



LUND UNIVERSITY

Italienska förbindelser

Andersson, Lars Gustaf; Thavenius, Jan; Sjöberg, Birthe

1997

Document Version:
Förlagets slutgiltiga version

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):
Andersson, L. G., Thavenius, J., & Sjöberg, B. (Red.) (1997). *Italienska förbindelser*. (Absalon; Vol. 11). Litteraturvetenskapliga institutionen, Lunds universitet.

Total number of authors:
3

General rights

Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:
Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: <https://creativecommons.org/licenses/>

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00

ABSALON
Skrifter utgivna vid
Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund

Italienska förbindelser

ABSALON

Skrifter utgivna vid

Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund

Helgonabacken 12

223 62 LUND

□ Författarna och

Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund 1997

Redaktion för skriftserien: Birthe Sjöberg (red), Lars Gustaf Andersson,
Anders Palm, Johan Stenström, Jenny Westerström

Layout: Birthe Sjöberg

ISSN 1102-5522

ISBN 91-88396-10-X

Tryck: Reprocentralen vid Lunds universitet
LUND 1997

En vänbok till Bengt Lewan

Den fina bark som höljer
den gröna lagerns grenar
jag alltid älskar efter Amors önskan,
och all den unga grönskan
som till musik förenar
susande vind och milda fågelläten,
och skuggan, frisk och glad,
som från dess kärva blad
till ljuvlig dröm i gräsets famn oss följer.

Torquato Tasso

Innehåll

CARL FEHRMAN: <i>Förord</i>	7
LARS GUSTAF ANDERSSON: <i>Pedagogikens mysterier</i>	13
EVA HÆTTNER AURELIUS: <i>Hur smäddar man en mäktig kvinna? Smädeskriften och drottning Kristina</i>	25
CLAES-GÖRAN HOLMBERG: <i>"en luden keltiberer från kanin- landet". Den romerska litteraturen som mångkulturellt fenomen</i>	39
LISBETH LARSSON: <i>En säsong i Rom – om Birgitta Stenbergs självbiografier</i>	53
PER ERIK LJUNG: <i>"Che cos'è la poesia?"</i>	65
PETER LUTHERSSON: <i>Ezra Pound – en poet i Rapallo</i>	77
JOEL OLSSON: <i>Två dikter om Island</i>	87
INGEMAR OSCARSSON: <i>En italienare vid Waterloo. Om ett kapitel i Kartusianklostret i Parma</i>	91
ANDERS PALM: <i>"...als ein wandelndes Lied..." – om dikt och vatten från Roms sarkofager</i>	109
PER RYDÉN: <i>Il bisonte</i>	127
BIRTHE SJÖBERG: <i>Vådan av att älska Italien och romaner Inbillning och förnuft i Viktor Rydbergs Vampyren</i>	141
JAN THAVENIUS: <i>Runt en tom grav</i>	161
JENNY WESTERSTRÖM: <i>Bohemmens bohföring</i>	179

Carl Fehrman

”Till annat studium vill min håg jag vända”

Käre Bengt,

Den som väljer ett doktorsavhandlingsämne väljer inte bara ett antal månader och år på bibliotek eller arkiv; han eller hon väljer också ett stycke av sitt livsöde. Det gäller antingen avhandlingen har som ämne – som föreslaget av Falstaff, fakir – Ackusativen hos Olsson eller som i Ditt fall den svenska 1800-talsromantikens Italienbild. Du fick vid ditt val på samma gång till skänks ett annat land än Ditt eget, under blåare himmel och en hetare sol. Du fick anledning att fara till trakter med en annan tradition, med ett annat språk, mer rikt på klangfyllda vokaler än det skånska, och Du fick stifta bekantskap med en annan litteratur än den man läser om i *Skånes litteraturhistoria*. Du blev själv en i den långa raden av nordiska resenärer till Södern som Du berättar om inte bara i Din doktorsavhandling *Drömmen om Italien* utan också i boken *Italienska bilder* som handlar om svenskarernas syn på Italien under ett tidigare sekel.

I Din innehållsrika doktorsavhandling har Du på en sida anledning att nämna namnet på den italienske 1800-talsdiktaren Giacomo Leopardi; det är på tal om Fredrika Bremer. Sin egentliga berömmelse i Sverige fick ju Leopardi först senare, i slutet av förra seklet, då romanistprofessorn Fredrik Wulff höll en serie föreläsningar vid Lunds universitet om hans liv och diktning och i begynnelsen av detta århundrade då både Wulff och Vilhelm Ekelund översatte delar av Leopardis verk.

Jag tar det som anledning att i en hälsning, när Du nu tar avsked av Din gamla institution efter väl förrättat värv, erinra om ett citat från denne diktare som finns dolt i en berömd Gullbergdikt. Det står som du säkert redan vet, i den lyriska diktsviten *Kärleksroman*, som jag först läste i ett häfte av *BLM* hösten 1933 och som sedan i reviderad form kom in i *Kärlek i tjugonde seklet*, utgiven i november samma år.

Efter att i sin diktsvit ha skildrat episoder och minnen från en erotisk händelsekedja placerar diktaren som ett epitafium en strof som lyder:

Jag sjunger vårt kamratskaps litania.
Må högre makter fälla eller fria!
Död är min ungdom och dess böcker brända.
”Till annat studium vill min håg jag vända.”

Den som en gång fäste Hjalmar Gullbergs intresse vid Leopardi och hans diktning var säkerligen Vilhelm Ekelund. Om Leopardi handlar en essä redan i *Antikt ideal* (1909), sedan ett parti i *Böcker och vandringar* (1910), så en volym översättningar av hans prosa i serien *Berömda Filosofer* (1913). Under dessa år var Leopardi en av Ekelunds ständiga följeslagare som han sedan skulle återkomma till också på flera ställen i boken *Attiskt i fågelperspektiv* (1919) – för att sedan lämna bakom sig som han brukade med fallna idoler.

Redan i *Antikt ideal* har Ekelund smugit in en rad av samma dikt som citatet i *Kärleksroman* är hämtat från, dikten *Al Conte Carlo Pepoli*. Raden återger han på italienska ”altri studi men dolci”; det hör till Ekelunds oförskämdheter mot sina läsare att han varken nämner diktens titel eller översätter frasen. Men i *Böcker och vandringar* och i prosainledningar till urvalet i *Berömda filosofer* ger oss Ekelund ett tjugotal rader av dikten i sin egen suveräna översättning. Han markerar först, att Leopardi kastade lyriken över bord, just när han börjat dra uppmärksamheten åt sitt namn och sin poesi. Det är ord som nästan låter som en profetia om den väg Ekelund själv skulle gå, när han tog avsked från lyriken för att i stället skriva prosameditationer i aforismens form. Och så låter han sin översättning följa:

Till annat studium vill min håg jag vända,
ett mindre vekligt, och begrafva däri
det öde slutet af järnhårda lifvet.
Den bittra sanningen och alltings öden,
dödligts och evigts, vill jag efterforska,
och till hvad ändamål, hvarför belastadt
med jämnens börda mänskosläktet lefver,
till hvad för slutmål ödet och naturen
oss drifver hän – och för hvems räkning, för
hvems nöje väl eländet blifvit till! –
betrakta lagarna, hvarunder hvälfver
sig detta gåtomhöljda universum,
som andra prisat högt och jag beundrar.

Till Gullbergs citat av den första versraden i *Kärleksroman* knyter sig en liten lundensisk litteraturhistorisk anekdot. Någon gång i början av trettiotalet, berättade Olle Holmberg, hade han haft ett långt samtal med sin nära vän Hjalmar Gullberg här i staden (om vad samtalet rörde sig vet jag inte). Men Olle Holmberg hade strax innan de skildes åt avslutat samtalet med orden ”Till annat studium vill min håg jag vända”. Och han hade reagerat med förvånat igenkännande, när han några månader senare läste diktsviten *Kärleksroman* i *BLM* och återfann sentensen som slutfall i en av dikterna.

Episoden kan ge en anledning att tänka på den kritik som många – inte minst många diktare – riktat mot litteraturforskningens komparationer. Alla likheter behöver ju inte vara ”påverkningar” från lästa texter; mycket kan vara hämtat från ord avlyssnade i samtal. Men i det här fallet kan vi nog vara på den säkra sidan. Det är ingen hemlighet att Gullberg tidigt kände Ekelunds skrifter. Och i Gullbergs bostad på Västergatan i Lund återfanns vid en inofficiell boutredning efter hans död bland hans böcker *Attiskt i fågelperspektiv*. Boken är oinbunden men inlagd i ett genomskinligt bokomslag; på någon sida finns korta noteringar av Gullbergs egen hand. Och i boken återfinns de sju första raderna av den här nyss återgivna översättningen. Säkert visste också Olle Holmberg att hans avskedsord efter slutat samtal var en hälsning och ett tecken mellan två invigda. Det hindrar givetvis inte, att det kanske var just Olle Holmberg som i ett psykologiskt ögonblick aktualiserade den innebördsrika sentens, som sedan fick sin plats inom citationstecken i Gullbergdikten.

*

Käre Bengt Lewan, till vilka studier Du nu i Din nyvunna frihet kommer att vända Dig vet inte den som en gång läste manuskriptet till och korrekturet på Din avhandling. Men låt mig få önska Dig ”studi e sogni piu dolci” – nya böcker att skriva och att läsa, nya färder, nya förverkligade drömmar om Ditt Italien.

Carl Fehrman

Lars Gustaf Andersson

Pedagogikens mysterier

En dag när livet var som bäst hittade jag en liten grön bok på ett antikvariat. Där fanns en dikt av Zanzotto som slutade med några rader om en lycklig och djup flod:

Jag behöver inte längre
säga dig något och tala, därför att allt
nu talar till mig om dig. Jag ska leda dig
i den tomhet som september
öppnar allt tommare och blåare
kring alla hjärtan, den yttersta
skönheten som den annalkande
domen inte skadar utan påskyndar,
lycklig och djup
som en flod som varken tar
eller bekymrar sig om något annat
än sitt eget strömmande lopp.¹

Jag anade i dikten en befrielse från tvånget att tala eller skriva, eftersom allt talade åt mig istället; naturen, världen, allt ljud på ett sätt som gjorde att jag slapp göra det. Jag behövde inte säga något mer, inte skriva något mer. Det fanns nog med poesi, nog med berättelser. Därför kunde jag också – paradoxalt nog – fortsätta. Septembers tomhet är ju den tomhet som måste fyllas. Naturen sägs frukta tomrum. Det är i det tomrummet som allt börjar.

*

Andrea Zanzotto, som kallats ”il miglior fabbro del parlar materno” är en av de mer originella rösterna i den samtida italienska poesin. Språkfilosofi och kunskapsteori förmedlas på ett språk som gör att referensen till Guinizellis jämförelse med Arnaut Daniel i Dantes *Purgatorio* inte bara är en tom gest utan ett uttryck för Zanzottos ställning som stilistisk och språklig innovator. Hans högt drivna medvetenhet om språket sträcker sig bortom den traditionella hantverkskunskapen om klang och meter. Många gånger återkommer han till poesin som pedagogiskt problem. Till exempel i den självironiska dikten ”Misteri della pedagogia”, ”Pedagogikens mysterier”,

från samlingen *Pasque*.² Diktens fiktion är att diktarjaget kommer till ett "Centro di Lettura" för att hålla en offentlig föreläsning om Dante för en skara åhörare bestående av unga och gamla vilka samtliga är oinvigda i pedagogikens mysterier. Dikten formar sig till en reflexion över pedagogikens grundläggande problem, inte minst den maktrelation som alltid etableras mellan lärare och elev. I dikten ifrågasätts homogeniteten och den oproblematiserade tolkningen av en text där "meningen" tycks ligga oskadd och transhistorisk. Beverly Allen som behandlat just *Pasque* i en litteraturvetenskaplig text har pekat på den grundläggande problematiken i dikterna; hon noterar hur förförisk pedagogiken är i sin klassiska form.³ Pedagogiken fyller tomrummet med mening. Tolkningen förefaller vara ett stycke natur.

*

I Alberto Moravias roman *La dissubbidienza (Olydnaden)*, 1948) berättas om en ung pojke, Luca, som befinner sig i puberteten och drabbas av ett slags realitetsförlust; världen omkring honom blir alltmer överklig. Det enda sätt han kan reagera på är med olydnad. Denne välartade borgarson tar till en mängd knep för att gäcka sina föräldrars förhoppningar; han slutar att äta; han gräver ner sina sparpengar; han ger bort en värdefull frimärkssamling mm. Han gör ett uppror mot de borgerliga värden som hans föräldrar representerar. Hans huvudidé är att han skall dö; det vore den främsta olydnaden. Genom att sluta äta och genom att missköta sig över huvud taget hamnar han mycket riktigt i en svår sjukdom som hotar att beröva honom livet. Genom olika händelser återfår han dock i slutet av romanen livsviljan. Som så många av Moravias romaner är det en berättelse om en ung man som förändras och utvecklas och till slut blir vuxen.

Skolans pedagogik kan dock inte lära Luca någonting eller göra honom vuxen. En morgon då han går hemifrån till skolan tycker han sig se saker och ting med andra ögon än tidigare, alldagliga saker och handlingar som att betala spårvagnsbiljetten och stiga upp i spårvagnen. Moravia beskriver ett alienationstillstånd, inte olikt det som Sartres protagonister kan råka ut för. I den här blandningen av klarsyn och förvirring anländer Luca till skolan och kommer till sitt klassrum, men förblir stående när de andra skolpojarna sätter sig på lärarens uppmaning. Luca och läraren möts i en kort

konfrontation och sedan sätter sig Luca och en lättnadens suck tycks gå genom klassen.

Ämnet för dagen är Dantes *Purgatorio* och läraren brukar låta någon elev läsa en canto eller en del av en canto. Luca är övertygad om att han själv kommer att uppmanas att läsa och så blir också fallet:

Kamraten bredvid honom räckte honom ivrigt ett exemplar av Dantes *Divina Commedia*, som redan var uppslagen på det ställe där han skulle läsa, medan läraren lugnt vände bladen i sin egen bok. Lärare och kamrater – tänkte Luca – alla ville de att han skulle leva, att han skulle fortsätta att leva. [...] Han skulle lyda för tillfället; men så snart han åter hade intryck av att det låg något onormalt i vad han gjorde skulle han vara olydig.⁴

Luca går fram mot katedern för att börja läsa, men hejdar sig och står sedan stilla. Efter ännu en kort ordväxling med läraren börjar han så att läsa. De rader han läser är hämtade ur *Purgatorios* femte sång som berättar om Bonconte från Montefeltro som stupar och faller i en flod, överhöljd av dimma. Luca hejdar sig vid rad 115; ”Indi la valle come il dí fu spento”; ”Vid dagens slut täckte han hela dalen”.⁵ Han tänker sig att han själv är den döde Bonconte och tycker sig se molnen och dimman som sveper in över honom, och hur hans kropp förs bort av vattenmassorna genom det mörka landskapet. Läraren manar honom irriterat att fortsätta att läsa och Luca bestämmer sig för att läsa färdigt episoden om Bonconte, men inte längre. Vid versraden 129, ”Poi di suo preda mi copersa e cinse”; ”och med dess byte höljdes jag och sveptes”, stannar han på nytt. Det blir vild uppståndelse i klassen och Luca skickas hem; läraren menar att han är sjuk. Det regnar, och Luca säger sig att det är samma regn som han i andanom svepts bort av alledels nyss. Han går hem genom staden som tycks honom förvandlad, ”allt tycktes vara av regn”.⁶ Väl hemkommen skickas han feberhet i säng av modern.

Scenen illustrerar hur öppen Luca är för något som finns i Dante-texten, men hur omöjligt det är för läraren att kommunicera med honom. Kanske är Luca den ende som berörs av Dante, men kontakten mellan lärare och elev är bruten. Hans sinnesrörelse tolkas som sjukdom.

Det som utvecklar och bildar Luca är något annat; det är könet. Sexualiteten möter han framför allt hos den guvernant som har hand om några unga släktingar till honom, samt hos den sjuksköterska som vårdar honom

när han nästan svultit sig till döds. I slutet av romanen fullbordar Luca ett samlag med sin sköterska:

Han tänkte på att detta var det liv som han förut hade önskat sig, och det betydde föga om det visade sig för honom i höstlig skrud. Full av tacksamhet märkte han att han kysste det magra och mörkhyade ansiktet med de halvslutna ögonen, som var orörligt som en bild. Men var det sköterskans ansikte eller någon kvinnlig gudoms, som hade stigit upp ur jorden för att ge sig åt honom? Säkert var att det gick en vörtnadsfull skälkning mellan hans händer och lemmarna, som låg utsträckta under hans. Under tiden fortsatte den lisande förnimmelsen och uppvägrade genom sin svalka och lättad omfamningens glöd och tyngd.⁷

Här befrias Luca från tvånget till olydnad, genom den rit han tycker sig ana och vilken är en initiationsrit till vuxenlivet. Han tillfrisknar och reser iväg till ett sanatorium, och denna resa bort från staden bildar romanens epilog på samma sätt som romanens prolog utgörs av informationen att Luca rest tillbaka till staden efter sommarlovet.

Sjuksköterskans samlag med ynglingen utgör en final i berättelsen där flera motiv i romanen förs samman. Här finns modersmystiken, det animaliska, det kroppsliga, och befrielsen genom den sexuella handlingen. En passus i skildringen förtjänar att upprepas; ”barmen som medan hon lyfte armarna var inklämd mellan de båda breda armhålorna som en mörk och kuperad nejd mellan två vita och öde vägar.”⁸ Inte bara för att det är ett av otaliga exempel på Moravias skildringar av kvinnobröst, utan för att skildringen görs topografiskt. Kvinnan liknas här vid ett landskap, mörkt och kuperat, med öde vägar. Det är en spegelvänd version av en dröm som Luca har ögonblicken före samlaget med sköterskan. Han drömmer att han är ett träd som står i ett vidsträckt landskap, ”randigt av snö och förmörkat av vinterns dimmor”.⁹ Det är en tyst och dyster värld som plötsligt, i drömmen, förändras när solen går upp:

I solens strålar blev det liv och rörelse i hela landskapet, som om skogarna genom vartenda träd plötsligt hade skakat av sig vinterns domning, som om floderna hade svällt av vatten och fälten hade sjudit av liv, som om kullarna hade blivit mjuka och svällande som en kvinnas bröst.¹⁰

Här är landskapet, kullarna och fälten, som en kvinna. Över detta landskap ljuder så i drömmen vårmiraklet, *hereusis*. Landskapet grönskar och Luca blir en människa med armarna lyfta mot den livgivande solen. Här vaknar

han ur drömmen och fylls av hunger efter livet igen, och strax därpå öppnar sköterskan dörren.

*

Ekelund frågar sig någonstans vad människohjärtat är om inte ”glädje-hunger”. Hunger och tomrum, berett att fyllas av sol – eller när det så vill sig, regn och dimma. Här en digression om ett annat tomrum:

Var gång vi talar om våra tidigaste minnen befinner vi oss längre bort från dem än någon gång förut. Hur falska de än är, är de ändå en bit av oss själva precis i det ögonblick vi minns dem. Det är inte det förflutna som jagar oss, det är nuet.

Plötsligt kan jag vid en städning hitta gamla papper; anteckningar som jag skrivit för flera år sedan. Och då är det som om jag för alltid snörts av från den som jag en gång var; för dessa anteckningar är omöjliga att tyda. Det är hänvisningar till böcker som jag ville läsa, utkast till noveller och artiklar, reflexioner över saker jag läst eller upplevt. Det är inga egendomliga saker, men de är skrivna av någon annan. Jag mottar ett budskap som skickats genom tiden; kanske har det färdats i tiotals år. Och jag kan inte längre tyda det. Då är vi två som blickar mot varandra över ett oöverbryggbart gap. I det gapet försvinner naturligtvis varje tanke på själen som en och odelbar.

*

En efter en släpps sedan de fördömda in i salongerna – åtminstone i de litterära. Turen har också kommit till den störste hädaren av dem alla, markis de Sade, vars verk för några år sedan började utges i Gallimards klassiker-serie *La Pléiade*. I och för sig hade kanoniseringen förberetts väl tack vare insiktsfulla skrifter av bland andra Simone de Beauvoir, Maurice Blanchot, Georges Bataille och Mario Praz. I en kommentar som jag läste och klippte ut reflekterade den danska litteraturhistorikern Rigmor Kappel Schmidt över de Sades plats i litteraturhistorien. Hon tog därvid sin utgångspunkt i Pietro Aretinos *Ragionamenti* från 1500-talet, där nunnornas äktenskap med Gud tar sig högst konkreta uttryck. Här finns en klosternovis som skall invigas i sexualitetens mysterier och riter, och en novis med samma uppgift framför sig finner vi hos de Sade i hans *La Philosophie dans le boudoir*

från 1795. Men nu har Aretinos livslust och försök att bejaka sexualiteten inom trons ramar ersatts av en strävan att med könet som vapen utplåna Gud. Rigmor Kappel Schmidt pekade i sin artikel på den dualism som libertinerna hos de Sade har att hantera; blasfemin kräver något heligt att besmutsa.¹¹

Traditionen från de Sade inrymmer dock mycket litet av förförelse, ”med eller mod de impliceredes gode vilje går man direkte til værket” som Kappel Schmidt formulerar saken. Förförelsen står i stället att finna hos Don Juan, såsom denne gestalt utformats från Tirso de Molina och framåt. Oundvikligen hamnar vi då hos Kierkegaard som i *Forførelserens dagbog* beskriver ”en langsomt fremadskridende, singular forførelse”. Långsamt, långsamt förs Cordelia fram till den punkt där hon ger upp sitt motstånd (och där förföraren, Johannes, genast förlorar intresset).

Men mellan dessa två erotiska litterära traditioner, dvs mellan den libertinska, pornografiska romanen och förförelseromanen, menar sig Kappel Schmidt ana en tredje form vars embryo återfinns hos Kierkegaard. Denna tredje form av erotisk romanstil bygger på de brott som plötsligt kan uppstå i syntaxen; hur behärsningen utan förvarning kan rivs upp, hur den känsligt utformade förförelsen kan förbytas i häftiga kast. Dessa ”de apokopeerade rytmer i Kierkegaards glimtvis, kosmiske, sønderrivende erotisme” bjuder oanade möjligheter.

Rigmor Kappel Schmidt blir i slutet av sin text mycket vältalig samtidigt som hennes argumentation blir lika undflyende som Kierkegaards erotism. Men det verkar ändå som om hon – som man gärna gör i litteraturhistorie-skrivningen – framför allt förvaltar kategorierna och renodlar dem. För visst finns det förförelse i någon mening även hos de Sade, och visst kan även han uppvisa ”den tredje vägen” och frammana en paradoxal och fragmentarisk vision, inte minst när han begråter sitt eget oblida öde och därvid verkligen försöker förföra läsaren. Bland markisens ”Personliga anteckningar” kan man återfinna den lilla mening som han ville spara för sina Memoarer: ”Mellanakterna i mitt liv har varit för långa”. Tillsammans med slutorden i hans testamente (om hur hans grav skall besås med ekollon på det att spåren efter den ”må försvinna från jordens yta”) tecknar aforistiska iakttagelser av den här typen konturerna av en sorg som går bortom det privata och det tillfälliga. Läst på ett nytt sätt i Plejadbibliotekets svala tystnad

kan kanske de Sade erbjuda lika stor tröst som Kierkegaard. Men om inga fördömda längre finns kanske det inte heller finns någon tröst?

*

Dante-intertexten i *Olydnaden* tjänar många syften. I en aspekt är den närmast omedveten, en intellektuellt oreflekterad reflex av ett dominerande kulturellt arv; Dante-allusioner är en icke väsentlig del av det italienska belletristiska språket, och återfinns inte bara hos Moravia, utan även hos så vitt skilda andar som Aldo Busi och Federico Fellini. Men om vi inte bara betraktar Dante-intertexten som en stil eller ett språk som författaren Moravia har stigit in i och underordnat sig, utan även ser sammanhanget som en stil eller ett språk som han själv utvecklat som ett av sina särdrag, som ett element i hans ideolekt, måste parallellerna till *Inferno* etc. ses som moment i en estetisk strategi.

Denna strategi säger oss bl a att Lucas tillvaro inte bara innehåller ekon av Dantes *Komedi* utan faktiskt också gestaltar den. Luca är Dante och vandrar liksom Dante genom ett Helvete och en Skärseld för att så småningom nå till ett Paradis, en förlösning. Den topografi som beskrivs i inledningen och avslutningen i Moravias roman påminner om det landskap som Dante beskriver i *Komedin*. Det är inte bara Lucas pubertet som är en skärseldsvandring, han representerar hela den manliga initiationen. Moravias tolkning av frälsningen blir här helt enkelt den sexuella pedagogiken, den sexuella lärogången som går från mer eller mindre diffusa fantasier över uttalade erotiska drömmar till sexuell praxis. Moravia definierar alltså människan som en sexuell varelse vars identitet hänger samman med den fysiska kärlekens representationer.

Därmed blir också hans koppling mellan sexualitet och politik eller mellan sexualitet och konst mer begriplig, samtidigt som den framstår som ideologisk. Moravia väljer alltså att göra sexualiteten till dominanten i ett mänskligt utvecklingsschema, ungefär som den klassiska psykoanalysen (vilken han också har närmat sig, t.ex. i *Il conformista*).

Detta skulle kunna leda över till Italien och den romerska varginnan vid vars spenar Moravia sitter. Moravia har tillsammans med Pasolini och Sciascia kallats för Italiens samvete, och han har under sin författargärning kommit att kommentera det italienska samhället och den italienska historien trots att han ofta värjt sig mot att betecknas som en politisk författare.

Här finns det något att säga om fascismen och om Berlusconi-erans propagandapparater. Tangentopoli ännu en gång. Men jag föreslår att Moravias sexuella pedagogik – eller Kierkegaards förförande syntax – hellre berättar om något annat. Om något som har med tomrum att göra.

*

Under inspelningsarbetet med sin sista film, *Salo eller Sodom 120 dagar*, skrev Pier Paolo Pasolini en ”pedagogisk traktat”, riktad till den fiktive napolitanske ynglingen Gennariello. Där lade han ut sina tankar om den nya fascismen, om konsumismen och den antropologiska mutation han tyckt sig spåra i senkapitalismens Italien. I ett avsnitt betitlat ”Madonnorna gråter inte längre” gjorde han dock en liten exkurs:

Med djup, nästan förtärande njutning, minns jag de morgnar i skolan då mina lärare istället för att undervisa tillät sig att distraheras av lättja och något slags frihetskänsla och talade med oss om andra ting. Det här var – åtminstone som jag minns det – morgnar i maj eller juni när terminen nästan var slut. Solen var evig, stilla och intensiv – samma sol som finns i Sandro Pennas somnardikter.¹²

Jag känner igen mig. Det var en uppsluppen och nästan nervös känsla som behärskade klassrummen alldeles innan sommarlovet bröt ut. Och då var det som om vi alla var lika gamla samtidigt och som om vi alla hade del i kunskapen. Där, bland anekdoter och förströdda skämt, kändes det som om det alltid skulle kunna vara så fritt och jämlikt, samtidigt som vi med tonår-
ingens paradoxala klarsyn visste att det aldrig skulle bli det.

Det är sådana dagar nu, med loja försommarvindar som stryker utmed fönstren. Böckerna på bordet är alltför många och mina anteckningar nästan oläsliga, hopplöst föråldrade i samma stund jag skrivit dem. Jag önskar att jag kunde ta av mig i skjortärmarna och prata om något annat.

I Estrid Tenggrens översättningsvolym *Italiensk lyrik* från 1964 kan man läsa en av Sandro Pennas dikter som berättar om när solen gått ner och dagen svalnat; läsning så god som någon vid terminens slut:

Du skall bli frisk. Långt bortifrån
hörs tågen – och den nattliga
verksamma staden
tappar balansen och somnar
ett ögonblick i väntan
på vind från klockor.¹³

I väntan på vind... så var vår skolgång; en sömn i väntan på en mäktig vind från klockor som skulle slå. Och en märklig förhoppning. Tänkt på det viset skulle pedagogiken vara att återställa något som fanns där redan från början, snarare än en förförelse. ”Du skall bli frisk...” De som gjort oss något gott är de som gjort oss friska, som varit lyckliga och djupa som den där floden hos Zanzotto och som lett oss in i ”den tomhet som september/ öppnar allt tommare och blåare/ kring alla hjärtan...”

Noter

1. Andrea Zanzotto, ”Ecloga VIII” (Eklog VIII), i *Elementära tankar*. Modern italiensk lyrik i tolkning av Estrid Tenggren, Lund: Bo Cavefors Bokförlag 1968, s. 141.
2. Andrea Zanzotto, *Poesie (1938–1986) a cura di Stefano Agosti*, Milano: Mondadori 1993, s. 191–193.
3. Beverly Allen, *The Language of Beauty’s Apprentice*, Los Angeles, Berkeley, London: University of California Press 1988.
4. Alberto Moravia, *Olydnaden*, i sv övers av Karin de Laval, Stockholm: Albert Bonniers Förlag 1951, s. 142
5. Dante Alighieri, *Den gudomliga komedin*, i sv. övers. av Ingvar Björkeson, Stockholm: Natur & Kultur 1983, s. 166–167. Karin de Laval använder i sin översättning av *Olydnaden* Arnold Norlinds Dante-tolkning.
6. Moravia, s. 150.
7. Ibid., s. 203–204.
8. Ibid., s. 202.
9. Ibid., s. 198.
10. Ibid., s. 199.
11. *Standart*, no 1/1991.
12. Stuart Hood, (red): *Pier Paolo Pasolini, Lutheran Letters*, Manchester: Carcanet Press 1983, s. 46.
13. *Italiensk lyrik*, i urval och översättning av Estrid Tenggren, Stockholm: FIB:s Lyrikklubb 1964, s. 99.

Eva Hættner Aurelius

Hur smäddar man en mäktig kvinna? Smädeskriften och drottning Kristina

I närheten av Piazza Navona i Rom, vid Palazzo Braschi, kan man finna en av Roms många antika statyer. Statyn är stympad, nästan en torso, och man har svårt att se vad den egentligen skall föreställa. Den lär vara en del av en grupp som föreställer Menelaos med Patroklos' lik, och den kallades och kallas allmänt "Pasquino". År 1501 ställde man upp den på denna plats.

Men det följande skall inte handla om Roms antika statyer utan om den genre som statyn Pasquino på sätt och vis givit upphov till. Ordet pasquino har nämligen givit upphov till vårt ord "paskill" och till italienskans ord "pasquinad", vilka båda betyder smädeskrift. Att statyn har givit namn åt paskillen eller pasquinaden beror på att man i Rom på 1500-talet började fästa lappar med nidskriverier just på Pasquino. Den mest kände av dessa smädeskrivare var Pietro Aretino (1492–1556).

Man kan säga att den politiska smädeskriftens historia i Europa började på 1500-talet, förutsatt att man med smädeskrift menar tryckt skrift. I Frankrike inleddes smädeskriftens historia under Henrik II (fr.o.m. 1559) och ett skäl att historien om det franska politiska smädandet inleddes vid denna tid är naturligtvis att Frankrike befann sig i ett politiskt kaos under senare delen av 1500-talet. Motsättningarna mellan katoliker och hugenotter var utomordentligt skarpa och skärptes ibland till inbördeskrig. I dessa motsättningar och i detta krig blev nidet ett mäktigt vapen.

Det blev så mäktigt att detta nya sätt att verka för sina politiska åsikter och sitt politiska program blev en etablerad del av franskt politiskt liv. Den vid Princeton verksamme forskaren Robert Darnton har i monografen *The Forbidden Best-Sellers of Pre-Revolutionary France* (1995), i svensk översättning *Pornografi och revolution. Förbjudna bästsäljare i det förrevolutionära Frankrike* (1996), drivit tesen att den politiska smädeskriften – på franska "libelle" – och den pornografiska romanen verksamt bidragit till franska revolutionen.

Darnton tecknar konturerna av den politiska smädeskriftens historia i Frankrike – men det som intresserar Darnton – nämligen sambandet mellan

franska revolutionen och dessa skrifter – intresserar inte här. Jag skall nämligen intressera mig för sambandet mellan smädandet och ett annan slags politik, mellan smädandet och ett annan slags kamp, nämligen den som gäller vad man enkelt och brutalt brukar kallar kampen mellan könen. Denna kamp kan bli särskilt förgiftad och förbittrad om den är invävd i den gängse politiska kampen om makt – om den, enkelt uttryckt, gäller en mäktig kvinna, en politiskt aktiv kvinna.

I själva verket är det kanske så att kampen mellan könen endast existerar när kvinnor gör anspråk på större makt än vad samhället och sederna tillåter. I varje fall är det klart att könskampen kan bli mycket synlig när frågan gäller (för mycket) kvinnlig makt.

Det följande skall handla om ett par paskiller – smädeskrifter – mot drottning Kristina, och min fråga till dessa skrifter är enkel: hur smädar man en mäktig kvinna i jämförelse med hur man smädar en mäktig man? Vad kritiserar man Kristina för, hur skildrar man henne? Svaren på dessa frågor säger också mycket om den sociala konstruktionen av kvinnan vid denna tid. Man får via vrångbilden syn på den positiva bilden. Den kan många gånger vara svår att få syn på, eftersom denna bild ofta tillhör tidens tysta kunskap, det utsagda, men ändå allmänt kända.

De paskiller det är fråga om är för det första ”Copie D'une Lettre escripte De Bruxelles à la Haye, Touchant La Reyne De Suede”. Denna smädeskrift ingår i en volym med smädeskrifter mot drottningen, betitlad *Recueil de Quelques Pieces Curieuses, Servant à l'Esclaircissement de l'Histoire de la Vie de la Reyne Christine*, och volymen har enligt uppgift på titelsidan tryckts hos Pierre du Marteau i Köln 1668. Den andra skriften heter ”Lettre ou Recit Veritable Du Sejour de Christine Reine de Suede à Rome”. Också denna skrift ingår i en volym med smädeskrifter mot drottningen; denna har benämnts *Historie de la Vie de la Reyne Christine de Suede*. På titelsidan anges att skriften har tryckts i Stockholm 1677, hos en Jean Pleyn de Courage. Uppgifterna om tryckort kan ofta vara falska när det gäller sådana här skrifter.

Curt Weibull har i fjärde upplagan av *Drottning Christina. Studier och forskningar* (1966) behandlat smädeskrifterna mot Kristina. Weibull menar att de var fyra och inte fler, och han kommenterar två av dem, ”Brieve Relation” och ”Le genie de la Reyne Christine” och refererar utförligt en tredje, den ovan nämnda ”Copie d'un Lettre”. Weibull klargör att smäde-

skrifterna mot Kristina har sitt ursprung i Mazarins försök att omintetgöra Kristinas planer på att medla mellan Frankrike och Spanien, mellan den store Condé och Frankrike. Detta försökte Kristina när hon 1654–55 befann sig i Bryssel och Antwerpen, dit hon hade anlämt efter sin abdikation. Kristina var uppenbarligen inte trött på politiken, utan försökte som Weibull uttrycker det ”spela en roll i storeuropeisk politik”.¹ Det skulle hon fortsätta att försöka; tyvärr ofta med ringa framgång. Men hon var och förblev politiker.

Weibull har funnit att de fyra skrifterna inte endast trycktes 1654 eller 1655 utan också 1660, 1663, 1668, 1670 och 1677. Mazarins attack var så till den grad effektiv att den fick verkningar långt utöver sitt ursprungliga syfte. Bilden av drottning Kristina i framförallt fransk historieskrivning blev nämligen färgad av dessa skrifter.

Sven Stolpe har i *Från stoicism till mystik. Studier i drottning Kristinas maximer* (1959) diskuterat vem som kan tänkas ha författat två av de fyra skrifterna, ”Brieve Relation” och ”Le genie de la ReyneChristine”.²

Weibull och Stolpe har delvis olika uppfattningar om dessa skrifers källvärde – Weibull avvisar helt tanken på att de säger något viktigt eller riktigt om Kristina. Stolpe är något mera öppen för att någon av dem säger något sant eller sannolikt. Båda är dock överens om att skrifterna är vulgära och skrivna på usel franska.

Det är emellertid inte sanningsenligheten som intresserar här – utan frågan om vad man kunde tillvita mäktiga kvinnor till skillnad från vad man kunde tillvita mäktiga män. Men för säkerhets skull vill jag påpeka att minsta källkritiska förstånd ger vid handen att de två skrifter jag har valt att analysera knappast innehåller något korn av sanning. Skälet att jag valt ”Lettre” och ”Copie d’un Lettre” är inte att de är sanningsenliga bilder av Kristina, utan skälet är tvärtom att dessa båda är de lögnaktigaste och värsta av de fyra. ”Lettre” är så motbjudande att man misstänker att det är på grund av detta som Weibull eller Stolpe går förbi den med tystnad.

Smädeskriftens bild av den mäktige mannen finner jag dels i några s.k. mazarinader, smädeskrifter mot kardinalen Mazarin (”Le Movchard ov Espion de Mazarin”, Paris, Clavde Bovdeville, 1649, ”Genealogie ou, Extraction de la Vie de Ivle Mazarin, Cardinal & Ministre d’Estat en France”, 1649, ”Factvm, servant av Procez criminel fait av Cardinal Mazarin, touchant ses intelligences avec les Estrangers ennemis de l’Estat”, 1649, ”L’a-

mende honorable de Ivles Mazarin, des crimes qv'il a commis contre Dieu, contre le Roy, & contre luy-mesme", Paris 1649)³ dels i Darntons framställning. Han ger relativt utförliga referat av hur Henrik II, Mazarin, Ludvig XIV och Ludvig XV tecknades i "libelles".⁴

Kristinas kropp

Till det mest frapperande i dessa texter hör att skribenterna ägnar Kristinas yttre ett kolossalt intresse. Det gäller då – märkligt nog – inte bara hennes klädsel, hennes ansikte eller hennes beteende, utan också hennes kropp. Följande halvt pornografiska, halvt groteska skildring står att läsa i "Lettre":

Efter att ha talat om en ande som är så föränderlig, så förutser jag att ni frågar om kroppen motsvarar denna [ande] [...] underätta er så om denna [kropp] med hjälp av den lätta tecknarkrita som inte sminkar! : Hon har en stor panna som okänsligt [klyver sig?, texten har uteslutit ett ord här] mellan de två ögonen, vilka är blåa, täckta av en blank dolk, för de personers säkerhet som har djärvheten att stirra stint på dem. Deras [ögonens] rörelser är flackande och föga lugna. Hennes ögonbryn är stora och kastanjefärgade, mycket täta och de förenar sig med varandra. Hennes näsa är lagom stor. Hennes mun gränsar till öronen [...] hennes tänder är mycket vita och väl ordnade. Hennes haka är något kluven, och den förstoras av det att de två käksidorna är ganska utdragna. Hennes hår är naturligt blont och skulle få solens strålar att skämmas, om hon inte hade en svart peruk, som täcker det. De nyfikna kan försäkra sig om detta, ty hon är helt hårig. Hennes hals är tjock och kort. Barmens (klandra mig inte för detta ord, ty det har sina vapendragare i Akademin) stoppning är synnerligen mager: två ben [...] har till uppgift att bära hennes bröst, som ter sig som [testiklar? texten har uteslutit ett ord här], det ena sitter högt och det andra sitter lågt. [---]

Se sådan hon är i det parti som räcker till [?, ett ord är uteslutet här]! Men för att återvända till bröstet så har de en fyrkantig och avlång form [...] bröstvårtorna är torra och långa. Hennes armar har samma [deviation?] som hennes kuddar, och de är ofta täckta av ett spanskt skinn. Den vänstra [armen] skjuter starkt framåt och skapar så mellan de två axlarna ett så stort utrymme, att en flitig person kunde springa där för det allmänna goda, såsom Curtius red på sin häst. Hennes händer är korta och magra, hennes handleders område är litet, hennes revben är mycket magra. Hennes mage har utrymmen, och de är tecken på en för njutningen väl uppodlad mark. Hennes navel är högre [sitter högre] än på vanliga kvinnor, den nedre delen på blygdbenet är vass som klipporna vid Grande Chartreuse. Det [blygdbenet] är täckt av en skog som solen inte kan genomtränga varken på längden eller tvären. Vid kanten av detta [ben] finns det en cypress av en extraordinär storlek, och den reser sig vid varje tillfälle, trots läkarnas mödor att slå ner den. Den gränsar till en avgrund som har samma form som piazza Navona: denna jäm-

förelse är inte missvisande, ty mitten på båda har prytt på samma sätt, nämligen med en obelisk, vars hieroglyfer ni inte kan förklara.

Men tillåt mig att inte hänge mig åt dessa kvinnliga behag, av fruktan för att som andra invecklas i denna avgrund. Två stora lår, ganska långa och porfyrfärgade, stödjer denna byggnad, och vid dem har fästats två korta ben, och allt detta vilar på två rörliga, stora och platta fötter. Jag överlämnar åt dem som känner och arbetar med hennes baksida att visa på dennas skönhet. Hela hennes kropp är hårig.

I Darntons bild av smädandet av den mäktige mannen ingår inte denna typ av smädelser. De mazarinader som jag har genomläst innehåller heller inget som på minsta sätt påminner om det ovanstående. Detta utesluter givetvis inte att det finns motsvarande typ av nidsbilder av mäktiga män, men eftersom Darnton bland annat inriktat sig på att undersöka just det pornografiska inslaget i skandallitteraturen, får man väl anta att han hade bokfört inslag av ovanstående typ. Parentetiskt skall sägas att Darnton noterar pornografiska skildringar av mäktiga män, men dessa handlar om andra saker än kroppens skapnad. Jag återkommer till detta.

Om de mäktiga männen förskonades från denna sorts smädelser, så visar det, föga förvånande egentligen, att en mäktig kvinna på 1600-talet också kunde ställas till svars för sin kropp, som om den var en moralisk egenskap. Det kunde läggas en kvinna till last om hon hade kroppsliga defekter som en sned axel eller stark behåring. Lika litet fick hennes kropp eller ansikte ha fel storlek, vara för stora: munnen, näsan, halsen etc. måste vara små. För det tredje fick de inte vara för magra på vissa ställen och för feta på andra. Och för det femte så fick deras könsorgan inte visa på homosexualitet eller stark könsdrift.

Kristinas klädsel.

Kristinas klädsel var manlig, det vet vi. Men smädeskrifternas perspektiv på detta är att kvinnor som klär sig som män är groteska, abnorma – så här skildrar ”Copie D’une Lettre” Kristinas klädsel:

Sättet på vilket hon klär sig är inte mindre extraordinärt än hennes person. Ty för att skilja sig från andra kvinnor, så bär hon mycket korta kjolar, med en snäv jacka, en hatt, en manskrage eller en näsduk som hon knyter som en kavaljer [...] och när hon använder en kravatt som damer brukar använda, så knäpper hon inte skjortan upp till hakan. Hon bär en liten manskrage och sådana manschetter som

vi [män] bär, på så vis att när man ser henne gå med sin svarta peruk, hennes korta kjol, hennes tillknäppta barm och hennes upphöjda axel så säger man sig att detta är en apa som man har klätt ut för att roa sällskapet.

Jag har inte kunnat finna något motsvarande i nidsbilden av den mäktige mannen hos Darnton eller i de mazarinader jag läst. För det första verkar alltså den mäktige mannens kläder överhuvudtaget inte ha intresserat. Av detta följer för det andra att det verkar som om inga mäktiga män har hånats för att de har klätt sig kvinnligt. Om detta ointresse för mäns klädsel är genomgående i materialet tyder det på att mäns klädsel alltid var normal eller att det helt enkelt var omöjligt att uppfatta mäns klädsel som avvikande, underlig, kanske därför att ramarna för vad som var tillåtet för män var vidare än för kvinnorna. Däremot var det knappast accepterat att män klädde sig som kvinnor.

De till män klädda kvinnorna utmanade mycket starka krafter – det var vid denna tid förbjudet och straffbart för kvinnor i vissa länder i Europa att klä sig som män. Rudolf M. Dekker och Lotte C. van de Pool har i *The tradition of female transvestism in early modern Europe* (1989) undersökt detta i Nederländerna och Tyskland under 1500-talet och 1600-talet. All transvestism var i princip förbjuden i dessa länder, men det var oftast kvinnor som drogs inför rätta. Om detta beror på att inga män de facto klädde sig som kvinnor, eller på att man inte ville se dem som gjorde det, går inte att avgöra. Skälet till förbudet uppenbarligen att fel klädsel signalerade fel biologiskt (och sexuellt) kön, det signalerade manlig kropp och homosexualitet om det gällde en kvinna som klädde sig som man. Förknippningen mellan biologiskt kön, sexuellt kön och socialt kön var vid denna tid säkerligen alldeles självklar, och oupplöslig, alltså omöjlig att tänka i sär. I Kristinas fall ser man denna förknippning mycket tydligt: den förste skribenten utrustar hennes könsorgan med manliga attribut, säkerligen därför att han tänker att en manlig klädsel och ett manligt beteende – jag återkommer till det sistnämnda – måste hänga ihop med en manlig kropp och ett homosexuellt beteende.

Kristinas beteende

Kristinas beteende är på alla sätt stötande: det är okvinnligt, ouppfostrat, vulgärt. Här följer ett urval av nidskrifternas kritik:

- hon skrattar med så föga behag, att hennes ansikte skrynklar sig (Copie)
- hennes kvickheter är lika dåliga som en parfymförsäljares, och när hon har sagt en dumhet, så är hon den första att skratta, och hon applåderar sig själv som om hon hade sagt en kvickhet (Copie)
- hon talar om sodomi med så mycken fräckhet, som om hon hade tagit lektioner på Colosseum i Rom (Copie)
- man vet att när hon reste från Sverige till Tyskland, så hade hon inte någon kvinna med sig (Copie)
- hon blev förälskad i en jude, som hon offentligen åkte i vagn med (Copie)
- hon vill gärna inbilla folk att hon är lärd, och hon lät inbjuda en hög pedanter till sitt hov. Då visade hon ytlighet i dessa sorts saker, ty då ville lära av 100 åt gången, och knappt hade hon fått en mening om den ene, så tog hon sikte på den andra, och av allt hon lärde gjorde hon en sorts gallimatias av pedanteri, vilket gjorde henne än löjligare. (Copie)
- det finns inte en borstbindare i hela Brabant som svär lika furiöst som hon gör, och den fräckaste bordellmamma i världen skulle ha rodnat om de hört henne yttra de ord från bordellen som hon ständigt har i sin mun (Copie)
- de extravaganser hon gjort i Bryssel visar med rätta att hon är sammansatt av två naturer, en mans och en kvinnas, det vill säga, av ondska och svaghet (Lettre)
- hon har yttlig kunskap om varje ting, eller bättre uttryckt: den allmänna röran i hennes hjärna har gjort henne så högmodig att hon tror att hon kan upprätta fred mellan jordens herrar, liksom hon tror att de sju visa är okända namn (Lettre)
- om jag skulle försöka gå igenom alla de förolämpningar som hon har gjort mot den kvinnliga blygsamheten [modestin] så skulle jag få räkna mer än havets vågor. Hon nöjer sig inte med att trampa sitt eget kön under fötterna, utan hon hånar den mänskliga och guomliga lagens befallningar (Lettre)
- hennes gester är ivriga, hennes rörelser kraftiga, hennes ord är högljudda, vilket inte förundrar, ty de kommer ur ett valv (Lettre)
- hon springer snarare än går, och hennes temperament är varmt och fuktigt, och till följd därav är hon kolerisk och får ofta infall (Lettre)
- hon är en smula grov till en början, men förutsatt att Bucefalos inte ser sin skugga, kan Alexander lätt domptera honom (Lettre)

Man vågar nog summera de flesta av dessa punkter under rubriken okvinnligt beteende, det vill säga att man hade knappast lagt en man till last att han svor, att han sagt tvetydigheter, sagt fräcka ord, att han skrattade högt, att han talade högt, att han är lärd och bjuder hem lärda män, att han har politiska ambitioner, att han har ett livligt och energiskt sätt. I varje fall har jag inte noterat dessa saker i de mazarinader jag läst, eller i Darntons bild av smädandet av den mäktige mannen.

Den mänskliga och gudomliga lag som bjuder kvinnor av visa ”modestiti”, ungefär måttfullhet, blygsamhet, tillbakadragenhet har Kristina enligt dessa skribenter inte velat lyda. Uppenbarligen är det en lag enbart för

kvinnor, för det räckte att man betedde sig som en man, så överskred man den. Det räckte med att skratta högt, tala högt, säga fräckheter och kvickheter, vara livlig och energisk i sina rörelser, att visa humör, vilja lära sig, att vilja bestämma, så blev man det monstrum som Kristina är.

Kristinas sexuella beteende

I tidens tänkande verkar det alltså följa logiskt av Kristinas underliga kropp, Kristinas manliga klädsel och Kristinas manliga beteende att hon både är man och kvinna i sexuellt avseende. Och smädeskrifterna redogör mycket riktigt både för hennes sodomier och för hennes promiskuitet. I själva verket är det så att större delen av dessa två smädeskrifter handlar om Kristinas erotiska förehavanden och sexuella beteenden. Jag skall inte trötta mina läsare med många exempel – skrifterna får något monotont och maniskt över sig i när de kommer in på detta ämne.

- hon har genomgått flera aborter, det är hennes läkare Bourdelot och Sorreau som stått till tjänst (Copie)
- hon är en av de mest liderliga tribaderna som man någonsin har omtalat. Man har sett henne lägga handen under en kvinnas kjol (Copie)
- man håller det för säkert att hon (Mme de Cueva) har tjänat henne (Kristina) som succuba (Copie)
- Pimentel (den spanske kungen sändebud) är hennes älskare (Copie)
- Hon anlände till Antwerpen utan att åtföljas av någon kvinna, men mitt ibland 25 gardessoldater, mindre stridsberedda för Mars än klädda för Venus' lekar (Lettre)
- Hon är våldsamt förälskad i prinsen av Condé, hon förföljer honom med sina uppvaktningar, detta trots att han är sjuk. Hon överger honom varken på promenaderna, på assembleerna, på teatern, som en skugga förföljer hon honom. Men prinsen saknar inte män som kan supplera hans oförmåga. (Lettre)
- Man har trott att hon skulle anlägga halvmånen [bli muslim] innan hon tänker enrollera sig hans seralj, jag som känner henne att hon inte vågar sig på det, jag misströstar inte om att se namnet på fru Kristina i samma roll som våra romerska systrar, inte om att kunna knacka på hennes port med min ecu (Lettre)
- Drottningen som blev berörd av hennes [en ung dam i Fano, Italien] kvinnliga behag, gav henne priset, och efter att ha smickrat henne, kallade hon till sig en av nuntierna, som hon bad att uttrycka till denna skönhet en del av de känslor som åsynen av ett så vackert ansikte hade ingivit drottningen (Lettre)
- Hennes erövrarhumör vilade inte länge utan att börja praktisera, monsignor Collonna blev den förste som fälldes av dess slag. (Lettre)

Här, på denna punkt, det sexuella beteendet, möts äntligen smädandet av den mäktiga kvinnan och den mäktige mannen. Darnton beskriver hur smädandets centrum under perioden 1500-talets slut till 1600-talets mitt flyttades från religionen till sexualiteten. Henrik II smädades under 1500-talets slut inte för sin homosexualitet – det kunde man ha smädat honom för – utan för sina protestantiska sympatier. Därtill hånades han för att vara en ynkrygg, en hycklare, en smitare. Vid 1600-talets början kunde Condé smädas för förräderi, för konspirationer, Concini för utsvävningar. Men under fronden vid århundradets mitt kom förändringen. Då kom Mazarin att dra på sig anklagelser för sodomi, för promiskuitet. Därtill smädades han för sin låga börd, för kärlek till god mat. Framförallt uppehöll man sig vid vid hans girighet och hans förbindelse med drottningen, Anna av Österrike. Darnton skriver: ”Dessa attacker sträckte sig längre än de förolämpningar som yrt genom tidigare texter. De gjorde smädeskriften till ett slags mini-biografi”.⁵ Men jag har inte kunnat iaktta – och Darnton relaterar det heller inte – någon som helst pornografisk touche i dessa smädanden.

Men i och med dessa strängt personliga angrepp öppnades vägen, menar Darnton, mot den pornografiska skildringen av maktens män, och det första steget i denna utveckling ser Darnton i Roger de Bussy-Rabutin (1618–1693, hertig, kusin till madame de Sévigné) lilla pikanta skandalkrönika från Ludvig XIV:s hov, *Histoire amoureuse des Gaules* från 1666. Denna ur politisk likaväl som pornografisk synpunkt ganska oskyldiga skrift kom att få fortsättare, och dessa drog linjen från det det pikanta, skandalösa till det moraliska och politiska förfallet. Frågan är då om kvinnor smädades för samma usla sexuella beteende som män? Inte riktigt. Mazarin, kardinalen hade man smädat för promiskuitet och sodomi, men Ludvig XV smädades under 1700-talets förra hälft för sin impotens, inte för sin promiskuitet. För Kristina, den mäktiga kvinnan gällde inte riktigt samma regler för det sexuella beteendet som för den mäktige mannen – undantagandes celibatärer.

Kristinas åsikter

I ett avseende fortlever traditionen från 1500-talets smädeskrifter i ”Lettre” och ”Copie”, nämligen i kritiken av Kristinas ateism eller kätteri. De båda skrifternas attacker på Kristina för detta är emellertid inte så skarpa och utdragna som de som gäller hennes manliga beteende, manliga klädsel, un-

derliga kropp och avskyvärda sexuella beteende. Dessutom färgas kritiken av Kristinas ateism alldeles tydligt av skribenternas huvudärende, Kristinas abnormitet i sexuellt avseende:

En dag fick Kristina syn på grevinnan Grimberge, vilken var i grossess. Vid Gud, sade Kristina, den goda jungfru Maria skulle ha generat oss om hon hade lika många barn som denna prinsessa, ty hon hade bara ett och det vet inte hur det kom till. Kan man säga värre blasfemier än sådant? Vid ett annat tillfälle när hon befann sig i ett jesuitkloster och promenerade med rektorn, fick hon syn på en mycket välgjord bild av Jungfrun, och då sade hon till rektorn: När ni ser denna vackra målning, fader, får ni då inget begär att förlusta er? Denna skamlösa fråga fick den gode rektorn att rodna, och han svarade: Madame, en sådan bild inger dyrkan och stärker oss mot Satan. Då svarade drottningen honom: Jag vet nog skälet till varför kvinnor inte har makt över dem i er orden, är det inte för att ni häftar vid baksidan på era elever? (Lettre)

Jag har inte funnit motsvarande smädelser i de ovan nämnda mazarinaderna – ateism och kätteri var kanske inget man brukade tillvita Mazarin.

Hur smädar man en mäktig kvinna?

Skälet till att dessa skrifter trycktes och spreds är enkelt: de var eller kunde vara effektiva vapen. Ett grundläggande villkor för att framgångsrikt kunna erövra, utöva, befästa och öka sin makt var nämligen att man hade ett gott anseende, att ens namn och ära, som det heter, var obefläckade. Darnton citerar kardinal Richelieu, som menade att ett gott anseende i själva verket var det allra viktigaste för den som hade politiska ambitioner: ”Fursten bör tillskansa sig makt genom sitt anseende.[...] Gott anseende är så nödvändigt att en furste som åtnjuter gott rykte kan göra mer med sitt namn ensam än de som besitter arméer men inte högaktning”.⁶

Kristina, som var en skicklig politiker visste detta. Hon kunde på något sätt ha bemött smädeskrifterna från 1654–55, men hon gjorde det inte. Kanske fann hon dem för motbjudande, för groteska. När hon vid den skandalösa affären med avrättningen av markisen Monaldesco år 1656 också utsattes för smädeskrifter, bemötte hon dessa, bland annat genom att låta trycka och sprida sin version av händelseförloppet. När hon skrev sin självbiografi 1681 bemötte hon flera av anklagelserna från den första kampanjen: i sin självbiografi framställer hon sig själv som kysk, from, nästan helgonlik.⁷

Frågan är om dessa smädeskrifter allvarligt försämrade Kristinas möjligheter att verka politiskt. De kunde ha gjort det, eftersom hon de facto hade en så smal maktbas – hon hade sitt rykte, sin ära, knappast något mer. Någon tron hade hon inte längre. Men vi vet inget om vilken verkan de hade.

Det var tydligen inte svårt att attackera henne. Hennes manliga klädsel, hennes lärdom, hennes delvis okvinnliga beteende gjorde henne till ett lätt byte för smädeskrivarnas giftpennor och fantasier. De styrdes av tidens förknippningar mellan biologiskt kön, sexuellt kön och socialt kön – Kristinas kropp och sexuella beteende blev i enlighet med denna logik monstruös och abnorm.

Och kvinnans anseende och rykte hade – som det förefaller – uteslutande med hennes kön att göra. Noga besett hade det mest med hennes kropp och hennes sexuella beteende att skaffa. En kvinna måste – oavsett om hon var drottning eller piga – signalera kvinnlighet i alla avseenden, annars kunde den logik som järnhårt förband kvinnlig kropp och kvinnlig kläddräkt med kvinnligt sexuellt beteende slå till. Och slog den av någon anledning till, var saken klar: denna kvinna var inte ärbar, hennes namn och goda rykte kunde sättas ifråga. För mannen gällde det goda namnet, anseendet för det mesta något annat. Om anseendet någon gång berörde den sexuella sfären, så tycktes det framförallt gälla viriliteten.

Vad var då kvinnligheten? Vad är det för underförstådd kvinnlighet dessa skrifter förutsätter? Ja, den är manlighetens motsats. Nyckelordet i sammanhanget är ”modesti”, blygsamhet, ärbarhet, tillbakadragenhet. Det är detta begrepp som innefattar det mesta av kvinnligheten, det är detta begrepp som förbjuder en kvinna att vara sexuellt vidlyftig (viril!), att klä sig manligt, att säga fräckheter och tvetydigheter, skratta högt, att visa vetgirighet, att diskutera. Kort sagt det som man tillät mannen.

Noter

1. Weibull, s. 127.
2. Stolpe, s. 277 ff.
3. Dessa mazarinader finns på KB i Stockholm.
4. Darnton, fr.a. i kapitlet ”Den politiska smädeskriftens historia”.
5. Darnton, s. 203.
6. Darnton, s. 198.

7. Se E. Hättner Aurelius, *Inför lagen. Kvinnliga svenska självbiografier från Agneta Horn till Fredrika Bremer*, Lund 1996, kap. ”Från reträtten till det stora offret. Om drottning Kristinas självbiografier”.

Källor och litteratur

- ”Copie D’une Lettre escripte De Bruxelles à la Haye, Touchant La Reyne De Suede”, i *Recueil de Quelques Pieces Curieuses, Servant à l’Esclaircissement de l’Histoire de la Vie de la Reyne Christine*, Pierre du Marteau, Köln 1668.
- ”Lettre ou Recit Veritable Du Sejour de Christine Reine de Suede à Rome”, i *Historie de la Vie de la Reyne Christine de Suede*, Jean Pleyn de Courage, Stockholm 1677.
- ”Le Mouchard ou Espion de Mazarin”, Claude Boudeville, Paris 1649 ”Genealogie ou, Extraction de la Vie de Iulle Mazarin, Cardinal & Ministre d’Estat”, 1649.
- ”Factum, servant au Procez criminel fait av Cardinal Mazarin, touchant ses intelligences avec les Estrangers ennemis de l’Estat”, 1649.
- ”L’amende honorable de Iules Mazarin, des crimes qu’il a commis contre Dieu, contre le Roy, & contre luy-mesme”, Paris 1649.
- Darnton, Robert, *The Forbidden Best-Sellers of Pre-Revolutionary France* (1995), i svensk översättning *Pornografi och revolution. Förbjudna bästsäljare i det förrevolutionära Frankrike*, Stockholm 1996.
- Dekker, Rudolf M. och Lotte C. van de Pool, *The tradition of female transvestism in early modern Europe*, New York 1989.
- Hättner Aurelius, *Inför lagen. Kvinnliga svenska självbiografier från Agneta Horn till Fredrika Bremer*, Lund 1996.
- Stolpe, Sven, *Från stoicism till mystik. Studier i drottning Kristinas maximer*, diss. Uppsala/Stockholm 1959.
- Weibull, Curt, *Drottning Christina. Studier och forskningar*, fjärde upplagan, Stockholm 1966.

Claes-Göran Holmberg

”en luden keltiberer från kaninlandet”

Den romerska litteraturen som mångkulturellt fenomen

De romerska författarna använde ofta främmande folkslag och främmande länder som jämförelsematerial. Så kunde till exempel Horatius i ett ode till Maecenas (III: XVI) jämföra den karga men moraliskt upplyftande kärvheten i det italiska lantlivet med det yppiga, men omoraliska, överflödet, i andra delar av världen:

Vatten klart i en bäck, några få tunnland skog
samt en åker, som ger odlar'n sin vissa lön,
om den sällheten vet ingenting den, som har
bördigt Africa till domän.¹

I ett annat ode, ”Mot de giriga rika” (III: XXIV) säger Horatius att ”Bättre då lever steppens Scyth, / som på rullande hjul flyttar omkring sitt hus, / bättre Geten i fruset land /” än de samtida romarna med sin förslappade livshållning. Hos barbarerna finns ännu den dådkraft och den sammanhållning som fanns hos tidigare romargenerationer. Där har ingen hägnat in all mark åt sig själv. Marken tillhör alla. Om modern dör tar andra kvinnor hand om barnen och inga är otrogna. Romaren däremot kan nu för tiden knappt hålla sig kvar på hästryggen, skriver Horatius, jaga vågar han inte, men han är mästare i spel!²

Utlandet kunde alltså både användas som uppbyggande och varnande exempel. Utlänningarna, de andra, kunde brukas på flera olika sätt. Man kunde till exempel hänvisa till gallerna och germanerna när man ville visa de förvekligade romarna hur de själva en gång levat: i enkelhet och dådkraft. Men man kunde också peka på de förvekligade grekerna och de korrupta egyptierna som orsaker till romarrikets förfall.

För de flesta av oss är väl den klassiska romerska litteraturen förknippad med ”stålblanka romarcitat” och de romerska författarna har antagit en marmorstel blekhet. Vi ser dem lika vita som de byster som bevarats. I själva verket är den romerska litteraturen fylld av färger – i flera avseenden. Inte minst var de romerska författarna själva en brokig skara. Väldigt få av

dem var födda i Rom, många var italiker men åtskilliga härstammade från Gallien, Spanien, Afrika och andra provinser.

Redan från början av den romerska litteraturen är det främlingar och ofria som står för litteraturen. Det ansågs inte fint vid den här tiden att som tillhörande den romerska eliten ägna sig åt diktkonst. I spetsen för författarkåren före år 200 står greker som slaven Livius Andronicus, som för de lägre skolorna översatte Odyssén på latinets eget gamla episka versmått, saturniern. Ennius (o 200 f kr), Roms förste konstepiker, hexameterdiktare och Vergilius föregångare, var från Calabrien. Han deklarerade stolt att han hade tre hjärtan: ett oskanskt, ett grekiskt och ett romerskt. Hans samtida Plautus, en av antikens bästa komediförfattare var umbrier. De båda efterföljande komediförfattarna, Caecilius och Terentius, hade båda varit slavar. Den förre hade keltiskt ursprung, den senare afrikanskt.

Inte nog med att de flesta "romerska författare" inte var från Rom. Många av dem hade inte latin som modersmål. Latinet var bara ett av flera språk i Italien. Det fanns oskisk-umbriska språk i öster, etruskiska i väster, grekiska i söder och många fler. Visserligen kom latinet att så småningom bli första språk över ett allt större område men de andra italienska språken levde länge kvar som dialekter och folkmål. Så talade till exempel invånarna i Pompeii oskanska ännu under det första århundradet efter Kristus.³ I hur hög grad detta påverkade de romerska författarnas latin överlåter jag åt lingvisterna att beskriva.

Historieskrivaren Livius (59 f.Kr.–17 e. Kr.) var född i Padua men tillbringade större delen av sitt liv i Rom. I Roms historia har han skildrat romarrikets öden från dess ursprung i några bondbyar vid Tibern till det imperium det hann bli under hans liv. Hans tillförlitlighet har ifrågasatts men skildringarna av de ständiga striderna med omgivande byar och folk ger ändå en bra bild av hur romarna segrade genom en blandning av framstående krigföring och begåvad diplomati. Hellre än att utplåna motståndarna gjorde man dem till bundsförvanter. Hellre än att kräva total underkastelse lät man dem behålla språk och sedvänjor. På så vis kunde man ständigt utvidga sitt territorium.

Einar Löfstedt har uttryckt detta på följande vis:

Romarna äro i själva verket det i politiskt avseende mest begåvade folk som historien känner. [---]. De äro sålunda kanske det folk, som bäst och smidigast av

alla förstått koloniseringens oerhört svåra konst. Inga lovord äro för höga för den benundransvärda skicklighet, varmed detta folk med sin löjligt lilla numerär förstod att vid sig binda stycke efter stycke av hela den då kända världen.⁴

Under kejsartiden utvecklades Rom till världens nav. Dit drogs människor från hela världen och ”det mest skiftande människomaterial var representerat bland slavarna i ett romerskt hem: en jättelik neger öppnar dörren för gästen, en inställsam egypter tar hand om hans kläder, en ung lockig gosse, ‘Asiens blomma’, skänker i vinet medan en allvarlig grek föreläser ur Sofokles.⁵

Men det var inte bara slavar och lägre medelklass som kom från andra delar av imperiet. Familjer från norra Italien, Gallien, Spanien och Afrika samlade ihop stora förmögenheter och drog till Rom för att söka lyckan där. Den romerska aristokratin höll länge emot försöken från nykomlingarna att ta sig in i deras dittills slutna värld men fick så småningom ge upp. Vespasianus kallade in ett stort antal framstående familjer från provinserna och drev igenom att de inkorporerades i senaten eller riddarståndet. ”Ingen kunde väl ana, att dessa ättlingar av galler, iberer och afrikaner, som romarna hade besekrat, skulle komma till Rom för att i sin tur tillkännagiva, att de voro mer romerskt sinnade än romarna själva, deras egna herrar”, skriver Guglielmo Ferrero.⁶

Den romerska litteraturen är i hög grad präglad av moralism. En moraliserande ton genomsyrar lyrik, epik, historieskrivning och filosofi. Det man främst vänder sig mot är vad romarna ibland kallade ”incontinentia” (brist på självkontroll, njutningslystnad). Till synderna hörde äktenskapsbrott, effeminisering, lyx, och lust.⁷

De romerska moralisterna angrep den romerska eliten men kom ofta själva utifrån. Cato den äldre, urtypen för den romerske moralisten, var en ”homo novus” och den förste i sin familj som kom att tillhöra senatorsståndet. Familjen var italisk, inte romersk. Det samma gäller Ciceros familj. Cicero föddes i Arpinum i centrala Italien och studerade i Rom, Aten och Rhodos. Familjen Seneca kom från Spanien och Plinius d.ä. och d.y. från Como i Transpadanska Gallien, en italiensk region som inte blev romersk förrän på Julius Caesars tid. Tacitus familj kom troligen från Gallien.⁸ Sallustius var bördig från Amiternum i Sabinerbergen och kom från en plebejisk släkt.

Kritiken mot förfallet i den romerska eliten kom alltså ofta utifrån men samtidigt lades också ansvaret för moralupplösningen gärna på främmande inslag i den romerska befolkningen. Förhållandet till Grekland och till helleniseringen var mycket komplicerad. Å ena sidan beundrades den grekiska kulturen och litteraturen ofantligt och det var självklart för en bildad romare att vara tvåspråkig. Å andra sidan anklagades grekerna för att vara veka, estetiserande, omanliga och dekadenta. Laster förknippades med ”De andra”, antingen dessa var kvinnor eller utlänningar.⁹ Och gällde det utlänningar var det oftast orientaler det handlade om. Den moraliska nord- och sydpolen fungerade redan under romarriket. Ju längre söder ut, desto fler laster. Å andra sidan stod norr för barbariet så civilisationen hamnade i mitten, ungefär i Italien.

Gajus Valerius Catullus (ca 87 f.Kr.–ca 53 f. Kr.) var född i Verona i dåvarande Gallia Cisalpina och tillhörde en ansedd lantsortsfamilj. Som ung tjänstgjorde han som officer i fälttåget mot Mitradates, kung över Pontus och Bithynien. Han ägde en sommarvilla på Sirmiohalvön i Gardasjön. Namnet liksom härstamningen kan vara keltisk.

Catullus skickades av sin far till Rom för utbildning och han tillbringade sina student- och kandidatår där. Han lärde känna nya poetiska strömningar och influerades av den alexandrinska poesin med dess koncentration på idyll och epigram, elegans och ironi.

Catullus återvände ständigt till sin hembygd men kände sig också hemma i Rom:

Böcker besitter jag få här i Verona –
närapå allt är i Rom. Där är mitt riktiga hem.
Bara ett enda paket tog jag med mig hit, när jag reste.
Resten blev kvar i Rom, arbetets, nöjenas stad¹⁰

Precis som i dagens uppgörelser mellan unga män är det bördens och nationaliteten som används som vapen mot rivalerna. I dikt 37 uttrycker Catullus sin svartsjuka mot spanjoren Egnatius som han stött på på krogen: ”Mest hårt för att ni alla blott är små bögar / och grändförtjusare – vem som är värst vet man: / en luden keltiberer från kaninlandet, / Egnatius, som är ”så söt” i svart helskägg / och ler ”så lustigt” med sin spanska pisstandgård”¹¹

I dikt 39 fortsätter avrättningen av Egnatius:

Var du från stan, en tiburbo, sabinättling,
en fet etrusker eller mager umbrare,
en svart och slipad sälle, lanuvin kanske,
eller en transpadan som jag – kort sagt, vad än
för trakt du var från, där man borsta mun hyggligt,
så grina bara på (dock helst med urskiljning!).
Nu är du keltiber. Hos keltiberfolket
är seden som bekant att när man pissat spars det;
därmed frotteras sedan betar, gom, tandkött,
så att ju mer du gapar, desto mer minns man
att du har druckit pink och stinker mundravel.¹²

I dikt 84 gisslar Catullus Arrius för att denne använder grekisk accent när han vill låta fin:

”Chommoditet”, säger Arrius, menande kommoditeter –
”pulcher”, för pulcer, förstås – aspiration var han kan.
Tycker sig tala så phynt, när han hopblandar Eros och
Heros,
nyttjande grekisk haccent, che-ljud och blåsing som
phan.
Säkert var mor hans grek (från Suburra) och morfadern
också,
likasom morfadersmor (fastän dom umbrare var).

Alla öron i Rom drog en lättnadens suck, när som Harrius
nyligen reste sin kos, skickad till Zyrien hut.
Äntligen, tänkte vi då, blir vi kvitt denna blida
parfymvind –
dock, nu sprids det ett hemskt rykte: han kommer igen,
säkerligt dubbelt så full, ej av orientens allyrer
(det vore orätt sagt) men av horientalisk hallyr.¹³

I Arrius kretsar är det alltså finare att vara grek än umbrier. Att man inte vil-
le låtsas om att man var uppvuxen i ”Suburra”, en av Roms mera suspekta
delar, är kanske inte så konstigt.

Sextus Propertius föddes i Assisi i Umbrien mellan någon gång 57–48
f.Kr. Han blev tidigt faderlös och familjens lantegendomar konfiskerades
av Octavianus. Propertius begav sig till Rom där han kom att tillhöra kret-
sen kring Mæcenus.

Också Propertius kan någon gång klaga över utländska sedvänjor:

Säg till vad gagn, min kära, gå ut med sista frisyren
och låta dräkten från Kos bölja i luftiga veck?
Varför övergjuta ditt hår med Syriens myrra,
föra dig själv till torgs pyntad med utländska ting¹⁴

I elegi nummer I. 22 berättar Propertius var han kommer ifrån:

I vår bestående vänskaps namn vill du veta, o Tullus
varifrån jag och min släkt kommer och vilka vi är.
Känner du till Perusias trakt och hemlandets gravar,
slakten Italien led under förödelsens tid,
den gången romare drevs av tvedräkt i strid mot varandra
(du, etruskiska jord, gav mig min bittraste sorg,
du som fördrog att min frändes lemmar spriddes på marken
och med en handfull stoft aldrig betäckte hans ben),
hör: i nejden intill som gränsar till slätten inunder,
där, i Umbriens bygd, bördig och rik, är jag född.¹⁵

Vergilius (70 f. Kr.–19 f. Kr.) – möjligen av delvis keltiskt ursprung, född i Mantua, utbildad i Cremona, Milano och Rom, boplats i Neapel – hade etruskiska anor och umgicks i kretsar där detta ansågs förnämt. Till de som åberopade etruskisk börd hörde även umgängesvännerna Mæcenas och Augustus. Mæcenas var av etruskisk riddarsläkt från staden Arretium (Arezzo). Det är alltså ingen tillfällighet att Vergilius ger Aeneas ett etruskiskt arv vid sidan av det trojanska. I de källor kring Aeneas-gestalten som Vergilius använde poängterades i stället Aeneas grekiska börd så det är en klar politisk tendens i Vergilius omarbetning av stoffet.¹⁶ Vergilius tillhörde besjungarna av dygdena i det italiska lantlivet:

Such was the life the frugal Sabines led;
So Remus and his brother-god were bred,
From whom the austere Etruscan virtue rose;
And this rude life our homely fathers chose.
Old Rome from such a race derived her birth.¹⁷

Quintus Horatius Flaccus (o. 65 f. Kr.–8 f. Kr.) var enligt egen beskrivning kortväxt, svartmuskig och ganska tjock. Han var född i gränstrakterna mellan Lukanien och Apulien i södra Italien. Hans far var auktionsförrättare och ”libertinus” (frigiven slav). Hans värld pendlar mellan drömmen om det enkla livet på landet, en viss lust till storstadens umgängesliv och tron på att hans rykte ska leva kvar efter hans död- och då inte bara i Rom med omnejd utan över hela världen:

[---] Född utav ringa stam / jag, den Mæcenus korat och valt till vän, / jag kan ej dö...

[---]

En sångens svan, mer ryktbar än Icarus,
jag skåda skall Bosphoren med då mot strand,
Gætulers land vid syrtens vikar,
Hyperboreernas fält och ängder.

Mig Dacern röna skall, som sin fruktat gömt
för Roms kohorder, Colchern och längst i norr
Gelonens, mig Iberen känna,
de som av Rhodanus' vatten dricka.¹⁸

*

Viktor Rydberg har i Romerska kejsare i marmor givit oss en bild (sedd genom Tacitus ögon) av romarnas syn på främmande folk:

Tacitus har gifvit oss ett märkligt prof härpå. De förnämre innevånarna i Gallia comata, som ägde romersk medborgarrätt och hvilkas tungomål och bildning länge varit romerska, påyrkade rättighet för sig att söka och kunna nämnas till statsämbeten i Rom. Krafvet väckte förbittring och häftigt motstånd ej endast bland mängden af senatorer och riddare, utan säkerligen äfven bland menige man i hufvudstaden; ty i trots af alla ståndsindelningar och rangklasser ville ännu vid denna tid hvarje inom stadens murar född gatpojke gälla för mer än de yppersta medborgarna i landsortsstäderna, och det fans i sjelfva verket en af föreställnings-sättet upprätthållen, ehuru i statslifvet icke tillämpad hierarkisk ordning mellan de under Rom lydande landen och folken, i hvilken italerna intogo främsta rummet, grekerna andra, gallerna tredje och så vidare ner till egypterna, som vanligen ställdes lägst.¹⁹

Den store satirikern Juvenalis (ca 60 – ca 135) var troligen född i Aquinum i södra Latium. Hans diatriber mot tidens ondska, mot kvinnor, uppkomlingar och homosexuella var också klart främlingsfientliga. Juvenalis, själv länge misslyckad i karriären, är bitter över de nyrika främlingar som alltmer tar över Rom. Visserligen var även hans vän Martialis ”utlänning” och två av de kejsare han upplevde, Trajanus och Hadrianus likaså (också de var från Spanien) men de främlingar Juvenalis framför allt hatade var nyrika greker och orientaler. Det var frigivna slavar som stigit i gunst och rikedom. De representerade lättsinne, perversioner och nya seder. I Juvenalis första satir ska författaren förklara varför han måste skriva satirer:

When limp-limbed eunuchs take wives;
 when husky Maevia slits
Wild boars in the games and clamps
 a spear between naked tits;
When a barber who scraped my beard in
 youth has a bigger pile
Of wealth than all the nobility;
 when that scum of the Nile,
Crispinus, ex-slave from Canopus,
 around his shoulder flings
A cloak of Tyrian cloth and wafts a
 hot-weather gold ring
In the air on his sweating finger,
 unable to bear thereupon
The extra weight of a heavier jewel –
 when this goes on,
It's hard to keep from writing satire.²⁰

och lite längre fram:

A freedman pushes ahead and says,
 ”I'm first in the queue!
Why should I falter or fear to
 defend my place? I know
I was born beside the Euphrates,
 as holes in my ears would show
If I tried to deny I'd been a slave.
 But now I've got
Five shops that earn me four hundred
 thousand. [---]”.
So let tribunes wait, let money prevail,
 let him who came
But lately to town with the chalky
 feet of a slave lay claim
To priority over the sacred offices.²¹

Till Rom pumpades massvis med härtagna slavar som gjorde överklassens liv bekvämt. Ofta var de mer kunniga än sin herre och vann ställning och inflytande som konstnärer eller tekniker, förmän, kontorister och inte minst som ungdomens lärare. Det började anses obildat att inte åtminstone kunna två språk perfekt, latin och grekiska.²²

Kvinnorna började sminka sig med egyptiskt smink. Parfym, rökelse och ”syriskra kransar” (ett slags eterneller) blev populära. Männen lade av

sig togan och satte på sig karbasos- (snibbar av utländskt snitt) och lätta linnedräkter efter egyptiskt mönster.

Grekerna stod ju också för mycket som romarna beundrade men Juvenalis har inte mycket till övers för dem:

[---] O Romans, I can't stand
a Rome so Greekified.
But what small part of our dregs
is Greek! Long ago the wide
Orontes of Syria poured into the Tiber
and brought
With its lingo and morals its flutes
and harps with taut,
Oblique strings and its native
tambourines and its bitches,
Ordered to hustle at the circus cribs,
If your itch is
To fondle exotic whores in gaudy
turbans, go there!
Your country cousin, Romulus, chooses
now to wear
A dinner coat from Savile row, Athens;
his chest he trims
With *médailles d'honneur*, his neck
is reeking *Parfum du Gym*.
One comes from high Sicyon, one from
Andros, Tralles, or Samos,
Others from Amydon or Alabanda; all
head for the famous
Esquiline Hill or Osier Heights to
worm their way
To the heart of the finest homes and
end as master some day.
They're quick-witted, brash, to all
shame lost, and ready with lots
Of talk, in greater floods than
Isaeus poured. But say, what
Do you think that fellow over there
might be? His career
Is being whatever you wish – schoolmaster,
masseur, engineer,
Physician, magician, ropedancer,
palmist, painter, fall guy.
When hungry our Greekie knows everything,

Just tell him to fly,
He'll do it. After all, that man who
spread wings on the breeze
Wasn't Moorish, Turkish, or Russian
but born in the heart of Greece.²³

Eller som Cicero uttryckte det: "Rom har erövrat Grekland och Grekland erövrar Rom".

Ska sådana personer ha ett bättre namn, ha det bättre ställt, än han själv undrar Juvenalis och tillägger:

Does it count, in the end,
For nothing at all that as a baby I
drank in the air
Of the Aventine hill and was nourished
on Sabine olives there?²⁴

En sanning med modifikation eftersom Juvenalis förmodligen inte bodde i Rom förrän i vuxen ålder, men patriotismen kan som bekant flamma ännu högre hos invandrare. Angrepp på främlingar tycks ta sig samma uttryck i alla länder och alla tider. Invandrare är sedeslösa, opålitliga, näriga och antingen oförskämt listiga eller oförskämt dumma.

Förutom grekerna hörde också judarna till favorithatobjekten för de romerska författarna. Juvenalis klagar i sin satir nummer tre om hur

And where Numa once trysted
with his beloved in dead
Of night, the sacred spring, the
grove, and the shrine today
Are rented to Jews, who own just a
basket and some hay.²⁵

I satir nummer 15, "Egyptiska kannibaler" går Juvenalis som längst i sitt hat mot de vämjeliga egyptierna. Inte nog med att de är sliskiga och äckliga de tillber krokodiler, apor och fåglar som gudar men äter människor. Juvenalis påstår sig själv ha sett hur efter en strid mellan två egyptiska städer den vinnande parten dödade en av motståndarna för att sedan kollektivt äta upp honom. För Juvenalis är detta den fullständiga perversionen. Han vänder sig i förakt bort från dessa undermänniskor:

No wild Cimbrians or Britons, no
savage Scythians or dread
Agathyrans ever so rabidly raged as
this rabble, afraid
Of war and useless, that hoists baby
sails on crockery fleets
And rows painted pottery boats with
puny oars! You can mete
Out no penalty proper for such a
crime, no punishment frame
For people in whose minds anger and
hunger are one and the same.²⁶

Ytterligare författare skulle kunna anges för att visa på hur den romerska litteraturen egentligen skrevs av invandrare. Historikern Pompeius Trogus (o Kristi födelse) var en helleniserad kelt från Gallia Narbonensis (Savojen). Han var författare till den första latinska världshistorien som märkligt nog hade en antiromersk tendens, kanske förklarad av att han hade en grekisk förlaga.

Cornelius Gallus, född i Forum Julii i Gallia Narbonensis år 69, skolkamrat med Vergilius och skaparen av den romerska erotiska elegin, var också han provinsbo och bland annat en period prefekt för provinsen Egypten. De fyra kanske viktigaste författarna under det första århundradet, Lukanus (39–65), Martialis (o 40–100), Quintilianus (o 35–100) och Seneca d.y. kom alla från Spanien.

Under följande århundraden var det så att praktiskt taget ingen romersk författare av betydelse kom från Italien. I stället trädde Gallien, Spanien och Afrika fram som centrala provinser, men även den grekiskspråkiga östern producerade flera viktiga författare. Under sent 200-tal satt den afrikanske författaren Fronto och försökte förändra den latinska prosan genom att ta upp arkaiska fraser och imitera författare från tidig republikansk tid. En annan afrikan (av grekisk släkt, född i Madaura i Marocko, präst i Kartaago), Lucius Apulejus, skrev på ett synnerligen personligt språk romanen *Den gyllene åsnan* som kom att få ett stort inflytande på efterföljande prosa. Från Afrika kom också centrala kristna författare som Tertullianus (160–230) och Augustinus (354–430).

Den här snabba exposén har försökt visa att de marmorbleka romerska författarna i själva verket prålade av färger. Att blekheten- till mångas för-

tret – blev alltmer mörkhyad under århundradena. Att mångkultur och orientalism är begrepp som i högsta grad är applicerbara vid studiet av den romerska litteraturen. Och att det alltid finns anledning att på nytt läsa klassikerna.

Noter

1. Horatius, *Oden* (övers. Nils Östberg), s. 187.
2. Ibid., s. 204.
3. M. Cary och T.J. Haarhoff, *Life & Thought in the Greek & Roman World*, London 1961, s. 184.
4. Einar Löfstedt, *Romare*, Stockholm 1956, s. 33.
5. Sven Lilliedahl, *Från antikens Rom. Seder och samhällsliv*, Stockholm 1937, s. 10 f.
6. Guglielmo Ferrero, *Den antika civilisationens undergång*, Stockholm 1927, s. 15.
7. Catharine Edwards, *The Politics of Immorality in Ancient Rome*, Cambridge 1993, s. 5.
8. Ibid., s. 17.
9. Ibid., s. 25.
10. Catullus, *Dikter* (övers. och inl. Ebbe Linde), s. 91.
11. Ibid., s. 52.
12. Ibid., s. 53.
13. Ibid., s. 104.
14. Sextus Propertius, *Elegier* (översättn. Ingvar Björkeson), Stockholm 1992, s. 19.
15. Ibid., s. 75.
16. *The Two Worlds of the Poet. New Perspectives on Vergil* (red: Robert M. Vilhelm och Howard Jones), Detroit 1992, s. 134 f.
17. *Roman Readings* (red: Michael Grant), London 1958, s. 138 f. (ur *Georgica*).
18. Horatius, s. 138.
19. Viktor Rydberg, ”Romerske kejsare i marmor” i *Skrifter af Viktor Rydberg IX*, Stockholm 1897, s. 79.
20. *The Satires of Juvenal* (översättning: Hubert Creekmore), New York 1963, s. 26.
21. Ibid., s. 31.
22. Catullus, s. 9.
23. *The Satires of Juvenal*, s. 48 f.
24. Ibid., s. 50.
25. Ibid., s. 45 f.
26. Ibid., s. 236.
27. Se t.ex. *The Letters of the Younger Pliny*, London 1969, s. 139.

Lisbeth Larsson

En säsong i Rom om Birgitta Stenbergs självbiografier

När läsaren möter Birgitta Stenberg i *Spanska trappan* är det 1956, och hon har just debuterat med romanen *Mikael och Poeten*. Henry Miller och Ezra Pound är några av hennes förebilder, den svenske poeten Paul Andersson hennes bästa vän. Hon håller just på med en intervjuserie där betydande svenska författare får uttala sig om nutidsproblemen. Den innehåller, trots att kulturredaktören ställer sig frågande, enbart manliga författare. ”Det fanns ingen anledning att klassa ner min intervjuserie med någon av de där. Själv ville jag inte heller ha med de kvinnliga författarna att göra och riskera att associeras med dem. Jag skulle skapa en egen karriär utanför alla snäva och orättvisa gränser”, skriver Birgitta Stenberg vid 80-talets slut i berättelsen om Birgitta Stenberg vid mitten av femtiotalet.

Spanska trappan, 1987, är den tredje och avslutande delen i den självbiografiska trilogi som Birgitta Stenberg påbörjade 1981. Den utgjorde en uppmärksammat återkomst efter en drygt decennielång tystnad som romanförfattare. Efter debutromanen *Mikael och poeten* och uppföljaren *Vit av natten* 1958 fick hon 1961 sitt publika genombrott med den dokumentärliknande romanen *Chans* om raggabruden Mari, på glid längs svenska landsvägar. Den omvandlades omedelbart till film och under en period var Birgitta Stenberg föremål för ett intensivt massmedialt intresse. 1969 utkom *Rapport*, en självbiografisk dokumentär från ett knarkhelvet. 1981 återkom hon med *Kärlek i Europa* första delen av en självbiografisk trilogi, där hon berättar om sin långa väg till skriften och författarskapet, och, skulle man kunna tillägga, även anger den färdriktning in i en tystnad, som för hennes egen del bara blev parentetisk men för hennes vän Paul manifest.

Paul Andersson är i Birgitta Stenbergs självbiografier hennes mentor. Han är hennes, musa, drömbild, ständiga längtan och oersättliga vän. Vägen till dikten, men också, i flera avseenden, bort därifrån. Hon träffar honom i Paris i *Kärlek i Europa*, är ständig tillsammans med honom och hans vänner i Stockholm i *Apelsinmannen*, 1983, självbiografins andra del, och

lämnar honom slutligen bakom sig i Rom på de sista sidorna i *Spanska trappan*, 1987.

Genom böckerna; i Stockholm, Paris och Rom, följer hon honom som en skugga, tålig och läraktig: allt mottagande, allt givande. Han har för henne den förföriska lockelsen hos en Pan, och han har en Pans svekfullhet och demoni. Han glittrar över sidorna i hennes svarta minnesberättelser där han får återuppstå tillsammans med hennes egen historia, som hon också avslutar när hon bryter upp från honom och Rom. Deras första möte är förlagt till Paris och la Reine Blanche, en bögbar i Saint Germain des Pres, dit hon hittat med hjälp av Aftonbladets Mario Grut. Det första Paul Andersson frågar henne är om hon läst Arthur Rimbaud. När hon skakar på huvudet vänder han sig genast bort med ett: ”Det måste du göra. Sen kan vi talas vid”. När Birgitta Stenberg återvänder nästa kväll har hon läst på och bekantskapen kan inledas. Hela kvällen samtalar hon och Paul Andersson om Rimbauds *Une saison en enfer*.

Baudelaire, Verlaine och Rimbaud är Paul Anderssons förebilder i liv som i dikt, och de blir också Birgitta Stenbergs. Arthur Rimbaud, vilken likt Birgitta Stenberg kom till Paris bara sexton år gammal och snabbt drogs in i de etablerade bohemernas värld av promiskuitet, homosexualitet, drogmissbruk och kriminalitet, får en närmast emblematiskt betydelse för hennes berättelse, liksom hans diktsamling *Une saison en enfer*. Målmedvetet söker hon göra den förbehållslösa, totalt utlevande, självförstörande och gränsöverskridande livshållning som var hans – det sena 1800-talets modernistiska poeters – och Paul Anderssons till sin. Men de könsrättsliga barriärerna tornar ständigt upp sig; kvinnoföraktet, hennes egen svårighet att förstå och det sexuella utanförskapet. ”Det blir inget av dig förrän din hjärna blir lite manligare än den är. Du måste tänka mer som en karl”, säger Paul Andersson, när hon inte hänger med i cafésamtalens rasistiska sexskämt. Hans enda goda exempel på en kvinnlig författare är Selma Lagerlöf, just för hennes manliga hjärnas skull. Det är också hennes namn som företagaren Valentin senare i berättelsen nämner, när han efter att ha avfärdat kvinnor både som målare och kompositörer, försöker ge ett exempel på att det trots allt finns några kvinnliga författare som levtt upp till standarden. ”En dag skulle jag bli lika bra som de manliga författarna”, tänker den unga Birgitta Stenberg sammanbitet i den berättelse hon skriver tre decennier senare. ”Jag skulle klara mig själv. Inte ens som Arthur Rimbaud skul-

le jag göra och haka på någon lesbisk diktarinna så som han gjort med Paul Verlaine.”

På berättelsens explicita nivå är Birgitta Stenberg fullständigt solidarisk med den unga Birgitta Stenbergs ambitiösa och energiska strävanden att anpassa sig till efterkrigstidens parisbohomer, Paul Andersson och det modernistiska diktaridealet. Mer indirekt framstår hon emellertid i sin minnesrekonstruktion som en främmande i denna värld av manliga vänskaper och kärleksband, droger, excessivt diktande och experimenterande, ohjälpligt en annan. Och gång på gång berättar hon om hur hon, bland dessa modernister som odlade utanförskapet på ett självhävdande närmast triumfatoriskt sätt, erfar det ofrivilliga, påtvingade och smärtsamma utanförskap, som berättelsen kopplar till hennes kön. ”Motvilligt lät de mig vara med”, skriver Birgitta Stenberg i *Apelsinmannen*, där hon är tillbaka i Stockholm och sitter på café Mocka tillsammans med Paul Andersson och Lasse Söderberg. De tränar automatisk skrift och överträffar varandra med hugskott och lustiga infall. ”Motvilligt lät de mig vara med, jag räknades inte, det var mest som en vänlig gest, eftersom jag ändå fanns i lokalen. Jag längtade in i deras gemenskap, men de flöt ovanpå och jag under.” Hon vill in i denna manliga värld. Hon vill inget hellre. Men både hon själv och hennes omgivning ser ner på det kön hon tillhör, och hon gör allt för att två det av sig.

Drabbad av sitt kön mitt i själva skrivakten – hon sitter som vanligt på ett café med anteckningsbok framför sig, ambitiöst skrivande, när hon plötsligt inser att kvinnorna som strövar gatan fram är prostituerade och att hon själv också uppfattas som en sådan – söker hon en bild som kan befria henne från könets tvångsmässighet: ”Jag kastade ner anteckningsboken och rusade därifrån. [...] Alltid samma sak, alltid dessa hopvispade, söliga, juckande kön, sjuka och blåsvullna. Svett och flåsningar. Jag sprang tills jag inte orkade längre, hett medveten om att vara skapt likadan som alla de där. Det var bara Nike som var fri, segergudinnans rena kliv med sin starka kyska kropp, ut mot den lysande framtiden.” På en rad bryska sätt skolas Birgitta Stenberg in i en miljö och en litterär tradition där författartillblivelsen för en kvinna är detsamma som att transcendera sitt kön, och segergudinnan Nike, så som hon står i Louvrens trapphall, full av kraft och i rörelse blir för henne en bild av just denna förmåga. ”... man mötte hennes kraftigt spända lår i steget framåt mot åskådaren som samtidigt fördes ner-

för trappan. Hennes väldighet underströks ju närmare och samtidigt längre nedanför man kom. Klänningen var blåst tätt intill hennes kropp och styrkan och säkerheten i hennes rörelse var överväldigande. Jag stod där och lät strömmen av besökare vika av runt mej. Nikes glada segervissa kropp var med mej, inte mot, som så många andra. Hade jag mött henne i verkligheten skulle jag ha vänt och följt efter.”

Nike från Samotrake tycks den unga Birgitta Stenberg utopiskt frigjord från sitt kön. Symboliskt nog är hon också, vilket vare sig textens Birgitta Stenberg eller berättaren noterar, utan huvud och utan armar, och hennes metaforiska funktion i berättelsen blir tvetydig. Statyn blir ett emblem för den målmedvetna ambitionen och den expansiva kraften hos hjältinnan. Men med sin avsaknad av huvud och armar, reducerad till enbart kropp, utgör den också en illavarslande påminnelse om de villkor som gäller för kvinnor i den västerländska kulturen.

Birgitta Stenbergs erövring av konstnärskapet är ett identitetsmässigt uppbrott. Det är också ett brott med de estetiska och konstnärliga ideal som var hennes uppväxtmiljö. ”Kultur är behärskning och Fröding var en stor diktare”, tänker hon som i en besvärjelse när Paul Andersson citerar en av de mer grovkorniga av Frödings efterlämnade verser. Den innehåller hennes namn tillsammans med en massa sexualia och den ”klibbade vid mej, jag försökte förtränga den men den dök upp igen med oförändrad kraft. Den tillhörde mig och den var jag och jag visste att den skulle fortsätta att fläcka ner mig. Fröding var förresten mammas favoritdiktare. Så långt jag kunde minnas hade hon läst hans dikter högt...” Litteraturen visar sig vara något annat än det som Birgitta Stenberg lärt och trott, precis som livet och verkligheten. Och i sina självbiografier beskriver hon sin målmedvetna strävan att göra den nya verklighet hon befinner sig i och dess idiom, det förhärskande diktarspråket, till sitt. Ingenstans går hon utan sin anteckningsbok. Hon fyller sida upp och sida ner med detaljerade beskrivningar av de människor hon möter, rummen hon vistas i, repliker hon hör och handlinger som inträffar. Men vägen till ”den konstnärliga texten” är lång. Paul Andersson ger inte mycket för hennes texter och han förmedlar inte de förlagskontakter han utlovat. När hon själv tar kontakt med Åke Runnquist på Bonniers tittar han knappast åt hennes dikter. Inte förrän i slutet av *Apelsinmannen*, den självbiografiska trilogins andra del, skickar hon iväg det manuskript som skulle bli hennes debutroman. I slutet av självbiografins

följande och sista del, *Spanska trappan*, låter Paul Andersson henne veta att han själv och de andra killarna kring tidskriften *Metamorfof* gått på krogen och supit upp halva hennes honorar.

Birgitta Stenberg erövrar det modernistiska diktspråket men lämnar, som Nike, sitt huvud – och en hel del annat – i pant. Hon blir, med Helene Cixous ord, både kastrerad och halshuggen. ”Jag skriver inte så att någon kan känna igen verkligheten”, säger hon till Mikael, Paul Anderssons vän och älskare i *Apelsinmannen*, när denne oroar sig för att polisen kan ha läst det hon skrivit. ”Jag skriver prosa på samma sätt som Palle skriver dikter... [...] Han lyfte handen och tystade mig med en hotfull gest. Jag hade tänkt säga att jag behandlade insidan i människor, gjorde repliker i själens och fantasins domäner...”

I sin ambition att vinna tillträde till Litteraturen och få erkännande på den litterära scenen har Birgitta Stenberg monterat ner och skrivit om sina erfarenheter och upplevelser till en text där referentialiteten är osynlig. Hon har målmedvetet skrivit sig bort från den yttre verkligheten och förvandlat den till en inre. I en paradoxal rörelse av förbehållslös verklighetstillägnelse och total verklighetsförträngning blir hon till som författare. *Apelsinmannen* är *Mikael och poeten* berättad på nytt, men inom en annan litterär diskurs, och i brytningen mellan de långa utdrag ur romanen som Birgitta Stenberg har intefolierat i sin text och den nyskrivna texten kan man se vad hon, i sin berättelse tre decennier senare, menar att det modernistiska formspråket tystat. I sina självbiografier tar hon åter referentialiteten i anspråk, och genom att benämna den verklighet som tystats, omvandlats och förträngts i den första författartillblivelsen åstadkommer hon en andra.

Birgitta Stenberg beskriver också relationen till Paul Andersson, hennes modernistiska musa, som en fortgående stöld. Men – och det är viktigt – där den ursprunglige tjuven slutligen får se sig i grunden bestulen. Redan när de lär känna varandra i Paris utnyttjar Paul Andersson henne ekonomiskt. Systematiskt äter han hennes mat, viggas henne på ciggarett, får henne att betala öl, smörgås och narkotika. Men textens unga Birgitta Stenberg ställer sig beredvilligt till förfogande för dessa stölder. Hon till och med svälter sig för att ha råd med dem. ”Han är äventyret och dikten och allt är honom förlåtet”, står det i *Kärlek i Europa*. ”Det spelar ingen roll att han alltid vill ha övertaget och briljera, han klarar det. Häromdan när jag

inte lyssnade till vad han sa, det var nån som bad mig om en tändsticka, så brände han mig. Tryckte sin glödande cigarett mot min handrygg på bordet mellan oss.”

Paul Andersson bränner i Birgitta Stnbergs berättelse om sitt unga diktarjag in sitt märke i henne både bokstavligt och bildligt. Men samtidigt som han tar hennes identitet ifrån henne kommer han också att ge henne en – eller om det är hon som tar den ifrån honom. Hon gör hans livshållning till sin – och överlever. Hon skriver ner och imiterar hans språk. Samma år som han ger ut sin sista diktsamling och tystnar som poet debuterar hon som romanförfattare. Han kommer att ge henne en ny sexuell identitet, kal-kerad på sin egen. ”Är du lesbisk, kanske?”, frågar han och Birgitta Stenberg, som visserligen har en för sin ålder omfattande sexuell erfarenhet men aldrig varit samman med någon kvinna, bejakar hans fråga. ”Han såg så glatt förväntansfull ut att jag genast nickade.” När hon skall fortsätta sin resa ut i Europa följer han inte med som han lovat, han till och med stjälar hennes reskassa. Men trots allt blir det hon som gör resan, och det blir också hon som lägger beslag på titeln till den självbiografi han planerat att skriva.

[D]en skall bli absolut sann och handla om mitt liv här nere på kontinenten. [...] Kärlek i Europa! Är det inte bra, så säj. Han slår ut armarna och upprepar sitt Kärlek i Europa med betoning på o:et som får det att låta som om själva världsdelen var en sensation.

– Varna läsarna och kalla den för Förbjuden kärlek i Europa.

– Dumheter, du är bara avundsjuk för att du inte kommit på den själv, du som skriver så mycket om erotik i dina dikter. Men den var rolig den där med sandwichmannen och visst har du råd med en till, jag har inte ätit på flera dar... [...]

– Jag har tänkt på en sak. Om du kan få ihop en samling på så där tretti dikter så ska jag åta mig att visa dom för Karl Vennberg.

Gode Gud om det skulle bli så. Jag skjuter över halva min öl till honom. Karl Vennberg, diktaren. Paul ser min glädje och tömmer snabbt ölet innan jag ska hinna sakna den.

Paul Andersson kom aldrig att skriva sin självbiografi. Efter en intensiv produktivitet mellan debuten 1952 och diktsamlingen *Judiska motiv* 1956 tystnade han. Något år därefter återfinns han i Rom, och i *Spanska trappan* beskriver Birgitta Stenberg honom som ett vrak, fullständigt nedbruten, helt styrd av sitt narkotikabegär, i alla avseenden tandlös. Han går allt längre in i drogmissbruket och Birgitta Stenberg följer honom långt på väg,

men bryter slutligen, på de sista sidorna i självbiografin, upp och återvänder till Stockholm. 1976 avled Paul Andersson, fem år senare har Birgitta Stenberg gjort hans självbiografi(ska titel) till sin.

Paul Andersson är en central person i Birgitta Stenbergs självbiografiska trilogi, och man skulle med visst fog kunna hävda att den är mera biografi än självbiografi. Många har emellertid menat att kvinnors självbiografer karaktäriseras just av att jagbeskrivningen ofta underodnas en annan eller något annat – som äkta makar eller andra män och patriarkala miljöer – och kanske är det snarare den process där Birgitta Stenberg låter textens ”Birgitta Stenberg” bli till genom figuren ”Paul Andersson” och tvärtom som är det mest intressanta i denna berättelse. I hennes berättelse är de i grunden omöjliga att skilja åt, han är hon och hon han, två men ändå en, innan de, slutligen på de sista sidorna i *Spanska trappan*, åter tycks blir två.

Den unga Birgitta Stenberg framställs, på ett mycket konkret sätt i berättelsen, som vore hon Paul Anderssons skugga. Hon följer honom hack i häl, imiterar honom och gör hans val till sina. På ett mindre bokstavligt plan kommer det emellertid mycket snart att te sig som om han var hennes skugga. Den destruktiva sidan av henne själv, skuggan i jungiansk mening, ett förträngt alter ego som pockar på utlevelse och hotar att destruera hennes persona.

Likt dödens ängel vandrar Paul Andersson före henne ut mot samhällets och livets yttersta marginaler – mot det Rom där titeln på Rimbauds diktsamling ”Une saison en enfer” definitivt hinner upp berättelsen. I inledningen till den andra och avslutande delen av *Spanska trappan*, som också utgör avslutningen på hela självbiografin, ligger Birgitta Stenberg och Paul Andersson sida vid sida på en av pråmarna vid Tiberns stränder. Halvt upplösta ting virvlar omkring i det feta gulbruna vattnet runt omkring dem. Floden de befinner sig i är fylld av orenligheter, avfall och smuts, och de omges av en sötaktig förruttnesdoft. Paul Andersson är halvt medvetlös av droger. Birgitta Stenberg har just lyckats undkomma en gruppvåldtäkt. Roms kyrkklockor klingar i bakgrunden och plötsligt ser hon sig själv och sin vän som ”två bifigurer i en medeltida målning, långt borta från bildens händelserika mitt. Vi har lyckats ta oss ut från Fra Angelicos höga smala fönsteröppningar, bort till det saliga landskapet i bakgrunden. Vi är fridfulla varelsor som utför lekfulla handlingar i en noggrant återgiven bild av lycka, pråmen, floden, diset där staden förtonar med alla sina löften om nya

njutningar till natten.” Jakten på livsintensitet har fört dem allt längre ut i livets och samhällets marginaler, ut i en lycksalighet som är helvetisk.

Paul Andersson antar i Birgitta Stenbergs berättelse allt större likheter med burtrasten som hänger utanför hans förhyrda rum. Buren den stängts in i är för trång och dess vingar till hälften nedslitna. Den har slutat sjunga och snurrar i hektisk galenskap runt, runt på sin pinne. Ständigt låter den sig falla baklänges i ett oavlåtligt roterande. Vid ett tillfälle försöker Birgitta Stenberg och Paul Andersson släppa ut den, men den kan inte använda sig av friheten. Den bara faller tungt mot golvet, där den söker återuppta sitt roterande. Ljudet från dess fåfängt fladdrande vingar tränger in genom dörren, när Birgitta Stenberg och Paul Andersson injicerar, och i hennes framställning blir fågeln en nästan övertydlig bild av hennes vän och alter ego. När trasten i slutet av berättelsen dött en ställföreträdande död, i samband med en mordbrand som en av Pauls älskare anlagt i hans rum, är det dags för Birgitta Stenberg att bryta upp från Rom.

”...när man är i Rom, får man begagna sig av minnet för att göra var och en rättvisa”, citerar Birgitta Stenberg drottning Christina i mottot för *Spanska trappan* och i den minnesberättelse som hon utformar under 80-talet skipar hon sin egen rättvisa. Paul Andersson antar alltmer demoniska drag och på de sista sidorna slår hon, med hjälp av Marcel Carnés film *Les Tricheurs*, fast det motbjudande porträtt av honom som på ett indirekt sätt vuxit fram under berättelsens gång. Hon drar sig i minnesberättelsen slutligen till minnes hur Paul Andersson för länge sedan i Paris, bett henne följa med på premiären av Carnés film. ”Han var mycket stolt. Carné hade själv berättat att han skapat en film kring en huvudperson som var kalkerad på Paul.” Porträttligheten var också slående. De kände omedelbart igen Paul Anderssons gester, hans kläder, hållning och ordval, och de viskade entusiastiskt sinsemellan. ”Men snart tystnade vi. Pauls alter ego visade sig vara ett uppblåst kräk med löjliga litterära pretentioner som snyltade på sina vänner, bestal dem och bedrog dem och ledde dem till olycka och död.”

På de sista sidorna i sin självbiografiska triologi skriver Birgitta Stenberg ut Paul Andersson ur sin historia. Studerar man den självbiografiska bok som hon gav ut 1969, och vars berättelse rent livskronologiskt utgör en fortsättning av den självbiografiska beträttelse hon skriver på 80-talet, kompliceras emellertid bilden. I *Rapport* skildrar hon sin egen väg in i ett nästan totalt narkotikaberonde under slutet av 60-talet och Paul Andersson

är, om inte personligen, så på ett mentalt sätt i allra högsta grad närvarande i denna berättelse. ”Jag väntade på langaren”, börjar Birgitta Stenberg sin rapport, och hennes tankar går omedelbart till Paul Andersson. När langaren anländer är det heller inte honom utan sin vän hon ser: ”Han är jämnårig med Paul, det gör honom närmare fyrtio, och han håller ryggen lika rak som Paul gör.” I *Rapport* tar Paul Andersson gestalt i langaren Baku, och tillsammans med denne fullföljer Birgitta Stenberg den resa ut i samhällets, personlighetens, livets och språkets perefieri som de tillsammans påbörjade i Paris vid 40-talets slut. Genom Baku förenas hon mer fullständigt än någonsin tidigare med Paul. Läst som en fortsättning på *Spanska trappan* ter sig *Rapport* också som en närmast grotesk repris på Rom-berättelsen och den slutliga beskrivningen av ”Un saison en enfer”. Läst som ett förord till *Kärlek i Europa*, *Apelsinmannen* och *Spanska trappan* ger den premisserna för den berättelse som skall omintetgöras.

Bibliografisk not

Birgitta Stenberg, f 1932, debuterade 1956 med romanen *Mikael och poeten*. *Diktarna och nutidsproblemen* utkom 1957, året därpå romanen *Vit om natten*. Efter genombrottet med *Chans* 1961, som blev film 1962, gav hon ut två romaner, 1963 resp 1964, där efter utkom den självbiografiska knarkdokumentären *Rapport* 1969. Under 1970-talet gav hon ut två barnböcker och en fotobok. 1981–87 den självbiografiska trilogin *Kärlek i Europa*, *Apelsinmannen* och *Spanska trappan*, som utkom i flera upplagor. Samtidigt är det som om hon exploderar av kreativitet. 1985 debuterar hon som poet och parallellt med självbiografierna utkommer en rad andra böcker, varav flera barnböcker. Under 90-talet har hon hittills utgivit fyra barnböcker, två romaner, två diktsamlingar.

Paul Andersson (1930–76) gav mellan 1952 och 1956 ut diktsamlingarna *Ode till en okänd constellation*, *Elegi över en förlorad sommar*, *Berättaren* och *Judiska motiv*. 1986 gav Per Kassman och Tony Samulelsson i *Under träden och andra dikter* ut de dikter som publicerats i tidningar och tidskrifter. 1991 utkom hans samlade dikter i volymen *Ett andetag djupt är livet* med förord av Andreas Gedin och Paul Anderssons dotter Jaël Waern.

Birgitta Stenbergs självbiografiska berättelse är läst som en kommentar till den omfattande forskning om kvinnor och modernism å ena sidan och kvinnor och självbiografier å den andra, som bedrivits under 80-talet. Inom den förra, som vilat stark på teoribildningen hos franska feminister som Helene Cixous (fr.a. *La Jeune Née* och essäerna ”Le Rire de la Méduse” och ”Le Sexe ou la tete”, 1961 resp 1976) och varav bl.a. *The Gender of Modernism*, ed. Bonnie Kim Scott, 1990 och *Køn og modernitet* ed. Marie Louise Svane och Tania Ørum, 1991 kan nämnas, karaktäriseras ”det kvinnliga” genomgående som det inom vår kultur förträngda, tystade och obenämnbare. Inom den senare, bl.a. i Mary Mason ”The Other Voice” i *Autobiographies*, ed. James Olney, 1980, *The Female Autograph*, ed. Donna Stanton, 1984, och Sidonie Smiths, *A Poetics of Women's Autobiographies*, 1987, beskrivs kvinnor lika genomgående som av en rad olika anledningar oförmögna att skriva självbiografier.

Per Erik Ljung

”Che cos’ è la poesia?”

Nej, han vill inte svara på det, Jacques Derrida, när han blir tillfrågad av den italienska tidskriften *Poesia* 1988. Svaret inviterar redan till prosa. Vad är? – frågor besvaras lämpligen på prosa och filosofen verkar nästan förnärmad. ”Vem är ni som frågar?” Som om han själv vore poemet, som om det skulle gå att besvara så där, i två ord! Inte att han inte skulle vilja säga något – men svara genom att göra, vilket på sitt sätt skulle vara ny poesi (och sådana svar är han van att leverera, se t.ex. det vältaliga brevet till en japansk vän, om vad ”dekonstruktion” är, där är det ingen tvekan om att han ”vet” svaret, även om det inte kan levereras som någon definition). Låta saken gå upp i sättet, på gammalt beprövat symbolestetiskt vis, med risk att låta de *skillnader* som annars är hans ärende gå upp i rök? Därtill är Derrida samtidigt alltför lexikaliskt utmanad: che *cosa* è la poesia? Vilken sak, vilket ting? Kanske är det inte bara poeten som har ett *stört* förhållande till språket, som Sartre menade. Det gäller nog en och annan litteraturkritiker och filosof också. Som Paul de Man, när han tvärt emot traditionen frågar sig om det verkligen inte skulle gå att skilja dansaren från dansen i Yeats berömda ”Among school Children”: ”How can we know the dancer from the dance?”. Varför skulle vi svälja all denna utslätande symbolism och antropomorfism i konsten, när vi på andra håll är så angelägna att iaktta heterogenitet, materialitet, klarsyn? Konsekvenserna av hans antihermeneutiska matvägran kan man se i analysen av Baudelaires ”Correspondances”, där han närmast gnetigt granskar det lilla ordet ”comme”, som gör hela symboltrafiken möjlig. Derrida kommer däremot att oscillera mellan ett poetiserande svar, där han vill ersätta påstående med görande *och* ett mer definitoriskt framgångssätt, där han ändå tycks vilja ge några bud på vad poesi är (för något).

Gömmar sig då inte något djupt traditionellt och symboliskt i den metaforik han blir tvungen att båda upp, eftersom han inte vill skriva någon essentialistisk estetik-prosa och inte heller vill ge någon efterstrukturalistisk, lingvistiskt informerad definition? Jo, härligt nog. Och ljuvt är det att däri

”få förlisa”, skulle jag vilja säga, med Leopardis ord. För här knyter Derrida an till en spekulatio med vida förgreningar i poetikens historia.

Dilemmat är klassiskt. Med den höga värderingen av det autonoma konstverket – och vad kan vara mer autonomt än den centrala centrallyriken, där redan lyriken är den mest centrala av genrer och där det mitt i lyriken finns något ännu centralare, kanske ytterst en helt ”ren” poesi? – kommer naturligtvis problemen med att överhuvud taget benämna den. Man ser det tydligt när nykritikern Cleanth Brooks tassar runt frågan om vad en dikts ”struktur” är för något – i motsats till det ”statement” som man traditionellt har nöjt sig med att extrahera ur texten. Metaforerna hämtas från andra konstarter, arkitekturen, måleriet, baletten, den musikaliska kompositionen. I sin attack på parafrasens ”kättereri” närmar sig Brooks också andra kritikers begrepp, dikter blir ”gestures” och ”modes of action”. Kenneth Burkes suggestiva ”dancing of an attitude” är nästan det enda som saknas i hans inventering.

Kanske är Octavio Paz privilegierad när han kommer in från andra hållet, från poesi-hållet, och ska formulera sig ”teoretiskt” om vad poesi är. Medan Derrida drar sig ut ur teorins och prosans grepp och in i en performativ text, så kan Paz i ”Decir: hacer” gå direkt på sak – på poesins sätt:

Entre lo que veo y digo,
entre lo que digo y callo,
entre lo que callo y sueño,
entre lo que sueño y olvido,
la poesía.

Så inleds dikten, som är dedicerad till Roman Jakobson. [SÄGA: GÖRA. Mellan det jag ser och det jag säger, / mellan det jag säger och det jag förtiger, / mellan det jag förtiger och det jag drömmer, / mellan det jag drömmer och det jag glömmer, / poesin.] Och så går den på, i en svindlande framställning av det som inte kan sägas; men sagt så det ger kropp åt Jakobsons berömda formel, där ”ekvivalensklasser” fälls ned över den syntagmatiska kedjan.

Derrida tar en annan väg – ut i trafiken. Liksom Adorno ser han en förtäta, dubbel potential i lyriken. Lyriken är naturligtvis språkets privilegierade genre. Språket tar i sig upp de mest lönnliga, subjektiva rörelserna. Och kanske är det just språket som gör dessa subjektiva konfigurationer möjliga (Kjell Espmarks resonemang om hela modernismen som ett projekt för att

”översätta själen” ter sig aningen ensidigt, som om själen finns där före de språkliga uttrycken; man kunde som Ragnar Thoursie tänka sig att exempelvis filmen har gett oss ”ett nytt öga”). Samtidigt är lyriken – återigen som det medium där språket allra tydligast sätts i centrum – begreppens medium, och därmed kommunikationens. Lyriken är utsatt i kommunikationsnätet, i trafiken, men rullar ihop sig, säger Derrida. Den är en *istrice*, en *hérisson*, en *hedgehodge*, en *igelkott*, som redan i översättningen tycks förlora sina taggar. Jesper Svenbro var med om något liknande, då han skulle översätta första ordet i Tomas Tranströmers ”Storm” till franska:

Plötsligt. Här tycker jag att *p-et* är oerhört väsentligt, lika väsentligt som någonsin ett ord i rimställning i slutet av en versrad. *Plötsligt* blir på franska *Soudain*. Du kommer ihåg att det lite längre fram i den här strofen dyker upp en älg? Om *p-et* på svenska liksom blåser upp den här älgen genom att hejda luftströmmen, om *p-et* alltså gör det möjligt för älgen att växa och fyllas med luft, så har *s-et* i franskan rakt motsatt effekt på mig. Det är ungefär som om luften gick ur den här älgen: *Ssss*. . .

Man anar bakom misslyckandet en livskraftig utopi: litteraturens och poeternas begär att föreställa, ”likna”, det som bokstavligen inte finns i språket, utan utanför, i det verkliga och materiella – att föreställa det, representera det så att det syns i språkets materia, inte bara blir omtalat eller utpekat. Det är en form av ”ren” poesi som inte nödvändigtvis är så inåtvänd som den som Hans Ruin var på jakt efter i *Poesiens mystik* och *Det skönas förvandlingar*. En förutsättning är att orden tillerkänns en materialitet och realitet som normalt bara tilldelas verkligheten ”själv”. Kanske är det här poeterna är ”störda”. De flesta av oss menar nog att till exempel ett hus är mer verkligt än ordet ”hus”, trots att båda redan är där när vi kommer och trots att båda är fulla av betydelse. Så icke hos poeterna: några av dem vägrar att obesett passera ordet ”hus” innan de går in.

Det är *mimesis* i en specifik *ikonisk* mening. Inte dess förmåga att framkalla en värld eller ge ett vetande, utan försöket att få själva språket att *likna* det som framställs. Drömmen om de ”riktiga orden, / orden med krona och fågel-/ sång” kan bli av livsavgörande vikt, särskilt lockande när de uppfattas som de *förbjudna* orden, de som bara kunde finnas hos änglarna eller Gud, långt innan språkförbistringen trädde in och arbitrariteten mellan

de språkliga uttrycken och verkligheten blev uppenbar. Vilket bedrägeri, säger Mallarmé, då *jour* jämförs med *nuit*, ”i pervers motsägelse” – ”i det ena fallet dunkel klangfärg, i det andra klar”. Nietzsche ska man nog inte fråga alls: han tycks vara stensäker på att ordet ”hård” är missvisande om en sten. ”Som om ’hård’ även i övrigt vore bekant för oss, inte bara som en helt subjektiv retning!” Å andra sidan kan man kräva tillbaka orden, dra dem ut ur representationens abstraherande maskineri, dra dem in mot kroppen, återge dem deras sinnliga karaktär: ”det är därför jag insisterar på stens släktskap med det hårda och envetna ordet ’sten’”, som Jesper Svenbro skriver i ”Kritik av den rena representationen”.

Lennart Breitholtz, i sin handbok, tycks däremot tycka att det rör sig om något efemärt och yttre, när han säger att Ennius (239–169 f. Kr.) ”är svag för klangeffekter såsom assonans, alliteration och ljudmåleri”. Svag för?! Vem är numera överhuvud taget i stånd att skriva en rad som ”Át tuba térribilí sonitú taratámtara díxit”, för att återge trumpetsmutter (”Men med en hiskelig stöt taratamtara ljud från trumpeteten”)?! Eller är det gamle Breitholtz som själv manifesterar sin svaghet för sådana paronomastiska excesser genom att som enda citat från Ennius bringa just detta? Kanske är raden något av en igelkott. Igelkotten lever hela tiden under hotet att bli uppäten av s.k. predatorer – i stället för att bli tillägnad *by heart*, vilket i sin tur för Derrida ingalunda implicerar en helt innerlig process, eftersom man också måste lära känna den ”utantill”, ”auswendig”, i sin föremålslighet, respektera dess vassa taggar.

Vilhelm Ekelund fann de stora svärmarna och entusiasterna på denna punkt – hos ”de stora nyktra prosatörerna”, inte minst hos Leopardi. De som ”åtrått den absoluta nakenheten”, de som tror på ”en kongruens som hör till magiens värld”. Idealet fann han uttryckt hos Dante:

Men må min sång de hulda tärnor bistå,
som hjälpt Amphion bygga Thebes murar,
så att från saken ordet ej sig skilje.

Hela tiden denna dröm att minska avståndet mellan sätt och sak, att lura arbitrariteten, att få signifiant och signifié att flirta med varandra.

Nu är likheten – eller *ikoniciteten* som det heter hos semiotikerna – ingen enkel historia. Och ingenting är mera *Gefundenes Fressen* för kritikerna att sätta tänderna i än misslyckade försök. Fredrik Böök gör ett stort num-

mer av den performativa inkonsistensen hos K.G. Ossian-Nilsson: ”rytmen har ingen vildhet”, när han går till storms i sin antiklerikala stridsdikt ”Ecrasez l’infâme”. Det finns många möjligheter att göra bort sig om man är besatt av likhetsprojektet, det må så vara syntaktiskt, grafiskt eller rytmiskt-fonetiskt; eller moraliskt som hos Ekelund.

Förförs vi, lullas vi till sömns, när signifiant-er och signifié-er konstfullt fås att falla samman? Det tycks vara en av Paul de Mans poängar. Eller fungerar det – som Roman Jakobson tänker sig – snarast som en väckarklocka som gör oss medvetna om godtyckligheten? För Jesper Svenbro omsätts det närmast i en politisk kvalitet: Mallarmé och Ponge blir motgift till genomskinlighetens diktatur.

Också för tänkare som Hans Larsson, Jacques Derrida, Octavio Paz är poesin ett långt stycke ut på vägen ett intellektuellt äventyr. Men hela världen är det väl inte om begreppen inte skulle räcka till? Att ljuvt ”få förlisa” i det omätbara – som Leopardi – är inte heller så dumt. Lite ”dormativa” inslag i poesin får väl också analysen böja sig för. De presymboliska semiotisk-kroppsliga rytmer som Julia Kristeva spårar långt under de mönster Roman Jakobson har gett namn går väl aldrig riktigt att komma åt. Och själv är jag rätt svag för Robert Blys idé att havet s.a.s. talar till släktet inom oss (och att poeterna kan påminna oss om det), utan att jag för den skull är beredd att förskriva mig till den irrationalistiska jungianska ideologi som är en förutsättning för Blys tanke. Det handlar hur som helst om igenkänningen vid (eller av) havet, om förnimmelsen av något som är *djupt berättigat*, just så som Francis Ponge yttrar sig om den känsla man erfar då man skalar – och äter – en potatis.

Liknar österrikaren Ernst Jandls dikt en kyss?

ja ja
ja ja
ja ja
ja ja
ja
ja ja
ja ja
ja ja
ja ja

– Skulle han väl svara, medan andra kunde invända mot en viss fyrkantighet. Det är ren poesi och den affirmativa gesten är inte att ta fel på. Men kanske lämpar sig ämnet mer för en mer diskursiv poetik, som i Ronney Henningssons *Tillsammans är vi inte*, med dess inventering av ”ett rikt varierat avskedliv”, med kyssar ”stora som kupéer” eller ”små reciproka kyssar / som arabiska russin eller orientaliska biskvier”. – De gör det inte lätt för sig, poeterna. Se på upptakten till e.e. cummings dikt om en katt:

(im)c-a-t (mo)
b, i; l: e

Går det att så fånga stillheten före språnget? Anar vi den rörelse som komma skall, med upptrappningen i andra raden, från komma, till semikolon; och sen till kolon –: kanske. Man ska ”bara” komma in i poetens speciella lek med syntax, semantik, euofoni (välljud) och euopsi (grafisk skönhet).

Eller samme poets dikt för livsbejakande ornitologer och filologer:

may i be gay

like every lark
who lifts his life

from all the dark

who wings his why

beyond because
and sings an if

of day to yes

Om rör sig med vingar mot ja och varför tar sig till och med förbi därför. Förklaringar faller bort när frågan har försvunnit och det bejakande ”yes” får sjunga ut. – Hur ska månen skrivas? Bara månen. Inte Giuseppe Ungarettis ”Magica luna” eller ”luna impudica”, ingen ”luna lenta” eller ”velina” eller ”fantasma quotidiana” – och framför allt inte någon ”luna allusiva”. Affirmativt, utan symboliska eller ideologiska konnotationer. Repetitivt, med ett omvänt anagram i versaler, kanske?

o (rounD)moon, how
do
you (rouNd
er
than roUnd)float;
who
lly& (rOunder than)
go
: ldenly (Round
est)
?

Drömmen om en sådan perfekt affirmation är måhända ytterst sett romantisk i sin radikalitet. Vi kan tyckas långt borta från Stagnelius hos poeter som Jandl och cummings – men Carl Jonas Almqvist pekar på radikala grepp som enda möjligheten att beteckna en icke-splittrad region av liv, en ”idyll-region”, till skillnad från ”det vanliga, (det dramatiska, humoristiska) Lifvet”. ”Stylen för taflor ur mänsklighetens idyll-region är en *naken Jungfru*. Är hon ornerad? Nej – men helgonskön”, skriver han i ett brev till J.A. Hazelius 1819.

”Men ett sådant *idyllion i högsta mening* vore knapt lärbart hos oss. Det blefve 2 ord. En syn på det oä. Himlablå. – En blick in i 1 änglamänniskans öga: om hvilket man ju *ingenting kan säga*, efter man *känner det evigt*.”

Det går inte att ta språnget dit, omedelbart (det är knappt ”lärbart” hos oss, som Almqvist säger). Vi får föras dit, stegvis: ”i samma idé och med samma form kunde man tänka sig ett (*dock lägre*) *Idyllion*, som lät sina Personer *begynna* i oändlighetens brokighet och inveklingar, men lät dem slutligen och *hufvudsakligen upgå* till den serena, enfaldiga, änglalika region af lif, som är Idyllens hem, och mänsklighetens högsta mål.”

Den nakna jungfrun, fattad som en ren och kysk stil, icke *ornatus*, fann Nietzsche i Leopardis prosa; och från Nietzsche fördes Vilhelm Ekelund på spåren. Men så ”ren” som cummings är Leopardi inte. Och inte så högtflyende som Almqvist. I varje fall inte i sin poesi. Inte heller han når direkt ”dit”. Utgångspunkten är behagligt nog lägre – vid en kulle nära Recanati 1819 – innan det oändliga kommer på tal.

L'INFINITO

Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
E questa siepe, che da tante parte
Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
Ma sedendo e mirando, interminati
Spazi di là quella, e sovrumani
Silenzi, e profondissima quiete
Io nel pensier mi fingo; ove per poco
Il cor non si spaura. E come il vento
Odo stormir tra queste piante, io quello
Infinito silenzio a questa voce
Vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
E la morte stagioni, e la presente
E viva, e il suon di lei. Così tra questa
Immensità s'annega il pensier mio:
E il naufragar m'è dolce in questo mare.

Förvisso är det svårt att förlisa i en dikt som är skriven på ett språk man inte förstår. Men att följa den – via den vackra svenska översättningen, av Ingvar Björkeson – är också att följa diktens sätt att vecklas ut.

Kär var mig alltid denna kulle
och denna häck som skymmer större delen
av horisontens rand för mina blickar.
Men då jag sitter här i lugn begrundan
manar min tanke fram en värld därbakom
av rymder utan slut, av övermänsklig
tystnad och gränslös, utsäglig stillhet
som nästan skrämmer hjärtat. Och när vinden
hörs susa svagt i dessa blad och grenar
jämför jag den med ändlöshetens tystnad
därutanför: då minns jag evigheten
och döda tider, och den tid som lever
i detta nu, och dess brus. Så, helt sakta
drunknar min tanke i det omätbara,
och i dess hav är ljuvt att få förlisa.

Det är inte den mimetiska drömmen som sticker i ögonen. Hur skulle också "det omätbara" kunna få form? Det gäller snarare en process. Från den inledande situationen, som det är lätt att "se" eller känna igen, med dess många konkreta sinnliga blad och grenar och sus i vinden, manas något *bortom* fram redan i den andra raden, där en stor del av horisonten *inte* är

synlig. Det är tankens egen verksamhet som aktualiseras; den manar fram (*mi fingo*) ”en värld därbakom”, med ”rymder utan slut, av övermänsklig tystnad”, eller snarare tystnader, *sovrumani silenzi*. Från begränsade synintryck till obegränsad(e) rymd(er), från det som hörs (vindens sus) till tystnader; i den italienska texten med en effektfull överklivning (”io quello”), där man hämtar andan inför ”ändlöshetens tystnad”. Det *svaga* ljudet får indexikaliskt påminna om den ändlösa tystnaden och väcker så *minnet*. Men minnet av ”evigheten” – och minnet av nuet? Den konkreta utgångssituationen tycks nu ha blivit avlägsen, bara en liten del i det ”omätbara” som manats fram. Om detta är att betrakta som en romantisk verklighetsflykt eller som en poetisk rapport om en erfarenhet av nästan mystik art (en svensk läsare kommer kanske att tänka på Gunnar Ekelöfs ”Eufori”) – och om vi inte alls förmår eller vill ”förlisa” i vare sig det ena eller det andra (eller kanske rent av hellre förlorar oss i idéhistoriska spekulationer om varför stillheten ”nästan skrämmer hjärtat”) – är måhända underordnat. Det dikten säger – och väl suggestivt också visar – är att själva föreställningsförmågan, vårt *fingere*, låter oss uppleva mycket mer än vi kunde tro av den omedelbara varseblivningen.

En möjlighet är naturligtvis att ta sig dit – det faktum att själva kullen utanför Recanati, Monte Tabor, har gjorts om till en *giordano pubblico* brukar inte hindra litterära entusiaster från att uppsöka orten. Om man därvid inte omedelbart lyckas frammana ”det omätbara”, så är det inte säkert att man ska lasta Leopardi för det. *Istrici* stretar emot ibland, igelkotten drar sig tillbaka, bort från trafiken. In i andra texter, andra trädgårdar, där den söker ”vinbärs- och igelkottsfrid” – som i Ragnar Thoursies ”Beckspegling”.

Bibliografisk not

Jacques Derrida, ”Che cos’ è la poesia” återfinns på italienska och franska i *Poesia*, 1988, på franska och engelska i Peggy Kamuf (ed), *A Derrida Reader. Between the Blinds*, New York 1991; ”Brev till en japansk vän”, *Ord och bild* 1987: 2. Paul de Mans ifrågasättande av symbolestetiken, se ”Semiologi och retorik”, i Mikael van Reis (red), *Den svindlande texten. Åtta röster om poesianalys*, Stockholm/Stehag 1992, s. 329 ff. Baudelaire-analysen står i ”Antropomorfism och trop i lyriken” i samma bok. Begreppet centrallyrik och dess plats i ideologi- och estetikhistorien behandlas i Walter Baumgartner (Hg.), *Wahre lyrische Mitte – ”Zentrallyrik”? Ein Symposium zum Diskurs über Lyrik in Deutschland und in Skandinavien*. Texte und Untersuchungen zur Germanistik und Skandinavistik, Bd 34, Frankfurt am Main 1993. Cleanth Brooks metaforer, ”The Heresy of Paraphrase”, *The Well Wrought Urn* (1947), 1963, s. 193ff.; Burkes uttryck

återfinns i "Literature as equipment for living", *The Philosophy of Literary Form*, New York 1957. Octavio Paz dikt står i *Árbol Adentro*, Seix Barral-Biblioteca Breve 1987; en preliminär svensk översättning gjordes av Nathalie Dumon i "Jakobson och de gäckande tecknen", paper i *Litterär estetik*, Lund 1997, en annan finns i *Lyrikvännen* 1983:3, s. 146. Roman Jakobsons formel i den klassiska "Lingvistik och poetik" kan numera avnjutas i Claes Entzenberg & Cecilia Hansson (red), *Modern litteraturteori. Från rysk formalism till dekonstruktion*, Del 2, Lund 1991, s. 18. Adorno talar om språkets dialektik bl.a. i "Tal om lyrik och samhälle", på svenska i *Den svindlande texten*, s. 77; jfr gärna Hans Ruin, *Poesiens mystik* (1935), Malmö 1961, s. 124. Kjell Espmark om det modernistiska projektet: *Att översätta själen: en huvudlinje i modern poesi – från Baudelaire till surrealismen*, Stockholm 1975. Ragnar Thoursie om film och perception i "Fisköga", *Horisont. Litterär kalender våren 1943*; jfr det intelligenta enkätsvaret i "obegriplighetsdebatten", "Lyrisk modernism", *BLM* 1946:6. Om sin havererade Tranströmeröversättning talar Jesper Svenbro i en intervju med Torbjörn Schmidt, "'Jag mejslar ut ett mått'. Ett samtal om poesi och metrik", *Lyrikvännen* 1990: 1–2, s. 21. Moderna innebörder av begreppet "ren poesi" diskuteras i Hans Ruins, "Drömmen om den rena poesien", *Det skönas förvandlingar*, Stockholm 1962; se t.ex. s. 127, 146, 153. Om mimesis i ikonisk mening, se Roland Barthes introduktionsföreläsning till professuren vid Collège de France 1997, översatt i Karin Gundersen, *Roland Barthes. Étapper i fransk avantgardeteori 1950–1980*, Oslo 1989, s. 80–100; mer utförligt i Jørgen Dines Johansen, "Ikonicitet i litteratur", *Kultur og Klasse* 78 1995. De "riktiga orden" etc. är Hjalmar Gullbergs, i *Ögon och läppar*, 1959. Mallarmé om bedrägeri: "Crise de vers", på svenska i *Texter i poetik. Från Platon till Nietzsche*. I urval av Per Erik Ljung och Anders Mortensen, Lund 1988, s. 250. Nietzsches stensäkra påstående återfinns i "Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn" (1873), i översättning av Ulf Linde i *Artes* 1984:4, s. 8f. Svenbros protest, se "Kritik av den rena representationen", *Element till en kosmologi*, Stockholm 1979. Breitholz handdbok: *Västerlandets litteraturhistoria I*, Stockholm 1963, s. 132. Om Ekelunds Leopardiläsning, se min "'Hans mörker var starkare'. Anteckningar om Ekelund och Leopardi", *Res publica* 16 1990. Det utmärkta begreppet "performativ inkonsistens" introduceras av Peter Bornedal i "Dekonstruktion som læsekunst", i Tania Ørum (red), *Køn og moderne tider*, København 1991, s. 78. Bööks kritik av Ossian-Nilsson: "Ritmiska påverkningar", *Svenska studier i litteraturvetenskap*, Stockholm 1913, s. 456. De "dormativa" dragen omtalas i Carl Fehrman, "Diktanalys och diktsyntes", *Poesi* 1948:1. Bly om "släktet", bl.a. i "Tranströmer och 'Minnet'", och "James Wright och den slanka kvinnan", *Lyrikvännen* 1981:5 respektive 1990:3. Hans Larsson, *Poesiens logik*, 1899. Julia Kristevas Roman Jakobsonhyllning levereras i "Lingvistik och etik", *Stabat mater*. Julia Kristeva i urval av Ebba Witt-Brattström, Stockholm 1990, s. 102 ff. Francis Ponge om potatis, se *Ur tingens synpunkt*, Borås 1977, s. 80. Ernst Jandls kyss återfinns i *Der künstliche Baum*, Neuwied am Rhein und Berlin 1970, s. 25 och Ronney Henningssons i *Tillsammans är vi inte*, Staffanstorp 1974. Dikterna av e.e. cummings finns i *Collected Poems II. 1936–1962*, Bristol 1968 och diskuteras i Kristina Jönssons D-uppsats *Det poetiska skeendet. Om läsarens möte med det lekfulla allvaret i Cummings lyrik*, Lund 1996. Om begreppen "eufoni" och "euopsi", se David Kornhall, "Eufoni. Bidrag till en problemrevy", *Metrik och modernism. Rapport från Tredje nordiska metrikkonferensen. . . 1991*, Studier i nordisk filologi, band 72, Helsingfors 1993. Giuseppe Ungarettis många månar kan studeras i *Sentimento del tempo* (1933); Ida Andersen har fäst min uppmärksamhet på dem under arbetet med en uppsats om tiden i diktsamlingen. Almqvists brev återges och kommenteras av Jonas Asklund i *Res publica* 34 1996. "L'Infinito", liksom översättningen av den, citeras efter Giacomo Leopardi, *År ljuvt att få förlisa. Dikter – dialoger – tankar*, Stockholm: Italienska kulturhuset 1981; Oscar Mangione har kommenterat den i "Om referens, enhet och mening", paper i *Litterär estetik*, Lund 1995. Thoursies "Beckspgling" står i *Emaljöga*, Stockholm 1945.

Peter Luthersson

Ezra Pound – en poet i Rapallo

Bara några mil från Genua med sina muggiga och ruggiga hamnkvarter ligger Rapallo, en vacker och vänlig semesterort framför allt för halvrika milanesare. I den politiska historien är Rapallo känt för det fördrag som Tyskland och Sovjetunionen slöt på platsen 1922, en ersättning för freden i Brest-Litovsk som aldrig hade blivit godtagen av de allierade. Den kulturhistoriskt begivne funderar snarare över om det inte var i Rapallo som Nietzsche började skriva om Zarathustra eller drar sig kanske till minnes några tidiga, ännu figurativa målningar av Kandinsky.

Den som kommer till Rapallo behöver inte vandra särskilt länge för att få klart för sig att det varken är Nietzsche eller Kandinsky som är stadens hågkomne artist. Den rollen är förbehållen Ezra Pound, den amerikanske poeten. Stora minnesplattor på de två hus i vilka han bodde utgör ett vittnesbörd. En plantering med soffor för trötta strandvandrare uppkallad efter skalden utgör ett annat, en gata ett tredje. Via Ezra Pound slingrar sig uppför berget från Rapallo till Sant' Ambrogio. Men... Är det inte något underligt med denna uppmärksamhet? Ezra Pound... Var det inte han som var fascist? Som stödde Mussolini till landsförräderiets gräns, ja, över den?

Jo. Och det var i huset uppe i Sant' Ambrogio, Casa 60, som Ezra Pound upplevde sitt svåraste ögonblick. Torsdagen 3 maj 1945 kom två partisaner till ytterdörren "with a tommy-gun" och ropade in i huset: "Seguici, traditore!" (Följ med, förrädare!) Anita, grannkvinnan, försökte beveka de båda: "Il Signore è un galantuomo, non stategli a far male." (Herrn är en gentleman, gör honom inte illa.) Ezra Pound slog samman sina böcker (han satt och översatte Konfucius¹) och åttlydde uppmaningen. Med sig tog han blott, enligt vad han senare kom att berätta i en dikt, "ett eukalyptusfrö från salitan som stiger upp från Rapallo".

I Rapallo hade Ezra Pound slagit sig ner drygt tjugo år dessförinnan, 1924. Bakom sig hade han redan åtskilliga orter. USA, där han var född i Hailey, Idaho, lämnade han som 22-åring 1908. En kort tid bodde han sedan i Venedig, en längre i London, så en kort i Paris. Till Rapallo, som vid den här tiden hade omkring 5000 invånare, kom han för att han ville verka

på en plats där hans ledarskap intellektuellt och kulturellt kunde vara oomstritt, självklart.² Han fann snart en bostad på femte våningen i den imponanta byggnad som rymde Albergo Rapallo och numera hyser Gran Caffé Rapallo. Ingången var förvisso från bakgatan, Via Marsala, men från lägenhetens fönster kunde han titta ut över hamnen, strandpromenaden och havet. ”Bästa läget i staden”, skrev han till pappa Homer och mamma Isabel.

Allting gick enligt planerna. Matsalen och terrassen på bottenvåningen var träffpunkterna framför andra i Rapallo. Och i matsalen kunde gästerna snart se den väldiga byst som Henri Gaudier-Brzeska flera år tidigare hade gjort av Ezra Pound. Och på terrassen kunde man allt som oftast se den avbildade själv, inte sällan inbegripen i något schackparti. *Il Signor Poeta* var dessutom medlem av den lokala tennisklubben. Men en lämplig form för den offentliga rollen som kreativt kraftcentrum fann han först sedan han hade stött samman med bibliotekarien Manlio Dazzi, som ordnade konserter i sin hemstad, Cesena.

Ezra Pound kopierade idén. I stadshallen kom ständigt nya ensemblekonstellationer att uppföra sådant som medeltida musik och Chopin, Mozart och Bartók, Satie och Janequin. Arrangören i egen hög person gjorde allt från att dela ut program till att sälja biljetter. Dessutom recenserade han konserterna i lokaltidningen, *Il Mare*. Den publikationen, som numera är nedlagd, upplevde över huvud taget ett uppsving tack vare den excentriske immigranten. Under en period hade man till och med en litterär bilaga, där Ezra Pound ordnade bidrag av prominenta vänner och bekanta, som Basil Bunting, F.T. Marinetti, Robert McAlmon, Louis Zukofsky och James T. Farrell.

Så var det då det här med politiken. Ezra Pound hatade kapitalismen, stretandet för att få ihop så mycket pengar som möjligt på vilket vis det vara må. Hatet svämmade in i den väldiga diktcykel som han hade börjat publicera 1917 och som han ännu inte hade fullbordat vid sin död 1972, ”*The Cantos*”. Där brännmärker han sin huvudfiende, tidens gissel, ockret, och försöker i pakt med historien och dess nya kantringar skildra en mänsklighet som stiger ur helvetet och med hjälp av goda förebilder når paradiset. Tidningar och tidskrifter bombarderade han med artiklar i politiska och ekonomiska ämnen. 1935 skrev han styvt 150 stycken i sin av hemsnickrade möbler inredda våning.

Mussolini gillade han från början, en rese som inte krökte ryggen för krämarna. Om någon gammal vän i något brev påpekade för honom att förtryck och inte frihet härskade i Italien, svarade han prompt att ingen kunde vara friare än han när han simmade i Tigulliobukten. Till de klassiska mötena mellan diktare och diktatorer, där de förra försöker undervisa de senare och där Knut Hamsuns sammanträffande med Adolf Hitler nyligen har varit i fokus på grund av Jan Troells flerfaldigt guldbaggebelönade film, hör Ezra Pounds besök hos Benito Mussolini. Det ägde rum klockan 16.30 den 30 januari 1933 i Palazzo Venezia i Rom. Pound förefaller ha malt på om de ekonomiska teorier som motiverade att han 1939 blev hedersdoktor vid Hamilton College och 1940 ledamot av The American Academy of Political and Social Science och som motiverade att han 1945 blev mentalpatient. Mussolini verkar ha lyssnat tämligen artigt.

Så överlämnade diktaren ett exemplar av "A Draft of XXX Cantos". Diktatorn bläddrade en liten stund i boken, förmodligen med spelat snarare än autentiskt engagemang, och fällde sedan en av diktaren i Canto 41 odödliggjord replik: "'Ma qvesto', said the Boss, 'è divertente.' catching the point before the aesthetes had got there". Underhållande var alltså vad Mussolini sade. Pound som var van vid att inhösta beröm för komplexiteten och djupsinnet, för den lärda briljansen i sina dikter tillmätte det överraskande omdömet största betydelse, betraktade det som ett bevis på Mussolinis genialitet. Diktatorn såg omedelbart den mening som andra blott mödosamt vaskade fram och blev road, road som de verkligt intelligenta blir roade av verklig intelligens.

När kriget bröt ut erbjöd Ezra Pound sina tjänster som radiopratare. För 300 lire per gång babblade han maniskt om allt mellan himmel och jord, ena stunden om Dante eller Sigismundo Malatesta, nästa om att det nog skulle vara bra för amerikanerna att hänga Roosevelt "and a few hundred yids". Jodå, han var antisemit också. Ockrarna var ju, menade han sig ha iakttagit, påfallande ofta judar.

Ezra Pounds beundrare har försökt att resonera väck de obehagliga sidorna. De har sagt att han saknade egentliga kunskaper om fascismen och ju aldrig var partimedlem, att han hade sin egen teori om att säkra köpkraft åt medborgarna när maskinerna tog över produktionen och allt kapital riskerade att hamna hos ett fåtal ägare av produktionsmedel. De har hänvisat till uttalanden där han tar avstånd från pogromer och säger att de små ju-

darna inte skall behöva betala för vad de stora har förbrutit. Allt det där är förvisso sant. Men Ezra Pound kan aldrig tvättas riktigt ren. Trots allt gjorde han sig till vän med fiendens fiende. Och fiendens fiende var en hop skurkar.

De onyanserade försvarstalen har förvisso blivit ovanligare ju mer material som har kommit i dagen. Diktarens enorma produktivitet har gjort att det inte har verkat vara någon ände på detta material. Den ena brevsamlingen har följt på den andra. Annars har man kunnat göra som till exempel Caterina Riccardi, som samlade och gav ut alla artiklar som Ezra Pound publicerade i dagstidningen Meridiano di Roma. Men kanske börjar man nu se de sista resterna av kvarlåtenskapen. Hur som helst har Maria Luisa Ardizzone nyligen ställt samman en volym med av redaktörer refuserade eller av poeten under arbetets gång kasserade artiklar, "Machine Art & Other Writings. The Lost Thought of the Italian Years". För att pressa fram en nyhet i sin inledande essä har utgivaren jämfört de tidigare otryckta texterna med en annan svåråtkomlig källa, nämligen marginalanteckningar i de böcker som finns i Ezra Pounds efterlämnade bibliotek. Nyheten är inte särdeles upphetsande. Maria Luisa Ardizzone vill till skaldens övriga idiosynkrasier föga en förut föga uppmärksamman anti-aristotelisk lidelse.

Den intresserade läsaren i gemen märker annars sannolikt snarare likheterna med än skillnaderna från tidigare kända ordkaskader. Pound avvisade vid denna tid, från andra hälften av 1920-talet till första hälften av 1940-talet, all pessimism ("To hell with Spengler!") och fäste förhoppningar dels vid den rad av mästartänkare som han beständigt åberopade och vars funderingar visade hur ett bättre samhälle än den ljumma liberalismens och snöda kapitalismens kunde formas (Douglas, Orage, Gesell, Frobenius och i viss mån Fenollosa), dels vid de kraftkarlar som skulle omsätta idéerna i politisk handling om de bara blev ordentligt informerade och entusiasmerade (framför allt förstås Mussolini, till en början då och då också Stalin, mera sällan Hitler).

Men hur är det då med det anti-aristoteliska? Syllogismerna spökar. Pound fann att den logik som utgick från den gamle greken var abstrakt, stod i strid med nyare naturvetenskapliga rön, detta eftersom den laborerar med enkla relationer medan naturen blott känner relationshärvor. "My emphasis is on the plural", trumpetar skalden och menar att "nästa 'rörelse' i litteraturen, eller skall vi säga det problem som de bästa skribenterna re-

dan nu koncentrerar sig på”, det är ”att bringa vetenskapens framsteg till litteraturen”. Själv var Ezra Pound dessvärre beredd att omfatta inte bara den då aktuella vetenskapens landvinningar utan också dess fördomar.

Till det som inte överensstämmer med en allt omfattande betoning av mångfald hör monoteism. Pound tog följdriktigt avstånd från föreställningen om en och blott en gud. Kristendomen (i sin katolska tappning) hade förtjänster vad beträffar moralregler och ritualer men odlade alltså en felaktig gudsbild. Och skulden var förstås judarnas. Till sunda europeiska element hade de kristna fogat hokusfokus från mellanöstern och därmed blivit ”Rothschilds redskap”, ett instrument för ”det internationella ockrarsällskapet”. Så träder det motbjudande rastänkandet i förbindelse också med det anti-aristoteliska. Sedan hjälper det föga att Pound även nu försäkrar att han föredrar andra metoder för att komma till rätta med problemen än dem som praktiseras på annat håll: ”It is possible to damn semitism without beating up Z, F, L, and R.”

Det svåraste ögonblicket, den 3 maj 1945, hade måhända ett inslag av befrielse. Ezra Pound hade under alla år i Rapallo delat sitt liv mellan två kvinnor. I lägenheten på Via Marsala bodde hans hustru, Dorothy. I huset i Sant’ Ambrogio bodde hans älskarinna, Olga Rudge (som var violinist vid de konserter han ordnade och som dog så sent som i fjol mer än 100-årig). Med båda kvinnorna hade han barn (som växte upp hos morföräldrarna respektive en för ändamålet hyrd bondmora). Normalt kändes de båda kvinnorna inte vid varandras existens. Men mot slutet av kriget hade det blivit omöjligt att stanna på Via Marsala. Hamnområdet var farligt och förbjudet för utlänningar. I Sant’ Ambrogio var man därför samlade alla tre, den dyrkade och dyrkande poeten och de båda rivaler som avskydde varandra.

Den erotiska triangeln skulle återuppstå. Sedan han hade tillbringat 13 år på mentalsjukhus i Washington³ (de amerikanska myndigheterna låtsades att han var sinnessjuk för att undvika en rättegång mot en poet som efterhand hade kommit att räknas till nobelpriskandidaterna) flyttade Ezra Pound (frigiven som obotlig knäppskalle) till Italien på nytt. I huvudsak kom han att dela sin tid med Olga Rudge. Och de bodde ömsom i Venedig, ömsom i Sant’ Ambrogio. Men Dorothy var aldrig helt ute ur bilden. Omedelbart efter frigivningen var skalden yster och strödde uttalanden kring sig om att USA var en enda gigantisk dårkista och att han nu skulle avsluta

”The Cantos” och därvid visa en väg till något bättre, en vettig civilisation i stället för en ovetting.

Snart blev han dyster i stället för yster, så dystrare och dystrare. Många besökare har berättat om en grånad åldring som intensivt teg, inte sade ett ord. Men då och då blev något sagt eller skrivet. En intervjuare från Paris Review fick veta: ”Det är svårt att skriva ett paradys när alla yttre tecken tyder på att du borde skriva en apokalyps.” Besviknen på världen således. Men också, efterhand alltmer uppenbart, på sig själv. Några skärvor avslutar den aldrig avslutade ”The Cantos”. Få, om någon annan diktare har för sin gärning satt en så tragisk och värdig punkt som Ezra Pound – fragmenten här citerade i Gösta Fribergs svenska tolkning:

M’amour, m’amour
 vad älskar jag,
 var finns du?
Att jag förlorade mitt centrum
 i kamp med världen.
Drömmar kolliderar,
 splittras –
och att jag försökte skapa ett paradiso
 terrestre.

Respektive:

Jag har försökt att skriva Paradiset
Rör dig ej
 låt vinden tala
 det är Paradiset.
 Låt Gudarna förlåta vad jag gjort.
Låt dem jag älskar försöka förlåta
 vad jag gjort.

I Rapallo minns man en hygglig karl, litet kufig och med sina sidor men hygglig. Elio, hotellägaren där jag bor, lånar mig Massimo Bacigalupos ”Ezra Pound Un Poeta a Rapallo”, skrattar litet sorgset: ”Gud välsigne honom.” Och den lilla damen i tobaksaffären i Sant’ Ambrogio bakom kyrkan med den vidunderliga utsikten, S Bernardo, hon som visar hur jag skall gå för att komma till Casa 60, smackar gillande när hon inser att jag har begivit mig hit för den amerikanske poetens skull, han som emellertid är värd att minnas inte bara som en hygglig karl utan också för att hans öde är så lärorikt och gripande.

Medlöpare till det otillständiga blir intellektuella i regel inte för att de är onda eller medvetet bejakar det onda, tänker jag där jag vandrar vidare ner mot Zoagli och en tallrik pasta con pesto på andra sidan berget. Medlöpare till det otillständiga blir man för att man tänker fel, analyserar för dåligt, låter ändamål helga medel, ser mellan fingrarna, låter sitt eget exempel bli för representativt. Och, tänker jag, inte bara diktaturens offer utan också dess kreatur kan ha levt liv som med all rätt rör en till tårar.

Noter

1. Poetens egensinne framgår inte minst av de översättningar från kinesiskan som kom att fullbordas. Ezra Pound kunde kaxigt deklarerat att det var ett förfärligt slöseri med tid och energi att konsultera en ordbok. Vem som helst kunde ju se vad de kinesiska tecknen betydde. Eugene Eoyang har granskat Pounds tolkningar av Konfucius' oden och jämfört dem med till exempel Bernhard Karlgrens. Hos den förre skönjer han "an empathy with the original not untrue to the poem in spirit, even if slightly unfaithful to the letter".

I övrigt vållade översättningarna Ezra Pound det obehaget att de senare kunde vändas emot honom. Poeten Robert Hillyer gjorde apropå Pounds stöd till Mussolini sålunda gällande att den som var frisk nog att lära sig kinesiska också var frisk nog att hängas.

2. Ledarskap var Ezra Pound lockad att utöva inte bara på platsen där han bodde utan också i breven som han skrev. Amerikanen Henry Swaby hörde till de ungdomar som på 1930-talet inspirerades av och tog kontakt med poeten och som fick i uppdrag att läsa på om poetik och politik och att vara dennes ögon och öron i den anglosaxiska världen. Han besökte till och med Rapallo och Italien och blev då försedd med ett dokument som han långt senare kom att offentliggöra, ett par sidor kallade "EP Guide to Italy".

Vägledning ger aktstycket för den som har ungefär fjorton dagar på sig. Mest tid rekommenderar Ezra Pound att resenären tillbringar i Perugia och Assisi, två till tre dagar. I Venedig, Rom och Milano räcker det med vardera två dagar. Här finns synpunkter på var man bör bo, till exempel i Rom med fördel på Pensione Pfister vid Piazza Trinità dei Monti. Det kommer att gå lös på 25 lire. I Venedig skall man absolut äta sandwichar på Bar Americano vid Piazza S Marco, bese några kyrkor och uppsöka Galleria Querini. "Accademia if you have time, but less interesting", står det till sist om den staden. På ungefär motsvarande vis avslutas anteckningarna om Verona lakoniskt: "Also an arena."

3. Denna Ezra Pounds olycka har ironiskt nog varit till lycka för svensk lyrik. Efter att ha besökt skalden på St Elizabeth skrev Bo Setterlind en underbart vacker dikt, "Klagosång efter ett möte med Ezra Pound i därhuset", som först publicerades i BLM 1956 och sedan i diktsamlingen "Jag har två själar" (1957). Och redan dessförinnan hade Gunnar Ekelöf i "Stroutnes" (1955) inkluderat dikten "Ezra Pound". Också den är förvisso vacker, om än inte underbart vacker. Dock finns den i en ännu starkare, mig veterligen fortfarande opublicerad version i Ekelöfsamlingen på Uppsala universitetsbibliotek.

Joel Ohlsson

Kyrkorna

I den del av världen
som är den ö
som heter Island
finns det många kyrkor.

Två av dem såg jag en sommar.

Den ena finns i Ólafsvík.
Det är en vit kyrka
under ett svart fjäll.
En arkitektonisk utsaga
om trefaldigheten.
En kyrka uppbyggd av trianglar.

Och samtidigt ett alldeles vitt skepp
på väg att lätta ankar.

Den andra kyrkan var liten och grå
och hade glömts bort
mellan några slocknade vulkaner
och nio vissnade hus.

En öde by
och en öde kyrka.

I den kyrkan fanns ingen församling
och ingen präst
men fullt av flugor.

Kyrkfönstret svartnade av flugor.

Surrandet som hördes genom rutan
var mörkt och upprört.

Solskenet utanför var isländskt
och alldeles tyst.

Om vattnet i en fors i sydöstra Island

Jag är väg till Svartfors uppför en brant och snubblande stig,
med havet bakom mig och höjdskräcken bredvid mig,
och duggregnet överallt,
detta dimmliknande vatten som vill alla väl.

Framför mig finns,
bakom Skaftafell,
den glaciär som heter Vatnajökull,
ett isat vatten,
tyngre än ett berg
och mycket, mycket större.

I går såg jag hur jökeln kalvade.
Ut mot havet forsade lösbrutna isklossar,
med en färg som påminde om mintfärgad tandkräm.
I detta hastigt strömmande vatten simmade en gråsäl, alldeles ensam,
och stark och vildare än i någon naturfilm.

Men nu är jag på väg upp mot Svartifoss,
Svartfors,
som inte alls är svart utan alldeles vit,
men rinner nedför en svartglänsande basalt som doppats i mörker.

Det är ett orgelverk, byggt av jättar, och ner över kanten
störtar en vit rök,
en ljusglänsande Bachkoral,
som aldrig tar slut.

Jag såg och hörde forsen,
ett upprymt brusande,
en musik skriven i vatten.

Vitt mot svart.

Ingemar Oscarsson

En italienare vid Waterloo

Om ett kapitel i *Kartusianklostret i Parma*

I

En av de minnesvärda gestalterna i världslitteraturen är en bara sexton- eller sjuttonårig italiensk adelsman som heter Fabricio Valserra del Dongo och som utan att vara soldat, nästan bara som en sorts exklusiv turist, befinner sig på slagfältet vid Waterloo den 18 juni 1815. Dit har han kommit därför att han är en romantisk, kanske överspänd yngling som svärmar för Napoleon och vill segra eller dö med ödets man. Dessutom – men det vet han själv inte om och det spelar därför ingen roll för honom – är han naturlig son till en fransk officer och alltså inte till den milanesiske markisen del Dongo, vars namn han bär men vars reaktionära och opportunistiska välde i politik och familjeliv han revolterat mot.

Napoleon har gjort come-back och Fabricio beger sig från Italien till Paris, lyckas där inte komma i närheten av kejsaren men följer efter den franska armén på dess uppmarsch mot Belgien, naivt nog civilklädd och med stalldräng och präktiga hästar i följe. Ett patetiskt försök att tillbringa natten i en soldatbivack leder till att han får hästarna konfiskerade och själv arresteras som misstänkt spion. I detta kritiska skede uppträder emellertid mycket lägligt en vacker fångvaktarhustru, som tar starkt intryck av den svärmiske ynglingen och hans välfyllda börs, syr in en överbliven husaruniform åt honom och hjälper honom att muta sig ut ur arresten. Ingen tanke på att ge upp! Fabricio travar på mot fronten i de ovana stövlarna, köper en hästkrake för att lättare ta sig fram, övernattar i en bondstuga och fortsätter tidigt nästa morgon i riktning mot den kanonad som är preludiet till det stora slaget.

Så långt har det gått två kapitel i den roman som här står i fokus, *La Chartreuse de Parme* eller *Kartusianklostret i Parma*, hösten 1838 författad av Marie Henri Beyle, alias Stendhal, f.d. krigskommissarie m. m. under de napoleonska fälttågen, senare länge fransk konsul i Civitavecchia utanför Rom. Två kapitel, lika med ett trettiotal sidor som på hastigt jagande prosa och i distanserat fågelperspektiv belyser fransmannens intåg i Mi-

lano 1796, politik, religion och mentalitet i Lombardiet, familjen del Dongo, Fabricios uppväxtår och förhistorien till hans mödosamma färd mot Waterloo. Det tredje kapitlet, dussintalet sidor, är något helt annat. Perspektivet krymper och sammandras nästan så långt som det är möjligt, relationen förtätas kronologiskt till några få timmar, innehållsligt till en frammatning på närhåll av intensivt konkreta händelseelement, bilder och sinnesintryck. Det är ett kort men märkvärdigt stycke text i en även på många andra sätt egenartad roman.

Storyn i kapitlet är fort rekapitulerad, men det är svårt att i ett referat göra rättvisa åt denna berättelse som på en och samma gång är händelsemättad och paradoxalt fri från progression, intrigmässigt sammanhang eller logisk kausalitet. Vad som skildras är emellertid, kort sagt, hur Fabricio tillbringar och överlever en dag på slagfältet. Han följer först en marketenterska som vill hjälpa honom att hitta det regemente som anges av hans lånade uniform, uppfostrar honom i fältmässigt uppträdande och får honom att köpa en bättre häst av en mötande soldat. Hästen gör som den vill med sin nye ryttare och sluter sig till en plötsligt uppdykande liten trupp, marskalk Ney med eskort. I flera timmar, under våldsam eldgivning från alla håll och på fält där döda och sårade ligger utströdda, hänger Fabricio med som ett löst kolli i fältherrens kölvatten, misstänksamt betraktad av de eskorterande husarerna, vänligare sedd sedan han bjudit dem på brännvin från en ny marketenterskas kärra. Han tar sig också själv en styrketår och är under flera timmar tämligen berusad. Kejsaren med följe rider förbi och soldaterna runt omkring hurrar, men Fabricio lyckas inte få syn på honom. Plötsligt har eskorten lämnat marskalken och följer istället en general, som – enligt vad berättaren meddelar över huvudet på den ovetande ynglingen – inte är någon annan än greve d'A..., dvs. Fabricios verkliga far. Generalen får sin häst skjuten under sig, men husarerna ger honom en ny genom att utan pardon dra Fabricio ur sadeln. General och eskort försvinner och Fabricio irrar omkring till fots. På kvällen stöter han åter på den hjälpsamma marketenterskan från morgonen och får lägga sig att sova i hennes vagn.

I det följande fjärde kapitlet skildras Fabricios farofyllda reträtt från Waterloo, under det kaos som råder då de slagna franska enheterna söker sig tillbaka mot hemlandet, men jag bortser fortsättningsvis nästan helt från detta avsnitt som är en kompetent men på olika sätt mer konventionell äventyrsberättelse utan tredje kapitlets säregna nimbus.

Tredje kapitlet kan i förstone kännas som en bisarr och separat episod, ett intermezzo som genom sin samtidshistoriska förankring och nästan journalistiska aktualitetsprägel helt avviker både från det närmast följande avsnittet och från den långa fortsättningen, som visserligen delvis är en politisk nyckelroman från det tidiga 1800-talet men som ändå präglas av en vag tidlöshet eller snarare allmänt renässansfärgad atmosfär.¹ Stendhal skrev mycket riktigt Waterloo-avsnittet före all annan text i romanen, någon tid innan han i rasande fart dikterade hela återstoden, och kanske var det från början heller inte tänkt som annat än en fristående skildring. Men som en av författarens nyare biografer, Robert Alter, påpekat var det kanske just Waterloo-stoffet som gav honom idén att aktualisera och modernisera det italienska ämne som ligger bakom huvudberättelsen och som därmed utlöste den eruptiva tillkomsten av denna.² Och den tematiska länkningen till huvudberättelsen finns där. Waterloo-avsnittet är en berättelse om förlorade illusioner, och Fabricio är en drömmare som på slagfältet vaknar upp till en värld där de ridderliga dygderna inte längre gäller. Husarerna drar honom ur sadeln och lämnar honom gråtande under ett träd, där han börjar montera ner sina drömmar om att få uppleva samma högsinta vänskap som i de klassiska eposen, "tous ses beaux rêves d'amitié chevaleresque et sublime, comme celle des héros de la *Jérusalem délivrée*".³ Där börjar den Fabricio formas, som under resten av sitt liv visar stor färdighet och kallblodighet i hovintriger och desperat romaneska äventyr, men som emotionellt är famlande och förvirrad, osäker på vad han känner eller om han överhuvudtaget kan känna sant och djupt, först sent kapabel att nå fram till "lyckan", en upplevelse av känslomässig autenticitet.⁴

II

Om Waterloo-kapitlet kan man säga att det paradoxalt nog handlar om ett berömt fältslag samtidigt som det inte alls handlar om detta slag. Stendhal är ingen författare som beflitar sig om ordentlighet och fullständighet eller som ger förklaringar, bakgrunder och överblickar. Det som i narratologin ibland kallas megastoryn, i detta fall Napoleons återkomst och det historiska Waterloo, arméernas faktiska evolutioner och manövrer den 18 juni 1815, finns här med bara som en sådan fullständig självklarhet att det överhuvudtaget knappast nämns, en subtext utan ord.⁵ Den eventuellt intresserade läsaren lämnas fullkomligt i sticket vad gäller de övergripande

perspektiven på den stora drabbningens komplicerade scenario. Ändå befinner ”vi” oss egentligen inte i dess periferi, eftersom Fabricio nästan hela tiden håller till i vad man kan kalla stormens öga, i de franska fältherrarnas följe och vid ett tillfälle även nära kejsaren själv. Men denne protagonist är inte kapabel att uppfatta saker och ting annat än på ett ytterst fragmentariskt och oförstående sätt, och eftersom ”vi” ser nästan allt med hans ögon så ser vi mitt i slagets centrum strängt taget bara en rad enskildheter som från överordnade militära synpunkter är oviktiga eller helt ovidkommande. Något överordnat begrepp om bataljens begynnelse, allmänna händelseutveckling och upplösning förmedlas inte.

Vad gäller sättet att skildra kriget anmäler sig ganska osökt en jämförelse mellan *Kartusianklostret i Parma* och ett par andra stora romaner som på någon (halv)generations avstånd behandlade eller berörde i stort sett samma stoff, Thackerays *Vanity Fair* (1848) och Tolstojs *Krig och fred* (1865–69). Alla tre verken är varandra mycket olika på den punkten, och särskilt beträffande *Krig och fred* är jämförelsen i flera avseenden ganska poänglös, detta därför att Tolstoj helt enkelt sysslar med något annat än de andra båda, nämligen att ge en fullskaleskildring av kriget på bredden och på djupet, militärt och civilt, på alla nivåer från kejsare och strateger till mannen i ledet. Hans motpol i sällskapet är Thackeray, som när Waterloo närmar sig förklarar att han inte förstår sig på att skildra kriget och som därefter, med raffinerat artisteri, låter läsaren följa slaget indirekt, dvs. från en position inne i Bryssel och genom ögonen och öronen på dem som där ångestfyllt väntar på utgången, hör kanonaden och tar del av den intensiva ryktesspridningen. *Nästan* hela slaget – för till slut ger sig även Thackerays berättare ut på slagfältet och rapporterar därifrån, kort men översiktligt, om hur den långa dagens strider äntligen vänds i ett franskt nederlag. Knappt tjugo rader, ingenting mot Tolstojs breda bataljmålningar, men ändå – estetiskt och psykologiskt – ett uttryck för en vilja att sammanfatta och avrunda som alla skillnader till trots förenar de båda senare författarna men som i ännu mycket mindre utsträckning finns hos Stendhal.

I *Kartusianklostrets* tredje kapitel finns i varje fall inget sådant och – bör det parentetiskt sägas – knappast heller i det fjärde. Där möter man visserligen i början en kort upplysning om att det regemente som Fabricio hamnat hos måst fly för stora svärmar preussiskt kavalleri, att översten stupat och att en bataljonschef försöker förhindra upplösningen: ”På republikens tid

lade vi inte benen på ryggen förrän vi blev tvungna till det... Försvara var-
enda handsbredd mark och stupa! skrek han svärjande. Nu är det på foster-
landets jord som dessa preussare vill tränga in!”⁶ Men efter detta enda
snapshot från det större skeendet lämnar berättaren åter det översiktliga
och generella och ägnar sig fortsättningsvis åter helt åt det individuella och
partikulära, dvs. Fabricio och hans vidare upplevelser.

III

Fabricio drar ut full av högstämnda drömmar men får lära sig att kriget inte
är ”den ädla och samfälliga hänförelse hos äretörstande själar som Napole-
ons proklamationer hade förett honom att tro” (*KIP* 52). Waterloo-kapitlet
handlar som sagt om hur illusion förbyts i desillusion – men det är också
värt att lägga märke till vilka omständigheter och tillfälligheter det är som
medverkar till detta. De är av olika slag men förenas i stora stycken av en
fundamental ironi och en skeptiskt genomskådande uppfattning av världen
och människorna som kan läsas in i romanen och inte minst Waterloo-ka-
pitlet. Men Stendhals ironi ligger inte i öppna dagar, den manifesteras säll-
an eller aldrig i berättarkommentarer och inflikade reflektioner utan är
djupt integrerad i stoffet och i händelsemönstrets ofta paradoxala utform-
ning och innebörd.

De tydligaste exemplen på detta i Waterloo-avsnittet finns i två separata
episoder med djup symbolisk och personlig laddning, nämligen Fabricios
ovetande och oseende möten med sin biologiske far respektive med Napo-
leon. Mötet med fadern är den enskilda punkten i kapitlet där berättaren allra
tydligast markerar distans gentemot Fabricio och helt vid sidan av dennes
vetskap ger läsaren inte bara en ytterst vital sakupplysning, utan också en
reflektion i en ton om vilken man knappast säkert kan säga om den är upp-
riktigt känslös eller lätt maliciös: ”Denne general var ingen annan än
greve d’A..., löjtnant Robert från den 15 maj 1796. Hur lycklig skulle han
inte ha blivit om han fått träffa Fabricio del Dongo!” (*KIP* 50). Fabricio
själv lägger bara märke till att generalen är lång och smärt, har ett magert
ansikte och en genomträngande blick (”l’œil terrible”). Men därefter inträffar
det på en gång ironiska och tragikomiska att det är just på Fabricios
brutalt konfiskerade häst som fadern räddar sig – och varför inte? I prakti-
ken har han ju aldrig varit Fabricios far, klyftan och främlingskapet dem
emellan kan inte överbryggas.⁷

Ett eller annat decennium senare, under följetongsromanernas storhetstid, blev de hemliga släktskapen och de dramatiskt-sentimentala avslöjandena därav ett frekvent och signifikant motiv i den franska populärlitteraturen.⁸ Sådana effekter ligger helt och hållet utanför den sofistikerade estetik som präglar Waterloo-kapitlet, även om Stendhal i fortsättningen av romanen minst av allt försmår de romaneska effekterna.

En far som aldrig varit någon far kan inte detroniseras. Men i det patetiska "mötet" med kejsaren tvingas Fabricio uppleva en reell detronisering, om inte av en far eller fadersgestalt så av en idol, en dyrkad hjälte, och även det under former som kan kallas ironiska. När den notoriske Napoleonbeundraren Henri Beyle alias Stendhal agerar berättare i *Kartusianklostret* låter han på ett nästan chockerande sätt kejsaren uppträda som en icke-existens, en i Fabricios ögon osynlig figur som helt och hållet skymms av de eskorterande generalerna och vars närvaro Fabricio måste få bekräftad av soldaterna runt omkring. Det är därmed inte sagt att Henri Beyle i grunden förändrat sin personliga uppfattning om Napoleon, däremot kan man möjligen säga att han i sin berättarroll riktar den ironiska devalveringens princip också mot sig själv. I vilket fall blir den osynlige självhärskaren bakom sina generaler nästan övertydligt en bild av en storhet på randen till sitt slutliga fall, omgiven av definitivt övermäktiga och överskuggande krafter. Och även här möter man en sorts tragikomisk ironi i det faktum att det är på detta sätt som Fabricio till slut, efter tidigare fruktlösa försök, kommer i närheten av den avgudade (för att inte nämna den genanta omständigheten att han ser illa på grund av att han inte är nykter).

Men man kan också se Napoleon-incidenten som ett logiskt utslag av en viktig estetisk princip, som Stendhal (utan att nämna något enskilt textställe) formulerade explicit i sitt svar till Balzac efter det att denne varmt uppskattande men med stilistisk kritik recenserat romanen i sin tidskrift *Revue Parisienne*. Alla säger – enligt Stendhal – "qu'il faut annoncer les personnages", att personerna i en bok bör presenteras och beskrivas ordentligare än vad som sker i *Kartusianklostret*, där folk dyker upp när man har behov av dem ungefär som i memoarer. Men på den punkten känner sig författaren ursäktad, för är det inte *Fabricios* liv han skildrar, "n'est-ce pas la vie de Fabrice qu'on écrit?"⁹ Troheten mot det som är giltigt och sant för Fabricios vidkommande är viktigare än det som passar genrens konventioner, även om det innebär att Napoleon förpassas ur synfältet.

IV

Det som gör Waterloo-kapitlet till ett exceptionellt stycke prosa är mindre allt det hittills sagda än det *sätt* på vilket alltsammans berättas, den unika eller i vart fall dittills okända verklighetsillusion och mimetiska skärpa som Stendhals narrativa teknik här åstadkommer. Om Waterloo-skildringen kan det sägas, och har det mycket riktigt sagts, att den har varken mer eller mindre än "a truthfulness and immediacy never before achieved in fiction" (Gita May).¹⁰ Stora ord, men vilken text skall man förete som motargument?

Hur gör berättaren? Några kännetecken är lätt iakttagbara och påpekas också flerstädes i Stendhal-litteraturen, där Waterloo-avsnittet ofta får några särskilda rader men såvitt jag nu vet inte blivit föremål för några mer utförliga berättartekniska analyser (däremot finns det studier av kapitlets innehåll i förhållande till det som "verkligen" hände militärt).¹¹ Grundläggande är Stendhals allmänt sett krävande och elliptiska stil, som ständigt tvingar läsaren "to make inferential judgments, reexamine assumptions, identify significant elements in surprising directions" (Alter)¹² och där varseblivningsfältet, fokaliseringen, ofta skiftar på ett raffinerat sätt. Waterloo-texten har denna generella stilkarakter men särpräglade drag därutöver.

Ett av de påfallande dragen är som redan antytts relationens *planlöshet*, dess avsaknad av ordning, logiskt sammanhang, begriplig utveckling och normal kausalitet. Fabricios färd till slagfältet är dumdristig men målmedveten och i så måtto "förnuftig". Men när han väl befinner sig där rullas för hans och läsarens ögon fram en serie händelser eller händelsefragment som för det första ligger helt utanför hans egen vilja och kontroll, för det andra inte står i någon normal eller rimlig relation vare sig till varandra eller till det Fabricio har att utgå från av egna referenser och tidigare erfarenheter.

Tredje kapitlet handlar om en dag på ett slagfält men har vad yttre handling beträffar egentligen ingen som helst progression *från* ett bestämt läge *till* ett annat, som på ett rimligt sätt utvecklats ur det förra. Den innehållsliga "rörelse" som äger rum utgörs strängt taget bara av den psykiska och erfarenhetsmässiga skolning som Fabricio genomgår. De enskilda händelserna har i en mängd fall ingen orsak och ingen synlig verkan, bilder tillsynes utan innebörd och mening avlöser varandra: marskalkens eskort som plötsligt följer en general, fyra springande franska soldater i ett skogsbryn, vit rök i ringlar mot skyn över en rad pilar, ett fält med stupade i röda rockar,

en grupp husarer där alla utom en (!) har ljusa mustascher, en skjuten häst med uthängande tarmar, en general som plötsligt sätter av i sporrsträck mot fiendesidan, en kyrassiär som får benet amputerat.

Allt har ett drag av avlägsenhet och överklighet, som sett på långt håll eller genom en bakvänd kikare – det är en symptomatisk tillfällighet, eller kanske mer, att Fabricio vid ett tillfälle iakttar en oändlig linje av avancerande fiender och förvånas över att de är så småväxta, hela regementen verkar inte högre än häckar. Gita May har påpekat hur författaren redan som ämbetsman i det ockuperade Braunschweig 1806–08 brevlades skildrade drabbningar mellan civilbefolkning och franska soldater på ett likartat distanserande, objektiverande sätt.¹³ Men just det överkliga och avlägsna kan ge påträngande intryck av verklighet; det som händer i Waterloo-kapitlet är inte bara möjligt utan också självklart och ofrånkomligt.

Det ligger nära till hands att kalla en relation som denna för drömartad och att jämföra dess teknik med drömmens lika oförklarliga som tvångsfria glidande från det ena skeendet till det andra. Det skulle vara snålt att inte nämna att just den bilden kom för Oscar Levertin, när han 1902 skrev en introduktionsessä till den tidigaste svenska tolkningen av *Kartusianklostret* (det första verk av Stendhal som översattes överhuvudtaget!). Levertin har i och för sig inte många ord att säga om Waterloo-kapitlet, men den korta karakteristiken rymmer element att lägga märke till:¹⁴

Arbetets inledning är en skildring af kriget och Napoleon. Den unge Fabricio del Dongo, en son till en fransk officer och en förnäm, vacker milanesiska, lämnar vid underrättelsen om Napoleons hemkomst från Elba Italien för att sälla sig till hans här, men hinner först upp den vid Waterloo. Skildringen är af en utomordentlig friskhet. Ingenstädes målas här det konventionella kriget, men ingenstädes heller är kejsardömets stora fläkt borta. Den följd av händelser, som den unge, hänförde italienske ynglingen får se af det stora slaget, verkar som en feberdröms orediga härfva af episoder, men afspeglar ändock i sin hast och villervalla upplösningen af ett välde, ett världshistoriskt nederlag.

Det är träffande, på flera sätt, och på flera sätt diskutabelt. Giltigheten av den estetiska paradox som gör det möjligt att sammanställa skildringens ”friskhet” med feberdrömmens ”orediga härfva” kan inte bestridas. Men anslaget – att inledningspartiet skulle ge ”en skildring af kriget och Napoleon” är orimligt allmänt och vittfamnande, och när kritikern i Waterloo-kapitlets villervalla känner fläktar av kejsardömets storhet blir man osäker

på hans sinne för de ironiska dimensionerna i Stendhals text. Och vad betyder det att denna text ingenstädes skildrar ”det konventionella kriget”? Inte gärna att det – bokstavligen – skulle vara någon annan typ av krig än det gamla vanliga som skildras, vilket det avgjort inte är. Men vad Levertin här har mött och givetvis har ögonen öppna för är ett absolut icke-konventionellt *sätt* att skildra fältslag av den gamla vanliga (man höll på att säga hederliga) typen, och det rimliga är att läsa hans formulering som en ellips eller katakres för ett sådant påstående.

Det starka intrycket av närhet och påträngande verklighet i Waterloo-avsnittet byggs upp inte bara av den paradoxala självklarheten i det förvirrade händelseflödet utan också av att berättelsen i hög grad är internt fokaliserad, dvs. att synfält och ”reflektionsutrymme” tillhör någon av de agerande personerna, inte en utanförstående, mer eller mindre tydligt skönjbar berättare. I Stendhal-litteraturen talas om författarens ”innovative subtlety in the management of narrative point of view” (Alter),¹⁵ och i en närmare analys av Waterloo-sidorna skulle man utan tvivel kunna utveckla intrikata resonemang från sådana utgångspunkter. Här kan bara konstateras att texten är en vanlig berättelse i tredje person och att man visserligen på många ställen explicit eller implicit hör en berättares röst, men att det med få undantag ändå är Fabricio som är ”focalizer” i den viktiga meningen att mycket litet inträffar som alldeles avgjort är oförenligt med hans observations- eller reflektionsfält. Undantagen är få och lätt iakttagbara. Det mest iögonenfallande exemplet är berättarens ovan citerade sidokommentar om Fabricios far, vartill kommer dels en tyst reflektion från marketenterskans sida, dels ytterligare två eller tre korta satser där sammanhanget gör det mindre troligt – men faktiskt inte helt uteslutet – att perspektivet är Fabricios. Det rimliga är i varje fall att han både på grund av allmän förvirring och berusning inte kan vara klar över att eskorten åter ger sig iväg ”i riktning mot infanteridivisionerna” eller att marskalken långa stunder stannade ”vid flera kavalleriavdelningar som han kommenderade fram till häftiga attacker” (KIP 49).

När, å andra sidan, uttrycket ”vår hjälte” tillsynes externaliserande används några gånger (”vår hjälte var mycket lite hjälte i detta ögonblick”; KIP 45) är det en formulering som inte rimmar illa med Fabricios egen benägenhet att se sig själv så att säga i tredje person, som deltagare i ett epos jämförbart med Tassos och Ariostos. Detsamma gäller när han köper

brännvin åt husarerna i eskorten och deras belåtna miner lyfter ”en centner-tyngd” (”un poids de cent livres”) från hans hjärta. Uttryckets rimlighet i Fabricios mun eller tankar kan diskuteras, men varken i detta fall eller i en rad andra ligger den bildliga formuleringen kategoriskt utanför det han själv *kan* ha sagt eller tänkt.

V

Perspektivet är alltså med få undantag identiskt med eller i varje fall inte oförenligt med Fabricios. Men det är inte detta i sig som är det mest signifikativa för Stendhals point of view-teknik i Waterloo-avsnittet utan den både visuellt och psykologiskt sällsamt effektfulla tillämpningen av den valda synfältsbegränsningen. Man kan – förefaller det mig – frilägga två nivåer i denna teknik: den ena kan kallas rent perceptionell och innebär att Fabricio ser men inte reflekterar, den andra är sammansatt av synintryck och reflektion och/eller artikulerad känsla, men mera sällan de reflektioner eller emotionella reaktioner som (utifrån vanliga referensramar) borde varit logiska eller ”naturliga”.

För att tydliggöra i vart fall det första steget kan det vara lämpligt att återgripa till en jämförelse med *Krig och fred* och där åberopa ett stycke som detta:¹⁶

Furst Andrej steg åter till häst, men stannade ett ögonblick invid batteriet. Han lät blicken glida ut över terrängen för att se efter varifrån skottet kommit. Han såg att det kommit liv i fransmännens dittills orörliga massor, och till vänster urskilde han nu tydligt det fientliga batteriet. Rökmolnet låg ännu kvar över det. Två franska ryttare, förmodligen adjutanter, galopperade nedför slutningen. Nedanför backen syntes tydligt en liten fransk kolonn, som marscherade upp för att förstärka främsta linjen. Röken från det första skottet hade ännu inte skingrats då ett nytt rökmoln sprack fram, och strax därpå hördes en knall. Striden hade börjat. Furst Andrej vände sin häst och jagade i sporrsträck tillbaka till Grund för att söka upp Bagration. Han hörde hur kanonaden tilltog i styrka bakom honom. Ryssarna hade börjat besvara elden. Nerifrån dalen hördes gevärssmatter.

Också här är synvinkeln genomfört intern: det läsaren ser är på det hela taget inget annat än det furst Andrej ser eller hör, och någon egentlig differens mellan huvudpersonens och den implicite berättarens perspektiv finns inte. Men det finns annat i den som på ett avgörande sätt skiljer den från Stendhals metod, nämligen de tydliga element av tolkning och reflektion som kommer tillsynes i en handfull enskilda satser eller satsfragment. Re-

flektionerna varierar påfallande till sin innebörd: de kan ge en temporal dimension ("fransmännens *dittills* orörliga massor"), tolka synintryck ("förmodligen adjutanter") eller rationalisera och förtydliga skeendet ("för att förstärka främsta linjen", "striden hade börjat", "ryssarna hade börjat besvara elden"). Allt tjänar till att ge den allmänna överblick och den behärskning, både av helheten och av detaljerna, som ligger i linje med romanens allmänna syfte att ge både megastory och story, att vara både historiebok och roman.

Stendhals Waterloo-kapitel har praktiskt taget ingenting av denna uppbyggnad, här möter man ett annat konstnärligt syfte och ett alldeles olikartat författartemperament. Det är en text som utgör ett litet självreferentiellt universum, där man som sagt letar förgäves efter megastoryn, den politiska eller militära bakgrunden i stort, och där utgången av fältslaget knappt ens antyds. Men det mest iögonenfallande, och det som mest avgörande skiljer Stendhals teknik från exempelvis Tolstojs, är – som i följande exempel (*KIP* 47) – själva diskursens syntagmatiskt nyckfulla och ibland osammanhängande karaktär, med satser som blott fragmentariskt kan avlockas logisk mening och med oväntade, språngvisa vändningar:

Röda ryttare på linje närmade sig i trav på den hålväg som marskalken och eskorten följde i sakta lunk, klafsande i gyttjan. Röken skymde helt sikten framför dem. Då och då såg de galopperande ryttare som dök fram ur det vita töcknet.

Plötsligt fick Fabricio syn på fyra män som kom ridande i karriär från fiendehållet. Å, vi blir anfallna, tänkte han. Sedan såg han två av männen tala med marskalken. En av generalerna i följet satte av i sporrsträck mot fiendesidan, följd av två husarer ur eskorten och de fyra som nyss hade kommit. Sedan hela skaran riddit över en vattengrav, befann sig Fabricio bredvid en sergeant som såg mycket godmodig ut. Den där måste jag prata med, tänkte han, så kanske de slutar glo på mig.

Här finns inte ett spår av Tolstojs serviceanda gentemot läsaren och hans konstanta graviterande mot förklaring, överblick och ordning, men väl ett antal implicita frågor som aldrig besvaras. Perspektivet är konsekvent Fabricios och ger inte – i första stycket – läsaren några möjligheter att avgöra om de röda ryttarna är vän eller fiende, vart de egentligen tar vägen eller vilka de galopperande ryttarna är som då och då dyker fram ur röken. I andra stycket bjuds läsaren däremot in att mer eller mindre oberoende av Fabricios iakttagelser interpolera ett visst sammanhang: de fyra som kommer

ridande är inga fiender utan ordonnanser med ett budskap som får generalen att rida i sporrsträck mot fiendesidan. Ingen utveckling eller fortsättning följer emellertid; med nästa mening slår relationen abrupt in på en helt ny linje.

I en rad fall är det som Fabricio ser och hör reducerat till det primära sinnesintrycket, utan spår av explicit reflektion eller försök att inordna observationen i begreppsliga kategorier. Ett på flera håll i litteraturen citerat exempel är detta (*KIP* 46):

Med ens bar det av i häftig galopp. Efter några ögonblick såg Fabricio tjugo steg längre fram hur marken var sönderplöjd på ett egendomligt sätt. Fårorna var vattenfyllda i botten, och den genomblöta jorden som bildade vågkammar på fårorna flög tre till fyra fot upp i luften i form av små svarta kokor. Fabricio lade märke till det egendomliga fenomenet medan han red förbi. Sedan började hans tanke åter kretsa kring marskalkens ärofulla berömmelse.

Först en god stund senare, sedan två husarer vid hans sida fallit av sina hästar och han sett en skjuten häst ligga badande i sitt blod, hinner reflektionen ifatt Fabricio. Verkligheten blir begriplig genom att – omsider – kunna formas till ord, för säkerhets skull upprepade:

Å, äntligen är jag i skottlinjen! tänkte han. Jag har sett elden! upprepade han belåtet för sig själv. Nu är jag en riktig krigare. Eskorten jagade nu fram i fyrsprång och vår hjälte förstod att det var kulregnet som sprätte upp jorden överallt.

John Carey försöker i sin briljanta antologi *The Faber Book of Reportage* definiera det goda reportaget med hjälp just av denna passus, som undviker den vanliga förbindelsen mellan språk och verklighet och därmed visar den språkliga formelns konventionella och nötta karaktär i förhållande till det faktiska. Fabricios själva naivitet och oerfarenhet gör honom, så som också Gita May påpekat, till ett unikt fräscht ögonvittne, vars primära synintryck är ”oskyldigt” och ofiltrerat. Först senare lägger han det med frasen ”Jag har sett elden!” till språkets ”huge collection of known quantities and dead experiences, rubbed smooth and featureless by persistent use” (Carey).¹⁷

Men det oskyldiga, klarseende ögat gör inte Fabricio till någon god reporter, om man nu skulle vilja leka med tanken på honom i en sådan roll. Den gode reportern bör, som Carey betonar, ”cultivate the innocent eye”, ha förmåga att se saker och ting som de egentligen är, utan språkets och

tolkningens överlagring, och att förmedla de unika och specifika bilderna – som när den klassiske Krimkrigsreportern W.H. Russell 1854 liknar lätta brigadens blixtrande sablar vid Balaklava vid ”the turn of a shoal of mackerel”, ett böljande makrillstim. Men det räcker inte med denna ”devastating literalism” – den gode reportern skall odla det oskyldiga ögat men måste därbakom också besitta en helt annan ordnande och strukturerande kompetens. Han måste vara Erfarenheten själv simulerande Oskuld.¹⁸

Fabricio vid Waterloo är oskulden själv vad gäller varje krigiskt värv, och de konkreta iakttagelser han gör har mestadels just en ”förödande bokstavlighet”, med enstaka skarpt markerade detaljer – de sprättande jordkorna, husarernas ljusa mustascher, trädgrenar som klipps av över huvudet på honom av en kula och som han ”intresserat” tittar på, utan att någon känsla av fara når hans medvetande. Bara vid några få tillfällen fogas ett bildled eller någon reflekterande kontextualisering till dessa iakttagelser, och bara i ett enda fall framkallas för hans inre öga en mer distinkt och särpräglad liknelse, nämligen när han associerar de täta kanonskotten till ”kulorna på ett radband” (*KIP* 41).

Detta är inte detsamma som att han inte alls hinner tänka under kringirandet på slagfältet, men de tankar han gör sig och de känslor han erfar saknar på ett egendomligt sätt den förbindelse med den yttre verkligheten som det från ordinära psykologiska utgångspunkter vore naturligt att vänta sig. Fabricio iakttar mångt och mycket där han under timmar rider omkring i marskalkens följe, hela tiden i omedelbar dödsfara, under öronbedövande kanondunder och i en terräng där stupade och sårade ligger strödda. Men det han i mer kvalificerad mening verkligen uppfattar eller mentalt inriktar sig på är något annat än de omedelbara sinnesintrycken. Han beundrar marskalkens person, repeterar i minnet hans karriär, noterar noga hans sätt att läxa upp sina följeslagare och jämför hans blonda och rödlätta utseende med sitt eget: ”Så där ser vi inte alls ut i Italien” (*KIP* 46). ”Glad och tankspridd” (!) låter han sin häst hoppa ner i ett dike så att en general vid hans sida blir nedstänkt, och i sin hederskodex djupt sårad av generalens skällsord glömmer han allt annat för patetiska tankar på att begära en förklaring, som om slagfältet vore rätta platsen för en duell.

Men framförallt blir det efterhand allt tydligare att striden, skjutandet och dödandet runt omkring honom är något som glider undan, nästan blir ointressant jämfört med hans förhållande till de husarer i vilkas sällskap

han utgör en egenartad och amatörmässig outsider. I den mån det finns någon tydlig tematisk linje, ett återkommande motiv i Waterloo-kapitlet handlar den om Fabricios idealistiska och romantiska bemödanden att se sig själv och husarerna som vapenbröder av samma nobla slag som Tassos och Ariostos hjältar, att vinna deras bevägenhet, att vara som en av dem. Det tar tid innan han överhuvudtaget lyckas upprätta någon egentlig kommunikation med dem, men när det skett och när sergeanten äntligen tycks i någon mån bry sig om honom gör åsynen av de döda och sårade ”inte längre så starkt intryck på vår hjälte. Han hade annat att tänka på” (*KIP* 48). När han bjudit dem på brännvin och de börjar se vänligare på honom fylls han av lycka – ”han svävade saligt högt ovan molnen” (*KIP* 50). För Fabricios del är denna utveckling, utsikten till att få realisera sig själv och sina högtflygande drömmar i meningsfullt samband med andra, viktigare och på sitt sätt verkligare än det fältslag som rasar omkring honom, och när relationen upprepade gånger återkommer till detta vad man kan kalla inre tema bidrar det starkt till att ge det yttre händelseförloppet dess drag av avlägsenhet och överklighet.

*

Inget under att chocken blir desto starkare när Fabricios nyförvärvade ”vänner” lyfter honom av hästen och försvinner. Med krossat hjärta, bedragen och bestulen, åtskilliga illusioner fattigare sitter han under ett pilträäd. Vad är det egentligen som har hänt, hur kunde det hända?

Redan tidigare på dagen har han ställt den fantastiska frågan till sergeanten: Är det här ett riktigt fältslag? Senare, efter återkomsten till mer ordnade förhållanden på fransk botten, spanar han ivrigt i tidningarna (!) efter skildringar av slaget. Han längtar efter att hitta någon beskrivning där han kan känna igen de platser som han red förbi i marskalkens följe. Och fortfarande är hans frågor lika elementära, man kan säga existentiella – frågor som bara den ställer sig som upplevt något i inre och yttre mening exceptionellt och som är i behov av de grundläggande försäkringarna om sin identitet och tillvaro (*KIP* 74):

Var det ett fältslag han hade deltagit i? Och vidare: Hade detta slag stått vid Waterloo?

Noter

1. Jfr t.ex. Gita May, *Stendhal and the Age of Napoleon*, New York 1977, s. 261: "This Stendhalian vision – or rather myth – of sixteenth-century Italian society transposed to the nineteenth century [---]. I *Kartusianklostrets* påstådda 1800-tals-Italien förekommer förvisso både dagstidningar, frackar och planer på resor till New York. Det hjälper nu inte: tonen, färgen, atmosfären i allmänhet är mycket mer 1500- än 1800-tal.
2. R. Alter, *Stendhal. A Biography*, London 1980, s. 247.
3. Citat efter en utgåva av *La Chartreuse de Parme* i Editions Garnier (texte établi etc. par H. Martineau), Paris 1957, s. 48. – De förlorade illusionerna: synpunkten understruken bl.a. av Annick Dath i uppsatsen "Le présence du moyen âge dans *La Chartreuse de Parme*" i *Stendhal 1783–1842. Cultures antique et médiévale, études rassemblées et présentées par G. De Wulf* (Les Lettres Romanes, Louvain 1992), s. 95.
4. "L'épisode de Waterloo est ainsi parfaitement intégré dans l'évolution générale du héros", läser jag hos den danske Stendhal-forskaren H. Boll Johansen efter det att det ovanstående stycke skrivits. Vid Waterloo gör, menar Boll Johansen, Fabricio sin debut i ett värdesystem som är ett annat än "des vraies valeurs stendhaliennes" (*Stendhal et le roman. Essai sur la structure du roman stendhalien*, Aran-Copenhague 1979, s. 221).
5. Om megastory som begrepp t.ex. C. Nash i *World Postmodern Fiction. A Guide*, London/New York (1987) 1993 (paperback ed.), s. 16.
6. Alla citat på svenska ur romanen efter Gun och Nils A. Bengtssons översättning i Forumbiblioteket, här efter en upplaga i Forum Pocket, Uddevalla 1968, s. 53. Fortsättningsvis ges hänvisningar direkt i texten till denna upplaga, förkortad *KIP*.
7. Att Fabricios expedition till Waterloo i Napoleons spår är ett symboliskt uttryck för hans omedvetna sökande efter en far påpekas av H. Boll-Johansen (s. 45). Det låter säga sig. Mer långsökt förefaller det när Boll-Johansen hävdar att den biologiske faderns erövrande av hästen är en bild av hur fadersbilden, "l'image paternelle", ännu vilar så tung på Fabricio att han inte kan utveckla sin egen manlighet.
8. Här om t. ex. H.J. Neuschäfer, D. Fritz-El Ahmad, K.P. Walter, *Der französische Feuilletonroman. Die Entstehung der Serienliteratur im Medium der Tageszeitung*, Darmstadt 1986, särsk. s. 208 ff., och A.M. Thiesse, *Le Roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la belle époque*, Paris 1984, särsk. s. 143 ff.
9. *Correspondance de Stendhal (1800–1842)*, publ. par A. Paupe – P.A. Chéramy, 3 (1830–1842), Paris 1908, s. 259 (brev till Balzac 30.10 1840).
10. May, s. 262.
11. T.ex. en artikel av G. Larroumet, "A Waterloo", i *Revue de Paris*, 15.8 1897.
12. Alter, s. 257.
13. May, s. 141.
14. De Stendhal (Henri Beyle), *Kartusianerklostret i Parma. Med en inledande essay af Oscar Levertin*, Sthlm 1902, s. 15.
15. Alter, s. 5.
16. Början av kap. XVII i del 2, här citerat efter H. Dahls och B.M. Bergströms oavkortade översättning i Bonniers Folkbibliotek, Stockholm 1956, s. 110.
17. J. Carey (ed.), *The Faber Book of Reportage*, London 1987, s. xxx f.; May s. 262. – Det bör anmärkas att forskarna har letat efter eventuella förebilder till Stendhals

sätt att skildra kriget och pekat på en viss engelsk soldats dagbok, bl.a. från Waterloo, som trycktes 1819 och i vilken skribenten på likartat sätt berättade "ce qu'il a vu, sans y rien comprendre, et sans chercher à l'expliquer" (*La Chartreuse de Parme*, éd. Garnier, s. 562). Men det är osäkert om Stendhal känt till den.

18. Carey, s. xxxii ff., s. 343.

Anders Palm

”...als ein wandelndes Lied...” om dikt och vatten från Roms sarkofager

”Att följa gångna tiders Italien-farare i spåren, att se vad de sett och att jämföra sina erfarenheter med deras är ett sätt att få perspektiv på vistelsen i Rom”.¹ Så inleder Bengt Lewan sin bok *Svenskar i Rom*. Med utsnitt ur brev och reseminnen från sjutton- och artonhundredatalen återkallar han intryck och hågkomster av en stad som visserligen alltid har velat förbli vad den en gång varit, men ändå oupphörligen förvandlats – kanske lika mycket av besökares blick, konstnärers bilder och författares diktning som av tidens gång. Drömmen om Rom – liksom ”Drömmen om Italien” – tycks både i bildkonsten och litteraturen lika evig som själva staden låtsas vara. Men dröm, precis som dikt och bild, är alltid förvandlingskonst.

Den forskning som Bengt Lewan har ägnat två seklers Italien-svärmeri, där de flesta vägar bär till Rom, låter sig naturligtvis fortsättas in i vårt eget århundrade. Vad som här följer är ett försök att ge perspektiv och mening åt ett märkligt romerskt motiv som drabbat två framstående nittonhundretalspoeter med samma fascinationskraft. Den ene tillhör världslitteraturen: Rainer Maria Rilke. Den andre står mitt uppe i dagens svenska lyrik: Jesper Svenbro. Dessa båda möts här och utbyter tankar om liv och död och konst i var sin dikt om vattnet från Roms sarkofager.

Rilke i Rom

Rilkes många irrfärder och rastplatser i Europa är en del av av hans diktning. ”Jag har ingen varaktig stad” – ”Ich habe keine Stelle auf der ich lebe” – kunde han skriva i en dikt om diktaren just därför att han haft så många, så olika ställen där han levt, alltid bara i väntan på nästa uppbrott: uppväxtåren i Prag, studietiden i München, vistelsen i Worpswedes konstnärskoloni bland målare och skulptörer, de långa resorna till Ryssland med den älskade Lou Andreas-Salomé, uppehållet på det skånska Borgeby, där Ernst Norlind såg honom gå drömmande i parken som en annan Franciscus, anställningen som sekreterare hos den storartade Rodin i Paris, den

meningslösa militärtjänsten i Österrike under första världskriget och så slotten förstås: först elegiernas Duino med det dramatiska stupet mot Adriatiska havet, och sen, till sist, Orfeussonetternas Muzot, det tysta, medeltida diktartornet i de schweiziska alperna. – Rilkes kringfläckande biografi är fylld av geografiska rubriker. Rom kunde vara en av dem.

Det var på sensommaren 1903, närmare bestämt den 10 september, som Rilke, då 28 år gammal, anlände till Rom tillsammans med sin hustru, konstnärinnan Clara Rilke-Westhoff. Paret kom dit för att arbeta, han för att skriva, hon för att skulptera. Men de hade ingenstans att bo. Efter en kort tid fick Clara tillgång till ateljé och bostad ute hos den förmögne mecenaten och konstnären Alfred Strohl-Fern, som hyste en hel liten konstnärskoloni i små enkla hus utspridda i parken kring sin villa vid Via Flaminia norr om Porta del Popolo, inte långt från Villa Borghese. Rilke själv fick först hyra in sig en liten lägenhet på Via del Campidoglio 5 i kvarteren kring Capitolium. Men i december fick också han tillgång till en bostad ute i parken vid Villa Strohl-Fern. Med ledning av Ingeborg Schnacks makalöst detaljerade *Chronik seines Lebens und seines Werkes* och Ralph Freedmans nyutkomna biografi, *Life of a Poet*, kan man nästan dag för dag följa Rilkes Rom-sejour fram till ett beslut om uppbrott i början av juni 1904, då han lämnade staden för att dra norrut till Sverige och Borgeby.²

Om Rilkes möte med Rom kan ingen berätta mer livfullt än han själv. Det slumpade sig så att han vid den här tiden just fått en ny brevvän. En ung man, en österrikare vid namn Franz Xaver Kappus, hade sänt honom sina förstlingsdikter för att få ett omdöme och råd på vägen. Rilke svarade med gripande inlevelse och kollegial sympati. Han undertecknade ”Mit aller Ergebenheit und Teilnahme”. Därmed inleddes en kort men viktig korrespondens, som blivit känd under rubriken *Briefe an einen jungen Dichter*. Det var Kappus själv som 1929 tog sig för att ge ut breven som Rilke sänt honom. Sedan 1990 finns de också i svensk översättning.

Tre av dessa brev till en ung poet är daterade i Rom 1903-04. I brevet från den 29 oktober 1903 ges en bild som är en motbild till turistdrömmen om Rom, staden betraktad av en författare som tycks ha bestämt sig för att se med egna ögon, inte låta sig förföras av den ruinromantiska antiknostalgi och lärda stämningssarkeologi som så lätt drabbar Romresenären. Rilke värjer sig mot schablonerna, formulerar sig som i protest mot en månghundraårig tradition. Det här citerade bladet ur hans brev till Kappus kastar

en sorgsen skugga över den eviga staden, samtidigt som det belyser ett par av poetens kommande Romdikter, om vilka brevskrivaren själv vid det här laget ännu ingenting kunde veta.

Till Rom anlände vi för ungefär sex veckor sedan, vid en tidpunkt då staden ännu var det tomma, heta, feberberyktade Rom, och denna omständighet bidrog tillsammans med andra praktiska inrättningssvårigheter till att oron omkring oss inte ville ta slut och att det främmande landet vilade över oss med hemlöshetens tyngd. Dessutom måste man räkna med att Rom (när man nu ännu inte känner staden) de första dagarna gör ett förkrossande sorgligt intryck: genom den livlösa och dystra museistämningen som staden andas, genom överflödet av framhämtrade och mödosamt upprätthållna förgångenheter (av vilka en liten samtid livnär sig), genom den obeskrivliga, av lärda och filologer understödda och av vanemässiga Italienresenärer imiterade överskattningen av alla dessa stympade och fördärvade ting, som ändå i grund och botten inte är mer än tillfälliga rester från en annan tid och ett liv som inte är vårt och inte skall vara vårt. Till sist, efter veckor av dagligt motstånd, hittar man, om än fortfarande smått förvirrad, tillbaka till sig själv, och man säger sig: Nej, här finns inte *mer* skönhet än någon annanstans, och alla dessa i generation efter generation beundrade föremål, där hantlangarhänder har bättrat på och fyllt i, betyder ingenting, är ingenting och har inget hjärta och inget värde; – men här finns mycket skönhet, därför att det överallt finns mycket skönhet. Oändlig livfulla vatten strömmar genom de gamla akvedukterna in till den stora staden och dansar på de många torgen över vita skålar av sten och breder ut sig i vida, rymliga bassänger och porlar om dagen och höjer sitt porlande om natten, som här är stor och stjärnklar och mjuk av vindar. Och trädgårdar finns här, oförglömliga alléer och trappor, trappor uttänkta av Michelangelo, trappor som utformats efter förebilden av nedåtrinnande vatten – och i sitt breda fall föder trappsteg ur trappsteg, liksom våg ur våg. Genom sådana intryck samlar man sig själv tillbaka ur den krävande mångfalden, som talar och pladdrar (och hur pratsam är den inte!), och lär sig långsamt att känna igen de mycket få ting i vilka något evigt består som man kan älska, och något ensamt, som man tyst kan ta del i.³

Allteftersom pennan löper över sidan tycks Rilkes missmod släppa. Motståndet mot den givna bilden av Rom bryts ner av den egna och mycket personliga. Skriften blir ljusare, alltmer poetiserad och riktad mot hans egen, kommande diktning. Han ger efter för den särskilda skönhet som strömmar som vatten till Roms alla brunnar och fontäner – ”Unendlich lebensvollen Wassern” – vattnet från de gamla akvedukterna, ett oupphörligt rinnande, genom både rum och tid. Några dagar senare, den 3 november, skriver han till Lou Andreas-Salomé om detta vatten som det enda som han skall minnas från sin vistelse i Rom: ”Weisst Du noch von Rom, liebe Lou?”

Wie ist es in Deiner Erinnerung? In meiner werden einmal nur seine Wasser sein, diese klaren, köstlichen, bewegten Wasser, die auf seinen Plätzen leben.”⁴ Roms vatten kom så att tillhöra de ”ting” varav dikt kan skapas, ”die sehr wenigen Dinge, in denen Ewiges dauert, das man lieben kann”.

Rilkes nio månader långa uppehåll i Rom är en viktig del av den mångåriga inkubationstiden för hans så kallade ”Dinggedichte”, som finns samlade i två volymer, *Neue Gedichte* från 1907 och 1908. Redan mötet med Rodins konst hade långt tidigare satt honom på spåren till vad som skulle bli denna ”nya” diktning. Att oavlatligt betrakta tingen, att bearbeta tingen till sina händers verk, ända tills de i sin nya form, som ”Kunst-Dinge”, ger ifrån sig sin innersta betydelse, det var grunden för den konstfilosofi som Rilke hade lärt känna hos Rodin och som han ville omsätta från bildkonst till ordkonst, som sin egen poetik.⁵

Skulpturens slutna och stränga formvärld, i vilken konstnären på ett paradoxalt sätt både var utestängd och innesluten, stod modell för en poesi där diktaren bara skulle vara synligt närvarande som den hand bakom hantverket som fått fram innebörden. Dikten borde till det yttre vara utan ”jag”, lika ”saklig” som den materia som skulptören gett sin form, samtidigt som de så formade orden synliggjorde betydelser ur tingets inre, som ingen sett mer än den som skrev. Att dikta var att överlämna sig åt tingen för att kunna framträda ur dem befriad från sitt jag.

Ich habe keine Geliebte, kein Haus,
keine Stelle auf der ich lebe.
Alle Dinge, an die ich mich gebe,
werden reich und geben mich aus.⁶

Det skulle dröja ett par år innan Rilkes intryck från Rom av ”några få ting, i vilka något evigt består”, som han skrivit i brevet till Kappus, förvandlades till ”Kunst-Dinge”. Det var först i Paris, på försommaren 1906, just sedan han lämnat sin tjänst hos Rodin, som han under en hektisk skaparperiod hämtade fram ting ur det förflutna och gjorde dem närvarande som dikt. Minnena från Rom var, precis som han förutskickat i breven från den tiden, bundna till bilder av strömmande vatten. Två av dessa Romdikter har både platsen och tinget inskrivna i titeln: ”Römische Fontäne” och ”Römische Sarkophage”. Båda var vattendikter. ”Römische Fontäne” har blivit mest känd. ”Römische Sarkophage” är den märkligaste.

”Römische Sarkophage”

Was aber hindert uns zu glauben, dass
(so wie wir hingestellt sind und verteilt)
nicht eine kleine Zeit nur Drang und Hass
und dies Verwirrende in uns verweilt,

wie einst in dem verzierten Sarkophag
bei Ringen, Götterbildern, Gläsern, Bändern,
in langsam sich verzehrenden Gewändern
ein langsam Aufgelöstes lag –

bis es die unbekanntes Munde schluckten,
die niemals reden. (Wo besteht und denkt
ein Hirn, um ihrer einst sich zu bedienen?)

Da wurde von den alten Aquädukten
ewiges Wasser in sie eingelenkt – :
das spiegelt jetzt und geht und glänzt in ihnen.⁷

Ingen versform kan passa bättre än sonetten för den dikt som vill signalera form. Sonetten har en synlig och konstnärligt tvingande struktur som kan erinra om skulpturen. Flera av Rilkes ”tingdikter” i *Neue Gedichte* underkastas sonettens stränga krav för att – i likhet med öppningsdikten ”Früher Apollo” – redan i det första mötet med läsarens blick omedelbart kunna framstå som verbalt skulpterade, som ”Kunst-Dinge”. Att betraktelsen över de romerska sarkofagerna, vilka ju i sig själva så tydligt markerar sin funktion med sin form, begränsas till sonettens slutenhet är av allt att döma en programmatisk yttring av tingdiktningens estetik. Sambandet mellan konsttecknet och betecknat ting blir framhävt av själva formen.

Samtidigt som sonetten om de romerska sarkofagerna i sin egenskap av ”tingdikt” kan sägas vara typisk för vad Rilke kallade sina ”nya” dikter, låter den sig nog bäst förstås mot bakgrund av mycket gamla genretraditioner. Dikten är, enkelt uttryckt, en meditation över liv och död och evighet, med döden i mitten. Den har en mycket tydligt tredelad tematisk uppbyggnad, som skulle kunna illustreras med Augustinus triad: ante mortem – in morte – post mortem. Den inledande kvadern ägnas livets här och nu, samlat i det kollektiva ”wir” som inbegriper oss alla levande. Mittpartiet, omfattande de två följande stroforna, framställer döden i den föruttnens påtaglighet som den öppnade sarkofagen framvisar. I den avslutande terzi-

nen är den märkliga metamorfosen av sarkofagen från grav till brunn fullbordad, och det som var död kropp och livlös materia har ersatts av det levande, eviga vattnet. Med sin lyriska reflexion över denna treeniga grund – liv, död, evighet – för mänsklig existens ansluter Rilke till både tankeformer och retoriska mönster som man kan följa, och förlora sig i, genom årtusenden. Men traditionsanknytningen låter sig också på ett par punkter preciseras.

Rilkes dikt är en emblematiske dikt: den förbinder en livsfilosofisk reflexion med en enskild, skarpskuren bild. Allt i bilden är koncentrerat till den illustrerande betydelsen, och allt i reflexionen kan återföras på bilden. Visserligen är bildelementet i Rilkes emblem, sarkofagen, här framställt i ord, men det är likväl tydligt att diktens spaltning av ting och tanke har samma funktion som bilden respektive texten i traditionell emblematiske konst. I själva verket kan man läsa Rilkes dikt som en sentida variant av en av barockens mest kända emblem-dikter med samma tema och motiv, holländaren Jacob Cats' "Doot-kiste voor der levendige"(1655), "Likkista för levande", där Adrienne von Vennes kopparstick av öppnade sarkofager med sina skelettdelar illustrerar diktens summerande memento:

Al wat de werelt doet, al wat het ooge siet,
Is droom, is rook, is mist, is damp, is enckel niet.⁸

Upptakten i Rilkes dikt – den retoriska frågeformen och bilden av livets plågor men också dess trösterika korthet – knyter naturligtvis djupast sett an till antika mönster, som man sedan kan finna oändligt många variationer av i medeltidens vanitasdiktning. I den andra radens parentetiska inskott noterar man hur skickligt Rilke med passivformen – "wir hingestellt sind und verteilt" – omedelbart passiviserar och förtingligar vårt livsöde. Så förbereds den följande utbyggda liknelsen ("wie einst in dem verzierten Sarkophag..."), som helt dominerar diktens fortsättning, där livet likställs med den bokstavligen försvinnande död som kommer att drabba oss såsom förvandlade till blott ting att förmultna bland andra ting i sarkofagens tysta mörker. Beskrivningen av stenkistans innanmäte, där kroppen reducerats till ett avpersonaliserat neutrum i upplösning, "das langsam Aufgelöstes", skulle mycket väl kunna varit hämtad från någon förgängelsebetraktelse från medeltid eller barock i stil med Hofmannswaldaus "Betrachtung eines

offenen Sarges”⁹, vars titel så exakt beskriver också vad Rilkes dikt förmedlar.

Men traditionsförankringen i Rilkes ’meditatio mortis’ får nu inte undanskymma originaliteten, som kanske blir så mycket tydligare just därför att den avtecknar sig mot bakgrund av det litterärt välkända. Det logiskt och emotionellt naturgivna grundmönstret i snart sagt all förgängselitteratur, inte minst i begravningspoesien, utgörs av motsättningen och kontrasten mellan liv och död. Gravbetraktelsens primära uppgift är att på olika sätt gestalta påminnelsen, mementot, om vår död som något radikalt annat än vårt jordeliv. Rilke vänder denna motsättning till likhet, till liknelse: som döden, så också livet.

I den första av de båda påföljande terzinerna framställs den slutliga förintelsen av sarkofagernas innehåll med en bild som hittills mest tycks ha förbryllat kommentatorerna.¹⁰ Raderna säger att allt vad som lades i sarkofagerna för att bevaras – den döda kroppen såväl som tingen till den dödes ära och hädanfärd – slukades(”schluckten”) av ”die unbekannten Munde/ die niemals Reden.” Allt talar för att dessa tigande, okända munnar, som så suggestivt bokstavligen sägs förtära de kvarlevor som avsetts för evigheten, finns dolda i själva ordet sarkofag . En elementär etymologisk ordbok lär oss att sarkofag är sammansatt av grekiskans ’sarx’ som betyder kött och ’phagein’ som betyder äta. Benämningen förklaras av att forntidens likkistor tillverkades av en slags kalksten, som ansågs särskilt snabbt bryta ner likets mjukdelar. Det är tydligen så att sarkofagens ursprungliga lexikaliska betydelse har genererat Rilkes märkliga dödsmetafor, där sarkofagerna är munnar, vilka inte talar, bara förtär.

I den avslutande terzinen sker förvandlingen. Bilden av sarkofagerna har frigjort sig från den liknelse där de introducerades i dikten. De har också lösts från sin ursprungliga funktion att innesluta döden och förgängligheten, för att nu istället uppenbara livet och evigheten som ”ewiges Wasser”. Bakgrunden till denna Rilkes symbolmättade omfunktionalisering av sarkofagerna, från likkistor till brunnskar, tillhör Roms byggnadshistoria. När antikens Rom, Alma Roma, av renässansens och barockens arkitekter förvandlades till den nya, pånyttfödda stad, som eftervärlden närmast skulle komma att betrakta som ett konstmuseum, skulle det nya, renässansens arkitektur, byggas in i resterna av det förgångna, men också vice versa. De forntida, tömda sarkofagerna kunde nu muras in som fasaddekorationer i

nya byggnadsverk, anslutas till rörledningar från akvedukternas tillflöden och inta sin plats som en alldeles säregen, genuint antik del av Roms många vattenkonster.

Men Rilkes dikt framträder i sin djupaste dimension först när den infogas också i ett mer specifikt, personligt symbolmönster, där sarkofagernas metamorfos från likkista till vattenkonst blir en del av hans egen konstnärsmyt och diktardröm. Grundformeln var romantisk men också romersk, samlad i Senecas slitna fras: *ars longa, vita brevis*. Det var diktarens uppgift att med sin konst besegra tiden, göra dött och förlorat till ett levande nu och alltid. Walter Rehm har träffsäkert formulerat tanken att det är diktarens självbespeglning som göms i tingdikten om de romerska sarkofagerna.

Der Sarkophag erweist in antikischem Sinne seine Symbolik; er ist die Stätte, in deren Geborgenheit sich der geheimnisvolle Transitus, die Transfiguration ereignet, in ihm begegnen sich der alte und neue, vergangene und künftige Gestalt, in ihm wird aus dem Nichts Etwas, aus der Stille ein Laut; er ist der Mittler zum Dauernden, Ewigen. So wird er Symbol auch des Dichters. Denn wie in den leeren, offenen Sarkophag, so strömt auch in ihn ewiges Wasser ein, ein unendlich neues, volles Leben, das ihm von erhabenen, im Erhabenen gehenden Leitungen zugebracht wird.¹¹

En sådan metapoetisk förståelse av ”Römische Sarkophage” djupnar än mer om vi betraktar Rilkes dikt genom en annan dikt som förutsätter den. Dikten om dikten är skriven av Jesper Svenbro.

Svenbro i Rom

Jesper Svenbros författarskap har under nittiotalet alltmer sökt sig tillbaka till en minnets kartbild som föreställer hans förflutna. Hans tre senaste diktsamlingar bildar en sorts självgeografi från barndom till vuxenliv och rör sig från Lappland med *Samisk Apollon och andra dikter* (1993) via Landskrona med skånska omnejder i *Blått* (1994) till Italien där han nu senast hamnade med *Vid budet att Santo Bambino de Aracæli slutligen stulits av maffian* (1996). Av den samlingens totalt 49 nummer är 12 stycken uttryckligen lokaliserade till Rom, och i de flesta fall så exakt bestämda till plats eller adress eller gatukorsning att man skulle kunna besöka dikterna i verkligheten. Allt som där berättas har det självupplevdas närhet och autenticitet. Samtidigt är avståndet till skrivandets nu är markerat med självbiogra-

fins tempus och dateringar. Det är fråga om en genomreflekterad minneskonst, där betoningen ligger lika starkt på bägge orden: minne och konst.

Jesper Svenbro anlände till Rom som forskningsstipendiat i augusti 1973. Han kom för att stanna ett år; det blev fyra. Även om han periodvis under 1974–75 bodde i Paris lämnade han inte Rom definitivt förrän i september 1977. Redan året dessförinnan hade det primära syftet med Romvistelsen uppnåtts. I april 1976 kunde han åka hem till Lund och disputerar på den avhandling om den skriftliga kulturens framväxt i antikens Grekland som han arbetat på under åren i Italien: *La parole et le marbre. Aux origines de la poétique grecque*.

Det var grecisten och litteraturforskaren Svenbro som vistades i Rom snarare än poeten med samma namn. Men hans poetiska ”avhållsamhet” under 70-talet hade också rent litteraturpolitiska orsaker. Svenbro var en av de många som kom att känna sig förstummade av trycket från en politiserad samtidslyrik. Men uppenbarligen magasinerade han mer av vistelsen i Rom för sin kommande lyriska verksamhet än han den gången själv kunde ana.

Det är visserligen sant att en av dikterna, kallad ”Geologi”, i samlingen *Element till en kosmologi och andra dikter* (1979) är daterad på en plats strax utanför Rom, ”Roccantina, augusti 1977”.¹² Men långt innan italiensk atmosfär och romersk kultur på allvar tagit Svenbros egen poesi i besittning, visade sig hans sakkunskap och engagemang i verksamheten som översättare, introduktör och essäist. I *BLM* 1980 bidrog han med en hel ”Liten italiensk antologi” av samtida poesi i egen översättning, introducerad under rubriken ”Den italienska poesin tar scenen i besittning”.¹³

En huvudroll tilldelade han Valentino Zeichen (Svenbro missar naturligtvis inte den semantiska poängen i hans namn), en jämnårig poet från Rom med sitt ursprung i Fiume, inte långt från Rilkes Duino. Med honom hade Svenbro diskuterat både Rilke och det italienska vinets ”teologi” – (”dess existens måste bero på ett gudomligt ingripande i världen”).¹⁴ Och redan i ett nummer av *Tärningskastet* 1979 hade Svenbro översatt och presenterat Zeichen och där också fört relationen till Rilke på tal. I den senaste diktsamlingen dyker han upp som ”vår vän Valentino” i dikten ”Frascati”.¹⁵ Denne Valentino Zeichen blev av allt att döma en vägvisare, inte bara som kännare av Italiens unga lyrik utan framför allt genom sin egen roll i en italiensk tradition av en speciell sorts berättande poesi. Svenbro beskriver skrivsättet med hänvisning till föregångaren Elio Pagliarini i sin pre-

sentation av Zeichens poetiska metod i en essä med titeln "Äventyr i teckenläran" från 1988. Svenbros karaktäristik blir turnerad som ett utrop, som en upptäckt: "här har vi alltså en prosadikt som använder prosan som språkmaterial och lyrikens form, inte tvärtom!"¹⁶ Den iakttagelsen skulle kunna leda rakt in i en karaktäristik av Svenbros egen nittiotalslyrik.

Under åren i Rom bodde Jesper Svenbro på Svenska Institutet, Istituto Svedese. Byggnaden är belägen på en tomt som gränsar till parken kring Villa Strohl-Fern, där Rilke bott sjuttio år tidigare. Vägen till centrum går längs Via Flaminia och passerar genom Porta del Popolo. Där gick Rilke; där gick Svenbro. Om inte tiden hade varit, var det där de skulle kunna ha mötts för att dricka av vattnet från de romerska sarkofagerna.

"Vid Porta del Popolo"

Jesper Svenbros dikt "Vid Porta del Popolo" börjar som ett stycke biografisk Rilkeforskning satt på vers: kunskap om poeten och kännedom om platsen ger en plötslig insikt om en alldeles bestämd referens i en alldeles bestämd dikt.

I början av seklet bodde Rilke i Rom
och måste ofta ha passerat genom Porta del Popolo
för att komma till centrum -
och tillbaka dit under samma valv
på sin väg till Via Flaminia;
det var där han hade sin bostad.
Detta förhållande gör det möjligt
att ge hans "Romerska sarkofager"
en nästan handgriplig syftning:
när man står på Piazza del Popolo
och ser norrut mot stadsportens gråa fasad
finns det på vardera sidan
en antik marmorkista
där vattnet från två järnrör i muren
utan uppehåll strömmar ner.¹⁷

I diktens försättning byter berättelsen både tid och subjekt. Samma självbiografiska "vi" – diktjaget och hans hustru – som så ofta figurerar i Svenbros Romdikter, minns nu promenaden längs samma väg som Rilke kunde ha gått, "måste" ha gått. De minns där de stannade och drack av sarkofagernas vatten. Och efterhand blir hela sceneriet våtlagt av samma vatten.

– Om sommaren

tidigt på eftermiddagen
då skuggan började falla över den vänstra
men då den högra ännu låg i bländande sol
liksom de breda trappstegen upp till Santa Maria del Popolo
och bussarna samtidigt dundrade in
under det stora valvet i mitten,
brukade vi hejda oss där för att dricka:
med tummen täppte man till det nedåtböjda järnrörets mynning
varvid vattnet ur ett litet hål just ovanför
sprutade upp i en stråle. Ah!
Det var många i ljusa sommarkläder
som böjde sig fram och drack.
Ofta hände det att vi sedan fortsatte bort
till det vänstra, yttre sidovalvet i porten
med dess skuggiga bokhandel
och med blomsterförsäljaren som hade sitt stånd
just om hörnet när man kom ut:
buketter i gröna plåthinkar,
spannar och kannor på sviktande plankor,
mässingskranar och slangar,
blommor i vaser, till brädden fyllda med vatten, –
i skuggan av samma port.
Trottoarens asfalt var skinande våt.

I ”minnets stadsplan” får den erinrade situationen symboliska dimensioner. Blomsterhandelns nejlikor blir, likt sarkofagerna, tecken både för liv och död i den ”eviga” staden, och det flödande vattnet gör sig påmint på nytt.

Vi stod på tröskeln till Den eviga staden.
Du köpte vita nejlikor eller röda.
men för dig hade nejlikan inget med döden att göra:
den var en ren explosion av glädje;
och jag kände att det var sant, –
medan jag fortsatte att tänka på vattnet vi druckit.

Och så återvänder poetens tanke till Rilkes dikt, uttolkad i och genom den minnesbild där nu sarkofagernas livgivande vatten blivit en så påtaglig realitet, både för människor och blomster. Rilkes dikt – liksom därmed också Svenbros dikt och den situation som där beskrivs – förvandlas till ett meta-poetisk emblem över vad som förgår och vad som förbliver i skapandet.

För i dikten om Rilke tycktes nu sarkofagen
vara en allegori över dikten själv, –
när upphovsmannen är borta. Föremålen
som en gång placerats i kistan
i vars mörker de måste ha glänst
försvann ju spårlöst tillsammans med kroppen,
svept i sin sönderfallande dräkt.

De följande, de sista raderna i Svenbro dikt blir till en uttolkande parafra-
s av den sista strofen i Rilkes dikt: ”Da wurde von den alten Aquädukten/
ewiges Wasser in sie eingelenkt – :/ das spiegelt jetzt und geht und glänzt
in ihnen.” Svenbro ser den strofen skimra och plötsligt bli lika genomskin-
ligt klar till sin innebörd som det vatten den skildrar. Bara vattnet är till sist
kvar som det innehåll som aldrig skall mista sin betydelse.

Och lät den sista strofen i dikten,
nu tömd på sin innehåll,
bli fullkomligt genomskinlig :
skimrande ögonblick i ett språk, –
när vattnet från antikens akvedukter
äntligen strömmat in.

Med sin metapoetiska förståelse av Rilkes dikt gör Svenbro sin egen dikt
till metapoesi i dubbel mening: det är inte bara fråga om en lyrisk text som
tematiserar en annan lyrisk text; det är också, och viktigast av allt, en dikt
som själv därmed övertar en metapoetisk symbolik som färdats genom år-
tusenden. I den traditionen är Rilke en i raden av dem som anammat ett
tecken, förnyat det och burit det vidare. Svenbro gör detsamma. Traditio-
nen är som akvedukten. Och vattnet är tecknet för poesin.

Jesper Svenbro var sedan länge förtrogen med den vattensymbolik som
han såg gestaltad i Rilkes ”Römische Sarkophage”. Redan femton år innan
hans ”Vid Piazza del Popolo” publicerades, hade han föregripit uttolkning-
en både av Rilkes dikt och sin egen i en litteraturvetenskaplig essä. Texten
ligger nu undangömd i ett gammalt nummer av *Tärningskastet* från 1981.
Under rubriket ”Miraklet som rutin” har han redan där i en övermåttan
skarpsinnig analys av Göran Printz-Påhlsons dikt ”Houdini” formulerat ett
mer diskursivt utkast till sin kommande poetiska tolkning av Rilkedikten.
Printz-Påhlsons dikt om Houdini (ur samlingen *Gradiva* från 1966) är en
rolldikt, där utbrytarkonungen själv vittnar om hur han stängs in i en tunna
vilken sedan fylls med vatten för att kungen skall få visa sin konst att bryta

sig ut. Svenbro prövar möjligheten att läsa Printz-Påhlsons "Houdini" som en metapoetisk programdikt där vattenbehållaren låter sig förstås som en metafor för dikten själv. Hans utläggning av vattnets symbolik övertygar genom sin kunskap om traditionen:

Vattnets rika semantiska möjligheter har utnyttjats av många poeter före Printz-Påhlson, som emellertid gjort uppfriskande metapoetiskt bruk av dem i "Broendal" och "Villanella". Det vatten som leds in i dikten "Houdini" är emellertid varken havsvatten eller speglade källvatten som i dessa båda dikter utan ett vatten som strömmar in i dikten genom en vattenkran. Är det rentav inspirationen som på detta sätt rinner till? Ja, vattnet i Houdini leder faktiskt tanken till en mycket gammal föreställning om diktarens inspiration: Kastalias källa blev ju för de romerska poeterna något av en obligatorisk vallfartsort, och i en elegi av Porpertius (III. 3, översatt av Lars-Håkan Svensson i *Dikter 1963-1967*) dricker poeten i drömmen samma vatten som gamle Ennius, den latinska poesins fader ("stor var/hans törst"). Rainer Maria Rilkes "Tidig Apollo" bygger på samma tanke: här är det skaldekonstens gud som i tidernas morgon, före alla dikters tillblivelse, inmundigar Poesiens rena fluidum. Exempelen kan mångfaldigas: och jag menar alltså att det är *inspirationens vatten* som leds in i dikten vi undersöker.¹⁸

Efter att provat en sådan allegoriserande läsning nyanserar Svenbro sin tolkning genom att än starkare knyta sitt resonemang till Rilke och nu med direkt hänvisning till en annan dikt, "Römische Sarkofage". Han skriver om Houdini i sin tunna: "Här får samtidigt vattnet han vilar i förändrad innebörd. På romerska sarkofager – och än en gång förefaller referensen till Rilke uppenbar ('Romerska sarkofager'¹⁹) finns stundom det kristna tecknet ~ som symbol för evigheten: vågrörelse, vatten, evigt liv. Inspirationens vatten har alltså letts in i en behållare som har formala egenskaper gemensamma med sarkofagen och som likt sarkofagen innesluter en individ. Inspirationens ögonblick förevisas därmed i en dimension utanför tiden, dikten är redan på väg in 'i en oföränderlig tidrymd utan slut', diktaren lockas själv av denna fiktiva tillvaro, denna närmast postuma existens i dikten." Svenbro är här inne på tankegångar som visserligen har traditioner sen antiken men som också har getts förnyad aktualitet i psykoanalytiskt inspirerade spekulationer om sambandet mellan vattnets element och konstnärlig kreativitet i Gaston Bachelards efterföljd.²⁰

Den som en gång blivit uppmärksam på Jesper Svenbros fascination inför vattensymbolikens tradition och variationsmöjligheter skall märka att det finns ett ständigt vattenflöde i hans egen poesi. Ibland kan han tillåta

sig att driva det till komikens eller självparodins gräns. Läs till exempel ”Skyfallet i Borgheseparken” i hans senaste samling eller slutdikten, ”Sora Cecilia”, där han minns vattenången från restaurangens kök – ”i sådana måttlösa kvantiteter/ att den ännu väller upp i mitt minne” – för att till sist göra hela ”världen puttrande som en kolossal minestrone”.²¹ Hyperboler av det slaget är säkert bara en av Svenbros strategier för att bjuda uttryckligt motstånd mot den lockelse han känt från en romantisk inspirationsteori och att något avmystifiera metafysiken i en förföriskt idealistisk konstuppfattning sådan som Rilkes. Det vatten som Svenbro låter överflöda på trottoaren vid Piazza del Popolo har nog inte bara traditionell symbolisk innebörd. Det är snarast fråga om ett så rikligt vattenspill att det svalkar av symboliken. – Hursomhelst, den kritiker som en gång menade att Svenbros diktning var en smula ”torr” har fått anledning att tänka om.

Orfiskt slutackord

För Rilkes vidkommande skulle minnet av Roms vattenkonst och vattnet i de romerska sarkofagerna pånytt stiga upp till medvetandets och diktens yta när han i sitt tornrum på Muzot under februari 1922 drabbades av världslitteraturens mest mytologiserade inspirationsvåg, den som han själv föredrog att kalla ”orkan”: Duinoelegiernas och Orfeussonetternas samtida fullbordande. I flera dikter fullföljs nu den metapoetiska vattenmetaforik som Romdikterna initierat. Störst betydelse har symbolkretsen i sonetterna där allt den rymmer – inspirationsmotivet, förgänglighetstematiken, konstmetafysiken – kan samlas i själva Orfeusgestalten. I en av de sonetter som stannade på skissstadiet, och som därför inte kom med i samlingen, blir brunnens vatten en enkel och tydlig sinnebild för tidens eviga flöde av liv som ständigt speglar ”tingen” och uppenbarar dem för den som för en kort tid, likt diktaren, förunnats att vara ”Brunnenstein”.

Wir hören seit lange die Brunnen mit.
Sie klingen uns beinah wie Zeit.
Aber sie halten viel eher Schritt
mit der wandelnden Ewigkeit.

Das Wasser ist fremd und das Wasser ist dein,
von hier und *doch* nicht von hier.
Eine Weile bist du der Brunnenstein,
und es spiegelt die Dinge in dir.²²

Stroferna är daterade den 17–19 februari 1922. Fjorton dagar tidigare hade Rilke fullbordat den tionde Orfeussonetten i den första samlingen, sin diktningens vackra slutackord över de romerska sarkofagerna. Dikten börjar med en apostrofering, närmaste en tacksägelse, ägnad dessa antika likkistor som aldrig lämnat honom sedan den gången i Rom. Nu tiger inte längre sarkofagernas ”munnar”. Nu sjunger de sitt vatten – ”das fröhliche Wasser” – som en sång, som vandrar och förvandlar – ”als ein wandelndes Lied”.

Euch, die ihr nie mein Gefühl verliesst,
grüss ich, antikische Sarkophage,
die das fröhliche Wasser römischer Tage
als ein wandelndes Lied durchfließt.²³

Noter

1. Bengt Lewan, *Svenskar i Rom. Ur brev och reseminnen från sjutton och artonhundratalet*, Södertälje 1987.
2. Ingeborg Schnack, *Rainer Maria Rilke. Chronik seines Leben und seines Werkes I*, Frankfurt am Main 1975. Ralph Freedman, *Life of a Poet: Rainer Maria Rilke*, New York 1996.
3. Rainer Maria Rilke, *Brev till en ung poet*, i övers. av Helga Krook, Uddevalla 1990, s. 29 f.
4. R.M. Rilke, *Briefe aus den Jahren 1902 bis 1906*, herausgegeben von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Leipzig 1929, s. 129.
5. Rilke formulerar sina intryck av Rodins konst i brev till Lou Andreas-Salomé den 8.8.1903, i *Briefe I 1897–1914*, Wiesbaden 1950, s. 53 ff.
6. R.M. Rilke, *Gesammelte Gedichte*, Frankfurt am Main 1962, s. 267.
7. R.M. Rilke 1962, s. 265 f.
8. Både den generella och den mer speciella traditionsbakgrunden till Rilkes dikt finns för en svensk läsare tillgänglig i Carl Fehrmans *Diktaren och döden. Dödsbild och förgängelsetanke i litteraturen från antiken till 1700-talet*, Sthlm 1952. Därifrån är citatet från Cats' dikt hämtat.
9. Fehrman 1952, s. 197.
10. Se en kommentar till dikten av Hermann Weigand i festskriften till Hans M. Wolff, *Dichtung und Deutung*, München 1961, s. 158, där problemet penetreras utan att nå någon rimlig lösning.
11. Walter Rehm, *Orpheus. Der Dichter und die Toten. Selbstdeutung und Totenkult bei Novalis-Hölderlin-Rilke*, Düsseldorf 1950, s. 610.
12. Jesper Svenbro, *Element till en kosmologi och andra dikter*, Sthlm 1979, s. 33.
13. Jesper Svenbro, ”Den italienska poesin tar scenen i besittning” samt ”Liten italiensk antologi”, *BLM* 1980:5.
14. Intresset för Rilkes poesi hade Svenbro med sig från gymnasietiden. En översättning av Borgebydikten ”Der Apfelgarten” hade han fått publicerad i *SDS* 3.7.65.

- 15 . Jesper Svenbro, "Valentino Zeichen", *Tärningskastet* 3 (1979) samt *Vid budet att Santo Bambino de Aracæli slutligen stulits av maffian*, Sthlm 1996, s. 47.
- 16 . Jesper Svenbro, "Äventyr i teckenläran. Om Valentino Zeichens poetiska metod", *Lyriskvänner* 1988:2.
- 17 . Jesper Svenbro, *Vid budet att Santo Bambino de Aracæli slutligen stulits av maffian*, Sthlm 1996, s. 89.
- 18 . Jesper Svenbro, "Miraklet som rutin. Anteckningar till ett metapoem av Göran Printz-Påhlson, *Tärningskastet* 9 (1981). Numret är ett temanummer om Printz-Påhlson.
- 19 . Trycket har felaktigt "Romersk sarkofag", vilket torde vara en lapsus vid utskriften.
- 20 . Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris 1942.
- 21 . Jesper Svenbro, *Vid budet att Santo Bambino de Aracæli slutligen stulits av maffian*, Sthlm 1996, s. 118.
- 22 . R.M. Rilke, *Sämtliche Werke II*, Frankfurt am Main 1956, s. 469.
- 23 . R.M. Rilke 1962, s. 493.

Per Rydén

Il bisonte

Det bor en välsignad tanka
i konstens brokota sal:
att den där är en bisonoxe
men jag är en näktergal.

Nils Ferlin

”Tendens till förnyelse”: så heter ett av kapitlen i en avhandling som lades fram den 17 maj 1966. Det var drömmen om Italien som var på väg att förnyas av löjtnanten Anders Robert von Kræmer. Respondenten menade med rätta att han hörde ”till de nästan glömda, kanske med orätt”. Men nu var det alltså inte längre så.

Att lyfta fram de glömda är en viktig sak. Det handlar om att revidera kanon genom ett personligt engagemang, tillika det enda sättet att hålla en kanon vid liv. Men det här ska handla om en helt annan kanon. Och många ska säga att den inte alls behöver hållas vid liv. Men för somliga ska det kanske ändå till. Det kan också vara en viktig sak att hålla det som inte alls är glömt vid liv för andra.

*

Helt självupptaget börjar jag med det jag inte glömmer för att på den vägen möjligen nå något som kan intressera andra. På sommaren 1950 var jag på läger utanför Östhammar. Jag undgick att bli dränkt när en motorbåt på väg över Östhammarsfjärden tog in så mycket vatten att tändkulemotorn riskerade att lägga av. Jag uthärdade för andra gången att vara långvarigt skild från mamma med hjälp av mammas hålkakebröd som blev förstärkning av kosten under hela lägerveckan. Jag torkade liksom min sovsäck efter det skyfall som varje tält på den tiden behövde för att visa sin skröplighet. Jag bytte KåFUM som hemmavid betydde pingis och aftonbön mot ett läger-KåFUM som betydde korum och fotboll. Jag uthärdade det – och belöningen var en dröm om Italien, en alldeles ny dröm om Italien. Den bör inte heller glömmas.

Lägersöndagen skulle firas med festligheter inne i Östhammar. Sveriges mest kände fotbollsspelare skulle komma dit. Två år efter guldmedaljerna vid de olympiska spelen i London skulle Gunnar Nordahl visa sig på idrottsplatsen i Östhammar.

Men några skulle vara kvar och passa lägret – som om man inbillat sig att någon skulle fara iväg med de blöta täkten eller latringroparna. Jag blev en av dem. Drömmen om Italien gick i moln.

Vi som vaktade gick och tyckte synd om varandra och tyckte att hela världen blivit en enda lång finnighet. Och vi bekräftades i vår uppfattning att vår vakttjänst var helt överflödig: inte ett liv!

Men vid middagstid mobilerades vaktstyrkan verkligen av att en båt blev synlig och alltmera bestämt styrde kurs mot lägrets strand. Vad kunde nu detta vara?

Det var Gunnar Nordahl. Han hade blivit varse vår belägenhet i samband med att han framträtt inne i stan och hade strax tagit initiativet till att fara ut och hälsa på oss. Vi fick därmed komma honom lite närmare än de andra. Det blev inte de utan vi som hade något särskilt att berätta när de återvände från sin utflykt till stan. Då sa Gunnar till mig. Vi kom på bild tillsammans med Gunnar och Irma och Thomas Nordahl.

Inför den här dagen hade jag övergett min tidigare idol för en ny. Jag hade tidigare trott mig vara stans Gunnar Gren. Jag hade tråcklat fast en 8:a på en sladdrig gul skjorta som kunde bli tagen för blus. Jag hade försökt jonglera i dagar. Det hade nog funnits ett storebrorskomplex inblandat också: min storebror påminde onekligen både till utseende och sitt sätt att spela fotboll mer om Gunnar Nordahl än jag. Nu förstod jag bättre.

*

”Fotbollsplanen – inte Akademien – är numera mötesplatsen för de sanna snillena”, säger Lars Forssell trots att han i motsats till andra är kvar i Akademien. Ändå måste man förmodligen fortfarande litterarisera fotbollen för att leda i bevis att *il bisonte*, bisonoxen, det ibland brukade italienska hedersnamnet på Gunnar Nordahl, ska få vara med på mötesplatsen för de sanna snillena i hyllningen till Bengt. Man kan ju börja med att kalla det hela för en essä.

Till min hjälp tar jag därför några av dem som på nära håll och i inflytelserika sammanhang försökt sig på att beskriva och tolka denna dröm. Mitt överordnade projekt består i att försöka få tag i tidens diskurs, den må vara litterär eller vetenskaplig eller journalistisk. Ett av de därunder inordnade företagen består i att beskriva och tolka en rörelse, lika mycket rörelsen hos det folk som idrottar som den folkrörelse som en gång var så viktig för idrotten.

*

Det stora triumfåret 1948 hade inte mer än dragit förbi förrän larmet gick. Brandkåren i Norrköping blev påringd av en bilförsäljare som bröt på italienska. Det bud han framförde var så pass lockande att den påringde brandmannen Nordahl hade svårt att tacka nej. Med stöd av Lajos Czeisler förhandlade han några dagar senare fram sina villkor i Stockholm och blev därmed den förste svensk som skrev kontrakt med en italiensk klubb om att spela professionell fotboll. Milan Accozione Calcio förband sig att vid övergången till honom betala dels 25 000 dollar i övergångssumma, dels månatligen 1 500 kr jämte segerpremier – 150 kr för vinst på hemmaplan och 200 kr för vinst på bortaplan. Hyran på lägenheten skulle inte bli högre än i Sverige, och de två första månaderna skulle han få hjälp av en tolk. Han hade familj och häftade i skuld för möblerna med 330 kr och han tvekade därför inte att slå till.

Gunnar Nordahl var född i Hörnefors år 1921. Familjen bestod av tre döttrar och fem söner. Av de senare kom alla att spela allsvensk fotboll och tre blev först guldmedaljörer i London och senare proffs i Italien. I *Svensk Uppslagsbok* i den upplaga som producerades på 40- och 50-talen och trycktes ännu 1965 hittar man bara en Nordahl, och det är naturligtvis Gustaf som förvisso också vann guldmedalj vid de olympiska spelen i London – ehuru inte i fotboll utan i skulptur.

Men Gunnar skulle bli den främste. Han hade spelat i Hörnefors, Degerfors, Norrköping och svenska landslaget och skulle komma att spela i Milan, Roma och Karlstad och ett par speciella Europakombinationer.

*

Detta var något nytt, något nytt och sagolikt. Och det var kanske så nytt att det inte strax fanns någon form för att uppfatta det. Här kom en grabb ur fattiga förhållanden i ett litet norrländskt samhälle och tog sig via det klassiska rödvita laget i Degerfors till ett Norrköping som under Nalle Halldéns ledning hade visat sig kunna klara internationellt motstånd, bl.a. genom att utan förlust ta sig igenom en turné i det England som uppfunnit fotbollen och aldrig trodde sig kunna besegras. Och som i landslagströjan hade vunnit guld i London.

Och så nöjde han sig inte med detta slut på sagan! Han tog sig för att inleda en internationell karriär – och gjorde det mot betalning! Här började något nytt eller också var det något som för första gången kom fram i ljustet.

Pengarna inom idrotten var naturligtvis ett känsligt problem. Bara ett par år tidigare hade Gunder Hägg och Arne Andersson diskvalificerats på livstid av sina egna. Den som var med då kan vittna om vilken chock det var. Det enda som lindrat den var de sagolika framgångarna vid de första olympiska spelen efter katastroferna, efter kriget och diskningen. Och nu skulle alltså de snövita amatörer som skördat triumferna välja en väg som gjorde att inte heller de kunde tjäna sitt land vid fortsatta amatöriska OS. Det var en ny värld. För en gångs skull skedde det något verkligt nytt, och då visste man knappast hur berättelsen skulle skrivas.

Och man visste inte heller om man av hela sitt svenska hjärta skulle ens önska lycka till. I *Rekord-Magasinet*s revy över veckan resulterade det som alltid i knagglig vers:

Milanos proff-locktoner har i fotboll nu gjort susen,
ty Nordahl skrivit på kontrakt för nätta 90.000.
Ack, sorgset klagar Putte Kock: Han var ju dock vår bästa
och frågar sig med oro vem på kroken blir den näste.

En utvandring av hela släkten Nordahl är igång.
De reser till Italien med glädje och med sång.
Och den som utav ålder ej ens fotboll nicka kan
har ändå en förhoppning att få plats som linjeman.

*

Idrottsbladet är naturligtvis den tidning som betytt mer än någon annan för att hitta ett språk för att beskriva ett folk i rörelse. *Rekord-Magasinet* var i

jämförelse med den en slyngel, tidningen för grabbar, under Edwin Ahlqvists mycket personliga ledning numera inne på sin nionde årgång. *Idrottsbladet* leddes sedan nästan evinnerlig tid men inte från start av Torsten Tegnér, TT, det från början ganska olyckliga lilla barnet till alla barnvisors Alice och på ett par generationers håll därmed också fallen från den Tegnér som tecknat Frithiofs idrottsbragder och glatts över den isbana i Lund som såg till att folk halkade omkull. Torsten Tegnér kände sig frälst av idrotten, och hans entusiasm hade smittat många genom åren, däribland också ett par generationer av andra sportjournalister som fått den enda journalistutbildning som erbjöds för sportskribenter i landet, den på *Idrottsbladets* redaktion på Tunnelgatan i Stockholm. Han fyllde under detta år 60.

Skribenten och tidningsledaren TT var djupt originell. Originaliteten gällde åsikter och skrivsätt och levnadssätt. När den svenska idrotten under några decennier blev till text spelade han en oöverskådligt stor roll. Redan genom sitt stolta namn legitimerade han gosselynnets något annat än barnslighet. Han visade att man kunde skriva nästan hur mycket som helst om idrottsliga övningar, särskilt i vissa speciella grenar. Med sin entusiasm hamnade han väl inte sällan snett och tog för givet att hans sakkunskap och värderingar var lika givna på alla områden. Men hur snett han än hamnade kunde ingen förebrå honom för att ha varit beräknande eller ens taktisk.

*

I *Idrottsbladet* tog man överraskande lugnt på Gunnar Nordahls övergång – eller om det nu var så att man spelade på det. Det var som om själva årstiden hade lagt sordin på rapporteringen. Mitt i vintern spelade man inte fotboll utan ägnade sig åt de sporter som klimatläran tillstodde, och då handlade det framför allt om längdåkning på skidor och bandy. TT var själv svensk mästare i bandy, och hans engagemang för sporten kunde bara jämföras med hans faiblesse för gång och orientering. Den stora händelsen denna vinter var utan vidare den SM-final mellan Nässjö och Edsbyn som i brist på landbanor fick spelas på en göl inne i smålandsskogarna. En viss rapportering sörjde man för, när Gunnar Nordahl i slutet av januari 1949 debuterade i den italienska ligan. Man kunde genom Vittorio Pozzo berätta om att han fått "entréovationer" samtidigt som man konstaterade att han haft svårt att ställa om. Det är en mycket återhållsam entusiasm.

TT själv skriver i samma nummer naturligtvis om bandy. Och det som snart nog ska uppta honom mer än någonting annat är en annan lärd idrott. Med början i slutet av mars och med utgångspunkt från en bekant litterär debatt i Lund kastar han sig in i ett fälttåg mot den unga litteraturen och dess ångest och obegriplighet. Bengt Anderberg är den främsta måltavlan, men när Artur Lundkvist ska avfärdas ligger det för TT nära till hands att gå tillbaka till det ståhej som utbrutit efter Ivar Lo-Johanssons *Jag tvivlar på idrotten*. Det gjorde nu inte Torsten Tegnér. Men hur skulle vi som trodde både på den unga litteraturen och på fotbollen göra?

Gunnar Nordahl fanns med i *Idrottsbladet* – fattas bara annat. Men han spelade aldrig någon central roll för denne äldre gentlemans sätt att se. I de funderingar som TT alltid anställde över hela solvarvet i tidningens julnummer lyste han mest med sin frånvaro. Den välbetalde landsflyktingen råkade måhända ut för något slags känslomässig ostracism. Men tecknaren hade plockat med honom som en av de ledande figurerna på omslaget – tillsammans med bl.a. Mora-Nisse och Nicke Bergström. Och så fick han annonsvägen göra reklam för fotbollsskon Nagy.

*

”Helst ville man nog bli uppmärksammas av TT i *Idrottsbladet* för han skriver aldrig en likgiltig sak utan engagerar sig personligen på ett sätt som i hög grad måste beröra den han talar om.” Så skulle Gunnar Nordahl själv sammanfatta några år senare. Han hade över huvud taget ett gott förhållande till dem som var satta att skriva om honom. Han stod dem nära. Han var deras levebröd eller en del av det och de kunde i gengäld beskriva det han gjorde eller rentav skriva hans saga.

De kunde också stötta honom på annat vis. Gunnar Nordahl tillbringade sin sista kväll före utvandringen hos Wille Engdahl med familj på Gärdet i Stockholm. Han kände en stor lättnad när det visade sig att denne sportjournalist på *Stockholms-Tidningen* av sin tidning hade sänts ut för att bevaka början på hans sejour i Italien. De fick till och med sällskap på planet till Zürich och sedan vidare på tåget till Milano. *Stockholms-Tidningens* läsare kunde alltså vara med om det storartade mottagandet med tusentals entusiaster på perrongen; ”detta var onekligen roligare för en tidningsman än för den som var föremålet för den vanvettiga hyllningen”.

Wille Engdahl stannade också de första veckorna, och han var en flitig rapportör och dolde inte att han stod i nära kontakt med den han hade att rapportera om. Det bidrog rimligt nog till att den svenske fotbollsspelarens insatser framtonade i gynnsam dager. Efter den första matchen mot Pro patria utnämns Gunnar Nordahl till "Europas bästa center", medan flera av hans utländska medspelare imponerar mer som välvilliga kamrater än som internationella storspelare (*StT* 29.1.1949).

Men det svenska proffset hade ju i själva verket ingen lätt uppgift. Säsongsuppehållet i den svenska fotbollen var då betydligt mera markant, och han var egentligen ganska dåligt förberedd för sin snabba insats. I motsats till Nils Liedholm var han aldrig någon träningsnarkoman, och han hade rentav börjat få besvär att hålla vikten. Trots att han i nästan alla sammanhang var känd för att vara positiv till de successiva förändringar som han utsatt sig för under vandringen från Hörnefors, övervägde han under den första tiden olika sätt att komma loss från sitt kontrakt. I den andra matchen, den mot Roma, tog det också emot ordentligt. Den svenske centern var inte bara förkyld utan drogs också med muskelvärk. Men rapportören såg den positiva sidan: "Spelar för laget, inte för att glänsa." (*StT* 31.1.1949).

Och i det sista reportage som Wille Engdahl gjorde med honom före sitt återvändande till Sverige gjorde Gunnar Nordahl också sin plikt mot hemlandet – genom att avråda sina kamrater att följa i hans spår (*StT* 3.2.1949). Reportern tar del i detta tvehågsna försök att visa att andras sagor inte kan sluta lyckligt genom att konstatera att inte ens den här är så lycklig som ryktet säger. Övergångssumman, den mycket omvickade, var inte alls så stor som sagts, säger reportern utan att vilja svika ett förtroende mer än att säga att summan låg närmare 50.000 än 150.000 kr.

Lockelsen fanns där ändå. Redan i slutet av januari hade ju för övrigt den andre av Nordahlsbröderna, Bertil, blivit klar för Atalanta. Och samtidigt med att Gunnar avråder, får man i bild se att han är på väg att själv ta över rapporteringen. Han avbildas inte med boll utan med skrivmaskin. Det blir alltså centern som vid sidan av UPI ger nyheten om att Milan spelat 4-4 i lokaldерby mot Inter. Därmed hade han på allvar visat vad han gick för: "Toppspel och två kalasmål" (*StT* 7.2.1949).

*

Men *Rekord-Magasinet*, då? Edwin Ahlqvists organ som betydde så mycket för oss i den generationen var naturligtvis inte ett nyhetsorgan i samma mening som Bengt Ahlboms, Glokar Wells och Wille Engdahls dagliga *Stockholms-Tidningen* eller ens som TTs och Bassens och Sven Lindhagens tre gånger i veckan utkommande *Idrottsbladet*. Pressläggningen för den veckovis utgivna tidningen där fyrfärgstrycket på *Sjuhäradsbygdens Tidning* inskränkte sig till det fantastiska omslaget var ett par veckor, och aktualiteterna fick därför pareras med en viss planering. Händelser av av den typ där en företrädare för en sommaridrott mitt i vintern rörde på sig passade inte ihop med den vanliga uppställningen. Och till det kom förstås att mixen, som Ingemar Oscarsson ingående rätt ut, var mycket stabil. Den innefattade noveller med den oändliga sviten av "Per Stigmans äventyr" i täten, en tecknad serie, "Knockout-kungen", till vilken signaturen Crusher skrev texten och omslagstecknare Thord tecknade. Crusher stod ju för Ahlqvist själv och han besvarade nästan allra först i tidningen frågor från oss i läsekretsen och gav där liksom i stående passbitar uttryck för den uppbyggliga moral som bl.a. bestod i att man skulle läsa läxor före den tidning man just läste före läxorna. Och så fanns lagbilden förstås på näst sista och det illustrerade porträttet på sista sidan.

Därtill kom att också Edwin Ahlqvist hade sina speciella preferenser vad gällde de olika idrottsgrenarna. Boxningen var minst lika central i *Rekord-Magasinet* som bandyn i *Idrottsbladet*. Det övriga måste ha en god anledning för att komma med. Pingis hette fortfarande bordtennis och utövades framför allt av Tage Flisberg.

Det skulle alltså något märkligt till för att bryta dessa mönster. Och Gunnar Nordahl lyckades också verkligen göra det genombrottet likaväl som han tog sig igenom de flesta försvar på fotbollsplanen. Om uppmärksamheten i *Idrottsbladet* var mindre än den man kunde väntat sig, var den i gengäld större än man kunde väntat sig i *Rekord-Magasinet*.

Det dröjde visserligen till nr 6, innan vi grabbar den här vägen fick oss nyheten till livs – det var i det numret och i ett följande som den illustrerade knaggliga versen återfanns.

Men därefter är det hela igång, det som gör att fotbollen trots årstiden kommer mer i centrum och nästan kan gå en match med boxningen, det som gör att tidningen blir mer inriktad på aktuella händelser, det som gör att Gunnar Nordahl kommer i centrum.

Fotbollen var efter guldmedaljerna i London inne i en skörde- och skiftetid. I den i Göteborg utgivna tidskriften är det inte oväntat och inte oförtjänt göteborgaren Gunnar Gren, han som hann representera Gårda, Kamraterna, Gais och Örgyte i allsvenskan, som lyfts fram framför andra. Han hade just utkommit med sin bok *Från Gröna Vallen till Wembley* och till på köpet på det ahlqvistska Cirkelförlaget. I anslutning till det inledde han nu också en över månader utsträckt träningsserie i fotboll där han själv uppträdde som fotomodell och visade hur allt skulle gå till. Han var *il professore* redan på svenska.

Att Gunnar var den bäste svenske fotbollsspelaren var vi väl alla överens om – frågan var ju bara om han skulle heta Gren eller Nordahl i efternamn. Rivaliteten dem emellan var säkert mycket mindre än den som fanns mellan deras anhängare – och någon av oss bytte som sagt läger. Och den ännu hemmavarande Gren hänvisar i varje fall generöst till den f.d. kedjekamraten i landslaget när han ska beskriva den idealiske centern. Det är som alltid bara huvudspelet som han anses ha brister i. Jämte backen Harry Nilsson är han också den ende som får komma med i det internationella stjärnlaget.

*

”Hälsa hjärtligt till grabbarna och de andra därhemma i gamla kära Sverige, hälsa dom att jag trivs utmärkt härnere i Milano. [---] Det skall nog gå bra även i fortsättningen. Men hälsa dem därhemma, att jag sannerligen inte glömmer bort varifrån jag kommer.”

Jomennisst, ”praktgrabben från Hörnefors, Degerfors, Norrköping och Milano” kan tala för sig, och reportern lyssnar andäktigt till honom och underbygger bilden av den som minst av allt sviker sitt gamla hemland för pengars skull. Han är i stället en oklanderlig ambassadör. Och en svensk av den ullen är inte bortkommen någonstans, även om han är otränad och tung och har att uthärda folk som vill pussas. Han klarar sig ändå både på och utanför planen, har strax hittat nya kamrater och har dessutom något att tillföra, för den svenska taktiken och den svenska träningen ”med ordentligt konditionsunderlag och alltmer utbredd skötsamhet” är naturligtvis överlägsna. Och om det till äventyrs skulle ha tagit emot en smula till en tid, så är triumfen fullständig efter de 4-4 mot Inter. ”Han var inte bara den gode

strategen med en fältherres säkra blick, han var också en tank som Inter inte kunde hejda, två gånger forcerade han obändigt försvaret som den anstormande Europacenter han är, den 28-årige praktpojken från Norrlandsskogarna.” Ett tryckfel bidrar till att fullborda triumfen; matchen sägs utspelad inför ”de fanatiska 750.000 jublarna”.

”Guldcentern från isbjörnarnas och olympiasegrarnas land” kan också svara för sig när han får frågan om han är glad för att ha tagit sin chans. ”Si, si”, svarar han numera förstås alldeles som en ”infödd italianos”.

*

Nog blev det också i fortsättningen ovanligt mycket fotboll i *Rekord-Magasinet* under resten av 1949. Och samtidigt som reportagen, artiklarna och kommentarerna gav ytterligare italienska vittnesbörd, gjorde sig tankar om vem som skulle kunna ersätta Gunnar Nordahl i landslaget eller gav återblickar på Milans tidigare historia, var det som om också den typiska hjältenovellen också hade fått sin inriktning på fotbollen. I nästan varje nummer fanns de: ”Den nye tränaren”, ”Allt kan hända”, ”En ny center”, ”Nya friska tag”, ”Revansch”, ”Den stora segern”. Men i denna värld skulle det ännu dröja ett slag, innan den slutliga framgången också bekräftades med en fullföljd proffsdröm.

Men omslaget togs till med nr 18 och med nr 21 var det stora steget taget att det var Milan med Gunnar Nordahl nästan längst upp till vänster var med på lagbilden i färg. Man minns det ännu.

*

Ja, myten var under växt, åtminstone den privata myten kring Gunnar Nordahl. Han hade den ovanliga förmågan att ställa om, både i sitt fotbollsliv och i det liv som var där utanför – i motsats till så många svenska fotbollsspelare in till de yttersta av tider som haft för bråttom ut i världen eller av något annat skäl inte har kunnat göra sig rättvisa där.

Denna personliga myt var lätt att odla därför att han gjorde allting rätt. Han visste varifrån han kom. Han hälsade hem. Han visste var han hörde hemma. Och samtidigt flöt han in i en ny kultur. Han hade inget gratis när det gällde språk, men han klarade också det. Han hade förstånd om att dra nytta av den kultur han kom till. Han tog strax tillfället i akt att gå på La

Scala. Och var det inte den svenska lyckan personifierad när Gunnar Nordahl först var och lyssnade där på Jussi Björling? Och att de två svenska italienarna kunde gå ut och käka efteråt!

Och detta var ändå bara början. Till slut skulle den svenske bisonoxen med det italienska utseendet, *Il bisonte*, vara så fix och färdig att alla historier kunde bli trodda. Såsom den när han släpade en back hängande om sin hals i tjugo meter och ändå gjorde mål och efteråt fick sin rättmätiga ursäkt av domaren som inte kommit sig för att blåsa bara därför att han ville se hur det skulle gå. ”Det är sådana historier som får åttaåringen inom mig att rysa av vällust och förtjusning”, skriver den nästan lika odödliga akademiledamoten.

Ännu var inte myten alltför självupptagen och självreflekterande – och tack och lov för det. När Gunnar Nordahl tillsammans med den journalist som följt honom till Milano ett par år senare verkligen försökte ge ord åt denna märkliga saga i *Guld och gröna planer* så talade de ännu inte om detta öde som om det hade hämtats ur *Rekord-Magasinet*. De talade lite trubbigt om det som en askungesaga. Med fotbollsskor i glas, då? undrade den kritiske läsaren. Men Gunnar Nordahl som själv alltså inte bara umgicks med sportens krönikörer utan också medverkade vid sidan av dem och kunde tänka sig en bana som sportjournalist efter sejouren som proffs hade fått lite hjälp på traven när det gällde att beskriva hur det gick till.

MÅLET, skulle det ha hetat med torstentegnérskt svibleri men där hölls det tills vidare tillbaka. Målet var nått för den som gått den långa vägen från norrlandsskogarna, upplevt några av de motgångar utan vilka ingen novellaktig lycka kunde vinnas men som nu fått sin förlängning och inte bara var en idrottslig lycka utan också en lycka som involverade inte bara prinsessan utan också en ekonomisk grundplåt för det liv som trots allt existerade utanför fotbollsplanen. Ändå var det naturligtvis så att allt detta bara kunde beskrivas i fotbollsorgasmen:

Det började med ett anfall på högersidan. Annovazzi drog upp bollen och spelade den till Gudmundsson, som drog sig utåt hörnflaggan. Han gick förbi en motspelare och så en till och slog bollen i en hög lyra in mot centrum. Den seglade över centerhalven, och jag som hade full fart framåt förstod att jag hade en jättechans. Allting stämde, ansatsen, tillslaget, riktningen. Medan bollen ännu befann sig i höfthöjd, vräkte jag på med allt vad jag hade av tyngd, kraft och het vilja att

åstadkomma något. Jag tror det blev mitt livs roligaste och värdefullaste mål, en fullträff, som man får högst sällan, knappast någonsin på träning ens.

Hur många av oss har inte genom åren jagat den upplevelsen, den längtan efter lycksalighet som inte bara var en dröm om den perfekta volleyträffen utan också en alldeles ny dröm om Italien.

Birthe Sjöberg

Vådan av att älska Italien och romaner Inbillning och förnuft i Viktor Rydbergs *Vampyren*

Att kvinnor som läser romaner löper en stor risk att förlora kontakten med verkligheten det vet vi alla – åtminstone om vi följt Emmas tragiska öde i Gustave Flauberts *Madame Bovary*. Men att ett ännu värre öde väntar de män som lider av samma slags passion känner kanske inte så många till. Om en sådan man dessutom befinner sig i Italien går det riktigt illa. Hur illa det kan gå förstår man först efter att ha mött lord Alfred Ruthven i Viktor Rydbergs *Vampyren* från 1848.¹

*

Skotten lord Ruthven har ett säreget utseende: ”Emot ansiktsfärgen som var dödsblek gjorde hans mörka, melankoliska ögon en särdeles skarp kontrast. För övrigt var han vacker som Apollo Belvedere” (s. 42). Till sättet var han ett ”excentriskt brushuvud, som under en lugn yta sökte dölja något som tärde på hela hans väsende” (s. 42).

Denne tragiske person är inte romanens självklara huvudperson men han påverkar händelseutvecklingen. I handlingens centrum står också Henry Masham, en annan ung skotte som under en Italienresa utsätts för mordförsök från sin kusin och fosterbror, William Masham.²

Henry Masham och lord Ruthven möts första gången på värdshuset ”Zacheus”, norr om Rom, där en lejd mördare, Maruzzi, väntar tillsammans med sina två kumpaner, Giacomo och Cornaro, på att Henry skall anlända. På natten gör de ett misslyckat försök att mörda honom. Henry skjuter Cornaro och övermannar Maruzzi, och just som Giacomo skall ingripa hörs ett buller utanför rummet och han flyr. Bullret orsakas av lord Ruthven, som därmed räddar livet på Henry. Händelsen på värdshuset får till följd att ”Henry Masham och lord Ruthven blevo de bästa vänner och överenskommo att gemensamt göra sin tur genom Italien”. (s. 42)

Dagen efter mordförsöket reser Henry och lord Ruthven till fru Montecelli och hennes dotter Valeria – en vacker ung kvinna som lorden älskar och planerar att gifta sig med. Snart visar det sig att lord Ruthven döljer nå-

got. För varje dag de stannar hos fru Montecelli och hennes dotter blir han alltmer hemlighetsfull och inbunden. Henry oroar sig och misstänker att lorden bär på en mörk hemlighet. Ruthven deltar aldrig i Henrys jaktpartier, och varje kväll efter solnedgången vandrar han ensam till kyrkogården där han sitter och våndas i timmar.

Henrys oro visar sig vara berättigad. Efter en tid händer något fruktansvärt.

Dagen nalkades på vilken Ruthvens bröllop med Valeria skulle hållas. De båda älskande voro glada och lyckliga.

Då inträffade en förfärlig händelse, som vi med få ord vilja meddela.

Kvällen före bröllopet till vilket redan många anlant föreslog Ruthven Valeria en liten enslig promenad till skogskapellet. De begåvo sig åstad men voro icke hemkomna om morgonen. Ängslig och förskräckt strövade fru Montecelli, stödd på Henrys arm, omkring i grannskapet för att eftersöka de förlorade.

Ankomna till skogskapellet mötte dem en ryslig syn. Valeria låg utsträckt i gräset med en dolk i bröstet och simmande i sitt blod. Av Ruthven fanns intet spår. (s. 81)

Kommen så här långt i läsningen av romanen *Vampyren* ligger det nära till hands att undrande fråga sig själv om inte Henry råkat bli god vän med en vampyr. Visserligen beskrivs inte några märken efter vampyrens tänder på flickans hals, men Ruthvens utseende och beteende – tillsammans med romanens titel – väcker onekligen misstankar åt vampyrhållet.

Några sidor längre fram i berättelsen, när handlingen förflyttas till det medeltida slottet Brighton i Skottland, stärks läsarens misstankar. I ett av slottsrummen sitter familjen samlad framför en öppen brasa och lyssnar på den gamla amman Anna som återger historien om ”Vampyren”. Berättelsen återges inte ordagrant, men romanens berättare går in och meddelar ”i kort-het” dess innehåll som lyder:

Vampyren är en brottsling, som efter döden väl slipper det omedelbara helvetets kval men mot det beting med den fallne överängeln att han, iklädd samma kropp som före döden varit hans nedriga själs hydda och samma mänskliga lidelser, skall inom en viss tid överlämna åt döden en oskyldig flicka, som hans förföriska oemotståndliga väsende har bedragit, i annat fall vänta honom helveteskvalen fördubblade. Det förfärliga uti hans lott ökas därutav, att han med hela ytterligheten av sina passioner älskar och ömkar just sina offer.

Han slaktar sina offer genom dolkstygn, antingen i nacken eller i bröstet. De igenkännas såsom sådana även därigenom att deras liv äro nästan blodlösa: för att hämta nya krafter åt sin längesedan till förstörelsen ämnade kropp, suger Vampy-

ren ur dolksåret det friska blodet. Det är därav hans namn härleder sig. Då purpurfärgas för ögonblicket hans blybleka kinder och de slocknade ögonen erhålla förnyad glans. (s. 86)

Efter att man tagit del av berättelsen torde inte några tvivel finnas kvar – lord Ruthven är en vampyr.

Men berättarens hållning, som är saklig och utredande, talar delvis emot vampyrhistorien. När lorden av de övriga uppfattas som en mystisk person med nästan överjordiska egenskaper kommer berättaren med rationella förklaringar. Ett sådant tillfälle är när Ruthvens betjänt följt efter sin herre för att se vad han sysslar med på sina nattliga utflykter. Betjänten gömmer sig och spionerar på Ruthven genom ett hål i en kyrkogårdsmur. Plötsligt vänder sig Ruthven om och ser med ”sina skarpa besynnerliga ögon” rakt på honom som om han inte vore gömd bakom muren. Betjänten blir förskräckt: ”’Morbleu!’ mumlade denne, ’han ser hitåt likasom om han anade att jag ligger här’” (s. 47). När Ruthven därefter ropar på honom tror han inte sina öron.

Här ingriper berättaren. Han förklarar varför Ruthven vet att det är betjänten Germain som gömmer sig bakom muren. Ruthven har nämligen under vandringen till kyrkogården lagt märke till att Germain förföljt honom. När han först ser hur månen lyser genom ett hål i muren och därefter ser hur hålet blir mörkt antar han att det är Germain som skuggar månljuset. Berättaren summerar:

Läsaren vet nu genom vad medel Ruthven fått kunskap om Germain närvaro och platsen där denne befann sig, men denne senare kunde själv omöjligen begripa det, vilket också ännu mer ökade hans förskräckelse. (s. 49)

Berättarens sakliga ton står således i skarp kontrast till berättelsens innehåll i övrigt. Mitt bland historier om vampyrer, medeltida slott och mystiska händelser tycker man sig höra ett förnuftets röst och man undrar om denne förmedlare av berättelsen verkligen tror att lord Ruthven är en vampyr.

Längre fram får läsaren veta att Ruthven inte är någon vampyr utan att han bara har inbillat sig det. Avslöjandet kommer drygt tio sidor från berättelsens slut. I ett brev till William från f.d. älskarinnan Lorenza berättas att Ruthven för en längre tid sedan, i Neapel, på Williams befallning blivit förgiftad av Lorenza. Planen var att Ruthven dagligen skulle få en dos av giften för att så småningom dö en lungsotsliknande död. Man tror att Ruthven

dör och lägger honom därför i ett gravkapell. Han är emellertid bara skendöd, och efter en kort tid vaknar han upp och ger sig därifrån. Lorenza skriver att hon senare fått veta att giftet inte dödar alla personer utan att några överlever, men då med förlorat förstånd. Hon fortsätter:

Att Ruthven lever vet vi, man måste således antaga det senare fallet. Hans karaktär som är sig så olik mot fordom, hans av en vansinnig eld stundom glänsande ögon, hans nattvandringar och flera omständigheter giva stöd åt min åsikt, att hans förstånd till någon del blivit rubbat. [...]

Ruthvens sinnessjukdom fjättras troligtvis inom en fix idé. För övrigt är han samme skarpsinnige man, samme ivrare för vad han anser ädelt och gott, samme fiende till bovar och brott. (s. 121)

Lord Ruthvens fixa idé är att han blivit en vampyr och därför måste döda unga kvinnor, som han älskar och som har förälskat sig i honom.

Romanens slut är trots allt lyckligt. Ruthven finner brevet, läser det och inser att han inte är någon vampyr. Och när Henry och hans fru, två år efter det att Ruthven tagit del av brevets innehåll, reser till fru Montecellis villa i Italien ser de för sista gången en skymt av Ruthven som sitter i en knäböjande ställning vid Valerias grav.

Romanens sista rader ägnar berättaren åt att beskriva hur lord Ruthven hämnas på Maruzzi och Giacomo genom att överlämna dem ”i rättvisans händer”. De båda ”banditerna” dör i ”stupstocken” (s. 134).

Det framställs klart och tydligt i romantexten att lord Ruthven inte är någon riktig vampyr, vilket de forskare som har diskuterat *Vampyren* också kommenterar. Axel Forsström skriver i *Viktor Rydberg. Barndom och ungdom. 1828–55*:

Från Byron-Polidoris novell har Rydberg lånat namnet på vampyren, Ruthven, samt en del av händelseförloppet. I den engelska novellen är det fråga om en verklig vampyr, i Rydbergs följetong är han däremot, som Warburg påpekat, en ädel natur som blivit utsatt för ett förgiftningsförsök och som då han vaknar upp har förlorat förståndet och tror sig vara vampyr och mördar en ung kvinna som han förälskat sig i.³

Lord Ruthven är sålunda inte någon riktig vampyr utan har genom sin förgiftning fått en fix idé. Men varför han just fått idén att han är en vampyr när han lika gärna skulle kunna få för sig att han var dödligt sjuk, att han var stråtrövare eller något annat, kommenteras inte i berättelsen – och inte heller av några Rydbergforskare. Svaret på den frågan måste sökas i berättelsens djup.

Ett sätt att finna ett svar är att särskilja och granska följande nivåer i berättelsen: Författarens, berättarens och romanpersonernas nivå. Den första, författarens, består egentligen av två olika: personen/författaren Rydberg och Rydberg så som han kommer till uttryck i just *Vampyren*. I enlighet med Wayne C. Booth kallar jag dem för ”den biologiske författaren” och ”den implicite författaren”.⁴ Den andra nivån utgörs av romanens berättare – den sakliga röst, som bl.a. förklarar varför Ruthven tycks kunna se rakt igenom kyrkogårdsmurar. Den tredje utgörs av de olika romanpersonerna.

Den första nivån, den biologiske författarens, är väl utredd av Rydbergforskarna. Dessa har, genom jämförande studier, kommit fram till att Rydberg använt sig av skräckromantiska uppslag från olika författare. Axel Forsström skriver i *Viktor Rydberg. Barndom och ungdom. 1828–55* att, ”främst Victor Svanberg, Erik Lindström och Paul Gerner, har visat hur Rydberg i sin berättelse har amalgerat stoff från olika håll”. Han pekar på verk som Ingemanns *Varulven*, Spindlers *Vampyren*, Schillers *Die Räuber* och Sues *Parisiska mysterier*. ”Namnet Masham”, skriver han, ”har Rydberg fått från Bulwers roman *Devereux*”.⁵ Rydberg har således läst och känner väl till samtidens skräckromantiska romaner.

Den implicite författaren återkommer jag till längre fram eftersom han är nära förbunden med en helhetstolkning av romanen.

Den andra och tredje nivån, berättarens och romanpersonens, har av de tidiga forskarna inte hållits skilda åt. De har inte heller skilts från författarens nivå. När t.ex. ett namn på en författare förekommer i berättelsen har man inriktat sig på att utreda hur starkt Rydberg är påverkad av honom.

Men om man isolerar den andra nivån upptäcker man att berättaren framställs som en person som är väl insatt i den romantiska litteratur som var inspirerande för samtidens skräckromantiska författare.⁶ Om lord Mashams slott i Skottland säger han att det ligger i en ”bergig trakt, som ovillkorligt erinrar om de naturbeskrivningar som förekomma i Ossians sånger” (s. 84). Att Rydberg låter berättaren kommentera Ossians sånger visar inte bara på berättarens beläsenhet utan det får dessutom till följd att fiktionen bryts av för ett ögonblick. Man blir medveten om att man rör sig i en inomfiktiv värld.

Vid ett annat tillfälle tycks emellertid berättaren ha smärre kunskaper om samtidens författare. Det är när Henry och hans betjänt finner ett papper med följande tre strofer:

Spörj aldrig varföre jag sörjer!
Blott en del i världen vet –
och om du ock evigt spörjer
han tiger i evighet.

Jag vill dem ej luften förgifta,
ej röva dem fridens skatt.
För den tysta skog vill jag skrifton
och för den mörka natt.

Dock – skog och mark ha ju öra –
ej natten har ögon så.
Vad ingen får se och höra
må förr än det födes förgå.

Utan några kommentarer berättas direkt efter diktraderna följande: ”Henry kände i dessa rader igen Ruthvens egendomliga stil och tvivlade icke ett ögonblick, att de voro komna från denna gåtlika karaktär” (s. 52). Med all säkerhet är det Ruthven som har skrivit ned raderna. De är skrivna ”på engelska språket” och pappret har hittas på samma plats som Ruthven natten tidigare suttit på. Berättaren säger inte att det är samma plats men av beskrivningen framgår det att det är på kyrkogården vid det lilla kapellet. Fem sidor tidigare kan man läsa: ”Ruthven hade satt sig med ryggen stödd emot en gravhög och skrev på ett ur sin plånbok lösryckt papper. Ett par minuter därefter kastade han pappret ifrån sig och såg sig omkring med sina skarpa besynnerliga ögon.” (s. 47)

Det berättaren inte tycks veta, men däremot läsaren vet (i den här upplagan genom förordet), är att diktraderna är hämtade från B.S. Ingemanns berättelse *Varulven*. Man kan därför tolka incidenten så att det inte är lord Ruthven som diktat raderna utan att han har läst *Varulven* så noggrant att han lyckats skriva ner dem när han befinner sig på den italienska kyrkogården.

Därmed har vi kommit till den tredje nivån, romanpersonernas. Ruthven har inte bara läst och tagit intryck av Ingemanns *Varulven*, utan han har också med all sannolikt vuxit upp med historier om vampyrer. I avsnittet då den gamla amman Anna berättar om vampyren kan man läsa: ”Denna kväll hade hon börjat sin berättelse om Vampyren, en hos skotska allmogen djupt rotad vantro och vars sanning hon själv icke betvivlade” (s. 85). Man får veta att berättelsen har upprepats gång efter gång. De skotska barnen är

uppfödda med historien om ”Vampyren”, och man får väl anta att det gäller även för Ruthven som är född på godset intill.

Delar av berättelsen avslöjar, om de vägs samman, att lord Ruthven läst eller hört talas om varulvar och vampyrer. Man kan också antaga att han blivit påverkad av historierna. Hur stor hans påverkan är får man dock veta endast genom en noggrann tolkning av texten.

Tankar om överdriven litteraturpåverkan aktualiseras emellertid i en episod i romanen. Denna utspelas i ett av Roms större fängelser där en gammal fångvaktare och hans 36-åriga dotter bor. Om dottern säger berättaren följande:

Signora Margerita var i sin ”andra vår”, det vill säga: vid pass 36 år gammal. I sin egen tanke var hon en skönhet tvärtemot vad hennes spegel uppriktigt tillstod och vad annat folk tyckte. Den eteriska, späda blommans själ var mycket känslfull och hennes kropp ganska nervsvag, allt en följd av en ivrig romanläsning. Hennes enda tidsfördriv, hennes största glädje var att med en bok i handen svärmiskt drömma om älskvärda riddare och kärlekens mysterier, vilka hon hittills av ett grymt öde blivit dömd att ej få se på närmare håll. [...] En gammal hederlig trädgårdsmästare från Albano, vilken nyss blivit änkling, tillbjöd henne sin hand, men den sköna fann det föreslagna partiet så prosaiskt, så stridande mot hennes ideal, så föga romantiskt – trädgårdsmästare äro sällan romanhjältar – att hon, oaktat sin faders böner och hot, gav trädgårdsmästaren korgen. (s. 59)

Här finner man, nio år före Flaubert ger ut sin *Madame Bovary*, en person som förläst sig på romaner och därför längtar efter romantiska upplevelser. Beskrivningen av fångelsevaktarens dotter visar att Rydberg åtminstone på ett humoristiskt sätt hyste samma farhågor som många i samtiden gjorde när man såg folks ökade intresse för romaner. Allt fler personer ur de s.k. lägre samhällsklasserna blev läskunniga, och redan i slutet av 1700-talet talade man om den moraliska fara som romanläsning innebar. Romantisk litteratur anklagades för att ge läsaren orealistiska griller, och realistiska romaner anklagades för att de avslöjade en solkig verklighet. Den skräckromantiska berättelsen, som stod mitt emellan, anklagades för både verklighetsflykt och nedsmutsning. En av de största debatterna i England gällde Matthew Gregory Lewis’ *The Monk*. Många menade att Lewis, om någon, borde visa ett stort ansvar i moraliska frågor eftersom han var parlamentsledamot.⁷

Inslaget om Signora Margerita riktar inte enbart uppmärksamheten på debatten om det farliga romanslukandet utan det får även en *mise en abyme*-karaktär. Det fungerar som en signal till läsaren att pröva om samma slags sammanblandning av fiktion och verklighet kanske finns på fler ställen i romanen. Är den instängda fängelsevaktardottern och hennes drömvärld en bild av världen utanför? Eller – om man för över resonemanget till att gälla episodens förhållande till berättelsen i dess helhet – handlar romanen liksom inslaget om Margerita om sammanblandningen mellan fiktion och verklighet?

Episoden med Signora Margerita har tagits upp i litteratur om *Vampyren*. Man har emellertid inte tolkat Margeritas romanläsning som något betydelsefullt för berättelsen i dess helhet utan bara betraktat episoden som ett trevligt avbrott. Axel Forsström skriver: ”Ett skämtsamt inslag i denna anhopning av gräsligheter är beskrivningen av fångvaktarens kärlekskranka dotter som förläst sig på kärleksromaner”.⁸

För att komma vidare i sökandet efter svar på frågan varför lord Ruthven tror att han är just en vampyr, räcker det inte med att undersöka de olika nivåerna i berättelsen. Det blir också nödvändigt att försöka fastställa hur mycket av miljöbeskrivningen, personbeskrivningen, motiven etc. som är typiskt skräckromantiskt och hur mycket som tycks vara Rydbergs ”egna” uppslag. Det gäller med andra ord att skilja det schablonmässiga från det unika, försöka klargöra hur det schablonmässiga används och vad det unika består av, i syfte att förstå vad den implicite författarens berättelse handlar om.

Rydbergs *Vampyren* leker med skräckromantiska konventioner. Spänningen i berättelsen bygger delvis på att läsaren väl känner till dessa eftersom sådana kunskaper är en förutsättning för att man skall förledas att tro att lord Ruthven är en vampyr.

Till de skräckromantiska konventionerna hör den miljö i vilken händelserna utspelar sig. När Mark S. Simpson i *The Russian Gothic Novel and its British Antecedents* försöker ringa in de utmärkande dragen för ”the gothic novel”, uppmärksammar han att den skräckromantiska berättelsen medvetet manipulerar med läsarens intresse för det exotiska, vilket har odlats genom reseberättelser.⁹ *Vampyren* utspelas i Italien och Skottland, vilka båda är typiskt skräckromantiska platser. Italien betraktades vid den här tiden fortfarande som ett avlägset, främmande land, och Skottland med

dess slott, ruiner, mörka skogar och hedar var, inte minst för 1800-talets nordbor, en exotisk miljö.

Även beskrivningen av lord Ruthvens inre egenskaper följer det skräckromantiska mönster som Simpson försöker tydliggöra. Han skriver: "the Gothic hero is no worse and sometimes even better, certainly more intelligent and capable, than the mainstream of society which produce him".¹⁰ Så är också Ruthven som visserligen fått "en fix idé" men "för övrigt" är "samme skarpsinnige man, samme ivrare för vad han anser ädelt och gott, samme fiende till bovar och brott" (s. 121). Men sitt skarpsinne till trots, befinner sig den gotiske hjälten ofta i ett sexuellt dilemma – hans åtrå kan inte tillfredsställas eftersom han måste döda den åtrådda, skriver Simpson. Det samma gäller lord Ruthven som har ett dubbelt och tärande begär till Valeria. Han älskar henne "över allt på jorden" (s. 44) samtidigt som han på grund av sin fixa idé är tvingad att mörda henne och "suga" det "friska blodet" (s. 86) – ett sexuellt dilemma om något.

Hjältens sociala hemvist och sociala relationer bildar också de ett konventionellt skräckromantiskt mönster, skriver Simpson. I de flesta fall är hjälten adlig, eller åtminstone ur hög samhällsklass. Han är inte enbart en drömmare, utan han är tvärtom en praktisk person som både agerar och påverkar sin omgivning.¹¹ Man kan konstatera att lord Ruthven inte bryter detta mönster. Han kommer från en adlig skotsk släkt vars gods gränsar till Mashams ägor. Hans praktiska och handlingskraftiga sidor visar sig när han ingriper och hjälper Henry vid mordförsöket och när han till sist fångar de lejda mördarna.

Ett ytterligare utmärkande yttre drag för den skräckromantiske hjälten, fortsätter Simpson i sin karakteristik, är att han är mörk, snygg och sensuell, och att hans ögon är uppseendeväckande eftersom de ofta är besatta, plågade och ledsna. Beskrivningen passar väl in på lord Ruthven. Då Henry möter honom första gången påpekas följande om hans utseende: "emot ansiktsfärgen som var dödsblek gjorde hans mörka, melankoliska ögon en särdeles skarp kontrast. För övrigt var han vacker som Apollo Belvedere" (s. 42). Just Ruthvens ögon kommenteras flera gånger. När betjänten spionerar på honom vid kyrkogården talas det om hans "skarpa besynnerliga ögon" (s. 47), och i brevet, som hans f.d. älskarinna skrivit kan man läsa om hans "av en vansinnig eld stundom glänsande ögon" (s. 121).

I den skräckromantiska berättelsen konfunderar hjälten läsaren som frågar sig hur ond han egentligen är, skriver Simpson. Hjälten framställs både som ett offer och en skurk.¹² Denna dubbla sida framträder hos Ruthven särskilt tydligt i slutet av berättelsen när man får veta att orsaken till att "hans förstånd till någon del blivit rubbat" (s. 121) är att han blivit utsatt för ett förgiftningsförsök. Han, liksom andra skräckromantiska hjältar, är alltså i grunden oskyldig till sina handlingar. Den verkliga skurken i *Vampyren* är William Masham som av egoistiska själ försöker härska över liv och död. Först förgiftar han lord Ruthven, sedan försöker han mörda sin fosterbror Henry. Man kan göra en jämförelse mellan Lord Ruthven–William Masham och Frankensteins monster–dr Frankenstein. I båda fallen är det den s.k. skaparen av monstret som är den onde. Aidan Day, som i *Romanticism* argumenterar för monstrets oskuld, skriver: "The real monster in *Frankenstein* is, of course, the creator of the monster, Frankenstein himself. Egotism and selfishness breed evil".¹³

Man kan, efter en jämförelse med den skräckromantiska litteraturens utmärkande drag, konstatera att berättelsen *Vampyren* har många typiskt skräckromantiska inslag, som säkert hans egen tids läsare kände igen. Samtidigt präglas berättelsen av ett förnuft, och till sist förklaras de överkliga händelserna.

Vid en omedelbar betraktelse av *Vampyren* kan det tyckas att just den förnuftige berättaren är ett inslag som skulle kunna skilja berättelsen från de skräckromantiska. I *I skräckens lustgård. Skräckromantik i svenska 1800-talsromaner*, argumenterar Yvonne Leffler för en avskiljning på sådana grunder. Berättarens sakliga hållning och avmystifieringen av händelserna är, skriver hon, en anledning till att *Vampyren* inte självklart kan räknas till den skräckromantiska genren. Romanen har inte "en spännings-skapande berättarteknik som uppmanar till känslöengagemang och identifikation", utan den kännetecknas av "ett utanförstående, sakligt berättarperspektiv".¹⁴

Lefflers påstående tål emellertid att diskuteras. Saklighet och avmystifiering är nämligen inte tillräckliga kriterier i en berättelse för att den skall uteslutas från genren. Tvärtom anser många forskare, med Tzvetan Todorov som en av de ledande,¹⁵ att det är just vacklandet mellan förnuft och tron på det övernaturliga som är en av de utmärkande dragen hos den skräckromantiska romanen. Skräckeffekten uppnås först när man pendlar

mellan en förnuftig och en övernaturlig förklaring. I *Reading Gothic Fiction. A Bakhtinian Approach*, diskuterar Jacqueline Howard, hur författaren låter olika berättare (röster) framföra ett accepterande respektive ett förnekande av överkliga händelser. I syfte att förtydliga vad hon menar jämför hon Horace Walpoles *The Castle of Otranto* från 1764 med Clara Reeves *The Old English Baron: A Gothic Story* från 1778 och visar hur båda berättelserna har övernaturliga inslag men att berättaren i Reeves roman delvis försöker förklara dem rationellt.¹⁶ När Howard diskuterar den skräckromantiska berättelsens balansgång mellan det trovärdiga och det överkliga stödjer hon sig på Michail Bakhtins resonemang kring den dubbelröstade diskursen, och som han i engelsk översättning kallar för ”stylization”. Denna *stylization* är inte enbart en dialog mellan två personer, utan den avlyssnas av en tredje: ”an interaction designed to be heard and interpreted by a third person”.¹⁷ Överför man resonemanget till den skräckromantiska romanen och *Vampyren* innebär det att läsaren är denna tredje person som tolkar den dubbelröstade diskurs han/hon får ta del av, dvs. berättarens sakliga kommentarer och de olika personernas handlingar och dialoger.

Även Fred Botting tar i *Gothic* upp de inre motsättningarna i den skräckromantiska litteraturen. Han menar att det är detta motsättningarnas spel (”play of ambivalence”), som är utmärkande för genren: ”The play means that Gothic is an inscription neither of darkness nor of light, a delineation neither of reason and morality nor of superstition and corruption, neither good nor evil, but both at the same time.”¹⁸

Ändå kvarstår ett frågetecken när det gäller den saklige berättaren i *Vampyren*. Hans rationella kommentarer står i skarp kontrast till antydningarna om övernaturliga händelser i berättelsen i övrigt. Dessa antydningar görs inte av berättaren, inte heller av personerna utan de görs i själva presentationen av händelseförloppet. Berättelsens fabel är ”förnuftig” eftersom allt blir förklarat före slutet. I korthet lyder den så här: *Vampyren* handlar om en skotsk adelsman som överlevt ett förgiftningsförsök och till följd av detta blivit besatt av den fixa idén att han är en vampyr.

Berättelsens intrig präglas däremot inte av något förnuft. Genom att fabeln presenteras i en ordning som leder till en mystifiering av händelserna, uppmanas läsaren till att spekulera i den skräckromantiska riktningen. Intrigen ser i ett starkt förkortat skick ut så här: En ung skotte, Henry Mas-ham, möter i Italien en landsman, lord Ruthven, som bär på en mörk

hemlighet. En dag när den hemlighetsfulle mannen går på en promenad med en ung vacker kvinna, som han är förlovad med, inträffar något fassansfullt. Man finner kvinnan mördad, badande i sitt blod. Lord Ruthven är försvunnen. Efter en tid dyker han upp i Skottland där han förlovar sig med Henrys käresta Ida, som tror att Henry är död. I samma ögonblick som han tänker mörda Ida får han syn på ett brev som förklarar varför han tror att han är en vampyr. Han lämnar Ida oskadd. Henry kommer hem och historien får sin upplösning.

Utmärkande för intrigen är att bilden av vampyren växer fram i takt med att berättelsens olika personer möter lord Ruthven. Först får läsaren möta honom genom Henry Masham – inte så att Henry är berättelsens medium utan snarare att berättaren befinner sig vid Henrys sida. Ruthven beskrivs som om han ser honom för första gången. När Ruthven dyker upp nästa gång befinner sig berättaren först vid William Mashams sida, sedan vid sidan om dem som Ruthven träffar.

Förutom att intrigen är mystifierande så vävs den samman med hjälp av beskrivningar som är typiskt skräckromantiska. I den scen då Ruthven avslöjar att han är en vampyr finner man exempelvis utmärkande detaljer för den skräckromantiska berättelsen. Här finns inslag av marterade ögon, hotfull natur, svaga, svimmande kvinnor och inre kval.

”Dessa ögon i vilka en helvetisk eld lyser, denna askgrå ansiktsfärg hava icke de upptäckt hemligheten. Förstår du mig? ... JAG ÄR EN VAMPYR.”

Ett hotande åskmoln som uppgått på himlen beledsagade Ruthvens sista ord med en blix, som slog ned i närheten.

Långt mer än denna tillfällighet verkade Ruthvens sista ord på Ida. Dödsblek av förskräckelse sjönk hon tillbaka och dånade.

Vampyren betraktade henne under tystnad, men de mest sönderslitande kval marterade hans hjärta.

Han drog långsamt dolken ur skidan och närmade sig den medvetlösa flickan. (s. 130 f.)

Inte bara intrigen utan även berättaren är, trots sitt förnuft, i viss mån mystifierande. Genom hela berättelsen är han underordnad intrigen. Han återger sällan Ruthvens inre och tycks inte veta mer om honom än Henry, eller läsaren, gör. Ibland t.o.m. övertar han Ruthvens egna ord, som i ovan nämnda scen när han kallar honom för ”Vampyren”.

Det är således inte berättarens hållning som gör att *Vampyren* till sist kommer att höra hemma i förnuftets värld och inte i inbillningens. Visserli-

gen förklarar berättaren orsakerna till händelserna, men bara i de fall han känner till dem. Hans vetande är begränsat. Först när brevet om Ruthvens förgiftning dyker upp får han kännedom om detta. Ett annat exempel är dikten som Ruthven skriver ner. Berättaren nämner inte något om Ingemanns *Varulven*.

Det ograverade förnuftets röst finner man i stället hos den implicite författaren. Han leker med den implicite läsarens kunskaper om samtidens skräckromantiska romaner. Han utgår ifrån att läsaren vaggas in i ett spänningstillstånd när han möter de gängse skräckromantiska greppen. Samtidigt kan den implicite författaren också utnyttja dessa kunskaper i motsatt riktning och få den implicite läsaren att exempelvis känna igen Ingemanns diktrader och därigenom dra slutsatsen att Ruthven är en läsare av skräckromantisk litteratur. Det är också i kommunikationen mellan den implicite författaren och den implicite läsaren som olika episoder i romanen knyts samman och ger varandra en tolkningsinnebörd. Berättaren gör exempelvis inte några som helst anmärkningar om fängelsevaktarens dotter och hennes påverkan av romaner som skulle kunna knytas till lord Ruthvens påverkan av skräckromantiska berättelser. En förutsättning för att upptäcka sambandet är att man lyssnar till den övergripande röst som finns i berättelsen, och som förutsätter att man som läsare dels känner till samtidens skräckromantiska litteratur, dels känner till den ständigt återkommande diskussionen om romanens skadliga inverkan på läsaren.

Hur läsarens roll utvecklades i den skräckromantiska berättelsen under 1700- och 1800-talet diskuteras av David Punter i *The Literature of Terror. The Gothic Tradition*. Han anser att rollen efter hand blev allt mer lik detektivens. Läsaren får, i de lite senare berättelserna, komma tätt inpå personerna och händelserna, men får samtidigt en begränsad information. Ann Radcliffe, som skrev bl.a. *The Mysteries of Udolpho*, löser problemet med den begränsade informationen så att hon låter berättelsen komma från ett upphittat dokument, skriver Punter. Därmed kan hon dels hålla en distans, dels motivera sitt eget begränsade vetande.¹⁹ Rydbergs lösning är i stället att låta en förnuftig berättare följa tätt inpå intrigen. På så vis ursäktas den begränsade kunskapen om personerna och händelserna. I både Radcliffes och Rydbergs fall måste läsaren själv finna en väg genom tolkningens labyrinter. Om berättaren beskriver ett utseende, accepterar läsaren beskrivningen, skriver Punter. När personens inre egenskaper beskrivs, väger

läsaren beskrivningen mot annat som har framkommit i berättelsen. Men när berättaren kommer in på personens förhållande till verkligheten blir läsarens tolkningsuppgift komplicerad. Han tvingas att försöka reda ut de olika undertexter som författaren vävt samman. Läsarens roll i den skräckromantiska berättelsen kom sålunda efter hand att förändras. Punter sammanfattar:

From familial collaborator and half-willing victim, the reader has turned suddenly into creative participant. In this developed form, the Gothic is revealed as not an escape from the real but a deconstruction and dismemberment of it, which we as readers can only put together by referring its materials to our own assumptions about the relations between world and mind and by entering actively into the self-conscious play of the text.²⁰

I *Vampyren* är det, som tidigare nämnts, den implicite författaren – eller om man så vill, Viktor Rydberg – som står för förnuftets röst. En förutsättning för att rösten skall nå fram är emellertid att den implicite läsaren, eller (bara) läsaren, sitter inne med kontextuella kunskaper.

Häri ligger *Vampyrens* utmärkande egenskaper: Viktor Rydberg låter förnuftets röst – inte bara dominera utan – segra. Allt har sin förklaring. Vampyrer finns inte i verkligheten. Lord Ruthven tror att han är en sådan därför att hans hjärna blivit skadad av en drog. Berättaren kommenterar händelserna i en saklig ton – men förklarar bara dem som han själv bevittnar, inte dem som skett tidigare. Han kan, eftersom han följt betjänten som spionerar på Ruthven, förklara varför Ruthven drar slutsatsen att betjänten gömmer sig bakom muren. Han kan emellertid inte förklara varför lord Ruthven är en man som bär på en mörk hemlighet – inte förrän William Masham i brevet läser: ”Ruthvens sinnessjukdom fjättras troligtvis inom en fix idé” (s. 121). Berättaren kan inte överblicka intrigen eftersom han följer den tätt inpå. Den vacklan mellan tron på överkliga och verkliga händelser som är utmärkande för den skräckromantiska berättelsen, uppkommer i *Vampyren* när man växelvis lyssnar till berättaren (som följer intrigen) och den implicite författaren.

Är då Rydbergs *Vampyren* så unik att den inte kan räknas till den skräckromantiska genren? Ett av budskapen som den förmedlar är att man inte skall döma människor utan att ha tagit hänsyn till orsakerna bakom deras beteende. De personer som verkar vara skurkar kan i själva verket vara offer och behöva hjälp. Lord Ruthven är inte någon vampyr utan är en vanlig

man. På grund av okunnighet, både hos honom själv och hans omgivning, inbillar man sig att han är en vampyr. Budskapet i *Vampyren* gör att berättelsen blir sedelärande.

Det moraliska budskapet i *Vampyren* är emellertid inte tillräckligt för att göra berättelsen unik. I *Gothic* menar Fred Botting att en av de utmärkande dragen för den skräckromantiska romanen är att den undersöker var gränserna går mellan gott-ont, förnuft-känsla, god-dålig moral och individgrupp.²¹ Ett exempel är Walpoles *The Castle of Otranto* som dock lämnar läsaren i moralisk osäkerhet. Många författare tog efter Horace Walpoles sätt att skriva.²² Botting, liksom Howard och andra forskare, jämför Walpole med Clara Reeve, som vid sidan av sina rationella förklaringar, levererade tydliga budskap. En jämförelse mellan Walpole och Reeve avslöjar att det finns en intressant social skillnad mellan dem – en skillnad som går igen hos andra samtida skräckromantiska författare. Botting skriver:

Despite differences of historical and geographical setting, the male writers of Gothic, of a more aristocratic class position, lean towards representations of irrationality and the supernatural, exercising the privileges and freedoms conferred by gender and class position. The female writers, usually more solidly middle-class in origin, remain more concerned with the limits of eighteenth-century virtues, careful to interrogate rather than overstep the boundaries of domestic propriety which, because of their gender, were more critically maintained.²³

Om Ann Radcliffe skriver Botting: "With a clear moral concluding the tale, Radcliffe, like Reeve, gives Gothic fiction a more acceptable face".²⁴ Viktor Rydberg, fängelsevaktarens son,²⁵ har större likheter med de kvinnliga författarna än de manliga, om man tar hänsyn till den karakterisering av de engelska skräckromantiska författarna som Botting gör.

Att det finns en helt och hållet förnuftig implicit författare i *Vampyren* leder inte heller det till att berättelsen blir unik i jämförelse med andra skräckromantiska berättelser. David Punter pekar på författare som i Ann Radcliffes efterföljd förklarar det till synes onaturliga i berättelserna. Om G.P.R. James' *Castle of Ehrenstein* skriver han att den är "Radcliffean in its attempt to set up and explain away the supernatural".²⁶

Men även om den implicite författarens förnuft inte gör att *Vampyren* kan betraktas som unik, så ger det romanen som sagt ett av dess utmärkande drag. Den implicite författaren står på förnuftets sida och använder sig samtidigt av – ja, nästan driver med – skräckromantiska konventioner när

han för fram sitt budskap. Berättelsen om lord Ruthvens tragiska öde presenteras på ett spännande sätt. När man har rensat bort alla missförstånd som uppstått p.g.a. leken med det skräckromantiska, kvarstår emellertid några s.k. fakta, exempelvis att Lord Ruthven har förläst sig på historier om vampyrer och varulvar, att han blivit förgiftad och att han mördat en ung kvinna.

Den implicite författarens lek med det skräckromantiska leder till att (den implicite) läsaren, om han inte brukar sitt förnuft, tidvis dras in i fantasierna. Samtidigt riktas genom *Vampyren* en kritik mot den skräckromantiska berättelsen som sådan. De samtida läsare som älskade den sortens berättelser, och lockades att följa vampyrens öde i *Jönköpingsbladet*, mötte ett varnande finger: Låt dig inte förföras av skräckromantiska romaner! Förlora aldrig ditt förnuft!

Ytterligare ett budskap framträder efter att man har rensat bort det skräckromantiska: det liberalt sociala och politiska. Henry Masham, vars liv vi får följa från det att han utsätts för mordförsök tills han har gift sig med sin ungdoms kärlek, är en ung föräldralös man som genom sin ärlighet och sin medmänskliga kärlek till sist får inte bara sin käresta utan också det gods som ägs av hans fosterfar. Den ”äkta” sonen, William, som är ond och självisk, och som är orsaken till Ruthvens olycka, Valerias död och till mordförsöket på Henry dör efter att ha övergivits av sina kumpaner. I *Vampyren* är det inte den rättmätige arvtagaren som segrar, utan här är det den mest duglige och rättrådige som till sist intar en hög social position. Trots att *Vampyren* tillhör Viktor Rydbergs ungdomsverk, kan man redan här märka hans liberalt färgade engagemang i politiska och sociala frågor.

Man kan kanske tycka att det är underligt att Rydberg väljer att skriva en skräckromantisk berättelse om han samtidigt är kritisk till genren. Men några förklaringar kan man tänka sig. En är att han kanske ville skriva något som kunde publiceras som följetong i *Jönköpingsbladet*, och därmed ge honom en inkomst – och den skräckromantiska berättelsen var mycket populär vid den här tiden. En annan tänkbar förklaring är att följetongens titel och intrig lockade många läsare vilket därmed möjliggjorde ytterligare ett syfte, nämligen att nå många personer med ett budskap. Den senare förklaringen är rimlig eftersom Viktor Rydberg var en socialt och politiskt engagerad författare.

Metoden att använda sig av den skräckromantiska berättelsen i syfte att nå ut till allmänheten med sina idéer var inte ovanligt vid den här tiden. David Punter exemplifierar med Bulwer Lytton som enligt honom har ett klart politiskt syfte med sin roman *Paul Clifford* – en roman som publicerades samma år som *Vampyren*. Lytton angriper tidens dubbelmoraliska samhälle. Punter skriver:

His method of bringing this point home to his audience is, in all three novels, Gothic: his feeling appears to be that, so blind are his contemporaries to the evils of prisons and the law, only exaggeration, the presens of gibbets, skeletons, thunderstorms, will open their eyes [...] Lytton tries to make us experience the terrors which characterise a life of poverty and repression, not so much to produce sympathy for his criminals as to demonstrate the actual barbarity of the apparently civilised.²⁷

Så förutom nöjet att få en följetong publicerad, få en publik – och en slant, kunde Viktor Rydberg glädja sig åt att nå fler människor än han förmodligen skulle ha gjort med en allvarlig debattartikel. Och även om de bakomliggande politiska och sociala drivkrafterna vid tillkomsten av *Vampyren* kanske inte skall överdrivas, så fick Rydberg framfört ett par viktiga budskap med sin följetong.

*

Efter att ha mött lord Ruthven i Viktor Rydbergs *Vampyren* skingras alla tvivel – också män kan råka illa ut när de lever sig in i fantasieggande berättelser. Stackars lord Ruthven, Italienresenären, inbillar sig, efter en förgiftning, att han är en vampyr. Anledningen till hans förvridna självbild är att han har lyssnat på historier om vampyrer och förläst sig på berättelser om varulvar.

Så – tag därför varning av Rydbergs *Vampyren*! Res inte till Italien, akta dig för farliga drycker och framför allt – läs inte skräckromantiska romaner så att förnuftets röst inom dig dränks i fantasins och skräckens dy!

Noter

1. *Vampyren* publicerades som följetong i *Jönköpingsbladet* den 7.3–15.7 1848.
2. Henry är Williams rival. Anledningen till detta är att Henry, den gode av dem två, älskas av deras far medan William, den onde, biologiske sonen, har förskjutits. För

att få en möjlighet att ärva faderns slott och ägor hemma i Skottland måste William röja Henry ur vägen. Han lejer därför en man att mörda Henry när denne en kväll tar in på värdshuset "Zacheus" i La Mentana – en by som enligt berättelsen ligger sex mil norr om Rom.

3. Axel Forsström, *Viktor Rydberg. Barndom och ungdom 1828–1855*, Lund 1960, s. 232. Novellen om Vampyren berättades av Byron för läkaren Polidori, som skrev ner berättelsen. Den översattes till svenska 1824. Ibid., 231 och Erik Lindström, "Viktor Rydberg och följetongsromanen", i *Viktor Rydberg, 1828 18/12 1928. Minnesskrift*, utgiven av Göteborgs Högskolas studentkår, Göteborg 1928, s. 223.
4. Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (1961) (Chicago 1983), s. 428 ff..
5. Forsström, s. 234.
6. Se kap. "Gothic origins" i Fred Botting, *Gothic*, London: Routledge 1996, s. 21–43.
7. 1700- och 1800-talets diskussioner om romanens skadliga inverkan på moralen behandlas bl.a. i Maggie Kilgour, *The Rise og the Gothic Novel*, London & New York: Routledge 1995, s. 6 och s. 165.
8. Forsström, s. 233.
9. Mark S. Simpson, *The Russian Gothic Novel and its British Antecedents*, Columbus, Ohio: Slavica Publishers, Inc. 1986, s. 11.
10. Ibid., s. 12.
11. Ibid., s. 12.
12. Ibid., s. 11.
13. Aidan Day, *Romanticism*, London & New York: Routledge 1996, s. 162 f.
14. Yvonne Leffler, *I skräckens lustgård. Skräckromantik i svenska 1800-talsromaner*, Göteborg 1991, s. 121 f.
15. Se Tzvetan Todorovs *Introduction à la littérature fantastique* (eng. översättn. 1973).
16. Jacqueline Howard, *Reading Gothic Fiction. A Bakhtinian Approach*, Oxford: Clarendon Press 1994, s. 33 ff.
17. Ibid., s. 145.
18. Fred Botting, *Gothic*, London: Routledge 1996, s. 9.
19. David Punter, *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day (1980). Volume I. The Gothic Tradition*, second revised edition, London & New York: Longman 1996, s. 84.
20. Ibid., s. 85.
21. Botting, s. 8.
22. Ibid., s. 53.
23. Ibid., s. 60.
24. Ibid., s. 66.
25. Viktor Rydbergs far var väktare i slottsängelset i Jönköping.
26. Punter, s. 158.
27. Ibid., s. 149.

Jan Thavenius

Runt en tom grav

Du har just bestämt dig för att skriva en essä om Italo Calvinos roman *Om en vinternatt en resande* under rubriken ”Runt en tom grav”. Innan du sätter igång, drick en kopp kaffe eller ät en lätt frukost. Behöver du en uppfriskande promenad? Det vet du bäst själv. Gör det bekvämt för dig, låt inte något störa dig. Stäng av teven, du vet att du inte är den som kan göra flera saker på samma gång. Du behöver bara kasta en blick på teven för att plötsligt vara uppslukad av en helt annan berättelse. Och du kan vara övertygad om att den inte kommer att hjälpa dig att skriva din essä.

Det kan mycket väl gå för dig som för mannen som hade föresatt sig att skriva en roman som skulle avslöja humbugen i samhället. Men hans historia blev avbruten av allehanda världsliga bestyr. Han måste hjälpa en vän att bilda ett bolag, han måste ta reda på om Silvanders fått in några nya handskar, han måste följa sin svärmor till den sista vilan. Till slut blev han trött och uppsökte ett kafé där svenska folket satt och drack punsch. Där lyckades han reta upp sina medgäster genom att beställa en slät kopp thé. Så blev han alltså utkastad och kunde skynda hemåt för att fortsätta sin avbrutna berättelse. Men vi kände oss inte övertygade om att han skulle lyckas, varken att avsluta sin roman eller avslöja humbugen i samhället.

Nu förmodar jag att du inte är ute efter att avslöja humbugen i samhället. Men varför ska du skriva en essä om Italo Calvino. Jag kan inte tänka mig att det finns något nytt att säga i ämnet. Utsikterna kan i varje fall inte vara lysande. Du hör måhända till dem som väljer att skriva essäer i tron att en essä inte behöver innehålla något, bara den handlar om en tillräckligt berömd författare. Vem läser förresten essäer i dag? Hur många vet på det hela taget vad en essä är? (Ett sätt att långsamt fylla ett antal sidor mellan en godtycklig början och ett lika godtyckligt slut.) Du skriver kanske för alla och ingen, i värsta fall för svenska folket som sitter på krogen och dricker grogg? Nåväl, inga ironier biter på dig, du insisterar! Då måste du absolut koncentrera dig på din essä. Du vet hur lätt du har att dagdrömma inför varje skrivuppgift, hur du halvslumrande diktar vidare på ditt vakna livs avbrutna historier. Jag kan försäkra dig, vi är inte intresserade av dina

dräpande repliker till dem som du smickrar dig med att utnämna till dina motståndare.

Du har väl stängt av teven nu som jag föreslog? Det är nämligen mycket viktigt att du inte ger dig in i de halva berättelsernas värld. Som när du just har sett kvällsnyheterna, byter till nästa kanal och hamnar mitt i en historia som du måste ägna kraft åt att uppfinna en början på. Eller som när du tröttnat på de håglösa timmarna framför de flimrande bilderna och går och lägger dig mitt i en historia. Ännu nästa morgon molar den i dig och du säger till din fru: Jag undrar hur det gick? Tror du att det var svägerskan ändå? Hur kan du vara så barnslig att du intresserar dig för dessa halvfabrikat? Du lever väl inte på 1800-talet? Som Emilie Flygare-Carlén. På den tiden då man läste högt i familjen efter dagens slut och kvällarna ibland blev sena eller historierna alltför vågade för små flickors öron och Emilie sändes i säng för att där avsluta de avbrutna berättelserna efter eget skön. Så lärde hon sig att dikta sina egna slut. När hon en gång under en resa övernattade med en bunt ofullständiga häftesromaner som enda sällskap, var hon redan förförd av diktarlust och på den vägen blev hon.

Vill du kanske bli en av dessa beklagansvärda figurer som är tvungna att sätta punkt för berättelsernas fria flöde. En vårdare av kyrkogårdar för ett oändligt antal möjliga slut; en som ständigt måste skriva nya romaner för att slutet på den förra bara efterlämnade tomhet och saknad. Det är en sak att hitta på olika slut men att alltid behöva välja ett av dem för varje verk, det, kan jag försäkra dig, är en helt annan sak. Det enda säkra vi vet om berättelsernas slut är att de gör oss besvikna. Hur historierna än slutar, slutar de inte till belåtenhet för oss läsare. Du kan alltid hitta oss balanserande mellan slutet och de ständigt fortsatta berättelserna. Vi kräver andra slut, ännu lyckligare löften. Vi accepterar inte något som helst oåterkalleligt. Ändå begär du klara besked om slutet. Säg inte att du har fallit för det äldsta av alla berättartrick, den avbrutna berättelsen. Hur gick det sen? Den banala nyfikenheten, Sheherazades *more to come*.

Vi läsare föredrar egentligen historier utan början och utan slut. Vi är omätliga, aldrig helt tillfredsställda. Ingen födelse, ingen död, absolut ingen död; inget ursprung om det inte är mystiskt och höljt i dunkel, inte ens saliggörelse i evigt stillastående lycka. Vårt ideal är den moderna såpoperan. Ingen ger sig ut i världen för att förbättra sig själv eller andra. Ingen ger sig ens ut i världen för att *inte* förbättra något. Alla är redan ute i värl-

den. Utan något slut i sikte, inget lyckligt men inte heller något riktigt olyckligt. Berättelser utan slut kan bara fortsätta eller upphöra som om de aldrig existerat. De har beträtt avbrottens och omvägarnas bana.

Varje slut av den gamla skolan kan tyckas lika oundvikligt som självklart. Rösten tystnar, boken har inte fler sidor, eftertexten rullar långsamt förbi medan du kränger på dig rocken, The End. Men varje slut är godtyckligt. Du kan själv sätta det där det passar dig. *Casablanca* slutade länge för dig på en mörk flygplats. Den Ojämförlige hade just sänt iväg den enda stora Kärleken med en präktig och snutfager idealist. Han som var din Hjärte hade avstått från sin kärlek – för att kunna behålla den, kanske för att slippa förlora den. Rökslingor och dunkla skuggor dolde figurerna för dina sentimentala ögon. Långt senare fortsatte filmen på ett, som du intalade dig, vuxet och världsvant sätt. Barägaren och Polisen vandrade sorglöst iväg i armkrok mot nya äventyr och över dem välvde sig något som såg ut som ett scentak prytt med stjärnor. Vem vågar när allt kommer omkring säga att *det* skulle vara det definitiva slutet? Men det var inte det jag skulle berätta som min till åren komna väninna brukar säga när hon återupptar en av sina avbrutna berättelser – efter att ha hållit oss i oviss spänning med en till synes tillfällig utvikning – *queste digressioni, tutti i mezzi, tutte le armi sono buone per salvarsi dalla morte e dal tempo.*

Det är inte alls min sak att berätta, kan man tycka. Sätt alltså igång med din essä. Slå på datorn, lyft upp den skära, oskuldsfulla skärmen mot världen och börja trycka på de mörka knapparna, producera de horisontella linjerna av små svarta tecken som när allt kommer omkring utgör den enda hållbara definitionen på en essä. Börja med det som du säkert vet!

*

Italo Calvinos roman *Om en vinternatt en resande* är en detektivberättelse i tolv kapitel och tio historier. Det vill säga, de tio historierna hör egentligen inte till detektivberättelsen annat än som spåren efter brottslingen. Noga taget vet jag inte om detektivberättelse är rätt ord. Antidetektivberättelse är inte mycket bättre; det kan ge ett olyckligt intryck av avoghet mot dessa berättelser. Med tanke på detektivromanernas stora läsekrets, bör det nog undvikas. Låt oss stanna för antiantidetektivberättelse för att inte såra nå-

gons känslor och ändå finna en passande och lagom intetsägande formel för läsarens behov av auktoritativa besked. Men tillåt mig börja från början.

Du har just slagit upp *Om en vinternatt en resande*, en ny bok av den italienske författaren Italo Calvino som du inte har läst något av på flera år. Du har sett till att du inte blir störd, satt dig bekvämt tillrätta och gripit dig an med första kapitlet ”Om en vinternatt en resande”. Det handlar om en man som stiger av tåget och går in på ett järnvägs kafé för att ringa ett samtal. Egentligen skulle han oförmärkt ha bytt ut sin hjulförsedda väska med det lilla styrhandtaget redan på perrongen. Men den okände mannen med den identiskt likadana hjulförsedda väskan dök aldrig upp, lösenordet blev aldrig utsagt. Därför ringer mannen som kallas jag (om vilken du inte vet någonting men som du redan har börjat tilldela egenskaper och en historia) samtal på samtal, men förgäves. Du är nu inne i romanen, du försöker föreställa dig järnvägs kaféet, bardisken, den ångande espressomaskinen, staden som ligger därute i mörkret, kvällens gäster, däribland fru Marne och hennes f.d. make, doktor Marne. Efter några sidor dyker det upp en polis-kommisarie som oväntat för mannen berättar att de har dödat Jan och att han som kallas jag nu måste ge sig iväg med expresståget klockan 23.

Det är nu du upptäcker att det är något fel på boken. Plötsligt är du tillbaka på sidan 17 som du redan läst. Du bläddrar vidare men ser till din förargelse att det inte finns någon sida 33, resten av boken består av ett och samma tryckark, det andra arket som innehåller sidorna 17 till 32. Mannen har försvunnit i röken på perrong nummer sex, expresståget har stannat till några minuter, farit vidare och lämnat scenen tom. Du kan inte få reda på hur det gick sen. Vad som hände med mannen och hans väska. Blev också han mördad? Var han bara en förbiskymtande figur med uppgift att sätta igång den egentliga berättelsen? Kanske återvände han en dag till järnvägs kaféet för att uppsöka fru Marne som han redan hade en slags överenskommelse med – men om vilken du inte vet mer än att hon varit gift med doktor Marne och att hon har en liten väskaffär på en sidogata i staden.

Detta var verkligen försmädligt! Så fort du har en ledig stund nästa dag beger du dig till bokhandeln för att klaga och byta till dig ett felfritt exemplar. Det visar sig att det har skett ett misstag vid bindningen. Den bok du börjat på är i själva verket en nyutkommen polsk roman *Utanför Malborks bebyggelse* av Tazio Bazakbal. Du är inte den enda som råkat ut för det förargliga misstaget. Det har varit en ström av uppretade kunder hela förmid-

dagen. Därborta står förresten en av dem. Du tittar dit och får syn på Läsarinnan, en förtjusande kvinna som det brukar heta i romanerna. Vi förstår genast att du blivit förälskad i den där skyn av svallande hår som skymtar mellan bokhyllorna och det där intagande pekfingret som sakta stryker över de blekt auberginefärgade bokryggarna. Det är inte utan att vi också påverkas av denna plötsliga påtagliga närvaro av kvinnlighet.

Vi – åtminstone en del av oss – är beredda att ge dig allt möjligt stöd, när vi förstår att du vill försöka övertala Läsarinnan om att ni två tillsammans ska gå till botten med den här historien. Den nya romanen, *Utanför Malborks bebyggelse*, visar sig nämligen också vara ofullständig. Efter några sidor upptäcker ni att arken bara tryckts på ena sidan, två sidor text avlöses av två blanka sidor och så fortsätter det boken ut. Men den föregivet polska romanen identifieras på universitetet av professor Uzzi-Tuzii som den cimmeriske författaren Ukko Ahtis *Lutande sig ut över den branta kusten* – som hans kollega dock menar är ett falsifikat vars rätta titel ska vara *Utan att frukta vinden eller svindeln* och som skrivits av den cimbriske författaren Vorts Viljandi. Ingen av romanerna är emellertid fullständig och när du besöker förlaget för att om möjligt bringa klarhet i saken, råkar du snubbla över *corpus delicti*.

Förlagets alltiallo, redaktör Cavedagna, vet berätta att det hela började den dagen en översättare, en viss Hermes Marana, dök upp på förlaget med en översättning av en cimbrisk roman, *Utan att frukta vinden och svindeln*. Boken antogs och man började sätta den, innan det upptäcktes att karln inte kunde ett ord cimbriska utan i stället översatt en dussinroman från franska, *I betraktan av djupet där skuggan tätnar*, av en okänd belgisk författare som påstås heta Bertrand Vandervelde. Alltnog, titelsidor och omslag måste bytas, tryckark färdas fram och tillbaka mellan tryckeri och förlag. Därav den stora oredan, sammanblandningar mellan olika produkter på förlaget, överproduktion av tomma platser, hela upplagor som måste dras in.

Det är plötsligt som att läsa i en öppen bok (eller slutna text). En bedragare har varit framme, en inbilsk ignorant som tror sig kunna skapa nästan som självaste Vår Herre. En skojare som tror sig leka gud i texten, en humbug. Långt om länge – i skärningspunkten mellan två textmaskiner, essän och romanen, som producerar oordning under sken av att framställa ordning – äntligen ett spår att följa. Det är givet att namnet, Hermes Marana, är ett *nom de guerre* som i sig rymmer en viktig ledtråd. När allt kommer

omkring heter ingen Hermes Marana nuförtiden. Visserligen förekommer det mängder av egendomliga namn i den här romanen; fröken Zwida, professor Galligani, madame Tatarescu. Men du är nu benägen att i varje namn se ett hemligt tecken. Är inte Bertrand Vandervelde i själva verket en lätt förklädnad för Émile Vandervelde, känd för sina olika politiska machinationer. Eller ta Ukko Ahti vars efternamn måste syfta på den sägenomspunne vattumannen vars äkta hälft är den inte mindre kända Vellamo som man fortfarande kan möta på sina kvällspromenader i Ahtola. Typiskt för författare att beröva själva egennamnen deras fasta referens. Men oss lurar de inte, vi har lärt oss att slå upp i lexikon. Du som är Läsaren (sic!) som läser har nu på allvar dragits in i historien om Läsaren och Läsarinnan som läses. Det är inte längre möjligt att avgöra vem som är Sherlock och vem Watson, vem som är figuren och vem funktionen.

*

Hermes; 1. myt. gudarnas budbärare, skälmarnas och tjuvarnas gud, 2. spec. språkets upphovsman, vältalighetens gud; se äv. H. Trismegistos. *Trismegistos*, Hermes T.; föregiven författare till de s.k. hermetiska skrifterna.

Marana; åld. förk. av Maranata, bet. Herren kommer, religiös sekt.

Det var en god idé att gå till biblioteket efter lunch. Nu kommer alla unga studentskor från förmiddagens seminarier och föreläsningar. Du kan som av en tillfällighet stöta ihop med dem framför hyllorna med encyklopedier och uppslagsböcker, buga lite lätt för att visa ditt vänliga och världsmannamässiga sätt, utbyta leenden och kanske ett eller annat ord. Du kan låtsas vara födjupad i *Encyclopædia Universalis* eller varför inte *Enciclopedia Europea* för att förstulet kunna betrakta den där vita nacken med de små svarta fjunen som bildar en vacker båge över den mauvefärgade blusen. Du kan manövrera dig fram och tillbaka vid läspulpeterna som finns uppställda mellan bokhyllorna och läsplatserna för att visa upp den profil som du tror är mest tilldragande.

Vem vet vad detta kan leda till. Senare på eftermiddagen, i kaféet, är kanske stolen ledig mitt emot den mauvefärgade blusen. Ursäkta mig, kan du säga, är den här stolen ledig? Tillåter ni att jag slår mig ner, fortsätter du, medan du utan att invänta något svar obesvärat sätter dig mitt emot henne.

Ni studerar teologi, säger du som i smyg har forskat i titlarna på det bord som nyss hyste den vita nacken med de små fjunen. Nej inte direkt, men jag fördjupar mig för tillfället i diskussionen om de hermetiska skrifterna, säger hon med en mjuk och beslöjad röst. Vilket lysande tillfälle! Du som just har plöjt ett par längre lexikonartiklar om Hermes, myterna och hermeneutikens tre dimensioner. Jag gratulerar dig!

Du undviker naturligtvis de kända historierna om den harmynte munken från Makedonien som, när höstmörkret började lägga sig över Florens och man skrev år 1460, dök upp med ett illa medfaret manuskript som han envisades med att kalla *Corpus Hermeticum*. Inte ett ord om den välbekanta bilden i katedralen i Siena av vägfararnas och alla kringströvandes gud i sin vida klädnad och med den höga, toppiga resmössan med de små uppvikta brätterna. Inte minsta anspelning på abderiten Hecates skrönor om hur Hermes Logios överlämnade ordet till människorna. Du nämner heller inte något om att du sedan en tid är medlem av den illustra *Cercle Herméneutique*; du vill inte ge intryck av att vara pedant eller, gud förbjude, frimurare.

Ermetismo, säger du i stället lite vagt och obestämt för att väcka hennes nyfikenhet och sedan det enda grekiska ord du för tillfället kan erinra dig, *kerykeion*. Så kallade de gamle herdegudens trollstav, den som bringade drömmar (håll tyst om det påstådda sambandet med den Phallos som förr brukade bäras i Hermestågen). Det lustiga är att han som var alla tjuvtricks mästare, den som kände alla omvägar, alla otillåtna vägar, också var in- och utgångens, början och slutets väktare. Du, säger du och ser in i hennes ögon där du skymtar ett blänk av guld i det gröna, du har naturligtvis stött på spekulationerna om hans egyptiska namn. Jag menar Thoth inte Dhwti; det sägs i sig förena både ordet för död och tecknet för den fulländade berättelsen med dess välberäknade gång från den trygga härden i Th genom alla äventyr i o för att mogen och luttrad alternativt med prinsessan och halva kungariket kunna återvända hem till th.

Han måste ha varit en verklig kännare av Ptah's uråldriga språk och Reh's hjärta, av ordets makt och skapandets mysterier. Bara genom att uttala orden med den vid varje tillfälle passande intonationen lär han ha kunnat framkalla allt han önskade. Med rätta prisade den romerske epigrammatikern honom som *omnia solus et ter unus*; Trismegistos tre gånger megastjärna. Aj, där trampade du på strecket! Undvik den där sortens tarvliga

trick, de får henne bara att tänka på din ålder. Nu måste du snabbt retirera till den lärdom som du nyss bar så lätt. Men en olycka kommer sällan ensam. Otursamt nog faller det dig plötsligt in att Dhwti från Hermopolis som de gamla egyptierna kallade Shmum eller Chnumu och som benämndes Achmunein av araberna och som är berömt för sina underjordiska gallerier med mumifierade babianer – varför ska din hjärna just nu alstra alla dessa meningslösa kunskapsfoster, du framstår som ouppmärksam och disträ. Alltnog, du kommer att tänka på att Dhwti förknippades med månen som styr och ställer med tiden och mäter förändringens gång – *dalla morte e dal tempo* – och att en av romanerna med de många tomrummen hette *På den månbelysta lövmattan*; det var den som sedan visade sig vara *Runt en tom grav*. Här föreligger onekligen märkligen samband.

För att förklara din oförlåtliga tankspriddhet får du ursäkta dig med att du måste göra några anteckningar för en essä som du arbetar på. Men gör inget nummer av det, nämn det bara som i förbigående, som ett oskyldigt tidsfördriv. Glöm sedan babianerna, ta dig samman, hitta en lämplig övergång till myternas och tolkningarnas värld. Fråga henne till exempel om hon läst Mircea Eliade nyligen, författaren till de oförglömliga mästerverken *Den bengaliska natten* och *Myterna om den eviga återkomsten*. På något ställe, drar du dig som av en tillfällighet till minnes, skriver han att myten är ett sätt att tänka så att det som inte är i världen uppträder som om det var i världen. Det som är i världen känner i sin ofullkomlighet en obestämmd saknad. Det förnimmer tomrummen som det som inte är i världen borde fylla; det väntar på romanerna som ska fylla det. Om det är romaner? Det är vackert sagt, mycket vackert, men det ställer oss onekligen inför en gåta. Var befinner sig det som inte är i världen när det väntar på att få uppträda som om det var i världen? Men det är väl som Aristoteles skriver i *Peri Hermeneias* på tal om det nya modet att hela tiden tolka allt; att säga något om något är redan att säga något annat – och hur kan man då veta vad Eliade menade.

Hon fäster sin lugna blick på dig och frågar om din essä och du berättar om mysteriet med de ofärdiga romanerna. Du nämner naturligtvis skojaren Hermes Marana och ditt intresse för de hermetiska mysterierna som så lyckligt förenar dig med henne. Du får också tillfälle att briljera lite med en annan av dina nya läsfrukter, historierna om Joseph Balsam även kallad Giuseppe Balsamo alias comte de Cagliostro, ett namn som också det för-

knippats med den bedräglige översättaren Marana eller vad vi ska kalla honom. Du berättar, som du själv tycker, medryckande om den falska grevens turnéer genom det upplysta Europa, om hans mirakulösa kurer, hans alkemistiska seanser, hans ceremoniella magi, hans frambesvärjande av andar. Du glömmet inte att nämna hans egyptiska förbindelser och inte heller Goethes intresse för *Großkophta* Giuseppe. Du rundar av med hur Balsamo slutade sina dagar, inmurad i sin egen grav.

Världen är bräddfull av berättelser säger hon tankfullt, de gör världen meningsfull eller åtminstone full av mening. Men världen är ännu rikligare försedd med oavslutade berättelser. De färdas i oändlighet i dem som råkar lyssna till dem. Min franske vän brukade säga att det bara var barn och gamla som hade förstått att slutet på historierna inte är hur många som helst utan ganska få och dessutom välkända; seger eller nederlag, hemmets härd eller nya väntande äventyr. Men om slutet är få, är kombinationerna oändliga och permutationerna och transformationerna. De unga och de gamla behöver inte läsa nya berättelser hela tiden, de är tillfredsställda med dem som de redan läst. Rörelsen finns ju hos läsaren som lutar sig ut över sidan för att försöka urskilja något på andra sidan. Därför intresserar de gamla hermetikerna mig och deras uppövade förmåga att höra röster från andra sidan. Det finns tanke i universum, så var deras tro; det tänker, alltså finns det.

Hon har helt klart blivit intresserad och hoppas till och med få läsa din essä. Självklart tar du tillfället i akt och passar på att komma överens om ett nytt möte nästa dag. Du vill inte riskera något genom att så här första gången dra ut på samtalet alltför länge. Du återvänder med betydligt spänstigare steg till läsesalen. Det som nyss föreföll mödosamt har plötsligt fått en mening.

*

Kära Läsare, innan jag går vidare, måste jag lugna dig med att allt slutar som sig bör. Läsaren får sin Läsarinna – Ludmilla Vipiteno – för att nu nämna henne vid vad jag tror är hennes rätta namn; deras parallella läsningar slutar i den äktenskapliga sängen. Detta vill jag så mycket hellre upplysa om, som jag nu måste avslöja att det finns en hemlig förbindelse, kanske rentav ett förhållande mellan Hermes Marana och Ludmilla. Vid ett

besök hos Ludmilla gör Läsaren en oroväckande upptäckt; i en skrubbskrubb finns en del av Maranas efterlämnade skrifter och annat av hans pick och pack. Det förefaller som om du dragits in i ett triangeldrama. Mer än så, det finns även en inte helt ung Författare som gör sig vissa förhoppningar om att kunna erövra Läsarinnan. Hur ska det gå för Läsaren och Läsarinnan? Du vet det redan och om du tänker efter en smula är utgången i det närmaste förutbestämd.

Författaren är naturligtvis uträknad från början. Han gör sig helt och hållet oberättigade förhoppningar enbart grundade på Läsarinnans villighet att ingå snart sagt vilka kontrakt som helst med berättelsen. Erbjuder den henne en värld att stiga in i där var sak är sig lik, konkret och noga angiven, träder hon mer än gärna in i den. Drivs den enbart av lusten att berätta, att lägga historia till historia, utan att försöka påtvinga henne en vision av världen, är hon inställd på att ge efter för lusten. Bygger den en bro över ett tomrum genom att strö informationer, intryck och sinnesrörelser omkring sig för att skapa en grund av kollektiva och individuella omvälvningar, går hon utan att tveka ut på den bron. Men bara för att Författaren identifierat sig med dessa ordkonstruktioner, har han inte auktorisation att uppträda som hennes förförare. Hennes älskare är en skapelse lika okroppslig som påtagligt närvarande för hennes sinnen, en skapelse lika mycket av hennes önskan att bli förförd som av berättelsens behov av att förföra.

Detta hindrar naturligtvis inte Hermes Marana från att bli svartsjuk på den osynliga rival som han uppfattar som den allestädes närvarande Författaren. Den tysta rösten som talar till Ludmilla utan att någon annan kan uppfatta ett ord, det hemliga samförstånd som upprättas under läslampan, det undflyende och samtidigt alltför påträngande väsen som alltid står i vägen mellan honom och Läsarinnan. Hans plan är att skapa största tänkbara osäkerhet om Författarens identitet. Om alla böcker var förfalskade, apokryfer, falsifikat, pastischer, palimpsester, fragment, skulle en osäkerhet om textens garant för alltid smyga sig in, materialisera sig mellan boken och Läsarinnan. Han själv skulle vilja var denna mystifikationens skugga som föll över Läsarinnan.

Han ville vinna henne tillbaka, kanske bara ta revansch eller vinna ett vad. Vem är jag att fälla avgörande i denna högst privata sak? Hans svartsjuka stegrades varje gång han såg hur hon avklädde sig varje avsikt, varje förutfattad mening för att vara redo att uppfånga en röst som man inte vis-

ste varifrån den kom, en röst bortom sidan, bortom skrivandets vedertagna formler; en röst från det osagda, från det som världen ännu inte sagt och ännu inte äger ord att säga. Han ville visa henne att bakom den tryckta sidan finns bara en tom avgrund; världen existerar endast som konstgrepp och föreställning. Men han förlorade vadet. Läsarinnans ständigt nyfikna och omätliga läsning lyckades upptäcka dolda sanningar i den mest oförställda falskhet och osanningar utan förmildrande omständigheter i ord med anspråk på att vara de mest sanningsenliga.

Vad skulle vår bluffmakare ta sig till? För att förbindelsen inte helt skulle brytas, fortsatte han att sprida förvirring och oreda med hjälp av falska titlar, okända pseudonymer, för länge sedan utdöda språk, översättningar av esoteriska skrifter, nya och till synes förbättrade upplagor, förfalskade omslag, utbytta titelblad, kapitel utan fortsättning, början utan slut och slut utan början, så att hon hela tiden skulle vara tvungen att erkänna hans närvaro, höra hans rop utan hopp om svar. Han hade insett sin begränsning. Under läsningen skedde något som han inte hade makt över, som inte den mest nitiska säkerhetstjänst hade någon makt över. Den kan hindra folk att läsa men i själva det dekret som förbjuder läsningen, kommer man att läsa något av den sanning som man försöker dölja.

Författaren har en plan för att röja Läsaren ur vägen och bli ensam med Läsarinnan. Han ska se till att Läsaren beger sig på jakt efter Förfalskaren i någon avlägsen världsdel, där vad som helst kan hända honom; om det är av behovet påkallat kan han låta honom träffa en annan kvinna. Läsaren beger sig mycket riktigt först till Ataguitanien och sedan till Ircanien – fråga mig inte var de ligger men långt borta är det. Författaren som lever i en fiktiv värld och är en opraktisk man, misslyckas ömkligt. Läsaren återkommer och man berättar för honom att gamla hederliga historier bara kan sluta på ett av två sätt, antingen gifter sig hjälten och hjältinnan eller också dör de; alla riktiga berättelser handlar bara om två saker: livets beständighet och dödens oundviklighet. När han hör det, bestämmer han sig prompt för att gifta sig. Varför skulle Läsarinnan så där utan vidare vilja gifta sig med Läsaren? Kom inte och säg att du inte tror på det. Essän borde här förmedla intrycket av en författare som tröttnat på en viss typ av läsare. Han, om det är en han, skulle helst vilja säga: Vad angår det dig? Vad vet du om själens outgrundliga mysterier? Vem har bett dig att över huvud läsa Italo Calvinos roman? För min del kan du slänga bort den om det inte passar.

Ataguitanien och Ircanien är inte riktigt som vårt land där en polis är en polis och en bov en bov. Där är polisen infiltrerad av revolutionärer som i sin tur är infiltrerade av kontrarevolutionärer som är infiltrerade av poliser som i själva verket är revolutionärer som är infiltrerade av osv. Det hela är ganska svårt att hålla reda på. Hur som helst, det är skälet till att Läsaren – utsänd av Ataguitaniens säkerhetstjänst för att infiltrera polisen i Ircanien – nu dricker thé med Arkadian Porphyritch, Ircaniens generaldirektör för statspolisens arkiv. Generaldirektörens tacknamn låter oss ana förbindelser med *Academia degli Arcadia*, en hemlig sammanslutning för att höja den sjunkande skaldekonsten.

Statspolisens arkiv är ett i det närmaste komplett bibliotek, eftersom alla kända böcker konfiskeras precis som i Ircanien. De båda länderna samarbetar i själva verket både med att uppspåra och sprida subversiva skrifter, så att ordningsmakten både kan kontrollera distributionen av böcker och legitimera sitt plikttrogna arbete genom att peka på de samhällsomstörtande skrifter som cirkulerar (med deras tillstånd). Dessa länder skiljer sig alltså fördelaktigt från dem där alla böcker konfiskeras eller där bara av Staten godkända böcker kan cirkulera eller där censuren är i händerna på petiga och illvilliga intellektuella eller där det dagligen spottas fram böcker för alla smaker och idéer, omgivna av total likgiltighet.

Generaldirektören försöker övertyga dig om att ingen i dag värdesätter det skrivna ordet så högt som polisstaterna. När det läggs ner mycket kraft på att kontrollera och undertrycka litteraturen, vinner den en auktoritet som är otänkbar i länder där den tillåts vegetera som ett oskyldigt tidsfördriv utan risker. Men du är inte road av Porphyritchs föreläsning. Du har bara en tanke i ditt huvud, att hinna före generaldirektören och få tag på fortsättningen på *Runt en tom grav* som en av landets viktigaste förbjudna författare har omdiktat i en ny roman med titeln *Vilken historia där nere väntar på sitt slut?*.

*

Hon lindar en mörkröd scarf om den vita halsen när du råkar stöta på henne i kapprummet på väg ut. (Råkar? Hur дума tror du att vi är?) Hon undrar hur det går med din essä och du säger att du hoppas kunna avsluta den efter middagen. Men det är några saker som du gärna skulle vilja diskutera med

henne i morgon. Du har börjat fråga dig om inte varje verk är ett falsifikat, en illusionists bländverk där det avslutade tar det oavslutades plats och det oavslutade det avslutades. Du har grubblat över om det är verket eller läsningen som söker tröst i de gamla goda formerna, som är på flykt undan den ominösa sanningen att det finns något som inte kan sägas. Om jag kan hjälpa till med något, gör jag det mycket gärna, säger hon och ler mot en ung man som i samma ögonblick kommer ut från läsesalarna med en blänkande ny portfölj under armen. Du hinner uppfatta bokstäverna HM på det svarta, smidiga lädret, innan hon tar honom under armen och försvinner ut genom dörren.

*

Alla historier har ett slut men denna har två. Det ena känner du redan och du har gång på gång återvänt i dina tankar till bilden av Ludmillas ansikte med det ostyriga håret utbrett på kudden i sängen bredvid. Var skulle det andra utspela sig om inte i ett bibliotek? Efter dina världsomspännande efterforskningar efter de tio romanerna har du återvänt hem och du griper nu efter ett sista halmstrå. Vilken otrolig vändning din historia tar, alla de romaner du söker finns på biblioteket. Du hade inte i din vildaste fantasi kunnat tro att bibliotekets reklamslogan var den enda sanning man kunde lita på nuförtiden. Det är bara ett problem. Av olika anledningar är ingen av romanerna tillgänglig för läsning. Du betraktar med illa dold avundsjuka de läsare runt omkring dig som är djupt försjunkna i böcker eller som tankfullt ser upp från det som de nyss läste.

En av dessa läsare, som du nu försöker få syn på i berättelsens dunkel och vars ögon ser ut i tomma luften med ett frånvarande uttryck, förklarar sig med att det är hans sätt att läsa. Han kan sällan läsa mer än några rader som fångar hans intresse förrän han slungas ut i ett oändligt universum av tankar och stämningar som boken framkallat. Han lyckas aldrig läsa mer än några sidor av en och samma bok. Det känner jag igen, faller en annan läsare in, också för mig är läsningen en avbruten och fragmentarisk aktivitet. Men just därför kan jag inte släppa sidan med blicken som är på jakt efter de ställen i texten som har den betydelsens densitet som jag söker. Jag läser och jag läser om i hopp om att stöta ihop med en av dessa förtätningar.

Jag läser också om böcker, inflikar en tredje, men jag vet aldrig om det är samma bok jag läser. Det förefaller mig som om jag hela tiden läste en ny bok för första gången. Kan det bero på att jag aldrig är densamma eller att texten är konstruerad av så många komponenter att det bara är en slump om de någon gång skulle falla ut i samma mönster? Om ni tänker på läsningens subjektivitet är jag beredd att hålla med er, förklarar en fjärde läsare. Varje ny bok jag läser blir bara en del av en större bok som är summan av alla mina läsningar. Också för mig, säger en femte, lotsar mig alla böcker jag läser till en enda bok, men en som jag en gång läste för länge sen. Jag söker denna bok i de nya jag läser utan att kunna finna den. En del av er behöver tydligen mycket lite hjälp för att er fantasi ska skena iväg, men jag behöver nästan ingenting, förklarar en sjätte. Själva löftet om läsning är tillräckligt för att det ska uppväcka en längtan efter en berättelse som kanske aldrig skrivits ens. Jag söker det sanna, definitiva slutet, påstår en sjunde, men kan inte låta bli att spana efter något som finns bortom ordet slut.

Mina herrar (av någon anledning råkade det bara finnas sådana till hands), mina herrar, finner du dig föranlåten att säga. Jag måste deklarerat att jag bara tycker om att läsa det som står skrivet i böckerna, förena detaljerna med helheten och betrakta vissa läsningar som slutgiltiga. Det är onaturligt att söka en mening bortom berättelsen. Jag tycker också om att hålla isär olika böcker från varandra och framför allt tycker jag om böcker som kan läsas från början till slut. Men sedan en tid tillbaka går allt galet för mig. Det tycks som om det nuförtiden bara finns historier som förblir oavslutade eller tappar bort sig på vägen. Som min historia då, avbryter den femte läsaren. Det förefaller som om den kunde vara hämtad ur *Tusen och en natt*, men jag har aldrig kunnat återfinna den.

Historien började med att Kalifen en sömnlös natt gav sig ut på Bagdads gator och genom mystiska omständigheter hamnade i en trädgård tillsammans med sju okända män och en lika okänd som underskön kvinna. Kvinnan tar ett halsband med sju vita och en svart pärla från sin hals där de små fjunen knappast kan skönjas i trädgårdens *chiaroscuro*. Hon sliter av tråden och samlar upp pärlorna i en skål av dyrbaraste ädelsten. Den som får den svarta pärlan, när ni nu drar lott, måste lova mig att döda Kalifen. Själv ska jag ge mig åt denne man som belöning för den tjänst han gjort mig. Kalifen bleknar när han öppnar sin hand och ser den svarta pärlan mot sin vita hud.

Jag ska lyda men bara på det villkoret att du berättar vilken skymf kalifen tillfogat dig, frågar han, angelägen att få höra berättelsen.

Så långt minns den femte läsaren sin historia, men fortsättningen är höljd i ett ogenomträngligt mörker. Du frågar vad den hette, men om den hade en titel så har han glömt den också. Ge den en själv, föreslår han, och du skriver in de slutord som du tycker så väl stämmer med berättelsens karaktär på din lista över böcker som du söker. Låt mig få se din lista, begär den sjätte läsaren. Han lutar sig fram och läser närsynt din förteckning i ett enda svep.

Om en vinternatt en resande, utanför Malborks bebyggelse, lutande sig ut över den branta kusten utan att frukta vinden eller svindel, i betraktan av djupet där skuggan tättnar i ett nätverk av linjer som flätas samman, i ett nätverk av linjer som korsar varandra på den månbelysta lövmattan runt en tom grav – Vilken historia där nere väntar på sitt slut? – frågar han angelägen att få höra berättelsen.

Han lyfter blicken och ser på dig över sidan. Ni har alltså bara denna början och skulle vilja hitta fortsättningen? Ja, jag skulle kunna svära på att jag läst den här romanen, problemet är bara att förr började alla romaner så här.

*

En röst från ett annat rum kallar på dig och frågar om du inte ska komma och lägga dig. Du: jag ska bara avsluta min essä om Italo Calvinos roman *Om en vinternatt en resande*.

Jenny Westerström

Bohemens bokföring

Italien står för så mycket – från förnyande konst till eleganta skor, från vulkanisk hetta till den dubbla bokföringens kyla, från maffia till påve. Men inget av det är viktigare än musiken, både den som finns i ordkonsten och den som finns i tonkonsten. Och om man nu inte vågar sig på att tävla med institutionens pojkkaktigaste pensionär när det gäller att spela flöjt, vissla och gnola, så ligger det nära till hands att till hans ära tangera den genre där ton-, ord- och även bildkonst slår sig samman, i operan. Det får handla om bohemerna, ett litet smakprov på den bohem som jag för tillfället brottas med att bokföra, en bokföring som naturligtvis är bohemerna alldeles främmande.

*

I november 1996 spelades *La bohème* på Kungliga Teatern i Stockholm. Det var den 781:a gången sedan den svenska premiären ägde rum den 29 november 1901. Det gör den till den näst efter *Carmen* och *Figaros bröllop* mest spelade operan i Stockholm.

Men svenskarna var inte bland de allra första som fick stifta bekantskap med Rodolphes svartsjuka och Mimis kalla händer och den tonsatta tvärkonstnärliga bohemerna med dess sorgkantade överdåd. Det var då, i november i fjol, på några månader när ett jämnt sekel sedan *La bohème* den 1 februari fick sin urpremiär i Turin. Redan samma år hann den till Buenos Aires och året därpå till Alexandria, Moskva och Lissabon. Operan har med sina många kända arior, sin blandning av skratt och tårar, sina gripande gestalter och vidunderliga musik levt kvar på repertoaren både i världens operahus och med fristående bravurnummer på olika estrader. I stället för att enbart stämma in i hyllningskören vill jag försöka förklara varför stycket fått denna starka ställning. Jag ger därför för det första en del av verkets brokiga tillkomstshistoria, för det andra några hastiga funderingar om bohemerna i allmänhet och avrundar för det tredje med några utblickar mot sentida musikdramatiska efterföljare i den bohemiska traditionen.

Rodolphe och den unga döda Mimi lever fortfarande i evig ungdom, men de hade ett halvt sekel på nacken, innan de föddes på operascenen. Upprinnelsen till det hela var när Henri Murger gjorde sitt lyckokast och i en novellcykel skapade dessa bohemer, som lever tillsammans i Paris. Han började publicera sina historier i tidskriften *le Corsaire* med början 1845 – för nästan exakt halvtannat sekel sedan! Framgången var inte jättelik från början. Det dröjde ända till 1851, innan det blev dags att samla historierna i bokform. Det som på allvar banat väg för detta ytterligare steg mot evigheten för denna minor classic var den dramatisering som Murger genomförde tillsammans med en av tidens många framgångsrika teatrala fäsörer, nämligen Théodore Barrière. Deras teaterstycke fick premiär 1849, året efter februarirevolutionen, och trycktes också samma år.

Den glada och stolta gemenskapen mellan företrädare för olika konstarter som Murger beskriver i sina berättelser och Puccini gjorde odödlig med sin musik har betytt oerhört mycket för drömmen om konstnärskapets lycka. Rodolphe är journalist, poet och pjäsförfattare, Marcel målare, Schaubard musiker och målare och Colline filosof. Dessa måttligt arga unga män nedlåter sig till temporär fattigdom under den tid som de försöker fånga en publik för sin konstutövning. Bohemtillvaron skapar en oerhört stark sammanhållning dem emellan. När samhället mer och mer utvecklas till en marknadsplats måste konstnärer lära sig att hålla ihop. De må svälta och frysa men de svälter och fryser tillsammans, och de framställer sig som lyckliga så länge de inte är accepterade av den förmögna borgerliga publiken.

De flesta av Murgers historier kretsar kring försöken att skaffa fram pengar. Kvinnorna och kärleken och kärlekssmärtan finns där men har inte någon dominerande plats. Det har däremot de ändlösa diskussionerna och trätorna om konstens ställning och villkor. Rodolphe kan uppfattas som Murgers alter ego, vilket förklarar varför författaren-poeten är medelpunkt och får det största intresset. Också när det gäller de andra i konstnärskretsen kan man peka ut förebilder i samtiden för de olika gestalterna.

Förutom beskrivningar av musik och musikstycken, av kända tavlor och skisser innehåller berättelserna också exempel på dikter och sånger. Eftersom det är ett arbete i ord måste ju alla konstarterna beskrivas med ord. Här är ett litet exempel på en dikt av poeten Rodolphe:

Adieu, va-t'-en, chère adorée,
Bien morte avec l'amour dernier;
Notre jeunesse est enterrée
Au fond du vieux calendrier.

*

Scènes de la vie de bohème, boken från 1851, är det inte så lätt att bestämma genren på. Den kan inte betraktas som en roman, vilket sannolikt beror på de omständigheter under vilka berättelserna ursprungligen skapades. Boken delades in i 23, löst sammansatta kapitel. Murger kommenterar också själv detta i första kapitlet:

les petites histoires dont se compose ce volume, qui n'est pas un roman, et n'a d'autre prétention que celle indiquée par son titre; les Scènes de la Vie de bohème, ne sont en effet que des études de mouers dont les héros appartiennent à une classe mal jugée

För många framstår Henri Murger som en typisk enboks författare; detta gäller till exempel när Frans G. Bengtsson porträtter honom i *Svensk uppslagsbok*. Att Murger gjorde ett enda lyckokast är säkert. Han fångade nämligen in något som höll på att hända i samhället och på konstens område. Han skapade visserligen inte termen bohem, men han gav spridning åt den och tillhandahöll ett mönster på, hur en bohems kildring kunde se ut. Och detta blev till en förebild för många efterföljare. Hos oss har det diskuterats i vilken utsträckning Strindberg i *Röda rummet* hämtat inspiration från Murger.

Murgers historier i *Scènes de la vie de bohème*, är fortfarande läsvärda. Den första svenska översättningen, som gjordes 1882 av den oavslöjade signaturen -l-d, fick heta *Vagabondlif i Paris*. Nästa översättning kom 1904 och ombesörjdes av David Sprengel. Av de två översättningar, som gjorts till svenska står sig den senare fortfarande ganska väl. Den kom också i en andra och mer påkostad upplaga 1926, helt kort kallad *Bohème*, och försedd med talrika färglitografier och teckningar av den då unge Kurt Jungstedt. Murger hade sin stora aktualitet i Sverige kring sekelskiftet men därefter har kännedomen om honom och hans bok bleknat mer och mer.

Murger har charm och humor, och man frapperas framför allt av hur färdiga argumenten redan är, när det gäller bohemens placering i och utanför samhället. Att Murgers bohemeri fick en sådan framgång beror säkerligen

på att han skickligt och distanserat skildrade hur bohemiska och borgerliga ideal till slut kunde försonas. Bohem var något man var under några kärva ungdomsår, efter vilka framgången i det borgerliga samhället stod och väntade. Detta var en förklaring som inte minst den borgerliga publik som man ju måste vinna för att man skulle kunna uppnå framgången accepterade. Några rörande gestalter, främst de kvinnor som framställs som känslomässigt starkt laddade bohemer, och som dör innan framgången gör entré, fullbordade triumfen.

*

Redan hos Murger finns ett spel mellan olika konstarter, som man kan säga förebådar det allkonstverk som en opera avser att vara. Schaunard skriver på en symfoni för alla sinnen, och Marcel målas i ord medan han själv målar ”Övergången av Röda havet”, en taveltitel som Murger hämtat från sin konstnärsvän Tabar. De insprängda dikterna i berättelserna är också viktiga och har hos oss bland annat tolkats av Bo Bergman, t.ex. ”Visan om Musette”, som han tagit med i *Marionetterna* (1903):

Musette fick väl igen sitt minne,
när karnevalen rasat slut;
en vacker dag var fågeln inne
i gamla boet som förut.
Men hjärtat kände ingen flamma
vid dessa smekningar på nytt.
Musette var icke mer densamma
och sade att jag var förbytt.

Farväl då, käraste, den vänder
ej åter vår förtrollning mer,
och djupt i denna min kalender
ha ungdomsåren myllats ner.
De sköna dagarna förbrinna,
i aska gräva vi till sist,
och minnet blott kan nyckeln finna
till paradiset som vi mist.

*

Men innan det var dags att nå fram till operan skulle bohemerna alltså erövrade teatern, och i samband med detta tillkom ytterligare några inslag av andra konstarter. Femaktspjäsen *La Vie de Bohême: pièce en cinq actes*,

mélée de chant, med premiär på Théâtre des Variétés i november 1849 har ett helt annat anslag än novellerna. Den första akten utspelas inte alls i bohemisk Parismiljö utan på en högst borgerlig lantegendom hos Rodolphes rike onkel Durandin. Det är som om den borgerliga publiken därmed hade fått en guide in i den främmande världen, där Mimi först inträder i andra akten. I Murgers novellcykel fortsätter berättelserna om bohemerna också efter Mimis död, medan skådespelet för effektens skull efter denna tragiska händelse slutar med en elegisk replik från Rodolphes sida :

RODOLPHE. Une comédie!... Eh bien, monsieur! la pièce est finie, on va éteindre.

MUSETTE. Adieu, Mimi.

RODOLPHE. O ma jeunesse! c'est vous qu'on enterre.

FIN

Men dramat har också ytterligare en viktig ingrediens nämligen de inlagda sångerna med tonsättningar av en tredje medarbetare, M.J. Nargeot. Bland de strofer han tonsätter finns den här:

Notre avenir doit éclore
Au soleil de nos vingt ans!
Aimons et chantons encore:
La jeunesse n'a qu'un temps!

Det formar sig till en återkommande maning att leva ut i ungdomens dagar och framförs av Schaunard, Marcel och Musette. I teaterpjäsen betonas kontrasten mellan bohemens livsstil och det borgerliga sättet att leva mycket mer än i boken.

*

Men det en gång så framgångsrika teaterstycket är numera totalt bortglömt. Det var en produkt av det sena 1840-talet och från en revolutionär tid i Paris, från vilken det är svårt att se spår av i pjäsen. Men ett halvt århundrade senare blev Rodolphe och Mimi världsberömda, en världsberömmelse som hållit i sig ända fram till våra dagar.

Under sina studieår vid Milanokonservatoriet (1880–1883), kom den unge Giacomo Puccini att leva ett typiskt bohemliv. Tillsammans med sina grannar i Torre del Lago skapade han en bohemklubb. De personliga erfarenheterna härifrån spelade säkerligen en stor roll när han med sådan entusiasm och känslighet tog itu med Murgers verk.

Operans tillkomst är noggrant kartlagd. Men det betyder inte att historien är utan konflikter. Tvärtom. Det börjar redan med valet av förlaga. Ruggerio Leoncavallo lär ha erbjudit ett libretto som bygger på Murgers noveller till Puccini för att denne utifrån detta skulle komponera en opera, men Puccini var inte intresserad. Detta tog Leoncavallo som ett klartecken för att själv skapa en opera med detta motiv. De två kompositörerna som varit de bästa vänner blev efter ett möte den 19 mars 1893 på ett kafé i Milano, då man diskuterade vem som hade störst rätt till Murgermotivet, ovänner för livet och i tidningarna utbröt därefter en våldsam fejd dem emellan. Men Puccini lär ha avslutat diskussionen med ungefär följande ord: ”Låt Leoncavallo komponera sin opera och jag min så får publiken avgöra vilken som blir bäst.”

Och Puccini blev först och bäst! Leoncavallos opera *La Bohème* fick sin premiär i Venedig ett drygt år efter Puccinis *La Bohème*-premiär i Turin och särskilt utanför Italien har den kommit helt i skymundan av Puccinis verk. Men låt oss komma ihåg att Ystadsoperan tog upp den här om sommaren.

I sitt arbete med det bohemiska materialet hade Puccini tre medarbetare. Luigi Illica gjorde scenariot, medan poeten, dramatikern och tidskriftsredaktören Guiseppi Giacosa var den som gjorde vers av det. Men laget innefattade också den kände förläggaren Giulio Ricordi. Han fick, som man kan se av de många breven, inte minst rollen att medla i de ständigt uppseglade konflikterna mellan Puccini och de övriga medarbetarna.

Som arbetsledare framtonar nämligen Puccini som tyrannisk och vildsint, vilket framför allt gick ut över perfektionisten Giacosa. Puccini var den ledande i Bohèmeprojektet och arbetade mycket på att bli den som skulle ta över herraväldet i operavärlden efter Verdi. Hans självsvåldighet var så stor att han på en gång jagade på de andra och samtidigt själv arbetade på andra operor under tiden. Puccini nyttjade många citat ur sin egen tidigare musik, karaktäristiskt nog just sådan som skrevs under bohemåren. Men på textsidan var han alltså beroende av andra och detta i högre grad än medtävlaren Leoncavallo. Genom tillfälligheternas spel blev det också så att Wagner, tidens främste skapare av allkonstverk, kom att göra sig påmind. Hans *Götterdämmerung* fick sin italienska premiär sex veckor före Puccinis *La bohème* på Teatro Regio i Turin. Och den unge Toscanini dirigerade vid båda tillfällena.

Men man kan inte frånta Puccini att ha en egen vision av de bohemiska idealen, och betecknande nog kämpar han också för dem i tvärkonstnärliga termer. Han vägrar att underkasta sig dramaturgens alla krav. Dramat med sin rörelse är nödvändigt men inte tillräckligt, och som motvikt vill han ha ett musikaliskt element. Han ville med utnyttjande av analogier inom andra konstarter, ha en duk som skulle tillåta honom att ”sprida färgerna på ett mera lyriskt vis”.

Om den tvärkonstnärliga gemenskapen hos Murger präglas av att det är ordkonstnären som har hegemonin och det i Murgers och Barrières skådespel sker en teatralisering som inte har någon given bundsförvant bland de olika bohemtyperna, blir det alltså i operan naturligt nog musiken som tar över.

Men Rodolphe behåller en central ställning som ordkonstens och bohemens ideolog. Han uttrycker skrivandets villkor redan i sin bekanta presentationsaria, den som börjar med beskrivningen av Mimis kalla händer:

Chi son? Chi son? Son un poeta.
 Che cosa faccio? Scrivo.
 E come vivo? Vivo
 In povertà mia lietaSkriver!
 Scialo da gran signore
 Rime ed inni d'amore.

Ack, vem? Ack, vem?
 Jag är Poeten.
 Och vad jag skriver?
 Och hur jag lever?
 Lever!
 I fattigdom jag lever
 rikare liv än grevar,
 rik på sånger och kärlek.

*

Musikens makt är stor, och det är säkert den som haft den största betydelsen när det gällt att hålla *La bohème* på repertoaren i ett sekel och att göra den till en av de mest spelade operorna över huvud taget. Men naturligtvis finns det annat som spelar sin roll.

Skriven i en brytningstid eller i brytningstider, mellan mitten av 1800-talet och slutet av 1800-talet, verkar Puccinis *la Bohème* ännu påfallande modern. De av Murger skapade gestalterna har mänskliga drag. Tårar och skratt blandas. Passion och svartsjuka, övermod och förtvivlan, sentimentalitet och sorg mixas på det grälla vis som operan har gemensam med tvåloperan. Upplyft på operascenen kan känslostormen upplevas på en

gång inkännande och distanserat. Både näsduk och teaterkikare kan komma till användning.

Men här finns också en betvingande lyrik, en lyrik som man kan tillskriva både Murger, Giacosa och Puccini, och som hos oss senast har lockat Bo Setterlind till en tolkning som man med stöd av hans förordsfunderingar kan se som utförd inte bara i bläck utan också med en inblandning av hjärteblod.

*

Bohemen har alltså hungrat och älskat i olika uppföranden på operan i Stockholm i nästan hundra år. Under en del av denna tid fanns det bara några kvarter bort en annan bohem, Klarakretsen. Successivt och långsamt lockad dit av de många tidningar och tidskrifter, vilka i sin tur lockats dit av Centralstationen och Centralposten, hade den sin stora tid under halvtannat decennium från omkring 1930. Victor Arendorff, Nils Ferlin och Birger Vikström, som kan sägas representera var sin fas i denna bohems utveckling, genomlevde något av samma villkor som Rodolphe, Marcel och de andra samtidigt som de levde i en helt annan och sannolikt brutalare värld. Meningarna går också isär om dessa bohemkretsars betydelse och om vad det var som bringade dem till upplösning någon gång med början på 1950-talet. Men gemenskapen i Klara var viktig under en tid.

Några betydande diktare använde stadsdelen som scen för sin verksamhet. Till en tid kunde de tränga gatorna med sina många tidningar fungera som plats för de oändliga diskussionerna, för prövning av det man skapat och som ett tvärkonstnärligt hem, ett eget rum för konsten, antingen man nu flydde hemifrån eller inget hem hade. Under föregivande av att man skulle sälja sina alster på en marknad som här fick ett mycket tydligt ansikte kunde man samlas till andlig och fysisk arbrytning. Liksom alla bohemkretsars älsklingstillhåll var också Klara bara en genomgångsstation, och den som gjorde den till något annat gick ofta sönder, antingen till kropp eller själ. Men den direkta och indirekta betydelsen var inte liten. Myten har något att hämta hos det mönster som finns hos Murger och Puccini. Men bröderna i Klara gick sällan på operan, och den festklädda publiken kände knappast igen Rodolphes efterföljare på vägen hem genom den bohemiska stadsdelen.

Bohemen i Klara är död, och man kan diskutera om det primärt beror på att Klara inte finns mer eller om det beror på att synen på hur dikt och konst skapas och förhåller sig till marknaden förändrats till den grad att bohemen blivit otidsenlig. Till det får jag anledning att återkomma i andra sammanhang. Vad man däremot kan konstatera är att den bohemiska lockelse, som fanns redan före Murgers tid finns kvar. Bohemeriet den första ungdomskulturen och varje generation måste ta sig igenom några bohemiska ungdomsår. Man kan också konstatera att de tvärkonstnärliga bohemerna även efter Puccinis till synes odödliga sammansmältning på operascenen visat sig gångbara på den musikdramatiska arenan för allkonstverk.

*

Sålunda kan vi numera finna att jakten på musical-ämnen också hittat fram till den famösa Kristianiabohemen. Christian Krohgs *Albertine*, den lilla romanen om flickan som rekryteras till prostitutionen, beslagtogs på sin tid och väckte en våldsam uppståndelse i den norska huvudstaden som plötsligt framstod som den mest avancerade av de nordiska huvudstäderna. Stoffet har för säkerhets skull byggts på med material ur *Fra Kristianiabohemen*, och dess upphovsman Hans Jæger finns på scenen likaväl som Krohg och Oda Lasson, den under senare år mest uppmärksammade kvinnliga bohemen. Musikalen har den långa titeln *Albertine og Kristianiabohemen* och hade premiär på Oslo Nye Teater i början av 1996. Effekterna är grälla och ställs på sin spets när Hans Jæger föredrar sin entrésång och kören faller in med refrängen ”Syfilis! Syfilis! Syfilis!” Mottagandet har också blivit blandat, men ingen kan ta miste på att en drygt hundraårig bohem lever åtminstone så pass att den fortfarande kan förarga.

Men den absoluta succén är *Rent*, rockoperan som flyttade in på Broadway i slutet av april 1996 och som anses vara den största efter *Hair*. Den gripande historien har fått sin svarta ram genom att upphovsmannen, Jonathan Larson, dog i samband med premiären. Ensemblen på New York Theatre Workshop sköt upp sin föreställning och framförde i stället alla de 32 sångerna för Larsons familj och vänner.

Rent bygger i mycket just på *La bohème*. Rodolphe har blivit punkrockaren Roger som lever ensam efter det att hans flickvän tagit livet av sig. Han vill skapa en enda minnesvärd låt. Mimi är Mimi också här och

kommer för att låna ljus. Men sjukdomarna och vanorna är andra. Båda huvudpersonerna lider av aids, och heroinisten Mimi uppträder på en sado-machoistklubb. I rollistan i övrigt finns två homosexuella par. Det är alltså en helt ny värld, som i de flesta avseenden visar på att Puccini ligger 100 år tillbaka i tiden och Murger 150 år. Och ändå finns de med som en ständigt underliggande myt att förhålla sig till. I en värld där alla dör eller bär på dödliga sjukdomar finns det något som lever vidare.

*

Så visst dröjer sig melodin trots allt kvar. Det handlar, så skulle kanske en revisor säga det, om att ta vara på den utgående balansen. Där är musiken en viktig delpost och inte minst den som är sångbar och därmed brygger över till litteraturen. Det gäller också om vänskapen. Den måste det finnas ett rum för också i de mest institutionaliserade sammanhang. Och applåderna är starka när hjälten visar sig efter det att ridån har fallit.

I serien

ABSALON

Skrifter utgivna vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund

har hittills utkommit:

1. *Moderna klassiker. 16 föreläsningar om texter från vår tid*, 1992.
2. Inga-Lisa Petersson, *Studier i Läsebok för folkskolan. Läseboken och den svenska industrialiseringen. Fraktur eller antikva? Om tryckstilar i pedagogisk litteratur 1842–1889*, 1992.
3. *Algot Werin. Från ett seminarium kring hans liv och verk*, 1993.
4. *På försök. 8 essäer och 3 inledningar*, 1993.
5. Claes-Göran Holmberg, *Texter och kontexter. Samtal med 15 amerikanska litteraturforskare*, 1994.
6. *Efter dekonstruktionen. Tolv uppsatser om aktuell litteraturteori*, 1994.
7. Staffan Björck, *Vänskapens pris*, 1995.
8. Carl Fehrman, *Vinglas och timglas i Bellmans värld*, 1995.
9. *Möten och metamorfoser. Dikt i samspel med musik, bild och film*, 1995.
10. *Teori och pedagogik i litteratur- och mediastudier*, 1997.
11. *Italienska förbindelser. En vänbok till Bengt Lewan*, 1997.