationen av den yttre världen, så kan det vara rimligt att gå djupare in på hur man bär sig åt för att skildra, eller representera, det som ligger utanför oss – och det är här jag ämnar påbörja min studie. Jag utgår från metaforen och det bildspråk som används i *Sensitiva amorosa*, för att därifrån kunna analysera vilken relation människan har till naturen.

2.3 Metaforteori

Det finns en lång rad olika teoribildningar kring begreppet metafor, vilka, precis som de flesta teoribildningar, både kompletterar och motsätter sig varandra.

Enligt George Lakoff och Mark Turner i *More than cool reason, a field guide to poetic metaphor* är metaforen en integrerad och naturlig del av vårt vardagsspråk. De menar att litteraturens metaforer i grunden är reducerbara till ett litet antal grundläggande vardags-språkmetaforer och att poeten bara är extraordinärt skicklig på att utforma dessa metaforer på

⁹¹ Horkheimer; Adorno, s. 25

kreativa sätt.⁹² Emellertid kan denna teori verka väl förenklad och tycks också frånta litteraturen en del av sin originalitet. Detta eftersom metaforen inte anses tillföra så mycket annat än en tom komplexitet.

Paul Ricoeur redogör i boken *The Rule of Metaphor*⁹³ (*La métaphore vive*) för några av de mest signifikanta idéerna om metaforer genom historien. Ricoeur menar att den naturliga utgångspunkten är Aristoteles: ”It is he who actually defined metaphor for the entire subsequent history of Western thought, on the basis of a semantics that takes the word or the name as its basic unit.”⁹⁴ Ricoeur går sedan vidare till den sena retoriken, med en diskussion kring främst Pierre Fontanier, sedan till I.A. Richards, Max Black, Monroe Beardsley, där han sätter ord-metaforen i opposition till påstående-metaforen. Ricoeur tar också upp studier i Saussures lingvistiska tradition och vidare in i den franska strukturalismen. Hermeneutiken ägnas också särskild uppmärksamhet. Ricoeur är tydlig med att påpeka att verket inte försöker ersätta de olika teorierna med varandra, utan att varje riktning blir rättfärdigad inom sina ramar, men också hur det sker en utveckling från ord till mening och från mening till diskurs.⁹⁵

Grundidén i den västerländska uppfattningen om metaforen finner vi sålunda redan hos Aristoteles, som betonar relationen mellan likhet och olikhet. I sin poetik introducerar han metaforen i all enkelhet: Metafor innebär att ett ting betecknas med ett ord som egentligen betecknar någonting annat.⁹⁶ Vidare skriver han: ”Att finna den adekvata metaforen – det är att intuitivt se likheter i det som är olika.”⁹⁷ I John B. Davis introduktion till *The Rule of Metaphor* sammanfattar han Ricoeurs analys av metaforen sålunda: ”By displacing a more literal or proper word, a metaphor can achieve an extension of meaning. The effects of metaphor can also be observed in the broader realm of discourse – the poem for example, or the philosophical essay. Here, as Ricoeur shows, metaphor becomes the power to redescribe reality.”⁹⁸ Metaforen är alltså ett litterärt stilmässigt medel för att representera verkligheten, samtidigt som den tillför någonting till det den avbildar. Metaforen blir en kombination av två idéer, som skapar en ny, kreativ mening till objektet. Interaktionen sker i mötet mellan tenor (objekt) och vehicle (bildled), där både likheter och olikheter bidrar till skapandet av en ny

⁹² George Lakoff, Mark Turner, *More than cool reason, a field guide to poetic metaphor*, Chicago: University of Chicago Press, 1989. s. xi.

⁹³ Paul Ricoeur, *The Rule of metaphor, multi-disciplinary studies of the creation of meaning in language*, övers. Robert Czerny Kathleen McLaughlin, John Costello, London: Routledge and Kegan Paul, 1986 (1975)

⁹⁴ *Ibid.*, s. 3

⁹⁵ Ricoeur, s. 7

⁹⁶ Aristoteles, s. 34

⁹⁷ *Ibid.*, s. 38

⁹⁸ John B. Davis, *Philosophical Studies*, omslag: Ricoeur, Paul, *The Rule of metaphor*

mening. Den enkla förklaringen att någonting får ett namn som tillhör någonting annat är visserligen i grunden fortfarande giltigt, det viktiga är att se bortom den rena substitutionen. Eftersom meningen skapas i mötet mellan de två begreppen eller idéerna, är det omöjligt att översätta metaforen – att sätta ett likhetstecken mellan de båda leden skulle bara skapa en tautologi.

I denna studie kommer jag att försöka förklara hur metaforen, som ett specifikt litterärt stilmedel, visar hur relationen mellan tenor och vehicle bygger på både motsättningar och likheter mellan begreppen människa och natur eller civilisation och natur.

Alf Nyman har i sin bok *Begreppet lyrisk erfarenhet* också definierat en rad olika begrepp som kan vara användbara vid en analys av just relationen mellan den inre och den yttre världen, eller mellan objekt och subjekt. Nyman delar in olika typer av ”Einfühlung”, eller inkännande, i fem olika underformer – kort sammanfattat så är den första ett ”enkelt” stadium, där det finns en explicit liknelse – en komparativ aspekt. Här finns bland annat ett ”som”, ”som om”, ”likt” och så vidare infört mellan de båda leden. Led a liknar led b. I det andra stadiet finns ett mer diffust likhetsomdöme, där det finns ett ”som – om”. Led a förhåller sig till b, *som om* det vore led b. I det tredje stadiet uppmärksammas en mer engagerad liknelse, där a-ledet tilläggs en viss psykisk egenskap (b). a har alltså flera av b:s egenskaper. I det fjärde stadiet så *är* led a led b. Här är vi alltså inne på det rena metaforstadiet.⁹⁹ Emellertid är det viktigt att även här se att även om bildledet i texten helt ersätter objektet, så är det inte fråga om ren substitution, utan om ett tillförande av en ny betydelse. Nyman skriver om det ”rena metaforstadiet”: ”[I]yriskt skall det dock *vinnas* något på det utbyte en metafor innebär. Ledet *a* bör därigenom stegras antingen visuellt-koloristiskt eller känslomässigt-axiologiskt eller i båda hänseenden. Det bör i något avseende erhålla en ny fysiologi; ryckas in i en krets av nya relationer.”¹⁰⁰ Han kommer alltså mycket nära Ricoeurs idé om att metaforen skall återbeskriva verkligheten och därmed tillföra någonting till ett känt begrepp eller företeelse. Nymans uppdelning av metaforen i dessa olika stadier är intressant just i fallet med *Sensitiva amorosa*, eftersom det ofta handlar om tydliga liknelser, eller komplexa blandningar av olika stadier.

2.4 Att åskådliggöra det själsliga

Själsprojektion – att översätta själen som Kjell Espmark också uttrycker det – är ett sätt att synliggöra tankar och känslor på ett sinnligt plan. Det handlar om att översätta det ogripbara –

⁹⁹ Nyman, s. 20ff

¹⁰⁰ Ibid., s. 28

själens rörelser – till det sinnligt förnimbara. Espmark framhåller att det är en av den moderna poesins största utmaningar och problem – att låta den inre världen komma till uttryck i den yttre.¹⁰¹ Espmark menar att denna tradition till stor del har sitt ursprung i den baudelaireiska traditionen, men att också Shakespeare och senare förromantikerna och romantikerna lagt grunden till denna riktning inom den moderna poesin.¹⁰² Viktigt att ta fasta på i Espmarks analys av själens bildspråk är att han ingalunda begränsar detta bildspråk till konventionella ”bilder”, såsom liknelser och metaforer, utan snarare öppnar upp för en ”bildlig gestaltning av en psykisk verklighet” i ett mycket bredare perspektiv.¹⁰³

Espmark beskriver bland annat relationen mellan detta inre själslandskap och det landskap vi har utanför oss. Landskapet kan dels ses som helt och hållet en projektion av vårt inre, som vore landskapet bara ett annat sätt att uttrycka vårt inre landskap, utan egentligen relation till den yttre världen, men kan också på samma gång vara både symbol för eller spegling av själens rörelser och landskap i sig självt. Kjellgren ger exempel från romantiken där landskapet kan både påverka och påverkas av den mänskliga känslan och upplevelsen – där den inre och yttre verkligheten speglar varandra. Han kallar det för en ”parallellisering av natur och sinnesstämning”¹⁰⁴. Det moderna poetiska bildspråket är en utveckling av detta, där bilderna blir djärvare och mer komplicerade – syftet är dock detsamma, att sinnliggöra själens verklighet.¹⁰⁵

Med en dikt ur *Notturmo* i åsyftande skriver Espmark om Ola Hansson att det är en ”sammansmältning av nästan ogripbar yttervärld och lätt försinnligt själsliv [...]” och ett ”luftig[t] stämningslandskap [...]”¹⁰⁶. Ur den första dikten citerar han ”Och allting svinner. / Mitt väsen in i / naturen rinner.”¹⁰⁷, rader som Espmark kallar för ”en formel för den samtidiga upplösningen av yttervärlden och projektionen av själslivet i den”¹⁰⁸. Förhållandet mellan natur och själ är alltså synnerligen intimt, där naturen agerar mötesplats för den inre och den yttre verkligheten. I fortsättningen av sin analys av diktsviten menar Espmark att vi upplever mötet mellan en ”halvt dematerialiserad natur” och ett ”nyanserat försinnligt själsliv”¹⁰⁹. Espmark återkopplar också till den romantiska traditionen, där natur och

¹⁰¹ Kjell Espmark, *Att översätta själen, en huvudlinje i modern poesi från Baudelaire till surrealismen*, Stockholm: Norstedts, 1975, s. 7

¹⁰² Espmark, 1994, s. 6f

¹⁰³ *Ibid.*, s. 6

¹⁰⁴ Espmark, 1994, s. 13

¹⁰⁵ *Ibid.*, s. 12ff

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ ”Notturmo”(1885), Ola Hansson, *Lyrik och essäer*, Stockholm: Atlantis/Svenska Akademien, 1997.

¹⁰⁸ Espmark, 1994, s. 23

¹⁰⁹ *Ibid.*, s. 27

människa parallelliseras.¹¹⁰ Hallberg gör också en iakttagelse då han studerar växtmetaforerna i *Notturmo* och *Dikter* där han menar att ”Hansson mycket ofta [ser] växternas och människornas liv under en likartad eller gemensam aspekt.” ”Det är hans typiska form för naturbesjälning.”¹¹¹ konstaterar han sedan och menar att vegetationsprocessen i naturen ofta tillämpas på det mänskliga planet.¹¹²

Att överföra Kjellmarks idéer om *Notturmo* till *Sensitiva amorosa* inte svårt gjort. Flera forskare, bland annat Hallberg, menar att verket har en uppenbar koppling till Hanssons tidigare lyrik.¹¹³ Inte minst är detta synligt just genom det naturbaserade bildspråk som är gemensamt för båda verken. *Sensitiva amorosa*s lyriska prägel är också någonting som uppmärksammas av många, vilket ses tydligt i den benämning som ”prosalyrik” som *Sensitiva amorosa* i ensam majestät erhållit i Svenska Akademiens utgåva av ett urval av Hanssons texter 1997, vid namn ”Lyrik och essäer”¹¹⁴

I analysen av bildspråket i *Sensitiva amorosa* gör Hallberg flera hänvisningar till paralleller mellan den yttre och den inre världen, till exempel i det fjärde avsnittet, där den som iakttar det äkta parets bröllopsresa projicerar sitt eget känsloliv utåt – med Hallbergs ord: ”hans innersta väsen smälter samman med tillvaron.”¹¹⁵ Hallberg tar också upp en annan viktig aspekt av gemenskap mellan mänskligt känsloliv och natur i parallellen mellan känslolivet och omedvetenheten i växtlighetens utvecklingsprocess. Hallberg menar att determinismen i människans känsloliv, såsom det framställs i *Sensitiva amorosa* kan jämföras med det slumpartade i växternas förökning och det ödesbestämda i fröets utveckling (teleologi). Hallberg kallar det för en ödesgemenskap, där han alltså menar att bilden av känslolivet är likställd med det mystiskt omedvetna, men alltjämt målstyrda, som kännetecknar naturens växtprocesser.¹¹⁶

Både Hallberg och Espmark tar fasta på de starka parallellerna mellan själ och landskap och mellan människa och natur, men nämner i förstone inte mycket om den olikhet som de båda leden i denna översättning grundar sig på. Vore likheten alltför uppenbar skulle bilden inte säga oss någonting, utan det skulle snarast vara tal om en tautologi. För att ett bildspråk skall bli intressant och nyskapande, så måste metaforens jämförelseled, eller de två parallellerna, initialt ha ett slags motsatsförhållande - vilket förstås leder oss tillbaka till

¹¹⁰ Ibid.

¹¹¹ Hallberg, s. 313

¹¹² Ibid.

¹¹³ Hallberg, s. 318

¹¹⁴ Hansson, *Lyrik och essäer*.

¹¹⁵ Hallberg, s. 320

¹¹⁶ Hansson, s. 327

Aristoteles idé om metaforen som uppbyggd på både likhet och olikhet. Espmark snuddar vid detta då han beskriver själsöversättningen ur ett historiskt perspektiv. Det är under romantiken som naturen och människan får sin starkaste sammankoppling, som bryter av mot en mer idealistisk syn på konsten. Att Hansson skulle ha hämtat den grundläggande tanken om parallellen mellan själ och natur i romantiken, är någonting som Espmark antyder, men det är också rimligt att se denna metaforik som ett mer specifikt utslag av sekelslutets civilisationskritik. Det finns en mättnad av civilisationens eviga maskineri, dess behärskning och maktutövande, som slår tillbaka på människorna.

3. Analys

3.1 Bildspråket

Bildspråket i *Sensitiva amorosa* blev först behandlat av Feuk, i texten ”Bildspråket i *Sensitiva amorosa*”, som, liksom tidigare nämnts, diskuterat både naturalism och symbolism i samband med verket. Hans analys är en i högsta grad relevant och användbar studie i bildspråket, som tar upp flera viktiga aspekter. Levanders avhandling tar under rubriken ”*Sensitiva amorosa* som konstverk” och i synnerhet under underrubriken ”Bildspråket”, upp en analys av bildspråket i *Sensitiva amorosa*. I kapitlet blir analysen kanske än mer än hans verk i övrigt synnerligen intertextuell och komparativ, där det främst hänvisas till Jacobsens bildspråk, som vore Hanssons utan originalitet. Alf Nymans analys över Ola Hanssons diktning är mer inriktad på lyriken, men analyserar bildspråk och figurer som är väl applicerbara även på *Sensitiva amorosa*. Vidare diskuteras Hanssons bildspråk, dock främst gällande diktsamlingen *Notturmo* i Kjell Espmarks *Själen i bild*. Här ligger fokus mycket på överföringen av själen till naturen och vice versa. En annan intressant analys görs av Peter Hallberg i *Diktens bildspråk* där *Sensitiva amorosa* får en grundlig genomgång, även med specifikt fokus just på växtmetaforiken.

Feuk söker påskina att bilderna i *Sensitiva amorosa* ofta är vad man borde kalla liknelser, ”utförda jämförelser, där båda leden sammanställas med ett som eller såsom.”¹¹⁷ David Punter skriver i boken *Metaphor* att ”[o]ne of the most frequent usages of metaphor is a simile. It has sometimes been supposed that simile is a different figure of speech from metaphor; but in fact it is a sub-species of metaphor, which is distinct only in that it keeps notion of comparison explicit.”¹¹⁸ Man skulle alltså kunna säga att metaforen i detta fall är språkligt väldigt tydligt markerad, där bildled och objekt är uppenbart distingerade och explicit utskrivna. Även Ricoeur gör en liknande distinktion då han diskuterar Aristoteles teori om förhållandet mellan metafor och liknelse. Ricoeur menar att Aristoteles i de flesta fall placerar in liknelsen som underordnad metaforen. Ricoeur menar att den grammatiska kopplingen mellan liknelse och metafor fastställer relationen mellan de båda. Den enda skillnaden ligger i att den sammanbindande partikeln (som, liksom etc.) är antingen frånvarande eller närvarande. Emellertid menar Aristoteles inte att metaforen kan sägas vara en förkortad liknelse: ”Rather, simile is a metaphor developed further; the simile says ”this is

¹¹⁷ Feuk, s. 177

¹¹⁸ David Punter, *Metaphor*, London: Routledge, 2007

like that”, whereas the metaphor says ”this is that.”¹¹⁹ Ricoeur menar dock att detta betyder att alla metaforer implicit är en jämförelse eller liknelse.¹²⁰ Det kan dock påpekas att den stilistiska effekten av en liknelse med en sammanbindande partikel jämfört med en metafor som helt ersatt objektet självklart blir annorlunda. Nyman beskriver metaforen som att det ”ersatta ledet därvid får ta del av det *ersättande* ledets egna teoretiska och emotionella värden, och detta i betydligt högre, intimare grad än vid en slät jämförelse dem emellan.”¹²¹

En stor del av det mest explicita bildspråket i *Sensitiva amorosa* innehåller just ett jämförande led, där det oftast är en bild av ett själstillstånd, och av en naturbild som sätts bredvid varandra. Levander menar att bildspråket i grunden är av naturalistisk karaktär, eftersom de vittnar om en vetenskaplig grundsyn, där ”biologiska, fysiska och även medicinska företeelser får belysa psykiska fenomen”¹²². Han påpekar dock också att det är i just liknelserna som paralleller till symbolismen påträffas, någonting som Ekelund också påvisat.¹²³ Levander fokuserar vidare i sin bildspråksanalys mycket på de intertextuella referenserna, där Hanssons bildspråk nästan helt tappar sin egenart. Ekelunds beskrivning av parallellerna till symbolismen fokuserar mer på att skriva in Hansson i en tradition, precis som Kjell Espmark många år senare också gör. Ekelund beskriver symbolismen sålunda:

”[En] strävan efter fullständig ekvivalens mellan bilden och de subtilaste själsrörelserna var karaktäristisk särskilt för symbolismen. Symbolisterna sökte ge uttryck åt ett själstillstånd genom suggestiva bilder. De ville icke återge verkligheten, utan suggerera den. De försänkte sig i ett landskaps stämning; de sågo i likhet med Amiel ett själstillstånd återspeglas symboliskt i naturens färger och linjer. Också naturen blev en symbol för någonting andligt. Symbolismen är den ordlösa tystnadens poesi; denna diktnings timme är skymningen, så alla föremåls konturer lösas upp och flyta samman.”¹²⁴

Detta går tydligt att koppla till Espmarks studier om en ”poetisk tradition inriktad på en sinnlig framställning av känslan och tankens verklighet.”¹²⁵ Han kallar det för ”själsöversättning” och gör distinktioner mellan ”projektion av känslan i det yttre rummet och sinnliga elements inträngande i det inre, i ”själen” eller ”hjärnan” [...]”¹²⁶. Han skriver också om ”två typer av känsloprojektion där själslandskapet i ena fallet utgör en dubbelexponering

¹¹⁹ Ricoeur, s. 25

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ Nyman, s. 28

¹²² Levander, s. 189

¹²³ Ekelund s. 233ff

¹²⁴ Ibid., s. 233f

¹²⁵ Espmark, 1994, s. 5

¹²⁶ Ibid., s. 6

av verklig geografi och själstillstånd, i andra fallet framträder som en ren sinnebild för det inre, utan anspråk på att kännas igen som en topografisk verklighet.”¹²⁷ Espmark för själsöversättningen tillbaka till romantiken, som han menar ger en utgångspunkt för ”den mänskliga symbolismen”, ett begrepp han hämtat från L J Austin. Här handlar alltså denna mänskliga symbolism om att materialisera vårt inre liv.¹²⁸ Detta att framställa landskapet som ett själstillstånd är också någonting som Feuk tar upp i sin analys, där han också mycket tydligt använder sig av ordet ”symbol”.¹²⁹ Detta bildspråk är alltså, enligt Espmark, hämtat från ett förhållande till naturen som är sprunget ur romantiken och som återkommit och utvecklats sedan dess.¹³⁰ Att Hansson har en grund i naturalismen och ett stort intresse för vad vetenskapen har att säga om världen hindrar inte att han på det estetiska, och till viss del också idémässiga, planet kan skrivas in i en tradition som sätter människa och natur i en nära förbindelse med varandra, dock utan att reducera någondera part till någonting helt igenom gripbart och möjligt att medelst vetenskapen helt blottlägga.

I den symbolistiska relationen mellan själen och naturen, det inre och det yttre, finns en prägel av det outtalade, andliga och mystiska. Kopplingen till det omedvetna och det mystiska är någonting som Levander tar fasta på i sin avhandling, även om det inte specifikt nämns i bildspråksanalysen.¹³¹ Där diskuteras bland annat det omöjliga i att förstå allting genom en rationellt baserad vetenskap, men också hur determinism och pessimism präglar Hanssons skrivande. Han skriver att ”[u]ppfattningen av livets och själens gåtfulla och oåtkomliga grund skapar en känsla av osäkerhet, ångest inför det okända och pessimism rörande livsödets gestaltning.”¹³² Detta kan man följaktligen sammankoppla med bildspråket och konstatera att naturmetaforerna och -liknelserna kan säga mycket om förhållandet mellan natur och människa och kanske främst om människans föreställning om själslivet och den sinnliga världen.

Emellertid är det just det flitiga användandet av naturmetaforer som gör att varje landskapsbeskrivning oundvikligen sammankopplas till en större bild, där även beskrivningar utan mellanled tolkas till att reflektera ett mer allmänt mänskligt själstillstånd. Detta skall jag gå närmare in på efter en djupare analys av de enskilda metaforer som dyker upp i texten.

Feuk gör dessutom ett konstaterande jag skulle vilja citera, då det i hög grad också gäller utgångspunkten för min analys av bildspråket i *Sensitiva amorosa*. Då han skriver om verkets koppling till symbolismen menar han att: ”Det är visserligen ej lätt att hos

¹²⁷ Espmark, 1994, s. 6

¹²⁸ Ibid., s. 6f

¹²⁹ Feuk, s. 177

¹³⁰ Espmark, 1994, s. 7

¹³¹ Levander, s. 116ff

¹³² Ibid., s. 126

symbolisterna draga bestämda gränser mellan vanliga metaforer, bilder i allmänhet och symboler. /.../ Det väsentliga är emellertid ej, om dessa bilder skola benämnas metafor i inskränkt mening, liknelse eller symbol. Utan det är själva jämförelsens art, de olika föreställningsvärldar, från vilka de två jämförelseleden äro hämtade.”¹³³

Jag kommer fortsättningsvis att hänvisa till bilderna i *Sensitiva amorosa*, som just bilder, metaforer, liknelser eller symboler, beroende på hur de är utformade, hela tiden med en betoning på att bildled och objekt står i kontrast till varandra, men också till viss del likställs. Det viktiga är att det, precis som Feuk skriver, finns två stycken jämförelseled, vare sig det ena är implicit, eller huruvida det finns ett mellanled eller ej. Det intressanta i Feuks beskrivning är i synnerhet distinktionen ”föreställningsvärldar”, där han alltså menar att den ena delen av bilden, alltså det mänskliga, tillhör en föreställningsvärld, medan naturen hör till en annan. Härur kan man alltså dra slutsatsen att själva uppdelningen av natur och ”det mänskliga” (eller kultur) är en föreställning i sig. Även Hallberg tar fasta på en föreställningsvärld i det att han introducerar avsnittet om Ola Hansson: ”Ola Hanssons [metaforik är] snarast introvert och sluten kring vissa intensivt odlade föreställningskretsar.”¹³⁴

3.1.1 Ola Hanssons natursyn

Hanssons natursyn, sedd ur ett större perspektiv än med enbart *Sensitiva amorosa* inräknad, är någonting som diskuteras av både Ekelund och Levander. Ekelund inleder sitt kapitel ”naturlyrken”, med en beskrivning av hur Hansson intresserat sig för en diskussion om naturen, som grundar sig i att en modern natursyn – där man ser naturen såsom den verkliga är – ställs emot en gammaldags romantisk natursyn, där naturen besjälas. Ekelund redogör också för hur Hansson i en tidningsartikel från 1885 ger sig på den romantisk-symboliska tolkningen av naturen. Levander sammanfattar det i att: ”Ola Hanssons naturskildring är naturvetenskapligt inspirerad; han skildrar stundom det vegetativa livet ur växtfysiologens synvinkel. I motsats till en äldre skola, företrädd av exempelvis Gellerstedt, som förmänskligar naturen och ger naiva analogier mellan naturtingen och människolivet, ger Ola Hansson uttryck åt en natursymbolik som grundas på darwinismens föreställning om naturens enhet och en monistisk känsla av allt levandes samhörighet.”¹³⁵ Ekelund menar att Gellerstedt är en företrädare för den gamla idealismen, medan Hansson är naturalist. Vidare talar dock Ekelund om en mystisk sammansmältning av människa och natur och om naturidentifikation

¹³³ Feuk, s. 177

¹³⁴ Hallberg, s. 311

¹³⁵ Levander, s. 165

(*einfühlung*) – vilket bör antyda att natursynen ingalunda kan så enkelt förklaras, som att Hansson vänder sig helt mot en romantisk natursyn och helt anammar en naturalistisk tradition.¹³⁶ Natursynen i *Sensitiva amorosa* förefaller vara en komplex sammansättning av idéer, motsättningar, likheter och skiftande stilmedel. Utgångspunkten är dock att paralleller, speglingar och motsättningar karakteriserat ett intimt förhållande mellan natur och människa.

3.2 *Sensitiva amorosa*

Här är det motiverat att inleda med den kanske mest betydelsefulla bilden som Hanssons verk innehåller, nämligen den metafor som finns i följande citat, hämtat från det första avsnittet:

Ser du, där växer i det moderna samhällets överkultiverade jordmån en underlig och sällsam ört, som heter *Sensitiva amorosa*. Dess kronblads ådror äro fyllda av morbida oljor, dess doft har en sjuklig sötma, och dess kolorit är dämpad som dagern i ett sjukrum med nedrullade gardiner och skär som en döende aftonrodnad. (s. 9)

Enligt Lakoff och Turners idé om den litterära metaforen som reducerbar en enkel vardags-språkmetafor, borde denna metafor om *sensitiva amorosa*, som växer i samhällets överkultiverade jordmån, snarast kunna reduceras till metaforen ”people are plants”. Denna metafor går främst ut på att man liknar människor vid växter, eftersom växtens livsprocess liknar människans.¹³⁷ Sant är att en växts olika livsfasor med fördel kan användas för att beskriva en människas olika stadier i livet, men att stanna där vore att frånta metaforen en stor del av dess betydelse. En ren jämförelse mellan växtprocessen hos en planta och framväxtprocessen hos denna människa, eller denna känsla, som åsyftas i denna metafor, skulle inte ge någon alls vidare betydelse till metaforen, eller förklara varför naturen spelar så stor roll i *Sensitiva amorosa*. Det kan visserligen påpekas att en av likheterna i metaforen är just det faktum att man kan använda ordet ”växa” om både människor och växter, men om man stannat därvid hade metaforen blivit tämligen innehållslös. Istället är det mer rimligt att söka i ett vidare perspektiv efter likheter och olikheter i de föreställningsvärldar vi kan härleda från denna bild. Dels har vi föreställningsvärlden om naturen, den som är opåverkad av människan, och så den av människan skapade civilisationen.

Denna metafor är en sammanvävning av natur och civilisation, där samhället får egenskaper som liknas vid naturens och där naturen träder in i samhället. I samhället finns en jordmån, där en ört kan växa, alltså liknas samhällets uppväxtmiljö vid en naturprocess. Att

¹³⁶ Ekelund, s. 77f

¹³⁷ Lakoff, Turner, s. 6

jordmånen är ”överkultiverad” leder tanken till en annan bild som förekommer hos Hansson; nämligen drivhusblomman¹³⁸. Drivhusblomman är den artificiellt framodlade och förfinade växten, som bleknat och blivit överkänslig i en onaturlig miljö. I detta fall är drivhusblomman en ört, *Sensitiva amorosa*, som utvecklats inom civilisationens gränser. Utifrån vad som kan utläsas av den därpå följande beskrivningen, med de morbida oljorna, den sjukliga sötman och den dämpade koloriten, tycks örten få symbolisera det sjukliga i samhället. Emellertid är det inte enbart svaghet som tycks inrymmas i denna bild, utan också en giftighet och destruktivitet, om än mer implicit antydd genom de ”morbida oljorna”. Denna ört kan vara en symbol för den moderna överkänsliga ”sensitiva”¹³⁹ människan, eller enkom en känsla eller sinnestämning som framkallas i det överkultiverade samhället. Hallberg sammankopplar denna bild med en passage tagen ur avsnitt V, där det talas om denna ”allmänna *livsångest*, vilken så många av det nutida släktet gå och bära på [...]” (s. 39) *Sensitiva amorosa* kan alltså tänkas stå som artbestämning för detta ”nutida släkte”.¹⁴⁰

Hallberg gör också en annan anmärkning, som hänsyftar både till denna metafor i synnerhet och till verkets titel i allmänhet, nämligen det faktum att det finns ett autentiskt växtnamn som lyder ”*Mimosa sensitiva*”, som är en art av *Sensitivasläktet*. Hallberg går inte närmare in på vad för slags växt det är, varför det eventuella symboliska värde denna iakttagelse skulle kunna ha förlorar i betydelse – även om ordet ”sensitiva” självklart indikerar bildens grundläggande egenskap.¹⁴¹ *Mimosa Sensitiva* mest frapperande egenskap är att den reagerar på beröring. Vid beröring drar bladen snabbt ihop sig till den ställning de också intar under natten. Flera av mimosasläktets underarter har giftiga rötter, eller innehåller substanser som irriterar huden. *Mimosa Sensitiva* odlas också mycket frekvent i växthus¹⁴² Så, precis som namnet antyder, kan växten symbolisera känslighet och skygghet. *Sensitiv* betyder ”ytterst känslig” och har sitt ursprung i medeltidslatinets *sensitivus*, som i sin tur kommer från *sentire*, som betyder att känna.¹⁴³ Enligt Oxford English Dictionary finns det ett flertal exempel på hur ”Sensitive plant” (*Mimosa sensitiva*) använts som metafor för känsliga

¹³⁸ Se till exempel Hansson, *Tidens Kvinnor*, s. 79. Drivhusblomman förekommer även på andra ställen i litteraturen, som någonting överkultiverat och artificiellt, se t. ex J. K. Huymans *A Rebours* från 1881, där huvudpersonen, drabbad av en intensiv livsleda, börjar framdriva sällsynta växter i sitt växthus.

¹³⁹ ”sensitiva” används vid fler tillfällen, till exempel i avsnitt VIII där det talas om ”sensitiva-ögon” och ”sensitiva-anlete” Hansson, s. 72.

¹⁴⁰ Hallberg, s. 328

¹⁴¹ Hallberg, s. 327

¹⁴² *Encyclopædia Britannica Online Academic edition*, Encyclopædia Britannica Inc, 2012. Atiklar ”mimosa” och ”sensitive plant”, information hämtad 2012-09-26.

¹⁴³ Oxford English Dictionary Online version, Oxford University Press, 2012, artikel: ”Sensitive adj. and n.” hämtad 2012-09-26

människor eller känslouttryck, bland annat hos den romantiska poeten Percy Shelley och senare hos Jack London.¹⁴⁴

Intressant i denna bild är att den sedan fortsätter i flera led. Om man utgår från att den grundläggande bilden är hur samhället frambringat en människa eller själstillstånd, som symboliseras av en ört, så beskrivs sedan denna ört i sin tur med hjälp av liknelser – en som hänvisar tillbaka till det mänskliga och civiliserade, nämligen sjukrummet, och en naturmetafor som framhäver växtens bleka kulör. Växten blir här alltså än tydligare en symbol för någonting blekt och osunt. Den artificiella prägeln uppkommer i och med bilden av den överkultiverade jordmånen, vilken associerar till en framodlad växt som under människans behärskning växt fram. Om man skulle analysera denna bild utifrån Nymans termer, skulle den övergripande bilden - en ört som placerats in som symbol för en människotyp eller en känsla, handla om ett rent metaforstadium, utan mellanled eller jämförelser. Bilden i sig innehåller dock två liknelser med partiklarna ”som”, vilka målar ut bilden ytterligare, men som också fungerar som ett stilistiskt påpekande, som får läsaren att mer tydligt märka att det är fråga om olika föreställningsvärldar som jämförs.

Här skulle jag vilja ta fasta på hur denna metafor spelar med Aristoteles idé om likhet och olikhet. Om man utgår från att det i grundföreställningen om de två begreppen, förenklat utskrivna såsom ”människa” (den som växer fram i samhällets överkultiverade klimat) och ”natur” (själva örten, dess utformning och jordmånen den växer i, som alla refererar till naturliga fenomen), föreligger en motsättning - har vi nått fram till utgångspunkten för min uppsats. Här spelar människans förhållande till och uppfattning av naturen under historiens gång stor roll.

Gunnar Ahlström skriver i sin bok *Det moderna genombrottet i nordens litteratur* om natursynens utveckling i och med vetenskapens alltmer framträdande position: ”Naturen var inte längre någonting hemlighetsfullt eller orent som utan vidare lät sig fördömas eller skamstämplas. Under forskarnas, uppfinnarnas, ingenjörernas och filosofernas händer visade den sig vara en oanad kraftkälla, en hävstång för århundradets framåtskridande och ett allvarligt hot mot den försakelselära som vände blickarna från jorden mot himlen.”¹⁴⁵ Ahlström menar alltså att natursynen förändrats från att motsättningen, eller konflikten, legat i att naturen är hemlighetsfull och ogripbar. Den har stått för någonting syndigt och skamligt som den civiliserade och religiösa människan bör sträva efter att vara så långt ifrån som möjligt.

¹⁴⁴ Oxford English Dictionary Online version, Oxford University Press, 2012, artikel: “Sensitive adj. and n.” hämtad 2012-09-26

¹⁴⁵ Ahlström, s. 202

Vetenskapen har istället gjort att vi har börjat se på naturen ur en ekonomisk synvinkel. Naturen har krafter och resurser som vi kan utnyttja för utvecklingen av vår civilisation.¹⁴⁶ Istället för att vi står i en indirekt konflikt med naturen, såsom till en gömd fiende, behärskar vi nu naturen. Keith Thomas daterar dock behärskandet av naturen så långt tillbaka som till den tidigaste kristendomen och Bibeln.¹⁴⁷ Emellertid måste viss skillnad föreligga mellan det religiösa underordnandet av naturen, som försiggår på ett moraliskt plan där ordningen är given, medan en vetenskaplig behärskning av naturen är mer fysisk och rationell.

Såväl ett teoretiskt som fysiskt behärskande av naturen utmynnar onekligen i en konflikt. Horkheimer och Adorno beskriver människans maktbehov i kraftfulla termer:

Vad människorna vill lära av naturen är bästa sättet att använda den för att än fullständigare behärska både den och människorna /.../ Skoningslös som den är också mot sig själv har upplysningen bränt bort den sista resten av medvetande om sig själv. Endast ett tänkande som gör våld på sig själv är hårt nog att krossa myterna. /.../ Makt och kunskap är synonyma.¹⁴⁸

För att återgå till metaforen så skulle jag vilja hävda att olikheten och motsättningen ligger både i vår oförmåga att till fullo förstå naturen, men också i vår strävan att behärska naturen. Genom att vi försöker behärska naturen, fjärrar vi oss också från den. Detta eftersom vi, för att kunna underordna den, också måste definiera oss själv som någonting annat – någonting som står över naturen. Flodin uttrycker motsättningen mellan konst (litteratur) och natur: ”Konst och konstverk anses ju traditionellt vara motsatta naturen, eftersom konsten är en mänsklig produkt – ett verk av den subjektiva syntesen, eller identisk med subjektet, som Adorno också uttrycker det.”¹⁴⁹ Likheten i den här bilden ligger just i det artificiellt skapade, eftersom drivhusblomman är den ultimata bilden av människans behärskning av naturen. Men precis som blomman i drivhuset, så är människan i det moderna samhället en skapelse, i det här fallet präglad av en stadsmiljö, av en civilisation och en social miljö. Kontrasteringen av natur och civilisation ligger alltså i blandningen av begrepp från dessa två föreställningsvärldar, som Feuk kallar det de båda jämförelseleden är hämtade ur.¹⁵⁰ Likheten ligger i den behärskning som degenererat såväl den moderna människan, som drivhusblomman. Ahlund beskriver situationerna som förekommer i *Sensitiva amorosa*, där den ena parten plötsligt

¹⁴⁶ Ahlström, s. 202f

¹⁴⁷ Thomas, s. 16f

¹⁴⁸ Horkheimer, Adorno, s. 20

¹⁴⁹ Flodin, s. 114

¹⁵⁰ Feuk, s. 177

fattar avsmak för den andre¹⁵¹, för en otillåten ”hängivelse åt överreflexion, som likt en smygande förgiftning dödar den spontana livsglädjen [...]”¹⁵². Denna överreflexion kan följaktligen ses som en konsekvens av en kultur som börjat underminera sig själv.

Adorno beskriver också förhållandet mellan natur och konst som dialektiskt och ger en historisk förklaring till utvecklingen av deras inbördes relation. I Flodins tolkning menar Adorno att det är först när vi börjar distansera oss från naturen, som vi definierar det som är ”naturskönt”. Från början är vi skrämda inför det som är otämjt och vilt, men senare, när civilisationsprocessen fortskridit, så vill vi istället fly till den vilda naturen, bort från den civilisationsprocess som slår tillbaka på människan och som Adorno kallar för ”andra natur”.^{153, 154} Flodin uttrycker det sålunda: ”[M]änniskan tar sig ur naturens grepp och behöver inte frukta den längre, samtidigt som samhällsnätet dras åt allt hårdare så att man till slut börjar uppfatta samhället som en andra natur [...]”¹⁵⁵ Den största konflikten i relationen mellan människa och natur är vårt förnekande av vår naturbundenhet.¹⁵⁶

Denna överreflekterande och hypersensitiva människotyp (eller om man hellre vill se det som en ”sjukdom” som angriper vissa människor), bildliggjord genom örten ”sensitiva amorosa”, bär alltså inom sig den moderna människans fjärmande från naturen, men också upplysningstidens behärskningsförhållande gentemot naturen. Genom att låta denna ”ickenaturliga” människa representeras av en växt som har sitt ursprung i naturen, men som förädlats inom civilisationen, belyses både närheten såväl som distansen till naturen. I ena ögonblicket är de två föreställningsvärldarna som sammansmälta, i andra ögonblicket finns en milsvid skillnad. Denna relation mellan människa och natur kommer att i de följande kapitlen diskuteras med hjälp av flera andra exempel på metaforer ur boken, som låter analysen utvecklas vidare.

3.3 ”Hamlet-typen” och dekadensföreställningens civilisationskritik

Ahlund utvecklar sin beskrivning av den sekelskifteslitteraturen som en reaktion mot den samtid som den tillkommit i. Han talar om ”[m]odernitetens skräckupplevelser” och menar att dekadenslitteraturens huvudkaraktärer känner hat gentemot den samtid de lever i. Han skriver:

¹⁵¹ Se till exempel avsnitt II, III, IV och V.

¹⁵² Ahlund, s. 47

¹⁵³ Flodin, s. 87

¹⁵⁴ Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, red. Gretel Adorno, Rolf Tiedemann, London: The Athlone Press, 1997, s. 65

¹⁵⁵ Flodin, s. 95

¹⁵⁶ *Ibid.*, s. 94

”Dess negativa inverkan på människan utpekade inom många skilda områden: könsäckel och sexualskräck, överintellektualism, viljeförlamning, hyperestetism, moralisk relativism, avsaknad av ”idealitet” och engagemang, o.s.v.” Ahlund fortsätter med: ”[k]änslan av personlighetens utarmning och individens främlingskap i ett nytt Megalopolis är intimt relaterad till det moderna.” I en hänvisning till grundtemat för boken skriver han mot slutet av kapitlet om det svenska *fin-de-siècle*: ”Medusas huvud är i själva verket hela den västerländska civilisationen i dess blinda och destruktiva vansinnesjakt efter ’utveckling’, ’tillväxt’ och ’framsteg’”.¹⁵⁷

Föreställningen om civilisation och modernitet är alltså en pessimistisk bild av någonting som håller på att gå för långt och tanken om en stor katastrof är inte långt borta. Upplevelsen av moderniteten är skräckfylld, samtidigt som tidsandan fylls av skepticism och fatalism. Livströtthet och ångest flätas samman och människotypen som växer fram i denna miljö har många likheter med Hanssons ”Sensitiva amorosa”, som liksom en drivhusblomma drivits för långt i förädling och förfining. Denna människotyp slår då över i överreflexion och förfall. Denna överreflekterande människotyp är något som Sten Linder tar upp i sin avhandling om Victoria Benedictsson¹⁵⁸, där han kallar den för ”Hamlet-typen”: ”denna Hamlet-typs karakteristika äro överreflexionen med åtföljande verklighets- och handlingsskygghet, tydande på splittring mellan fysiskt och psykiskt, vilken ofta utmärker den utpräglade kulturmänniskan och kan vara tecken på en lätt degeneration.”¹⁵⁹ Linder framhäver hur denna människotyp varit mycket ofta förekommande i 1800-talslitteraturen och dristar sig till och med att kalla det för ”Hamlet-sjukan”. Linder jämför denna människotyp med ett par andra, liknande, som till exempel Flauberts madame Bovary, Turgenjeps Rudin och Ibsens Peer Gynt. Han påpekar dock att det här är tal om en mer romantisk drömmare, även om de möts i oförmågan till handling. Hos Hamlet-typen är dock alla spår av idealism försvunnen och allt som är kvar är ”en desillusionerad och blaserad skeptiker”¹⁶⁰.

Vidare ger Linder exempel från flera av sekelslutsförfattarna, såsom Benedictsson, Geijerstam och Lundegård – som alla ställer överreflexionen mot en omedelbarhet som ger känslorna kraft och helhet. I ett av Linder citerat brev skriver Benedictsson om hur hennes egen omedelbarhet, som gör henne olik de i hennes omgivning, har sitt ursprung i hennes uppväxt på landet. Här kan man alltså skönja en uppdelning mellan stad och land, där

¹⁵⁷ Ahlund, s. 203

¹⁵⁸ Sten Linder, *Ernst Ahlgren i hennes romaner*, Stockholm: Albert Bonniers, 1930

¹⁵⁹ *Ibid.*, s. 326

¹⁶⁰ *Ibid.*, s. 327, s. 326f

stadsbon får stå för det osunda och övermedvetna, medan den på landet födde är handlingskraftig och helhjärtad i sina känslor.¹⁶¹

Det mest tydliga exemplet på en så kallad ”Hamlet-typ” påträffas i det femte avsnittet av *Sensitiva amorosa* där läsaren stiftar bekantskap med livsångesten ”vilken så många av det nutida släktet gå och bära på” (s. 39) och dess förödande konsekvenser. Livsångesten beskrivs som ”[...] denna andlösa rädsla, denna själens beklämning, denna väsendets fistelsveda [...]” (s. 39). Vidare i kapitlet läggs en rad möjliga förklaringar till och beskrivningar av livsångesten hos den moderna människan fram, där man tydligt ser kopplingen till Ahlunds beskrivning av *fin-de-siècle* och Linders beskrivning av Hamlet-sjukan:

Är det förgängelsen som kommit nutidsmänniskan närmare, döden som hon ser sig följa sig som sin egen skugga och som hon ständigt hör tassa bakom sig och vars isande pust hon känner i sin nacke, benrangelsmannen, som sätter in till hennes ansikte sina vita tandlösa käkar och sina tomma svarta ögonhålör? Eller är det ödet, det galna och ondskefulla ödet, som reser sitt medusahuvud framför den moderna fatalisten? Eller den konkreta synen av tillvarelskampen, tidens framrullande jättevagn och de milliontals ihjältrampade människokrypen? Är det kanske universets egen sjuka väsensessens som den moderna människan med sin skärpta känslighet förnimmer inne i sig själv? (s. 39-40)

Här finns en beskrivning av det känsliga väsen som karakteriserar den moderna människan – här träder en bild fram av en reflekterande varelse i en tid och ett samhälle som rusat framåt, kanske i flykt från sitt eget öde. Ångesten är frammanad av den moderna civilisationens blinda hetsjakt, i den överförfinade och överkänsliga själ som vuxit upp i modernitetens tidsålder.

Här kan det vara rimligt att återkoppla till Ahlunds kommentar om att den dekadente hjälten ofta påträffas i en urban miljö, den miljö som format honom, men som han också riktar sin avsky mot. När Ahlund nämner Hansson som ett undantag, så nämner han också det paradoxala i att placera civilisationskritikens scenarion ”mitt i den doftande och färgprunkande naturen”¹⁶². Vid en första anblick känns det väl hårt draget att kalla det för paradoxalt att uttrycka civilisationskritik från ett naturnära perspektiv, men vid ett närmare påseende kan man se hur Ahlund menar att paradoxen är uppbyggd. *Sensitiva amorosas* prosastycken är nämligen tätt befolkade med dessa överreflekterande Hamlet-typer, som i viljelöshet låter sig styras av skenbart betydelselösa sinnesförmimmelser, livsleda och ångest. Dessa psykologiska porträtt av tidens veka, överkultiverade människor, borde sålunda, om

¹⁶¹Linder, s. 335

¹⁶²Ahlund, s. 195

man skall utgå från den tidens konvention, uppenbara sig i den miljö som framkallade detta tillstånd – alltså den artificiella, urbana miljön. Precis som Ahlund påpekar, är det sällan man i dekadensen stöter på ”det andra” det som uttalat bildar en kontrast till civilisationens överdrifter, nämligen naturen.¹⁶³ Istället är det, i den tidsåldern, den mer utpräglade nyromantiken under 1890-talet som i högre grad låter naturen ta plats i sina skildringar.

Emellertid är det nu så att *Sensitiva amorosa* är till bredden fylld av naturbilder, landskapsbeskrivningar och växtliknelser – varför det är mycket intressant att undersöka denna paradox som Ahlund talar om – på vilket sätt fungerar kontrasten mellan dessa två sfärer och vilken funktion har detta bildspråk? Här kan det vara relevant att iakttä att Hanssons bildspråk dröjer sig kvar i en mer naturalistisk, vetenskaplig anda, samtidigt som han tar steget över i någonting annat, som mer liknar symbolism, mystik och bitvis till och med ett mer romantiskt besjälande av naturen.

3.4 Identifikation

I *Sensitiva amorosa* finns alltså en distinkt förankring i naturen – där landskapsbeskrivningarna är så tydliga att Skåne med enkelhet känns igen. En teori om varför landsbygden och naturen spelar en allt större roll i litteraturen under den här tiden framförs av Frankfurtskolans Leo Löwenthal. I sin analys av Knut Hamsun i *Kritisk teori – en introduktion* menar han att det i den efterliberala ideologin har skett en förflyttning av människans drömmar – objektet för dem har upphört att vara staden. ”Staden upphör att vara platsen för fantasier och drömmar om lycka och makt när den reduceras till den motbjudande symbolen för murarna kring en trång existensform, bostädernas, kontorens och verkstädernas murar.”¹⁶⁴ skriver han och menar att det är naturen som övertagit rollen som mål för den borgerliga människans drömmar. Vidare i samma stycke skriver Löwenthal: ”I och med det verkliga livets märkbart ökande irrationalitet är det också slut på tron om det egna ödets rationalitet, vilken har kännetecknat den liberala ideologin med dess principiellt optimistiska hållning.”¹⁶⁵ Här finns uppenbara kopplingar till Eduard von Hartmans arbete *Philosophie des Unbewussten* (1869), vilket Levander utförligt redogör för i sin avhandling.¹⁶⁶ På ett flertal ställen i *Sensitiva amorosa* påtalas processer och förlopp som människan inte kan bli varse, hemliga, irrationella rörelser i det omedvetna som ligger utanför vår makt att styra. Det kan

¹⁶³ Ahlund, s. 195

¹⁶⁴ Leo Löwenthal, ”Knut Hamsun. Till den litterära ideologins förhistoria”, övers. Joachim Retzlaff, i *Kritisk teori – en introduktion*, Göteborg: Daidalos, 1987, s. 231

¹⁶⁵ Ibid.

¹⁶⁶ Levander, s. 65

tyckas paradoxalt att tala om irrationalitet och determinism i samma andetag, men i slutet av det andra avsnittet i *Sensitiva amorosa* finns en liknelse genom vilken berättaren uttrycker sin plötsliga avsky mot en kvinna han varit mycket förälskad i:

Liksom i grunden till en nybyggnad finns grundämnet till svamp och detta ynglar och frodas och skjuter upp genom hela huset, smygande, lömskt och försåtligt, och äter mårgen ur träet, på samma sätt utvecklade sig detta lilla frö, som såtts av slumpen, en giftig ört, som förgrenade sig i hela mitt känsloliv och lade det öde, fullkomligt och obotligt. (s. 20-21)

I slutet utbrister berättaren:

Vad tjänar det till att söka bygga upp ett liv, då vi behärskas av makter som vi icke känna och då vi icke veta mera om vårt lönnliga känsloliv än de grodd och knoppar, som nu svälla och spira här runt omkring oss veta hur deras celler dansar? (s. 21)

Irrationaliteten uttrycks härmed genom slumpen, som låtit så det frö som sedermera ödelägger berättarens känsloliv. Här beskrivs såväl känsloliv, som den växtlighet den ställs emot, som processer som styrs i riktningar vi inte är medvetna om. Determinismen finns där – men vi förmår inte styra över oss själva, liksom växterna inte kan påverka sin egen tillvaro. Enligt Löwenthal hänger ett bemästrande av naturen ihop med ”en allt mer tilltagande vanmakt i bemästrandet av det personliga ödet.”¹⁶⁷ Människan är fångad i civilisationsprocessens orimliga krav. Naturlängtan framstår som någonting annat, där man kan ingå i en omedelbar relation till naturen, utan dominans och bemästring. Naturen förkommer både som begrepp för exploatering och som begrepp för det område där människan kan fly sina prestationskrav.¹⁶⁸ Det är här längtan efter identifikation med naturen uppstår – där människan kan acceptera irrationaliteten och determinismen, när den upplevs i ett högre sammanhang. Löwenthal skriver: ”[Naturen] saknar varje rationellt moment, den är ensamhet upphöjd till tröst för den egna ensamheten. I naturen upplever människan som behärskad varelse endast det blotta så-varat, vars förändringar till följd av överlägsna makter hon är värlös mot, å ena sidan som reproduktion av hennes öde – därav sentimentaliteten i upplevelsen – å andra sidan som en högre dignitet av ett sådant öde: naturen är skön.”¹⁶⁹

För att återgå till bilden som målas upp för oss i slutet av avsnitt två, är det intressant att iaktta hur det första citerade stycket börjar med en liknelse – ett ”liksom” inleder satsen och målar upp för oss bilden hur svamp sprider sig i en nybyggnad. Svampen genomgår sedan ett

¹⁶⁷ Löwenthal, s. 232

¹⁶⁸ Ibid., s. 232f

¹⁶⁹ Ibid., s. 233

slags besjälning, i och med att den ”lömskt och försåtligt” äter märgen ur träet. Vidare kan man lägga märke till att det liknelsen menas syfta tillbaka på i sig självt är en metafor. Det som liknar svamp är i själva verket ett frö till en giftig ört, vilket självklart i sin tur är en bild för en abstrakt känslorörelse. Det är sedan denna giftiga ört som förgrenar sig och ödelägger berättarens känsloliv. Denna känsla baserad på den förnimmelse som tidigare i avsnittet nämnts (att den älskades ansikte liknar en barnamörderskas han sett en dag) förkläs alltså i vindlande naturmetaforer som intimt sammanväver natur och människa som vore de ett. Parallellen mellan vårt styrda känsloliv och växtlighetens omedvetenhet blir än tydligare i den andra liknelsen, där berättaren helt verkar ha tappat tron på att vi kan styra över våra egna öden. I denna ”ödesgemenskap”, som Hallberg kallar det, eller i den trösterika identifikationen som Löwenthal uttrycker det, finns ingenting positivt. Snarast är det en mörk och dyster bild av vår maktlöshet som beskrivs, med bilden av en giftig ört och förtärande svamp.

Emellertid finns det litet tidigare i samma avsnitt, berättat av samma röst som de tidigare citerade styckena, en klar och tydlig bild av naturen som en motsatsbild till en trängande civilisation.

En sommar för några år tillbaka, – jag hade haft en vinter av ansträngt och enformigt slit, jag var trött, till kropp och själ, led vid städernas ungarliv och människornas sällskap, och jag ville komma ifrån alltsammans. Jag reste ut, på måfå, och slog mig slutligen ner i en avlägsen lantlig vrå, i en idyllisk nejd med skog och sjö, vilken var liksom en värld för sig utan samband med den som jag kom ifrån och dit världens buller icke nådde. [...] Jag strövade omkring dagarna i ända, jag blev som ett skogens djur och en markens ört, och det var en stilla uppståndelse av barnet i mig, liksom då en planta, som svetts av sol och höljts av damm, långsamt lyfter sina vissna blad efter skuren, de sista åren lågo bakom mig likt ett krälände och mumlande mörker, och det var som om jag plötsligt trädde ut i solskenet och kände det sprida sig in genom mitt frusna väsen och tina upp det, och när kvällen kom och solen gått ned och det blev tyst och sommarnatten låg blånande över nejden, var jag sentimental som man är i den första ungdomens oförgätliga dagar. (s. 16)

Här är bilden mycket tydligt formulerad – stadsmänniskan flyr en arbetsam och socialt påfrestande vinter i civilisationens grepp för att njuta av lugn och stillhet i en lantlig tillvaro. Här är civilisation och natur till och med satta i sådant motsatsförhållande att det formuleras som att de tillhör två helt olika världar, helt utan samband. Det är tydligt att den första världen bjuder motstånd för människan, medan naturen står för harmoni och lycka. Liknelsen ”jag blev som ett skogens djur och en markens ört” visar hur jaget upplever sig som helt uppgånget

i naturen. Önskan att identifiera sig med naturen är, enligt Löwenthal, förknippat med hängivenhet och omedelbarhet, precis som man kan skönja i denna beskrivning av människan vars sinnesstämning går helt i samklang med naturen.¹⁷⁰ Intressant är också hur sentimentalitet nämns i detta stycke, liksom hos Löwenthal. Sentimentaliteten i det ovan citerade stycket sammankopplas med en ungdomens omedelbarhet, där förnimmelsen av landskapet och naturen anses stå i direkt påverkan av naturen. Känslan som beskrivs hos Löwenthal är mer direkt kopplad till hur människan upplever naturen som en spegel av hennes eget öde och att reaktionen därav blir en känsla av sentimentalitet.¹⁷¹ Gemensamt för de båda är dock att upplevelsen grundar sig på en identifikation med en natur som människan levit fjärrad från.

Om vi ser på både denna bild och de två tidigare citaten, som alltså kronologiskt följer på det senare, så kan vi se hur det dels finns ett särskiljande på stad och land, på civilisation och natur – och dels en identifikation mellan människa (samt hennes själsliv) och natur. Människa och natur sammanvävs till en dubbelexponering av det inre och yttre, där sinnevärlden tränger in i det yttre och landskapet får bära den mänskliga känslan. Alf Nyman beskriver begreppet ”introjektion” i boken *Begreppet lyrisk erfarenhet* som en process som förlägger ”naturen med dess olika scenerier, föremål och belysningar in i den själsliga sektorn, dymedelst uttryckande dess principiellt orumsliga, subjektiva data i fysikaliska, geografiska och meteorologiska termer. *Världen går in i jaget*, förstoffligande detta.”¹⁷² Nyman menar också att den lyriska effekten av introjektionen och (känsl)projektion (när man motsatt förlägger den inre världen i den yttre) är densamma – identifikation – ”indifferens mellan Jaget och Icke-Jaget, Subjektet och Objektet, Psyke och Fysis.”¹⁷³ Här är identifikationen tydlig, men lika tydligt är också den olikhet som ligger till grund för det estetiska användandet av dessa stilgrepp. Vi har här att göra med någonting abstrakt – en upplevelse, känsla eller förnimmelse, som ges en konkret, materiell kropp. Det mänskliga subjektet beskriver självet genom sin omgivning – och låter också den materiella verkligheten tränga in i själen.

I *Sensitiva amorosa* finns fler exempel på när naturen harmoniserar med den mänskliga sinnesstämningen, eller där landskapet skapas utifrån eller liknas vid känslorörelserna. I början av avsnitt tre berättas det om ett nygift par som skall ut på bröllopsresa. Det är en afton i maj och ”hon hade varit som en solvarm vårdag, då livet flödar över sina bräddar i blomsteroljornas doftande och prunkande råga.” (s. 23) Det är visserligen

¹⁷⁰ Löwenthal, s. 232

¹⁷¹ Ibid., s. 233

¹⁷² Nyman, s. 33

¹⁷³ Ibid., s. 34

en *afton* i maj, och inte en dag eller morgon, som är tiden för deras avgång, men det är uppenbart att hennes sinnesstämning fullkomligt motsvarar vårens livfulla uppblomning. När det berättas om deras återkomst tre månader senare, vid sommarens slut, är allting som förbytt. Med årstidens skiftning har också kärleken skiftat färg och falnat. Detta påpekar också Levander där han formulerar det som att naturstämningarna ackompanjerar de övervägande tragiska eller vemodiga stämningarna i avsnitten, genom att växla från vår till höst eller från sensommar till höst.¹⁷⁴ Förutom i den tredje texten förekommer samma mönster i det andra, femte och nionde avsnittet.

I mannens berättelse om vad som hänt under dessa månader, förekommer fler av dessa paralleller mellan landskap, årstid och sinnesstämning. Han säger om sin lycka: ”så stilla och jämn som jag aldrig varit, så som man kan vara det bittida en morgon i sommaren, en morgon med lärksång och daggsvalka och nyss uppstigen sol.” (s. 25) Vidare talas det om att lyckan fortsätter under resan, med den sydländska våren som fond. Här ser vi alltså ett landskap som överensstämmer med människornas själsrörelser, där det både existerar fysiskt och återspeglas i människornas inre. Den sistnämnda liknelsen är dock formulerad så att morgonen som beskrivs bara fungerar som bild för en sinnesstämning, utan att äga verklighet utanför känslan. Gemensamt för dessa stycken är dock den parallellism och identifikation som föreligger mellan människa och natur, som liksom förstärker både känsla och sinnesupplevelse i en anda som närmast påminner om romantikens.

Emellertid händer någonting annat i nästa bild, där perspektivet plötsligt skiftas. När mannen får syn på en annan kvinna, under deras vistelse på ett hotell i Bellagio, börjar han jämföra henne med sin nyblivna fru. Den nyupptäckta kvinnan får en beskrivning som nämner en ”utsökt själsfinhet, liksom en sällsynt färgnyans hos en allmän blomma.” (s. 27) Hennes ansikte liknas vid en kamé och hennes hy vid ”den vita astrakanens mjöliga köttmassa” (s. 27) Oaktat astrakanliknelsens obehagliga framtoning, är det uppenbart att bilden av denna unga dam gör ett starkt intryck på mannen. Hon liknas vid en förädlad och förfinad blomma, samtidigt som fruns ansikte beskrivs som ”trint, blomstrande och trivialt som en barnunges.” (s. 27) Vidare tar mannen fasta på skillnaden i de båda kvinnornas sätt att ta in det landskap de befinner sig i. Det är ett landskap som tycks lika förfinat som militärens unga dotter, ett ”landskap av blåblått vatten och vitt solljus som av smält silver och blåaktigt vita villor i ymnigt dunkel grönska [...]” Det tycks alltså inte vara ett landskap av ren natur, utan snarare ett något förfinat landskap, som kräver en viss förfining i intelligens och känsla av betraktaren

¹⁷⁴ Levander, s. 164

– för att kunna njuta landskapet såsom man ”njuter en utsökt parfym eller gammalt vin”, medan hans fru ”osmakligt mättar sig” (s. 27) av landskapet. Här kan man alltså skönja ett möte mellan civilisation och en naturlig omedelbarhet, där mannen känner en plötslig avsky gentemot det som han tidigare liknat vid en daggfrisk morgon. Mannens känsliga sinne tycks ha blivit påverkat av denna enda kvinna i den italienska semesterorten, så pass att han genom henne har erinrat sig sin egen förfining – det blir tydligt till exempel genom fruns ”högljudda entusiasm” som han beskriver det ”skorrade in i mina raffinerade stämningar” (s. 27). Mötet med den pastellfärgade drivhusblomman återuppväcker hans egen ”sensitiva-själ” och gör ett slut på allt gott i de nygiftas förhållande.

I slutet försöker mannen beskriva det som hänt inom honom under denna bröllopsresa och kallar den process vilken försiggått inom honom, för ”en naturnödvändigt framkallad omformning i min fysiska käril- och cellsubstans, en disposition som är en ovillkorlig verkan av en given orsak, vilken icke kan ses och icke beskrivas och som intet skulle kunnat förekomma.” (s. 30) Här framställs en bild som i förstone skulle, med Hallbergs ord, kallas för naturalistiskt fysiologisk och som Hallberg skulle sortera in under sin uppradning av ord med fackspråklig prägel (process, käril- och cellsubstans),¹⁷⁵ men som också pekar in mot mystiken och determinismen jag tidigare nämnt. Frågan man kan ställa sig utifrån detta stycke är på vilket sätt det är ”naturnödvändigt”? Att processen är ofrånkomlig och oåterkallelig står klart av mannens beskrivning, men frågan är om den drabbar alla? Mannen ställer sin fru i motsatsförhållande till honom själv – och genom en läsning av inledningskapitlets programliknande inledning, får vi intrycket av att det är just detta dekadensens överkänsliga och överreflekterande människosläkte som åsyftas. Denna ”naturprocess” skulle då inte vara annat än en psykologisk process som signalerar civilisationens och kulturens överförfining, där grunden till samhällsprocessens högberg börjat sjunka ned i dyn. I slutraderna till avsnittet ger mannen ytterligare en bild: ”[...] då jag sitter inne i tillvarons mittpunkt känner jag endast skräck, ty då har jag alltid tyckt mig möta en galnings hemska skelande blick, vilken vi alla måste följa blint och medvetslöst som somnambulen.” (s. 30) Här ges intrycket av att en överdriven kontroll och en överreflektion över vår tillvaro slår ut i en fullständig förlamning, där vi helt tappar greppet och mister makten över oss själva och vårt öde.

¹⁷⁵ Hallberg, s. 319

3.5 Civilisationens snurrande hjul möter naturens organiska växtlighet

I *Sensitiva amorosa* förekommer, förutom ett stort antal växtmetaforer, också hänvisningar till artificiella konstruktioner. I början av det första kapitlet ser man följande stycke:

Alla de rottrådar, medelst vilka mitt väsen grott samman med livet och genom vilka det sugit sig näring ur detta, ha en efter annan förtorkat och skrumpit ihop, alla utom en enda, denna enda har vuxit sig stor och mättat sig med saft, borrar sig ut och brett sig ut, och den är nu ett nät av fina förgreningar, vilket ensamt giver mig fäste i livet. Alla andra organ i mitt väsen ha, småningom och ett efter annat, upphört att verka, kanalerna som ledde blodet från livets hjärta in i dess kärl ha stoppats, de ha paralyserats och krympt in i dödens rudimenta, – alla utom ett enda, genom vilket jag studerar och njuter könet och som fått en ytterlig differentiering i sin byggnad och blivit som en bräcklig mekanism med mikroskopiskt små och spindelvävsfina hjul och kuggar.” (s. 3)

Hallberg kallar detta betraktande av själslivet som en mekanism för en ”naturalistisk förkärlek för det ’vetenskapliga’”¹⁷⁶. I det inledande citatet är växtmetaforiken tydlig – dessa ”rottrådar” är en organisk metafor för själslivets utveckling – en utveckling som liksom det vilda, ohämmade växtlivet tycks determinerat och opåverkligt. De senare citerade raderna visar istället på en mekanism som verkar skapad av mänsklig hand – en artificiell konstruktion. Men precis som Hallberg också påpekar, finns även i dessa rader ett par ord som bryter av mot det materiella och ”vetenskapliga” i denna metafor, nämligen ”bräcklig” och ”spindelvävsfin”.¹⁷⁷ Att mekanismen är bräcklig ger en skarp kontrast till den tidigare bilden av rottråden som växt sig kraftig och epitetet spindelvävsfin är hänvisning tillbaka till naturen – men också ytterligare en markör för någonting som är skört. I det femte avsnittet finns ytterligare en bild som illustrerar en motsättning, eller gör en jämförelse, mellan det artificiella och det ”naturliga”. Då en man och en kvinna går ensamma i skogen erfar de känslor starkare än att förnuftet verkar kunna rå på dem:

[...] det var som om hela världen vore utdöd och det icke funnes en enda människa kvar utom de två, han och hon, liksom Adam och Eva i paradiset; tystnaden och hettan och ljungens sötaktiga doft svepte sig kring dem som tjocka filter och klämde dem tätt intill varandra; civilisationsarbetets hela komplicerade mekanism surrade svindlande kring liksom propellerhjulet i luften, medan urväsendets enkla apparat arbetade tungt och stönande nere i djupet, och där kom något upp inne i dem, någonting varmt sugande, den

¹⁷⁶ Hallberg, s. 324

¹⁷⁷ Ibid., s. 325.

glupska könslystenheten hos djuret, hanen och honan, våra första förfäder som strövade omkring och parade sig i urskogarna. (s. 45)

Här kan skönjas en skarp kontrast mellan civilisationens komplicerade konstruktion och ”urväsandet enkla apparat”. En komplicerad mekanism, som är som ett propellerhjul, verkar mer skör än den ”enkla apparat” som alltjämt arbetar långt nere i djupet. Den moderna civilisationen framstår i denna bild som en konstruktion som byggts över människans naturliga instinkter, men som i all sin vindlande komplexitet står på en bräcklig grund, färdig att raseras av naturens målstyrda och solida urväsende. I samband med den här bilden är det intressant att se på en aspekt av språkanalys som försvaras av många ekokritiker, nämligen hur det finns två konceptuellt motsatta uppfattningar av begreppet ”natur” och på vilket sätt språket används för att beskriva verkligheten. Raymond Williams menar i texten “The Green Language”, från *The Country and the City* att:

[t]wo principles of Nature can [...] be seen simultaneously. There is nature as a principle of order, of which the ordering mind is part, and which human activity, by regulating principles, may then rearrange and control. But there is also nature as a principle of creation, of which the creative mind is part, and from which we may learn the truths of our own sympathetic nature.¹⁷⁸

Det ena konceptet är alltså uppbyggt kring makt och kontroll, medan den andra uppfattningen har brutit ned hierarkin och skapar i positiv bemärkelse, snarare än inordnar och behärskar. Gary Snyder förklarar i texten ”Language Goes Two Ways” att språket, i den mest populära beskrivningen, är det medel människorna använder för att bringa ordning i världens kaos. Det är ur detta språk den mänskliga intelligensen växer fram och definieras. Ju mer objektivt och rationellt språket är, desto bättre beskriver det verkligheten, vilket Snyder menar fortfarande är uppfattningen hos många vetenskapsmän. I likhet med Williams lägger Snyder fram en modifierad version, där han framhåller det kreativa i språket. Snyder menar att språket är en grundläggande biologisk funktion och att den ordning som återfinns i lingvistik är en avspeglning av den ordning som redan finns i världen.¹⁷⁹ Detta påvisar alltså två olika sätt att se på språkets representation av världen, där den förstnämnda kan ses vara upplysningens rationella försök att dissekera och lägga under sig naturen, medan den andra uppfattningen är ekokritikens svar på den konflikt mellan människa och natur som uppstår i och med det

¹⁷⁸ Raymond Williams, ”The Green Language” (*The Country and the City* (1973) London: Hogarth Press, 1985) i *The Green Studies Reader*, red. Laurence Coupe, London: Routledge, 2004, s. 50.

¹⁷⁹ Gary Snyder ”Language Goes Two Ways” (*A Place in Space: Ethics, Aesthetics and Watersheds*, Washington, DC: Counterpoint, 1995) I *The Green Studies Reader* red. Laurence Coupe, London: Routledge, 2004 (2000), s. 127ff

förtryck som utövas. Detta svar går ut på att se språkets grund i naturen och som Snyder beskriver det: "Languages [...] are naturally evolved wild systems whose complexity eludes the descriptive attempts of the rational mind."¹⁸⁰ Att ställa civilisationskonstruktionen och "urväsendet" i opposition till varandra på det sätt som det görs i tidigare nämnda stycke från *Sensitiva amorosa* blir ett sätt att förklara hur civilisationens behärskningsprocess för oss längre bort från naturen eftersom behärskningen i sig är ohållbar, men också för att naturen (och människan) är så komplex och oförutsägbar att den inte låter sig inordnas enligt ett så strikt system som den moderna civilisationen bygger sin existens på. Vetenskapen och dess språk är inte nog för att fullkomligt beskriva världen. Civilisationens utveckling underminerar alltså sig själv och kvar blir naturen såsom en naturligt kaotisk ordning, inte utan mystik och irrationalitet.

En annan iakttagelse som kan göras utifrån detta stycke, är kollisionen mellan den bibliska världsbilden och den darwinistiska evolutionsläran. Hänvisningar till Bibeln är inte helt ovanliga i *Sensitiva amorosa*, utan förekommer på ett antal ställen i det rika bildspråket. Trots att kontrasten kan verka hård mellan till exempel växtmetaforiken och mer klassiskt konventionella bibelhänvisningar, så tycks det inte ligga en medveten konflikt mellan de båda sfärerna. Istället verkar hänvisningarna till Bibeln mest inlånade till passande tillfällen, liksom en del av den metaforbank som redan finns tillstädes och som estetiskt smyckar ut texten utan att tillföra någonting specifikt till idéplanet. Hallberg skriver att de bibliska bilderna är "integrerade i en helt sekulariserad livssyn."¹⁸¹ Bilden av Eva och Adam i senaste citat känns tillintetgjord, då det ersätts av bilden av djuren i urskogen och den explicita bild av stark sexualitet som hela scenen bygger på.

I samma avsnitt som tidigare nämnts, nummer fem, förekommer också en annan metafor med ett artificiellt element, när den ångestfyllda mannens känsloliv rådbåkas:

Han kunde förinta sig bäst han ville, i arbetet eller njutningen, koncentrera hela sin varelse i hjärnans eller sinnenas verksamhet, men ändå, kanske just i det ögonblick, då alla de skärpta tankarna lupit samman i en enda vass lysande spets såsom den sökta brännpunkten eller ämnet låg genomglödgat till utformning inne i hjärnans verkstad, kanske mitt under det intimaste könsumgänget, kunde ångesten resa sig upp inne i honom och paralysera honom, och han kände sig med ett tom, kall, matt, ungefär liksom då kedjan vindats kring hjulet tills den hänger stram och så detta plötsligt löper tillbaka och kedjan slaknar. (s. 41)

¹⁸⁰ Snyder i *The Green Studies Reader*, s. 127

¹⁸¹ Hallberg, s. 329.

Här tycks det vara den medvetna tanken, mannens koncentrerade tankeverksamhet, som symboliseras av den mekaniska konstruktionen. De skärpta tankarna blir till ”en enda vass lysande spets” i ”hjärnans verkstad” medan den omedvetna tanken är det som får konstruktionen att brista. Strax innan det citerade avsnittet är det ett ”brännsår” i själen som får symbolisera en omedveten ångest. Det som tycks ligga till grund längst inne i mannens väsen beskrivs lite tidigare också som en organism som skjuter rottrådar i honom. Så den mekanism som är symbol för civilisationsprocessen är också symbol för den medvetna och rimligtvis också rationella tanken hos den civiliserade människan – medan naturen och dess nyckfullhet blir en bild för den irrationella och omedvetna tanken och känslan.

Gemensamt för dessa bilder är den intimitet som så tydligt finns mellan människan och naturen, där bilderna hela tiden vävs samman och liknelser och metaforer går fram och tillbaka mellan det mänskliga och det organiska. Den moderna och civiliserade människan tycks visserligen befinna sig i en inbillat rationell och komplex samhällsbyggnad, sinnrikt uppbyggd, men likheten och parallellerna till den vilda, okontrollerade och omedvetna naturen är alltid närvarande. Här kan man återkoppla till Adornos idé om civilisationen som en ”andra natur”, en konstruktion som är så komplex att den blir lika okontrollerbar som naturen själv. Subjektet står lika maktlöst inför civilisationsprocessen som inför den otämjda naturen.¹⁸²

Civilisationen handlar alltså om att behärska – den absoluta koncentrationen i den rationella tanken är ren behärskning och den mekaniska konstruktionen som får stå som bildled i de i detta kapitel tidigare anförda citaten måste vara baserad på jämvikt och logik. Adorno och Horkheimer gör, i *Upplysningens dialektik*, en intressant distinktion mellan magi och vetenskap, i dessas relation till objektet (i detta fall naturen). Horkheimer och Adorno menar att magin försöker uppnå sina syften genom *mimesis*, alltså genom att efterlikna objektet, snarare än att distansera sig från det. I vetenskapen är allting centrerat kring subjektet, som är meningsgivande och som ger betydelse till ett utbytbar objekt. Kontrollen blir omedelbar, eftersom betydelsen endast finns i och med att subjektet ger betydelse åt objektet – de kallar det för en ”språkligt frambesvuren totalitet”¹⁸³. Här finns paralleller både till introduktionskapitlet i *The Green Studies Reader*, som opponerar sig mot en teoribildning som fullkomligt klipper av relationen med en verklighet eller värld utanför språket, och till Haig A. Bosmajians introduktion till sin bok om språk och makt: *The Language of*

¹⁸² Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, red. Gretel Adorno, Rolf Tiedemann, London: The Athlone Press, 1997, s. 65

¹⁸³ Adorno, Horkheimer, s. 27

Oppression. Bosmajian betonar språkets makt i och med namngivande – där man definierar sin omvärld genom att ge namn åt den.¹⁸⁴ Här känns Williams och Snyders tanke om det rationella och inordnande språket igen, liksom Zerzans radikala språkkritik *Twilight of the machines*. Om grammatikens skriver han följande: ”[i]t is grammar that establishes language as a system, reminding us that the symbolic must become systemic in order to seize and hold power. This is how the perceived world becomes structured, its abundance processed and reduced. The grammar of every language is a theory of experience, and more than that, it’s an ideology. It sets rules and limits, and grinds the one-prescription-fits-all lenses through which we see everything.”¹⁸⁵ Åter igen har vi alltså hamnat i diskussionen om representationen av naturen och huruvida denna representation kan vara ”sann”, eller om avståndet blir alltför långt. Hansson visar genom sina metaforer en glimt av en värld där vetenskapens maktapparat kommit ur balans och en mer omedelbar och svårstyrd relation till naturen och oss själva, inte helt opåverkad av mystik och irrationalitet, tagit över. Till viss del är här alltså även språkets maktbalans rubbad, eftersom vi genom rationellt tänkande inte längre kan styra oss över oss själva.

3.6 Den stämningssuppbbyggande naturen

Naturen i harmoni med stämningen – eller snarare en stämning som byggs upp genom känslornas harmoniserande med landskapet, är inte en ovanlighet i *Sensitiva amorosa*. Tidigare nämnda exempel med årstidsväxlingar som följer berättelsens utveckling är flitigt förekommande, liksom en rörelse från stad till land för att frigöra tanken. Följande exempel är både ett exempel på en sinnesstämning som parallelliseras i landskapet, liksom en rörelse ut i naturen, som också den påverkar sinnet:

Vi hade fått en droska, staden låg redan bakom oss, och vi åkte sakta fram längs stranden. Det var en dag i den tidiga våren, fram mot kvällningen, sundet låg blankt i aftonsolen, ångan rök ur markerna, bydungarna skiftade i spädgrönt, och det var så ensamhetstyst som det endast kan vara på slätten, blott lärkorna sjöngo uppe i den blå rymden. Minnena dök upp ur det förflutna, det ena efter det andra, nu ett glatt, nu ett vemodigt, de blevo till ord och syn, och vi levde tillsammans om igen, lugnt och ljuvt som vårkvällen omkring oss och som man endast gör i minnet, sedan livet släppt sitt tag och lämnat en fri. (s. 11-12)

¹⁸⁴ Haig A. Bosmajian, *The Language of oppression*, New York: University Press of America, 1983, s.1ff

¹⁸⁵ Zerzan, s. 5

Här spelar vårkvällen in och ger en stämning till bilden av sällskapet som åker ut på landet. Naturidentifikationen är ingalunda särdeles radikal, utan naturen förblir geografisk plats, samtidigt som den spelar in i sinnesstämningen. Att det yttre skulle vara en spegling av det inre är alltså att dra det för långt, istället kan man tala om ”’omgivningar’ i samklang med känslan”¹⁸⁶, som Espmark formulerar det då han beskriver bildspråket i Rousseaus *La nouvelle Héloïse*. En annan intressant iakttagelse gör Espmark då han analyserar bildspråket i *Notturmo* och menar att Hansson i den åttonde Notturmodikten beskriver hur visualiseringen av tankarna inte kommer från jaget, utan från slätten: ”Två gånger ställs visualiseringen av tankarna mot besjälningen av månskenet, med de vida slätterna som mötesplats, en dubbelriktad trafik mellan psykisk och materiell verklighet som bidrar till det luftiga själslandskapets karaktär.”¹⁸⁷ Nyman beskriver fenomenet djupare, då han talar om ”en rörlig jämvikt och ett antagonistiskt oscillerande mellan subjektivering och objektivering, känsloprojektion och extrajektion [...]”¹⁸⁸ I detta textavsnitt finns inte ett spår av en besjälning av landskapet, utan det som förekommer är en parallellisering av landskap och känslor. Det som är intressant i jämförelse med denna analys av Notturmodikten är hur just slätten får bli den plats där det inre kan få utrymme. I textavsnittet har sällskapet flytt stadens intensitet för slättens ensamhetstystnad, där minnen, alltså en ström av inre bilder, kan få fritt utlopp. Samtidigt så förstärker det lugna och ljuva i landskapsbilden den stämning som breder ut sig över sällskapet då minnen strömmar till dem – och i vårlandskapet kan både glädje och vemod få komma till uttryck. Det blir dock endast en mycket kort utveckling av denna bild, till denna ”halva” ramberättelse återvänds det bara med en mening innan den andra berättelsen i kapitlet tar vid: ”Solen stod stor och gul långt nere vid horisonten, himlen vitnade, nattkylan kändes redan i luften och det blev än mer tyst ute över slätterna.” (s. 16) Kapitlet avslutas sedan i den erinring som därpå följer, utan återvändande till ramberättelsen. Man får här intryck av att naturens tilltagande tystnad och slättens stora rymd ger den själsliga processen utrymme. I detta andra minne som berättas, en egenupplevd händelse från en ur sällskapets liv, finns samma rörelse från civilisationen ut till naturen som i ramberättelsen. Stycket har redan tidigare i uppsatsen refererats till: ”Jag reste ut på måfå, och slog mig slutligen ner i en avlägsen lantlig vrå, i en idyllisk nejd med skog och sjö, vilken var liksom en värld för sig utan samband med den som jag kom ifrån och dit världens buller ej nådde [...] jag tyckte mig gå omkring i en oändlig tomhet [...]” (s. 17) uttrycker berättelsens jag och beskriver naturens

¹⁸⁶ Espmark, 1994, s. 8

¹⁸⁷ Ibid.

¹⁸⁸ Nyman, s. 172

påverkan på dennes sjäsliv. Åter refererande till en Notturmodikt skriver Espmark att det som sker är en ”sammansmältning av nästan ogripbar yttervärld och lätt försinnligt sjäsliv”¹⁸⁹ I *Sensitiva amorosas* mer prosaartade stil är det svårt att säga att yttervärlden skulle vara ”nästan ogripbar”, men själva sammansmältningen är ytterst märkbar även här. Trots att landskapet ofta är mer distinkt beskrivet (och kan kännas igen som en verklig geografisk plats), finns det få eller inga ställen där landskapet inte är en del av ett stämningsbyggande och intimt sammanknutet med människornas sjäsliv. Det yttre och inre går i samklang, sammanvävs ofta till ett och påvisar både harmoni och disharmoni. I de båda exemplen ovan från det andra kapitlet är dock landskapet främst harmoniskt, i kontrast till staden som människorna lämnat för att söka lugnet.

Här är också intressant att nämna det som Anna Jörngården kallar för nostalgi och som hon menar är ett mycket betydelsefullt fenomen i sekelslutets Europa. Hon menar att det är en

[...] stark längtan *tillbaka*: till den autenticitet och harmoni som ska ha präglat en svunnen tid eller älskad plats, framför allt hemmet och ursprunget. Känslan är en förlustreaktion, som bottnar i en upplevelse av att vara separerad från ett genuint sammanhang som en gång ska ha existerat, men dit vägen nu är stängd. Känslorna som väckts av nostalgi står i pakt med melankoli, och rör sig mellan det bitterljuva och det outhärdliga, mellan den värme i bröstet som tanken på hur det var *då* väcker, och den smärta och det vemod som kommer ur insikten att det *inte är så längre*.¹⁹⁰

Hanssons beskrivning av naturens förmåga att ”öppna upp” människans sinne till det förflutna faller sålunda ytterst väl inom Jörngårdens beskrivning av de nostalgiska strömningarna under slutet av 1800-talet i såväl den europeiska (och i viss mån skandinaviska) dekadensen som i den nyromantiska skandinaviska 90-talismen.¹⁹¹ I *Sensitiva amorosa* vävs alltså flera av tidens teman och idéer samman till ett på samma gång originellt och tidstypiskt verk.

Ett ytterligare exempel på ett landskap och en sinnesstämning som är i nära relation till varandra finns i det sjätte avsnittet. Specifikt för detta är hur miljön, eller förmimmelsen av miljön, förändras i och med förändringen av sinnesstämningen hos berättelsens jag. Någoting i mannen sätts i rörelse och tankar och bilder från förr dyker upp – ”och i samma ögonblick blev den grå höstdagern till något annat än den varit förut, till något mystiskt stämningsfullt sugande [...]” (s. 53) Mannen lämnar sin bostad och ger sig ut på gatorna – i samma riktning som sällskapet och den ensamme mannen i det andra kapitlet – nämligen ut mot landsbygden:

¹⁸⁹ Espmark, s. 1994, s. 22

¹⁹⁰ Jörngården, s. 25

¹⁹¹ Ibid.

Jag lämnade snart huvudgatorna bakom mig med deras skärande dövande larm, och ju lägre jag kom ut i förstaden, som sträckte sig ut framför mig med sina tvenne långa rader av hus, små och fattiga, ju mera tätnade stillheten omkring mig, ännu mera djup och tät genom det monotona dämpade dånet bakom mig och rullandet av en och annan spannmålsfora på väg in till staden. (s. 54)

Här flyr alltså mannen ut i stillhet för att finna den stämning i omgivningen som stämmer överens med den som råder i hans inre. Så forstätter färden: ”[s]å blevo husen allt glesare, täpporna kring dem större, stenläggningen upphörde, och landsvägen snodde sig fram längs kusten, mellan det öde grå havet och den grå vida slätten.” (s. 54) Ju vidare och tystare omgivningen är, desto starkare erfar jaget sina minnesbilder. Åter igen är det hav och slätt som får stå som mötesplats för det yttre och det inre. Vidare blir identifikationen mellan det inre och det yttre än mer tydlig: ”[...] och över hela detta senhöstsceneri, över detta tunga slättlandskap, i denna ljumma fuktiga luft och i denna svårmodiga stillhet fanns något av samma väntansfulla ro som i helgdagsstämningen från min barndom [...]” (s. 55). Precis som i det andra kapitlet är det här stillheten i landskapet som harmonierar med stämningen hos den som minns. Senare återvänder mannen till staden och hemmet, men rullar ned gardinen eftersom ”det fanns intet därute bland de andra som kunde hålla ton med min egen stämning.” (s. 55) Staden och de andra människorna får därmed klart underkänt när det gäller stämningsbygge – vilket indikerar att det ligger någonting värdefullt i människans relation till naturen. Tanken är ingalunda ny, Williams diskuterar naturbegreppets användande i sjuttonhundratalspoesin då han säger: ”There is the use of the country, of 'nature', as a retreat and the solace from human society and ordinary human consciousness”¹⁹² Att använda naturen som spegel är inte minst en romantisk tradition, vilken Hansson inte tycks vara långt ifrån. Espmark medger att ”Ola Hansson var väl förtrogen med en romantiskt färgad tradition med gamla anor där natur och människa parallelliseras.”¹⁹³ I Garrards bok *Ecocriticism* sammanfattas den klassiska pastorala traditionen inom litteraturen med hjälp av två kontrasterande begreppspar: ”the spatial distinction of town (frenetic, corrupt, impersonal) and country (peaceful, abundant) and the temporal distinction of past (idyllic) and present ('fallen')”¹⁹⁴ En viktig iakttagelse är att “[...] pastoral often used nature as a location or as a reflection of human predicaments, rather than sustaining an interest in nature in and for itself.”¹⁹⁵ Denna aspekt är

¹⁹² Williams, s 53

¹⁹³ Espmark, 1994, s. 27

¹⁹⁴ Garrard, *Ecocriticism*, s. 39

¹⁹⁵ Ibid.

också någonting som diskuteras av Jonathan Bate i hans Wordsworthanalys i *Romantic Ecology, Wordsworth and the environmental tradition*. Bate menar att Wordsworths mest kraftfulla bild av herden i den åttonde boken i *The Prelude*, är bilden av den ensamme herden. ”One cannot help thinking that he sees in the solitary shepard an image of his solitary self.”¹⁹⁶ skriver Bate och för detta vidare in i en diskussion av den romantiska utvecklingen av den pastorala traditionen. Bate menar att man kan tolka det som att Wordsworth ”makes the shepard into a symbol of his personal sublime”, vilket förstärker tanken om naturen som en spegel för människans reflektioner. I *Ecocriticism* finns en viktig invändning mot Bates huvudsyfte i *Romantic Ecology*, där han försöker återvända till en tanke om Wordsworth som en natur-poet. Invändningen är egentligen en fortsättning på den möjliga tolkningen av Wordsworth som Bate själv presenterar – nämligen att Wordsworth är mer intresserad av relationen mellan den ickemänskliga naturen och den mänskliga själen, än av naturen i sig själv. Garrard för detta vidare, då han argumenterar för att poeten John Clare bättre kan hävdas vara en natur-poet än Wordsworth, i och med att det ligger en skillnad i distans mellan dessa poeter och naturen. Medan Wordsworth håller en reflekterande och distanserad relation till naturen, som hela tiden tenderar att bli en metakommentar på sitt eget förhållande till den yttre naturen, så flyter Clares diktjag in i naturen och blir enoreflekterad del av den. ”Being [...] immersed in nature, the naïve poet did not need to celebrate or mourn it especially, whereas for the modern ’sentimental’ poet, perceptions of nature must always be suffused with either irony or regret [...]”¹⁹⁷ Ytterligare diskussion om naturen som tillflykt återfinns i Jonathan Bates *The Song of the Earth*, där Bate refererar till Adorno och Marx. Som bakgrund lägger Bate idén om ”den andra naturen”, som tidigare nämnts i samband med Adorno – civilisationen upplevs som en ”andra natur”, alltså som ett system byggt på en ”naturlig” ordning, snarare än ett socialt system som är möjligt att ändra. I flykt från denna andra natur söker individen den ”första naturen”, dit det sociala systemet inte når. ”To be myself alone on a mountainside is to be-for-myself, rather than to be petrified into my social self as a worker. So it is that to be alone on a mountainside is to feel within oneself the potential of infinitude.”¹⁹⁸ Bilden av mannen som letar sig ut på landet för att ge frihet åt sina minnen och erinringar kan alltså ses som en bild av människan som söker lugn bortom stadens larm, men också som en människa som för en stund vill göra sig fri från det samhälle som hela tiden inordnar honom i tid och position. Naturen ger utrymme för reflektion genom sin vidd och ett

¹⁹⁶ Jonathan Bate, *Romantic Ecology, Wordsworth and the environmental tradition*, London: Routledge, 1991, s. 30

¹⁹⁷ Garrard, s 49

¹⁹⁸ Bate, 2001, s. 121

utsuddande av gränser. Bate menar att naturens skönhet ”offers us a promise of freedom, peace and belonging”¹⁹⁹

I det sjätte avsnittet av *Sensitiva amorosa* (det som citerades ur i första stycket i detta kapitel), vilket även är applicerbart på verket i sin helhet, kan det inte finnas någon tvekan om att naturen inte skildras enkom för sin egen skull. Min analys bygger just på hur naturen skildras utifrån hur den uppfattas av och interagerar med den mänskliga själen. Här finns alltså ingen tvekan om att det finns en grundläggande distans mellan subjekt och objekt, precis som tidigare diskuterats i relation till Löwenthal, Adorno och Horkheimer. Skildringen av mannen i detta kapitel är en skildring av en människa som tappat kontakten med sitt eget förflutna, och som därför söker efter idyllen som försvunnit i naturen. Bilden bär en stark sentimental prägel i det att mannen i sitt möte med naturen blir varse skönheten i den tid som flytt. Men även om naturens uppgift här främst är att fungera som en plats för reflektion, så är den klassiska pastorala uppdelningen mellan stad och land, vilken också utvecklas vidare under romantiken, en grundläggande funktion av landskapet och dess kontrastering mot staden i kapitlet. Väl synlig är också romantikens idé, i skuggan av den industriella revolutionen, om att vi är fjärrade från naturen mot vår vilja.²⁰⁰

Här finns anledning att återvända till Ahlunds bild av det moderna samhället och de element av civilisationskritik som förekommer i sekelsluts litteraturen. Ahlund menar, som tidigare nämnts, att naturen sällan figurerar i den urbana hjältens medvetande och att det är specifikt för Hansson att göra en kontrastering på det viset. Det är möjligt att tänka sig att det inte är en tillfällighet, liksom det inte känns som en isolerad företeelse i svensk litteratur (Ahlund nämner också en liknande kontrastering hos Hjalmar Söderberg²⁰¹), inte minst med tanke på den vurm för naturen som eskalerade under 1890-talet, bara några år efter utgivningen av *Sensitiva amorosa*. Det är också omöjligt att bortse från naturens roll i *Sensitiva amorosa*, eftersom verket är genomsyrat av landskapsskildringar och växtmetaforer. Ahlund påpekar att flera forskare som jämfört sekelslutsdekadensen med romantiken betonat att en av de största skillnaderna är att det inte finns någon naturkult eller något idealiserande av naturen i dekadensen.²⁰² Det är svårt att säga att naturen, som den skildras i *Sensitiva amorosa* har undergått en ren idealisering. Snarare är det tal om ett släktskap mellan natur och människa – en av upplysning och vetenskap ökad distans mellan subjekt och objekt får en motreaktion i en intim sammanvävning av landskap, växtlighet och den mänskliga själen. I de

¹⁹⁹ Bate, 2001, s. 122

²⁰⁰ Garrard, s. 44

²⁰¹ Ahlund, s. 195

²⁰² Ibid.

tidigare citerade textstyckena från det andra avsnittet²⁰³, samt utdraget från det femte avsnittet²⁰⁴, finns en harmoni och identifikation (einfühlung) mellan natur och själ. Mötet med naturen kan verka förlösande från stressen och instängdheten i staden – men lika mycket som naturen får stå för det lugna eller det harmoniska, har vi de övriga exemplen, där den grundläggande konflikten mellan natur och människa kan skönjas. Naturen är lika frekvent i bilder som visar disharmoni och ångest. Denna identifikation och sammanvävning av naturen och människan är en radikal rörelse mot det moderna samhällets distansering och behärskning av naturen. Det visas visserligen en likhet mellan växtligheten och människan, eller mellan djuret och människan, som tyder på en naturalistisk eller darwinistisk koppling – men samtidigt som den fysionomiska likheten mellan världens organismer berörs, så finns en mystisk omedveten påverkan, som gör att en eventuell hierarki som skulle sätta människan över naturen raderas. Människa och natur är istället sammanbundna i en ödesgemenskap, där omedvetna processer styr och förändrar våra väsens inre efter irrationella mönster.

3.7 När natur och själ flyter samman

I inledningen till det sjunde kapitlet finns en mycket stark bild, präglad av ett intensivt bildspråk, där subjekt och objekt smälter samman medelst extra- och introjektioner. I detta avsnitt tar själslivet plats i naturen samtidigt som naturen tränger in i själen: ”De voro ensamma ute en kväll i juli, då naturen liksom hade feber. Ilskna kalla ilar foro in genom det hettade kvalmet, högt uppe i rymden rådde storm, skyarna jagade fram som fantastiska jättefåglar och matta kornblixtar flämtade nere vid den södra horisonten.” (s. 61) Här är landskapet besjälade – det har feber och det flämtar, liksom en människa. Strax går också denna bild tillbaka in i människan: ”Naturens egen feber sjöd i hans blod; det var eld och frossa; nu het brånad, nu en vanvetssvindel som skar likt en egg av is; och syner flämtade framför honom, vällustingens och dårens växelvis.” (s. 61) Däremellan tyckte mannen att sceneriet ”skelade mot honom med en galnings blick [...]”. (s. 61) Även om det står klart att det yttre landskapet existerar i sig självt i berättelsen, är det ändå berättat med en intensitet och intimitet som gör det svårt att skilja det yttre och det inre från varandra. Klart är att det i mångt och mycket är mannens sinnesstämning som påverkar hans förmåelser och intryck från naturen. Han upplever att naturen lider av samma feber som han själv och samma känsla av galenskap han själv känner – och är rädd för – skyr han i den natur han projicerar sitt

²⁰³ Se uppsatsen s. 53f (Hansson, 1987, s.11f, 16f)

²⁰⁴ Se uppsatsen s. 54 (Hansson, 1987, s. 54)

känsloliv på. Samtidigt är febern beskriven från en motsatt riktning, där det tycks vara naturen som smittar mannen med sin feber. Detta är ett tydligt exempel på när det yttre och det inre speglar varandra och tidvis flyter samman till ett.

Fortsättningen av detta kapitel fortskrider i samma symboliska och intensiva ton, med ett bildspråk som sammanknyter själ och landskap. I mannens begynnande febriga galenskap blir kvinnan ett med omvärlden: ”[o]ch hon tycktes honom vara detta landskaps hemska ande som hon stod där lutad mot trädstammen och blickade ut över bygden.” (s. 62) I mannens skräckfyllda upplevelse flyter det inre och det yttre samman och förvrängs:

Han såg, huru formerna voro lösnande, ansiktslinjerna slaknande, hyn gråblek, upplösningssarbetet börjat i organismen; han såg den kalla glupska glöden i de små färglösa ögonen och det kalla glupska leendet kring de tunna färglösa läpparna; han kände sig förnimma enheten i hennes väsen, det som låg innerst i allt detta och underst i det, och han spände alla sin själs krafter för att komma det närmare och få se vad det var. (s. 62)

Vidare söker han komma närmare detta innersta väsen, där förfaringssättet lånar sitt bildled från en modern vetenskap när han ”[I]liksom operatören sänker in sitt instrument i kroppsmassan...” för att ”skära ut mysteriet i hennes väsen” (s. 62). I nästa stund är de åtskilda igen, varpå det kommer en lång beskrivning på hur mannen liksom förlorat kontakten med yttervärlden och hur den värld han tidigare kände istället fanns i denna skrämmande kvinnosjäl. Ahlund tar fasta på hur detta är mannens beskrivning av och upplevelse av kvinnan, där det framträder en bild av en *Femme fatale*, grym och med en stark dragningskraft – tidstypisk för dekadensen eller fin-de-siècle.²⁰⁵ Mannens paniska fruktan inför denna moderna kvinnotyp blir till en skräck inte bara inför kvinnan, men också inför naturen och hans eget inre, som glider in i varandra. Som Ahlund påpekar så blir bilden ett tydligt exempel på mannens rädsla för den öppna kvinnliga sexualiteten, som skulle kunna föras vidare till en större bild av den moderna människans paniska rädsla inför det omedvetna och inför naturens utforskade element. Sett på det viset, där man ser kvinnans intima relation till det skrämmande landskapet och åskvädret, blir den civiliserade mannens distans till naturen ytterst klart definierad, varför naturmetaforens inneboende motsättning blir mycket klart uppmålad. Man kan också se hur bilden av kvinnan befinner sig i ett gränsland mellan civilisationen och det som ligger bortom den. Kvinnan skulle kunna stå symbol för en brutalt framdriven modernitet, som överskridit vett och sans – och där irrationaliteten ersatt rationaliteten. I denna uppsats ligger dock ej fokus på att specifikt diskutera könsförhållanden,

²⁰⁵ Ahlund, s. 48

någoting som för övrigt Ahlund mycket skickligt gör i sin analys av *Sensitiva amorosa* i *Medusas huvud*.²⁰⁶

Emellertid är det mycket intressant att studera hur komplext förhållandet mellan det yttre och det inre, mellan mannen och kvinnan och mellan naturen och civilisationen/kulturen är i detta sjunde kapitel. Bilden av ovädret återkommer i det introverta djupdykandet i kvinnans hemlighetsfulla väsen: ”Sommaren gick och hösten och vintern. En oväderskväll i mars fann han henne ensam hemma. Hon halvåg i en djup fönstersmyg, och han satte sig vid hennes fötter. Marsblåsten for fram genom gatorna, det slog i dörrar och gnisslade i skyltar. Kattorna skriade.” (s. 63) Upptakten till detta möte mellan mannen och kvinnan indikerar samma parallellism mellan människa och landskap som i inledningen till kapitlet. Den galenskap som komma skall beskrivs genom ett våroväder. Här finns inte en skymt av det lugna landskap, som gjort för att främja känslan av frihet, som beskrivs i flera av de andra avsnitten, utan här följer landskapet med i sinnets vansinnesmarsch. Mannen ser snart i kvinnans leende en ”tavla, en tumlande orgie, en hemsk dödsdans mellan skrangliga benrangel av män och nakna Jordaensska kvinnokroppar.” (s. 64). Han kan inte göra sig fri från bilden, utan fortfar att se detta leende, tills han en dag stupar över kanten till det fullkomliga vansinnet. Det tycks vara en enorm dödsångest som griper tag i mannen. Ahlund påpekar att ”de gamla kristna varningsbilderna istället för att förblekna antar en ännu mer skrämmande karaktär än tidigare.” Här är det inte svårt att återkoppla till den överreflekterande och svaga Hamlet-typen, som liksom översvämmats av sitt eget rika känsloliv och till sist tappar taget om sig själv. Ahlund beskriver avsnittet som att det ”sällsynt uttrycksfullt skildrar den erotiska rädslans och könslustens övergående i existentiell ångest [...]”²⁰⁷. Intressant är att se hur naturen följer det mänskliga känslolivet och återspeglar denna rädsla och ångest, med hjälp av en ovädersbild där människa och natur ömsom projiceras på varandra. Som bortblåst är bilden av naturen som flyktort för den överkultiverade stadsmänniskan och istället flyter själ och natur samman i en gemensam, omedvetet styrd storm. Natur och människa fortsätter alltså skildras i samklang, trots att tonarten hastigt förändrats.

En annan viktig aspekt av detta kapitel är kopplingen till mystiken. I texten förekommer ord som ”mystisk” och ”gåtfull” och ”hemlighetsfull”, men också mer specifika hänvisningar till en hypnotisör och den hypnotiska sömnen. Holm och Levander har båda tagit upp Hanssons filosofiska influens från Carl du Prels *Philosophie der Mystik*. Holm menar att du

²⁰⁶ Ahlund, s. 42ff

²⁰⁷ Ibid., s. 51

Prels lära ”för in det ’övernaturliga’ inom naturens ram men med bevarande av dess egendomlighet och eggelse.”²⁰⁸ Levander beskriver du Prels filosofi som ett svar på frågan om hela vårt jag inryms i vårt självmedvetande - på vilken han svarar nekande. Enligt du Prel finns många företeelser inom själslivet om vilka vi inte är medvetna, och som vi endast under vissa omständigheter kan bli medvetna om. Människan har alltså två jag – ett medvetet och ett omedvetet. Levander visar också på hur filosofin av Hansson tolkas som att det omedvetna, eller det transcendenta, är vårt väsens kärna – och den egentliga naturkraften.²⁰⁹ Även Espmark refererar till du Prel i sin analys av *Notturmo*. Espmark betonar du Prels koppling till den romantiska traditionen, trots att filosofin har anspråk på att göra vetenskap av mystiken. Han refererar också till du Prels idé om materialiseringen av de tidigare omedvetna föreställningar som framträder under ett somnambult tillstånd. Det omedvetna kan alltså träda utanför jaget – vilket Espmark menar inte är någonting annat än ”själsöversättningens teori som bara väntar på att överföras till det litterära planet.”²¹⁰ Espmark refererar också till Hanssons efterlämnade skrifter, där Hansson skriver att ett nedsjunkande i ett somnambult tillstånd möjliggör för oss att kommunicera med naturen genom andra sinnen än de yttre.

I detta sjunde kapitel i *Sensitiva amorosa* är det lätt att se vad Espmark syftar till. Den inre ångesten blottas och blir till ett med den yttre världen. Gränserna upplöses mellan medvetet, omedvetet, det yttre och det inre. Mannen försöker också med vetenskapliga medel tränga in i detta transcendenta fält, när han försöker utröna kvinnans innersta väsen med en metod som liknas vid kirurgens. Den djupaste inre mänskliga naturen har alltså ett starkt släktskap med den yttre naturen, men gemensamt för dem är också att de i slutändan är omöjliga att till fullo behärska. Mannen blottlägger aldrig kvinnans mysterium, utan dukar under för den växande galenskapen och naturens hastigt uppflammande oväder är minst lika irrationella som våra inre själsrörelser. Vår intensiva längtan efter att förstå och behärska slås än en gång omkull av krafter starkare än att vårt medvetna jag förmår styra dem. Vi slåss sålunda både mot oss själva och mot naturen, samtidigt som en intim identifikationsprocess för de båda sfärerna samman.

²⁰⁸ Holm, s. 79

²⁰⁹ Levander, s. 72f

²¹⁰ Espmark, 1994, s. 32

3.8 Höst och melankoli

En något mer konventionell bild, där människan liknas vid en växt, inte helt olik förklaringen av ”grundmetaforen” ”People are plants” som presenteras av Lakoff och Turner²¹¹, påträffas i slutet av det sjätte avsnittet:

Det är som en festdag för mig, och varför skulle jag icke njuta den så gott jag kan, fastän jag är fyrtio år och mitt ansikte har rynkor och mitt hår börjar bli grått och människor skulle kalla mig en gammal narr, om de visste av det. Vad som hänt mig är ju icke annat än det som händer en och annan bar och gammal buske, som står mot solsidan och en sen höstdag skjuter nya knoppar, som skola vissna i nästa nattfrost. (s. 60)

En bar gammal buske får stå som symbol för en äldre människa som förlorat livslusten. Under några korta ögonblick får minnen av tidigare upplevd kärlek mannen att återfå gnistan, varpå denna återupplivning liknas vid en irrationellt och på förhand utdömt knoppande under senhösten. Liksom busken styrs människan av tillfälligheter – men samtidigt är båda lika hopplöst förlorade under naturens och årstidernas lagar. Nattfrost tar knopparna liksom livets fortskridande stävjar ungdomens känslor. Så i denna tämligen konventionella bild kan den tidigare nämnda ödesgemenskapen också skönjas.

Kapitel åtta är egentligen främst besläktat med det sjätte och med det sista kapitlet, vilket ytterligare förstärker bilden av verket som en helhet – ett verk som är uppbyggt av nära sammanbundna avsnitt. I detta kapitel är det kärleken på avstånd som ställs emot den fysiska sexualiteten. Ämnet är ett för sin tid kontroversiellt ämne, nämligen homosexualitet. Inledningen är en ytterst finstämd bild, inte helt olik den i kapitel två och sex, där landskapet får agera bakgrund till en diskussion eller erinran.

Vi sutto ett stort sällskap, vid middagstiden i den allra första sommaren, utanför restaurangen i en av bersåerna på trottoaren utmed torget, man hade nyss, för första gången på året, flyttat ut borden och sofforna och krukplantorna, allt det kyliga och bleka höll på att försvinna, himlen hade redan högsommarens varmlå färgton, solljuset vällde ned över staden i varm ymnighet, osynliga insekter fyllde luften med sitt surr, stenarna hettade och markiserna voro nedfällade för butikernas fönster. Samtalet gled fram genom det ena apropos'et och hoppade så tvärt över i det andra, för att sedan på samma sätt glida fram genom detta, eller förlorade sig i de enstaka orden eller tystnaden, liksom ån i sanden, där den mynnar ut i havet. (s. 67)

Här är det samtalet och stämningen i gruppen som harmoniserar med landskapet. Först beskrivs landskapet ganska sakligt och några direkta metaforer påfinns ej, istället fungerar

²¹¹ Lakoff, Turner, s. 6

inledningen som ett uppbyggande av en stämning. Beskrivningen övergår sedan till samtalet, som liknas vid en å i sanden, där vi alltså i en liknelse återspeglar det mänskliga i det naturliga. Ganska snart blir man varse att tonen skall komma att förändras. Inledningen är blott en ramberättelse och den historia som komma skall har ett kontrasterande stämningsläge.

En i gruppen börjar beskriva en forn väns livsöde – vilket inleds som ett slags försvar av en kärlek som omfattar det egna könet, under förutsättning att den inte är ”den grova köns-sinnligheten” (s. 68). Vännen beskrivs som ”en av dessa människor, i vilkas väsens djup det evigt vilar ett tungt och melankoliskt känslotöcken, varur tankarna stiga fram, mättade av skum smärta, som då du en dag i senhösten ser en enslig vandrare komma fram ur dimman och åter försvinna i den.” (s. 69) Här beskrivs mannens inre melankoliska känsloliv, där en liknelse träder in och jämför mannens tankar med den visuella bilden av en enslig vandrare i höstdimman. Bilden av vandrare i senhöstdimman fungerar här inte bara som en bild för det sätt på vilket mannens tankar träder in och ut ur det fördolda, utan bryter också av mot ramberättelsens stämningsfyllda, ljuva försommarkväll. Dock så ändras årstiden återigen raskt och mannen beskrivs vara ”sensibel som vitt siden, och skuggor och dagar spelade i hans själ som då vinden far hän över sädesfältet eller som då havet, en dag tidigt på året, ligger som ett enda ljust leende och så med ett blickar mot dig som ett svårmodigt öga, endast därför att ett moln går framför solen.” (s. 69) Den första bilden, där mannen liknas vid siden, är en bild som tydligt hänvisar till inledningskapitlets beskrivning av *Sensitiva amorosa* - här ser vi, precis som i alla de andra avsnitten, den moderna, överreflekterande människotypen, som är så upplyst att han blivit sin egen fiende. Linders beskrivning är träffande: ”Denna Hamlet-typs karakteristika äro överreflexionen med åtföljande verklighets- och handlingsskygghet, tydande på en splittring mellan psykiskt och fysiskt, vilken ofta utmärker den utpräglade kulturmänniskan och kan vara ett tecken på lätt degeneration.”²¹² Strax därpå kommer en bild av havet, som i sin tur är besjälad. Här tycks bilden flyta ihop till ett, när mannens sensibilitet beskrivs genom havet, som i sin tur ges mänskliga egenskaper, såsom ett leende och ett ”svårmodigt öga”. Ett moln framför solen står symbol för en hastigt översköljande melankoli, vilken förstärks i nästa bild: ”[m]en vad som låg innerst i denna ömtåliga organism, det var den öde och tröstlösa ensamhetskänslan; ödet vältrade sig fram över människorna som då åskbyarna går lågt en mörk natt och regnet öser och blixarna tända varandra och bli en enda [...]” (s. 69). Här har landskapet bytts till en ovädersnatt och det tycks vara alla människors öde som behandlas i denna liknelse. Vidare går berättaren än djupare in på mannens ytterst

²¹² Linder, s. 326

fina och känsliga väsen, som får stå som förklaring till det beteende som de flesta i denna krets och tidsålder skulle betrakta som sjukligt. Berättaren beskriver föremålet för mannens kärlek i följande ordalag:

[d]en andre var [...] en fjortonårig gosse [...] – ett bräckligt men finbyggt barn med ett nobelt huvud och ett ansikte som en ung flickas, mjukt i linjerna, varmblekt i hyn, ett blont anlete med ett par mörka ögon som av svartblå sammet med lena reflexer. Det fanns, i ansiktsuttrycket och i blicken, något känsligt och gott och rörande skyggt, [...] man kände sig ständigt liksom rädd för att komma detta sköra käril för nära och man tvang sig nästan i ängslan att vakta sin stämman, ty vid minsta hårdhet i tonfallet, vilken man själv icke visste av att den fanns där men som detta barn instinktliskt förnam, kom där något smärtsamt spänt och liksom en mörk sky över detta ljusa mimosa-anlete [...] (s. 70)

Det är tydligt att mannen funnit en själsfrände, ett ytterligare exemplar av *Sensitiva amorosa*. Intressant är hur pojkens ansikte beskrivs som ett ”mimosa-anlete” – här är alltså en tydlig koppling till *Sensitiva mimosa*, den växt som drar ihop sig vid beröring. Här är en metafor som är invävd i en liknelse, när ”något smärtsamt spänt” kommer in ”som en mörk sky” över pojkens ”mimosa-anlete”. Här är alltså i första ledet ett a som är *som* ett b, medan det i bilden av ”mimosa-anletet” handlar om ett a som flutit samman med b²¹³, dock utan att suddas ut de båda leden; mimosa som i blomman och pojkens ansikte. Pojken är en känslig drivhusblomma, som frodas i rätt miljö, men som är oerhört känslig för andra miljöer. I slutet av kapitlet refereras det åter till pojkens ansiktsdrag som ”sensitiva-anlete” och ”sensitiva-ögon” (s. 72) och det verkar som om mannen och pojken är till sitt väsen tämligen lika, med en djup känslighet som inte alltid är fullt lämpad för livets alla svårigheter. I texten återvänds det aldrig till ramberättelsen, utan den i början introducerade bilden av sällskapet i middagssolen är sedan länge borta. Den sunda försommARBilden är ersatt av en förfinad och överkultiverad natur, vilken mycket lätt hamnar i uppror.

3.9 Naturen och kärleken

Liksom tidigare är beskrivet, så finns på många ställen i *sensitiva amorosa* en stark intimitet mellan känslolivet och landskapet – så också i det sista, stämningsmättade kapitlet. Ser man verket som en helhet, tycks denna lilla berättelse vara en möjlig flykt från den överkänsliga sensitiva-människans destruktiva och mondäna tillvaro, som beskrivs i den allra första ”programskriften”. Mannen som är huvudpersonen i berättelsen tycks söka naturen, precis som huvudpersonerna i kapitel II och VI, vilka tidigare beskrivits. Den inledande ”ram-

²¹³ Nyman, s. 28

berättelsen”, som det visserligen bara återvänds till med en enkel antydning i slutet, är en dyster höstbild, fylld till bredden av melankoli: ”[e]n våt senhöstdimma hängde tungt ned inne över grenarna, det var som om själva den grå luften sänkt ned sig och tyngde på det spensliga kvistnätet, och vätan gled ut i droppar, som växte och växte, lossnade och föllo.” (s. 73) Här har hösten alltså samma funktion som mer utförligt beskrivits i föregående kapitel, avhandlande avsnitt åtta.

När de två männen i inledningen träffar på en ensam kvinna, är det svårt att uppfatta om hon äger verklig existens, eller bara är ett stämningsminne: ”[...] hon stod alltjämt kvar i samma ställning, orörlig, ensam, fri mot den grå luften, en svårmodig senhöstsyn och en förkroppsligad skymningsstämning.” Mötet med henne fyller jagets följeslagare med en ”stämning så ymnig, att den steg över hans själs bräddar och rann fram i ord, så melankoliskt tunga som dropparnas ensamhetstysta plaskande omkring oss.” (s. 74) Här kan man verkligen känna igen Espmarks idéer om en materialisering av poetens (eller jagets) tankar – visserligen föregår bilden erinringen, men av den nästan transcendenta känsla man får av denna bild, är det inte svårt att tänka sig att kvinnan skulle kunna vara en materialisering av männens stämningssläge.²¹⁴ Här kommer nu en berättelse om en sommar som en av männen upplevt och som han i det dystra höstmörkret blivit påmind om. Det är en berättelse som tydligt följer årstidens växlingar, med en utblomning i juni och ett dystert avslut i september. Stämningen upphör inte för ett ögonblick sammanföra sinnesrörelser med landskapet – och i mångt och mycket tycks denna man leva i en förälskelse i naturen och sitt eget känsloliv. Viktigt är dock att påpeka att detta sker just på ett abstrakt plan, långt ifrån den fysiska kärleken. Han fixerar sina känslor kring en kvinna han möter, men då han aldrig talar med henne eller rör vid henne, får man intrycket av att kärleken han känner har sin egentliga betydelse långt borta från det verkliga objektet. Det är nästan som att bilden av denna man och hans gränslösa kärlek till en namnlös kvinna blir en allegori över den moderna människans sökande efter någonting utanför sig själv, ett ideal som i sin abstraktion är omöjligt att plocka sönder eller bli besviken på. Ett första intryck kan vara att denna man är ute efter en kontroll som i de andra avsnitten tycks vara det som saknas människan. Emellertid blir det snart ganska tydligt att det inte är frågan om en människa med kontroll över sina känslor i denna berättelse heller. Liksom flera av bokens andra figurer genomförs denna man av såväl minnen, som känslor och tankar av medveten och omedveten karaktär. Natur och känslor vävs samman i kanaler av påverkan i båda riktningar: ”det fanns i blickens uttryck något obestämbart något som jag icke vet vad

²¹⁴ Espmark, 1994, s. 34

det var och som jag aldrig funnit ord för, men som jag känner igen nu då jag ser dessa nakna träd och den töckniga luften [...] (s. 76-77). Det fortsätter med fler kopplingar till höstens nedbrytande av sommarens grönska: ”[h]on var som ett fint vitt blomster som blottar sin sjukliga fågling i höstsolen och mitt i en döende natur.” (s. 77) Vidare finns den nästan tydligaste bilden av mannens inre samspel med naturen, där det blir väldigt klart hur såväl stämning som landskap är någonting som växer ur hans inre: ”[j]ag gick hemåt, och jag växte efter hand samman med verkligheten igen, och den slöt sig åter tillhoppa omkring mig, med vid allt jag mötte, hörde och såg, var det som om denna yttre verklighet rämnade, löstes upp och försvann likt en morgondimma [...]” (s. 77)

Ytterligare exempel på känslornas irrationella riktning ses i slutet av berättelsen, där mannen berättar hur han påverkades av denna ordlösa kärlekshistoria:

Och detta nya underliga, som jag kände mig gå och bära på utan att fullt och klart veta vad det var, kunde helt plötsligt svälla och bölja, jag hade rysningar i mitt blod av smärtsam vällust, det brände och fuktades under ögonlocken, min blick blev vid, min stämningsmättade tanke sköt som en strimma in över tillvarons lönnliv, och den blev till syner, och jag skälvde och vreds i ett våldsamt behov att kasta mig framstupa på marken och gråta, för allt och ingenting eller vad, det visste jag icke. (s. 80)

Lite längre ned finns en återkoppling till det sjukliga, någonting som också kan skönjas i den första beskrivningen av örten *Sensitiva amorosa* i det första avsnittet:

Och denna sällsamma kärlek, sjukligt fin som konvalescentens hy, – när den var som starkast och fullast i sin smärtsamma sötma, blev den en svårmodig längtan efter att vi två, hon och jag, måtte sluta oss tätt intill varandra, liksom två skrämde djur i ovädret, och låta livet brusa fram över oss, det trista, onda, förfärliga livet. (s. 81)

Världen och livet står i kontrast till den inre känslan och kärleken är i detta fall människans flykt från det eländiga livet, ett tillstånd där intimiteten aldrig blir banal och intensiteten bygger på en stämning, sammansmält av landskap och inre verklighet. Här kan vi känna igen Espmarks analys av *Notturmo* åter igen – ”[...] jagets längtan att uppgå i alltet”. Espmarks hänvisning till du Prels mystik förklarar det hela mycket väl, där det talas om att människan korresponderar med naturen – det handlar om en upplösning av den vanliga verklighetsuppfattningen medelst sinnena och ett inträdande i en djupare kontakt med naturen.²¹⁵ Denna förlorade verklighet syns tydligast i tidigare citerat stycke från sidan 77, där det var ”[...] som om denna yttre verklighet rämnade [...]” (s. 77). I och med kärleken (såsom föreställning)

²¹⁵ Espmark, 1994, s. 33ff

öppnas en möjlighet för den överreflekterade människan att fly sin tillvaro och förenas med naturen. I denna sinnliga förening och identifikationen med naturen får människan utlopp för sina omedvetna känslotämningar.

4. Konklusion

I en sammanfattning av de diskussioner som förts genom uppsatsens kapitel, kan det vara rimligt att återkoppla till de grundläggande frågeställningarna, såsom de formulerats i inledningskapitlet. Gällande förhållandet mellan natur och människa, gestaltat genom romanens rika bildspråk med de mångtliga naturmetaforerna, så kan man uttolka att det föreligger såväl en identifikation som en konflikt mellan den sfär som är naturens och den som är människans. Den grundläggande relationen kan ses redan på en teoretisk nivå, utifrån en tolkning av metaforen såsom ett stilmässigt medel för att representera verkligheten, där både likheter och olikheter i de två idéer som möts skapar en ny kreativ mening till det som avbildas.

Emellertid blir detta komplexa och bitvis paradoxala förhållande mellan natur och människa än tydligare när man gör en djupare analys av det bildspråk som förekommer i *Sensitiva amorosa*. I boken ges exempel på en modern människotyp – en förfinad, känslig och överreflekterande människa. Denna människa finns beskriven i det inledande kapitlet genom bilden av en ört, med namn som bokens titel: ”Sensitiva amorosa”. Denna människotyp är ingalunda något isolerat fenomen i det sena artonhundratalets litteratur, utan snarare framträder denna nya karaktär som en symbol för sin tid. Den bleka, känsliga och smått degenererade moderna människan är en produkt av en civilisationsprocess som gått överstyr. Människan har i all sin framstegstro rusat fram till sin egen undergång. Civilisationen och kulturen underminerar sig själva genom överdriven kontroll och överreflektion och en förlamande livsångest hotar att gripa tag i den förfinade och civiliserade människosjälens. Här passar Adornos teori om civilisationen som stelnat till ”en andra natur” mycket väl in. Människan är minst av allt sin egen herre, och därför inte heller någon annans, utan drivs i riktningar som styrs av processer om vilka vi vet föga. Allting slår om och förändras i en handvändning och maktlösheten blir explicit och uppenbar. Maktlösheten blir både en maktlöshet inför den civilisationsprocess som inte går att hejda och en maktlöshet inför de omedvetna processer som finns inom oss. Detta resulterar i att det plötsligt finns utrymme att ifrågasätta människans herravälde över naturen.

Gemenskapen och likheten mellan människan och den organiska växtligheten, som bildspråket i *Sensitiva amorosa* anspelar på och förstärker, lägger grunden till ett omkullkastande av den absoluta behärsningen som vetenskapen och civilisationen strävar mot. Ett bejakande av, eller åtminstone ett upphörande av förnekelse inför, det omedvetna, det

djuriska, primitiva och ödesbestämda hos människan minskar det avstånd upplysningsprocessen och vetenskapen sökt skapa mellan natur och människa. Sexualiteten och ångesten är båda starkt förankrade i en delvis svårkontrollerad sfär av omedveten kraft som identifieras med naturen.

I en flykt från civilisationen och samhället (den andra naturen) söker den moderna människan kontakt med sitt eget omedvetna känsloliv – i naturen. Denna förnekelse av absolut kontroll – en skildring av en människa som fallit över kanten av civilisationen och funnit sig själv vara en del av naturen – är här en del av ett inte helt okontroversiellt berättande, fyllt av intima kopplingar mellan människa och växt- och djurliv. Här tangerar vi en annan fråga ur inledningskapitlet, nämligen frågan om varför *Sensitiva amorosa* fick så mycket negativ uppmärksamhet då den gavs ut för första gången 1887. Verkets upplösande av upplysningen och vetenskapens maktordning skulle kunna vara en del av en rimlig förklaring till varför det skakade om kritikerkåren och sina övriga läsare. Då den rationella människan, som står på toppen av civilisationens mäktiga konstruktion, plötsligt tappar fotfästet och faller till följd av omedvetna inre processer, är det inte konstigt att man reagerar med viss rädsla och avsky. Verket är visserligen, som tidigare nämnts, inte helt ensamt i sitt slag, men i den nordiska läsekretsen skulle man kunna tänka sig att sekelslutsstämningen, eller dekadensen – som plötsligt placeras mitt i den skånska naturen – kunde ge ett ganska skrämmande intryck. Verket tycks vackla på gränsen mellan naturalism och mystik, med ett bildspråk som bitvis är ganska brutalt i sina naturmetaforer. Att människan skulle förlora makten över både sig själv och naturen är en ganska skrämmande tanke, inte minst med tanke på människans behov av att ha kontroll över och att finna en mening i livet och världens alla företeelser.

Precis som framgått av diskussionen om vilken typ av text *Sensitiva amorosa* är, så är det viktigt att se verket i sin helhet. Betraktar man enbart det första avsnittet, som tycks vara ett proklamerande av ett livsval i en sann dekadent anda, eller om man bara ser till de kapitel som tar upp uppvaknandet av en plötslig avsky inför den man står närmast – med en därpå följande likgiltighet och tristess, tycks texten mycket brutal och pessimistisk – ett rent uttryck av leda och ångest inför livet och världen. Men om vi istället ser hur det finns en rörelse framåt i verket, kan man skönja hur texten pekar mot slutkapitlets, visserligen melankoliska, men långt mer finstämda, skildring av kärlek på avstånd. Här spelar naturen, liksom i resten av verket, en mycket stor roll. Men istället för den krälände, svamplika och tungsint ödesmättade metaforiken, finns här ett landskap som går i samklang med en själ i ett melankoliskt färgat glädjeres. Känslornas utveckling följer dygnens och årstidernas rytm och identifikationen med naturen blir ett stämningsbyggande, intensivt och svärmodigt uppgående

i en omgivning, i sitt eget och en annans väsen. Känsloernas process, liksom naturens årstidsväxlingar, är omöjliga att styra över, men det är möjligt att hänge sig åt en intensiv lyckoupplevelse – och sedan bevara minnet av den. Här blir relationen till naturen en symbiotisk dubbelreflexion, där den grundläggande begreppsmotsättningen bleknat betydligt i förhållande till de tidigare kapitlen. I denna diskussion har både Kjell Espmarks idéer om själspjektionen i den yttre världen och Jonathan Bates idé om naturen som en spegel för människans inre kunnat sammanföras och närmare förklara hur vi kan vara både nära och långt ifrån naturen på samma gång. Leo Löwenthals teori om den borgerliga människans naturlängtan är också viktig eftersom den beskriver en längtan hos en människa som har accepterat slutet på tron på det rationella.

I verket kan man alltså se hur naturen har flera funktioner. Människan både är och inte är natur på samma gång – och här kan man tydligt se hur metaforen spelar på likheter och olikheter mellan det mänskliga och det ickemänskliga, eller mellan den inre och den yttre verkligheten. Samtidigt som vi sätts i intim förbindelse med naturen i mångt och mycket, så finns en oöverstiglig distans, som egentligen härrör ur vårt begreppsliggörande av naturen. Så länge natur och människa ses som separerade från varandra, vilket de alltid gör om de sätts i jämförelseled, så kan de inte helt och hållet uppgå i varandra. Häri kan man skönja en kommentar till själens längtan eller riktning mot naturens irrationalitet, där ett försök att uppgå i naturen alltid hindras av det faktum att vi i begreppet natur utgått från vår föreställning om någonting som ligger utanför oss själva. I verket finns en skildring av den moderna människans abstrakta naturlängtan, inte minst i de avsnitt där landskapet harmonierar med människans känsloliv i en positiv bemärkelse, men också en skildring av den panik och rädsla som uppstår då man förlorar kontrollen över relationen till naturen och sina egna omedvetna begär. I ena stunden längtar människan efter att få släppa sitt inre fritt i det öppna landskapet, i andra stunden är hon livrädd att förlora kontrollen – både över jaget och över naturen. Naturen som abstraktion, med en mindre fysisk påtaglighet, kan tyckas vara idealet – för fortfarande finns den skrämmande delen av naturen som påträffas i den fysiska sexualiteten. Konflikten finns sålunda mellan människan (språket och kulturen) och naturen, men också inom människan själv – i en paradoxal naturlängtan.

Estetiskt lägger sig verket stundom på en metanivå, där människans förhållande till naturen, litteraturens förhållande till naturen och relationen mellan inre och yttre verklighet kommenteras genom identifikation och intim sammanblandning av begrepp från olika föreställningsvärldar. Människa och natur ställs mot varandra, liksom de identifieras med varandra.

Hansson har i *Sensitiva amorosa*, genom sitt bildrika språk, skildrat en komplex kulturmänniska som i sin överreflexion tappat kontakten med och tron på civilisationen – och som i en ödesgemenskap möter en natur som är både irrationell och obarmhärtig. Hanssons bildspråk är en intim sammanblandning av naturalismens explicita metaforspråk och romantikens naturidentifikation. Mötet med naturen – och det omedvetna – är stundom skrämmande, men också bitvis harmoniskt och visar då på en mer eller mindre medveten längtan efter någonting människan förlorat kontakten med i den moderna västerländska civilisationen. Man skulle kunna hävda att Ola Hansson förenar en europeisk sekelslutsdekadens med den första känslan av vad som skulle komma att utmynna i den skandinaviska nyromantiska nittiotalismen. I föreningen med naturen finns förlösningen för den moderna överreflekterande människotypen. Genom att släppa kontrollen och identifiera sig med naturen får människan utlopp för sina omedvetna känslöstämningar.

Sensitiva amorosa är en skildring av människor som står inför en värld som inte längre klarar av att hålla drivhusets perfekta temperatur. Dessa människor faller offer för, eller kastar sig handlöst in i, sin egen omedvetna kaotiska värld. De skräms av naturen, men söker ändå upp den. De låter själens rörelser harmonisera med den yttre världen, som i sin tur reflekterar människans inre.

5. Litteraturlista

Tryckta källor:

Adam, Barbara, *Timescapes of modernity: the environment and invisible hazards*, London: Routledge, 1998

Adorno, Theodor W., *Aesthetic Theory*, red. Gretel Adorno, Rolf Tiedemann, London: The Athlone Press, 1997

Ahlund, Claes *Medusas huvud, dekadensens tematik i svensk sekelskiftesprosa*, Uppsala: Uppsala universitet, 1994

Ahlström, Gunnar, *Det moderna genombrottet i Nordens litteratur*, Stockholm: KF:s bokförlag, 1947

Ahlström, Stellan, *Ola Hansson*, Stockholm: Natur och kultur, 1958

Andersen, Per Thomas, *Dekadense i nordisk litteratur 1880-1900*, Oslo: Aschehoug, 1992

Aristoteles, *Poetik*, Övers. Jan Stolpe, Uppsala: Uppsala universitet, institutionen för estetik, 1986

Bennett, Andrew; Royle, Nicholas, *An introduction to literature, criticism and theory*, Harlow: Pearson Longman, 2009

Barry, Peter, *Beginning Theory*, Manchester: Manchester University Press, 2002

Bate, Jonathan, *Romantic Ecology, Wordsworth and the environmental tradition*, London: Routledge, 1991

Bate, Jonathan, *The song of the earth*, London: Picador, 2001 (2000)

Bosmajian, Haig A., *The Language of oppression*, New York: University Press of America, 1983

Bowie, Andrew, *Aesthetics and subjectivity, from Kant to Nietzsche*, Manchester: Manchester University Press, 2:a reviderade upplagan, 2003 (1990)

The Ecocriticism Reader, red. Glotfelty, Cheryll; Fromm, Harold, Athens: University of Georgia, 1996

Ekelund, Erik, *Ola Hanssons ungdomsdiktning*, Helsingfors: Schildt, 1930

Espmark, Kjell, *Att översätta själen, en huvudlinje i modern poesi från Baudelaire till surrealismen*, Stockholm: Norstedts, 1975

Espmark, Kjell *Själen i bild, en huvudlinje i modern svensk poesi*, Stockholm: Bokförlaget Pan Norstedts, 1994

Feuk, Mathias, "Bildspråket i *Sensitiva amorosa*" ur "Språk och stil", Uppsala : Bengt Hesselman, Olof Östergren, Ruben G:son Berg, s. 169-182, 1918

Flodin, Camilla, *Att uttrycka det undanträngda*, Göteborg: Glänta produktion, 2009
GHT 16/12, Göteborg, 1887

Garrard, Greg *Ecocriticism*, London: Routledge, 2012

The Green Studies Reader, from romanticism to ecocriticism, red. Laurence Coupe, London: Routledge, 2004 (2000)

Hallberg, Peter *Diktens bildspråk*, Stockholm: Akademiförlaget, 1982

Hansson, Ola, *Lyrik och essäer*, Stockholm: Svenska Akademien och Atlantis, 1997

Hansson, Ola, *Sensitiva amorosa*, Göteborg: Minerva, 1987

Hansson, Ola, *Tidens kvinnor*, i Samlade skrifter 5, Stockholm: Tiden, 1920

Holm, Ingvar, *Ola Hansson, en studie i åttitalsromantik*, Malmö: Gleerups, 1957

Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W, *Upplysningens dialektik, filosofiska fragment*, Övers. Lars Bjurman, Carl-Henning Wijkmark, Göteborg: Daidalos, 1997 (1944)

Jörngården, Anna, *Tidens tröskel*, Höör: Symposion, 2012

Lakoff, Georg; Turner, Mark, *More than cool reason, a field guide to poetic metaphor*, Chicago: University of Chicago Press, 1989

Levander, Hans, *Sensitiva Amorosa, Ola Hanssons ungdomsverk och dess betydelse för åttiotalets litterära brytningar*, Stockholm: Åhlén och Åkerlund, 1944

Linder, Sten, *Ernst Ahlgren i hennes romaner*, Stockholm: Albert Bonniers, 1930

Luthersson, Peter, *Svensk litterär modernism, en stridsstudie*, Stockholm: Atlantis, 2002

Löwenthal, Leo "Knut Hamsun. Till den litterära ideologins förhistoria", övers. Joachim Retzlaff, i *Kritisk teori*, Göteborg: Daidalos, 1987

Månesköld-Öberg, Inger, *Ola Hanssons livsdikt, om mottagandet i Sverige och det sena författarskapet*, Stockholm: Carlssons bokförlag, 1998

Nyman, Alf, *Begreppet lyrisk erfarenhet*, Lund: Gleerup, 1958

Punter, David, *Metaphor*, London: Routledge, 2007

Ricoeur, Paul *The Rule of metaphor, multi-disciplinary studies of the creation of meaning in language*, övers. Robert Czerny, Kathleen McLaughlin, John Costello, London: Routledge and Kegan Paul, 1986 (1975)

Rolston III, Holmes, "Nature for real, is nature a social construct?" i *The Philosophy of the environment*, red. T. D. J. Chappell, Edinburgh: Edinburg University Press, 1997

Rorty, Richard, *Kontingens, ironi och solidaritet*, övers. Joachim Retzlaff, Lund: Studentlitteratur, 1997

Snyder, Gary, "Language Goes Two Ways" (*A Place in Space: Ethics, Aesthetics and Watersheds*, Washington, DC: Counterpoint, 1995) I *The Green Studies Reader* (2000) red. Laurence Coupe, London: Routledge, 2004

Thomas, Keith, *Människan och naturen*, Stockholm: Ordfront, 1988

Weber, Max, "Vetenskap som yrke" i *Vetenskap och politik*. Göteborg: bokförlaget Korpen, 1977

Williams, Raymond "The Green Language" (*The Country and the City* (1973) London: Hogarth Press, 1985) i *The Green Studies Reader* (2000) red. Laurence Coupe, London: Routledge, 2004

Witt-Brattström, Ebba, *Dekadensens kön, Ola Hansson och Laura Marholm*, Stockholm: Norstedts, 2007

Zerzan, John, *Twilight of the machines*, Port Townsend: Feral House, 2008

Österling, Anders, *Ola Hansson*, Stockholm: Norstedts, 1966

Otryckta källor:

Encyclopædia Britannica Online Academic edition, Encyclopædia Britannica Inc, 2012, artiklar: "mimosa" och "sensitive plant", information hämtad 2012-09-26

Oxford English Dictionary Online version, Oxford University Press, 2012, artikel: "Sensitive adj. and n." hämtad 2012-09-26