

Lunds universitet
Avd. för litteraturvetenskap, SOL-centrum
Handledare: Anders Ohlsson
2016-06-03

Linus Ljungström
LIVR07

Ut ur sinnets labyrint
Om melankoli, konst och tinget i sig
i Lotta Lotass *Den svarta solen*

Innehållsförteckning

Inledning – en svårtillgänglig labyrint.....	1
På tröskeln till labyrinten – teoretiska utgångspunkter och vägar in i verket.....	4
I labyrinten – kopplingar till melankoli.....	12
En beskrivande roman.....	18
Ett asymboliskt galleri.....	24
Kvar i labyrinten – existentiell klaustrofobi.....	36
Subjektivistisk objektivism och Kants kopernikanska vändning.....	36
Vara instängd i förnuftets arkitektur.....	39
Ut ur labyrinten.....	49
Sammanfattning.....	58
Källförteckning.....	61

Inledning – en svårtillgänglig labyrint

I slutet av augusti 2009 publicerade *Dagens Nyheter* ”Manifest för ett nytt litterärt decennium” undertecknat av en rad svenska författare, bland annat Pauline Wolff, Anne Swärd, Jerker Virdborg och Jens Liljestränd. I detta manifest redogör författarna för sin önskan om att ”blåsa nytt liv i den svenska prosan” som de menar har blivit alltför svår, alternativt fångats i genrelitteraturens klichéer.¹ De sätter upp tio punkter där de bland annat lovar att skriva romaner som ”utan konstnärliga eftergifter vill nå ut till största möjliga läsekrets”, men att de aldrig kommer ”skriva romaner om kommissarier eller journalister som löser mordgåtor”. De vill skriva romaner ”som blir lästa” och göra ”2010-talet till ett berättandets decennium.”² Därför vänder de sig från vad de upplever som ett underordnande av berättandet till förmån för en betonad formalism och språkmaterialism. Under punkt fyra skriver de:

Vi vill låta stilen och formen underordna sig berättandet, miljöskildringen och karaktärgestaltningen – inte tvärtom. Den författare som främst intresserar sig för form underskattar grovt sin läsare. Den författare som främst intresserar sig för språk överskattar lika grovt sig själv. *Vi lovar att aldrig förpacka våra osorterade texter i en pappkartong eller skriva en roman som bara består av en etthundra sidor lång mening.*³

De säger det inte rätt ut, men den författare som de uppenbart låter klä skott för kritiken är den till Svenska Akademien då nyligen invalda ledamoten Lotta Lotass (f. 1964). Att de låter Lotass exemplifiera det gångna decenniets, i deras tycke, alltför form- och språkdrivna litteratur är inte så konstigt: redan med debuten *Kallkällan* från 2000 etablerade sig Lotass som en författare som avvek från den konventionella, realistiska romanen med psykologiskt gestaltade karaktärer och en logiskt (kausalt) sammanhängande sekvens av händelser.

Kallkällan är en roman som kretsar kring fyra fristående händelseförlopp som utspelar sig på fyra olika platser: landsbygden i Dalarna, ett sinnessjukhus, ett polarlandskap och i omlopp kring månen, platser som Lotass ständigt återkommer till i sitt vidare författarskap. De tidiga verken bär drag av dokumentarism, exempelvis i

¹ Susanne Axmacher, Jesper Högström, Sven Olov Karlsson, Jens Liljestränd, Anne Swärd, Jerker Virdborg & Pauline Wolff, ”Manifest för ett nytt litterärt decennium”, *Dagens Nyheter* 2009-08-22.

² Ibid.

³ Ibid. Min kursiv.

Aerodynamiska tal från 2001, ett verk om flygandets historia, och den augustiprisnominerade *Tredje flykthastigheten* från 2004 om det sovjetiska rymdprogrammet och Jurij Gagarin. Med tiden har emellertid det dokumentaristiska draget fått ge vika för vad Jan Arnald i presentationen av Lotass på Svenska Akademiens hemsida beskriver som en ”metafysisk anonymitet”.⁴ Lotass har tagit intryck av bland annat Samuel Becketts absurdism och verken har i högre grad kommit att handla om namnlösa människor i arkaiska, arketytiska landskap utan direkta tids- och rumsmarkörer.⁵ Därtill har Lotass ägnat mer och mer intresse åt det litterära mediets formella möjligheter. Utforskandet av dessa möjligheter sker inte minst i de tre slagkraftiga experimentromanerna, *Den vita jorden* (2007), *Den röda himlen* (2008) och *Den svarta solen* (2009), vilka tillsammans utgör vad Arnald kort och gott kallar för ”trilogin”. De två första av dessa romaner är de verk som manifestförfattarna pekar ut.

Den vita jorden är en roman som består av 148 små häften och lösa blad, samlade i en ask.⁶ Detta verk liknar Lotass tidigare genom fascinationen för teknologi och genom den multifacetterade framställningen i form av en mängd vitt skilda genrer (rapport, dagbok, brev, dialog, fragment m.m.) som bland annat redogör för det vetenskapliga utforskandet och det ingenjörsmässiga bemästrandet av ett polariskt landskap.⁷ Men den skiljer sig från hennes tidigare verk genom den okonventionella formgivningen, samt den även till innehållet lösare inramningen.

Den röda himlen, den andra boken som manifestförfattarna alluderar på, är en roman i form av en konventionellt tryckt bok som emellertid består av en enda mening, vars sista rad, precis som i James Joyces *Finnegans Wake* (1939), samtidigt blir början på den första, så att texten som en evig cirkel, utan början och slut, kontrasterar mot den tryckta bokens materiella linjäritet. Detta verk tar avstamp i första världskriget och skildrar skyttegravarnas avskyvärda tillvaro och oavbrutna lidande.⁸

⁴ Jan Arnald, ”Stol nr 1 – Lotta Lotass”, publiceringsdatum ej angivet, hämtad från <http://www.svenskaakademien.se/svenska-akademien/de-aderton/stol-nr-1-lotta-lotass>, 2016-04-22, utskrift i författarens ägo.

⁵ Jfr Arnald.

⁶ En form som tidigare har prövats av Marc Saporta i *Composition No. 1* (1962) och B. S. Johnson i *The Unfortunates* (1969).

⁷ Lotta Lotass, *Den vita jorden*, Stockholm 2007.

⁸ Lotta Lotass, *Den röda himlen*, Stockholm 2008.

Mindre än en månad efter att manifestet publicerats, släpps den tredje boken i den formmässigt utmanande trilogin, *Den svarta solen*. Det går att se det som en oavsiktlig replik, en provocerande upptrappning till manifestet. Så skriver exempelvis Martin Lagerholm i sin recension att den samlade trilogin genom sin fullbordan i och med *Den svarta solen* ter sig just som ”en käftsmäll på litterära manifestkramare som vill muta in all gestaltande prosa i epikens fält”.⁹

Den svarta solen gavs ut som originalpocket och är utformad som ett så kallat *bokspel* (även kallat soloäventyr eller på engelska ”choose your own adventure”), det vill säga en bok vars text är uppdelad i olika, numrerade stycken som hänvisar vidare till andra stycken. Läsordningen följer alltså inte boksidornas materiella kronologi (från första sidan och framåt), utan läsaren ställs i slutet av varje textstycke inför olika val och skickas fram och tillbaka genom boken. Lotass bok består av 340 sådana textstycken. Men det är inte bokspelsformen i sig som utgör det extrema i framställningen, utan snarare det faktum att alla textstycken – med undantag för första (1), andra (256) och sista stycket (340) – i detalj beskriver olika rum eller bilder av rum, där människor, tavlor, statyer och panoramor återfinns, rum som utgör mer eller mindre samstämda versioner av varandra.¹⁰ Framställningen saknar helt episka drag – allt är beskrivningar av rum som tillsammans utgör en i praktiken oöverskådlig labyrint. Detta gör romanen till ett av Lotass mest svårtillgängliga verk, och det har fått recensenterna att kalla den för ”bedövande monoton”, ”en av mina minst njutbara läsoplevelser i livet” och ”en litteraturens absoluta nollpunkt”.¹¹ Det är ett verk som genom sin monotona framställning vänder sig från läsaren. Hanna Nordenhök skriver i *Aftonbladet* att romanen undandrar sig tolkning och Ingrid Elam menar i *Dagens Nyheter* att den ”förutsätter en läsare som är beredd att bryta sig in.”¹²

Ett sätt att placera denna otillgänglighet i ett sammanhang är att betrakta den som ett uttryck för ”det utsagdas estetik”. Termen etableras av Lotass själv i hennes avhandling *Friheten meddelad. Studier i Stig Dagermans författarskap* från 2002, och syftar på texter som medvetet införlivar läsaren i det skapande arbetet; det är

⁹ Martin Lagerholm, ”Klaustrofobiskt”, *Smålandsposten* 2009-09-24.

¹⁰ Lotta Lotass, *Den svarta solen*, Stockholm 2009.

¹¹ Nils Schwartz, ”Monotonins arkitektur”, *Expressen* 2009-09-18; Björn af Kleen, ”Dödsnära mellan radhusen”, *Sydsvenskan* 2009-09-18; Björn Gunnarson, ”Lotta Lotass vid litteraturens nollpunkt”, *Södermanlands nyheter*, 2009-09-21.

¹² Hanna Nordenhök, ”Revolt mot romanen”, *Aftonbladet* 2009-09-18; Ingrid Elam, ”Följer motståndets estetik”, *Dagens Nyheter* 2009-09-18.

”litteratur som aktivt samtal.”¹³ Hon beskriver det som en ”samfärdsel” mellan författaren och en invigd läsare: ”Betonandet av texten som kommunikation, som samfärdsel, som ’inriktad’ på och inte enbart riktad till läsaren, förutsätter att den, i sitt *tilltal*, etablerar en i någon mån redan involverad mottagare, att det från första stund bereds plats för läsaren i texten.”¹⁴ Det är en läsarinriktad estetik som kan jämföras med receptionsteorier såsom Umberto Ecos tankar om ”den öppna texten”, Roland Barthes ”writerly text” och den teori som Lotass själv stöder sig på i sin avhandling: Wolfgang Isters tankar om tomrum i texten med dess implicita läsardeltagande.¹⁵

Arnald menar att Lotass avhandling kan läsas som ett ”credo” till hennes författarskap och att ”det utsagdas estetik” är en grundläggande del i många av hennes verk – inte minst *Den svarta solen*.¹⁶ Det finns något paradoxalt över att den svårtillgängliga, frånstötande formen samtidigt, via det utsagdas estetik, också förutsätter läsarens aktiva deltagande. Som Elam noterar i sin recension måste läsaren själv skapa sin berättelse – ”[d]et som erbjuds är material.”¹⁷ Läsaren släpps in i labyrinten och får själv skapa mening ur den. Syftet med den här uppsatsen är att visa hur en sådan mening kan avvinnas texten. Detta syfte är opreciserat, men för att kunna specificera det närmare måste en del frågor besvaras, såsom: Är läsaren verkligen helt utlämnad åt sig själv? Finns det inga ledtrådar?

På tröskeln till labyrinten

– teoretiska utgångspunkter och vägar in i verket

Till en så pass öppen text som *Den svarta solen* blir den paratextuella inramningen särskilt intressant eftersom läsaren därigenom erbjuds ett flertal nycklar att pröva mot texten. I introduktionen till *Seuils* (1987) definierar Gérard Genette *paratext* som ”the means by which a text makes a book of itself and proposes itself as such to its readers, and more generally to the public.”¹⁸ Paratext kallas alla de element som

¹³ Lotta Lotass, *Friheten meddelad. Studier i Stig Dagermans författarskap*, Göteborg 2002, Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet nr 43, Diss: Göteborgs universitet, s. 100.

¹⁴ *Ibid.*, s. 101 f.

¹⁵ Se *ibid.*, s. 106 f.

¹⁶ Arnald.

¹⁷ Elam.

¹⁸ Gérard Genette, ”Introduction to the Paratext”, övers. Marie Maclean, *New Literary History*, Vol. 22, 1991:2, s. 261.

omger och presenterar själva texten för (den potentiella) läsaren, såsom författarnamn och titel, förord, omslagsillustration och kapitelrubriker och som med Genettes egen liknelse utgör ”trösklar” in i verket.¹⁹ Det är oftast genom paratexten som läsaren avgör om ett verk är värt att läsa eller inte.

Genette gör en distinktion mellan paratext som direkt ansluter till verkets materiella manifestation, exempelvis omslag, baksidestext, kapitelrubriker, förord och den paratext som befinner sig utanför den fysiska produkten, såsom författarintervjuer, korrespondens, pressutskick med mera. Den förra sortens paratext, som omger eller ibland är instucken i texten kallar Genette för *peritext*, medan han kallar paratext som saknar fysisk koppling till verket för *epitext*.²⁰ Men det som definierar paratexten och särskiljer den från andra textuella kategorier såsom exempelvis *metatext* (bokrecensioner, avhandlingar, med mera) är att paratexten har en prägel av legitimitet och att den skapar ett slags officiell kontext åt texten. Och även om det inte är författaren själv som har skrivit baksidestexten eller förordet så går det ändå att uppfatta dessa som en del av det auktoriserade sammanhang som försöker forma uppfattningen av texten, ett slags förtydligande av författarens intention.

En av paratextens funktioner är att skapa förväntningar på läsningen och föreslå olika sätt att förhålla sig till själva texten, exempelvis genom författarnamnet som kanske påminner läsaren om andra verk av samma författare, genom en genrebenämning såsom ordet ”Roman” på omslaget eller genom titeln: Genette undrar till exempel hur vi skulle läsa James Joyces *Ulysses* om titeln inte var just *Ulysses*.²¹ Paratexten är således ett viktigt hjälpmedel vid tolkningen av ett verk.

Men det bör samtidigt betonas att även om paratexten skapar föreställningar om verket, så är de endast förslag, uppmaningar och påståenden, vilka måste ställas mot själva texten, för som Genette uttrycker det: ”No matter what aesthetic or ideological pretensions [...], no matter what coquetry, no matter what paradoxical inversion the author puts into it, a paratextual element is always subordinate to 'its' text”.²²

Paratexten till *Den svarta solen* rymmer – främst i dess peritextuella utförande – ett flertal sådana direkta, såväl som indirekta uppmaningar och förslag. Den kanske

¹⁹ Ibid., s. 261.

²⁰ Ibid., s. 262 ff.

²¹ Ibid., s. 262.

²² Ibid., s. 269.

mest betydande och samtidigt osynligaste ledtråden i det här avseendet är titeln, *Den svarta solen*, eftersom den gömmer verkets tematiska kärna: *melankolin*.

”Den svarta solen” användes som symbol för melankoli och depression första gången av den franske poeten Gérard de Nerval (1808–1855) i ”El Desdichado” ([sp. ”Den olycklige” el. ”Den arvlöse”], 1854), en sonett med Orfeus-motiv, där de Nerval skriver om ”melankolins svarta sol”: ”le *Soleil noir* de la *Mélancolie*”²³. Symbolen har sedan plockats upp av, bland andra, Julia Kristeva och använts som titel till hennes bok *Soleil noir. Dépression et mélancolie* ([fr. *Svart sol. Depression och melankoli*], 1987), i vilken hon bland annat, från ett psykoanalytiskt perspektiv, undersöker hur depression och melankoli har behandlats i olika konstverk (från konstverket *Den döde kristus i graven* av Hans Holbein d.y., till de Nervals dikt, Fjodor Dostojevskij och Marguerite Duras). Hon betraktar konsten, inte minst diktkonsten, som ett sätt att genom allegori kunna ta sig ur melankolin. Genom de snarlika titlarna upprättas ett intertextuellt band mellan Lotass roman och Kristevas text.

En annan viktigt paratext till *Den svarta solen* är baksidestexten. Den rymmer en mängd aspekter att ta fasta på och som på olika sätt försöker förklara verket:

Den svarta solen är en installation av texter vars början (1) och slut (340) bildar fästpunkter för det spel, det system eller den struktur läsaren själv väljer sin väg genom. Instängdhet, upprepning, utmattning och klaustrofobi är nyckelord för framställningen, där analogier, omtagningar och hård rytmisering knyter de skilda texterna samman i en motståndets estetik. Med en mekanik gränsande till mani, en monotoni gränsande till monomani, drivs läsaren genom boken.

Tillsammans med de tidigare utgivna romanerna *Den vita jorden* och *Den röda himlen* bildar *Den svarta solen* en triptyk om fält i tre fristående delar, baserade på Kants tre kritiker.

Lotta Lotass föddes 1964 i byn Borsheden i Västerdalarna och är numera bosatt i Göteborg. Hon debuterade 2000 med romanen *Kallkällan*. Lotta Lotass är invald i Svenska akademien och kommer i december 2009 att ta plats på stol nummer ett.²⁴

Verket rubriceras som en ”installation av texter”, men det beskrivs också som ett ”spel”, ett ”system” eller ”en struktur”, vilket anspelar på bokspelsformen. Läsaren framställs som både aktiv och passiv: aktiv genom de interaktiva valmöjligheterna

²³ Gérard de Nerval, ”El Desdichado”, i *Les Chimères” de Nerval. Édition critique (Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises)*, kommenterad av Jean Guillaume, Bryssel 1966, opag.

²⁴ Lotass, *Den svarta solen*, omslag.

som bokspelet erbjuder, men samtidigt passiveras läsaren och ”drivs” genom boken som vore hen utlämnad åt bokens struktur. Med ord som ”klaustrofobi”, ”mani”, ”monomani” placeras verket i en psykologisk diskurs, vilket förstärker kopplingen till melankolin.

I baksidestexten är det också första gången de tre verken *Den vita jorden*, *Den röda himlen* och *Den svarta solen* uttryckligen binds samman genom en peritext. Peritexten till *Den svarta solen* fungerar därmed som en epitext till de två tidigare verken som intressant nog inte har försetts med motsvarande upplysningar i sina respektive peritexter. Det framgår emellertid i en recension av *Den röda himlen* att det är den andra delen i en ”triptyk om fält”, varför det finns skäl att tro att informationen förmedlats tidigare genom pressutskick.²⁵ Kopplingen mellan verken uttrycks visserligen implicit genom de snarlika titlarna, men även det är alltså en paratextuell koppling.

Rent textuellt skiljer sig de olika verken åt både vad gäller innehåll och form: *Den vita jorden* består som redan har nämnts av häften och lösa blad i en ask, därtill gör den bruk av flera olika genrer och rör sig i ett polarlikt område. *Den röda himlen* är en tryckt bok som alltså består av en enda lång mening och tar plats i första världskrigets löpgravar – *Den röda himlen* är därmed, till skillnad från de andra två verken, mycket mer historiskt och geografiskt specifik.

Vid första påseendet av texterna finns det alltså inte många gemensamma nämnare, men baksidestexten till *Den svarta solen* är inte endast sammanfogande; den indikerar också, dock med provocerande vaghet, *hur* verken är besläktade. Läsaren får veta att det handlar om ”fält” (vilket alltså även framgår av recensionen av *Den röda himlen*) och att de är ”baserade på Kants tre kritiker”.

’Fält’ är ett diffust begrepp med många allmänna betydelser, varför det inte klargör särskilt mycket. Det går visserligen se hur *Den vita jorden* tycks kretsa kring det ’vetenskapliga fältet’ och att romanen genom skildringen av ett okänt polarlandskap aktualiserar fält i betydelsen ”plan, öppen mark” i allmänhet, men mer specifikt som den fria naturen i motsats till den kultiverade marken.²⁶ I *Den röda himlen* kommer fältbegreppet kanske som tydligast till uttryck genom den militära inramningen: hela romanen utspelar sig på slagfält. Militära inslag finns också i *Den svarta solen*, trots det är fältbegreppet inte lika uppenbart här som i de övriga verken.

²⁵ Kristoffer Folkhammar, ”Kriget – i en enda rödlysande mening”, *Aftonbladet* 2008-11-11.

²⁶ ”Fält”, i *Svenska Akademiens Ordbok (SAOB)*, band 9, Lund 1929.

Men genom rumsbeskrivningarnas monomana fokus på ytbeskaffenheter går det tänka sig fältbegreppet här i dess förståelse som ”yta”.²⁷ Men vad fältbegreppet gör, utöver att på detta sätt redogöra för de tre romanernas olika semantiska fält, är oklart.

Den andra uppgiften kring hur de tre romanerna är besläktade avser den tyske filosofen Immanuels Kants (1724–1804) tre verk, *Kritik av det rena förnuftet* (*Critik der reinen Vernunft*, 1781 och 1787), *Kritik av det praktiska förnuftet* (*Critik der praktischen Vernunft*, 1788) och *Kritik av omdömeskraften* (*Critik der Urteilskraft*, 1790). Det övergripande projektet för de tre kritikerna var att kartlägga det mänskliga förnuftets förmågor och att undersöka kunskapens betingelser, för att få svar på frågor såsom: Är objektiv kunskap möjlig, och går det att överskrida erfarenhetens gränser? Samtidigt som Kant är i det närmaste medeltida i sitt försök att foga in så gott som alla filosofins områden i samma system, såväl metafysisk, epistemologi, som etik och estetik, anses Kant genom de tre kritikerna ha lagt grunden till den moderna västerländska filosofin. Den första kritiken har till och med kallats det ”viktigaste enskilda verket i modern filosofi”.²⁸

Till skillnad från uppgiften om fält är informationen om Kant helt ny. Och eftersom det inte finns något konkret i texterna som uppenbart skvallrar om relationen till Kants verk kan läsaren av de tidigare verken knappast ha varit medveten om denna, för att tala med Genette, hypertextuella relation, men ändå framställs den som grundläggande för hela trilogin.

Men utifrån den indelning som Sven-Olov Wallenstein anger i sitt förord går det att se hur Kants verk förgrenar sig över hela Lotass trilogi. Wallenstein förklarar att den första boken, *Kritik av det rena förnuftet*, undersöker ”kunskapens fält”, och den andra boken, *Kritik av det praktiska förnuftet*, behandlar ”etikens fält”, medan den tredje, *Kritik av omdömeskraften*, försöker ”etablera det estetiskas autonomi” som ”ett fält oberoende av de andra (kunskap och etik)”.²⁹ Genom att reducera Kants tre verk till dessa tre teman eller ”fält”, kunskap, etik och estetik, går det att skissera ett första utkast av förhållandena mellan Kants verk och Lotass tre romaner. Och precis som P1:s kritiker Maria Edström kommer fram till i sin recension av *Den svarta*

²⁷ I *SAOB* närmare bestämt: ”(i allm. fackspr.) gm inramning. l. gm avvikande färg l. gm avvikande ytbeskaffenhet från ett större helt l. från liknande ytor avgränsad (plan) yta.” (ibid.)

²⁸ Markku Leppäkoski, ”Inledning. Hur ren är *Kritik av det rena förnuftet*?”, i Immanuel Kant, *Kritik av det rena förnuftet*, Stockholm 2004, s. 19.

²⁹ Sven-Olov Wallenstein, ”Översättarens förord”, i Immanuel Kant, *Kritik av omdömeskraften*, Stockholm 2003, s. 7 f, 10.

solen, relaterar Lotass romaner då kronologiskt med Kants kritiker.³⁰ *Den vita jorden* hör genom fokuseringen på kunskap och vetenskap ihop med den första kritiken. Och *Den röda himlen* kan bindas till den andra kritiken genom skildringen av krig och frågor om plikt och moral. Genom dels de många konstverken som beskrivs, dels den intrycksbetonande skildringen över lag i *Den svarta solen* aktualiseras estetik i bred förståelse som både relaterande till konst och förnimmelse. Det är i denna förståelse som Kant använder begreppet i sin tredje kritik. Denna tematiska och kronologiska indelning bekräftas av den möjligtvis slumpmässiga detaljen att sidomfånget mellan de tre kritikerna står i relation till omfånget mellan verken i Lotass triptyk. Det vill säga att *Kritik av det rena förnuftet* och *Den vita jorden* är längst, medan såväl *Kritik av det praktiska förnuftet* som *Den röda himlen* båda utgör respektive trilogis kortaste verk.

Men om man bortser från den tematiska korrelationen kan, så som den här uppsatsen visar, åtminstone *Den svarta solen* kopplas även till de två andra kritikerna och Kants filosofi som helhet. Inte minst kommer Kants slutsats i den första kritiken om att vi inte kan ha någon kunskap om världen i sig, utan endast om världen så som den ter sig för oss genom våra sinnen, att spela en väsentlig roll vid läsningen av Lotass roman. Denna slutsats innebär att vi är instängda i vårt eget sinne och insikten om denna instängdhet skulle kunna resultera i vad jag kommer kalla för en existentiell klaustrofobi.

Genom att definiera *Den svarta solen* som en ”installation av texter” och att kalla trilogin i vilken verket ingår för en ”triptyk om fält”, snarare än exempelvis ”en samling texter”, respektive det mer konventionella ”trilogi” sätter peritexten vidare fokus på två aspekter, rumslighet och konst.

Karaktäriseringen av verket som en installation ska kanske främst betona just det rumsliga ordnandet av texterna, men i kombination med triptykbegreppet blir installation som konstgenre aktualiserat. ’Triptyk’ används nämligen främst inom bildkonsten som en benämning på ett tredelat konstverk, oftast avseende altarskåp med en större mitt och två anslutande delar som också fungerar som luckor.

Konst är även en viktig beståndsdel för den undertext, den hypotext som döljer sig bakom en förhållandevis direkt allusion. I baksidestexten står det att ”analogier, omtagningar och hård rytmisering knyter de skilda texterna samman i en motståndets

³⁰ Maria Edström, ”Lotass vindlar vidare”, *Kulturnytt*, Sveriges Radio 2009, radioprogram, <http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=478&artikel=3107859>, 2016-03-18.

estetik”. *Motståndets estetik* (*Die Ästhetik des Widerstands*, 1975–1981) är titeln på Peter Weiss (1916–1982) omfattande roman i tre band om den antifascistiska kampen strax före och under andra världskriget. Handlingen som följer den anonyme berättaren från Nazisttyskland, till Spanien under inbördeskriget och, via Paris, till exilen i Sverige, integreras med diskussioner kring konstverk, såsom pergamonfrisen och Picassos *Guernica*, möten med exempelvis Bertholt Brecht och Karin Boye, samt redogörelser för arbetarrörelsens frihetskamp och söndring.

Baksidestextens allusion är dock inte det enda i paratexten till Lotass roman som pekar ut Weiss verk. Kopplingen blir obestridlig då man, som Björn Kohlström gör i sin recension, jämför omslaget till Lotass roman med omslagen till den svenska utgåvan av Peter Weiss verk (se bild 1).³¹ Båda omslagen är formgivna av Leif Thollander och de är minimalistiskt enfärgade utan bilder. Författarnamn, titel, liksom genretilldelningen ”roman” är satta med versaler i ett brett teckensnitt utan seriffer, allt i samma storlek. Det gör att genrebeteckningen ges okonventionellt stort utrymme, vilket är intressant med tanke på att båda verken utmanar begreppet. Det enda som skiljer de olika omslagen åt är färgen och själva textinnehållet. Omslaget till *Den svarta solen* utgör alltså en mycket medveten variation på omslaget till *Motståndets estetik*.

Med tanke på de aspekter som hittills ådagalagts är särskilt början av det tredje bandet intressant eftersom framställningen där kretsar kring den melankoli som berättarjagets mor har drabbats av.

Den svarta solen visar sig alltså full av allusioner och uppslag i peritexten för den som förmår att avtäcka dem, och det berättar något om den som förväntas köpa



Bild 1. Leif Thollanders omslag till den senaste utgåvan av *Motståndets estetik* (2014) och *Den svarta solen*. I den första svenska utgåvan av Weiss verk (1976–1981) var band 1 brunt, band 2 grått och band 3 grönt. Foto: Albert Bonniers Förlag.

³¹ Björn Kohlström, ”Den svarta solen, Lotta Lotass”, *Bernur* 2009-10-03, blogg, <http://bernur.blogg.se/2009/october/den-svarta-soleln-lotta-lotass.html>, 2016-05-21.

boken: Formuleringen ”baserade på Kants tre kritiker” implicerar kännedom om Kant och hans verk, de indirekta hänvisningarna till *Motståndets estetik* kräver en viss litterär beläsenhet. För läsaren i gemen måste ord som såväl fält, analogier och mekanik, som monomani och monotoni verka avväjande. Således ger peritexten romanen en exklusiv och exkluderande framtoning. Även den biografiska noteringen om att Lotass blivit invald i Svenska Akademien förstärker denna exklusiva framtoning. Den svårtillgänglighet som baksidestexten uttrycker ligger förstås helt i linje med textens lika otillgängliga innehåll. Men samtidigt signalerar pocketformatet en strävan efter lättillgänglighet, särskilt som den därtill lär ha distribuerats i breda kanaler, såsom pressbyrån.³² Genom att den svårtillgängliga, närmast frånstötande formen också förutsätter, via det utsagdas estetik, läsarens aktiva deltagande, resulterar det hela i ett slags läsartillvänd läsarfrånvändhet.

Syftet med den här uppsatsen är att visa hur Lotta Lotass genom att förena både Kants och Kristevas teorier i en labyrintisk framställning gestaltar melankolin som ett uttryck för en allmän existentiell eller metafysisk instängdhet, men där konstens, närmare bestämt litteraturens, förmåga att till mångtydighet och allegori kan forma en väg ut ur melankolin och instängdheten.

Detta åskådliggörs dels genom att ställa de av paratexten utpekade hypotexterna av Kristeva, Kant och Weiss mot Lotass text, dels genom att undersöka texten utifrån intermediala och narratologiska perspektiv.

³² Eric Dickens informerar om att *Den svarta solen* fanns ”available in railway station kiosks”. Se ”Lotta Lotass: Experimental Author of Fiction and Drama”, *Swedish Book Review* 2012:1. Tillgänglig på <http://www.swedishbookreview.com/article-2012-1-dickens.php>, 2016-04-26.

I labyrinten – kopplingar till melankoli

Innan skärskådningen av de paratextuella relationerna och den melankoliska tematiken tar sin början kan det vara värt att först försöka få ett grepp om verket så som det konkret presenterar sig för läsaren. Att *Den svarta solen* inte är en vanlig roman borde stå klart mycket tidigt i läsningen, inte bara på grund av bokspelsformen, utan kanske i än högre grad på grund av att framställningen saknar både handling och dialog. I stället domineras texten av beskrivningar som med stor exakthet åskådliggör olika rum:

106. Innanför den raka, långa randen löper en hög, rektangulär, djupt skuren, planad passage. Dess svagt skimrande väggar täcks av vida, ljusa, täta mönster vilka bildar skuggiga, uttänjda, blyertsgrå figurer. Det skärvade golvet krasar sprött under hans tunga stövlar. Längs det välvda taket hänger nätet i remsor och revor. Ljuset faller från klotformiga, glasiga, vita lampor vilka sitter i en gles rad utefter den vänstra sidan. Vid den högra kanten löper ett slitet, skavt, sprucket räcke som är fastsatt i den luckra, brustna och rämnade väggen med ciselerade, kvadratiska, fint mejslade fästen vilka återkastar det kraftiga, täta, vita ljuset. Han ställer ifrån sig den tunga, otympliga gipsbysten. Stoftet lägger sig i finkorniga, vagt suddiga sjok. Drabanten drar med handen över den sträva, ärrade hjässan. Hans ögon är jämna, likformiga, slätade ovaler. Munnen är en mjuk, silkeslen, rundad och lätt öppnad springa. Hans gråbleka kinder täcks av repor, rispör, hack och märken. Det kalkiga ljuset samlas i diagonala strimmor som skär genom den höga, långsträckt, djupt skurna passagen. Längs med vallens sträckning vidgas det skiktade, mörka fältet ut mot horisontens tunna, raka, vitbländande linje; vid den yttre randen mynnar den långsmala, dunkla gången ut i en vidsträckt, oöverskådlig, glasig, skymlig sal. → 242³³

Stycket är något kort, men i övrigt representativt för romanen i stort, och det går här att skönja den disposition som återkommer hos de flesta styckena: Det börjar med en beskrivning av själva rummet, hur det ser ut, hur ljus och skuggor faller, och eventuellt vilka möbler som finns. Sedan beskrivs människorna och föremålen. Redogörelsen avslutas därefter med en beskrivning av byggnadens fortsatta sträckning.

De enda styckena som kontrasterar den enformiga framställningen av de olika rummen är det första och sista stycket, början och slutet på textlabyrinten. Det första

³³ Lotass, *Den svarta solen*, opag, stycke 106. Hänvisningar till de olika styckena anges fortsättningsvis löpande i texten.

stycket inleds: ”Nu är jag högt ovanför dem.” (1) Här introduceras ett jag som inte återkommer förrän i just sista stycket vilket börjar i stort sett identiskt: ”Nu är vi högt ovanför dem.” (340) Den enda skillnaden är att jaget nu har förenats med ett du, ett du vars ”starka armar håller min härjade, tunga kropp.” (340) Vilka jaget och duet är kommenteras inte.

Dessa två stycken är också de enda framställningarna som tycks utspela sig utanför byggnaden. I det första stycket beskrivs ett landskap ur ett fågelperspektiv som via geometriska analogier övergår i vad som liknar en beskrivning av en karta:

Nu är jag högt ovanför dem. Tält och träskjul. Leråkrar och lador. Fält och paradplatser. Ovanför det utstakade rummet. Raka, räta former. Romber och kvadrater. Liksidiga, sneda. Lagda mot varandra. Parallella ytor. Kubistiska mönster. Bokstäver och siffror. Alfanumeriska landskap; varje rymd och varje yta fylld av tecken. Gula linjer anger färdriktning och sträckning; gula bokstäver ställda mot en svart bakgrund anger platsen; svarta bokstäver ställda mot en gul bakgrund anger bestämmelseorten. Vita linjer utgör gränser mellan zoner; röda linjer avgränsar avlysta zoner utritade över marken. (1)

Därefter kommer en beskrivning av jordarter som i sin tur övergår i en beskrivning av en flygplats landningsbana, innan slutligen de arkitektoniska beskrivningarna påbörjas: ”Byggnadens sidor skuggade av taken, återkastande det glimtande, spelande ljuset. Stora, plana ytor brutna av en följd av portar utplacerade i intervaller i en lång, likformig barriär; [...] långa boulevarder, överbyggda, långa terminaler, plattor, valvgångar, arkader, gallerior, planskilda korsningar, överfarter, utsträckta portaler vilka vidgas, stiger och förgrenar sig ut över marken och lägger sig kring, och famnar, sluter.” (1)

Som en överbrygning mellan det första styckets övergripande beskrivningar och de övriga rumsframställningarna fungerar det, enligt pilhänvisningarnas kronologi, andra stycket (numrerat som 256), vilket inleds i samma stil som det första stycket avslutades: ”Ett maskineri i vilket alla delar oundgängligen skall löpa utan att staka sig, skava mot varandra. Kulvertar och vestibuler. Hissar, atrium och gångar. Tunnlar, gångbroar och gallerier vilka sluter an till sidor, hallar, salar, trappor utan glipor. Rummen, ett efter det andra, avpassade till sin form och storlek.” (256) Men i slutet av stycket börjar den rumsbeskrivande form som i fortsättningen blir den helt dominerande: ”Ljuset faller ned i oskarpa rektanglar mot det matta golvet. Glasrutorna i den långa låga väggen lyser gröna, och den gröna färgen gentas

på vagnarnas runda, smala handtag och i breda band längs korridorrens väggar. Andra korridorer sluter an till vänster → 86, höger → 273, och fortsätter framåt. → 142” (256)

De rum som beskrivningarna frammanar är oftast anonyma korridorer, hallar, gångar och passager, men ibland återfinns rum som har många likheter med olika offentliga lokaler, såväl museum, teater och väntsal, som galleria och kasino, flygplatsterminal och konferenslokal. Texterna lockar till sådana tolkningar av rummen, men gynnar sällan någon enskild version (även om ett konst- eller historiskt museum känns vanligast). I stället binds de på samma gång vitt skilda och identiska rummen ihop till ett fragmentariskt gytter utan överblick. Texten, som samtidigt är mycket konkret i sina enskilda beskrivningar – rummen åskådliggörs exakt med hjälp av arkitektoniska facktermer – undflyr alla försök till samlad helhet. Därtill saknar den nästan helt de kontextuella drag, såsom historiska och sociala markörer, som möjliggör en identifikation av platserna, vilket är ett uttryck för den metafysiska anonymitet som Arnald beskriver i sin presentation av Lotass.

I många av rummen finns också olika personer – Soldaten, Skiltvakten,³⁴ Drabanten, Vittnet, Den andre, de väntande, männen, Mannen, Emissarien, Skuggfiguren och Fältskären – vars utseenden beskrivs med samma ihärdighet som själva rummen: ”Den andre ligger vid den bortre väggen. Hans rundade, mjuka skuldror döljs av rockens breda, långa, stela axelklaffar. Hakan hålls av den fläckade, solkiga, trådslitna bindeln som är virad runt om kinderna och den ärrade pannan. Vänster öga döljs av den skira, håliga, vita gasen. Läpparna och näsan är en mjuk, upplöst, blek, grumlig massa.” (48) I övrigt ges ingen information om vilka personerna är, men deras beteckningar, liksom beskrivningarna av deras kläder, indikerar ett militäriskt sammanhang.

Utöver personerna förekommer det många olika föremål, antingen i själva rummet eller förknippade med (nästan uteslutande) Soldaten. Till den förra gruppen hör tavlor, ”ljustavlor”, reliefer, fotografier, lampor, men även en svabb och en lunta pappersark och mycket annat. Till den senare gruppen hör: en tavla, en marmorskalle, en gipsbyst, ett mynt, en jetong och en pollett, en amulett och en skärva.

³⁴ Skiltvakt är en ålderdomlig benämning på en vaktssoldat.

Efter att ha beskrivit rummet och de eventuella personerna och föremålen i det hänvisar varje textstycke vidare till andra rum/stycken: ”Den långa passagen delar sig i parallella grenar in till höger → 64 och till vänster → 94 om en skårad, sprucken hörnpunkt.” (78) På så sätt upprättas olika vägar som leder mellan det första och sista stycket, men knutpunkten är stycke 216, som avslutas med: ”Vid den bortre sidan skiftar den genomlysiga fonden bakom vilken öppnar sig en rad likformiga passager. → 6, → 38, → 59, → 62, → 82, → 114, → 138, → 211, → 267” (216) Av dessa många alternativ leder alla hänvisningar utom 138 vidare till nummer 339 som i sin tur hänvisar tillbaka till början, till nummer 1. Det 138:e stycket är däremot det enda textstycket som hänvisar vidare till 340, det sista stycket.

Förutom 339 finns det sammanlagt tolv texter (63, 87, 174, 181, 243, 246, 247, 286, 288, 309, 313 och 328) som leder tillbaka till den första texten. Samtliga dessa texter avslutas i stil med ”[g]olvet fylls av täta skuggor och han sluter sina ögon. → 1” (181), ”[d]et bländande ljuset lägger sig i skiftande ridåer som sveper över varandra, och han sluter sina ögon. → 1” (246) och ”[s]tenen skaver mot hans nacke och han sluter sina ögon. → 1” (339) Därmed ansluter Lotass till bokspels- eller soloäventyrsgenren som ofta innehåller fällor som medför att huvudpersonen dör och läsaren måste börja om från början. Som typiskt exempel kan nämnas Mark Smiths och Jamie Thomsons *Falken. Avfällingen (The Renegade Lord, 1985)*, där man kan följa en olycklig hänvisning till stycke 133: ”Pilen begraver sig i din hals. Du griper tag i den och står orörlig. Dina armar faller tillbaka när du faller från murkrönet. Du är död innan du slår i marken. Du har misslyckats.”³⁵

I Lotass roman utgör texten dock ingen återvändsgränd utan hänvisar uttryckligen tillbaka till första stycket. Det går därför att tänka sig de slutna ögonen som uttryck för sömn, men där uppvaknandet innebär att man, mardrömslikt, fortfarande är kvar i labyrinten och måste börja om från början. Enda sättet att ta sig ur labyrinten är att ta sig till det sista stycket.

Det sista stycket är till en början en variation på det första: ”Nu är vi högt ovanför dem. Alfnumeriska fält. Stensatta hägn. Blyertsgrå, kvadratiska plattor. Raka, räta former. Romber och rektanglar.” (340) Men det fortsätter sedan med jagets förening med duet: ”Dina mjuka händer vilar på mina rundade skuldror. Dina mjuka läppar snuddar vid mina ärrade kinder. Dina klara ögon är ändlösa, glänsande

³⁵ Mark Smith & Jamie Thomson, *Falken. Avfällingen*, övers. Bo Peterson, Stockholm 1986, opag. stycke 133.

ovaler. Dina starka armar håller min härjade, tunga kropp. [— —] Våra mjuka händer passar i ett stycke med varandra.” (340) Stycket, och därmed hela romanen, avslutas längst ute på en klippspets, ”vid den yttre randen”, där ”[d]en ändlösa, vida, djupa, klart genomlysiga ytan höjer sig framför oss” och ”[l]judet växer till ett brusande, rusande, högt och klangfullt dån.” (340) Mot labyrintens enformighet och instängda rumslighet kontrasterar denna avslutning som inte bara markerar en utgång ur labyrinten, utan också ur boken genom att det tomma, vita papperet i slutet av sidan korrelerar mot den oändlighet som texten beskriver.

*

Genom att nu läsa Lotass roman som en gestaltning av melankolin involveras inte bara många av de hypotextuella förslagen som anges i peritexten det innebär också att verket knyts till ett för Lotass återkommande område: psykiska störningar.

Samma år som *Den svarta solen*, 2009, kom hennes digitalt publicerade verk *Hemvist*. Det är den andra delen i trilogin som vidare består av *Redwood* (2008–09) och *Kraftverk* (2009–10). Liksom hos dessa ställs i *Hemvist* olika korta textstycken mot vykort från förra och förrförra seklet. I *Hemvist* är det inre monologer, sjukhusjournaler, tidningsreferat och en essä om förnuftspråkets makt och vansinnets tystnad, som figurerar tillsammans med vykort föreställande exteriörer från olika amerikanska mentalsjukhus. Som Jansson noterar blir det en effektfull ironi i kontrasten mellan bilderna på de folktomma, pampiga institutionsbyggnaderna, symboler för makt, och Lotass texter som ger ”röst åt de språk- och maktlösa patienterna”.³⁶ ”Utgående från bilder av mentalsjukhus”, skriver Jansson, ”expanderar ekfraserna hos Lotass till berättelser om de människor och livsöden som har samlats innanför deras väggar.”³⁷

Ett annat verk av Lotass som på samma sätt rör sig inom en psykopatologisk sfär är romanen *Min röst skall nu komma från en annan plats i rummet* (2004) som handlar om fyra autentiska seriemördare. Seriemördarna som här går under beteckningarna Clownen, Kaninen, Aposteln och Odjuret framträder alla som jagberättare, men precis som i *Den svarta solen* hakar personerna i varandra på så sätt att det ibland är svårt urskilja vem det är som för tillfället avses. I artikeln ”Våld, konsumtion och ekologi i Lotta Lotass *Min röst skall nu komma från en annan plats i rummet*” (*Tidskrift för litteraturvetenskap* 2015:4) tänker sig Sofia Wijkmark att

³⁶ Mats Jansson, *Poetens blick. Ekfras i svensk lyrik*, Höör 2014, s. 243 f.

³⁷ Jansson, s. 244.

händelseförloppet i romanen möjligen skulle kunna tolkas såsom ”en återspeglning av ett sjukt medvetandes fantasier” och att svårigheten att skilja jagen åt stärker denna tes.³⁸

Att psykiska störningar är ett återkommande tema hos Lotass ger tyngd åt antagandet att så även är fallet i *Den svarta solen*. Och ett par recensenter har varit inne på en liknande, möjlig tolkning av *Den svarta solen*. Tydligast uttrycks denna möjlighet av Nils Schwartz när han i *Expressen* sammanfattar sitt intryck av verket: ”Det är som om Lotass hade kommit över en bunt blyertsteckningar av en manisk mentalpatient, vilka hon sedan försöker översätta i ord, teckning för teckning.”³⁹

Och det finns inslag i Lotass roman, en labyrintisk framställning med déja vu-upplevelser och desorientering, liksom svårigheter att avgöra vad som är verkligt och vad som är en representation, som skulle kunna tolkas som olika dissociativa tillstånd, exempelvis derealisation- eller depersonalisationsyndrom. Enligt Socialstyrelsens definition kan det innebära ”en upplevelse av främlingskap eller distans till sina egna tankar, sin egen kropp eller omgivning”, och tillstånden kan därtill kopplas till depression så som delsymptom.⁴⁰ Depersonalisationssyndromet har också beskrivits som att känna sig som ett spöke,⁴¹ och i termer av att världen uppfattas som artificiell, tvådimensionell, att den saknar betydelse och att andra människor uppträder som skådespelare eller robotar.⁴² Det påminner om hur personerna i *Den svarta solen* framställs, med ansikten som är tvådimensionella ovaler och rörelser som är ryckiga och ”stackiga” (204).

Men i det här fallet ska Lotass verk inte förstås som en korrekt återgivning av ett patologiskt tillstånd. Det handlar snarare om hur Lotass aktiverar melankolin på en tematisk och strukturell nivå. Exempelvis fungerar den labyrintiska formen i detta avseende kongenialt med hur man i vardagsspråket implicit föreställer sig

³⁸ Sofia Wijkmark, ”Våld, konsumtion och ekologi i Lotta Lotass *Min röst skall nu komma från en annan plats i rummet*, *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 2015:4, s. 19.

³⁹ Schwartz.

⁴⁰ Socialstyrelsen, *Internationell statistisk klassifikation av sjukdomar och relaterade hälsoproblem. Systematisk förteckning. (ICD-10-SE)*, Stockholm 2011, s. 184. Hämtad från <http://www.socialstyrelsen.se/Lists/Artikelkatalog/Attachments/18172/2010-11-13.pdf>, 2016-03-10.

⁴¹ *Handbook of Psychology: Volume 3. Psychoses of Uncertain Aetiology*, red J. K. Wing & Lorna Wing, Cambridge 1982, s. 112.

⁴² William E. Lee (m.fl.), ”Prevalence and Childhood antecedents of depersonalization syndrome in UK birth cohort”, i *Social Psychiatry and Psychiatric Epidemiology*, vol. 47, 2010:2, s. 254. Tillgänglig från <http://link.springer.com/article/10.1007%2Fs00127-010-0327-7>, 2016-03-11.

depressionen eller melankolin.⁴³ Det heter att man ”tar sig ur” eller att man ”kommer ur en depression” – depressionen förstås som en plats eller ett rum som håller kvar en och som man måste kämpa för att kunna ta sig ur.

I tredje bandet av *Motståndets estetik* kretsar mycket av handlingen kring den svåra melankoli som drabbat jagberättarens mor efter flykten till Sverige och Alingsås genom det nazistockuperade Europa. Under flykten kommer hon bort från sin make och blir vittne till Förintelsen: framför hennes ögon mördas en judisk familj. I det tredje bandets inledande avsnittet beskriver jagberättaren moderns ansikte som ”tomt och slött, hennes mun stod halvöppen, hennes ögon stirrade rakt ut i luften och kände inte igen mig.”⁴⁴ Precis som berättarjagets mor i *Motståndets estetik* framställs personerna i *Den svarta solen* som apatiska, viljelösa och stumma.

Julia Kristeva definierar i *Soleil Noir. Dépression et mélancolie* melankoli som: ”the institutional symptomatology of inhibition and asymbolia that becomes established now and then or chronically in a person, alternating more often than not with the so-called manic phase of exaltation.”⁴⁵ Nyckelordet är *asymbolia*, det vill säga att inte längre kunna förstå tidigare kända symboler och tecken. För Kristeva är melankolin främst en språklig sjukdom.⁴⁶ Den melankoliska personen har förlorat kontakten med språket. Den känsla av meningslöshet som melankoliska personer ger uttryck för hänger, genom asymbolia, samman med menings-*löshet* även i språklig mening, särskilt talet. Tal hör enligt Kristeva samman med det meningsfulla livet: ”For the speaking being life is a meaningful life; life is even the apogee of meaning.”⁴⁷ Men när den språkliga meningen genom asymbolia går förlorad, förlorar även livet mening: ”when meaning shatters, life no longer matters.”⁴⁸

En beskrivande roman

Melankolin är, enligt Kristeva, en sorgens avgrund (”an abyss of sorrow”), vilken förmår den deprimerade att tappa ”all interest in words, actions, and even life

⁴³ De två begreppen melankoli och depression är inte helt synonyma; ofta betraktas den förra såsom en svårare form av den senare (<http://www.psykologiguiden.se/www/pages/?Lookup=depression>, 2016-05-10). Men inom ramen för denna uppsats kommer distinktionen mellan dem inte beröras närmare.

⁴⁴ Peter Weiss, *Motståndets estetik*. Band 3, övers. Ulrika Wallenström, Stockholm 1981, s. 7.

⁴⁵ Julia Kristeva, *Black Sun. Depression and Melancholia*, övers. Leon S. Roudiez, New York 1989, s. 9.

⁴⁶ Jfr Tsu-Chung Su, ”Writing the Melancholic: The Dynamics of Melancholia in Julia Kristeva’s *Black Sun, Concentric: Literary and Cultural Studies* 2005:1, s. 164, 177.

⁴⁷ Kristeva, s. 6.

⁴⁸ Ibid.

itself”.⁴⁹ Denna letargi speglas i Lotass roman i skildringen av de apatiska, viljelösa och stumma personer som stuporartat, det vill säga, som i ett sömnlignande tillstånd väntar eller mekaniskt driver runt: ”Vid den långsträckta passagens högra sida ligger männen i en lång, sluten, likformig rad.” (97) ”Längs den låga, snäva, kvalmiga passagen står männen i ett långt, slutet, rakt och ordnat led. [– – –] Deras kroppar rör sig i en hackig, stötig, ryckig takt.” (225) Det är dock inte endast i skildringen av personerna som melankolin ger sig till känna. I *Den svarta solen* kommer melankolin till uttryck särskilt i själva formen. Och i det avseendet blir inte minst den homogent beskrivande framställningen väsentlig.

Men vad är en beskrivning och vad skiljer den från ett berättande framställningssätt? Som Anežka Kuzmičová noterar i ”Fidelity without Mimesis: Mental Imagery from Visual Description” i *Mimesis: Metaphysics, Cognition, Pragmatics* (2012) går det fortare att klargöra vad en beskrivning är genom att ge exempel, än genom att försöka formulera en nöjaktig definition.⁵⁰ Och Ansgar Nünning menar i ”Towards a Typology, Poetics and History of Description in Fiction” (*Descriptions in Literature and Other Media*, 2007) att ”description” är ett så pass använt begrepp i engelskan att det ofta anses självförklarande: ”readers are believed to recognize descriptions intuitively.”⁵¹ Nünning menar att det är en av anledningar till att det beskrivande framställningssättet inte har ägnats så mycket utrymme av narratologiska teoretiker. En av de definitioner som emellertid Nünning själv nämner återfinns i Gerald Prince’s *A Dictionary of Narratology* (1987). Där ger Prince följande förklaring av ”description”:

description. The representation of objects, situations, or (nonpurposeful, nonvolitional) happenings in their spatial rather than temporal existence, their topological rather than chronological functioning, their simultaneity rather than succession. It is traditionally distinguished from NARRATION and from COMMENTARY.⁵²

⁴⁹ Ibid., s. 3.

⁵⁰ Anežka Kuzmičová, ”Fidelity without Mimesis: Mental Imagery from Visual Description”, i *Mimesis: Metaphysics, Cognition, Pragmatics*, red. G. Currie, P. Kořátko, M. Pokorný, London 2012, s. 276.

⁵¹ Ansgar Nünning, ”Towards a Typology, Poetics and History of Description in Fiction”, i *Descriptions in Literature and Other Media*, red. Werner Wolf, New York 2007, s. 93.

⁵² Gerald Prince, *A Dictionary of Narratology*, Lincoln/London 1987, s. 19. Även Nünning, s. 94.

Det blir här tydligt att rummet, rumsligheten, ligger i centrum för det beskrivande framställningssättet. Det är värt att notera att beskrivningen inte bara handlar om representationen av ”objekt”, utan också om situationer och händelser.

Det framgår vidare att det beskrivande framställningssättet tillsammans med de berättande och kommenterande eller, som det heter i Seymour Chatmans *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* (1990), argumenterande framställningssätten utgör tre grundläggande texttyper. Denna trikotomi är mycket gammal och går tillbaka till den klassiska retoriken, där man till exempel skilde mellan ett berättande framställningssätt, *narratio*, och ett beskrivande framställningssätt, *descriptio*.⁵³ Men även om distinktionen som sådan har visat sig varaktig, så har värderingen av och relationen mellan framställningssätten, särskilt med avseende på just det beskrivande och det berättande framställningssättet, inte varit lika stabil. Som bland annat Chatman påpekar har det beskrivande framställningssättet genom historien blivit styvmoderligt behandlat.⁵⁴ Relationen mellan berättande och beskrivande har ofta varit asymmetrisk genom att beskrivningar underordnats berättandet. Så målar exempelvis Genette upp relationen i ”Frontières du récit” ([fr. ’Berättelsens gränser’] *Communications* 1966:1): ”Beskrivningen är helt naturligt *ancilla narrationis* [lat. ’berättandets tjänarinna’], en ständigt nödvändig, men underkastad och aldrig frigjord, slav.”⁵⁵ Detta är fallet, enligt Genette, eftersom en beskrivning ofta intar en understödjande roll i förhållande till berättandet, antingen som ornament avsett att försköna framställningen, så som i den antika litteraturen, eller som kommentar, symbol, så som i den realistiska romanen där beskrivningar av kroppsbyggnad, kläder och möbler syftar till att utveckla eller förklara karaktärernas psykologi.⁵⁶

⁵³ Hans Lund, *Text as Picture. Studies in the Literary Transformation of Pictures*, Lewiston 1992, s. 12.

⁵⁴ Seymour Chatman, *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca & London, 1990, s. 22 f.

⁵⁵ Gérard Genette, ”Frontières du récit”, *Communications* Vol. 8, 1966:1, s. 157. ”La description est tout naturellement *ancilla narrationis*, esclave toujours nécessaires, mais toujours soumise, jamais émancipée.” Min översättning.

⁵⁶ Genette, ”Frontières du récit”, s. 157. Det går förstås att problematisera Genettes lite grova karaktärisering av 1800-talsromanen. Exempelvis påpekar Sara Danius i *Den blå tvålen. Romanen och konsten att göra saker och ting synliga*, Stockholm 2013 att det detaljerade åskådliggörandet av exempelvis titelns blå tvål, såsom funnen i Gustave Flauberts novell ”Un cœur simple” (”Ett enkelt hjärta”, 1877), just ”inte för handlingen framåt, ja, den bidrar inte till förståelsen av någonting över huvud taget i Flauberts novell.” (Danius, s. 12) Tvålen är bara där, och det är det Danius menar är det revolutionerande med den realistiska romanen gentemot tidigare litterära strömningar: den försöker *synliggöra* den förnimbara världen.

Men lika mycket som Genette framhåller underordningen av det beskrivande framställningssättet, lika mycket framhåller han dess nödvändighet: ”Man kan alltså säga att deskriptionen är mer outhärlig än berättandet, eftersom det är lättare att beskriva utan att berätta än att berätta utan att beskriva (kanske därför att objekt kan existera utan rörelse, men ingen rörelse utan objekt).”⁵⁷

I kapitlet som talande nog heter ”Description Is No Textual Handmaiden” vänder sig Chatman mot den hierarki som Genette och andra har ställt upp. I stället beskriver han en mer jämlik relation mellan de tre texttyperna, där han menar att element från alla tre typer kan användas i ’tjänst’ (”service”) hos varandra.⁵⁸

Det är inte minst för romanens utveckling som det beskrivande framställningssättet har varit viktigt och det går att skönja en korrelation mellan ett ökat fokus på beskrivningar och romanens genombrott. Hans Lund framhåller i *Text as Picture. Studies in the Literary Transformation of Pictures* (1992) att beskrivningar blev viktiga komponenter i romaner från 1700- och 1800-talet.⁵⁹ I början av 1900-talet kom sedan en motreaktion mot dessa långa beskrivningar – ”It is said that readers tend to skip over such paragraphs [...] because they find them tedious”.⁶⁰ Och stegvis började de detaljerade beskrivningar tappa mark. Det kanske enda stora undantaget under 1900-talet mot denna reaktion är, som Lund vidare påpekar, den franska *nouveau roman*.⁶¹ Dit hör inte minst många av Alain Robbe-Grilletts (1922–2008) verk, exempelvis *I labyrinten* (*Dans le labyrinthe*, 1959), där beskrivningar bildar det dominerande framställningssättet. Men som Nünning betonar utgör beskrivningar dock aldrig en hel roman – ”not even in the French *nouveau roman*”.⁶² Också i dessa böcker som vältrar sig i det deskriptiva framställningssättet finns det dialogavsnitt samt rent berättande stycken som bryter upp och varierar framställningen. I Lotass roman finns det emellertid inte någon motsvarande variation. Genom den totala frånvaron av dialog, avsaknaden av kommenterande, argumenterande inslag eller berättande stycken utmanar *Den svarta solen* Nünningss påstående.

⁵⁷ Genette, ”Frontières du récit”, s. 156 f. ”On peut donc dire que la description est plus indispensable que la narration, puisqu’il est plus facile de décrire sans raconter que de raconter sans décrire (peut-être parce que les objet peuvent exister sans mouvement, mais non le mouvement sans objets).” Min översättning.

⁵⁸ Chatman, s. 34.

⁵⁹ Lund, s. 12. För fullständig bibliografisk uppgift, se not 53.

⁶⁰ Ibid., s. 13.

⁶¹ Ibid., s. 13.

⁶² Nünning, s. 107.

Samtidigt är likheterna många mellan Lotass roman och *nouveau roman*-genren i allmänhet, och det gäller särskilt *I labyrinthen*. Dessa båda romaner delar inte bara uppenbara likheter i detaljerna – i båda romanerna benämns, exempelvis, den mest framträdande personen som Soldaten, vilken i *Den svarta solen* bär omkring på och ställer ifrån sig tavlor och byster och vilken i *I labyrinthen* bär omkring på ett paket – utan kanske framförallt i det att båda verken såväl form- som innehållsmässigt på olika sätt har labyrinthen som utgångspunkt för att gestalta den mänskliga erfarenheten. Därmed bör Robbe-Grilletts roman betraktas som en av de viktigaste hypotexterna vid sidan av dem som paratexten anger. Och även om denna relation i sig, vars implikationer skulle kunna bli föremål för en ny studie, således ligger utanför den här uppsatsens fokus på främst de paratextuellt alluderade hypotexterna kan den likväl tydliggöra aspekter som återkommer i diskussionerna om dessa hypotexter och melankolin. Därför kommer jag i fortsättningen, då det är angeläget, ställa de här två texterna bredvid varandra.

Rent allmänt dominerar, som sagt, det beskrivande framställningssättet i både *Den svarta solen* och *I labyrinthen*, även om Lotass har drivit det längre. Och om Lotass i högre grad beskriver rum, beskriver Robbe-Grillet även olika scener. Ändå förenas de båda genom att de låter beskrivningarna upprepas och utgöra variationer på varandra.

Båda verken kan också sägas utgöra antiberättelser, även om det tar sig något olika uttryck. Robbe-Grilletts roman kan betraktas som en berättelse med ett händelseförlopp som har klippts sönder och blandats samman till oigenkännlighet. I *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman* ([fr. ”En litteratur utan historia. Essä om den franska nya romanen”] 1995) beskriver Nelly Wolf *I labyrinthen* som ”en före detta roman vanställd till oläslighet.”⁶³ *Den svarta solen* tycks däremot helt sakna händelseförlopp. Det finns visserligen *händelser* också i *Den svarta solen*, exempelvis: ”Han ställer ned den tunga och otympliga marmorskallen” (49), ”Han ställer ifrån sig den tunga, glansiga marmorskallen” (100), ”Soldaten ställer ned den stora, tunga, otympliga tavlan” (123) eller ”Han lägger handen på Den andres fasta, mjukt rundade skuldra” (330), ”Soldaten lägger handen på Den andres blanka, släta panna” (121), ”Hans armar rör sig i en ryckig, stackig semaforering” (204), ”Hennes

⁶³ Nelly Wolf, *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*, Genève 1995, s. 63. ”un ancien roman déformé jusqu’à l’illisibilité.” Min översättning.

bleka händer växlar i en vid semaforering” (334) , och så vidare.⁶⁴ Men dessa händelser är snarast återkommande och formelartade gester utan kausal verkan, vilket påminner om hur Chatman betraktar slagen i *Krig och fred* och åskovädren i *Huckleberry Finn*: ”[i]f we get no sense that plot time is advanced by an action, no sense that the battle or thunderstorm is tied to the event chain but is simply *there* [...], then we infer that its function is simply descriptive, not narrative.”⁶⁵

Händelserna i *Den svarta solen* förändrar inget tillstånd; de är bara där.

Presensformen medför en ständig nukänsla och de orörliga eller repetitiva poserna ger intryck av ett stelnat, fruset eller åtminstone ”loopat” ögonblick.

I fråga om tempo och varaktighet i en berättelse, det vill säga förhållandet mellan lästid, eller textens tidsrymd (textutrymmet på sidan), och tiden i historien (’plot time’), urskiljer Genette i ”Discours du récit” (*Figures III*, 1972) fyra olika hastigheter: det som Genette kallar för *deskriptiva pauser* innebär att historiens tid hejdas, händelseförloppet ”pausas” helt enkelt, hastigheten är noll, medan textrymden växer. I *scener*, exempelvis dialoger, är förhållandet mellan lästiden och tiden i historien i stort sett 1:1. *Summeringar* innebär att tiden i historien accelereras. Och till sist finns det *ellipser*, det vill säga tid i historien som inte ges något spatialt utrymme i texten.⁶⁶

Normalt sett används flera av hastighetsvariationerna för att ge rytm åt en framställning. I *I labyrinten* finns det på så sätt hastighetsvariationer som visserligen resulterar i en haltande eller disharmonisk rytm, men *Den svarta solen* tycks med sina entoniga, oavbrutna beskrivningar vara en enda, konstant paus. Och problemet med Genettes terminologi i det här fallet är att det knappt finns något händelseförlopp att pausa. Det går förvisso att argumentera för att det finns en början (1), en mitt (2–340) och ett slut (340), och följer man de läsanvisningar som texten, genom bokspelsformen, således föreslår kommer en ordning att uppträda. Men det är inte en tidslig ordning, inte ett före och efter, utan en rumslig ordning, framför och bakom. Det är inte scener ordnade i tiden, det är platser ordnade i rummet.

Det är endast genom läsarens vägval och genom att läsaren fogar samman textstyckena till sammanhörande sekvenser som det överhuvudtaget går att tala om

⁶⁴ Semaforering är ett slags optisk telegrafi, där textmeddelande skickas, antingen med hjälp av en s. k. semafor, en mast med luckor som öppnas och stängs i olika kombinationer, eller manuellt genom att höja och sänka armarna i olika positioner, ofta kombinerat med flaggor el. dyl.

⁶⁵ Chatman, s. 31.

⁶⁶ Gérard Genette, *Narrative Discourse. An essay in method*, övers. Jane E. Lewin, New York 1980, s. 92 ff.

en berättelse. Och eftersom innehållet i första och sista stycket inte anknyter på något uppenbart sätt till innehållet i de övriga styckena blir det, i enlighet med det utsagdas estetik, i än högre grad en berättelse endast i den mån som läsaren själv skapar den. De likartade och monotont repetitiva beskrivningarna av rummen gör emellertid att känslan av framåtskridande eller händelseutveckling i övrigt uteblir. Där variationen av beskrivningarna i *I labyrinten* skapar ett slags händelseförlopp genom små förskjutningar och förändrade tillstånd, skapar de likartade beskrivningarna i *Den svarta solen* visserligen olika rum, men bortsett från det första och sista stycket är det samma stelnade tillstånd som gestaltas. Det ena rummet/texten är det andra likt.

Det antiberättande inslaget, frånvaron av gestaltad tid, liksom det deskriptiva framställningssättets statiskhet går att koppla till ett melankoliskt tillstånd eftersom melankolin, så som Kristeva skriver, resulterar i en skev tidsuppfattning ("a skewed time sense"): [Time] does not pass by, the before/after notion does not rule it, does not direct it from a past toward a goal."⁶⁷ Betonandet av nuet, en rumslig ordning framför en temporal kronologi och frånvaron av framåtriktadhet blir i *Den svarta solen* en del i en formmässig gestaltning av melankolin.

Ett asymboliskt galleri

Men det är inte bara genom förhållandet till tid som det deskriptiva framställningssättet aktualiserar melankolin. Också de rent språkliga egenskaperna och möjligheterna att visualisera texten är betydelsebärande i det sammanhanget.

Genom den ensartade fokuseringen på och renodlandet av det beskrivande framställningssättet bortser Lotass från många av språkets performativa förmågor, såsom att förklara, spekulera, ställa frågor och jämföra, dra slutsatser, med mera. I stället är språket i *Den svarta solen* reducerat till affirmativa påståendesatser som endast uttrycker empiriska fakta om den diegetiska världen och vars syfte är skapa visuella föreställningar av olika rum.

Det resulterar i en fenomenologisk eller filmisk framställning som undviker allt som inte är för handen, vilket påminner om hur Robbe-Grillet ville att den franska *nouveau roman* skulle framställas. I artikeln "Objects of Modernist Description: Dorothy Richardson and the Nouveau Roman" (*Paragraph* vol. 25 2002:1) noterar

⁶⁷ Kristeva, s. 60.

Howard Finn att den franska nya romanen, enligt Robbe-Grillet, skulle inspireras av filmen för att skriva fram objekten så som närvarande genom det intryck de förmedlar ("the 'first impact' of objects as being their 'presence'").⁶⁸ Den framskrivna närvaron är det väsentliga. Det handlar om att framställa objekten så objektivt som möjligt, snarare än att tillskriva dem undermeningar. Finn sammanfattar det som att "[t]he task for writers is therefore to describe objects as objectively and in as much detail as possible. Objects must be rendered 'present' through description that will imitate the neutral style of scientific description."⁶⁹ Beskrivningen av objekt ska alltså inte, såsom Genette förstod deskriptionens funktion i förhållande till den realistiska romanen, vara "symbolisk"; de beskrivna objekten ska inte fungera som, med Barthes ord, "indicators of meaning", utan först och främst återge objekten i deras materiella närvaro.⁷⁰ I författarens förord till *I labyrinten* drar Robbe-Grillet den icke-allegoriska förståelsen till sin spets, när han uttryckligen formulerar maximen som en paratextuell läsanvisning:

Men berättelsens verklighet är strikt materiell, i ordets egentliga bemärkelse; den har inga som helst allegoriska pretentioner. Läsaren uppmanas alltså att endast beakta de föremål, handlingar, yttranden och tilldragelser som texten förelägger honom, utan att försöka skänka dem en djupare eller ringare innebörd än de skulle ha i hans eget liv eller hans egen död.⁷¹

Om denna läsanvisning ska åtlydas – vilket inte ska tas för givet – visar den på paratextens betydelse, eftersom romanens själva handling – en anonym soldat som irrar kring i en främmande stad sökande efter gatukorsningen där han ska möta någon – inbjuder till just en allegorisk läsning. Personerna framställs därtill, precis som hos Lotass, under allmänna beteckningar såsom Soldaten, Gossen, Kvinnan och Invaliden. Vissa detaljer framhålls och upprepas, exempelvis paketet som soldaten bär omkring på, vilket också ger sken av symbolisk laddning. Det skapas alltså en motsättning mellan paratexten och texten där läsaren aktivt måste välja att följa eller inte följa förordets uppmaning. Även om det går att läsa Lotass roman på samma sätt utifrån ett strikt materiellt perspektiv, indikerar de paratextuellt utpekade hypotexterna, så som kommer visa sig, dock snarare mot en allegorisk läsning.

⁶⁸ Howard Finn, "Objects of Modernist Description: Dorothy Richardson and the Nouveau Roman", *Paragraph* vol. 25 2002:1, s. 112.

⁶⁹ Finn, s. 112.

⁷⁰ Finn, s. 111.

⁷¹ Alain Robbe-Grillet, *I labyrinten*, övers. Lorenz von Numers, Stockholm 1962, s. 5 (utskrivnen).

I strävan efter att skapa visuella föreställningar av de olika rummen ägnar sig Lotass åt ett av de områden där språket är som svagast, nämligen: ”bildöverföring”. Det vill säga att språket har svårt att uppväcka samma bild hos mottagaren som den avsändaren har i åtanke. Till skillnad från fotografi, film och andra bildmedier vilka med stor tillförlitlighet kan överföra verklighetstroga bilder av världen kan språket endast representera världen genom allmänna begrepp. Det innebär att språket visserligen på ett effektivt sätt kan förmedla sakförhållanden, till exempel att det finns en stol i rummet, men däremot inte exakt hur stolen ser ut. Visualiseringen av det enskilda begreppet “stol” genererar hos varje mottagare olika mentala bilder som baseras på hans egen erfarenhet, bilder som i regel helt skiljer sig från dem som avsändaren föreställde sig. Att genom beskrivning förmedla en naturtrogen bild av Eiffeltornet för någon som inte har sett det är ett hopplöst företag. Likväl är det vad Lotass tycks göra när hon beskriver de olika rummen. I försöket att göra dem synliga pressar hon språkets gränser. Men eftersom det är svårt att skapa en koherent mental bild av de beskrivna rummen kommer det till stor del an på läsaren och läsarens föreställningsförmåga om hon lyckas, något som ligger i linje med det utsagdas estetik.

Svårigheten med att föreställa sig de beskrivna rummen beror till viss del på det beskrivande modus som sådant vilket oftast kräver en förhöjd koncentration i förhållande till de andra texttyperna. Och Kuzmičová slår fast att blotta omnämmandet av ett ting ofta skapar mer levande föreställningar än uttömmande beskrivningar av samma föremål.⁷² Strävan att åskådliggöra tingen så exakt som möjligt sker paradoxalt nog till priset av att visualiseringen försvåras. Det kan vara en förklaring till varför läsare ofta hoppar över långa passager med beskrivningar. Denna ”naturliga” svårighet till visualisering hos det beskrivande framställningssättets förstärks i Lotass fall genom att de långdragna, informationstäta beskrivningarna ytterligare tyngs ned av hopningar med adjektiv som staplas på varandra i överflöd.

Visualiseringen av rummet försvåras därtill av att den mycket detaljerade framställningen ibland är abstrakt och bitvis så generell att det är svårt att tänka sig rummet konkret, vilket tydligt illustreras i beskrivningen av en passages väggar: ”Dess svagt skimrande väggar täcks av vida, ljusa, täta mönster vilka bildar skuggiga

⁷² Kuzmičová, s. 281. Däremot är beskrivningar, när de lyckas i sin visualitet, mer trogna själva texten. (s. 279.)

uttänjda, blyertsgrå figurer.” (106) Ord som ”mönster” och ”figurer” lämnar mycket åt läsarens fantasi att fylla i.

Det går också se hur texten rent språkligt blir svårbegriplig genom avsaknaden av så kallad logisk textbindning, det vill säga genom bindeord (”och”, ”men”, ”eller”, ”inte”, o.s.v.). I *Den svarta solen* uttrycks inga kausala samband: det finns inga negationer och inga adversativa eller disjunktiva konjunktioner. Den enda konjunktionen som tillåts är det additiva ”och”. Meningarna binds inte samman; de staplas på varandra utan att deras samordning ges någon förklaring. Förutom enstaka tematiska bindningar (”Innanför den raka, långa randen löper en [...] planad passage. Dess svagt skimrande väggar [...]”, 106) är det endast det mer eller mindre sammanhängande innehållet som gör att texten upplevs som en helhet. Därför blir det problematiskt när innehållet plötsligt avviker från interiörskildringen, såsom i 109 där skildringen går från att beskriva ”den långsträckta, vida hallen” med golv som ”täcks av en dunkel schattering” till att redogöra för en exteriör: ”Himlens bleka, spruckna remsa följer den slutna löpgraven.” (109) Men som kommer visas kan många sådana motsättningar förklaras av att de är ekfraser.

För Kristeva är melankolin som sagt en språklig sjukdom. Därför fokuserar hon på den deprimerades tal, vilket hon beskriver enligt följande:

Let us keep in mind the speech of the depressed—repetitive and monotonous. Faced with the impossibility of concatenating, they utter sentences that are interrupted, exhausted, come to a standstill. Even phrases they cannot formulate. A repetitive rhythm, a monotonous melody emerge and dominate the broken logical sequences, changing them into recurring, obsessive litanies.⁷³

Genom att jämföras med denna karaktärisering av det deprimerade talet kan den enformiga, upprepande framställningen i *Den svarta solen* överlag sättas i ett sammanhang genom att likställas med den deprimerades tal. Staplandet av adjektiv resulterar också i att en säregen och just monoton melodi framträder. Och även om meningarna är fullständiga på syntaxnivå, så ges svårigheten till sammanfogning (”concatenating”) utrymme i makrosyntaxen genom frånvaron av textbindning.

Den deprimerades ekonomiserande tal är emellertid bara ett förstadium till melankolins asymbolia och vad Kristeva kallar för överflödet av ett ohanterligt kognitivt kaos (”the excess of an unorderable cognitive chaos”) som tillsammans

⁷³ Kristeva, s. 33.

resulterar i stumhet.⁷⁴ Svårigheten att visualisera rummen, den semantiska oreda som återfinns i *Den svarta solen* skulle kunna betraktas som en gestaltning av detta kaos.

Genom att betrakta framställningen helt eller delvis som ekfraser kan det ohanterliga kaoset till viss del förklaras, men också kompliceras och än mer knyta verket till en melankolisk läsart.

En antydning till ett ekfrastisk perspektiv ges av Ulf Olsson i essän ”En dånande tystnad: Lotta Lotass” (*OEI #46–47* ”Prosa”, 2009). Där beskriver han Lotass skrivande i *Den svarta solen* som just ’ekfrastiskt’ med tillägget att ”romanen beskriver *bilder* av världen, inte världen”.⁷⁵ Det är ett påstående som inte saknar giltighet i sammanhanget, fast innan det prövas vidare är det på sin plats att klarlägga några distinktioner.

I *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery* (1993) definierar James A. W. Heffernan *ekfras* som ”a verbal representation of a visual representation.”⁷⁶ Heffernan är dock noga med att kontrastera detta ekfrasbegrepp mot två andra termer, *piktoralism* och *ikonicitet*. Piktoralism innebär, enligt Heffernan, att man med språkliga medel försöker skapa bildlika effekter.⁷⁷ Det kan handla om att verbalt representera något med hjälp av såväl en specifik bildkonstnärs stil som måleriska tekniker i allmänhet, men *inte* som med ekfrasen att representera ett specifikt bildkonstverk.⁷⁸ Ikonicitet handlar om likhet mellan tecknets utformning, formen på dess signifiant, och tecknets mening, signifién. Till skillnad från piktoralism som försöker finna den verbala motsvarigheten till en visuell framställning, använder (visuell) ikonicitet de bildliga egenskaper som redan finns i språket; ett tydligt exempel på ikonicitet är konkret poesi.⁷⁹ Det som särskiljer ekfrasbegreppet från de två andra begreppen är representationsobjektet: ekfraser är alltid en representation av en annan, fiktiv eller verklig, (visuell) representation,

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Ulf Olsson, ”En dånande tystnad”, *OEI #46–47* ”Prosa”, 2009, s. 145.

⁷⁶ James A. W. Heffernan, *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago 1993, s. 3

⁷⁷ Ibid., s. 3. Heffernan stöder sig på det piktoralismbegrepp som John B. Bender använder i *Spenser and Literary Pictorialism*, Princeton 1972 och som beskriver piktoralism som ett sätt att med ord uppnå måleriska effekter: ”Poetry is not formally like painting, but it can create similar effects through peculiarly verbal means of imitation [...]. Let us grant the differences between media in the arts, and say simply that poetry is pictorial not when its formal organization reminds of a painting or a drawing, but when its relationship to our experience of the visual world is analogous to the relationship of the visual arts to that world.” (Bender, s. 24.)

⁷⁸ Heffernan, s. 3.

⁷⁹ Jfr *ibid.*, s. 3 f.

medan piktoralism och ikonicitet representerar naturliga objekt och icke-representande artefakter.⁸⁰

I *Den svarta solen* finns det inte så mycket i ikoniskt avseende, men i spänningsfältet mellan piktoralism och ekfras finns det en hel del att hämta. Som redan framgått finns det i rummen många konstverk: tavlor, statyer, med mera, vilka ofta beskrivs lika ingående som rummet och personerna i övrigt – det finns alltså *de facto* ekfraser. Här följer två förhållandevis tydliga exempel:

Bildstoderna står i en tät rad längs med det smala räcket. Deras bleka händer sträcker sig ut mot den vida salen. Deras händer vilar mot den rundade, putsade kanten. Deras ansikten är likformiga, mejslade ovaler. Deras munnar är mjuka, fylliga, svagt leende springor.

(166)

Porträttens breda ramar täcks av repor, rispor, hack och märken. Männens ansikten är blekgrå, grova, grumliga och sträva. Den tät fakturen formar en skimrande, kraftig yta. Ögonen är dolda av svarta, glänsande, spända band. Konturerna är runda, skeva, böjda, buktande och svullna. Skallarna är svällande, vidgade, mjukt bukiga rundlar. Anletsdragen är skrapade, tunna, jämnade och strukna och skiftar i röda, blågrå, grå och blekröda nyanser. Deras runda, tunga kroppar döljs av fondens mörka yta och skärs av vid den rakskurna, vassa, skarpa nederkanten.

(179)

Här är ekfrasens representationsobjekt tydligt utskrivet: bildstod respektive porträtt. Därefter följer en beskrivning av objekten där representationsobjektets medialitet åskådliggörs: ansiktena är mejslade ovaler, och det talas om faktur, om att anletsdragen är skrapade och att de skiftar i olika färgnyanser. Likväl står det aldrig uttryckligen ”bildstoderna avbildar ...” eller ”porträtten föreställer ...”. Att männen som omtalas utgör motiv på porträtten är en slutsats som läsaren själv måste dra. Också detta är ett exempel på hur det utsagdas estetik verkar i texten. I de här ekfrasexemplen tycks det visserligen givet på grund av den tematiska bindningen i det ena fallet och, i båda fallen, de kongeniala, mediespecifika antydningarna och närhetslogiken, det vill säga att beskrivningarna följer direkt på utpekandet av bildstoderna och porträtten som sådana.

Det går att appliceras samma logik på andra, mer motsägelsefulla ställen i texten. I och med det går det att komma runt ett av de hinder mot visualisering som

⁸⁰ Ibid., s. 3 f. Heffernan betonar dock att de tre begreppen inte utesluter varandra och att, exempelvis, en ekfras kan använda sig av måleriska, bildlika tekniker (”pictorial techniques”, s. 4).

framställdes i förra avsnittet, nämligen de plötsliga inskotten av exteriöra beskrivningar:

Rummets långa sträckning bryts av grå, lätt skymlande strukturer som i djupa rader skjuter ut från den planade fonden. Stålglänsande bågar spänner över den långsmala salen. Det gryniga diset fäster vid de breda, höga fönstren. [— —] Soldaten ställer ned den stora, tunga, otympliga tavlan. Kanten skaver mot hans valna, numna och domnade fingrar. Fältet höljs av repor, rispor, revor, snitt och hack och märken som i djupa mönster bryter den stramande, grova grunden. Pelarbasens sidor täcks av fint mejslade reliefer. Vallen sträcker sig över den leriga, trasade slätten. Kaponjären [=del av ett befästningsverk] döljs av snår, bråtar och svartklippta rankor. Lösa skärvor ligger i splittrade, brustna mosaiker.

(123)

Här går Lotass från att beskriva ett långsmalt rum med höga fönster, till att redogöra för en exteriör, ett lerigt fält och en fästning, på liknande vis som i stycke 109 ovan där framställningen övergick i en beskrivning av himlen och en löpgrav. Men i båda fallen följer beskrivningen av vallen på nämnandet av en tavla. De två första ekfrasexemplen med bildstoder och porträtt beskriver representationer av människor, vilket är helt i sin ordning då såväl bildstod som porträtt är genrer som implicerar just avbildningar av människor (eller åtminstone varelser). Därmed binds beskrivningen tydligare samman med konstverket. Står det dock bara att det är en tavla är motivet inte på förhand givet. Det är därför inte lika självklart att tolka landskapsbeskrivningen som motivet på tavlan, men principerna bakom framställningen av porträtten och framställningen av landskapsavbildningen är likadana. Det blir särskilt tydligt i 107 där två ekfraser staplas på varandra, den ena en relief och den andra en tavla:

107. Längs med den ljusa, disiga salens väggar löper breda, vida, långa, täta reliefer. Ljuset faller från rektangulära, smala, vita lampor vilka sitter fästade utefter rummets övre kanter. Männens kroppar vilar mot de sträva, utsparade fälten. Deras bleka händer skymlar i det starka, hårda ljuset. Deras skärvade, brustna, trasade, ärrade gestalter randar den långsmala, släta, glänsande, skimriga ytan. Han ställer ifrån sig den tunga och otympliga tavlan. Glaset täcks av ett fint nät av tunna, brutna, långa sprickor. Männen står i en gles rad längs med den höga, jämna vallen. Fälten sträcker sig upp mot den ljusa, vida, höga fonden. Längs den övre randen står en rad, suddiga figurer. Deras vaga kroppar bildar glesa, frätta, blacka led. Den plana, blanka ytan skiftar i grå och blygrå nyanser. Det beckiga diset fyller den gryniga, djupa fonden. Himlens bleka remsa smälter samman med den övre kanten. Männens strama ryggar kantar den tornande, tunga vallen.

Först beskrivs relieferna som nämns i inledningsmeningen. Genom att beskriva männens kroppar som brustna och skärvade och genom att använda ord som ”utsparade” (’försänkta’, ’fördjupade’) uppenbaras kopplingen till reliefmediet. På samma sätt blir beskrivningen som följer på nämmandet av tavlan präglad av tavlans medium, vilket beskrivningen av ”[d]en plana, blanka ytan” som ”skiftar i grå och blygrå nyanser” antyder. Efter tavlans omnämmande antyds också en exteriör i vilken männen befinner sig: ”Himlens bleka remsa smälter samman med den övre kanten. Männens strama ryggar kantar den tornande, tunga vallen.” Det går alltså att tolka exteriörskildringen som motivet på den omtalade tavlan. Denna koppling mellan tavla (eller annat bildmedium) och landskap går att notera också då antydandet av vallar, horisonter, löpgravar och fästningar inte står i omedelbar närhet till omnämmandet av en tavla.

Det finns emellertid en genomgående osäkerhet kring vad som är ekfras och inte i texten eftersom den sakliga, okommenterande framställningen som redogör för ljus, färger och skuggor, linjer, texturer och geometriska konturer i stort går att hänföra till piktoralism: ”Längs den ljusa, fyrkantiga salens väggar löper höga, matta, glanslösa, dimgrå paneler; deras hårda, stela, opaka, grumliga, sträva ytor återkastar ljuset i pärlvita, svagt glänsande ränder.” (124) Precis som hos en målning eller en skulptur är allt yta, även människorna: ”De väntande sitter i täta, regelbundna rader vilka fyller rummets trappstegsformiga, stigande sidor. Deras ansikten är hudfärgade, utsuddade rundlar. Ansiktsdragen bildar grumliga, tunna, färglösa strimmor. Deras strama kroppar formar en slutna, enhetlig massa.” (20) Människornas ansikten är reducerade till utsuddade rundlar, ansiktsdragen är gråvita strimmor.

Genom denna fokusering på det ytliga liknar framställningen i *Den svarta solen* den ekfrastiska framställning som stundtals återfinns i Lotass digitalt publicerade verk *Redwood*, *Hemvist* och *Kraftverk*. Vykorten har motiv från skogsavverkning av redwoodträd, exteriörer av sinnessjukhus, respektive interiörer från kraftverksanläggningar. Beskrivningarna av skogshuggarna i *Redwood* är snarlika personskildringarna i *Den svarta solen*. I ”27:77” heter det till exempel: ”Deras ansikten, som alltid, suddiga, oskarpa. Deras ögon oskönjbara, djupa, mörka.”⁸¹ Men

⁸¹ Lotta Lotass, *Redwood*, elektronisk resurs, Göteborg 2008–09. Hämtad från <http://www.autor.se/autoreter/redwood/index.htm>, 2016-04-26.

det är särskilt texterna från *Kraftverk* som med sina interiörsbeskrivningar ekar i framställningen av *Den svarta solen*, exempelvis i ”7:12, 7:13, 8:14”:

En armé av metalliska stoder, rad på rad som sträcker sig i raka, parallella linjer. De väldiga rummen, salarna som ligger en invid den andra i ett ändlöst mönster fylls av deras slutna led. Den blanka, släta ytan återspeglar det bländande ljuset; återkastar rymden i förvrängda, skeva, spända bilder. Deras tunga formar skälver svagt av den klanglösa ton som i en obruten sekvens fyller den djupa konstruktionen.⁸²

Som Mats Jansson noterar i *Poetens blick. Ekfras i svensk lyrik* (2014) rör sig framställningen i *Kraftverk* kring ”de semantiska fälten ’yta’, ’djup’, ’ljus’ och ’ljud’.” Detta skulle kunna överföras direkt på resonemanget om *Den svarta solen*, liksom det Jansson skriver vidare: ”Det är en fråga om gestaltningar av rummets geometri genom att dess mönster, strukturer, linjer återkommande framhävs. Uppmärksamheten riktas i *Kraftverk* genomgående mot ytor, proportioner och relationer mellan ting och föremål i rummet. Man skulle kunna säga att spatialiteten står i centrum.”⁸³ Överfört på *Den svarta solen* är det en konsekvens av den beskrivande framställningen som inskränker sig till ett fenomenologiskt här och nu. Det bör här påpekas att piktoralismbegreppet inte inskränker sig till enbart måleri och teckning, utan som John B. Bender framhåller i *Spenser and Literary Pictorialism* (1972), det verk som Heffernan stöder sig på, bildkonst (”visual arts”) överlag, och hit hör även fotografi och skulptur.⁸⁴ Och i Lotass framställning är det fotografiska något som kommer till uttryck i piktoral hänsenande, vilket Jenny Maria Nilsson har tagit fasta på i sin recension i *Helsingborgs Dagblad*. Hon beskriver Lotass just som en ”fotograf” och tillägger att ”endast fotografer är så här sinnessjukt fångslade av ljus, hur det lyser upp, silas och faller”.⁸⁵

Och här kan man notera skillnaden mellan *Kraftverk* eller *Redwood* och *Den svarta solen*. I de digitalt publicerade verken finns det alltid en bild, ett fotografi, ett jämförelseobjekt att läsa ekfrasen emot, vilket gör dem till ett slags emblemdikt. Jansson visar också hur mycket av meningsskapandet som uppstår i spänningsfältet mellan Lotass texter och de sekelgamla fotografierna. Men i *Den svarta solen* där framställningen påminner om den i *Kraftverk* finns ingen bild att läsa texen mot;

⁸² Lotta Lotass, *Kraftverk*, elektronisk resurs, Göteborg 2009–10. Hämtad från <http://www.autor.se/autoreter/kraftverk/index.htm>, 2016-04-26.

⁸³ Jansson, s. 252.

⁸⁴ Bender, s. 24. För fullständig bibliografisk uppgift, se not 77.

⁸⁵ Jenny Maria Nilsson, ”I ordens grandiosa bygge”, *Helsingborgs Dagblad* 2009-09-18.

jämförelseobjektet är borta. Läsaren är alltså hänvisad till de egna mentala bilderna, och det är som sagt inte helt enkelt att skapa sig en koherent föreställning om de olika rummen.

Detta förhållande kompliceras ytterligare av en aspekt som Olsson är inne på när han förtydligar sitt påstående om att Lotass skrivande är ekfrastiskt genom att tillägga att romanen inte beskriver världen, utan ”*bilder* av världen”. Inte nog med att det finns ekfraser av föremål i rummen och att rummen i sig framställs piktoralt – det finns även indikationer på att beskrivningen av rummen i sig skulle vara ekfraser. På flera ställen finns det markörer som ger intryck av att rummen som framställs skulle kunna vara avbildade fotografier eller målningar. Det är fallet, exempelvis, när det heter att ”[s]varta stolar står i raka rader fastsatta vid golvet; deras täta former bildar ett mörkt, allt mer slutet fält som vidgar sig och sprider sig genom det långa smala rummet ut över synvidden och vidare bort och *ut ur bilden*” (95, min kursiv), eller att ”[d]en långa, brutna linjen sträcker sig in mot den dunkla fonden och vidare *ut ur bilden och förlänger perspektivet*.” (255, min kursiv.) Genom att beskrivningarna av rummen återkommande förses med de visuella markörerna ”*ut ur bilden*” och ”*förlänger perspektivet*” suggereras en föreställning om att den verbala framställningen av rummen i sin tur bygger på andra, verkliga eller inte, tvådimensionella visuella representationer. Därmed antyds flera olika ekfrastiska nivåer. Huruvida det innebär att man ska betrakta alla rumsbeskrivningar som ekfraser eller endast de som innehåller den nämnda frasen är oklart, men det väsentliga är den osäkerhet som frasen medför: Är rummet vi läser om ”på riktigt” eller bara en bild?

Osäkerheten mellan representationen av det som Heffernan kallar naturliga objekt och representationen av en representation gäller också, och kanske i högre grad mellan beskrivningarna av personerna. Denna osäkerhet beror på att även de levande människorna beskrivs som passiva; de är statylika och deras ögon beskrivs som om de om de saknade liv: ”Hennes ögon är kalkiga, blanka, släta, jämna rundlar. [...] Armarna är utsträckta, styva, strama, stela och raka.” (116) Och eftersom berättarperspektivet alltid är externt fokaliserat i förhållande till personerna blir det i stort sett ingen skillnad på de piktorala avbildningarna av levande människor och avbildningarna av statyer, målningar, reliefer, bonader (67) eller – ståltrådsfigurer. (”Hans vinklade armar sträcker sig mot det ljusa rummet. Det blyertsgrå tyget är virat om hans smala lemmar och fästat invid dem med tunna, vassa, rostfrätta nålar.

Benens böjda ståltråd är fastspikad vid smala träsocklar.” 320) Det går inte heller ta ledning av personerna som har försetts med beteckningar eftersom de ibland framställs som levande personer och ibland visar sig vara avbildade: Vittnet sitter, exempelvis, i stycke 133 ”nedanför det stora, skrymmande porträttet”, men i 265 befinner hon sig själv i en tavla med kinderna täckta av ”en tunn, nålfin krackelering”, vilket orsakar en osäkerhet kring hur man ska tolka att hennes ansikte i 209 beskrivs som ”en hudfärgad, vag, konturlös rundel”, en oval som ”svävar mot den jämna, bruna fonden” när det inte finns någon tavla eller annat tänkbart medium omnämnt i den övriga beskrivningen.

Den prydliga ordning som följer av att man kan hänföra motstridiga beskrivningar till olika konstverk och därmed lättare kan föreställa sig det beskrivna rummet som ett sammanhängande helt kan endast tillfälligtvis genomföras. Eftersom framställningen överlag är piktoral, blir gränsen mellan ekfras och den icke-ekfrastiska piktoral framställningen otydlig. Det går att placera de olika ekfraserna på ett spektrum som löper från icke-representerande arkitektoniska objekt såsom kolonner, pilastrar, balustrader, via representerande arkitektoniska objekt såsom reliefer eller karyatider (90) och hermipilastrar (115), det vill säga människolika pelare, samt representerande fristående objekt såsom statyer, till levande människor. Men såväl representationen av människor som representationen av representationer av människor sker med samma medel; båda försöker i stor utsträckning reducera framställningen till själva formen, till konturer och linjer, skuggor, färger och dylikt. Ögon beskrivs som ”vassa, skarpa och spetsiga ovaler” (228), men det står inte vad ögonen förmedlar för känsla, vilket uttryck de har. Beskrivningen låter likadant oavsett om den gäller en människa eller en staty, vilket skapar osäkerhet. Formen saknar innehåll; det är som om föremålen och människorna betraktades av någon som ser tecken, men inte förmår att tolka dem, en kamera som bara registrerar intryck. Inget själsliv, inga tankar redovisas. Det går inte säkert att avgöra om den beskrivna människan är levande. Det förs inga resonemang. Textens mottagare står framför konstverk i romanen där titel och övrig kontextuell information om det har gått förlorad.

Och det gäller inte bara representationen av konstverk. Rum och föremål framställs som betraktade av någon som ser tecken utan att kunna tolka dem. Framställningen i *Den svarta solen* ger på så sätt uttryck för en sorts asymbolia, ett symptom på melankoli.

Såsom oförmåga att tolka symboler och tecken framträder asymboliabegreppet genom den fenomenologiska framställningen även på andra ställen. Det är något som framgår av följande exempel där signifianten beskrivs utan att signifién identifieras: ”Orden faller i ett dovt, otydligt, svagt, enständigt mummel.” (116), ”Deras munnar kantas av gulvita, jämnlöpande tänder vilka rör sig i en glappande, stadig och taktfast rytm” (311), ”Hennes armar rör sig i en ryckig, vid semaforering.” (127) Ord faller, men vilka ord? Munnar rörs, men vad säger de? Armar signalerar, men vad vill de meddela? Precis som ansiktena inte förmedlar några tolkningsbara ansiktsuttryck, reduceras ord, tal och tecken till sina formliga element. ”Galleriets sträckning löper över en kubformig sal i vilken en rad trappor reser sig mellan två röda väggar vars glänsande ytor täcks av planmässig, vita tecknen, deras täta former bildar fasta gentagna sekvenser.” (142) Även här ges en utförlig beskrivning av tecknens utseende, men inte vad de betecknar. Det är som om kommunikationsformerna beskrivs av någon som inte behärskar språket – orden framställs som om de vore på ett främmande språk där allt man kan få grepp om är hur det låter, och semaforeringen beskrivs som den framstår för någon som inte kan semaforalfabetet.

Genom asymboliabegreppet kan detta förfrämmande sättas i ett sammanhang. Kombinerat med det ohanterliga semantiska kaos som bara delvis kunde bringas i ordning genom att urskilja ekfraserna bidrar den asymboliska framställningen till gestaltningen av melankolin. Och adderas till detta den labyrintiska formen, det antinarrativa inslaget, liksom de monotona, upprepande satserna blir det uppenbart att den melankoliska gestaltningen genomsyrar hela verket såväl syntaktiskt, som semantiskt, i form och innehåll.

Kvar i labyrinten – existentiell klaustrofobi

Om det förra kapitlet visade hur melankolin på olika sätt aktualiserades i framställningen, syftar följande stycke till att utreda vad denna melankoli innebär för läsningen av Lotass roman. Med hjälp av Kants transcendentala idealism kommer den strikta objektivism som präglar framställningen att omvärderas. I kölvattnet av denna omvärdering och genom att kombinera Kants och Kristevas teorier kommer jag vidare visa hur melankolin kan uppfattas som ett resultat av vad jag kallar för en existentiell klaustrofobi.

Subjektivistisk objektivism och Kants kopernikanska vändning

Både i *I labyrinten* och *Den svarta solen* finns det en analogi i användningen av jag-pronomenet. I *Den svarta solen* uppträder det som bekant i första meningen och återkommer sedan inte förrän i det sista stycket. Samma grepp återfinns i Robbe-Grilletts verk där ett jag som figurerar i första meningen inte dyker upp igen förrän i sista stycket. Likheten mellan de båda verken blir extra flagrant eftersom formuleringen ”Nu är jag högt ovanför dem” hos Lotass tydligt speglar den första meningen i *I labyrinten*: ”Nu är jag ensam härinne, här är jag trygg.”⁸⁶ I båda fallen etableras jaget i ett uttalat nu som och med en ospecifik platsangivelse, vilket slår an den fenomenologiska tonen.

Hos Robbe-Grillet går det även att i fortsättningen ana ett subjekts närvaro, exempelvis i det bitvis resonerande eller relativiserande tonfallet: ”Han har kanske utan att lägga märke till det råkat passera en kasern under sina irrfärder.”⁸⁷ Men hos Lotass utgör den första meningens jag, detta förnimmande av ett subjekt, en stark kontrast mot den i övrigt oinskränkt objektiva framställningen. Lotass tycks därmed i högre grad ha implementerat den neutrala vetenskapliga stil som Finn menar att Robbe-Grillet själv förespråkade. Samtidigt behöver den betonade objektiviteten inte nödvändigtvis betyda frånvaron av subjektivitet. Själva målet med Finns artikel är faktiskt att visa på hur instabiliteten mellan subjektivism och objektivism leder till att båda hållningarna, ”when taken to their extreme”, slår över i sin motsats, så att ett

⁸⁶ Robbe-Grillet, s. 7.

⁸⁷ Ibid., s. 57.

extremt objektivistisk perspektiv oväntat kan växla till subjektivism.⁸⁸ Så visar Finn hur Robbe-Grillet senare ifrågasätter den tidigare strikt materiella, objektivistiska synen och i stället närmar sig en radikal subjektivism som förstår objektet endast som ”a symptom of the subjective human psyche.”⁸⁹ Det är något som James Lethcoe tidigare har påpekat i ”The Structure of Robbe-Grillet’s Labyrinth” (*The French Review*, vol. 38, 1965:4), där han formulerar det som att ”[r]eality for Robbe-Grillet is not merely ’the world out there,’ but the world as perceived, ordered and distorted by the individual consciousness.”⁹⁰ Och så tillägger han: ”It is phenomenal rather than noumenal.”⁹¹

Termerna fenomen och noumenon relaterar direkt till Immanuel Kants filosofi. Och här kan den paratextuella utpekningen av Kants kritiker bli verksam. Det gäller inte minst med tanke på den omkullkastelse av subjekt/objekt-dikotomin som Kant genomför i sitt försök att svara på frågan om objektiv kunskap är möjlig.

Före Kant hade två inriktningar, empirismen och rationalismen, stridit om grundvalen för kunskap. De förra menade att vi bara kan ha kunskap om det som förmedlas via våra sinnen empiriskt, det vill säga grundat på erfarenheten, medan de förra menade att det mänskliga vetandet kunde utökas med hjälp av det rena förnuftet, utan sinneserfarenhet. Exempelvis menade rationalisterna att man med hjälp av förnuftet kunde få svar på metafysiska frågor om tingens väsen, Guds existens och den fria viljan. Kant navigerade mellan dessa ytterligheter, och visade i *Kritik av det rena förnuftet* att båda inriktningarna hade fel. Istället formulerade Kant *den transcendentala idealismen*, vars implikationer för filosofin han liknade vid den kopernikanska omsvängningen inom astronomin.⁹² Visserligen gav han empiristerna rätt i det att ingen kunskap om världen är möjlig utan sinneserfarenheten: Genom ”förmågan att motta föreställningar [...] ges vi ett föremål.”⁹³ Men för att nå kunskap behövs också ”förmågan att nå kunskap om ett föremål genom dessa föreställningar”.⁹⁴ Denna andra förmåga är förmågan att tänka genom *begrepp*. Såväl de empiriska åskådningarna som de rationella begreppen är därför nödvändiga

⁸⁸ Finn, s. 107.

⁸⁹ Finn, s. 116.

⁹⁰ James Lethcoe, ”The Structure of Robbe-Grillet’s Labyrinth”, *The French Review*, vol. 38, 1965:4), s. 497.

⁹¹ Ibid.

⁹² Immanuel Kant, *Kritik av det rena förnuftet*, övers. Jeanette Emt, Stockholm 2004, s. 64.

⁹³ Ibid., s. 155.

⁹⁴ Ibid., s. 155.

för kunskap: ”Utan sinnlighet skulle inget föremål bli oss givet, och utan förstånd inget tänkas. Tankar utan innehåll är tomma, åskådningar utan begrepp är blinda. [— —] Endast genom att de förenas kan kunskap uppstå.”⁹⁵

Kant vänder sig på så sätt mot synen på sinneserfarenheten som oförmedlad, att vi genom perception blir varse hur tingen *de facto* är. Det revolutionerande med Kants teori, den kopernikanska vändningen, består i att tinget genom åskådning måste anpassa sig dels efter de två åskådningsformerna, tid och rum, förutan vilka ingen åskådning är möjlig,⁹⁶ dels efter förståndets begrepp. Det vill säga: Egenskaper som vi vanligtvis tillskriver objektet, färg, form, utsträckning i tid och rum, och så vidare, finns alltså inte *hos objektet*, utan i framträdelsen av objektet *hos subjektet*. Kausalitet, modalitet, existens med mera är olika begrepp genom vilka tingen blir fattliga för oss, men det är inte tingens egenskaper, det är de kategorier som förståndet anpassar åskådningsmaterialet efter. Den mest berömda slutsatsen av den transcendentala idealismen blir att vi helt enkelt inte kan få kunskap om verkligheten, om ”tinget i sig”, utan endast om framträdelserna av tinget så som det framstår i vårt förstånd, ”tinget för oss”.

Genom att implementera Kants fenomenologi i läsningen av *Den svarta solen* kan den objektiva framställningen omvärderas, och man kan, så som Arne Johnsson gör i *Nerikes Allehanda*, ställa sig frågan: ”Sker detta i någons hjärta eller själ?”⁹⁷ Texten beskriver inte en objektiv verklighet, utan som hos Robbe-Grillet, en verklighet vanställd av ett mänskligt medvetande. Det är inte det beskrivna rummet som är i centrum, utan själva förnimmandet av det. Hanna Nordenhök beskriver i *Aftonbladet* hur ”Lotass roman frammanar en närmast psykotisk närvaro i materialen genom en gestaltning av ett slags ut-och-invänd sinnesförnimmelse.”⁹⁸

Samtidigt är ju alla spår av subjektets närvaro i texten, tankar eller känslor, raderade. Medvetandet befinner sig på så sätt utanför själva framställningen, i det,

⁹⁵ Ibid., s. 156.

⁹⁶ ”Rummet är en nödvändig föreställning *a priori* som ligger till grund för alla yttre åskådningar. Man kan aldrig göra sig föreställningen att det inte finns något rum, även om man mycket väl kan tänka sig att inga föremål påträffas där. [— —] Rummet är inget annat än blotta formen för alla framträdelser för det yttre sinnet, dvs. sinnlighetens subjektiva betingelse, under vilken allena yttre åskådning är möjlig för oss. [— —] Tiden är ingenting annat än det inre sinnets form, dvs. hos åskådningen av oss själva och vårt inre tillstånd. Ty tiden kan inte vara en bestämning hos yttre framträdelser; den tillhör varken en gestalt eller ett läge, osv., men bestämmer däremot förhållandet mellan föreställningarna i vårt inre tillstånd.” (Kant, *Kritik av det rena förnuftet*, s. 114 f, 119).

⁹⁷ Arne Johnsson, ”En bok om instängdhet och klaustrofobiskt mörker”, *Nerikes Allehanda* 2009-09-26.

⁹⁸ Nordenhök.

med en fotografisk term, *negativa rummet*. Det negativa rummet är den del av en bild som inte är synlig på själva bilden, det som befinner sig utanför bildens kant, exempelvis benen på en person i halvbild.

Men eftersom inga tankar eller känslor redovisas – endast de olika fenomenen, framträdelserna återges – uppstår ett tomrum där läsaren själv kan ta plats. Detta kan förklara varför många recensenter upplever det som att ”läsaren befinner [sig] inne i rummet”, att framställningen bygger ”upp en plats kring läsaren [...] genom att påverka dennes sinnesintryck”, och en av recensenter relaterar även framställningen till ”ett dataspels virtuella värld”.⁹⁹ Den fenomenologiska här-och nu-framställningen med dess fokus på sinnesintryck tycks göra det, i alla fall när visualiseringen lyckas som bäst, ganska naturligt för läsaren att själv ställa sig på det förnimmande subjektets plats.

Vara instängd i förnuftets arkitektur

Förnimmelsen av att träda in i de olika rummen får därtill fler dimensioner med avseende på att de olika textstyckena inte bara är formellt sammankopplade utan även semantiskt. När ett stycke slutar med en anvisning, exempelvis, ”framom honom vidgas den långsträckta, skimrande, täta gången och delar sig i två likformiga, smala korridorer. → 30, → 96”, fortsätter de anvisade styckena i många fall beskrivningen: ”30. Genom den avlånga korridoren sveper kylan i vita fasta, täta, kalkiga sjok” (30) och ”96. Längs den långa, snäva korridoren ligger diset i finkorniga, gryniga, täta sjok.” (96)

Härigenom blir valet signifikant eftersom det ytterligare förstärker intrycket av att läsaren har tagit subjektets plats och även handlar i dess ställe. Och med avseende på detta kommer Kants andra kritik ifråga. Om den första kritiken lite förenklat kan sägas svara på frågan om vad vi kan veta, så försöker Kant i *Kritik av det praktiska förnuftet* svara just på frågan: ”Hur ska vi handla?” För att kunna svara på den frågan förutsätter Kant frihet, eftersom det utan frihet vore meningslöst att tillskriva handlingar något moraliskt värde.¹⁰⁰ Redan i *Kritik av det rena förnuftet* etablerade

⁹⁹ Johnsson; Elise Karlsson, ”Bygge med få ingångar”, *Svenska Dagbladet* 2009-09-18; Schwartz.

¹⁰⁰ Jfr Markku Leppäkoski, ”Inledning. *Kritik av det praktiska förnuftet* och det rena förnuftets morallag” i Immanuel Kant, *Kritik av det praktiska förnuftet*, Stockholm 2004, s. 8.

Kant frihet som ett transcendentalt, det vill säga översinnligt, begrepp.¹⁰¹ Och även om metafysiska frågor om Guds existens eller friheten ligger bortom vår förmåga till kunskap och att vi inte kan veta något om dessa företeelser, så hindrar det inte, enligt Kant, att dessa idéer kan ha praktisk användning. I det avseendet existerar det översinnliga frihetsbegreppet i framträdelse bredvid det deterministiska orsaksbegreppet som naturlagarna beskriver och som säger att varje händelse följer ur en orsak. Men till skillnad från orsaksbegreppet, som tillhör det sinnliga, kan vi inte ha någon kunskap om frihetens väsen och den kan aldrig, som Wallenstein skriver ”påvisas som något empiriskt faktum.”¹⁰² Människan betraktas därmed både som naturväsen, underställt det empiriska orsaksbegreppets lagar, och som ett fritt väsen, som kan handla oberoende av dem.¹⁰³

Med denna förståelse av frihetsbegreppet utvecklar Kant i *Kritik av det praktiska förnuftet* sin etiklära. Att vara verkligt fri handlar om att inte låta våra sinnliga begär styra vårt handlande. Vi bör i stället underställa oss vad Kant kallar för morallagen och följa det kategoriska imperativet som i ett av många utföranden lyder: ”Handla på sådant sätt att din viljas maxim alltid samtidigt kan gälla som princip i en allmängiltig lagstiftning.”¹⁰⁴ Maximerna, tumreglerna, för vårt handlande får inte vara baserade på känslor eller med nytta som ändamål, det vore att låta sinnliga impulser bestämma det som hör till det översinnliga, vilket är ett illegitimt bruk av förnuftet. Och i sådana fall handlar vi inte som fria väsen, utan som naturväsen. Sann frihet är, som Leppäkoski uttrycker det i inledningen till den andra kritiken, ”att frivilligt anpassa sig till morallagen, alltså, paradoxalt nog, att ge upp sin frihet.”¹⁰⁵

Det som för Kant således avgör om en handling är god beror inte på huruvida handlingen medför något gott, utan om handlingen har gjorts med avsikt att upphöja den till en allmän lag, det vill säga om maximen bakom den är universaliserbar. Det är alltså endast moraliskt fel att ljuga i det enskilda fallet, om man är beredd att anse att

¹⁰¹ ”Med frihet, i den kosmologiska betydelsen, förstår jag däremot förmågan att påbörja ett tillstånd *av sig själv*: dess kausalitet är alltså i sin tur inte underordnad någon annan orsak som, i enlighet med naturlagen, bestämde den i tiden. I denna betydelse är friheten en ren transcendental idé som, för det första, inte innehåller något som lånats av erfarenheten, för det andra, har ett föremål som inte heller kan ges bestämt i någon erfarenhet, då en allmän lag för all erfarenhets möjlighet är att allt som sker måste ha en orsak, som ju *själv* har *skett* eller uppstått, i sin tur ha en orsak; genom denna lag förvandlas hela erfarenhetsfältet, oavsett hur långt detta sträcker sig, till ett blotta naturen inbegrepp.” (Kant, *Kritik av det rena förnuftet*, s. 526 f.)

¹⁰² Wallenstein, s. 8.

¹⁰³ Jfr Leppäkoski, ”Inledning. *Kritik av praktiska förnuftet* och det rena förnuftets morallag”, s. 11 och Wallenstein, s. 8.

¹⁰⁴ Immanuel Kant, *Kritik av det praktiska förnuftet*, övers. Fredrik Linde, Stockholm 2004, s. 52.

¹⁰⁵ Leppäkoski, ”Inledning. *Kritik av det praktiska förnuftet* och det rena förnuftets morallag” s. 12.

det är fel att ljuga i alla fall. Och om det är fel att ljuga, så ska man av plikt aldrig ljuga, inte ens för att rädda livet på någon. Kants etik är därmed deontologisk, det vill säga en pliktetik, till skillnad från, till exempel, en teleologisk etik där ändamålet med ens handlingar avgör om handlingen var moraliskt rätt (exempelvis: det kan vara rätt att ljuga om det räddar livet på någon).

Genom bokspelsformen med dess valmöjligheter tycks Lotass roman väl lämpad för att gestalta just den praktiska sidan av Kants filosofi. Frågan infinner sig då om det i *Den svarta solen* går att finna en maxim för handlandet som går att universalisera. Men vilken denna maxim skulle vara är oklart. Att finna en sådan princip måste dessutom vara nästintill omöjligt eftersom alla rummen till synes är helt likartade; det finns ingenting som särskiljer de rum som leder vidare i ”spelet” från dem som sänder läsaren tillbaka till redan lästa avsnitt. Och eftersom antalet alternativ i slutet av varje avsnitt dessutom kraftigt varierar från ett enda upp till nio går det inte heller att formulera en princip såsom: välj alltid det tredje alternativet. Den enda princip som går att formulera som sådan är: välj alltid det första alternativet, eftersom det alltid finns ett alternativ. Problemet är att den inte går att universalisera.¹⁰⁶ Det kan dock inte uteslutas att det finns en sådan princip. Men eftersom Kant menar att man inte ska låta sinnliga impulser eller konsekvenserna av ens handlande bestämma hur man ska handla är det kanske fel att söka en princip som leder till sista stycket.

Betraktar man *Den svarta solen* som en gestaltning av melankoli är det dock intressant att notera hur valet inte tycks ha någon direkt betydelse när det inte påverkar någon handling. Det är ett meningslöst väljande eftersom läsaren ofrånkomligen hamnar i ett liknande rum som hen varit i. Denna meningslösa struktur i kombination med den i övrigt monotona texten smittar av sig på läsaren. Schwartz beskriver hur han till en början underkastar sig bokspelsformen, men i takt med att han inser att styckena bara är variationer på varandra ger han upp och läser texterna i ”rak nummerföljd.”¹⁰⁷ Och efter det hundrade stycket blir hans ”kontakt med texten mera genomögnande än hyperkoncentrerad”. Nordenhök vittnar dessutom om att romanen ”genom prosans monoton och avsaknad av grippunkter” resulterar i en

¹⁰⁶ Det är förvisso en relativt bra princip eftersom den leder ända fram till stycke 324, det fjärde sista. Detta stycke hänvisar emellertid vidare till två stycken, men det första alternativet (197) leder efter ytterligare något stycke oundvikligen tillbaka till stycke 1. För att komma vidare måste läsaren i stället bryta mot principen och välja det andra alternativet (216) som leder ut ur labyrinten, men därmed försvinner alla anspråk på universalisering.

¹⁰⁷ Schwartz.

”underlig sorts likgiltighet.” *Den svarta solen* inte bara gestaltar melankoli, den lyckas också överföra en melankolisk erfarenhet till läsaren.

Men eftersom rummen som nämndes ovan sitter ihop både strukturmässigt som semantiskt finns det ändå en poäng att underkasta sig bokspelsformen. Då läsaren sätter samman de olika rumsbeskrivningarna uppstår, ur kombinationen mellan det fenomenologiska framställningssättet och bokspelsstrukturens interaktiva möjligheter, en spännande, närmast tredimensionell effekt: Genom att läsa sig fram i boken rör sig läsaren på samma gång genom byggnadskomplexet.

Denna tendens kan beläggas genom att ta baksidestextens definition av romanen som en installation i beaktande, särskilt betraktad som konstgenre. Installationskonst är nämligen, såsom Clair Bishop beskriver den i *Installation Art: A Critical History*, en konstform i vilken betraktaren fysiskt träder in i verket, ”which is often described as ’theatrical’, ’immersive’ or ’experimental’.”¹⁰⁸ Och även om läsaren så klart endast kan träda in i rummen mentalt, så går det likväl att se *Den svarta solen* som ett slags installation överförd till litteratur. Lotass roman har även det gemensamt med installationskonsten att den fokuserar kring mottagarens *upplevelse*, ”the viewers experience”.¹⁰⁹ Den upplevelse som Lotass försöker förmedla i det här avseendet, och att döma av recensionerna lyckas med, är känslan av melankoli, och att rent faktiskt befinna sig i en labyrinth.

Det sistnämnda är en ambition som tydligtvis återfinns i Robbe-Grilletts roman där den uttrycks genom titeln. I det fallet aktualiseras ambitionen på två sätt: dels genom innehållet, soldaten som irrar omkring i en okänd stad, dels genom formen, den sönderhackade dispositionen. Formen lyckas därigenom förmedla en del av soldatens erfarenheter till läsaren. I *Den svarta solen* fungerar det på ett snarlikt sätt: innehållet redogör för olika rum som har fogats samman till ett otydligt helt, medan formen den här gången genom bokspelsformen gestaltar detta virrvarr. Men i Robbe-Grilletts fall är framställningen begränsad av den linjäritet som ges av den tryckta bokens konventioner: romanen läses fortfarande från första till sista sidan, för även om innehållets disposition är oordnat, så är den materiella formgivningen ändå strikt linjär. Sidorna är därtill paginerade vilket gör att läsaren lätt kan orientera sig i texten, och på så sätt behålla kontrollen över den.

¹⁰⁸ Claire Bishop, *Installation Art: A Critical History*, London 2005, s. 6.

¹⁰⁹ Jfr *ibid.*, s. 8

Den svarta solen är visserligen också aktualiserad som en tryckt bok, men Lotass har i högre grad frångått de gängse konventionerna, exempelvis genom att sidorna är opaginerade, vilket kanske inte gör så mycket vid en linjär läsning av boken eftersom de numrerade styckena är kronologiskt ordnade. Men om läsaren underkastar sig bokspelsformen, som genom hänvisningarna konstruerar en kronologi som går emot den materiellt givna, blir resultatet troligen att läsaren strax bläddrar sig vilse i boken.

Den här materiella desorienteringen förstärks vidare genom det deskriptiva framställningssättet som sådant. Kuzmičová framhåller framställningssättets oförmåga att stanna kvar i minnet. Beskrivningar glöms snabbt bort efter att de blivit lästa, och Kuzmičová framställer därför minnesförlusten ("amnesia") som en typisk aspekt för det beskrivande framställningssättet:

Unless the wording or subject of visual description is perceived as particularly striking, the reader is often left with a sense of amnesia as soon as the description is over, not to speak of one's minuscule chances of retaining the rough contents of a description beyond an immediately subsequent stretch of text.¹¹⁰

Minnesförlusten förvärras i *Den svarta solen* av det faktum att beskrivningarna av de olika rummen är så likartade, vilket gör det svårt att hålla isär dem och än mindre hålla dem i minnet. Även bokspelsformen, som inte bara resulterar i den materiella desorienteringen, bidrar genom att den inbyggda spelmekaniken ibland hänvisar läsaren tillbaka till redan lästa stycken till att skapa osäkerhet och vaga déja vu-känslor kring om man har besökt rummet en gång redan eller om det bara är ett liknande. Pär Thörn skriver i sin recension av *Den svarta solen* i *Göteborgs-Posten* att han "känner frustration" då han "för tredje gången måste gå tillbaka till första sidan."¹¹¹ Och han fortsätter: "Man irrar bara omkring utan att veta vad man gör. Denna känsla av meningslöshet, att man inte kan ta något korrekt beslut förstärker upplevelsen av klaustrofobi, som är det mest utmärkande moduset för läsningen."¹¹² Den ökade läsarinteraktionen, friheten att själv välja sin väg genom framställningen, bidrar paradoxalt nog till att förmedla en känsla av instängdhet och klaustrofobi. Strukturen i *Den svarta solen* resulterar i en frustrerad och uppgiven läsoplevelse,

¹¹⁰ Kuzmičová, s. 286.

¹¹¹ Pär Thörn, "När läsaren själv får välja", *Göteborgs-Posten*, 2009-09-18.

¹¹² Ibid.

och genom den lyckas *Den svarta solen* skapa föreställningen av att befinna sig i en labyrint.

Och till skillnad från Robbe-Grilletts roman vilken genom sin textuella framställning med det sönderklippta och hopblandade narrativet som bäst kan beskrivas som ”labyrintisk”, suggererar Lotass roman, genom att texten iscensätter sig i en byggnads skepnad, upplevelsen hos läsaren att befinnas sig i en *de facto* labyrint.

Strukturen i *Den svarta solen* skapar alltså en arkitektonisk analogi mellan text och byggnad. Det är antagligen denna analogi Arnald utgår ifrån när han sätter samman *Den svarta solen* med Georges Perecs *Livet – en bruksanvisning (La vie mode d’emploi, 1978)*. I Perecs roman står ett hyreshus i centrum och precis som i *Den svarta solen* upprättas det en analogi mellan texten och byggnaden genom att varje kapitel utgör beskrivningen av ett rum på så sätt att text och byggnad korrelerar. Men medan byggnaden i Lotass roman som bekant saknar verklighetsmarkörer framställs hyreshuset i *Livet – en bruksanvisning* realistiskt, det vill säga: det är tänkbart som ett på många sätt verkligt hus på en gata i Paris. Det är inte otänkbart att Perecs roman på något sätt ligger bakom den formprincip som kommer till uttryck i *Den svarta solen*, men likheterna mellan *Den svarta solen* och *Livet – en bruksanvisning* tycks inskränka sig till främst denna text-byggnadskorrelation. Relationen mellan litteratur och arkitektur blir mer produktiv om man kopplar den till den aktuella psykologiska tematiken.

I *Architecture and Modern Literature* (2012) redogör David Spurr bland annat för huset som ”a symbol of the interior life of the psyche”.¹¹³ I det för Lotass roman relevanta avsnittet om interiörer beskriver Spurr hur passager och hallar introducerades i och med förändrade arkitekturideal under 1600- och 1700-talet vilket i högre grad skapade avskilda, privata rum.¹¹⁴ Detta arkitektoniska idealskifte korrelerar också mot en förändring i synen på jaget som ”a private entity to be cultivated in itself”.¹¹⁵ Och som konstnärligt exempel på denna ”intensification of subjective and architectural interiority” framhåller Spurr den italienska konstnären Giovanni Battista Piranesi (1720–1778) samling gravyrer av gigantiska fängelseinteriörer, den så kallade *Fängelsetsviten* (it. *Invenzioni capricciose di*

¹¹³ David Spurr, *Architecture and Modern Literature*, Ann Arbor 2012, s. 7 f.

¹¹⁴ *Ibid.*, s. 33 f.

¹¹⁵ *Ibid.*, s. 32.

carceri, 1745–50, 1761). Dessa gravyrer har, visar det sig, många likheter med Lotass roman. Gravyrerna föreställer oformliga rum där trappor, gångar och broar korsar varandra, och precis som i Lotass roman ligger stor vikt på ljus och skuggor.¹¹⁶ Skugglika figurer anas, men liksom hos Lotass är det oklart om det är levande människor, spöken eller statyer. Likheterna mellan framställningen i *Den svarta solen* och Piranesis bilder blir fler om man dessutom inkluderar Thomas de Quinceys (1785–1859) återgivning av gravyrerna i *Confessions of an Opium-Eater* (1821) där Piranesi själv framställs som, med David Spurr's ord, "hopelessly climbing stairway after stairway, like some lost romantic Sisyphus in the prisons of his own imagination."¹¹⁷ Det påminner om hur personerna i Lotass roman dyker upp i de olika rummen och gång på gång utför samma gester. Och signifikant nog menar Spurr att Piranesis bilder framkallar "[a] disturbing sense of disorientation" och att det är omöjligt för betraktaren att förstå bilderna rationellt som extensioner av en mätbar objektvärld.¹¹⁸ Snarare beskriver de vad som verkar vara ett inre landskap. Spurr talar vidare om hur exempelvis konstnärer som Piranesi genom skildringar av interiörer har skapat "a highly architecturalized conception of the inner life of imagination" och att det arkitektoniska bildspråk som Piranesi använder ger den subjektiva och metafysiskt odefinierade inre världen en konkret, objektiv form.¹¹⁹ Huruvida Piranesis gravyrer verkligen har fungerat som inspiration för Lotass roman eller om likheterna är slumpartade förblir dock oklart. Men givet den subjektivitet som föreslogs ovan skulle denna förståelse av interiören som en symbol för ett inre landskap kunna appliceras på *Den svarta solen*.

Möjligen är det en omväg att gå via Piranesi för att komma fram till den tanken, eftersom det finns en liknande analogi hos Kant. På flera ställen använder Kant just arkitektur som bild för det mänskliga förnuftet, exempelvis i *Kritik av det rena förnuftet* där han skriver att: "[d]et mänskliga förnuftet är till sin natur arkitektoniskt".¹²⁰ Och det är i linje med den tanken som Kant kallar den kartläggning av mänskans själsförmågor som han genomför i sina kritiker för en "förnuftets arkitektur". Det är en föreställning som Sven-Olov Wallenstein

¹¹⁶ Delar av *Fängelsviten* finns tillgängliga att se på wikimedia commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Le_Carceri_d%27Invenzione?uselang=it, 2016-05-08.

¹¹⁷ Spurr, s. 32. Jfr Thomas de Quincey, *Confessions of an Opium-Eater*, New York 1899, s. 67 f. Hämtad från <https://archive.org/details/confessionsofeng08dequ>, 2016-05-08.

¹¹⁸ Spurr, s. 32.

¹¹⁹ Ibid., s. 32, 34.

¹²⁰ Kant, *Kritik av det rena förnuftet*, s. 491.

utvecklar i ”Översättarens förord” till den tredje kritiken där han beskriver ”[d]en kritiska filosofin” som ”en *arkitektur*, med artikulationer, passager och mångfaldiga övergångar mellan sina olika sektioner”.¹²¹ Med avseende på det ovan förda resonemanget om byggnaden som symbol för människans inre blir dessutom följande stycke från *Kritik av det rena förnuftet* av intresse:

Om jag betraktar inbegreppet av all kunskap hos det rena och spekulativa förnuftet som en byggnad, till vilken vi åtminstone har idén inom oss, kan jag säga att vi i den transcendentala elementarläran gjorde ett överslag av byggnadsmaterialet och fastställde vilken byggnad, av vilken höjd och stadga, som det skulle räcka till. Det visade sig emellertid att materialförrådet, även om vi hade tänkt oss ett torn som nådde ända upp till himlen, bara räckte till ett bostadshus som var tillräckligt rymligt för våra förrättningar på erfarenhetsplanet och högt nog för att vi skulle kunna överblicka detta plan. Däremot måste det nämnda djärva företaget slå fel på grund av materialbrist, för att inte nämna den språkförbistring som ofrånkomligen måste skapa osämja mellan arbetarna angående planritningen och till slut skingra dem över hela jorden, så att var och en fick bygga på egen hand efter sin ritning. Här skall vi inte befatta oss med materialet utan snarare med planritningen, och eftersom vi har blivit varnade för att blint och godtyckligt satsa på en plan som kanske helt överstiger vår förmåga, men likafullt inte kan avstå från att inrätta en fast bostad, skall vi planera för en byggnad som står i förhållande till det förråd vi har fått, avpassat efter vårt behov som detta också är.¹²²

Det Kant gör här är att med hjälp av Babelmyten skapa en bild av den mänskliga (o)förmågan att svara på metafysiska frågor om exempelvis Guds existens och frihet. Det klargjordes ovan att vi inte kan få kunskap om verkligheten som sådan, om ”tinget i sig”, utan endast om framträdelserna; det går endast att få kunskap om verkligheten så som den ter sig för oss. Men genom att, vilket förnuftet inte kan låta bli,¹²³ felaktigt applicera förståndets begreppsprinciper på något annat än framträdelser givna genom åskådning, exempelvis på tingen i sig, uppstår illusioner, som Kant kallar för *transcendentala sken*.¹²⁴ Dessa illusioner resulterar i att vi överskattar vår förmåga till kunskap. Det är fallet när vi hänger oss åt metafysiska frågor om Guds existens, friheten och universums utsträckning. Problemet är bara att frågor om Guds existens och kunskap om tingen i sig ligger, som Markku

¹²¹ Wallenstein, s. 14.

¹²² Kant, *Kritik av rena förnuftet*, s. 637.

¹²³ Kant skriver i förordet till den första versionen av *Kritik av det rena förnuftet* hur det mänskliga förnuftet är dömt till att ställa metafysiska frågor som det inte kan svara på: ”Det mänskliga förnuftet har i en av sina kunskapsformer det besynnerliga ödet att det besväras av frågor som det inte kan avvisa därför att de kommer från förnuftets egens natur, men som det inte heller kan besvara då de helt övergår det mänskliga förnuftets förmåga.” (Kant, *Kritik av det rena förnuftet*, s. 51.)

¹²⁴ Kant, *Kritik av det rena förnuftet*, s. 362 ff.

Leppäkoski skriver i förordet till den senaste svenska översättningen av *Kritik av det rena förnuftet* från 2004, ”utanför det vetbaras fält”.¹²⁵ Det tillhör det översinnliga, men förmågan till kunskap är begränsad av det sinnliga. Vi tror att vi kan bygga ett kunskapens torn som sträcker sig ända upp till himlen, men som Kant visar med sin kopernikanska vändning, så räcker byggnadsmaterialet endast till ett bostadshus på erfarenhetsplanet. Och den babelska språkförbistring avser hur olika metafysiska skolor försöker bygga upp tornet, var och en på sitt sätt. Men alla sätt är dömda att misslyckas eftersom vårt förnuft är mer trångbott än vi föreställde oss. Genom den kopernikanska vändningen visade det sig att vi är instängda i vårt eget förstånd; allt vi upplever som verklighet är format av det. Det går att tänka sig det som att det vi upplever som verklighet egentligen är bilder av verkligheten. På samma sätt framkom det att de framställda rummen i *Den svarta solen* i vissa fall kunde tolkas som bilder i sig (eller åtminstone framkallade osäkerhet kring rummens diegetiska realitet).

Genom att föra samman denna kantianska förståelse av det mänskliga förnuftet med Kristevas tankar om melankoli framkommer en möjlig förståelse även av *Den svarta solen*. Och faktum är att det finns en del signifikanta likheter mellan Kristevas psykoanalytiska förståelse av melankolin och Kants transcendentala idealism.

Enligt Kristeva är den grundläggande orsaken till melankoli oförmågan att hantera förlust: ”My depression points to not knowing how to lose—I have perhaps been unable to find a valid compensation for the loss?”¹²⁶ Denna slutsats är hämtad direkt från Freud som i essän ”Sorg och melankoli” (”Trauer und Melancholie”, 1917) betraktar sorg och melankoli som likartade uttryck för förlust. Men medan sorg är den sunda hanteringen av förlusten av ett uttalat, specifikt objekt, är melankolin ett slags förfelat sorgearbete till följd av en otydlig, oidentifierbar förlust.¹²⁷ Vad denna otydliga förlust kan vara är något som Kristeva utvecklar. För henne är det som den deprimerade personen sörjer något som hon kallar för Tinget.¹²⁸ Detta Ting definierar hon i lacaniansk anda som ”*the real that does not lend itself to signification, the center of attraction and repulsion, seat of the sexuality*

¹²⁵ Leppäkoski, ”Inledning. Hur ren är *Kritik av det rena förnuftet*?” s. 31.

¹²⁶ Kristeva, s. 5.

¹²⁷ Sigmund Freud, ”Sorg och melankoli”, i *Samlade skrifter IX*, övers. Eva Backelin, s. 215–229.

¹²⁸ Objekt används inom psykoanalysen om personer som är föremål för någon av de grundläggande drifterna (ex. libidon och dödsdriften) i Freuds driftlära.

from which the object of desire will become separated.”¹²⁹ Det är också i förhållande till Tinget som Kristeva drar in de Nervals ”dazzling metaphor”, den svarta solen, som innebär insisterande utan närvaro, ljus utan representation: ”the Thing is an imagined sun, bright and black at the same time.”¹³⁰ Den svarta solen är det förlorade, obegripliga eller onämbara Tinget.

Tinget, betraktat som det reala vilket undflyr betecknande, och som tillhör det omedvetna ekar minst sagt av Kants ting i sig, vilket på ett liknande sätt ligger utanför det vetbara, representerbara fältet. Något som blir än mer uppenbart i Sarah Kays förtydligande i ”Allegory and Melancholy in Luce Irigaray, Julia Kristeva and Christine De Pizan” (*Provocation and Negotiation*, 2013): ”For [Kristeva], the melancholy person is the one who sees language’s deficiencies; when she describes melancholia as the grief for the Thing rather than the Object, she also has in mind this radical unavailability of reality for the speaking subject.”¹³¹ För Kant är det vårt förstånd som genom sina begrepp skymmer sikten för tinget i sig och för Kristeva är det språket som separerar oss från det reala, men i båda fallen är vi avskurna från den oförvanskade verkligheten.

Genom att förena Kants och Kristevas teorier går det att tänka sig tinget i sig som det förlorade Tinget, det som är oåtkomligt för den mänskliga erfarenheten. Med Kants kopernikanska vändning blir vi medvetna om att verkligen ligger bortom oss själva, utom räckhåll för vår föreställningsförmåga. Melankolin i *Den svarta solen* kan då förstås som en följd av insikten om vår metafysiska trångboddhet. Och denna insikt om att vi är instängda i vårt eget sinne resulterar i en ”existentiell klaustrofobi” vilken *Den svarta solen* gestaltar. Och om byggnaden, labyrinten, går att tänka sig som ett inre landskap, det mänskliga förnuftet, blir begäret att ta sig ur labyrinten ett begär att överskrida medvetandets gränser, att bryta sig ur melankolin och den existentiella instängdheten. Det går på så sätt läsa in en längtan i *Den svarta solen* om att nå ut till det översinnliga eller det reala. För både Kant och Kristeva är det konsten som förmår att visa vägen dit.

¹²⁹ Kristeva, s. 13. Min kursiv. Jfr Tsu-Chung, s. 167.

¹³⁰ Kristeva, s. 13.

¹³¹ Sarah Kay, ”Allegory and Melancholy in Luce Irigaray, Julia Kristeva and Christine de Pizan”, i *Provocation and Negotiation. Essays in Comparative Criticism*, red. Gesche Ipsen, Timothy Mathews & Dragana Obradović, Amsterdam & New York 2013, s. 138.

Ut ur labyrinten

Ett flertal recensenter misstänker att den förmedlade menings- och hopplösheten i *Den svarta solen* är så total att det inte finns någon väg ut ur labyrinten. Björn Kohlström skriver i sin recension att han ”tvivlar på att det någon gång finns en hänvisning till den sista texten, varför det här verkligen blir en labyrint utan utväg”, och Björn af Kleen föreställer sig romanen som ett ”grymt labyrintiskt spratt”.¹³² Och i *Borås Tidning* skriver Sabina Ögren att det inte skulle förvåna henne om det fanns ”en bugg någonstans i textmassan som gör att hur man än färdas så hamnar man i omloppsbanan.”¹³³

Men som nämndes i presentationen av romanen går det att följa pilhänvisningarna från det första stycket till det sista, även om det är oklart hur många olika förbindelser det finns mellan dem. Gemensamt för alla är dock att de till sist måste passera genom nålsögat i stycke 216 och följa pilen vidare mot 138. Men väl där kommer så den efterlängtrade hänvisningen. I slutet av stycket beskriver Lotass vägen ut ur labyrinten: ”Vid den främre kanten öppnas den smala, glasiga dörren ut mot den långsträckta, slutande, höga, blankvita piren. → 340” (138)

Om labyrinten, så som föreslogs i förra avsnittet, går att tänka sig som ett inre melankoliskt landskap, som en arkitektonisk gestaltning av det mänskliga förnuftet, innebär vägen ut ur labyrinten även en väg ut ur melankolin och den existentiella instängdheten, den antyder ett överskridande av medvetandets gränser. Labyrinten blir en bro mellan det sinnligas och det översinnligas fält, mellan det symboliska och det reala. Denna överbryggnings speglas hos såväl Kant som Kristeva.

Hos Kant rör sig de två första kritikerna kring varsitt av de olika fälten, det teoretiskt kunskapsinriktade och det sinnliga, respektive det praktiskt handlingsinriktade och det översinnliga. Mellan dessa fält eller domäner finns vad Kant beskriver som en ”överskådlig klyfta”.¹³⁴ Samtidigt noterar Kant att det tycks finnas en övergång från det översinnligas till det sinnligas fält i och med att

¹³² Kohlström; af Kleen.

¹³³ Sabina Ögren, ”Lotass laborerar”, *Borås Tidning* 2009-09-18.

¹³⁴ Immanuel Kant, *Kritik av omdömeskraften*, övers. Sven-Olov Wallenstein, Stockholm 2003, s. 27. Jfr Wallenstein, s. 9.

frihetsbegreppets lagar kan appliceras i sinnevärlden på det enskilda fallet.¹³⁵ För att Kants systembygge ska bli fullbordat måste denna övergång förklaras, och hur fältens gränser överskrids måste undersökas. Den tredje kritiken, *Kritik av omdömeskraften*, syftar därför till att finna förbindelsen mellan fälten.

Som den förbindande länken, eller med Kants ord, ”bron” mellan domänerna finner han då omdömeskraften, definierad som ”förmågan att tänka det enskilda såsom subsumerat under det allmänna.”¹³⁶ Omdömeskraften ska förstås som en egen kunskapsförmåga inordnad mellan förståndet och förnuftet, vilka den överbryggar genom att samla alla sorters omdömen, såväl kunskapsomdömen som moralomdömen. I likhet med hur förståndet lagstiftar kunskapsförmågan och hur förnuftet bestämmer begärsförmågan, som rör viljan, relaterar omdömeskraften till *känslan av lust och olust*.¹³⁷

För att kunna verka som kunskapsförmåga måste omdömeskraften vara oberoende av förnuftet och förståndet – det måste alltså finnas ”rena” eller vad Kant kallar för ”reflexiva” omdömen.¹³⁸ Ett exempel på sådana reflexiva omdömen är estetiska omdömen om det sköna eller det sublimala. I ett kunskapsomdöme verkar omdömeskraften så att det subsumerar det enskilda fallet under det allmänna, exempelvis ett begrepp, men i ett reflexivt omdöme är endast det enskilda givet; hos det reflekterande omdömet måste därför det allmänna uppsökas.¹³⁹ Kant menar att ett omdöme av typen ”Den här blomman är skön” inte är ett kunskapsomdöme eftersom omdömet egentligen inte avser själva objektet, utan förnimmelsen av objektet; ”skönt” är inte ett predikat som fäster vid själva objektet (objektet för oss, märk väl), utan vid den subjektiva, estetiska förnimmelsen som medför en känslan av välbehag. Detta välbehag kommer sig av att kunskapskrafterna, förståndet och inbillningskraften, som genom den givna föreställningens samstämmer med varandra

¹³⁵ ”Om nu en överskådlig klyfta öppnats mellan naturbegreppets domän, såsom det sinnliga, och frihetsbegreppets domän, såsom det översinnliga, så att ingen övergång från den första till den andra (det vill säga genom teoretiskt förnuftsbruk) är möjlig – som vore de två olika världar, där den första inte kan ha något inflytande på den andra – så bör likväl den senare ha ett inflytande på den förra. Frihetsbegreppet bör nämligen i sinnevärlden förverkliga de ändamål som givits av dess lagar, och naturen måste följaktligen kunna tänkas så att en överstämmelse åtminstone är möjlig mellan dess forms lagbundenhet och ändamål enligt frihetslagar som ska förverkligas i den.” (Kant, *Kritik av omdömeskraften*, s. 27.)

¹³⁶ Kant, *Kritik av omdömeskraften*, s. 48, 29, 31.

¹³⁷ Wallenstein, s. 9.

¹³⁸ Kant, *Kritik av omdömeskraften*, s. 31.

¹³⁹ Ibid.

samtidigt försätts i ett *fritt spel* eftersom inget bestämt begrepp relaterar till förnimmelsen av det givna föremålet.¹⁴⁰

Detta fria spel kan intressant nog åstadkommas i konsten och särskilt diktkonsten genom att det konstnärliga verket framställer vad Kant kallar för ”*estetiska idéer*”.¹⁴¹ Dessa estetiska idéer är ”föreställningar i inbillningskraften som ger upphov till många tankar, men utan att någon bestämd tanke, det vill säga ett *begrepp* kan vara adekvat för den, och följaktligen kan inget språk nå fram till den och göra den begriplig.”¹⁴² Att Kant framhåller diktkonsten som särskilt passande för att framställa begreppslösa tankar kan i förstone tyckas motsägelsefullt eftersom diktkonsten är en konst baserad på just begrepp, men diktkonstens förmåga till mångtydighet, allegori, metaforer, konnotationer och fria associationer gör att inbillningskraften släpps fri. Genom att ställa två till synes oförenliga begrepp mot varandra kan inbillningskraften ”breda ut sig över en mängd besläktade föreställningar” och abstrakta förnuftsidéer kan ges konkret form.¹⁴³

Ur ett givet begrepp skapar inbillningskraften i detta ”fria bruk” så många delföreställningar ”att man för den inte kan finna något uttryck som betecknar ett bestämt begrepp och som alltså länkar mycket som är onämnbart till ett begrepp”.¹⁴⁴ De estetiska idéerna är visserligen baserade på begrepp, men av de begreppen, ”ur det stoff som den verkliga naturen erbjuder”, kan ”en andra natur” skapas.¹⁴⁵ På så vis menar Kant att de estetiska idéerna ”strävar efter något som ligger bortom erfarenhetens gränser”:

Diktaren vågar försöka försinnliga förnuftsidéer om osinnliga väsen, de saligas rike, helvetet, evigheten, skapelsen etc.; eller också det som även erfarenheten ger exempel på, till exempel döden, avundsjukan och alla laster, däribland också kärleken, ryktbarheten etc., och genom att gå ut över erfarenhetens alla gränser genom inbillningskraften, som utgör förnuftets förspel i strävan efter ett maximum, försöker han ge dessa idéer en sinnlig fullständighet som det inte finns några exempel på i naturen.

Det är alltså konsten, inte vetenskapen eller etiken, som förser oss med möjligheter att tala om det översinnliga. Kant öppnar för en romantisk förståelse av konsten som en

¹⁴⁰ Ibid., s. 42–44, 72–74.

¹⁴¹ Ibid., s. 172 f.

¹⁴² Ibid., s. 172.

¹⁴³ Ibid., s. 174.

¹⁴⁴ Ibid., s. 175.

¹⁴⁵ Ibid., s. 172.

förlösande kraft som, även om den inte skapar någon kunskap, likväl leder människan ut ur sin metafysiska instängdhet. Konstens förlösande kraft är något som även Kristeva (och Weiss för den delen) diskuterar i förhållande till melankolin, och hon gör det på ett sätt som i mångt och mycket påminner om Kant.

För Kristeva är melankolin, som sagt, främst en språklig sjukdom: den melankoliska personen har helt eller delvis förlorat kontakten med språket, det symboliskas sfär och språkets mening. För att komma ur melankolin måste förhållandet till den symboliska sfären återupprättas och den melankoliska personen föras tillbaka till språket. Men för att återfinna språket måste det kunna ersätta, det vill säga representera det förlorade, orepresenterbara Tinget.

Så som Kristeva framställs genom Kay erhåller melankolikern, vilket nämndes ovan, på så sätt en förmåga att uppdaga språkets bristfälligheter ("deficiencies"). Denna syn antyds också i *Motståndets estetik* där moderns sjukdom beskrivs som ett slags klärvoajans:

På någon punkt, sa [Boye], hade min mor överskridit gränserna för vår föreställningsförmåga. Det som min far bara kunde skjuta ifrån sig med sina siffror, hade för henne blivit levande in i minsta fiber. För henne, med en sådan vetskap inom sig, behärskad av något som låg utanför allt känt, var en tillvaro bland oss inte längre möjligt. Hon var borta för världen men inte sinnesrubbad, ty det som hon bar på var en sanning, en förfärlig, för oss ännu obegriplig sanning, och såtillvida var hon en som fått siargåvan, fast inte som nåd utan som en oerhörd förbannelse. [— — —] Men hur, frågade [Boye], skulle det som låg bortom vårt språk kunna översättas till vår vokabulär, hur skulle min mor åter kunna godta en verklighet som ändå hade tillintetgjorts inför ögonen på henne, måste inte varje försök att locka henne ut ur hennes försjunkenhet för henne te sig som en frestelse att svika dem som hon levde ihop med i sina drömmar.¹⁴⁶

Modern har försvunnit in i tystnaden; på grund av språkets oförmåga att ge ord åt det lidande och den ogripbara ondska som hon har bevittnat återstår inget annat för henne än stumhet. Som Carol Poore noterar i "Mother Earth, Melancholia, and Mneomsyne: Women in Peter Weiss's *Die Ästhetik des Widerstands*" (*The German Quarterly*, vol. 58, 1985:1) kontrasterar moderns drömlika tillstånd mot faderns beteende.¹⁴⁷ Hans sätt att hantera det oerhörda är det diametralt motsatta moderns i det att han krampaktigt håller fast vid förnuftet och det rationella: "I den olycka som hösten

¹⁴⁶ Weiss, s. 29 f.

¹⁴⁷ Carol Poore, "Mother Earth, Melancholia, and Menmosyne: Women in Peter Weiss's *Die Ästhetik des Widerstands*", vol. 58, 1985:1, s. 71.

nittonhundra-trettionio hade slagit ned på honom och mor såg han en följd av exakt definierbara krafters verksamhet.”¹⁴⁸ Han har helt satt sin lit till den symboliska sfären med en övertro på språkets och förnuftets förklaringskraft. Genom språket har fadern lyckats ”skjuta ifrån sig” traumat. Det beror på, säger Kristeva i saussuresk anda, att, språkliga tecken är arbiträra.¹⁴⁹ Det finns alltså ingen logisk koppling mellan det betecknande och det betecknade. Kristeva förklarar att språkliga tecken är negationen av förlust eftersom det är frånvaron av ett ting som är upphovet till tecknet (“’lack’ is necessary for the *sign* to emerge”).¹⁵⁰ Genom tecknet åberopas det frånvarande tinget; tecknet står i tingets ställe, men är samtidigt något annat än tinget vilket skapar en distans till det.

För den deprimerade för vilken förlusten alltså gäller Tinget, det som undflyr betecknande, finns det enligt Kristeva bara två utvägar: antingen ett framhårdande i stumheten, ett kvarhållande vid Tinget – självmordet blir ett löfte om att återförenas med det – eller att finna vägen tillbaka till språk och mening via psykoanalytisk terapi eller konst. Konsten som en väg ut ur melankolin är något som även omtalas i *Motståndets estetik* där berättarjagets mentor Hodann, som symptomatiskt nog är psykoanalytiker, förklarar att det för de melankoliska endast ”fanns [...] två möjligheter, antingen den alltmer hermetiska reträtten in i de egna hallucinationerna, där isoleringen så småningom tog ifrån dem sinnet för samvaro med andra människor, eller vägen in i konsten.”¹⁵¹ Genom konsten kan det sorgearbete som melankolin förhindrar återupptas.

Kristeva anser att konsten och främst litteraturen, som genom dess förmåga till flertydighet utgör ett mellanled mellan Tingets utsäglighet och vardags- eller vetenskapsspråkets entydighet, kan få ett sublimatoriskt grepp om det förlorade Tinget. ”[B]y means of the polyvalence of sign and symbol, which unsettles naming and, by building up a plurality of connotations around the sign” kan den deprimerade föras tillbaka till språket, till det symboliska.¹⁵² Konsten blir bron som genom metaforik och allegori kan översätta det oöversättbara Tinget. Allegorin är vad Kristeva kallar för ett *hypertecken* (“hypersign”) som ”weaves [...] around and with the depressive void.” Det påminner om hur Kant ansåg att det genom diktkonstens

¹⁴⁸ Weiss, s. 17 f.

¹⁴⁹ Kristeva, s. 43.

¹⁵⁰ Ibid., s. 23.

¹⁵¹ Weiss, s. 167.

¹⁵² Kristeva, s. 97.

estetiska idéer, genom inbillningskraftens fria spel, går att överskrida erfarenhetens gränser och ”försinnliga förnuftsidéer om osinnliga väsen”.¹⁵³ I *Head Cases: Julia Kristeva on Philosophy and Art in Depressed Times* (2014) förklarar Elaine Miller att allegorin uppnår en melankolisk spänning mellan frånvaro av mening och absolut mening, mellan tomhet och överflöd, mellan från- och närvaro: ”allegory shifts back and forth from disowned meaning”.¹⁵⁴ Det är konstens förmåga till obestämbart som skapar den läkande överbyggnaden mellan mening och icke-mening, dess förmåga att, som Kant förstår det, skapa idéer som inget språk kan nå fram till och göra begripliga, eller som Hodann uttrycker det i Weiss roman: ”Gränsen mellan slutenheten och den öppenhet som lovade läkning, var alltid närvarande i konsten [...]. Det som grep oss i konstverket var väl nästan snarare än det upplyftande detta försjunkande i det utsägliga.”¹⁵⁵

Precis som *I labrynten* bjuder in till en allegorisk läsning (trots författarens förord) finns det i *Den svarta solen* många aspekter som pekar mot en allegorisk läsart: hit hör inte bara de allmänt hållna personbeteckningarna, utan även de många attributen (tavla, jetong, byst, mynt o.s.v.), de repetitiva gesterna, de återkommande satserna, liksom den semantiska oredan över huvud. Framställningen pendlar mellan å ena sidan en närmast materiell, solid mening i beskrivandet av rummen och personerna och å andra sidan en framställning som undflyr all entydighet, vilket blir särskilt tydligt i första och sista styckets överflöd av föreställningar som griper in i, motsäger, förstärker och samtidigt fördunklar varandra:

340. Nu är vi högt ovanför dem. Alfnumeriska fält. Stensatta hägn. Blyertsgrå, kvadratiske plattor. Raka, räta former. Romber och rektanglar. Liksidiga, sneda, rakskurna och plana. Lagda mot varandra. Parallella, rätlinjiga ytor. Kubistiska mönster. Geometriska, gentagna följder. Broar, pিরer, halvöar och uddar. Noder, banor, övergångar. Långsträckta, borttonade, jämnloppande passager. Symmetriska linjer. Smala korridorer korsande varandra i varviga, regelbundna, täta plan. Den ljusa himlens välvning fyller det vidsträckta, höga rummet. Vita, marmorvita, benvita, pärlvita formationer bilder siktiga, tunna figurer. Tenngrå, blekgrå, dimgrå fonder skiftar vid den låga, vitbländande horisonten. Ljuset faller över den skimrande, skira, djupa vidden.

¹⁵³ Kant, *Kritik av omdömeskraften*, s. 173.

¹⁵⁴ Elaine Miller, *Head Cases: Julia Kristeva on Philosophy and Art in Depressed Times*, New York 2014, s. 38.

¹⁵⁵ Weiss, s. 167.

Det finns ingen entydig förståelse. I stället ger texten upphov till en mängd olika tankar, men utan att någon bestämd tanke, i enlighet med Kants resonemang, kan fastslås. Det är en obestämbar flertydighet som framträder, en dynamisk rörelse mellan absolut mening och icke-mening.

Genom den allegoriska formen gestaltas också det förlorade Tinget, denna, med Kants terminologi, ”förnuftsidé” som i *Den svarta solen* ges en konkret form. Genom alla beskrivna konstverk och avbildningar av människor och rum präglas romanen av frånvaro. Avbildningarnas närvaro betecknar den avbildade personens eller det framställda rummets frånvaro. Och särskilt tycks Soldatens förflyttande av olika artefakter beteckna detta: Att han ständigt tar upp och ställer ifrån sig gipsbyster, tavlor, porträtt, marmorskallar och mynt framstår som ett sökande, ett prövande och förkastande av olika föremål som i de flesta fall avbildar en människa, men som inte är en människa. Artefakterna pekar på frånvaron av en person. Sökandet efter denna person framstår tydligare om det kombinerats med den allmänna strävan efter kontaktsökande som romanen ger uttryck för: ”Han lägger handen på Drabantens axel.” (221) ”Han fattar tag i den sträva, blanka, mjuka, tenngrå handen.” (123) Men ofta visar sig den fattade handen eller axeln tillhöra inte en människa utan en avbild (67). Och det ges ingen försoning. Inget möte blir av, reaktionen, svaret uteblir, inte förrän i det allra sista stycket när jaget och duet möts. Plötsligt framställs två ofelbart levande människor: ”Dina mjuka händer vilar på mina rundade skuldror. Dina mjuka läppar snuddar vid min ärrade kinder. Dina klara ögon är ändlösa, glänsande ovaler. Dina starka armar håller min härjade, tunga kropp. Den salta vinden bränner mot våra nariga, torra läppar. Det tätande ljuset lägger sig intill våra konturer. Klippans sträva yta skaver mot våra varsamma händer.” (340) Beskrivningen av de klara och ändlösa ögonen framställer en blick full av liv som kontrasterar mot de tidigare beskrivningarna av till synes oseende, grumliga blickar: ”Hennes ögon är kalkiga, blanka, släta, jämna rundlar.” (116) ”Deras ögon är kalkiga, vita, grumliga ovaler.” (81)

Om den frånvarande personen som artefakterna betecknar förstås som Tinget, det som i det här sammanhanget samtidigt är det förlorade tinget i sig, det reala, blir återföreningen i slutet en återförening med den förlorade, avskilda verkligheten. Genom att ta sig ur labyrinten, det mänskliga förståndet, blir Tinget och tinget i sig själv återfunnet. Bortom den slutna, instängda tillvaron i labyrinten anas det översinnliga, oändliga:

Längs med bergskedjor som från en stund till nästa antagit en ny, en annan sällsam form och flytt långt bort i fjärran eller kommit tätt invid och nära, genom, i ett evigt dis, en dimma vilande i stråk som gasväv, sjok som tunna draperier lyfts och dragits undan ett efter det andra, och för var gång låtit fältet skifta och dragit upp nya revor, rämnor; låtit klossarna och blocken, tyngderna och massan skymta, plattorna invid dem, sträcken dragna ut till långa, smala, ändlösa rektanglar. Våra mjuka händer passar i ett stycke med varandra. Den rundade kanten faller undan vid den yttre randen. Fältet löses upp mot den blygrå, siktiga, klara grunden. Den ändlösa, vida, djupa, klart genomlysiga ytan höjer sig framför oss. Ljudet växer till ett brusande, rusande, högt och klangfullt dån.”

Det är ett närmast sublimt landskap som målas upp. Det sublima som enligt Kant avser det måttlösa, formlösa som genom att spänna ”inbillningskraften till dess gräns” påminner oss om vårt medvetandes gränser. Samtidigt får det oss att inse vår förmåga att överskrida vår sinnliga natur genom att vi i förnuftet ändå kan tänka oss det oändliga som en totalitet.¹⁵⁶

Det översinnliga, tinget i sig, anas i det att diset, dimsjoken dragits undan som ”tunna draperier” och ”låtit klossarna, blocken, tyngden, massan skymta.” Jagets ordlösa förening med duet, med Tinget, pekar mot det som ligger bortom språket. Den ändlösa ytan pekar mot den begreppslösa, kategoriobundna enhetligheten hos det reala, det översinnligas sfär. Mot labyrintens enformighet och instängda rumslighet, mot den existentiella avskildhet som språket och det mänskliga sinnet konstituerar kontrasterar denna avslutning som inte bara markerar en utgång ur labyrinten, utan också ur boken själv: Det tomma, vita papperet i slutet av sidan korrelerar, som sagt, mot den oändlighet som texten beskriver.

Det intressanta är att av de två vägar som Kristeva (och Hodann) erbjuder skildrar *Den svarta solen* inte vägen tillbaka till det symboliskas sfär via konsten. Genom att beskriva återföreningen med det förlorade Tinget tycks Lotass återge den andra, ’konstlösa’ vägen, den som innebär ett kvarhållande vid det frånvarande Tinget. Det är inte den tillfrisknande vägen tillbaka till språket som gestaltas, utan den ”hermetiska reträtten in i de egna hallucinationerna”. Det är en beskrivning av en melankoli lik den modern i *Motståndets estetik* har drabbats av, där den melankoliske

¹⁵⁶ Kant, *Kritik av omdömeskraften*, s. 126: ”Men idén om det översinnliga, som vi visserligen inte kan bestämma vidare, det vill säga att vi inte kan få *kunskap* om naturen som en framställning av det, utan bara *tänka*, uppväcks i oss av ett föremål vars estetiska bedömning spänner inbillningskraften till dess gräns, [...] genom att den grundar sig på en känsla av bestämning av sinnet som helt överskrider naturens område”. Jfr Wallenstein, s. 13.

personen inte förmår distansera sig från Tinget. Men oförmågan att kunna representera det, översätta det och skjuta ifrån sig det innebär ett framhårdande i stumheten som leder till det yttersta borttonandet. Kristeva skriver: "if I am no longer capable of translating or metaphorizing, I become silent and I die."¹⁵⁷ Och signifikant nog är föreningen mellan jaget och duet i Lotass roman ordlöst: "Våra mjuka händer passar i ett stycke med varandra." Vad Lotass beskriver är således återföreningen med Tinget genom döden, så som uttryckt hos Kristeva: "One can imagine the delights of reunion that a regressive daydream promises itself through the nuptials of suicide."¹⁵⁸

Men samtidigt som innehållet i *Den svarta solen* skildrar vägen mot självmordets förlösning är denna skildring genom sin blotta uppenbarelse ett uttryck för den andra vägen ut ur melankolin. Eftersom romanen i ord förmedlar föreningen med det orepresenterbara Tinget blir den samtidigt ett exempel på en sublimering av melankolin. Med litteraturens mångtydighet lyckas Lotass fånga in det utsägliga i en språklig väv.

¹⁵⁷ Kristeva, s. 42.

¹⁵⁸ Ibid., s. 14.

Sammanfattning

Genom sin labyrintiska, förvirrande och enformiga framställning är bokspelsromanen *Den svarta solen* ett av Lotta Lotass mest svårtillgängliga verk. Det betyder emellertid inte att romanen är otillgänglig. Till skillnad från vad författarna till manifestet i *Dagens Nyheter* låter påskina när de hävdar att den författare som ”främst intresserar sig för form” underskattar sina läsare förlitar sig Lotass i hög grad på läsarens förmåga att avtäcka verkens betydelse. *Den svarta solen* är skriven enligt det utsagdas estetik där läsaren på ett medvetet sätt bereds plats för i texten. Och genom bokspelsformen, i kombination med den alltigenom beskrivande framställningen som fenomenologiskt fokuserar på att framställa olika rum här och nu, blir texten en labyrint i vilken läsaren nästan bokstavligt kan träda in. Men det finns ingen handling, utan i likhet med den franska *nouveau roman*, utgör *Den svarta solen* en antiberättelse.

Gérard Genette har framhållit den paratextuella inramningen som betydelsebärande för en läsning. Och i *Den svarta solen* återfinns, så som den här uppsatsen har visat, mycket av meningsskapandet i det spänningsfält som uppstår mellan texten och de mer eller mindre dolda nycklar som paratexten erbjuder för att låsa upp verket. Förutom hänvisningar till Immanuel Kants tre kritiker och Peter Weiss *Motståndets estetik* gäller det inte minst titelns svarta sol. Det är en symbol för melankoli som även Julia Kristeva har åberopat i sitt verk med den liknande titeln, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*. Där beskriver hon melankolin som ett tillstånd av asymbolia, oförmåga att tolka och identifiera tecken.

Genom att betrakta Lotass *Den svarta solen* så som en gestaltning av melankolin kan många av de formella och innehållsmässiga aspekterna sättas i meningsgivande sammanhang. Exempelvis kan den enformiga, upprepande framställningen och frånvaron av logisk textbindning liknas vid det melankoliska talet så som Kristeva beskriver det: monotont och repetitivt. Och den semantiska ordningen kan förstås som det ohanterliga kognitiva kaos som den melankoliska personen enligt Kristeva översköjs av.

I de rum som *Den svarta solen* beskriver finns inte sällan olika konstföremål föreställande människor och exteriörer i form av fält och fästningar. Men såväl

beskrivningen av dessa föremål som beskrivningen av personerna som också finns i rummen sker genom att fokusera på yta och form, ljus och skuggor. Därmed är det svårt att skilja avbilder från levande personer. Och utöver de ekfraser som mer eller mindre tydligt urskiljer sig i framställningen finns det även indikationer på att beskrivningen av rummen i sig skulle vara ekfraser, vilket antyder flera olika ekfrastiska nivåer och en otydlig gränsdragning mellan dem. Resultatet blir osäkerhet kring hur texten ska avkodas. Kombinerat med att rum och föremål framställs som om de betraktades av någon som ser tecken utan att kunna tolka dem lyckas framställningen i *Den svarta solen* ge uttryck för en sorts asymbolia.

Men *Den svarta solen* gestaltar inte bara melankolin den lyckas även överföra denna melankolisk erfarenhet till läsaren. Som recensenterna vittnar om resulterar strukturen i *Den svarta solen* i en frustrerad och uppgiven läsoplevelse och genom den lyckas Lotass skapa föreställningen av att befinna sig i en labyrint. I likhet med Robbe-Grilletts *I labyrinten* använder Lotass labyrinten som utgångspunkt för den mänskliga erfarenheten

Denna läsning av *Den svarta solen* blir mer fruktgivande om den kopplas samman med Kants förståelse av det mänskliga förnuftet. Enligt Kant kan vi aldrig få kunskap om den oförmedlade verkligheten, tinget i sig, utan endast så som den verkar för oss i vår förnimmelse av den, tinget för oss. Den oförmedlade verkligheten hör till det översinnligas sfär.

Utifrån denna förståelse kan den strikta, materialistiska objektivism som präglar framställningen i *Den svarta solen* omvärderas till förmån för ett subjektivistisk perspektiv. Den fenomenologiska här-och-nu-framställningen med dess fokus på sinnesintryck gör det då naturligt för läsaren att själv ställa sig på det förnimmande subjektets plats och även handla i dess ställe.

Genom att kombinera Kants och Kristevas teorier kan melankolin betraktas som ett svar på en existentiell klaustrofobi. Tinget i sig som ligger utanför det sinnliga fältet påminner nämligen om det Kristeva kallar för Tinget, det reala som undflyr betecknande och vars förlust är melankolins upphov. Av Kants filosofi framgick det att verkligheten ligger bortom vår förmåga till kunskap. Detta implicerar en metafysisk instängdhet; vi är instängda i oss själva. Insikten om denna instängdhet innebär samtidigt en insikt om att vi har förlorat tinget i sig. Det går således att tänka sig melankolin i *Den svarta solen* som en följd av denna förlust.

Genom Kants liknelse av förnuftet vid en byggnad går det även att tänka sig att byggnaden, labyrinten i Lotass roman symboliserar ett inre landskap, det mänskliga förnuftet. Därmed blir begäret att ta sig ur labyrinten ett begär att överskrida medvetandets gränser och nå ut till det översinnliga och det reala.

För Kristeva finns det två vägar ut ur melankolin: antingen ett kvarhållande vid stumheten och det förlorade Tinget med självmord som följd eller att via psykoterapi eller konsten. Genom sina allegoriska förmågor till flertydighet kan konsten få ett sublimatoriskt grepp om Tinget och därmed skapa distans till det. Det påminner om Kants resonemang kring diktkonstens estetiska idéer som på ett liknande sätt kan representera det orepresenterbara genom att sätta inbillningskraften i fritt spel. I Lotass roman får detta konkret gestalt genom den obestämbara mångtydighet som framträder i texten och som rör sig på gränsen mellan absolut mening och icke-mening.

Vad slutet på Lotass roman egentligen framställer är dock inte konstens triumf över melankolin utan tvärtom återföreningen med Tinget genom döden. Men genom sin blotta uppenbarelse, genom att återföreningen fångas allegoriskt i ord blir *Den svarta solen* samtidigt ett exempel på just det motsatta, på konstens väg ut ur melankolin.

Genom det utsagdas estetik, genom samfärdseln mellan författare och läsare, tar Lotass i *Den svarta solen* med sig läsaren på en Infernovandring. Och för den läsare som orkar följa med hela vägen och rulla ut paratextens ariadnetrådar gläntar hon på dörren mot tillvarons yttersta gränser – ut ur sinnets irrgångar.

Källförteckning

- Arnald, Jan, ”Stol nr 1 – Lotta Lotass”, publiceringsdatum ej angivet, hämtad från
<http://www.svenskaakademien.se/svenska-akademien/de-aderton/stol-nr-1-lotta-lotass>,
2016-04-22, utskrift i författarens ägo
- Axmacher, Susanne (m.fl.), ”Manifest för ett nytt litterärt decennium”, *Dagens Nyheter* 2009-
08-22
- Bender, John B. *Spenser and Literary Pictorialism*, Princeton 1972
- Bishop, Claire, *Installation Art: A Critical History*, London 2005
- Chatman, Seymour, *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca
& London, 1990
- Danius, Sara, *Den blå tvålen. Romanen och konsten att göra saker och ting synliga*,
Stockholm 2013
- Dickens, Eric, ”Lotta Lotass: Experimental Author of Fiction and Drama”, *Swedish Book
Review* 2012:1, tillgänglig på [http://www.swedishbookreview.com/article-2012-1-
dickens.php](http://www.swedishbookreview.com/article-2012-1-dickens.php), 2016-04-26
- Edström, Maria, ”Lotass vindlar vidare”, *Kulturnytt*, Sveriges Radio 2009, radioprogram,
<http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=478&artikel=3107859>, 2016-03-18
- Elam, Ingrid, ”Följer motståndets estetik”, *Dagens Nyheter* 2009-09-18
- Finn, Howard, ”Objects of Modernist Description: Dorothy Richardson and the Nouveau
Roman”, *Paragraph* vol. 25 2002:1, s. 107–124
- Folkhammar, Kristoffer, ”Kriget – i en enda rödlysande mening”, *Aftonbladet* 2008-11-11
- Freud, Sigmund, ”Sorg och melankoli”, i *Samlade skrifter IX*, övers. Eva Backelin, s. 211–
229
- Genette, Gérard, ”Frontières du récit”, *Communications* Vol. 8, 1966:1, s. 152–163
- Genette, Gérard, ”Introduction to the Paratext”, övers. Marie Maclean, *New Literary History*,
Vol. 22, 1991:2, s. 261–272
- Genette, Gérard, *Narrative Discourse. An essay in method*, övers. Jane E. Lewin, New York
1980
- Gunnarson, Björn, ”Lotta Lotass vid litteraturens nollpunkt”, *Södermanlands nyheter*, 2009-
09-21
- Heffernan, James A. W., *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to
Ashbery*, Chicago 1993

- Jansson, Mats, *Poetens blick. Ekfras i svensk lyrik*, Höör 2014,
- Johnsson, Arne, ”En bok om instängdhet och klaustrofobiskt mörker”, *Nerikes Allehanda* 2009-09-26
- Kant, Immanuel, *Kritik av det praktiska förnuftet*, övers. Fredrik Linde, Stockholm 2004
- Kant, Immanuel, *Kritik av det rena förnuftet*, övers. Jeanette Emt, Stockholm 2004
- Kant, Immanuel, *Kritik av omdömeskraften*, övers. Sven-Olov Wallenstein, Stockholm 2003
- Karlsson, Elise, ”Bygge med få ingångar”, *Svenska Dagbladet* 2009-09-18
- Kay, Sarah, ”Allegory and Melancholy in Luce Irigaray, Julia Kristeva and Christine de Pizan”, i *Provoaction and Negation. Essays in Comparative Criticism*, red. Gesche Ipsen, Timothy Mathews & Dragana Obradović, Amsterdam & New York 2013, s. 125–140
- af Kleen, Björn, ”Dödsmissa mellan radhusen”, *Sydsvenskan* 2009-09-18
- Kohlström, Björn, ”Den svarta solen, Lotta Lotass”, *Bernur* 2009-10-03, blogg, <http://bernur.blogg.se/2009/october/den-svarta-soleIn-lotta-lotass.html>, 2016-05-21
- Kristeva, Julia, *Black Sun. Depression and Melancholia*, övers. Leon S. Roudiez, New York 1989
- Kuzmičová, Anežka, ”Fidelity without Mimesis: Mental Imagery from Visual Description”, i *Mimesis: Metaphysics, Cognition, Pragmatics*, red. G. Currie, P. Kořátko, M. Pokorný, London 2012, s. 23–48
- Lee, William E., (m.fl.), ”Prevalence and Childhood antecedents of depersonalization syndrome in UK birth cohort”, i *Social Psychiatry and Psychiatric Epidemiology*, vol. 47, 2010:2, s. 253–261
- Lagerholm, Martin, ”Klaustrofobiskt”, *Smålandsposten* 2009-09-24.
- Leppäkoski, Markku, ”Inledning. Hur ren är *Kritik av det rena förnuftet*?”, i Immanuel Kant, *Kritik av det rena förnuftet*, Stockholm 2004, s. 19–41
- Leppäkoski, Markku, ”Inledning. *Kritik av det praktiska förnuftet* och det rena förnuftets morallag”, i Immanuel Kant, *Kritik av det praktiska förnuftet*, Stockholm 2004, s. 7–15
- Lethcoe, James, ”The Structure of Robbe-Grillet’s Labyrinth”, *The French Review*, vol. 38, 1965:4), s. 497–507
- Lotta Lotass, *Den röda himlen*, Stockholm 2008
- Lotass, Lotta, *Den svarta solen*, Stockholm 2009
- Lotta Lotass, *Den vita jorden*, Stockholm 2007
- Lotass, Lotta, *Friheten meddelad. Studier i Stig Dagermans författarskap*, Göteborg 2002, Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet nr 43, Diss: Göteborgs universitet

- Lotass, Lotta, *Kraftverk*, elektronisk resurs, Göteborg 2009–10. Hämtad från
<http://www.ator.se/autoreter/kraftverk>, 2016-04-26
- Lotass, Lotta, *Redwood*, elektronisk resurs, Göteborg 2008–09, hämtad från
<http://www.ator.se/autoreter/redwood>, 2016-04-26
- Lund, Hans, *Text as Picture. Studies in the Literary Transformation of Pictures*, Lewiston
 1992
- Miller, Elaine, *Head Cases: Julia Kristeva on Philosophy and Art in Depressed Times*, New
 York 2014
- de Nerval, Gérard, ”El Desdichado”, i ”*Les Chimères*” de Nerval. *Édition critique (Académie
 Royale de Langue et de Littérature Françaises)*, kommenterad av Jean Guillaume,
 Bryssel 1966
- Nilsson, Jenny Maria, ”I ordens grandiosa bygge”, *Helsingborgs Dagblad* 2009-09-18
- Nordenhök, Hanna, ”Revolt mot romanen”, *Aftonbladet* 2009-09-18
- Nünning, Ansgar, ”Towards a Typology, Poetics and History of Description in Fiction”, i
Descriptions in Literature and Other Media, red. Werner Wolf, New York 2007, s. 91–
 128
- Olsson, Ulf, ”En dånande tystnad”, *OEI #46–47 ”Prosa”*, 2009, s. 145–147
- Poore, Carol, ”Mother Earth, Melancholia, and Menmosyne: Women in Peter Weiss’s *Die
 Ästhetik des Widerstands*”, vol. 58, 1985:1, s. 68–86
- Prince, Gerald, *A Dictionary of Narratology*, Lincoln/London 1987
- de Quincey, Thomas, *Confessions of an Opium-Eater*, New York 1899, hämtad från
<https://archive.org/details/confessionsofeng08dequ>, 2016-05-08
- Robbe-Grillet, Alain, *I labyrinten*, övers. Lorenz von Numers, Stockholm 1962
- Schwartz, Nils, ”Monotonins arkitektur”, *Expressen* 2009-09-18
- Smith, Mark & Thomson, Jamie, *Falken. Avfällingen*, övers. Bo Peterson, Stockhom 1986
- Socialstyrelsen, *Internationell statistisk klassifikation av sjukdomar och relaterade
 hälsoproblem. Systematisk förteckning. (ICD-10-SE)*, Stockholm 2011, hämtad från
<http://www.socialstyrelsen.se/Lists/Artikelkatalog/Attachments/18172/2010-11-13.pdf>,
 2016-03-10
- Spurr, David, *Architecture and Modern Literature*, Ann Arbor 2012
- Su, Tsu-Chung, ”Writing the Melancholic: The Dynamics of Melancholia in Julia Kristeva’s
Black Sun, Concentric: Literary and Cultural Studies 2005:1, s. 163–191
- Svenska Akademiens Ordbok (SAOB)*, band 9, Lund 1929
- Thörn, Pär, ”När läsaren själv får välja”, *Göteborgs-Posten*, 2009-09-18

- Wallenstein, Sven-Olov, "Översättarens förord", i Immanuel Kant, *Kritik av omdömeskraften*, Stockholm 2003, s. 7–18
- Weiss, Peter, *Motståndets estetik*. Band 3, övers. Ulrika Wallenström, Stockholm 1981
- Wijkmark, Sofia, "Våld, konsumtion och ekologi i Lotta Lotass *Min röst skall nu komma från en annan plats i rummet*", *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 2015:4, s. 17–27
- Wing, J. K. & Wing, Lorna (red.), *Handbook of Psychology: Volume 3. Psychoses of Uncertain Aetiology*, Cambridge 1982
- Wolf, Nelly, *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*, Genève 1995
- Ögren, Sabina, "Lotass laborerar", *Borås Tidning* 2009-09-18