

Samlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 121 2000

I distribution:

Swedish Science Press

Svenska Litteratursällskapet

REDAKTIONSKOMMITTÉ:

Göteborg: Lars Lönnroth, Stina Hansson

Lund: Per Rydén, Margareta Wirmark, Eva Hættner Aurelius

Stockholm: Ingemar Algulin, Anders Cullhed

Uppsala: Bengt Landgren, Johan Svedjedal, Torsten Pettersson

Redaktörer: Hans-Göran Ekman (uppsatser) och Anna Williams (recensioner)

Inlagans typografi: Anders Svedin

Utgiven med stöd av

Humanistisk-Samhällsvetenskapliga Forskningsrådet

Bidrag till *Samlaren* insändes till Litteraturvetenskapliga institutionen, Slottet ing. A0, 752 37 Uppsala. Uppsatserna granskas av externa referenter. Ej beställda bidrag skall inlämnas i form av utskrift och efter antagning även på diskett i något av ordbehandlingsprogrammen Word for Windows eller Word Perfect.

ISBN 91-87666-18-9

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by
Elanders Gotab, Stockholm 2001

nitet och maskulinitet) är inskrivet i de tematiska, ideologiska och estetiska aspekterna av romanerna.

Till avhandlingens mindre goda sidor hör också en viss brist på terminologisk precision. Man skulle önska sig större konsekvens i användningen av begreppet "writing". Ibland används termen som synonym med romaner, ibland i betydelsen "skönlitteratur", ibland som skrivandet, dvs. språklig framställning. Dessutom skriver Helgesson ibland ordet "writing" inom citationstecken, ibland utan. "History and writing" verkar ibland vara synonyma med "realism and écriture". Betänkligt är också Helgessons val av rubriker. Avhandlingens titel är både klumpig och förbryllande. Det är irriterande att man måste vänta till slutkommentarerna innan Helgesson berör titeln; när han gör det, är det utan någon djupare reflektion över de spänningar och premisser som titeln bygger på.

Helgessons materialbehärskning är dock imponerande. Säkert och effektivt formulerar han sin egen position i förhållande till tidigare forskning och han lyckas finna något nytt att säga om varje roman. Helgessons inledande och avslutande kommentarer är bevis på hans imponerande kritiska självgranskning. Läsaren informeras om att avhandlingsargument avspeglar förändringar i författarens intresse genom åren. Här betonas att sådana kategorier som "svart" och "vit," "Sydafrika," "historia", etc. är problematiska, heterogena, och svårdefinierade. Helgesson uppmärksammar den livaktiga internationella diskussionen kring frågor om motstånd och det ironiska faktum att det är nödvändigt att "articulate resistance through language and form that have historically been employed to disable such resistance" (s. 5). Den fråga som genomsyrar Helgessons avhandling, hur man kan förena politik och estetik, är mycket angelägen. Helgesson försöker förena Derridas textfilosofi med Levinas ansiktetik för att få fram ett svar. I detta avseende är Helgesson inte ensam. Nyligen har den franske forskaren, Simon Critchley, kommit ut med en bok *Ethics-Politics-Subjectivity: Essays on Derrida, Levinas and Deconstruction* som berör frågan: Vad är ett rättmätigt handlande i valsituationer? Levinas förespråkar en vördnad och ett ansvar för den andra människan i hans eller hennes absoluta "annanhet" – Helgesson visar både vördnad och ansvar i sina möten med litteratur.

Det som är mest slående är Helgessons eleganta och fångslande analyser av de tre romanerna. Hans tolkningar har alltid gediget stöd i texten. Ur Helgessons rika analytiska material kan många spännande resonemang lyftas fram. Hans metod av "microscopically close reading practice" är utomordentligt fruktbar när han analyserar "State House" och Hillelas namn i kapitel tre. Hans analys av "blankness" i Coetzees roman är också storslagen. Det är dock synd att det inte finns något försök att bilda en litteraturhistorisk helhet av de mångskiftande närläsningarna.

Som sagt är Stefan Helgessons avhandling välskriven och mestadels väl genomarbetad. Det är ytterst värdefullt att vi fått en bok till inom ett forskningsområde som allt mer börjar märkas på våra universitet. Avhandlingen imponerar som arbetsprestation och kommer helt säkert att flitigt nyttjas av andra forskare.

Danuta Fjellestad

Sten Wistrand *Att slås till insikt. Hjalmar Bergmans roman Clownen Jac* (Örebro studies 16). Hjalmar Bergman Samfundet/Örebro universitet. Örebro 1999.

Sten Wistrands doktorsavhandling *Att slås till insikt. Hjalmar Bergmans roman Clownen Jac*, den första avhandling som har ventilerats vid Örebro universitet, är en äreräddning av Bergmans berömda, mycket olika bedömda och värderade, roman från 1930. SW argumenterar övertygande för att *Clownen Jac* inte bara är intressant som ett biografiskt dokument utan också som en estetisk produkt, även om den inte är "en av Bergmans bästa böcker". I polemik mot tidigare forskning, som funnit *Clownen Jac* "pratig" och löst komponerad, vill SW utifrån ett holistiskt perspektiv visa att den har "en mer än någorlunda fast komposition" (s. 92) och att den från början till slut berättar clownens historia. Kritiken mot tidigare Bergmanforskare vidgas till en vidräkning med "en generell litteratursyn", som inte i tillräckligt hög grad fokuserat texten, och denna litteratursyns "genomslag i praxis" (s. 28). Som motstycke ställer Wistrand således sin egen textinterna "tolkning på fundamental strukturell nivå" (s. 28), vilket ger honom anledning att diskutera "principiella frågor med anknytning till den tolkande praktiken" (s. 33). SW läser *Clownen Jac* utifrån nya tolkningsmodeller och vitaliserar därmed diskussionen kring Bergmans sista roman, i vilken så tunga namn som Erik Hj. Linder, Sverker R. Ek, Sven Delblanc och Lars Gustafsson deltagit, utan att för den skull föra den till en slutpunkt.

Jag skall ge några synpunkter på avhandlingsförfattarens tolkningar och på den tolkningsmodell han använder och tar därefter upp tidigare forskning, textläget och hanteringen av "intertexterna" *Farmor och Vår Herre* och novellen "Den andre".

Avhandlingen är elegant disponerad med en inledande "trailer", som innehåller en blandning av biografiska, komparativa och andra aspekter och som därför sticker av mot den i övrigt textcenterade framställningen, och med ett avslutande "nachspiel" som återkopplar till inledningen. Benämningen "trailer", som hämtats från filmen, svarar emellertid knappast mot avhandlingsförfattarens uttryckta intention att redan i begynnelsen förse läsaren med "ett slags sammanfattning" (s. 12). Filmtermen till trots är det något av en "helhetsbild" som SW

ger i den inledande delen. Förfaringssättet är något för-rädiskt: genom bland annat ett färgat referat av romanen, en skildring av ett tänkt möte mellan Thomas Mann, Herman Hesse och Hjalmar Bergman i Florens och biografiskt material – bl.a. det berömda brevet om avskedsromanerna till Hans Larsson 1922 – föregriper avhandlingens författare sin kommande, strikt textinterna, analys och suggererar fram motivet konstnären kontra borgaren, som skall visa sig bli centralt för hans tolkning. Att *Clownen Jac* rymmer en konstnärspromatik är oomtvistligt, men SW hamnar enligt min mening fel när han gör polariteten mellan borgare och konstnär till ett huvudmotiv i romanen.

SW ställer upp fyra postulat som ”kan sammanfatta den grundsyn som kommer att vägleda” hans analys: *Clownen Jac* är a) Clownen Jac och inte ett bergmanskt självporträtt b) en fiktionshistoria och bör därför ”tillgodogöras just utifrån sin fikcionalitet” c) en roman, definierad som ”en inte alltför kort prosatext av fiktionskaraktär” d) en berättelse, som utgör ”en sammanhållen enhet med början, mitt och slut” (s. 29f.). De i dessa postulat och senare i avhandlingen använda begreppen ”roman”, ”historia” och ”berättelse” ligger, säger SW, nära varandra och används ”i stort sett synonymt” (s. 31). Det leder till en svårartad termförbistring – i praktiken kommer termerna ibland att hanteras som synonymer (s. 29, 30, 67 etc.), ibland att svara mot Genettes distinktion mellan berättelse som en muntlig eller skriftlig utsaga och historia som en fiktiv entitet och berättelsens objekt. När SW dessutom inför begreppet ”intrig”, definierat som ”det som ger sammanhang, som knyter ihop början med slutet och slutet med början” (s. 31) och begagnar det som synonym till ”berättelse” och ”historia”, kan man tala om ett terminologiskt lättsinne – den deklarerade avsikten (s. 31) att inte fördjupa sig i diskussionen kring intrigbegreppet är knappast någon ursäkt. Att de centrala begreppen inte hålls isär ger ett förledande intryck av att den övergripande tolkningsmodellen satisfierar texten, då analysen i själva verket slirar och resultaten blir osäkra.

Flera forskare har påpekat att tragiskt och komiskt ständigt legeras i Bergmans verk och att hans romaner är dramatiskt tänkta. Att SW ”läser” *Clownen Jac* som både tragedi och komedi är därför inte förvånande. SW går emellertid längre och hävdar att *Clownen Jac* är ”ett Oidipus-drama i romanform” (s. 68), ”en berättelse vars struktur överensstämmer med tragedins” (s. 69), ”en tragedi i samma mening som *Kung Oidipus*” (s. 188) och att ”berättelsen om Jac är en *iron-struktur*” (s. 70).

Begreppet ”iron-struktur” hämtar SW från Lars-Åke Skalins uppsats ”Three Types of Plot Structure – the Relation Between Narration and Experience” (i *Perspectives on Narratology. Papers from the Stockholm Symposium on Narratology* (Frankfurt am Main, 1996)). I denna urskiljer Skalin tre slag av plot-structure med hänsyn till

”the experiencing subject’s relation to the norm in terms of either conflict or consent” (Skalin, s. 134). Dessa är knutna till tre typer av ”experiencers”, dvs. ungefär upplevande subjekt: heros, eiron och alazon eller aphon. Oidipus är ett eiron-subjekt, dvs. han avviker från normen temporärt, medan heros inte avviker alls och alazon avviker permanent. Att publiken/läsaren är införstådd med normen medan eiron-subjektet under en tid bortser från eller är blind för denna ger upphov till dramatisk ironi. Skalins modell kan ge väsentliga indikationer men den måste hanteras varsamt och restriktivt med tanke på dess abstrakta karaktär och angivna begränsningar. SW går enligt min åsikt alldeles för långt när han läser analysen av *Clownen Jac* vid detta abstrakta grundschema, som är så litet specifikt att det, som han själv påpekar, återfinns i en rad Bergman-romaner. Med ”plot-structure” avses dessutom – om jag förstått Skalin rätt – intrigens struktur, där ”intrig” inte kan bytas mot ”historia” och ”berättelse”.

Bestämningen av normen, som är ”given by the narrative”, blir då modellen tillämpas en central tolkningsfråga. Normen i *Clownen Jac* är, säger SW, ”känn dig själv och var dig själv” (s. 72). Uppmaningen, som fogar ett kompletterande krav till Apollontempels bekanta inskription, är helt visst central i romanen men jag är i motsats till SW inte övertygad om att den utgör berättelsens norm och att clownen når fram till insikt om och acceptering av denna norm.

SW säger sig vilja visa att *Clownen Jac* har ”en mer än någorlunda fast komposition” men han är i praktiken mera fordringsfull och kräver att eiron-strukturen till fullo realiserar och att enskilda textställen och symboler underordnar sig denna. Det innebär att analysen känns pressad. Man skulle kunna pröva en annan strukturerande princip och ett annat intrigbegrepp, förslagsvis Jonathan Cullers, så som det definieras i *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature* – ett verk som f.ö. används i SWs avhandling. Culler urskiljer – i anslutning till Roland Barthes – intrigen som den ”structuring force” vilken utgörs av läsarens önskan att få svar på textens ”mysteries”, det som är ”insufficiently explained” i texten, och som startar den hermeneutiska processen och sammanfogar pusselbitarna till den struktur som ska visa sig vara grundläggande. Jag tror att Cullers intrigbegrepp kan vara fruktbart att använda på Bergmans texter som i hög grad arbetar med det utsagda och som återhållsamt och successivt portionerar ut information till läsaren. Detta intrigbegrepp, där det sammanhållande elementet således är mystifikationerna och begäret att komma underfund med dessa, tillåter – påpekar Culler – en lös struktur utan att textens enhet äventyras. Med Cullers intrigbegrepp hade tolkningen kunnat drivas mer förutsättningslöst och viktiga textställen som nu lämnas utan avseende hade förmodligen

kunnat bli belysta. Ett exempel bland många gäller dispyten i det Längsällska hemmet: träffade Lillemor Längsäll, vilket hon hävdar, Clownen Jac under patron Längsälls Londonvistelse? SW gör gällande att "det kommer att dröja ett bra tag innan det framgår att Lillermors minne är fullgott" (s. 98). I själva verket kommer svaret mycket snabbt: i romanens första kapitel beskrivs hur Sanna-Sanna "stirrade [- - -] med stora, ljusblå ögon glittrande som opaler i röda skiftningar" (SS XXVI, s. 41), tio sidor senare är det Jac som "stirrade [- - -] med mycket ljust blå ögon, som i skuggljuset glittrade nästan som opaler". Itereringen av det specifika bildspråket anger blodsbandet mellan Clownen Jac och Sanna-Sanna. En liknande teknik använder Bergman för övrigt tidigare i *Markurells i Wadköping* för att informera läsaren om Carl-Magnus de Lorches faderskap till Johan.

Det kan tilläggas, att Culler hänvisar, inte bara till Sofokles *Kung Oidipus*, som alltså via eiron-strukturen intar en central plats i SWs analys, utan också till detektivhistorien – en genre som Bergman inte var främmande för. *En döds memoarer* är ett slags detektivhistoria och *Falska papper* – publicerad under pseudonymen Holger Brate – en regelrätt deckare.

Minne och glömska eller bortträngning är centrala företeelser i Bergmans verk både på innehållslig och strukturell nivå. Självfallet har åtskilliga Bergmanforskare berört förhållandet, också ifråga om *Clownen Jac*. Men ingen, påpekar SW i kapitlet "Minne och moral", har behandlat "minnet som ett motiv i en narration" (s. 96) och "minnets betydelse för intrigen" (s. 94) i *Clownen Jac*, och med adress till tidigare forskning förklarar SW att "minnets funktion i berättelsen inte låter sig uppfattas eller förklaras psykoanalytiskt eller idéhistoriskt" (s. 96). SW ger en intressant belysning av minnets moraliska funktion i romanen, som onekligen för tanken till det retrospektiva dramat med Kung Oidipus som prototyp och som – enligt SW – är "ett bärande motiv i romanens eiron-struktur" (s. 96): clownens konfrontationer med minnena är steg på vägen mot hans besinning. SW presenterar en rad inträngande tolkningar av enskilda textställen men den överordnade eiron-strukturen och den fastställda normen begränsar tolkningsmöjligheterna och lägger viktiga passager i skugga.

Detsamma kan sägas om det på många sätt lyhörda och inträngande kapitlet "Symboler och subtexter", i vilket SW resonerar kring metodiska frågor rörande symboltolkning samtidigt som han vidareför sin analys. Bergman är ju i hög grad en symboldiktare, inte minst i *Clownen Jac*, och kapitlet är centralt. SW ansluter sig till Tsvetan Todorovs indelning av symbolerna i paradigmatiska, som hänvisar till det "kollektiva minnet" eller det vi alla känner till, och syntagmatiska, som hänvisar till texten själv (s. 116ff.) och gör en observant och skarpsinnig avläs-

ning; perspektivet är dock, som framhållits, snävt genom fixeringen på eiron-strukturen, vilket blir särskilt besvärande när han ska tolka romanens magnifika och mångtydiga slutscen. Och kravet på att berättelsen skall gå ihop "på ett logiskt sätt" (s. 120), vilken SW ställer upp som probersten för tolkningen, leder lätt till att "logiken reviseras baklänges", som det heter i *Clownen Jac*.

I symbolkapitlet som på andra håll i avhandlingen gör SW med en viss iver klart för läsarna, att hans "tolkningsförslag" skiljer sig från tidigare Bergmanforskare och han profilerar sig energiskt mot dessa – ofta i avsikt att söka visa deras tillkortakommanden. Todorovs deklarerade ambition i *Symbolik och tolkning* att "visa varför många olika tolkningar är möjliga" (*Symbolik och tolkning*, s. 26) är inte SWs.

Avsnittet om Bergmans namngivning, kring vilken tidigare forskare spekulerat en hel del, finner jag mindre givande än övriga delar av symbolkapitlet. Polemiken (s. 123) mot Ek, som i Siva Yala, det artistnamn Jacobs hustru Siv använder, har sett en anspelning på döds gudinnan Shiva, är föga övertygande. Det "finns [- - -] ingen som helst anledning att i namnet Siva se något annat än damens zigeniska ursprung" påstår SW framt (s. 124) och utropar: "Om det är en döds kyss som Siv ger clownen – varför dör han inte" (s. 123)! Tanken på Siv som dödsbringerska är enligt SW inte "grundad i framställningen" (s. 123). På annat håll i analysen för emellertid SW fram tanken fram att clownen är andligt död. Mot bakgrund av den interpretationen är uppfattningen att Siv har släktskap med en döds gudinna inte orimlig.

Om SW knappast kommer med något nytt när det gäller personnamnen så är fallet det motsatta ifråga om Jacobs rollgestalter, som SW med rätta tillmäter stor vikt och – när det gäller de två sista – uppfattar som parabler som förutsäger den fortsatta berättelsen. Ett par smärre korrigeringar bör dock göras. SW sammanställer två textställen i romanen: clownens avporträttering som Wadköpingsborgare och monologen om Sindbad Sjöfararen åtta sidor senare, där han med hjälp av berättelsen ur *Tusen och en natt* beskriver sitt konstnärliga dilemma (SS XXVI s. 96). Monologen, påstår SW, "följer direkt efter scenen" där clownen avporträtteras som borgare och liknas vid sin farfar Jonathan Borck och SW drar slutsatsen: "Jac ser sig alltså som kluven: han är (borgaren) Jonathan och (konstnären) Jac. Men det är Jonathan som är hans sanna jag. Jac vill han befria sig från". Clownen Jac vill enligt SW vara en Borck för "borckarna är präktiga borgare" (s. 126f.). Passagen är ett av flera ställen där SW framsuggererar eller åtminstone kraftigt förstärker clownens vilja att vara borgare och därmed dennes kluvenhet. Motivet finns men är inte accentuerat. Borckarna kan sägas vara "präktiga borgare" men definitivt inte Jonathan – fasaden döljer svaghet och sjuklighet. Mellan de två textställen ligger en viktig till-

bakablick som informerar om Sivs antecedentia och clownens ovilja att skaffa barn, explicit kopplad till farfaderns, Jonathans, epilepsi.

Den symboliska funktionen hos clownens trädgård och labyrinthiska bungalow, aporna och svarta porten friläggs energiskt och med stort skarpsinne av SW och han kan på flera punkter komma längre än tidigare forskning. Det är när symbolerna skall bringas i överensstämmelse med eiron-strukturen med dess krav på ”försoning och harmoni” (s. 147) i romanslutet, som problemen uppstår. Att ”den falska bild av Jac som syndikatet skapat av kommersiella skäl” förintas när trädgården brinner (s. 133) är en rimlig tolkning, men att det också skulle vara fråga om ”en symbolisk framställning av hur Jac befrias från utanverken för att bli sitt sanna jag” (s. 133) är mera tveksamt. Att clownen, som varit rädd för apor, i slutet av romanen står med en apa i handen behöver inte tolkas som att: ”Apan/konstnärsjaget har sluppit lös ur sin bur och kan omfamna Jac/clownen/konstnären och ta honom i hand” (s. 140). Att clownen släpper apans hand är knappast ett tecken på att apan, som ”blivit en del av Jac”, fullbordat sin ”symbolfunktion” och inte längre behövs ”som självständigt objekt” (s. 141). Och att clownens sista replik, ”jag är ju clown”, skulle vara en ”slutgiltig bekräftelse på hans insikt”, på att han försonats med sitt öde (s. 141) kan ifrågasättas. SW övertolkar och bortser från viktiga upplysningar i texten för att få eiron-strukturen att gå ihop: clownens rädsla har gällt flocken med apor, den apa han håller i handen är, upplyser oss romantexten, hans favoritapa! Den sista repliken föregås av ett grin, vilket bör vägas in då yttrandets innebörd fastställs. Grinet är ett laddat kroppsligt uttryck med flera innebörder i Bergmans verk. SW tolkar det – med hänvisning till Bergmans brev till Hans Larsson 1922 – som författarens ironiska gardering. I Bergmans verk står emellertid grinet ofta för uppgivenhet, en tolkning som jag finner grundad och mest sannolik i den här aktuella texten.

Tolkningen av den svarta porten rymmer problem. Som SW påpekar, förekommer porten ganska sällan, den har ingen kontextuell förankring och en ”symbolkvalitet” som ”inte låter sig utläsas av romantexten” (s. 149). Med stöd hos Michael Riffaterre och med viss vända (s. 151) – ty förfaringssättet fördöms av SW då han möter det hos andra Bergmanforskare – tar SW hjälp av andra Bergmanverk och inventerar förekomsten av svarta (eller mörka) portar i Bergmans produktion. Det blir en imponerande rad, till vilken man kan foga ytterligare en port. Den finns i *En döds memoarer* och leder till Montsousonge, Maurettes hotell, där man odlar dödsdriften och stimulerar mordlusten. På denna skriver Jan Arnberg: ”Hennes hus äro helvetets vägar, där man nerfar i dödens kammare” (SS XIII, s. 322).

Inpassningen av den svarta porten i romanens ”eiron-struktur” innebär att SW måste avvisa såväl Linders ut-

omfiktionala som Lars Gustafssons inomfiktionala tolkning – om än på olika grunder; den senare ser – i likhet med Delblanc – porten som dödsymbol och tolkar romanslutet med clownen framför porten som en indikation på clownens död i någon mening. Gustafssons och Delblancs ”disharmoniska läsarter” (s. 191) strider ”mot den norm som styr berättelsen” (s. 147), hävdar SW och drar slutsatsen: ”Finalens ”svarta port indikerar alltså inte att han [Clownen Jac] är dödsmärkt utan tvärtom att han vunnit styrka att befria sig ur den andliga döden” (s. 157). Samtidigt avvisar SW ”varje tolkning som innebär att clownen dör” (s. 155), dvs. dör kroppsligt. SWs tolkning av romanslutet är i överensstämmelse med eiron-strukturen men enligt min mening främmande för romanen i dess helhet. Berättelsens norm extrahearas ju ur tolkningen av delarna sedda i ljuset av helheten; kanske är berättelsens norm en annan än den SW anger och kanske bör man inte alls räkna med en norm i denna komplicerade roman?

SW ägnar den svarta porten stort utrymme, dryga fjorton sidor, i avhandlingen, trots att det inte förefaller honom ”rimligt” att ”tillmäta den svarta porten större betydelse” (s. 147) än trädgården och aporna och trots att behandlingen av de senare, som har ett ”speciellt intresse” (s. 137) upptar endast tre och en halv sidor. Disproportionerna kan dock motiveras: via tolkningen av svarta porten när SW fram till, att clownen ”under en stor del av sin historia kan ses som en av de andligen döda, vilka befolkar Bergmans fiktionsvärld” (s. 155). Karakteristiken är viktig men vägen dit onödigt lång. Genom hela romantexten ges kontinuerligt information om clownens andliga status: han är andligen död eller hellre andligen döende. Jag ska komplettera SWs exempel (s. 155f.) med ytterligare; det finns ett stort antal i romanen. Giftermälet med Siv sägs vara ett ”utslag av hans vanliga tankspriddhet och liknöjdhet” (SS XVI, s. 89). Han förklarar själv: ”Jag har ingen, jag håller av, varken kvinna eller hund eller katt eller häst eller apa eller något vad mig tillhör. Alltsammans är mig likgiltigt. [– – –] Jag har ingen ambition, inga laster, ingen hobby, ingen lust att göra vare sig gott eller ont. Kan du överhuvudtaget säga mig något, som jag önskar eller vill?” (SS XXVI, s. 93). Och på annat håll dekreterar han: ”Jag har använt de sista dagarna till att inventera mina inälvor alldeles som mina förfäder inventerade sina lager. Tom, min käre Abel. Jag har ingenting att sälja” (SS XXVI, s. 158, jfr s. 160). Han säger att han har ”upphört att leva” (SS XXVI, s. 160) och att han är en ”utblommad, vissen tistel” (SS XXVI, s. 199). Karakteristikerna kan sammanställas med omdömen om clownen som att denne ”gör exakt vad han själv vill och ingenting annat. Olyckan är bara den – att han ingenting vill” (SS XXVI, s. 152) och att han passar i ett ”vaxkabinett” (SS XXVI, s. 167). Vid ett tillfälle beskrivs han som en död (SS XXVI, s. 162).

Andra symptom på clownens andliga status är de cynismer han strör omkring sig och det klichéfyllda språk han använder. Endast vid några få tillfällen, när han berättar om Lillemor Längsäll, får hans språk färg och blir rytmsmiskt livfullt.

Som SW förtjänstfullt uppmärksammar parallelliseras clownens andliga döende med Lillemor Längsälls lekamliga död, ett exempel bland flera i Bergmans verk på hur andligt och kroppsligt döende samordnas i tiden och sammanställs med symbolisk verkan. Det är rimligt att tolka det så att dessa parallella förlopp båda bringas till ett slut. Av den "harmoni" (s. 190f.) och "försoning" som SW läser in i romanslutet finner jag inget: clownen har nått gränsen "där smärtan vissnar ner" – det är allt.

Den andliga döden är i *Clownen Jac* kopplad till en motivsfär och ett symbolsystem, vilka införs tidigt i romanen, vilka involverar praktiskt taget alla figurer och vilka – enligt min mening – bildar en mer genomgripande struktur än eiron-strukturen: sveket i dess olika former. Romanen infogar sig i den långa raden av Bergmans verk som centerar kring svek och clownen är en av Bergmans många Judas-gestalter. Clownen sviker Lillemor två gånger, dels när han överger henne vid vistelsen på Sanna, dels när han begår lyckostölden, dvs. tar Sanna-Sanna, kärleksbarnet, ifrån henne. Vid det första sveket, som är av fundamental betydelse, uppehåller sig SW endast flyktigt. Jag vill därför stanna upp något vid det. Clownen kommer – så berättar han för Benbé – till Sanna den 13 mars, ett ominöst datum, kopplat just till svek, i vår kultur som i Bergmans verk. Han anländer i "det gruvligaste snöslask", när Lillemor håller på att flytta in på gården och "de stora, blöta flingorna dråsade ner över hennes flyttlass" (SS XXVI, 188f.) Jac vill stanna ett par dagar men Lillemor är avvisande och kärv. Då händer miraklet: "Där stod hon och jag och visste egentligen inte hur vi skulle klara situationen utan att verka alltför oartiga mot varandra. De stora mjuka tö-snöflingorna flagrade ned över oss och jag tycker att vi liknade en leksak som man förr i världen köpte på Wadköpingens marknad – en glaskula fylld med vatten och sågspån och på kulans botten gick ett ungt fästfolk hand i hand och beväpnade med kvastar. Vände man på kulan så uppstod ett starkt yrväder av de vita sågspånen och på sockeln stod skrivet: Fästemö och fästeman gå i stan att sopa snö, fästemö och fästeman gå i stan och sopa sann". Och Jac tillfogar, "där stodo vi alltså i leksakskulan och utanför glodde karlarna" (SS XXVI, s. 190 f.) Liknelsen med glaskulan, som har en parallell i beskrivningen i *Farmor och Vår Herre* av de älskandes värld som är "kristallkupan kring en låga" (SS, s. 113), uppenbarar vad som sker mellan clownen och Lillemor på både det fysiska och psykiska planet.

När den bistra vintern slår om till vår med "sexton grader i skuggan" är det också ett inre skeende som be-

skrivs; den djupa och äkta kärleken mellan Jac och Lillemor mäter ut vidden av clownens svek. Lillemors öde belyser kärlekssveket – hon representerar knappast, som SW påstår, "borgerlighet och erotik" (s. 179).

Vid clownens andra svek, lyckostölden på Sanna, upphör Lillemors livsvilja: då sveket uppenbaras, ställs diagnosen på hennes dödliga sjukdom; texten registrerar därefter hennes successiva dödskamp: "munnen var halvöppen, och hakan hängde som den plår göra på mycket gamla och sjuka människor" (SS XXVI, s. 229), och hon talar "med en egendomlig, tung och trött trygghet i rösten" (SS XXVI, s. 239, jfr s. 245). Lillemors cyniska ord om kärleken bör ses mot denna bakgrund – de uttrycker framför allt hennes djupa besvikelse över detta dubbla svek, samtidigt som de vittnar om att hennes kärlek var levande.

Clownens lyckostöld, att han sänder efter Sanna-Sanna, kan, som SW framhåller, ses som ett utslag av hybris men också som en uppblussande livsvilja inför den stundande döden – fenomenet drabbar åtskilliga Bergmangestalter. När han försvarar sig mot anklagelserna i Lillemors brev – vilket SW skickligt analyserar i katekesavsnittet – visar han ingen ånger och man påminner sig ett tidigare textställe där clownen förklarar: "Jag ångrar mig aldrig. Ånger är inte min genre" (SS XXVI, s. 125). Clownens brist på ånger och empati bör hänföras till hans andliga död.

SWs polemik mot tidigare forskning och forskare får stort, enligt min mening, alltför stort utrymme i avhandlingen (ca 50 av avhandlingens 180 sidor). Kritiken blir ibland både orättvis och oriktig. SW tycks glömma eller bortse från (trots att han medger att "misstaget" att "ignore the sequential, successive nature of narrative" (s. 29) "inte skett utifrån den tidigare forskningens egna premisser" (s. 203 not 56)!) att intentioner och premisser växlar över tid och att texter kan låna sig åt olika tolkningar. Genom tendentiösa citeringar, lösa påståenden och ett försåtligt språkbruk (den och den "slår fast" och "tar för givet") tenderar våra främsta Bergmanspecialister att framstå som metodiskt aningslösa. Jag ska ge några exempel på detta i SWs framställning:

På s. 51ff. citerar SW Erik Hj. Linders principiella försvar för den biografiska metoden i förordet till *Sju världars herre* men han klipper bort Linders invändningar mot densamma. "Men skadlig", skriver Linder, "har den onekligen ibland varit, nämligen då den tillåtit förtränga ett verks innehåll" och "att reducera stor dikt till en privatupplevelse är ett förräderi mot dikten". Genom att utesluta denna viktiga reservation simplificerar och förgrovar SW Linders biografiska metod.

SW invänder mot att Linder vid tolkningen av elden i *Clownen Jac* hänvisar till elden i romanen *Solivro*; det finns, säger SW, "ingen större anledning att vända sig till

Bergmans övriga produktion för att förklara eldens funktion i *Clownen Jac* slutscen” (s. 137) men han går själv, som framgått ovan, till andra Bergmanromaner för att fastställa den svarta portens symbolfunktion.

Hur Linder ”identifierar den [svarta porten] som en symbol [—] är helt avhängigt hur den använts i tidigare texter av Bergman. Dessvärre framgår inte vilka verk som åsyftas”, heter det vidare (s. 144); påståendet är inte korrekt – tidigare i sitt standardverk om Bergman har Linder redovisat symbolförekomster av porten i t.ex. avsnitten om *Jag, Ljung och Medardus* och dramat *Porten*.

Att Linders tolkning av slutet på *Clownen Jac* sägs ha ”starka likheter med min egen” (s. 137) är förhoppningsvis bara en olycklig formulering av SW.

Sverker R. Ek påstås i sin avhandling *Verklighet och vision. En studie i Hjalmar Bergmans romankonst* ”jämställa” *Clownen Jac* med privatbrev och föreläsningar (s. 59f.). Men SW läser slarvigt; vad Ek säger är att: ”På samma sätt som clownen uppmanar sin publik [—], hade Bergman själv” etc. och – efter att ha citerat ur ett av Bergmans föredrag: ”En likartad uppfattning syns ligga implicit i clownkatekesen” (454 f.). Det är inte samma sak som att jämställa romanen med föredrag och brev; en sådan brist på metodisk insikt och en så naiv litteratursyn har givetvis inte Ek.

Sven Delblancs värdering av *Clownen Jac* och andra sena romaner av Bergman blir föremål för SWs kommentarer (s. 38ff. o s. 61f.). Delblanc tar dessa romaner i försvar i uppsatsen ”Clownen i labyrinten” i Hjalmar Bergman Samfundets Årsbok 1975 men omvärderar och infogar sig, enligt SW, med Bergmankapitlet i *Den svenska litteraturen 1989* ”i handbokstraditionen”. Men omsvängningen sker tidigare och har knappast med handbokstraditionen att göra.

Uppsatsen ”Clownen i labyrinten. Kring några motiv i Bergmans prosa 1924–1930”, som först hölls som föredrag i Hjalmar Bergman Samfundet, trycktes 1975 i *Hjalmar Bergman Samfundets Årsbok* och omtrycktes 1980 i Delblancs *Treklöver*. Uppsatserna 1975 och 1980 är dock inte helt identiska, vilket SW uppmärksammar i avhandlingens litteraturförteckning, där det summariskt anges att uppsatsen 1980 är ”omtryckt” och försedd med ”en ny introduktion och reviderad notapparat”. Uppsatstexten från 1980 företer – vilket SW inte noterar – några intressanta ändringar och den reviderade notapparaten har utökats med bl.a. en not, i vilken Delblanc skärpt sin polemik mot marxistisk Bergmanforskning. Viktigare är att Delblanc i det nya förordet på ett mycket personligt sätt kommenterar sin värdering 1975 av Bergmans sena verk och avslöjar att bakgrunden till den var att han såg sin egen utveckling speglad i Bergmans. ”Jag har gärna velat tro”, skriver Delblanc, ”att Bergmans berättarteknik och stil också under tjugotalet bottnade efter en strävan efter förnyelse. Det är denna tro som kom-

mer till enfattigt uttryck i den studie som följer” (*Treklöver*, s. 10 f.) Strävan efter förnyelse, experimenterandet, som Delblanc ser som något i sig positivt, har ett pris och kan leda till att produktionen – som när det gäller Bergmans senare verk – blir ojämn. Men, framhåller Delblanc, en ”stor diktares produktion är en totalitet”, den inte ska ses som en ”pralinkartong, där vi som gringiga gottgrisar kan välja och vraka” (*Treklöver*, s. 21).

Vad Delblanc avser med ”totalitet” framgår av citeringen ovan, det är således tendentiöst att som SW påstå, att Delblanc i ”totalitet” inbegriper ”såväl biografiskt som skönlitterärt material” (s. 62) och med detta legitimerar sin symboltolkning.

Clownen Jac skrevs som följetong åt Sveriges Radio och sändes med två avsnitt per vecka under perioden 19 september till 24 november 1930. Samtidigt gavs den ut av Bonniers förlag och låg den 27 november på bokhandelsdiskarna. Bergmans originalmanus tycks inte ha bevarats och texten föreligger i tre sekundära manuskript av vilka två förvaras i Sveriges Radios arkiv och ett tredje, tryckmanus, finns på Bonniers arkiv. Manuskiptläget ägnas i avhandlingen endast någon dryg sida, vilket SW förklarar dels med att en grundlig genomgång gjorts tidigare av Sverker R. Ek i dennes avhandling *Verklighet och vision*, dels med att SW valt att utgå från den text som nådde läsaren 1930. Det senare förefaller legitimt, även om ett sådant textval innebär att man avhänder sig tolkningsmöjligheter; däremot är det förhastat att som SW påstå att: ”Några textetableringsproblem tycks alltså inte föreligga” (s. 34).

Genom att SW tar så lätt på textsituationen, gör han sig skyldig till några felaktigheter:

1) *Clownen Jac* föreligger inte – som SW hävdar – i en radioversion och flera arbetsversioner utan i två radioversioner och ett tryckmanus; förmodligen har SW hämtat uppgifterna från Johannes Edfelts kommentar till SS XXVI, men denna är inte korrekt på den här punkten. 2) SWs påstående att ”inte minst företer korrekturet en rad omfattande förkortningar” (s. 34) är felaktigt eftersom inget korrektur finns bevarat; i Edfelts kommentar heter det bara att ”ett flertal ibland ganska omfattande förkortningar” har ”tydligt gjorts i romankorrekturet” (SS XXVI, s. 373), en slutsats som förmodligen bygger på jämförande iakttagelser av tryckmanus och tryck. 3) Den text som nådde läsaren var – säger SW vidare – den text ”som Bergman avsåg för tryck” och som han hade sanktionerat (s. 34). I stort sett torde SW ha rätt även om tillägg av rubriker och strykningar i tryckmanus – som Sverker R. Ek påpekar i sin avhandling – är av Stinas Bergmans hand. Ek förhörde sig om ändringarna med Stina, som i brev svarade att hon redigerat texten ”enligt makens intentioner” (Ek, s. 386). Men detta uttalande görs först 1955, dvs. 25 år efteråt. Därtill kommer att man

kan fråga sig vem som läste och ändrade i korrekturet. Därom vet vi inget med säkerhet men vissa avvikelser i trycket i förhållande till tryckmanus är frestande att koppla till Stina. Det gäller t.ex. retuscheringen av porträttet av Jacobs hustru Siv. Hon är utrustad med bärnstensfärgade ögon och i en passage – som således inte återfinns i trycket – säger Jac till henne: ”Kejsar Heliogabalus – ifall du kände honom – lät kava ut ögonen på sin favorithäst och ersatte dem med ädelstenar, Vem kavade ut dina och ersatte dem med bärnsten? Du är väldigt dekorativ men du verkar på något sätt blind -”. Stina var känslig när det gällde makens skildringar av ”hustrur”, hade lätt att identifiera sig med dessa och man kan misstänka att hon lät beskrivningen utgå. Någon visshet står givetvis inte att finna.

Att Clownen Jac uppträder i andra Bergman-texter innebär vissa metodiska problem. ”Jac Tracbac alias Jonathan (Nathan) Borck möter vi först i *Farmor och Vår Herre* (1921) och därefter i novellen ’Den andre’ (1926)”, påstår SW och fortsätter någon sida längre fram: ”I novellen ’Den andre’ skildras hur Jonathan Borck alias Jac inkognito tagit in på ett hotell” men hur han senare bekänner ”att han är identisk med den kände clownen Jac Tracbac” (s. 35f.). Dessa påståenden är emellertid inte helt korrekta. Nathan Borck i *Farmor och Vår Herre* heter inte Jac Tracbac och har överhuvudtaget inget artistnamn. I novellen, som f.ö. dateras till 1928 av Johannes Edfelt (SS XXVI, s. 351), uppträder en mr Borck utan förnamn men med artistnamnet Jac Tracbac; men denne är inte clown utan filmkomiker. I novellen uppträder dessutom en cirkusclown som har ett nummer där han imiterar filmkomikern Jac Tracbac.

Med reservation för dessa komplikationer kan man möjligen gå med på att Clownen Jac även förekommer i *Farmor och Vår Herre* och i novellen ”Den andre”, verk som enligt SW kan ses ”som intertexter, d.v.s. texter som Bergman kan sägas alludera på” (s. 36). ”Farmor” i den nyssnämnda romanen tycks figurera i *Clownen Jac*, men hur förhåller sig dessa två upplagor av ”farmor” till varandra? Farmor i den senare romanen är – säger SW – ett ”begrepp som den tidigare romanen givit en viss innebörd”; när det återkommer i *Clownen Jac* får läsningen ”avgöra om det är användbart eller inte” (s. 37). Detta är inte helt lätt:

I *Clownen Jac* berättar patron Längsäll om Jacobs uppväxt och återger därmed en del av det händelseförlopp vi kan läsa om redan i *Farmor och Vår Herre*; han ”följer ’förlagan’ påfallande väl” (s. 84), skriver SW. Men på en viktig punkt skiljer sig Längsälls berättelse från farmors biografi i den tidigare romanen. Enligt Längsäll miste farmor förståndet inte bara som straff för att hon ”varit alltför självklok i sin dar” utan också därför att hon efter Nathans stöld av Gawensteins smycken ”aldrig var rik-

tigt klar här uppe” och därför att Nathans återkomst som rik clown rubbade ”hennes världsordning. Hon avstod från att förstå”, dvs. ”hon miste förståndet” (SS XXVI, s. 35 f.). SW observerar inte skillnaden i förhållande till framställningen i *Farmor och Vår Herre*. Där mister farmor sitt förstånd delvis på grund av barnbarnet Nathan men framför allt därför att barnen beskyllt henne för bl.a. ”vållande av annans död” utan ”förmildrande omständigheter” och kallat henne en ”stor råtta” som gnagt på allt och alla. Bergman låter således patron Längsäll berätta en delvis annan historia än den vi tagit del av i den tidigare romanen; i Längsälls version framstår Clownen Jac som den ende skyldige, skulden koncentreras till denne. Förskjutningen är intressant och understöder min tolkning att sveket är ett huvudmotiv och en strukturerande princip i den senare romanen.

Man kan naturligtvis fråga om Längsäll avsiktligt låter clownen framstå i dålig dager – denne har ju bedragit honom med hans hustru och Längsäll har ingen anledning att rosa denne. ”Kan vi lita på Längsäll?” (s. 82) frågar SW och konstaterar att även om han vid något tillfälle inte har full trovärdighet, så kan vi det därför att hans tal prövas mot *Farmor och Vår Herre* och att han ”följer ’förlagan’ påfallande väl”. Men om han avvikit från versionen, i *Farmor och Vår Herre*, resonerar SW, ”hade detta inte i sig inneburit att vi varit tvungna att avskrika Längsäll som trovärdig i den berättelse där han medverkar” (s. 84). Eftersom SW har accepterat *Farmor och Vår Herre* som en text vilken Bergman alluderar på – han talar t.o.m. om versionen i *Farmor och Vår Herre* som en ”förlaga” och Längsälls berättelse i *Clownen Jac* som en ”resumé” – bör Längsälls ”avvikande” version vägas in i analysen. Den ger en indikation på att patron Längsälls utsagor inte kan tas för givna, och SWs påstående att Längsäll ”inte skall misstros” och ifrågasättas, ”därför att inget indikerar att vi inte skall göra det” (s. 84) övertygar inte. Och – som SW själv påpekar – om Längsäll inte skulle vara tillförlitlig och inte är någon ”förklädd berättare” eller informatör, ”kommer vårt intresse att vändas från informationen till informatören” (s. 82). SW negligerar Längsälls bristande tillförlitlighet vilket får till följd att han marginaliserar denne. Längsäll är – enligt min mening – i högre grad än borgaren Clownens Jacobs motpol och ideal, men inget är schematiskt hos Bergman. Karakteristiken av den jordbundne, trygga patron Längsäll bör förstås med nyanser: Längsäll plöjer inte med sina oxar därför att han är lugn utan för att bli lugn. Längsälls komplexitet och bitterhet bör lyftas fram – det är den som betingar hans godhetsdröm, vilken annars tycks omotiverad.

Avslutningsvis vill jag klargöra – trots den kritik jag framfört – att Wistrands avhandling på många sätt är imponerande: den är djärv och synpunktsrik, uppvisar

analytiskt skarpsinne och djup förtrogenhet med Bergmans verk och värld. Wistrand lyckas övertyga om att *Clownen Jac* är en roman med början, mitt och slut, i vilken också katekesen ingår som en integrerad del. Han lyckas också visa att berättelsen har en huvudperson, som visserligen inte från början är dess focus of narration men från första sidan till sista är dess focus of interest och focus of character, dvs. att "Clownen Jac är Clownen Jac".

Kerstin Dahlbäck

Petra Broomans, *"Jag vill vara mig själv". Stina Aronson (1892–1956), ett litteraturhistoriskt öde. Kvinnliga författare i svensk litteraturhistorieskrivning – en metalitteraturhistorisk studie*. Universitetsdrukkerij RUGroningen. Groningen 1999.

Varför väljer man att skriva om en viss författare? Är det den litterära texten som fascinerar, eller är det personen bakom det litterära verket som man vill åt?

Med denna fråga inleder Petra Broomans sin avhandling *"Jag vill vara mig själv". Stina Aronson (1892–1956), ett litteraturhistoriskt öde. Kvinnliga författare i svensk litteraturhistorieskrivning – en metalitteraturhistorisk studie* (1999). En studie där utgångspunkten sägs vara "Aronsons litteraturhistoriska 'levnadsbana'" vilken Broomans här följer genom sju svenska litteraturhistoriska verk utkomna under perioden 1965–1996: *Ny illustrerad svensk litteraturhistoria. Fem decennier av nittonhundratalet 1* (1965), *Svenskt litteraturllexikon* (1970), *Svensk litteratur 1870–1970 2. Från första världskriget till 1950* (1975), *Författarnas litteraturhistoria. Den tredje boken* (1978), *Litteraturens historia i Sverige* (1987), *Den svenska litteraturen. band 5, Modernister och arbetardiktare 1920–1950* (1989) samt slutligen *Nordisk kvinnolitteraturhistoria, band 3 Vida världen* (1996).

Syftet med Broomans avhandling är att medvetandegöra tendenserna inom litteraturhistorieskrivningen, eller med hennes egna ord att: "ge en bättre insikt i litteraturhistoriens explicita och dolda mekanismer samt att ge en ansats till en metahistorisk medvetenhet inom litteraturhistorieskrivningen" (s. 8). Hon börjar därför med att definiera litteraturhistorieskrivning som genre samtidigt som hon också visar hur litteraturhandböckerna genom tiderna ändrat riktning.

Broomans betraktar därmed litteraturhistorieskrivning som en konstruktion och i likhet med många feministiska forskare poängterar hon svårigheterna att skriva litteraturhistoria nu när drömmen om en enda kanon inte längre tycks vara realiserbar. Broomans skriver: "(H)ur ska litteraturhistorien skrivas då? Med vilket ordval, val av adjektiv och metaforik? Krisen går utöver konflikten mellan olika kanonbildningar, den utspelar

sig även på textnivå så som jag kommer att visa framöver." (s. 39).

Inspirerad av så kallad "content analysis" och Hayden Whites "nyckeltext" i *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (1973) vilken lämpar sig för "historiska diskurser", utformar Broomans därefter en analysmodell för de aktuella litteraturhistoriska texterna. Innehållsanalys används vanligen inom sociologin när man analyserar informationsflöden, men med väl utformade analyskategorier (1. "biografiska fakta", 2. "levnadslopp/miljö", 3. "produktion", 4. "kontext" och slutligen 5. "explicita värderingar") tycks denna kvantitativa metod kompletterad med Whites mer kvalitativa metaanalys även passa Broomans syften.

Så hur ser då bilden av Aronson ut i den svenska litteraturhistorien? Vilka värderingar kan man uttyda? Finns det skillnader mellan de olika litteraturhistoriska verken och hur ser de i så fall ut?

Redan inledningsvis slår Broomans fast att Stina Aronson genomgående hamnat utanför de stora sammanhangen, att hon liksom många andra kvinnliga författare allt för ofta kommit att betraktats som en främmande fågel i främmande land:

Sammanfattningsvis kan vi säga att Stina Aronson först och främst framställs som provinsialist i svensk litteraturhistoria. Den i mitt tycke så viktiga barndomen diskuteras inte som motivkälla, med undantag från Linder (1965) och *Författarnas litteraturhistoria* (1978). Inte heller behandlas hennes modernistiska period. Det tidigare författarskapet beskrivs inte ingående, om det blir omnämnt alls. Att Aronson hanterade olika genrer (prosa, drama, lyrik och essä) framgår inte heller. Analysen av texten i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria* visar att den bekräftar bilden av Aronson som litterär provinsialist och att den geografiska kontexten betonas. (s. 67)

Broomans hävdar alltså att Stina Aronsons författarskap dogmatiskt har tolkats utifrån den norrländska provinsen, trots att Aronsons verk av samtiden ofta uppfattades som svårplacerade och lite aparta. Broomans skriver: "I svensk litteraturhistoria har det visat sig svårt att visa på Aronsons mångsidighet i en 'enhetlig' litteraturhistorisk berättelse. Litteraturhistorikerna har valt att fokusera på en aspekt av Aronsons författarskap: provinsialism." (s. 161) Vidare: "Recensenternas osäkerhet – 'hur ska vi karaktärisera och rubricera Stina Aronson' – förvandlades till litteraturhistorikernas säkerhet: 'hon är provinsialist'" (s. 166).

Just begreppet provinsialism har följaktligen ofta använts för att marginalisera Aronsons diktning och författarskapet har på så sätt kunnat placeras in i en "ofarlig genre" hävdar Broomans. Hennes texter "isolerades och neutraliserades på så sätt i ett litteraturhistoriskt konstruerat ödeland" (s. 166).