

Sammlaren

Tidskrift för forskning om
svensk och annan nordisk litteratur
Årgång 138 2017

I distribution:
Eddy.se

Svenska Litteratursällskapet

REDAKTIONSKOMMITTÉ:

Berkeley: Linda Rugg

Göteborg: Lisbeth Larsson

Köpenhamn: Johnny Kondrup

Lund: Erik Hedling, Eva Hættner Aurelius

München: Annegret Heitmann

Oslo: Elisabeth Oxfeldt

Stockholm: Anders Cullhed, Anders Olsson, Boel Westin

Tartu: Daniel Sävborg

Uppsala: Torsten Petterson, Johan Svedjedal

Zürich: Klaus Müller-Wille

Åbo: Claes Ahlund

Redaktörer: Jon Viklund (uppsatser) och Sigrid Schottenius Cullhed (recensioner)

Biträdande redaktör: Annie Mattsson och Camilla Wallin Bergström

Inlagans typografi: Anders Svedin

Utgiven med stöd av Vetenskapsrådet och Sven och Dagmar Saléns Stiftelse

Bidrag till *Samlaren* insändes digitalt i ordbehandlingsprogrammet Word till info@svelitt.se. Konsultera skribentinstruktionerna på sällskapets hemsida innan du skickar in. Sista inlämningsdatum för uppsatser till nästa årgång av *Samlaren* är 15 juni 2018 och för recensioner 1 september 2018. *Samlaren* publiceras även digitalt, varför den som sänder in material till *Samlaren* därmed anses medge digital publicering. Den digitala utgåvan nås på: <http://www.svelitt.se/samlaren/index.html>. Sällskapet avser att kontinuerligt tillgängliggöra även äldre årgångar av tidskriften.

Svenska Litteratursällskapet tackar de personer som under det senaste året ställt sig till förfogande som bedömare av inkomna manuskript.

Svenska Litteratursällskapet PG: 5367–8.

Svenska Litteratursällskapets hemsida kan nås via adressen www.svelitt.se.

ISBN 978-91-87666-37-7

ISSN 0348-6133

Printed in Lithuania by
Balto print, Vilnius 2018

Den andres blick

En motivstudie i Hjalmar Bergmans författarskap

AV STEN BRANDORF

Den andres blick är ett återkommande motiv i Hjalmar Bergmans författarskap. Syftet med följande studie är att visa vilken funktion motivet har i de valda verkens intrigstruktur och dess betydelse för det övergripande tema som intrigen bygger upp. Vidare studeras hur motivet bidrar till karakteriseringen av romanfigurerna, närmare bestämt hur de reagerar, när de utsätts för den andres blick.

Studien anknyter till följande definition av begreppet intrig: ”The global dynamic (goal-oriented and forward-moving) organization of narrative constituents which is responsible for the thematic interest (indeed the very intelligibility) of a narrative and for its emotional effect.”¹ Det är enligt min mening det aktuella motivets funktion som emotionellt effektmedel och dess tematiska relevans som gör det värt att studera. Motivet förekommer i andra verk än de valda men studien tar endast upp de för syftet mest intressanta exemplen.

Begreppet Den andres blick avser det förhållandet att det med vissa undantag är de valda verkens huvudpersoner som betraktas av en annan person eller andra personer. Med den andres blick betecknas följaktligen inte bara blicken hos en bestämd romanfigur utan det används också i en vidare betydelse av att vara iakttagen av andra. Det är detta att vara betraktad och vilken betydelse detta har för den betraktade och för händelseförloppet som står i centrum för intresset i denna studie.

Att bli utsatt för den andres blick utan att bli sedd

Loewen, jagberättaren i *Loewenhistorier* (1913), bor i en butikslokal i huset nr 47, men han vill förändra sin situation och husets ordning genom följande plan: ”att hävda min ställning inom 47:an, revolutionera och demokratisera det lilla samhället, störta tyrannen och erövra fru Dehmel” (VIII, 29).² Med detta projekt framträder i ”47:an”, den första historien, ett suveränt, handlingsinriktat subjekt. Första steget blir att besöka fru Edberg, som bor i våningen ovanpå. Han stiger in i salongen och in träder ”lilla frun”. Hon beskrivs av Loewen på ett dockkliknande sätt med ”stora, alltför stora och runda” ögon i ett orörligt ansikte.

Hon säger, att hennes man inte är hemma. Det vet jag, min lilla fru, men jag sväljer nyheten som en gädda sväljer allra minsta spigg. Då ingenting annat hjälper, skjuter jag fram en stol och ber henne sitta. Och vi sätter oss. Hela tiden stirrar hon oavvänt än på mitt hår, än på min haka, än på mina öron. Jag konverserar ledigt om ditt och datt och gör då och då små konstpauser. Men hon begagnar dem icke, hon bara stirrar. (29 f.)

En ”docka” till, hennes dotter, stiger in. ”Och hennes ögon äro lika stora, runda, glasartade, utstående och obarmhärtigt orörliga.”

Hon sätter sig bakom mig. Jag får plötsligt den bisarra tanken, att mor och dotter lurat mig in i detta mörkröda rum för att tyst och metodiskt strypa mig eller skära av min strupe. Jag gör också en matt rörelse för att stiga upp. Men stolen är mjuk och låg, det hela blir blott till en fånig sprattling med benen. (30)

”Han framstår på något sätt som naken”, skriver Elisabeth Hästbacka i sin analys av denna scen. ”De sociala konventioner han förlitar sig på, och som kunde ha fungerat som mask eller kläder, tas inte i bruk av fru Edberg. Därmed reduceras han till en fysisk kropp, berövad alla sociala attribut, dvs. berövad sin sociala identitet.”³ Hästbacka tar emellertid inte upp blickens roll i detta sammanhang. De dockartade ögonens oavvänt stirrande blick har också en förtingligande verkan. Loewen blir här utsatt för den andres blick utan att bli sedd. Den möter inte hans blick utan ser honom enbart som fysiskt objekt: hår, haka, öron. När den andra dockan med lika ”obarmhärtigt orörliga” ögon sätter sig bakom honom får han sin paranoiska misstanke. Från att ha varit ett suveränt subjekt har han nu blivit ett passivt, utsatt objekt. Loewen aktiveras emellertid, när han i strid med sitt förnuft och sina känslor stannar i stället för att gå. Det är vad han kallar den ”tredje viljan” som får honom att stanna. Hästbacka tolkar denna vilja som situationsbestämd. Den har här att göra med icke-mötet med fru Edberg. ”Han är tvungen att göra sin närvaro synlig för att kunna gå.”⁴

I den aktuella situationen kan den också på ett plan sägas vara genrebestämd. ”47:an” rör sig, som Hästbacka visat, på olika genrenivåer. På en nivå är ”47:an” en saga och Loewen en ”sagohjälte i 47:an värld”.⁵ Till sagans handlingslogik hör att hjälten förväntas övervinna de hinder som kommer i hans väg.⁶ Sagohjälten Loewen stannar för att övervinna hindret i stället för att fly undan. Ur den genresynpunkten är ”tredje viljan” ett uttryck för denna handlingslogik.

Fru Edberg är en farlig motståndare till Loewens projekt, där drivkraften är ett behov att bli socialt erkänd. Redan initialt lider han ett förödmjukande nederlag genom att inte bli sedd av fru Edberg. Detta nederlag ger på den diegetiska nivån en fingervisning om hur historien kommer att utveckla sig i linje med det perspektiv som ramberättaren Loewen anlägger. Han talar inledningsvis om att han framlägger ”fakta angå-

ende de groteska och tragiska omständigheter”, som lett fram till hans nuvarande belägenhet, där han står i begrepp att ta sitt liv (11).

Fru Edbergs stirrande blick, närmare bestämt på Loewens haka, signalerar hans funktion i den maktkamp som pågår mellan herr och fru Edberg. Efter att Loewen vunnit en seger över herr Edberg, ”den sublime hanen”, får han ett besök av fru Edberg, som ser ”oavvänt” på hans haka (44). Det är nu tydligt att hon bedömer dess manliga karaktär. Hon vill nämligen att han ska hjälpa henne i kampen mot mannen genom att ge honom ”ordentligt kok stryk” (45). Hon vill alltså dra in honom i ett projekt, där han inte är det styrande subjektet utan endast ett redskap för en annan vilja.

Loewen dras också in i hennes historia under den fest som han anordnar för att förverkliga sin plan. Edbergs är här emellertid den osäkra faktorn, ”där brister programmet, där är en tom, mörk punkt” (51). Fru Edberg sitter med sin stirrande blick tyst och olycksbådande under festen, som utvecklas dramatiskt, när hon lämnar den och blir funnen knivdödad i sin säng. Loewen blir misstänkt för delaktighet i mordet, som troligen är ett självmord. Festen, ”ja hela kvartalet och hela 47:an” framstår retrospektivt för Loewen som ”en hisklig och obegriplig dröm” (48). Ett tidigt uttryck för denna drömkaraktär är ”den bisarra tanken” att han lurats in för att bli strypt av de båda dockorna (30). Inte minst deras ”obarmhärtigt orörliga”, stirrande ögon bidrar till intrycket av mardrömslik överklighet.

Fru Edberg fungerar vidare ur karakterologisk synpunkt som ”karaktant”, ett begrepp som Per Krogh Hansen myntat ”for én karakters rolle i relation till karakteriseringen af en anden karakter”.⁷ Fru Edbergs roll är här att exponera Loewens ömtåliga självkänsla och brist på socialt erkännande. Denna brist är ett huvudproblem för Loewen, som är en marginaliserad existens. När hans grandiosa projekt misslyckas, leder det i den följande historien, ”Thoméi gård”, till ett socialt och existentiellt förfall. Icke-mötet med fru Edberg, med blicken som emotionellt effektmedel, förebådar denna utveckling av utanförskapets tema. Ur karakterologisk synvinkel innebär det en avveckling av Loewen.

Blicken och ödet

Ödet är ett övergripande tema i Bergmans 10-talsverk, som har karaktären av ödesdramer. Ödestematiken gestaltas på olika sätt. I detta avsnitt tar jag upp hur ödet framträder i den andres blick i följande verk: *Knutsmässa marknad* (1916), *Marionettspel* (1917), *En döds memoarer* (1918) och *Markurells i Wadköping* (1919).

I *Knutsmässa marknad* framställs ”hela livet som en redan färdig och utskrivna commedia”, där alla roller är förutbestämda. Det är magister Ekmarck, huvudaktören i denna commedia, som i en ”hastig glimt” får denna insikt (XI, 51), vilket Staffan Björck framhållit som ”ett centralt ställe i Bergmans hela 10-talsdiktning”.⁸

I början av *Knutmässo marknad* rider magister Ekmarck runt i Bergslagen med en inbjudan till en teaterföreställning, Voltaires ödestragedi *Zayr*. Han är också på jakt efter presentabla kläder. Ekmarck är av ringa börd men hoppas att kunna klättra socialt genom frieriet till rådman Norstedts dotter och pastoratet som utlovats av hovmarskalken greve Brenner.

Under sin rundtur utsätts Ekmarck två gånger för den andres blick. Den andre står här dels för den socialt, dels för den psykiskt avvikande. Första gången kommer blicken uppifrån. På en skogsväg stegrar sig hästen och Ekmarck glider ur sadeln. Han låter hästen rasta och sträcker på sig. ”När han nu med bakåtböjt huvud stirrade upp i tallkronan, blir han varse två stenkolsögon som orörliga, utan blinkningar fixerade honom.” (XI, 23) Det är Västeråda-tattaren som fixerar honom med rovfågelsögon. Han liknas också vid en ”gammal hök” (23). Ekmarck, som är rädd att bli av med de lånade kläderna, vågar inte kalla honom tattare. Det sociala stigmat är ett rött skynke för Västerrådafar, vilket senare får en avgörande betydelse. Rovfågelsblicken signalerar hans funktion i den handlingslinje, som rör fiendskapen mellan Siedlarna och Ryglingeätten. Jörgen Siedel håller honom som jaktfalk (28) och jaktbytet är Jan Erse, Ryglingeättens huvudman. Vid bergsmännens möte på Knutmässan återkommer rovfågelsbilden. ”Han vrider huvudet till höger, långsamt, och till vänster, långsamt. Han beräknar, mäter avstånd, söker sin väg. Ögonen glittra, dock ännu med en kylig, svart glans utan blod” (179 f.). Det tumultartade slagsmål som sedan utbryter eggjar jaktlusten men när Jörgen Siedel skäller Västerådafar för tattare, blir han själv offret för ett dödande hugg, en död som framstår som ödesbestämd.⁹

Det öde som rovfågelsblicken är relaterad till gäller visserligen inte Ekmarck, men det är genom honom som det pregnant utformade blickmotivet introduceras, när Västerrådafar fixerar honom med blicken. Han följer sedan Ekmarck till Klockeberga, där hans funktion som Jörgen Siedels jaktfalk anges. Ekmarcks rundtur ger, som Staffan Björck påpekat, ”uppräningen till allt som följer”.¹⁰ Det kan vidare nämnas att Jörgen Siedels öde är av ett annat slag, tyngre och allvarligare, än det som drabbar Ekmarck, protagonisten i den Bergslagskomedi som utspelas under Knutmässan.

Ekmarck kommer sedan till Hviskingeholm, där han möter den halvt sinnessjuka fru Gunhild. När den frimodige Ekmarck blir utsatt för hennes blick, blir han något osäker. ”Hon betraktade honom stadigt och länge med vidgade ögon. Magistern fann, att hennes ögon voro underbart vackra, kanske vackrare än själva Lisa-Britas ögon, men med en besynnerligt kall, blågrön lyster som gjorde honom ganska försagd.” (XI, 20) Hon ger honom rådet: ”Aldrig misströsta, Ekmarck. Nej, aldrig. Det är en svår synd. Aldrig misströsta.” Men när Ekmarck räknar upp sina motståndare, bekräftar fru Gunhild, mot förväntan och med komisk verkan, de skäl till misströstan som anges. När hon sedan lämnar honom, har hon skiftat mening. ”I dörren vände hon sig om

och skakade betänksamt på huvudet. ”Skulle han icke misströsta, Ekmarck? Då vore han väl galen. Nej, bed om ett klart förstånd, bed Gud om ett klart förstånd.” (20 f.) Fru Gunhild har i denna roman, vilket Per Wallroth påpekat, rollen som en sannings-sägande dåre.¹¹ Med sitt nyckfulla, gäckande beteende i denna scen kan fru Gunhild också sägas ge en föraning om det öde som gäckar Ekmarcks förhoppningar om en borgerlig karriär. De vidgade ögonen och den kalla blågröna lystern ger hennes blick ett visst kattaktigt drag, om än inte rovgirigt. Det väcker en association till kattens vidgade ögon i morgonscenen i *Markurells i Wadköping*, där katten blir en symbol för ödets grymma lek.¹²

Det är under repetitionen av Voltaires ödestragedi, där Ekmarck spelar Orosmans roll, som hans öde avgörs.

Sultan Orosman inträder. Han har strukit upp sin lugg och skådar fritt över församlingen. I dunklet urskiljer han några bleka ansikten, som tyckas honom spöklika. Där i mörkret bidar hans Ödet. Där sitter allmakten i herr grevens och hovmarskalkens person, Allmakten – varken god eller ond men oändligen nyckfull och oberäknelig. Där sitter avunden, föraktet och hätskheten. Där sitter den ljumma, likgiltiga välviljan, som varken ids hata eller älska. Och till denna stumma, spöklika domstol skall han vädja med sitt vett och sin skicklighet – Välan! (93)

Här är Ekmarck det skådande subjektet, teaterpubliken objektet, delvis i form av personifikationer. Men teatersituationen innebär ju samtidigt att han utsätts för den andres blick och dom. Ödet finns här i teaterpublikens dömande blick. Hans medvetande om detta iscensätts dramatiskt genom den interna fokaliseringen. De spöklikt bleka ansiktena och Ödet, som bidar i mörkret, skapar ett hotfullt, ödesdigert intryck. Det är inte bara greven som avgör hans öde utan också borgerskapet, representerat av de motståndare han räknat upp för fru Gunhild: rådmanskan, rektorskan, borgmästarens hustru, som bildar ett ”mäktigt parti” emot honom (20). Ekmarck misströstar inte utan antar utmaningen med friskt mod, förlitande sig på ”den naturliga meriten” (13), men misslyckas snöpligen. ”Allmakten” i gestalt av greve Brenner tar både rollen Orosman och Ekmarcks trolovade. Hans förhoppningar om att klättra socialt har gäckats.

Ekmarck upplever sitt öde som förutbestämt. Det finns ett element av grym lekfullhet i den commedia, där han agerar. Ödet leker med Ekmarck i hans alltmer desperata jakt efter felande knappar till den skjorta han fått av fru Gunhild. Ekmarck löper runt i staden som en ”förryckt”, rapporteras det (81). ”Hans öde symboliseras av”, som Stafan Björck noterar, ”att en enda, avgörande detalj klickar, sedan annars allt tett sig gunstigt”.¹³ Intrigen skapar här ett mönster, där fru Gunhilds blick med dess kattaktiga drag kan sättas in som ett olycksbådande tecken på denna ödets grymma lek.

Bergmans deterministiska livsåskådning får ett renodlat uttryck i *Marionettspel*. I

”Herr Sleeman kommer” framträder ödet i titelfigurens gestalt. Detta marionettspel bygger på motivet ung kvinna gifts bort med äldre man. Anne-Marie, den unga kvinnan, underkastar sig sitt öde, men helt passiv är hon inte. Natten innan herr Sleeman kommer följer hon med jägaren till skogen. Jägarens kvarlämnade fjäder blir ett tecken på denna transcendensmöjlighet. Under hennes möte med jägaren ser de varandra i ögonen som en ömsesidig bekräftelse på deras kärlek (IX, 493). När herr Sleeman kommer i slutscenen står hon däremot med halvslutna ögonlock (498).

Herr Sleeman upprepar på sitt stela och torra ämbetsmannavis jägarens vackra kärleksord, som nu blir främmande och döda. Han stjälar hennes värld, hennes kärleksdrömmar. Detta innebär hennes död i livet. Hennes döendeprocess är, som Margareta Wirmark visat, tätt sammanknuten med den monotona, mekaniska upprepningen av kärleksorden. Efter det sista kärleksordet är hon känslomässigt död.¹⁴

Dödsprocessen inleds med att hon utsätts för herr Sleemans blick.

Sleeman: Kom, kära barn. Jag är något trött efter resan. (*Stöder sig tungt mot hennes skuldra och går fram till stolarna, ställer henne framför sig och betraktar henne med uppflammande blick. Går i en halvcirkel omkring henne.*) Anne-Marie överträffar alla mina förväntningar. (500)

Under mötet med jägaren ser Anne-Marie på sin älskade och får honom att säga kärleksorden. Nu blir hon ett objekt för herr Sleemans begär, när han betraktar henne med uppflammande blick. Den kalla upphetsning, som denna blick uttrycker, har ett sadistiskt drag. Den uppflammande blicken belyser det vampyrdrag hos herr Sleeman, som Sverker R. Ek talar om med hänvisning till Bergmans ord om att denna gestalt ”söker ofta nog de unga, mjuka, veka”.¹⁵ Anne-Maries öde beseglas när hon utsätts för herr Sleemans blick. Här har han funnit offret.

I *En döds memoarer* gestaltas ödet i form av en släktgärning. Stor betydelse i romanens ödesdramatik har, som Erik Hjalmar Linder framhållit, den Arnfeltska spegeln. ”Den förste greve Arnfelt ser sig i spegeln, möter sin svekfulle kammartjänares blick och genomskådar honom; den siste greve Arnfelt möter i samma spegel blicken från Jan, sin tilltänkte mördare.”¹⁶ Blicken i spegeln är som synes ett laddat moment i intrigens framåtdrivande rörelse. Ett till spegeln relaterat motiv är också sonen som utsätts för faderns blick. Det gäller onkel Leonard och Jan, jagberättaren. Onkel Leonard har berättat för Jans far att han en natt väcktes av att hans far var sjuk.

Som jag kom i dörren, såg jag far sitta framför toilettbordet. Han var svept i sin rakkappa. På bordet brunno två ljus och mellan dem låg kniven, uppfälld. I spegeln såg jag fars ansikte. Ögonen voro slutna. Huvudet låg lutat mot högra skuldran i en besynnerlig ställning. (XIII, 87)

Scenbilden är densamma som vid den initiala mordscenen, där den förste greve Arnfelt mördas med en rakkniv framför den venetianska spegeln, där han sitter bunden av puderkrappan (12 f.). Leonard blir rädd, tror att hans far tagit livet av sig, men plötsligt vaknar fadern.

I detsamma slog far upp ögonen: han såg på mig i spegeln. Först på mor, sedan på mig. Kära far och jag sågo varann in i ögonen. För första gången, tror jag.

Och i den stunden begynte mitt lidande, som jag dock på intet sätt vill jämföra med min stackars fars. Ånej, mitt bestod ju endast i att lyda. Det var han som måste befalla.
(87)

Faderns blick in i sonens ögon – att det troligen är för första gången förhöjer dess betydelse – tjänar på ett suggererande sätt som ett medel för faderns vilja.¹⁷ Den befallning som sonen måste lyda är att utföra den mordgärning som följer släkten Arnberg som ett tvingande krav från generation till generation. Här överförs detta krav genom blicken i spegeln. Fadern vill undgå detta öde genom att dödas i stället för att döda, vilket innebär att sonen måste utföra dödsgärningen på fadern. Det är därför sonens lidande börjar i den stunden. Leonard tar också enligt egen utsago livet av sin far (76, 82 f.).

I kapitlet ”Spegeln” skildras hur den Arnbergska kopian av den venetianska spegeln avslöjas som en förfalskning. Ramen är visserligen en skicklig imitation men glaset är vanligt spegelglas. Det är Jan som indirekt vållat att det gamla dyrbara glaset spräckts och som låtit byta ut det mot ett nytt, men förnekar all kännedom om saken. I stället utpekas Hedda, den trogna hushållerskan, som den skyldiga, vilket tynger hans samvete. Fadern ser honom efter en tid i ögonen och frågar hur det förhåller sig med spegeln. Jan bekänner allt.

Från den stunden lade jag märke till att far allt som oftast följde mig med blicken. En klar, uppmärksam, iakttagande blick, som gjorde mig mycket förlägen. Kanske hade han alltid betraktat mig på samma granskande, uppmärksamma sätt; kanske var det mitt sjuka samvete, som gjorde mig förlägen. (169 f.)

Jan är osäker om det är först nu fadern börjat iaktta honom eller inte, men det är i samband med spegelhistorien som han blir medveten om att vara utsatt för faderns blick. I det sammanhanget kan man också se denna blick: vad den är uppmärksam på är möjliga tecken hos sonen på det ödesdigra släktarv som spegeln är relaterad till. Jan har själv börjat ana mörka krafter inom sig. Det speglas, som Sverker R. Ek framhållit, av det hotfullt svarta, djupa vattnet i ett språnghål i närheten av det nya hemmet, där Jan seglar med sin leksaksbrigg. ”Det är farliga själsliga djup han börjat befara. De ligger nära den gamla mordlustan, som finns nedärvd inom släkten.”¹⁸ Den nedärvda mord-

lusten kommer senare till uttryck, när Jan misshandlar farbror Otto. Han slår och slår och hatet stegras ju mer han slår. Men så lägger han märke till en man i svart oljerock, som står tyst iakttagande i den skrånande hopen med "sina ögon fästade på mig och våra blickar möttes" (250). Det är den nu döde fadern som återkommit i gestalt av Sjömannen. Här får blicken Jan att hejda sig. Denne gengångare och senare fader Johannes blir de andliga fäder, som leder honom till befrielse från släktgärningens öde.

Den andres blick har således olika funktioner i förhållande till släktgärningen. Dels binds Leonard vid denna genom faderns suggererande blick, dels förebådar Sjömannens blick den besinning som befriar Jan från bundenheten.

I *Markurells i Wadköping* anslås ödestemat i romanens inledningsscen, där en råtta sitter på "terrassens yttersta sten", utsatt för kattens blick. Bakom ligger nämligen "Markurells katta, solade sin mage, slickade sina tassar och skänkte då och då ur lätt vidgade ögon en smeksam blick åt den sittande råttan" (XIV, 17). Motivet katt och råtta ger, som Gunnar Tideström visat, en bild av det skiftande rollspelet mellan romanfigurerna, på ett övergripande plan av det "grymt lekfulla ödet".¹⁹ Kattens blick motsvaras på det mänskliga planet av den andres blick.

Råttan är som objekt för kattens blick paralyserad av skräck. Markurell kommer på eftermiddagen att hamna i samma förtvivlade läge, men nu på förmiddagen erfar han den lyckligaste stunden i sitt liv i samband med förberedelserna av sonens studentexamen. Han formulerar "ögonblickets svindlande lycka" i tre suveräna ord: "Gud, gossen och jag." (117) Försynen har varit honom nådig. "Försynen hade icke dömt honom. Men Wadköping hade dömt honom, kallat honom ockrare och på sistone ej ens aktat för rov att be gossen dra åt helvete!" (116) Nu har han i sitt högmod spottat på Wadköping. En viss oro känner han emellertid. "Det fanns i framgångens sötma och Försynens nådiga välvilja någonting, som oroade honom." (118)

En för Markurell obegriplig, stigande oro blir det psykologiska huvudmotivet i det följande samtalet med tante Rüttenschöld, där han blir utsatt för hennes blick. Hon har kommit upp till utvårdshuset Kupan för att gå i borgen för häradshövding Carl-Magnus de Lorches lån. Hon betraktar först Wadköping från terrassen för att sedan vända "sina stora, kupiga, mattgrå ögon" mot Markurell och se honom "stint i ansiktet". Hon vill ha tillbaka aktierna därför att de inte tillhör häradshövdingen utan välgörenhetsföreningen Jesu krubba. Det vet Markurell, slår hon fast. "Jag vet ingenting, ingenting, muttrade herr Markurell och såg sig oroligt omkring. I skänkstugans fönster skymtade grådaskiga ansikten, Wadköpings bedrövade och oroliga småborgare." (122) Här kan oron ses som ett uttryck för en viss skuldmedvetenhet för det ekonomiskt oegentliga i belåningen. Att han ser sig oroligt omkring visar att han är medveten om att han är betraktad av Wadköpings småborgare, som också kommer att drabbas av konkursen. Oron tilltar när han avvisat tante Rüttenschölds borgen.

Tante Rüttenschöld såg på honom med en lång, lugn, eftertänksam gammalfolksblick, som stegrade herr Markurells oro till det yttersta. Hon sade:

Jag vet inte, om herr Markurell är elak eller ej. Men jag tror att han får sitt straff. (125)

Med utgångspunkt i morgonens terrassen med råttan och katten har Tideström beskrivit Markurells möte med tante Rüttenschöld på följande vis.

Nästa gång terrassen återkommer, är Markurell den rovlystne och tante Rüttenschöld – som representant för sin släkt – bytet. Hon ber om skonsamhet men förgäves. Till det yttre är Markurell snäll och avvaktande – vilket symboliskt motsvaras av att katten Susanna kärvänligt och spinnande hoppar upp i tante Rüttenschölds knä – men i sakfrågan är han omedgörlig: han tänker ta sitt rov. Och tante Rüttenschöld förstår att hon skall dö.²⁰

Tideström har emellertid bortsett från Markurells oro. Mot den står tante Rüttenschölds lugn, en kontrast som kulminerar när hon betraktar honom med en lång, lugn blick. Markurells ytterligt starka oro visar att han upplever hennes blick som ödesdiger, vilket hennes ord bekräftar. Försynen är inte längre välvillig utan straffhotande. Markurell som framstått som det suveräna subjektet på förmiddagen blir här ett utsatt objekt för den andres blick. Scenen med dess kontraststruktur fungerar som ett stegrande moment i händelseförloppet utveckling mot den peripeti som infaller på eftermiddagen. Att katten Susanna hoppar upp och sedan ligger och spinner i tante Rüttenschölds knä kan i detta perspektiv ses som ett tecken som förebådar ett rollskifte, där Markurell genom ödets grymma lek hamnar i råttans utsatta position.

Markurell får sitt straff på eftermiddagen, då det avslöjas att Johan inte är hans son utan häradshövdingens. Han har beskrivits som identiskt lik häradshövdingen (85 f.), men Markurell har inte velat se den uppenbara likheten. Det rör sig om ett komiskt överdrivet självbedrägeri men det får en tragiskt existentiell konsekvens. Anagnorisis, igenkänningen eller växlingen från omedvetenhet till vetskap, i detta ”sorgespel” (65),²¹ inträffar, om han än inte fullt förstår det, när Markurell ingriper i slagsmålet på skolgården mellan Johan Markurell och Louis de Lorche. ”Och så tog jag honom så här och såg honom i ögonen. Ja, då ja! Då förstod jag alltsammans, fast jag inte begrep ett dugg. Han var ju inte lik sig ett spår. Som jag mindes honom. Det var en annan. Det var Carl-Magnus.” (224 f.) Han var alltså ”inte lik sig ett spår”, det vill säga minnesbilden, Markurells mentala bild av sonens utseende har varit en annan. Att notera är vidare att han inte känner igen häradshövdingen genom att se på Johans ansikte, på hans ögon som fysiska objekt utan genom att se honom i ögonen. Det innebär att han möter dennes blick. Han ser då att det är en annans blick, häradshövdingens, och ser därför den yttre likheten.

I uppgörelsen med fru Markurell är blicken ett element i den maktkamp som utkämpas. ”De kämpade tyst med blickarna, och herr Markurell gav vika såtillvida att han sänkte sin.” (201) Markurell försöker skrämma henne genom att låsa dörren och ta nyckeln men hamnar själv i utsatt läge inför hennes grymt lekfulla blick och ansiktsuttryck. ”Fru Markurell iakttog honom och ett egendomligt skimrande, skiftande, obe-stämbart leende tändes i hennes ögon och gled över ansiktet som snabba vindilar över en lugn vattenyta.” (202) Markurell är med ”dödsskrämda” ögon utlämnad åt denna blick och hennes gäckande frågor, tills hon gör pinan kort. ”Var inte orolig, kräk! Du behöver inte skapa om dig. Se dig i spegeln så kan du tacka Skaparen att pojken inte liknar dig. Men att han liknar sin far, det vet jag och hela stan.” (202) Hur starkt han sedan plågas av tanken att de andra sett vad han inte sett belyser den andres betydelse för den olycka han upplever. Inför dem har han framstått som ett ”kräk” som ingenting vetat (225).

Den oro, som tante Rüttenschölds blick väcker och som stegras till skräck inför fru Markurells ögon, kulminerar i samtalet med lektor Barfoth. ”Lektorn betraktade honom, och hans ögon, som brillorna förstorade, glödde och glänste av medlidande.” (229) Hans blick är visserligen fylld av medlidande men det är han som utdelar dödsstöten genom att få Markurell att inse sitt förtvivlade läge. Han utstöter då sitt djuriska ångesttjut. Det är, enligt Linder, hans ”dödsögonblick”, när han upptäcker ”hur hans frihet att handla blivit totalt kringskuren”.²² Hans orörlighet under den avslutande studentfesten blir det kroppsliga uttrycket för en existens som stelnat. För Wadköpingsborna, som betraktar hans ”askgrå, orörliga ansikte” framstår han som en ”bildstod” (256).

När Johan kommer i spetsen för studenttåget, stannar han framför Markurell.

Far och son togo varandra i hand. Och liksom på morgonen vid flaggstången stodo de en lång stund tysta och sågo varandra allvarligt in i ögonen. [---]

Johan sade:

Tänkte du på mig klockan tre?

Och se! Plötsligt blev herr Markurells askgrå ansikte blodrött och han stammade:

Hur – hur – kan du veta – att jag inte –

[---]

Men herr Markurell hade gripits av en besynnerlig sinneströrelse. Ögonlocken blinkade krampaktigt, ansiktets muskler ryckte och skälvde. (257)

Sinnesrörelsen visar att faderskärleken inte är död men att den är förenad med fruktan. Han är rädd att Johan får veta vem som är hans far. Markurell kommer att leva i ständig ”fruktan och ovisshet”, har lektor Barfoth förutspått. ”Vet han någonting? Får han veta någonting? [---] I varje ord och blick skall du misstänka en misstanke.” (231) Marku-

rells starka reaktion inför Johans blick och ord besannar, som Gunnar Qvarnström påpekade, Barfoths spådom.²³ På morgonen såg han i Johans ögon en enhet med sonen – ”Gud, gossen och jag” – på eftermiddagen såg han en annan, nu på kvällen ser han en misstanke om att han inte är fadern. Den enhet som blickarnas möte i morgonscenen uttryckte är nu bruten.

Romanen kan på nuplanet skrivas in i Todorovs schema för en ”ideal” berättelse, vilken rör sig via negation från ett jämviktstillstånd till ett annat.²⁴ Markurell är den kraft som med sin ekonomiska makt rubbar jämvikten, när han lämnar in en konkursanmälan mot häradshövding de Lorche. Den kraft som verkar i motsatt riktning kan utifrån den symboliska bilden av katten och råttan tolkas som ödet. Markurell krossas av ödets slag, vilket leder till att han drar tillbaka sin konkursanmälan. I romanens idylliska slutscen är jämvikten till synes återupprättad. Slutscenen skildrar enligt Sven Linnér stillheten efter stormen,²⁵ men den stillhet som kommer till uttryck i Markurells orörlighet påminner, som Tideström framhållit, om den paralyserade råttan i morgonscenen.²⁶ Den jämvikt Markurell uppnått efter krisens kulmination är bräcklig, skuggad av ett hot. Markurells öde ligger nu i Johans ord och blick.

Chefen som utsätts för den andres blick

Redan i början av *Chefen fru Ingeborg* (1924) blir titelpersonen, som är chef för en modefirma, träffad av den andres blick. Fru Ingeborg har överraskande fått veta att hennes dotter förlovat sig. När hon passerar herravdelningen tvärstannar hon. Där står en man och provar halsdukar, vänd mot en spegel. Hon tror att det är fästmannen och börjar granska honom. Hon finner honom vacker; han blir ett erotiskt färgat objekt för en kvinnlig blick. Hon ser honom i profil, där hon står och smygtittar. Men så sker en dramatisk omkastning av rollerna. Hon blir nu ett objekt för hans blick.

Då upptäckte hon, att den unge mannen smålog. Eller snarare småskrattade. Det förbryllade henne. Varför skrattade han? Hon vände på huvudet och såg i samma riktning som han. Deras blickar möttes i spegeln! Det var åt henne han skrattade! Blodet sköt upp i hennes huvud. Han kunde ha skäl att skratta. Där stod hon med knäppta händer, mumlande läppar och stirrade oavvänt på en främmande man. Främmande – ty han kände antagligen inte igen henne. Tog henne kanske för en åldrande butiksflicka, som i hemlighet tillber manlig skönhet. Hon blev ännu mer förvirrad, hjärtat dunkade ännu värre, kinderna brände. (XX, 37)

För att beskriva vad som här händer i fru Ingeborgs medvetande kan Sartres fenomenologiska analys av den andres blick användas som ett analysinstrument. Ett av Sartres konkreta exempel är fönsterhålstittaren. Denne går helt upp smygtittandet. Hans

medvetande är denna handling. Men så händer detta. ”Men nu har jag hört steg i korridoren; någon tittar på mig. Vad vill det här säga?” Det betyder en plötslig, dramatisk förändring, ”med ens har jag ett medvetande om mig själv”. Han har sett sig själv därför att en annan ser honom. Den skam han känner är ett ”medgivande” att han ”verkligt är det objekt som den andre betraktar och bedömer”.²⁷

Fru Ingeborgs andäktiga hållning vittnar om hur fullständigt hon gått upp i smyg-tittandet, helt omedveten om sig själv, men den andres blick får henne att med ens se sig själv, där hon står och tillber den unge mannen. Den skamkänsla, som den intensiva rodnaden indikerar, visar ett medgivande att hon är det lätt löjeväckande objekt han betraktar och bedömer. ”Han kunde ha skäl att skratta.”

Episoden är betydelsefull. Här väcks det erotiska begär, som är drivkraften i romanens händelseförlopp och som leder till hennes ”förfall”, där skamkänslan är ett psykologiskt huvudmotiv. Detta förfall signaleras av det följande intermezzot där en luffare dyker upp. Tematiskt visar spegelscenen initialt att det är genom den andres blick fru Ingeborg blir medveten om sig själv.

Hon kunde tas för en ”åldrande butiksflicka”, heter det om chefen. Butiksflickan, som blir utsatt för den andres blick, utgör ett centralt motiv i kapitlen ”Pastor primarius’ dotter” och ” – en vanlig butiksflicka”, som skildrar fru Ingeborgs plågsamma ungdomsminnen, då prästdottern efter faderns död måste ta plats som butiksflicka i en modeaffär. ”Det var som tusan! Pastor primarius’ dotter en vanlig butiksflicka!”, utbrister luffaren, som en gång varit anställd i modefirman och som nu väcker minnen till liv. ”Fru Ingeborg blev het i ansiktet. Hon hade för länge sedan glömt – och tvingats att glömma – hur stor och pinsam den kvartssekelgamla skandalen varit.” (128) Luffaren ger också den stereotypa, fördomsfulla bilden av modisten. ”En liten modist, frun, hon är alltid lätt på foten! Folk är så tvärsäkra på det!” (131)

Ingeborgs förvandling från prästdotter till modist gör henne utlämnad åt männens blickar. Hon blir ett lovligt byte för de ”unga herrarna”, som bildade ”jaktsällskap” (133). När fästmannen får höra att fru Ingeborg en gång varit modist, utbrister han: ”Nej, tänk så lustigt! Att mamma varit en vanlig butiksflicka!” Fru Ingeborg rodnar. Rodnaden betyder för henne ”ett erkännande av att hon skämdes över att ha varit en vanlig butiksflicka” (146). Men den auktoritative berättaren griper här in och tillrättavisar fru Ingeborg. ”Erkännandet var fullständigt falskt och hon kunde gott ha sagt: Jag rodnar, men jag skäms inte.” (146 f.) Den betydelse rodnaden har för henne är vad Lars-Åke Skalin kallar ett positionsmotiv, det vill säga ett motiv, i det här fallet ett subjektivt erkännande, som inte är auktoriserat av verkets norm.²⁸ Vad romanen går ut på är, som vi ska se, att göra fru Ingeborg till en tragisk hjältinna. Att skämmas över att ha varit en vanlig butiksflicka passar inte in i den rollen.

Butiksflickans brännande skamupplevelse ligger bakom den uppflammande vreden

vid en följande diskussion om tiggaren. Fru Ingeborg provoceras av fästmannens överlägsna sätt att reducera luffaren till ett föraktligt objekt genom olika öknamn. ”Därmed kom han rakt in i cyklonens kärna: den gamla, väl lagrade förödmjukelsen.” Fästmannen framstår för henne som representant för de ”slyngelaktiga snobbar” som en gång jagat henne som vanlig butiksflicka (154).

Begäret att hämnas den gamla förödmjukelsen är emellertid inte, sägs det sedan, cyklonens innersta kärna utan en rädsla för den ”lidelsefria grymheten” hos en man som lugnt kan avvakta en väns självmord: ”kanske är det lika bra att han tar livet av sig” (155). Men redan innan fru Ingeborg fått kännedom om fästmannens nihilistiska, indifferenta inställning ”att allting kan vara lika bra”²⁹ (87) har hon blivit skrämmd av honom. Det sker när hon utsätts för hans blick.

Hon tvärtystnade. Hon kippade åter efter andan fast annorlunda än nyss. Det nästan otroliga hade hänt: chefen, fru Ingeborg Baltzar, hade blivit skrämmd, hjärtskrämmd. Utan att yttra ett ord, utan att brusa upp, utan att röra vare sig hand eller fot hade han skrämt henne. Han hade lyft blicken från papperet till hennes ögon och åter sänkt den. (55)

Chefen fru Ingeborg har vid det första mötet med fästmannen helt behärskat situationen. Hon har uppträtt bestämt, nästan kommenderande, när hon ställt frågor till honom. Hon är den betraktande, kritiskt granskande. ”Fru Ingeborg betraktade honom, suckade och tänkte: Det där skulle alltså vara min svärson, min parhäst?” (54) Det utpekande pronomenet gör honom till ett degraderat objekt. Men maktrelationen förändras dramatiskt när han efter ett sårande påstående lyfter blicken. Han blir nu situationens herre medan hon försätts i ett oroligt avvaktande underläge. ”Hon väntade i olidlig spänning på hans svar, som dröjde.” (55) Han håller henne på sträckbänken, innan hon efter hans svar får kontroll över situationen. ”Hon blev lugn, klar, kall, bestämd som vanligt.” (56)

Det erotiska begär som väcks i den ovan analyserade scenen leder till ett passionerat intresse för den blivande svärsonen. Utvecklingen av denna passion följer, som Gunnar Axberger och Erik Hjalmar Linder visat, ett freudianskt mönster med bortträngning och reaktionsbildning som omedvetna psykiska försvar mot det förbjudna ”incestuösa” begäret, som emellertid återkommer på andra vägar, innan det blir medvetet för fru Ingeborg.³⁰

Det är genom den andres blick fru Ingeborg blir medveten om sitt förbjudna begär. I ett avgörande samtal med fru de Lorche, fästmannens mor, får hon veta vad andra sett men som varit omedvetet för henne. Hennes kropp har varit utlämnad åt andras blickar och kroppen är uppriktig. I kapitlet ”Kroppens uppriktighet” skildras den dans som föregår den stora skogsbranden, symbolen för den erotiska lidelsen. Redan här har hennes kropp ”för andra förrått, vad hon inte förrått för sig själv” (248). Dansen

formar sig till ett erotiskt spel mellan fru Ingeborg och fästmannen, Louis de Lorche. Denna pantomin med två älskande som gäckas med varandra har av fru de Lorche likt "Kassandra" uppfattats "som ett järtecken, bådande nya olyckor" (249). Hennes nyfikenhet är väckt och hon börjar iaktta fru Ingeborg. "Hennes dystert fikna sinne matades med järtecken efter järtecken i växande mängd." (249) Så till exempel fru Ingeborgs samlande av fästmannens tillhörigheter, hennes fetischism. "Stackars du! Jag kan inte hjälpa, att jag ibland fann dig löjlig. Där kunde du sitta med Louis tobakspung i händerna, fingra på den som en kattunge." (250) På fru Ingeborgs fråga om "de andra sett och uppfattat på samma sätt som du" svarar fru de Lorche: "Jag har sagt dig, vad jag såg. Det var inte svårt att se. Det var svårare att inte se" (252).

När fru Ingeborg blivit medveten om att ha varit betraktad och börjat rannsaka sitt minne, är frågan om den andres blick återkommande. "Vem såg mig? Hur betedde jag mig? Vem skrattade åt mig?" (255) Hon söker "de granskande ögonen" (255). "Varför står Kurt där och ser på mig med onda ögon?" (256) "Vem såg mig, när jag smög mig upp med klänningen dränkt i dy?" (256) Hon kommer till samma slutsats som fru de Lorche, det vill säga att det var svårare att inte se (258).

Efter den stora skogsbranden, som fru Ingeborg har viss skuld i, blir hon utsatt för en utpressare, som förmedlar skvallrets bild av henne. "Och mitt på detta jättebål, fastkedjad vid skampålen, avklädd av skvallret, stod som en annan häxa fru Ingeborg Baltzar." (269) I samtalen med utpressaren, som med halvkvädna ord antyder "blodskam", fullbordar hennes fantasi "bilden av en ohjälpligt fallen människa" Hon känner ingen skuld men olycka (270) och skam. "Beslutet att dö fattades under det förvirrande intrycket av olidlig skam." (294) Hon vet inte var hon ska gömma sig. "Jag blir till åtlöje. Jag blir en plåga och skam för barnen" (294) Skammen visar de andras betydelse för hennes beslut. Men bilden av "ohjälpligt fallen människa", som skammen driver till beslutet att dö, är inte ett uttryck för romanens norm, dess eget perspektiv. Det som med Skalins terminologi fungerar som rammotiv, det vill säga ett auktoriserat motiv som "utgör förutsättningarna för att en fiktionshistorias poänger skall bli verksamma",³¹ är "Kärlekens seger". Det är titeln till det avslutande kapitlet, där kärleken övervinner skammen och där hennes öde höjs till tragedins nivå. "Stora och allvarliga människor möta stora och allvarliga öden. Det är deras privilegium att ej begå små felsteg och ej ådömas futtiga straff." (295) Fru Ingeborg är, som Sten Wistrand framhållit, en tragisk hjältinna i aristotelisk mening. Hon har slagits till insikt om det felsteg hon begått och tar sitt straff genom att gå i döden. Hon vinner därigenom resning.³² För henne är kärleken ingen lek utan en högre makt som bestämmer över liv och död (296). I det perspektivet har de andra, "småttingarna" (296), ingen betydelse, när hon fullbordar sitt öde.

Tre blickar

Den andres blick spelar en betydelsefull roll i den kärleksrelation som utvecklas mellan titelpersonerna i *Jonas och Helen* (1926), där det övergripande temat anges av underrubriken *En studie över fantasi och ungdom*.

Ett avgörande ögonblick inträffar, när en sibylla besöker ett skandinaviskt pensionat i Paris. Till de unga pensionatsgästerna hör Jonas och Helen. Jonas har påverkats av tidens övermänniskoideal – romanen utspelas under 1880-talet. Han hoppas på att sibyllan ska upptäcka egenskaper som anstår övermänniskan: hårdhet, kyla, ett skarpt intellekt, men sibyllan ser något helt annat, när hon följer handens linjer och utbrister: ”Stackars, stackars gosse! Han har verkligen bättre hjärta än huvud!” De andra ungdomarna sjunger då en smädevisa: *Pauvre coeur meilleur!*” (XXXIII, 15). Jonas vet inte vad han ska göra utan står där hjälplös. Det är då han vänder blicken mot Helen. Vid detta kritiska moment väljer berättaren att presentera Helen för att sedan återvända till avgörande ögonblicket. Helen karaktäriseras som den ”kloka, kyliga flickan”, ”sträng och korrekt”, ”allvarlig, stram” (18 f.). Den bild som presentationen bygger upp fungerar som en kontrast, som förbereder den omvälvande förändring som inträffar, när hon möter hans blick.

Helen, som låtit vilseleda sig av hans ”naiva försök att spela den kylige, hjärtlöse, demoniske”, roas av hans förlägenhet, men tycker att gycklet gått för långt och vill gripa in. ”I detsamma vred den förhånade ynglingen lite på huvudet och sände henne en nästan förtvivlad blick som sporde: Skrattar du också?” (20) Jonas blick, som inte gör honom mindre löjlig, drabbar Helen. Just i det ögonblicket får hon följande ungdomligt passionerade tanke:

Om jag än lever i hundra år och om jag varje dag i mitt liv möter en man, som är bättre, klokare, starkare, skönare än de män jag mötte i går, i förrgår och förrgårsår, så kommer alla dessa hundra och tusen män icke att betyda någonting för mig. Men han, som står där, kommer att betyda allt. (21)

Det är vad hon sett i hans blick: ”en naiv, tafatt, snäll pojke” (21) som väcker hennes kärlek, detta i kontrast till övermänniskoidealet, främmande för ”hjärtats moral” (13).

Denna variant av ”första-blick-kärlek” (172) utgör ett rammotiv för den följande skildringen av de unga hemligt förlovade i vårens Paris. Det bestämmer bilden av Helen, som nu är en helt annan än den inledningsvis tecknade – hennes karaktär är uppbyggd på denna motsats. När deras kärlek hotas av hennes föräldrar är hon beredd att ge sig åt honom (157). ”Den sansade, förståndiga, smått prosaiska Helen” betraktar sig nu som en ”fallen kvinna” (160 f.). Hennes ”tragisk-erotiska fantasi” (163) kulminerar under en föreställning av Kameliadamen. Men då inträffar följande missöde, där det

nu är Jonas som blir utsatt för hennes blick. De äter konfekt men påsen spricker och en del av innehållet faller ur. När Jonas böjer sig ned för att plocka upp, frestas han att kysa henne på strumpan och nafsas henne i vaden. Något skamsen sneglar han upp, beredd att möta en ”sträng blick”.

Hade han funnit, vad han väntade, skulle händelsen räknats bland de minsta. Men den blick, som mötte honom, hade han aldrig förr sett. Den påminde om kornblixtar i dimma, snabbt följande varann. Den finhyllta ansiktsovalens muskler lågo i en spasm, som varken var leende eller gråt. Hon sträckte fram handen som en tiggerska. Den extatiska lågan hade flammat upp! (164 f.)

Om han fattat handen, hade hon ”kastat sig intill honom”, men han gör något helt annat. I den framsträckta handen stoppar han konfektbitarna. ”Det skedde i förvirring men gjorde en förträfflig verkan. Konfekt och exaltation gå inte ihop!” (165) Jonas förvirring, när han utsätts för Helens passionerade blick, exponerar hans ungdom, oskuld och oerfarenhet.

Romanen är på nuplanet hållen i en lättsamt kåserande stil men tonen blir allvarligare i återblickarna på Jonas barndom, där den hemlighållna oäkta bördens trauma som ligger bakom Jonas reaktioner på nuplanet, när hans börd är på tal. I kapitlet ”Gode Gud, låt hans pekfinger gå vidare” återges en central barndomsscen, där hans oäkta börd är nära att avslöjas men där han räddas genom sin blick. Det är vid terminsstartens upprop som den gamle lektorns finger går från namn till namn, men vid namnet Kerrman stannar fingret. Jonas ber till Gud att låta fingret gå vidare, en bön som upprepas med stigande intensitet, men det är något oklart med Jonas födelseort. När Jonas svarar att inte heller hans mor vet var han är född, får han en örfil av lektorn. ”Då vänder pojken sitt ansikte mot honom och ser honom i ögonen.” Den gamle mannen ”förlorar sig i gossens blick, drunknar. Han förstår ingenting och förstår dock mer än nyss – förstår att han ingenting förstår”. Han blir villrådig men klarar den pinsamma situationen genom att säga att han inte har med katalogen att göra. ”Han kunde ha sagt: Jag böjer mig ödmjukt inför gossen här, därför att jag ser, att han lider. Lidandet är någonting högre än lärdom. Sedan en man korsfästs, är korsfästelsen det högsta.” (110) Den gamle lektorn i kristendom ser i gossens blick den andres lidande. Det ger ett kristet uttryck för den ”hjärtats moral” som på nuplanet väcker Helens kärlek, när Jonas i ett beträngt läge sänder henne sin förtvivalde och avgörande blick.

De tre blickarna, Jonas båda förtvivalde blickar och Helens passionerade blick, framstår sammanfattningsvis som intensivt emotionella moment i romanens intrigsstruktur.

Den fula flickan som utsätts för den andres blick

I den inledande scenen i *Lotten Brenners ferier* (1928) möter vi en krets av kvinnliga akademiker. Till dem har Ludwig von Battwhyl anslutit sig. Han har ägnat den kvinnliga skönheten ett ingående studium men vill nu ”rikta blicken mot de fula flickorna” (XXIV, 109). Han utlyser en tävlan i fulhet. ”Vem av er är den fulaste? Betrakta varandra och försök enas om vem som är fulast. Hon och ingen annan skall bära denna ring.” (110) De börjar tävla i fulhet ”för skojs skull”, men leken upphör när docenten Lotten Brenner inträder, ”på allvar drottning i varje fulhetstävlan” (113). Med ringen som lockmedel får sällskapet den utarbetade docenten att resa till en mondän badort för att vila och roa sig.

Med Battwhyls ord riktas blicken mot den fula flickan. Det blir en styrande princip för det följande händelseförloppet. Adjektivet ful får genom upprepat bruk karaktären av ett stående epitet: fula Brenner. Det är det namn hon går under på badorten (227). Hur ful hon är visar en spegelbild: ”Hjärtlöst, orimligt, hjälplöst ful.” (135) Det är alltså denna ytterligt fula flicka som utlämnas åt de mondäna badgästernas blickar och löjen. Att det rör sig om ett grymt gyckel framgår redan i andra kapitlet, där det lättsinniga tilltaget motsvaras av det experiment Lottens far en gång anställt i åskådningssyfte för sin ”fula flicka”. Han får med hjälp av ett lockbete en gammal hund att dansa på ”skälvande bakben” (125). Hans kommentar lyder: ”Alltför ofta skall du bland människorna finna detsamma eller liknande – ett grymt gyckel utan annat syfte än grymhet och gyckel.” (126)

Frågan uppstår hur man ska förhålla sig till detta grymma gyckel. På ytan är *Lotten Brenners ferier* en komisk roman. Den är, som Linder uttrycker det, ”en tragedi maskerad som bagatell och hamnar i ett estetiskt tomrum – eller i ett rum helt för sig själv”.³³ Åsa Mälhammar talar om en ”spänning mellan språk och stil respektive det skildrade händelseförloppet”. Humorn ”ligger huvudsakligen på det satiriska-ironiska och stilistiska planet”.³⁴ Sven Delblanc anlägger ett läsarperspektiv och ”undrar om inte en av de största svårigheterna för en vanlig läsare ligger i bokens fasansfulla grymhet. Eller rättare: boken återger en grym värld, men gör det i trötta, nästan liknöjda ord [...]. Lotten Brenner torteras och förödmjukas, sida upp och sida ner” utan att diktaren indignerar eller ger ”en strimma hopp”.³⁵ Delblancs upprädda läsarperspektiv vittnar om hur romanen kan upplevas utifrån. Här studerar jag mer hur Lotten Brenner framstår för de andra personerna på badorten, hur hon påverkas eller inte påverkas av de blickar hon utsätts för.

På badorten drar hon snart blickarna till sig. Hennes fars gamla nattrock, som hon använder som badrock, väcker uppseende på badstranden. När en av badgästerna blir för närgånget iakttagande uppstår en blickarnas kamp, där hon segrar: ”Kanalje glodde

på pappas nattrock, jag glodde på kanaljen; han blygdes, jag fnös.” (138) I sin livaktiga aktivitet på badorten går hon helt upp i sina handlingar, oberörd av de andras blickar, vilket visar hennes naiva omedvetenhet. Hur omedveten hon är om att vara betraktad visar hennes första inträde i kursalen. Hon väcker uppseende genom sitt aparta uppträdande och löjeväckande klädsel. Det är Johan Markurell som i en rapport till Battwhyl beskriver det intryck hon gör, vilket bildar en ironisk kontrast till hennes dagboksanteckning om samma afton. ”Iakttog utan att iakttagas.” (141) Här är det de andra som är objekt för hennes blick. Hon betraktar dem som om de vore föremål på ett etnografiskt museum. Sina iakttagelser av strandlivet systematiserar hon på ett humoristiskt sätt, till exempel ”ensittande, tre-flörtig, rakbent, rödhuvad strandpipare” om en ung kvinna (142). En mer löjeväckande anknytning till djurlivet är ”badianerna” som hon i sin dagbok kallar det badande folket (143) och som berättaren sedan använder i sin ironiskt satiriska framställning av den mondäna badorten. Här fungerar Lotten Brenner som ett instrument för berättarens satir men hon blir också ett objekt för satiren, när hon alltmer påverkas av flärden och nöjeslivet.

”Det mest provocerande och uppseendeväckande med Lotten Brenner på ferier” är, som Mälhammar framhäver, ”kontrasten mellan hennes oförtäckta fåfänga och hennes fulhet”.³⁶ Fåfängan exponerar också hennes fulhet genom att få henne att utsätta sig för de andras blickar. När hon kommer med en ros i hårknuten till strandens kasino för att dansa, kliver hon upp på estraden. Hon vill bli sedd och hon blir det. Bakom sig hör hon en röst, som säger: ”Väntar ni på applåder eller varför står ni här? Nu har alla människor sett er och är glada och nöjda.” (159 f.) Rösten tillhör en person som tidigare chikanerat henne och som hon därför kallar kanaljen. Det visar sig vara Johan Markurell. Den som upplyser henne om detta är den andre av de båda ”feta fulingarna” (162), nämligen Lorenz von Hancken. ”Har jag gjort mig så löjlig, jag, på den här orten? Han svarade buttert: Fråga de andra, fråga Markurell! Hon mumlade: Vem är Markurell? Han pekade tvärsöver estraden. Han pekade på kanaljen. Blodet steg åt huvudet.” (166) Den fysiologiska reaktionen uttrycker en omedelbar skamkänsla. Hon ser sig nu som den löjliga människa som hon framstår för de andra och som Markurell antytt med ironiska kommentarer till hennes beteende. Det rör sig om en förargad skamsenhet och en upplevelse av den löjliga människans ensamhet.

Hon satt en stund tyst med nedslagna ögon, munnen putande förtrytsamt. Hon kände sig ensam – ensam bland badianer, dubbelt ensam bland landsmän. En löjlig människa har inga landsmän, en löjlig människa är en nation för sig, en nation av tokiga infall, klumpiga åthävor, skrattretande grimaser. (167)

Berättarkommentarens repetitiva form ger åt denna ensamhet en bitter skärpa och en intensiv svärta. Här är berättarens ord inte, som Delblanc säger, ”liknöjda”.

Blicken som riktas mot den fula flickan i denna roman kulminerar med ”badianernas avskedsfest för den fula och löjliga” (222 f.). Lotten varnas av von Hancken för ”en skämtsam tortyr” (212), iscensatt av Johan Markurell som hämnd för att hon blandat sig i hans kärleksaffärer (213), men Lotten antar utmaningen. ”Men ska du göra mig löjlig, Kanalje, så gör din sak bra!” (216)

Skildringen av avskedsfesten bygger upp en spänning via blickar, icke-blickar. Lotten är till en början besviken. ”Man tycktes knappt se henne. Hon grinade skälmskt mot bekanta ansikten, som svarade tomt och likgiltigt.” (218) ”Hon såg sig åter käckt omkring, grinade och mös. Ingen besvarade hennes blickar.” (219) Men hon märker att folk iakttar henne i smyg (219, 221). Så riktas med ens allas blickar mot henne, när festen på en given signal bryter loss och når en höjdpunkt, när man dansar i ring kring denna ”fula men blomsterdränkta majstång” (233), som lyftes upp. ”Apoteosen var fulländad” (233), förhålligandet av badianernas ”hovnarr” (250). Att Lotten accepterar att vara objekt för den andre som hovnarr framstår som ett uttryck för hennes fåfänga. Hon solar sig i den popularitet som rollen ger henne.

Lotten upplever också festen som ”underbar” (234), men att hon kränkts i sin fulhet kommer Johan Markurell till insikt om, sedan de efter olika turer hamnat i den svenska fjällvärlden. Där händer att hon på allvar tar hans tanklöst framkastade fråga om de inte borde gifta sig. ”Han såg på henne och upptäckte för första gången helt hennes fullhets okränkbara majestät.” (264) Han ser nu också människan bakom fulheten, ”denna ärliga, goda själ som betraktade honom med ödmjuka och ömma blickar” (265).

Han misstog sig fullständigt på uttrycket i de gröna ögonen. Där fanns i varje fall ingen ödmjukhet, snarare hat och trots. Fast inte gällde det honom, husch nej! Hennes stickande små ögon tindrade, hon betraktade hans mun, hon såg hans näsvingar skälva, hon såg honom in i ögonen. Han blinkade och nickade. Visst menade han allvar. (265)

Berättarkommentaren motsäger eftertryckligt att det rör sig om ett intersubjektivt möte, där de ömsesidigt ser varandra. Han tillskriver henne känslor som hennes ögon inte uttrycker. När synvinkeln sedan via berättarkommentaren glider över till henne ses han mer som ett objekt än ett subjekt: blicken som glider över hans mun och skälvande näsvingar, innan de möter hans blick. Det ger ett intryck av fångat byte i ljuset av den följande skildringen av hennes sociala triumf. ”Si, si! Jag är en stor intrigant och nu har jag fångat en fästman.” (266) Förlovningsannonsen utformar hon på ett utstuderat vis. ”I själva verket var hon en uräkta badian med kannibalistiska lustar och naturlig fallenhet för intrig och kabal.” (266) Hennes förljugna beskrivning inför sina vänner av hur hon fångat fästmannen rimmar illa med Markurells ord om denna ”ärliga, goda själ”. Den förändrade bilden av Lotten hänger samman med hennes sociala identitet på den mondäna badorten.

Romanen slutar med att ljuset på Lotten Brenner släcks ned. ”Sakta skruvade Vår Herre ned höstkvällens skymning till mörker, lämnade den fula i fred.” (270) Hon behöver inte längre utsättas för den andres blick. Exponeringen av den fula flickan har tjänat sitt satiriska syfte.

Sammanfattande slutsats

Den slutsats som kan dras av denna studie är att motivet den andres blick har en viktig funktion i de valda verkens intrig och tematik. I *Loewenhistorier*, *Knutmässo marknad* och *Chefen fru Ingeborg* har motivet en föregripande funktion. Loewen blir utsatt för den andres blick utan att bli sedd, vilket redan från början visar att hans projekt att bli socialt erkänd kommer att misslyckas. Den andres stirrande blick är också ett initialt tecken på den upplevelse av mardrömslik överklighet som Loewen retrospektivt talar om. Västerrådafars rovfågelsblick signalerar hans funktion i det kommande morddramat på Knutmässan. Fru Gunhilds kattlika blick förebådar ödets lek med magister Ekmarck. Fru Ingeborg blir medveten om att hon smygtittar på en vacker man, när hon märker att hon själv är iakttagen. Hon blir senare medveten om sitt förbjudna begär genom att hennes kropp är utlämnad åt den andres iakttagande blick. Den skam fru Ingeborg känner inför denna blick övervinns i slutet, där hennes öde höjs till tragedins nivå. Redan i början av *Lotten Brenners ferier* riktas blicken mot den fula flickan, vilket blir en styrande princip för romanens händelseförlopp.

I *En döds memoarer* är motivet relaterat till den Arnfeltska spegeln, som spelar en stor roll intrigmässigt och tematiskt. Faderns blick på sonen leder dels till bundenhet vid, dels till befrielse från släktgärningens öde. I *Markurells i Wadköping* fungerar motivet som stegrande moment i detta ödesdrama. Det första orosmomentet infaller redan vid mötet med tante Rüttenschöld, där han utsätts för hennes ödesdigra blick. I slutscenen ligger hans öde i sonens blick. Den hjälpsökande blick som riktas mot Helen får avgörande betydelse för kärleksintrigen i *Jonas och Helen*, där motivet är relaterat till temat ungdom och fantasi.

Vidare bidrar motivet till karakteriseringen. Så blottlägger Loewens reaktion på den andres blick hans svaga självkänsla, Helens gensvar på Jonas blick hennes passionerade natur. Lotten karakteriseras dels av sin naiva omedvetenhet om den andres blick, dels av sin fåfänga, sin lust att exponera sig för denna blick på den mondäna badorten.

Det är avslutningsvis den emotionella laddningen som framför allt utmärker motivets funktion, vilket verksamt bidrar till intrigens dynamik.

NOTER

- 1 Gerald Prince, *A Dictionary of Narratology*, Lincoln & London 1987, s. 72.
- 2 Sidhänvisningar i texten avser Johannes Edfelts utgåva av Hjalmar Bergmans *Samlade skrifter I–XXX*, Stockholm 1949. Romersk siffra sätts endast ut vid den första hänvisningen till det verk som behandlas.
- 3 Elisabeth Hästbacka, *Det mångstämmiga rummet. Hjalmar Bergmans romankonst 1913–1918* (Skrifter utgivna av Hjalmar Bergman Samfundet 4), Stockholm 1990, s. 80.
- 4 Hästbacka 1990, s. 78 ff.
- 5 Hästbacka 1990, s. 105–110.
- 6 Asbjørn Aarseth, *Episke strukturer. Innføring i anvendt fortellingsteori*, Oslo 1994, s. 100.
- 7 Per Krogh Hansen, *Karakterens rolle. Aspekter af en litterær karakterologi*, Holte 2000, s. 181.
- 8 Staffan Björck, ”Komedier i Bergslagen”, *Kring Hjalmar Bergman*, red. Sverker R. Ek, Stockholm 1965, s. 109.
- 9 Se Per Wallroth, *Eländets triumfator. Studier i Hjalmar Bergmans roman Knutmässomarknad*, Hjalmar Bergman Samfundet, Stockholm 1992, s. 89.
- 10 Björck 1965, s. 84.
- 11 Wallroth 1992, s. 70.
- 12 Se not 19.
- 13 Björck 1965, s. 85.
- 14 Margareta Wirmark, *Narrens bjällror. Hjalmar Bergmans kammarspel*, Stockholm 2002, s. 154–158.
- 15 Sverker R. Ek, ”Marionettspel. En studie i Hjalmar Bergmans experimenterande dramatik”, *Kring Hjalmar Bergman*, red. Sverker R. Ek, Stockholm 1965, s. 163.
- 16 Erik Hjalmar Linder, *Sju världars herre. Hjalmar Bergmans liv och diktning till och med En döds memoarer*, Stockholm 1962, s. 454.
- 17 Ett annat exempel på detta suggestionpsykologiska blickmotiv ger prosafragmentet ”Rolf Ryggell”, skrivet mellan 1915 och 1918 och publicerat i *Hjalmar Bergman Samfundet, Årsbok* 1959, s 9–24. Fadern, som är läkare, böjer här sonens huvud bakåt och sänker sin blick som ett kirurgisk instrument ned genom sonens ögon för att inplantera sin vilja. Bilden av denna ”viljebetvingande blick, som lik en skarpslipad operationskniv tränger in i jagets kärna” visar, som Sverker R. Ek framhåller i sin analys av detta prosafragment, ”i hur hög grad Bergman omfattade suggestionpsykologiska tankegångar”. Sverker R. Ek, *Verklighet och vision. En studie i Hjalmar Bergmans romankonst*, Stockholm 1964, s. 84.
- 18 Ek 1964, s. 319 f.
- 19 Gunnar Tideström, ”Katt och råtta i några av Hjalmar Bergmans romaner. Ett bidrag till tolkningen av Markurells i Wadköping”, *Kring Hjalmar Bergman*, red. Sverker R. Ek, Stockholm 1965, s. 198–208.
- 20 Tideström 1965, s. 201.
- 21 Romanen är komponerad, som Sten Wistrand framhållit, efter den grekiska tragedins mönster. Sten Wistrand, ”Misantropi och tragedi hos Hjalmar Bergman och Sven Del-

- blanc”, *Svartsyn och humor. Om Hjalmar Bergman och Sven Delblanc*, red. Lars Ahlbom & Kerstin Dahlbäck, Stockholm 2013, s. 117.
- 22 Erik Hjalmar Linder, *Kärlek och fadershus farväl. Hjalmar Bergmans liv och diktning från Markurells i Wadköping till Farmor och Vår Herre*, Stockholm 1973, s. 97.
- 23 Gunnar Qvarnström, *I lejonets tecken. En studie i Hjalmar Bergmans symbolkonst*, Lund 1959, s. 100.
- 24 Tzvetan Todorov, *The Poetics of Prose*, övers. Richard Howard, Ithaca N.Y. 1977, s. 111.
- 25 Sven Linnér, *Livsförsoning och idyll. En studie i rikssvensk litteratur 1915–1922*, Stockholm 1954, s. 229.
- 26 Tideström 1965, s. 204.
- 27 Jean-Paul Sartre, *Varat och Intet*, i urval och med inledning av Dag Østerberg, övers. Richard Matz & Suzanne Almqvist, Göteborg 1983, s. 159 f.
- 28 Lars-Åke Skalin, *Karaktär och perspektiv. Att tolka litterära gestalter i det mimetiska språkspelet*, Uppsala 1991, s. 173.
- 29 Fästmannens livsfilosofi blir, som Gunnar Axberger framhållit, ”till en formel för den upplösning av gamla invanda beteenden och normer som äger rum i hennes liv under det ödestunga år berättelsen omfattar”. Gunnar Axberger, *Den brinnande skogen. En studie i Hjalmar Bergmans diktning*, Stockholm 1960, s. 22. Romanen speglar, med modevaruhuset som sinnebild, en upplevelse av moderniteten, erfarenheten att ”allt som är fast förflyktigas”, för att citera Karl Marx. I romanens inledande scen talar Julia Koerner på sitt teatraliska vis om den förflockning av kärleken som modehandeln åstadkommit. ”Den har upplöst och förvanskat kärleken. Förr i tiden var kärleken en känsla mellan tvenne människor. Nu är den en känsla mellan en människa och hennes utseende.” (17) Romanen skildrar, som Karin Petherik framhållit, den gamla kulturens kamp mot den tilltagande ”amerikaniseringen”, där ”modernt modehus och modernt kärleksliv” utgör en parallell. Karin Petherik, ”Amerika i Hjalmar Bergmans författarskap”, *Hjalmar Bergman Samfundet. Årsbok* 1972, s. 86 f.
- 30 Axberger 1960, s. 35–41; Erik Hjalmar Linder, *Se fantasten. Hjalmar Bergmans liv och diktning från Eros’ begravning till Clownen Jac*, Stockholm 1983, s. 136, 138.
- 31 Skalin 1991, s. 173.
- 32 Sten Wistrand, *Att slås till insikt. Hjalmar Bergmans roman Clownen Jac*, Örebro universitet 1999, s. 188, 191.
- 33 Linder 1983, s. 241.
- 34 Åsa Mälhammar, *En svensk harlekinad. Narren som litterärt motiv hos Carl Jonas Love Almqvist, Hjalmar Bergman och Lars Forssell*, Lund 2009, s. 159 f.
- 35 Sven Delblanc, ”Clownen i labyrinten”, *Svartsyn och humor. Om Hjalmar Bergman och Sven Delblanc*, Stockholm 2013, s. 203.
- 36 Mälhammar 2009, s. 159.

ABSTRACT

Sten Brandorf, former lecturer at Halmstad University

The other's gaze: A motif study in the authorship of Hjalmar Bergman (Den andres blick. En motivstudie i Hjalmar Bergmans författarskap)

The other's gaze is a recurring motif in the authorship of Hjalmar Bergman. The aim of this article is to study the function of the motif in the selected works regarding plot and theme. In novels such as *Loewenhistorier* and *Chefen fru Ingeborg* the motif has an anticipatory function. Furthermore, the motif is related to fate, which is an overarching theme in a series of novels. In *Markurells i Wadköping* the other's gaze works as an increasing element of the theme's dramatic development. In *Jonas och Helen* the motif is of crucial importance to the novel's love intrigue. The ugly girl exposed to the other's gaze is a guiding principle in *Lotten Brenners ferier*. The motif also contributes to the characterization of the protagonists of the novels. What primarily characterizes the motif's function is its emotional charge, which effectively contributes to the dynamics of the intrigue.

Keywords: Hjalmar Bergman, the other's gaze, motif, function, theme