

Sammlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 102 1981

Svenska Litteratursällskapet

Distribution: Almqvist & Wiksell International, Stockholm

REDAKTIONSKOMMITTÉ

Göteborg: Peter Hallberg

Lund: Staffan Björck, Louise Vinge

Stockholm: Inge Jonsson, Kjell Espmark

Umeå: Magnus von Platen

Uppsala: Thure Stenström, Lars Furuland, Bengt Landgren

Redaktör: Docent Ulf Wittrock, Litteraturvetenskapliga institutionen,
Humanistiskt-Samhällsvetenskapligt Centrum, Box 513, 751 20 Uppsala

Utgiven med understöd av

Humanistisk-Samhällsvetenskapliga Forskningsrådet

ISBN 91-22-00567-6 (häftad)

ISBN 91-22-00569-2 (inbunden)

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by

Almqvist & Wiksell, Uppsala 1982

André Bretons *Nadja*: struktur- och meningsanalys av en surrealistisk roman

Av MONA VINCENT

... il faut traiter le structuralisme comme une explication d'abord limitée, puis étendue de proche en proche en suivant le fil conducteur des problèmes eux-mêmes; la conscience de validité d'un méthode n'est jamais séparable de la conscience de ses limites.

Paul Ricoeur

En mycket vanlig handboksuffattning om André Bretons surrealistiska roman *Nadja*¹ är att det är en gåtfull och bisarr berättelse,² där den egentliga handlingen – berättarens möte och korta vänskap med den unga Nadja – interfolieras med berättarens egna tankar och analyser av kärlekens väsen, drömmens, det undermedvetnas betydelse och hans många estetiska och filosofiska reflexioner. Detta splittrade och fragmentariserade händelseförlopp liksom metaforrikedomen, de många enigmatiske symbolerna, »tecknen»,³ den ofta höga abstraktionsnivån försvårar tolkningen. *Nadja* inordnar sig i raden av modernistiska texter, som kräver någon form av dechiffriering för att öppnas ut mot en meningsanalys.

Anna Balakian vill se *Nadja* som den första delen i en trilogi bestående av verken: *Nadja*, *Les Vases communicants* och *L'amour fou* vilka tillsammans bildar en »autobiography of sensibility». ⁴ Hon betonar verkets karaktär av psykologisk utvecklingsroman, där berättarjagets sökande efter identitet och kärlek blir bokens centrala tema och där allusionerna till Bretons väl dokumenterade biografi blir avgörande för tolkningen.⁵

Att definiera *Nadja* som en autobiografi, vilket är rimligt med utgångspunkt från de kriterier Philippe Lejeune ställer upp för självbiografiska verk,⁶ räcker för en ytskiktsanalys. Denna definition för oss dessvärre inte bortom den gräns, där romanen endast är ett nätverk av sammanvävda »erotiska själsanalyser och surrealistisk teori». ⁷ Det förefaller därför intressant att se huruvida en textkritisk granskning med uppmärksamheten inriktad på romanen *Nadjas* struktur, dess uppbyggnad och ka-

raktär av *meta*-roman⁸ skulle ge en mera genomlyst bild av romanen och frilägga detta mångfacetterade verk för tolkning.

Det kan tyckas själv motsägande, med tanke på deklARATIONERNA i det första surrealistiska manifestet, att utgå ifrån att en surrealistisk roman, av litteraturteoretikern Breton i manifestet kallad »faux roman»,⁹ skulle röja en bestämd struktur, en genomtänkt konstruktion och även en mening i den traditionella romanens betydelse av ordet. Idealet för denna »faux roman» var ju spontana kompositioner kring stundens ingivelse, slumpartade händelser, där författaren skulle vara en passiv åskådare, observatör, som filtrerade en rad upplevelser bortom intellektets kontroll. Utanför ett selekterande författarmedvetandes gränser skulle han finna sin roll av presentatör av ett aldrig sinande tankeflöde, drömmar, oändliga bild- och idéassociationer och plötsligt uppdykande minnen. En av Breton ofta utnyttjad bild för beskrivningen av den surrealistiske författaren är »sismographe» (fr. 189 sv. 119). Målet var den befriade fantasins litteratur. Vägen dit var den automatiska skriften (tillkommen i vaket eller sovande tillstånd¹⁰), psykoanalys och drömtydning, som enligt Breton var de enda medel som kunde frigöra den verkliga tanken, »la pensée parlée»,¹¹ från förnuftets, logikens och konventionens förtryck. Den surrealistiska litteraturen såg ett mål bortom det konstnärliga uttrycket: att ge »kunskap och jag-insikt, med makt att omskapa existensen». ¹²

Denna analys skall försöka visa att *Nadja*, som en exponent för denna »faux roman», röjer en specifik struktur och jag tar en av Bretons egna reflexioner till utgångspunkt: »Il se peut que la vie demande à être déchiffrée comme un cryptogramme» (fr. 135 sv. 88). Hur dechiffrerar man då denna text? Vilka »kodnycklar»¹³ kan man använda? Hur bringa ordning i mångfalden av idéassociationer, bilder och symboler och finna spåret »through the

labyrinth of objects and events containing indices that eventually leads to the crystallization of desire»?¹⁴ Jag skall försöka antyda en väg genom verket.¹⁵ Låt oss inleda med en resumé av *Nadja*:

Qui suis-je? (vem är jag?) Dessa ord inleder romanen och antyder därmed att berättelsen inte endast kommer att handla om den unga *Nadja* utan lika mycket om berättarjaget självt och hans sökande efter ett svar på den inledande frågan. När läsaren möter berättaren är han i färd med att komponera romanen *Nadja* och låter därför en mängd reflexioner, tankar och minnesbilder *föregå* själva historien om kvinnan *Nadja*. Berättaren har av en slump mött *Nadja* i närheten av l'Opéra under en av sina planlösa vandringar i Paris. Hennes ovanliga utseende, märkbart påvra klädsel, men framförallt hennes vackra ögon, får honom att tilltala henne och därmed inleds en förunderlig vänskapsrelation. Den får sin näring av *Nadjas* gåtfulla ibland magiska inflytande på berättaren, av de drömmar, minnen, teckningar och clairvoyanta visioner hon förmedlar till honom. Det som andra skulle benämna vansinne ser berättaren som en öppning ut mot en värld,]l'au-delà», bortom förnuftets gränskontroll. *Nadja* personifierar »la surréalité». Hon transcenderar gränsen mellan det verkliga och det överkliga.

Men *Nadja* skrämmer berättaren lika mycket som hon fascinerar honom och han lyckas inte skapa en fruktbar relation av detta möte. *Nadja* blir ett *du* som endast suddigt återspeglar *jagets* identitet och det svar berättaren letar efter, där »*qui je suis m'apparaître tôt ou tard gravé au diamant*» (fr. 19 sv. 18). *Nadja*, denna sköra gränsmänniska, interneras till sist på ett mentalsjukhus efter ett uppträde i en hotellkorridor, vilket får berättaren att brista ut i häftiga anklagelser mot den samtida psykiatriska vården.

Förmedlade då denna konfliktyllda relation någon kunskap om berättarjagets existens? *Nadja* ledde honom ut ur hans introverta, narcissistiska skådande, men hon dolde »ett verkligare du», mot vilket hon i ett överraskande slut substitueras. Bokens avslutande kärleksförklaring är riktad till detta andra *du*, en annan kvinna, så också slutorden: »*La beauté sera CONVULSIVE ou elle ne sera pas*» (fr. 189 sv. 120).

Det förefaller möjligt att se romanen som ett kraftfält där ordet »*Nadja*» utlöser den dubbla aktivitet, som är bokens signum. Ordet innesluter i sig *både* händelseförloppets utgångspunkt och substans *och* dess slutpunkt, verket. Ordet »*Nadja*» har nämligen dubbla denotationer. »*Nadja*» är dels namnet på den kvinna berättaren möter, dels den roman berättaren faktiskt är i färd med att komponera. Intressant blir då att undersöka om dessa denotationer har samma status genom hela boken eller om någon av dem dominerar i vissa situationer.

Tre från varandra skilda fält står att finna efter en kritisk textläsning just med utgångspunkt från de två olika denotationerna av »*Nadja*», vilka skulle

kunna karakteriseras genom några nyckelmeningar hämtade ur texten och få följande schematiska form (att märka är glidningarna mellan just de två olika denotationernas dominans och i vilka fält eller avsnitt de skymmer sikten för varandra):

Schematisk framställning av Nadja som meta- och psykologisk utvecklingsroman

Textsidor	Textfält	Denotationsstatus
fr. 9–70 sv. 11–45	Qui suis-je? (A)	Verket <i>Nadja</i> dominerar. Kvinnan <i>Nadja</i> frånvarande, men förebådas.
fr. 71–172 sv. 46–107	Qui est la vraie <i>Nadja</i> ? (B)	Kvinnan <i>Nadja</i> dominerar. Verket <i>Nadja</i> skymms.
fr. 173–189 sv. 108–120	La beauté sera CONVULSIVE ou elle ne sera pas. (C)	Verket <i>Nadja</i> dominerar. Kvinnan <i>Nadja</i> försvunnen. Substitution mot »ett verkligare du» har skett.

Det är min avsikt att följa denna struktur för att se vilka konsekvenser dessa skiftningar i dominant status för de olika denotationerna får för romanen, både som *meta*-roman och psykologisk utvecklingsroman.

A. Qui suis-je?

Qui suis-je? Denna inledande fråga röjer två viktiga element, dels en stark individcentrering, ett psykologiskt tillägg till den cartesianska *cogito ergo sum*-satsen, där människan i kraft av sitt tänkande fick sin existens bekräftad, dels krav på ett svar någonstans under berättandets gång, då den inte kan betraktas som en retorisk fråga. Det blir alltså vägen fram mot ett svar på denna fråga, som blir den psykologiska romanens handling, dess rörelseschema.

Eftersom verket *Nadja*, kompositionen av *Nadja*, dominerar synfältet i detta avsnitt, blir denna rörelse ständigt hejdad genom berättarens reflexioner. Breton arbetar här på två olika plan – ett psykologiskt, där berättarjagets personlighet så småningom skall uppdagas, hans självförståelse öka och hans identitet; det som skiljer honom från an-

dra, skall klargöras. Det andra planet skulle kunna kallas meta-planet eller det estetiska planet, där Breton verkar vilja ge åt berättarjaget en allt klarare bild av den roman han skall skriva och till sist av en estetisk-filosofisk konception. Växelspelet mellan dessa två plan gör denna första del komplicerad i sin arabeskartade utformning. Men det finns dechiffreringsmöjligheter. En sådan möjlighet – det finns troligen fler – är motsatsorden: *reflet-réflexion* och de därtill knutna verbformerna: *refléter-réfléchir*.¹⁶

Genom hela boken märker man spänningen mellan dessa två poler. En ström av reflexer, återspeglingsar, från tingen runtomkring, från människor, från jagets egna drömmar och minnen bortom reflexionens, eftertankens, djupare förankring i ett kontrollerande intellekt påskyndar rörelsen framåt. Men Bretons förkärlek för teoretiserande, sådan vi känner den från manifestet, slår igenom och den andra polen får sin genomslagskraft just i berättarjagets reflexioner, som paradoxalt nog blir de mekanismer, som oupphörligt hindrar berättelsens framfart. Ur denna paradox växer också en spänning mellan berättelsens explicite och implicite författare¹⁷ fram, som vore värd en egen undersökning. Jag skall under analysens gång endast visa på några mycket tydliga sådana konflikter.

Det är möjligt att urskilja sju av dessa *hinder* och det är av vikt att kommentera dem, därför att det i det följande avsnittet, *Qui est la vraie Nadja?*, kommer att visa sig att de i samma utsträckning, som de är *hinder* för rörelsen framåt i den första delen, är de *förebud* om det kommande mötet och relationen mellan Nadja och berättaren, som förverkligas och konkretiseras i den andra delen.

Alla dessa *hinder förebud* tar sin utgångspunkt i en hastig observation, en reflex, en visuell perception men tillåts aldrig behålla sin flyktiga karaktär, utan sjunker ner i berättarens intellekt och ger upphov till en serie idéassociationer, filosofiska utläggningar av ontologisk, etisk, estetisk eller semantisk karaktär. De kan ta formen av begreppsdefinitioner, traktat eller aggressiva protester.

1. Den första reflexionen utformas till ett filosofiskt credo, där berättaren i ett solipsistiskt försök vill bestämma sin identitet i det som skiljer honom från andra, vid det som gör honom unik. Den utlösande faktorn är den rädsla som griper honom vid tanken på att han inte skulle kunna klargöra sin identitet, att hans liv skulle undfly honom som en »fantôme», en skuggbild med Platons terminologi:

... N'est-ce pas dans la mesure exacte où je prendrai conscience de cette différenciation que je me révélerai ce qu'entre les autres je suis venu faire en ce monde et de quel message unique je suis porteur pour ne pouvoir répondre de son sort que sur ma tête? (fr. 11 sv. 12f)

2. Den andra reflexionen utlöses av en hastig reflex i minnet av några ord av Chirico¹⁸ och där begreppet »surpris» (förvånad, överraskad) är nyckelordet, som här gäller den surrealistiska konstestetiska konceptionen, men som vi senare skall se blir ett lika viktigt begrepp i den litteraturestetiska (fr. 14f sv. 15f). Den känslighet inför visuella upplevelser, som Chirico visade, kan berättaren finna hos Huysmans och därmed glider de två berättarplanen in i varandra, det psykologiska och det meta-poetiska, och den tredje reflexionen får en specifik litteraturteoretisk karaktär.

3. Berättarjaget preciserar sin egen litterära syn, sitt litteraturestetiska credo:

Je persiste ... à ne m'intéresser qu'aux livres qu'on lais battants comme des portes, et desquels on n'a pas à chercher la clef. Fort heureusement les jours de la littérature psychologique à affabulation romanesque sont comptés. Je m'assure que le coup dont elle ne se relèvera pas lui a été porté par Huysmans. Pour moi, je continuerai à habiter ma maison de verre, où l'on peut voir à toute heure qui vient me rendre visite, où tout ce qui est suspendu aux plafonds et aux murs tient comme par enchantement, où je repose la nuit sur un lit de verre, où *qui je suis* m'apparaîtra tôt ou tard gravé au diamant. (fr. 18f sv. 18)

Detta credo är av fundamental betydelse för bedömningen av *Nadja* som *meta-roman*. Nyckelordet för denna estetiska deklARATION är *transparence* (genomskinlighet).¹⁹ Alla metaforer är här kopplade till detta övergripande begrepp. Det är berättarens uttryckliga önskan att se sitt verk transparent, genomskinligt. Berättaren uppehåller sig inte endast vid det litterära verket utan också vid författarrollen, och hindren blir allt fler på vägen fram mot mötet med kvinnan Nadja.

Je n'ai dessein de relater, en marge du récit que je vais entreprendre, que les épisodes les plus marquants de ma vie *telle que je peux la concevoir hors de son plan organique*, soit dans la mesure même où elle est livrée aux hasards, au plus petit comme au plus grand, où regimbant contre l'idée commune que je m'en fais, elle m'introduit dans un monde comme défendu qui est celui des rapprochements soudains, des pétrifiantes coïncidences, des réflexes primant tout autre essor du mental, des accords plaqués comme au piano, des éclairs qui feraient voir, mais alors *voir*, s'il n'étaient encore plus rapides que les

autres. --- De ces faits, dont je n'arrive à être pour moi-même que le témoin hagard --- j'en parlerai sans ordre préétabli (fr. 19 ff sv. 19 ff)

Denna långa utläggning om författarrollen och den utformning verket *Nadja* kommer att få har än en gång hindrat rörelsen framåt, men den innehåller flera nyckelord, viktiga för förståelsen av de följande avsnittens uppbyggnad. Dessa begrepp utgör länkarna mellan fälten *A* och *B*:

livrée aux hasards (utlämnad åt slumpen)
voir (se, observera, iakttaga)
éclair (något som lyser upp, blix, eldsken)
témoin (vittne)
sans ordre préétabli (utan en förutbestämd plan, ordning)

Deklarationen visar dock på en uppenbar motsägelser, nämligen den mellan den presenterande, iakttagande men passive författaren och den som griper in i skeendet och avgör vilka episoder i någons liv som är speciell utmärkande (»les épisodes les plus marquants de ma vie«), mer eller mindre betydelsefulla, för att komma ifråga som komponenter i berättelsen. Här är konflikten redan fullt tydlig mellan det berättarjag, som explicit talar om sin författarfunktion i termer av »vittne«, »utlämnad åt slumpen«, bortom »en förutbestämd plan« och den implicita författaren, det kritiskt sovrande intellektet, den dominante teoretikern, vars röst gör sig hörd genom hela boken.

4. Efter en rad liknande litteraturteoretiska definitioner väntar man sig att berättelsen tar fart med inledningsorden på sidan 24 (sv. 22): »Je prendrai pour point de départ l'hôtel des Grands Hommes...», särskilt som man möter ordet »Nadja» för första gången i texten. Det är dock bara en läsarillusion. Satsen har futural karaktär (»Je prendrai») och »Nadja» denoterar här endast verket. Den geografiska bestämningen och tidsangivelsen förebådar visserligen ännu tydligare det kommande händelseförloppet, men utlöser samtidigt en ström av ord om den magiska inverkan vissa gator, byggnader, statyer i Paris har på berättaren.²⁰

Arabeskens komplicerade flätmonster är återtagget och berättaren återvänder till sina minnesbilder av plötsliga, oväntade möten med människor på en gata i Nantes, på någon teater, i någon park. Han fortsätter i tankarna sina planlösa vandringar i Paris och ett irrande sökande efter sin egen förklarande spegelbild. I den femte reflexionen låter Breton de två berättarplanen åter sammanfalla.

5. Berättaren som *man* och som *författare* beskriver det känslotillstånd han älskar att vara försatt i, bortom »sinnens närvaron».²¹

J'ai toujours incroyablement souhaité de rencontrer la nuit, dans un bois, une femme belle et nue, ou plutôt, un tel souhait une fois exprimé ne signifiait plus rien, je regrette incroyablement de ne pas l'avoir rencontrée. --- Il me semble que *tout* se fût arrêté net, ah! je n'en serais pas à écrire ce que j'écris. J'adore cette situation qui est, entre toutes, celle où il est probable que j'eusse le plus manqué de *présence d'esprit*. Je n'aurai même pas eu, je crois, celle de fuir. (Ceux qui rient de cette dernière phrase sont des porcs.) (fr. 44 f sv. 30)

Ännu är begäret, önskingarna, inte riktade på ett konkret objekt utan endast på *föreställningen* om eller *minnet* av en kvinnlig varelse.²² Under en rad anspelningar på kvinnogestalter berättaren mött i verkligheten eller i drömmen, hamnar han i en lång freudiansk traktat om drömmens väsen. Att märka är att även drömmens synbilder och tolkningar kopplas till begreppet *transparance* (»double jeu de glaces«, »révélateur«):

6.

La production des images de rêve dépendant toujours au moins de ce *double jeu de glaces*, il y a là l'indication du rôle très spécial, sans doute éminemment révélateur, au plus haut degré »surdéterminant« au sens freudien; (fr. 59 sv. 39)

Därmed är vi framme vid de två sista sidorna av det textfält jag benämnt *Qui suis-je?*. Berättarjaget får som författaren till verket *Nadja* ordet i denna sista reflexion, som sluter cirkeln kring frågan om jagets identitet och livsmål:

7.

J'espère, en tout cas, que la présentation d'une série d'observations de cet ordre et de celle qui va suivre sera de nature à précipiter quelques hommes dans la rue, après leur avoir fait prendre conscience, sinon du néant, du moins de la grave insuffisance de tout calcul soi-disant rigoureux sur eux-mêmes, de toute action qui exige une application suivie, et qui a pu être préméditée. ---

L'évènement dont chacun est en droit d'attendre la révélation du sens de sa propre vie, cet évènement que peut-être je n'ai pas encore trouvé mais sur la voie duquel je me cherche, *n'est pas au prix du travail*. ... sans plus tarder ici, l'entrée en scène de *Nadja*. (fr. 68 f sv. 43 f)

Slutförandet av verket *Nadja* kan inte ske förrän kvinnan *Nadja*, verkets substans, fått träda fram och här väljer verkligen den dominante författaren, inte den passive åskådaren, det ögonblick då verket *Nadja* skall lämna plats för kvinnan *Nadja*. De två

olika denotationerna byter plats och vi skall se hur fokuseringen flyttas från *jaget* till Nadja, berättelsens första *du*, utan att berättarjaget för den skull utplånas. En nästan övertydlig fallos-symbol, tornet »Manoir d'Ango» (fr. 69 sv. 44) fotografiskt återgivet endast i den franska utgåvan på sidan 25, utgör inte endast slutraderna i avdelning A (*Qui suis je?*), utan förebådar en erotisk relation mellan berättarjaget och Nadja i avdelning B (*Qui est la vraie Nadja?*)

B. Qui est la vraie Nadja?

Av de två tidigare nämnda denotationerna har kvinnan Nadja dominant status här. Att verket *Nadja* skymms betyder dock inte mer än att berättaren i sin egenskap av författare till verket *Nadja* försvinner. Det psykologiska berättarplanet kommer att skymma sikten för det meta-poetiska. Som *jaget* i dialogsituationen eller i vänskapsrelationen är berättaren hela tiden närvarande.

Det förefaller nödvändigt att på det psykologiska planet undersöka vilken funktion Nadja får i denna relation. Besvaras frågan om vem Nadja egentligen är eller blir denna fråga underordnad den första frågan, som gällde berättarjagets identitet?

Det föregående avsnittets arabesk av förebådande tecken, symboler, reflexioner, som där föreföll hindrande för rörelsen framåt och där tidsdimensionen tycktes vara ett strömmande flöde,²³ som i sig samlade då och nu till ett psykologiskt tidsbegrepp snarare än ett fysiskt, byts nu mot en i kronologisk bemärkelse strikt förd dagbok eller journal, från den 4 oktober till den 13 oktober 1926, den dag berättaren slutade föra anteckningar om Nadja. Är detta avsnitt då strukturellt och därmed kvalitativt annorlunda i den bemärkelsen att det blir nödvändigt att finna nya dechifferingsmönster? Dagboksformen, fokuseringen på Nadjas drömmar, minnen, tankar och fondplaceringen av berättaren som författaren till verket *Nadja* är i sig inga tillräckliga villkor för krav på en ny analysmodell.²⁴ Avsnittet är i stället en logisk följd av den inledande frågan,²⁵ ett led i den psykologiska utvecklingsprocess *jaget* genomgår och huvudkomponenten i det verk *författarjaget* faktiskt är ifärd med att komponera. Förbindelseänkarna, strukturlikheterna måste som tidigare sökas i attraktionen mellan polerna *reflet* och *réflexion* och i det övergripande *transparence*-begreppet och dess funktion.

Mötet mellan Nadja och berättaren sker precis så slumpartat och överraskande, som tidigare förebå-

dats (fr. 15, 62 sv. 15, 40). Den geografiska bestämningen från sidan 43 (sv. 29) »l'Opéra», återfinns här, nu ytterligare förtydligad genom angivande av gatunamnet »rue Lafayette» (fr. 71 sv. 46). Likheten mellan Nadja och en av de i första delen nämnda kvinnogestalterna, Blanche Derval, utgör ännu ett exempel på förbindelseänkar mellan textfälten A och B. Förebuden realiseras här. Berättaren fäster sig vid Nadjas ögon (fr. 73 sv. 47), vilket redan antydde på sidan 33, vid minnet av en kvinna berättaren mött under en bilfärd genom Nantes, men som här förtydligas med typiska *reflet*-metaforer kopplade till begreppet *transparence*:

Que peut-il bien passer de si extra-ordinaire dans ces yeux? Que s'y mire-t-il à la fois *obscurément* de détresse et *lumineusement* d'orgueil? (min kurs.)

Det gåtfulla och oförklarligt förtvivalde men samtidigt det klara och frigjort stolta hos Nadja fascinerar berättaren. Här strålar de drag samman, som tidigare skymtat hos några av de kvinnliga gestalter, som blott var minnesbilder i berättarens medvetande i del A och utgjorde det femte *hindret/förebudet* där.²⁶ Det kluvna och motsägelsefulla i Nadjas personlighet kan i ena ögonblicket ge upphov till avslöjanden för berättaren om hur hennes misär tidigare tvingat henne att handla med narkotika (fr. 107 sv. 71) eller att hon inte skulle tveka att prostituera sig om han slutade ge henne pengar. I andra ögonblick kan det få henne att beskriva deras kärleksrelation med följande sakrala bild: »La communion se passe en silence», vilket får berättaren att tillägga: »C'est, m'explique-t-elle, que ce baiser la laisse sous l'impression de quelque chose de sacré, où ses dents 'tenaient lieu d'hostie'.» (fr. 109 sv. 73)

Betyder det att Nadja dominerar berättaren och att han förhåller sig passivt lyssnande, endast registrerande hennes olika berättelser, minnen, drömmar och visioner? Det märkliga är att Nadja aldrig tillåts dominera fältet trots sin framskjutna plats på scenen. Detta märks både på det stilistiska planet och på det narrativa. Det direkta talet upptar betydligt mindre plats än det indirekta. Oftast refereras Nadjas ord sedan de passerat *berättarens* minnesfilter och blivit dagboksanteckningar! Detta ökar naturligtvis berättartempot, men visar också att den implicite författaren inte ger sig till tåls med de flödande ordströmmar, som skulle vara Nadjas egna och borde tillåtas sin egen rytm, med tanke på den tidigare explicit uttryckta estetiken (se ovan sid. 7).

Att detta även gäller på det narrativa planet och visar *jagets* svårigheter att hålla sig lyssnande i bakgrunden framgår av följande exempel. Det visar också mycket tydligt vilken attraktionskraft *réflexion*-polen har även i denna avdelning:

Nadja har nyss berättat att hon brukar åka métro i Paris vid sjutiden på kvällen, då alla återvänder hem från sina arbetsplatser. Hon vill söka komma åt deras tankar, uttröna vad som bekymrar dem, vad som oroar dem på arbetet, vad de uppskjutit till morgondagen. Hon frågar sig vad som får dem att gå upp varje morgon till samma arbete och sedan hem igen i evigt samma rytm. Lite resignerat avslutar hon sin berättelse med orden: »Il y a de braves gens» (fr. 78 sv. 51). Detta förargar berättaren så till den milda grad att han tillåter sig en moralfilosofisk utläggning av arbetets art, dess martyrer, begreppet frihet, som *i sig* inte är något värt utan får sitt värde genom vad den används *till*. Redan i det tidigare avsnittet (fr. 68 sv. 44) har berättaren tangerat frågan om »arbetets moraliska värde», men den gången rörde det sig om en kommentar i förbifarten. Här tar reflexionen över och tar två och en halv sida i anspråk! (fr. 78–80 sv. 51–53) Detta antyder att Nadja *egentligen*, trots att hon är huvudperson i detta avsnitt och trots att det är hennes identitet, som förväntas klarläggas, inte är något annat än den icke-dominanta partnern i dialogen. Hennes funktion blir snarare spegelns, som till berättarjaget återkastar hans egen spegelbild.

Följaktligen blir det Nadja som den gåtfulla drömmerskan, den clairvoyanta sierskan,²⁷ den visionära fantasimänniskan, som attraherar berättaren, men endast i den mån förutsägelseerna, fantasierna gäller honom själv. *Qui est la vraie Nadja?* är alltså underordnad frågan *Qui suis-je?* Vilken spegelbild reflekterar då Nadja? Alla de karakteristika, som i det föregående explicit angavs som berättarens litterära ideal (se ovan sid. 7), återkastas som i en önskningsarnas trollspegel:

C'est, dans ma pensée, dans mon langage, dans toute ma manière d'être, paraît-il, et c'est là un des compliments auxquels j'ai été de ma vie le plus sensible, la simplicité. (fr. 82 sv. 55)

»Enkelheten» när det gäller det litterära verket likaväl som livsattityd, är endast en omformulering av *transparence*-begreppet.

Nadja öppnar även dörren till den okontrollerade fantasins värld, en värld full av visuella bilder, en drömvärld utan ljud och dofter.²⁸ Berättaren förundras även över hennes klarsynta tolkningar av surrealistiska målningar och poem, av hans egna verk

(fr. 83–89, 92, 146, 149 sv. 56–60, 62, 96, 97) och hennes dragning åt det ockulta (fr. 120 sv. 80). Samma magiska inflytande som vissa kvarter i Paris hade på berättaren i det föregående avsnittet (se ovan sid. 8) överförs här på Nadja (fr. 98, 103 sv. 65, 68). Där strålar deras intressesfärer samman och där blir relationen fruktbar, men bara där. Denna tankarnas förening, denna idégemenskap får sin lyriska utformning i en rörelsesymbolik, som har sina rötter i en herakleitisk eld- och vattensymbolik, men som också visar tydliga hegelianska drag:²⁹ Berättaren har fört anteckningar från den 6 oktober efter en av deras nattliga promenader. Nadja hade i en vision sett en lysande »eldhand» ovanför Seines vattenyta.²⁹ Hon hade inte genast förstått innebörden. Den hade skymts av en annan syn, förmedlad till henne vid åsynen av vattenkaskaden från en av fontänerna i Tuileritradgården, där de stannat en stund under vandringen:

Devant nous fuse un jet d'eau dont elle paraît suivre la courbe. »Ce sont tes pensées et les miennes. Vois d'où elles partent toutes, jusqu'où elles s'élèvent et comme c'est encore plus joli quand elles retombent. Et puis aussitôt elles se fondent, elles sont reprises avec la même force, de nouveau c'est cet élanement brisé, cette chute ... et comme cela indéfiniment.» (fr. 100 sv. 67)

Det klara vattnet, kaskadens uppåtstigande rörelse, dess fall och oändligheten i rörelsen blir symbolen för deras tankar. En konvergerande men också divergerande rörelse. Deras tankar var de samma och ändå inte de samma. De formades, upplöstes och sjök i glömska. Anteckningarna från den 10 oktober förtydligare symboliken. Nadja har åter sett »eldhanden» och förstår nu dess innebörd. Hennes ord formas till en karakteristik av berättaren som person och som författare, men också till en profetia om verket *Nadja*. Breton använder här det direkta talet och understryker därmed vikten av hennes ord:

André? André? ... Tu écriras un roman sur moi. Je t'assure. Ne dis pas non. Prends garde: tout s'affaiblit, tout disparaît. De nous il faut que quelque chose reste ... quel nom veux-tu que je te dise, c'est très important. Il faut que ce soit un peu le nom du feu, puisque c'est toujours le feu qui revient quand il s'agit de toi. La main aussi, mais c'est moins essentiel que le feu. Ce que je vois c'est une flamme qui part du poignet ...» (fr. 117 sv. 79)

Om Nadja återspeglar berättarjaget, så gäller inte det omvända förhållandet. Berättaren ger ingen gripbar tolkning av Nadja. Han lyckas inte ge ett godtagbart svar på frågan vem hon är, lika lite som han lyckas förhindra hennes senare internering.

Istället får Nadja karakterisera sig själv, reflektera sin egen bild inåt, på sitt enigmatiska sätt i en rad metaforer med utgångspunkt i följande bild: »Je suis la pensée sur le bain dans la pièce sans glaces» (fr. 118 sv. 79). Ingen spegel (»glace») återkastar hennes ljus, inget *du* reflekterar hennes personlighet. Hon lånar själv sina bilder från mytologin för sin identifiering (»Mélusine» fr. 149 sv. 82 »une sirène» fr. 140 sv. 93). Divergensens rörelse tar överhand och det förefaller helt konsekvent att Breton låter Nadja övergå från att *tala* i bilder till att *rita* bilder.³⁰ (»La fleurs des amants» fr. 138, »Le rêve du chat» fr. 140, »Le salut du Diable» fr. 143.)

Det visar att hennes ord har förlorat sitt betydelsebärande skikt vid gränsen mellan det rationella och det irrationella, mellan verklighet och dröm. Nadjas språk har förlorat sina normala referenspunkter och i det ögonblicket har berättaren svårt att följa henne: »J'ai de plus en plus de peine à suivre son soliloque, que de longs silences commencement à me rendre intraduisible» (fr. 125 sv. 82). Dialogerna blir monologer, där både den kommunikativa och den intentionella aspekten saknas.

Relationen blir en konfliktfylld, förvirrad relation, där berättaren tenderar att vara den starkare och Nadja den svagare, vilket resulterar i att berättaren å sin sida vänder sig inåt mot sina tankar. Hans reflexioner formar sig till en slags konklusioner av deras förbindelse (fr. 130 sv. 86), hur de varit varandras »vittnen» (fr. 137 sv. 92) under den »resa» de gjort in i det okända (fr. 133 sv. 87) och slutar med följande självkritik:

A vrai dire, peut-être ne nous sommes-nous jamais entendus, tout au moins sur la manière d'envisager les choses simples de l'existence. --- il n'était bien sûr pas question qu'elle devint *naturelle* --- Mais que me proposait-elle? N'importe. Seul l'amour au sens où je l'entends – mais alors le mystérieux, l'improbable, l'unique, le confondant et l'indubitable amour – tel enfin qu'il ne peut être qu'à tout épreuve, eût pu permettre ici l'accomplissement du miracle. (fr. 157 ff. sv. 98 f.)

Berättarjagets funktion som dialog- och vänskapspartner är slut. Nadja försvinner, interneras på ett mentalsjukhus, vilket får berättaren att ikläda sig rollen av analytiker och samhällskritiker och i ett furiöst angrepp gå till storms mot samhällets godtyckliga gränsdragning mellan det friska och det sjuka, det normala och det onormala. För sin kritik av den moderna psykiatriska vården stöder han sin argumentering med exempel från litteraturhistorien: Sade, Baudelaire, Nietzsche spärrades in av människor, som i likhet med den professor Claude

på sjukhuset Sainte-Anne, som internerade Nadja, inte förmådde urskilja var gränsen mellan vansinne och genialitet gick.³¹ Här är attraktionskraften åter samlad vid *réflexion*-polen och domen över ett samhälle, som visade Nadja ifrån sig, så snart det upptäcktes att hon inte var »en règle avec le code imbécile du bon sens et des bonnes mœurs» (fr. 167 f sv. 105) faller hård. En lysande apologi över friheten och dess värde avslutar avsnitt *B*.

På det psykologiska planet har relationen mellan berättaren och Nadja varit konfliktfylld, men icke desto mindre betydelsefull som en öppning ut mot större självförståelse och ett steg närmare ett svar på frågan: *Qui suis-je?* som varit överordnad frågan: *Qui est la vraie Nadja?* i hela avsnittet. Nadja är på det psykologiska berättarplanet dock viktig ur en annan synvinkel. Hon förbehåller *och* är en förutsättning för berättarens relation till det sista textfältets *du*.

På det meta-poetiska planet är Nadjas liv den substantiella komponenten och förutsättningen för att verket *Nadja* skall bli skrivet. Nadja är här katalysatorn för författarjagets poetiska frigörelse och reflekterar av alla de estetiska karakteristika han vill se sig utrustad med: »la main feu» (den revolutionära glöden i den konstnärliga gestaltningen), »le génie libre» (den geniala friheten i uttrycks sättet), »la pensée parlée» (tankens eget språk förverkligat). Hos Nadja ligger incitamentet till den estetisk-filosofiska konception, som ännu inte fått sin slutgiltiga utformning, men som är det slutliga ledet i den process, som tog sin utgångspunkt i den första avdelningens budskapstanke (»le message unique» se ovan sid. 6). Nadja blir den förmedlande länken mellan avsnitten *A* och *C*.

C. La beauté sera CONVULSIVE ou elle ne sera pas

Verket *Nadja* dominerar detta fält. Kvinnan Nadja nämns endast helt flyktigt i samband med att berättaren i egenskap av författare slutför kompositionen av verket *Nadja*: »Alors que Nadja, la personne de Nadja est si loin . . .» (fr. 176 sv. 110). Det metapoetiska planet är mycket tydligt urskiljbart i detta sista fält (*C*). Allusionerna till den litterära processen, författarjagets skapande aktivitet, bokens ena signum, är åtskilliga alltifrån de självvironiska inledningsorden på sidan 173 (sv. 108): »J'envie (c'est une façon de parler) tout homme qui a le temps de préparer quelque chose comme un livre» till några

rader på en av bokens sista sidor, där berättarens tvekan om verket *Nadjas* slutförande avslöjas »il n'était peut-être pas très nécessaire que ce livre existât» (fr. 187 sv. 117).

Det betyder inte att rörelsen mot *réflexion*-polen dominerar. Det råder istället ett jämviktsförhållande mellan *reflet*- och *réflexion*-polerna här av den anledningen att den överordnade faktorn är *transparence*. Begreppet kommer att gälla både det psykologiska och det meta-poetiska planet. De reflexioner som därför förekommer i detta avsnitt, men aldrig dominerar,³² är underordnade *transparence*-faktorn och sker i klarläggande syfte.

Utredande orsaksförklaringar styrda av intellektuella förståelseprinciper motsäger berättarens tidigare explicit uttryckta intention (se ovan sid. 28) och blir ytterligare ett bevis för spänningen mellan romanens explicite och implicite författare. Dessa förklaringar blir något av eftergifter – utan dem hade åtskilliga gåtfullheter förblivit dunkla och »kastat sin skugga»³³ över berättelsen. Två av dessa klagörande orsakssammanhang, som boken hittills inte uppenbarat, är värda en kommentar, därför att de verkar på var sitt berättarplan. Det ena är den förklaring som ges till de många fotografiska illustrationerna av människor, byggnader eller tavlor, som ersätter realistiska detaljbeskrivningar: »Je tenais ... à en donner une image photographique qui fut prise sous l'angle spécial dont je les avais moi-même considérés» (fr. 177 f. sv. 110 f.). Denna precisering gäller ett förtydligande på det metapoetiska planet.

En annan längre utveckling som tjänar ett klarläggande syfte på det psykologiska planet återfinns i en nothänvisning på sidan 179 (sv. 111 f.) och omfattar nästan hela sidan. Det är en sista minnesbild av kvinnan Nadja, väckt vid åsynen av en staty på musée Grévin.³⁴ Statyns ögon utstrålar samma provocerande blick som *Nadjas* och den finstilta textens ord formas till en slutlig apoteos över Nadja:

Je ne lui sais pas moins gré de m'avoir révélé, de façon terriblement saisissante, à quoi une reconnaissance commune de l'amour nous eût engagés à ce moment. --- Je ne puis moins faire qu'en rendre grâces, dans ce dernier souvenir, à celle qui m'en a fait comprendre presque la nécessité.

Nadjas funktion är blottlagd. Hon har avslöjat (»révélé») för berättaren och därmed fått honom att inse (»m'en a fait comprendre»), betydelsen av en kärleksrelation, rent av dess nödvändighet (»la nécessité»). Hon har förberett hans möte med och

fruktbara kärlek till en annan kvinna, det *du*, som varit en latent komponent i berättelsens struktur, men som i de tidigare textfälten skymts av *Nadjas* kontur.

På det meta-poetiska planet har Nadja frigjort berättarens lyriska gestaltningförmåga, vilket kommer till synes i den långa prosalyriska kärleksförklaringen (fr. 185 ff sv. 115 ff) vars objekt är detta nya *du*, som Nadja berett vägen för. Denna substitution mellan två kvinnliga *du*, som sker i detta fält (C) är rörelsens överraskande centrum, den oväntade skiftningen mellan två element i berättelsens struktur. Denna växling har dock förbådats symboliskt i den väl utförda korrespondensen med staden Paris, som ändrade form, då berättaren inte såg den med *Nadjas* ögon: »Sans aucun regret, à cette heure je la vois devenir autre et même fuir. Elle glisse, elle brûle, elle sombre dans le frisson d'herbes folles de ses barricades ...» (fr. 182 sv. 113).

De eteriska bilderna, ljusskiftningarna och strömmen av rörelser ligger samlade vid *reflet*-polen i Paris-analogin liksom senare i prosapoemet tillägnat den nya kvinnan, vars namn aldrig avslöjas för läsaren.³⁵

Växlingen mellan de två kvinnorna, själva substitutionen, är ett av de finaste exemplen på den rörelsemetaforik, som stilistiskt karakteriserar *reflet*-polens fält, där drömmens och verklighetens bilder flyter i varandra, där ljuset skiftar och där formerna växlar:

Sans le faire exprès, tu t'es substituée aux formes qui m'étaient les plus familières, ainsi qu'à plusieurs figures de mon pressentiment. Nadja était de ces dernières, et il est parfait que tu me l'aies cachée. Tout ce que je sais est que cette substitution de personnes s'arrête à toi, parce que rien ne t'est substituable, et que pour moi c'était de toute éternité devant toi que devait prendre fin cette succession d'énigmes. Tu n'es pas une énigme pour moi (fr. 186 f. sv. 116 f.).

På det psykologiska planet har *jaget* funnit sin identitet i en kärleksrelation, där han själv är beredd att både vara den icke-dominanta partnern och låta denna kvinna bli det unika *du*, som inte är utbytbar, utan tvärtom oersättligt, sedan det gjorts synligt och tagit konkret form i kvinnan, vars kontur tidigare dolts av Nadja.

På det meta-poetiska planet har detta *du* varit avgörande för att historien om Nadja slutgiltigt fått romanens form. Detta *du* har »trängt sig in i» berättarens liv (fr. 184 f sv. 115) i det ögonblick, då han påbörjat kompositionen av verket *Nadja*. Hon har

påmint honom, i hans egenskap av författare, om ett av de kriterier han sätter högst för sitt författarskap, nämligen att hans verk skall vara likt en »svängdörr» (fr. 185 sv. 115), som utan förvarning slås upp mot vilka överraskande händelser eller slumpmässiga möten som helst. Berättaren fastslår vidare att först genom detta *du* får verket *Nadja*, den litterära processen, sin »verkliga mening och styrka» (fr. 187 sv. 117).

De två berättarplanen är i fält *C* mycket fint skiktade. De flyter samman och är omöjliga att skilja åt i avsnittets, och därmed också hela bokens, slutord: »La beauté sera CONVULSIVE ou elle ne sera pas» (fr. 189 sv. 120)³⁶ riktade till den nya kvinnan. Skönheten skall vara omskakande, omvälvande och explosiv vare sig det gäller en känsloupplevelse eller ett diktverk. Med paradoxens hjälp söker Breton i ett antal metaforer avslöja sin estetiska konception:

ni dynamique ni statique, la beauté je la vois comme je t'ai vue.

Elle est comme un train qui bondit sans cesse dans la gare de *Lyon* et dont je sais qu'il ne va jamais partir, qu'il n'est pas parti.

Le cœur humain, beau comme un sismographe. Royauté de silence . . . (fr. 189 f. sv. 119)

Skönhetens enda existensform är i det vulkaniska och ständigt rörliga fält, som är skapandets oavsett om det sker i kärlekens eller diktandets namn.³⁷

Romanen *Nadjas* struktur är klarlagd och ligger öppen för tolkning: *Jaget* har funnit sin identitet genom ett *du* i en kärleksrelation. Det betyder inte att den dynamiska rörelsen framåt har avstannat och cirkeln slutits kring denna relation, utan endast att *jaget* i kraft av denna kan formulera det »budskap» om en ny livsform och en ny estetik i profetians form: »La beauté sera CONVULSIVE ou elle ne sera pas», som varit hans uppgift och som kvinnan *Nadja* varit ett nödvändigt villkor för upptäckten av.

Sammanfattning

Efter en närläsning av André Bretons surrealistiska roman *Nadja* har det visat sig möjligt att med följande kodnycklar dechiffrera denna till synes hermetiskt slutna text och få fram romanens struktur, uppbyggnad och mening:

De två varierande denotationerna av ordet »*Nadja*» och skiftningarna i dominant status och

funktion hos dessa klargjorde verkets uppbyggnad och karaktär av *psykologisk utvecklingsroman* och *meta-roman*.

De analytiska begreppen *reflet* och *réflexion* användes för att få syn på romanens rörelsestruktur och avslöjade en konflikt mellan en explicit och en implicit författare.

Analysens tredje kodnyckel, *transparence*-begreppet, visade sig kunna blottlägga inte endast ett latent strukturelement (det nya *du*) i texten utan det öppnade även verket *Nadja* för en meningsanalys, där tolkningen fick utföras både på det psykologiska och det meta-poetiska planet, och där romanen *Nadjas* slutord: »La beauté sera CONVULSIVE ou elle ne sera pas» inneslöt en mening giltig för de båda berättarplanen.

NOTER

¹ Förstautgåva av *Nadja* hos Gallimard Paris 1928. Här används 1964 års utgåva (édit. Gallimard). Siffrorna inom parentes i den löpande texten hänvisar förutom till den franska utgåvan även till den sv. övers. av *Nadja*, som kom på W&W 1949. Den sv. utgåvan saknar helt de för romanen så viktiga fotografiska illustrationerna. Vidare finns endast två av *Nadjas* omtalade teckningar med i den sv. utgåvan. Originalen har sju teckningar.

² Majault, J., *Littérature de notre temps*. Casterman Paris 1966, s. 144.

³ Balakian, Anna, *André Breton – Magus of surrealism*, New York Oxford University Press 1971. Anna Balakian vill hellre tala om förebådande *tecken* än om symboler, när det gäller tolkningen av Bretons verk. I *L'amour fou*, édit. Gallimard Paris 1937 använder Breton själv uttrycket *indices*.

⁴ *Ibid.*, s. 104.

⁵ *Ibid.*, s. 104.

⁶ Lejeune, P., *Le pacte autobiographique* (i: Poétique IV 1973, s. 138). Lejeunes definition av självbiografi lyder: »Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.»

⁷ Wigforss, Brita, *André Bretons Paris: En bakgrund till dikten Tournesol* (i: Radix 1, 1978, s. 161).

⁸ Lagerroth, E., *Romanen i din hand*, Sthlm 1976 s. 143. *Nadja* skulle kunna inordnas under den kategori förf. där benämner *meta-romaner*.

⁹ Breton, A., *Les manifestes du surréalisme*, édit, du Sagittaire Paris 1946, s. 53 f.

¹⁰ Breton, A., *Nadja* (fr. 35 sv. 26). Bretons beundran för Robert Desnos' förmåga att i sovande tillstånd skapa surrealistiska poem omtalas förutom i manifestet även här i *Nadja*. I *L'amour fou* heter det vidare: »L'image, telle qu'elle se produit dans l'écriture automatique, en a toujours constituée pour moi un exemple parfait.» (Citerat efter 1978 års utgåva, édit. Gallimard Paris.)

¹¹ Breton, A., *Les manifestes du surréalisme*, s. 41.

¹² Qvarnström, G., *Moderna manifest. Litteratur- och konstrevolution 1909–1924* Sthlm 1973, s. 69.

¹³ Kittang, A., *Hermeneutik og litteratur* Bergen 1979 s. 138: »Men det karakteristiske ved den modernistiske tekstens sekundærsystem er nettopp at den synes å krevje ei dechiffriering. Den lar seg tilsynelatende ikkje gripe som meningssammenheng ut frå sine immanente semantiske verdier alleine, eller ved at ein prøver å sirkle in systemets referentielle funksjon. Tilsynelatende krev den å bli 'opna' ved hjelp av ein eller annan 'kodenøkkel'.

Det är valet av denne nøkkelen (som oftast er meir eller mindre vilkårlig) som bestemmer allegoresens innhald i den einskilde tolkinga av teksten.»

¹⁴ Balakian, Anna, *a. a.* s. 104.

¹⁵ Lagerroth, E., *a. a.* s. 109.

¹⁶ De franska begreppen används här för att tydligare markera betydelsen av »eftertanke», »reflexion» för termen *réflexion* och reservera betydelsen av »återsken», »återspeglning» för termen *reflet*.

¹⁷ Booth, W., *The Rhetoric of Fiction* Chicago 1961. Booth resonerar kring begreppet *implied author* och säger bl. a.: »'Narrator' is usually taken to mean the 'I' of a work, but the 'I' is seldom if ever the implied image of the artist» s. 73.

I sitt senaste arbete, *Critical Understanding* Chicago 1979, inför Booth ytterligare distinktioner och skiljer mellan fem olika begrepp: *Writer – Dramatized author – Implied author – Career author – Public character* s. 268 ff.

¹⁸ Breton, A., *Nadja* (fr. 14 sv. 15). Giorgio de Chirico ansågs av Breton vara en av de förnämsta inspirationskällorna till det surrealistiska måleriet. (Se även Cornell, P., *Innanför och utanför modernismen* Sthlm 1979 s. 95.)

¹⁹ Breton, A., *Arcane 17* édit. J-J Pauvert Paris, s. 36: »La grande ennemie de l'homme est l'opacité. Cette opacité est en dehors de lui et elle est surtout en lui, où l'entretienement les opinions conventionnelles et toutes sortes de défenses suspectes.» *Transparence* (genomskinlighet) och dess motsats *opacité* (mörker, ogenomskinlighet) är oerhört centrala ontologiska och estetiska grundbegrepp hos Breton. Se *Les manifestes du surréalisme* s. 210f. samt Michel Beaujours efterskrift till *Arcane 17* i 1975 års utgåva: *André Breton, ou la transparence*.

²⁰ Cornell, P., *a. a.* s. 53–104. Förf. redogör för den dragningskraft teosofi, ockultism och andra esoteriska läror hade på de surrealistiska konstnärerna och poeterna. (Se även Wigforss *a. a.* s. 153–173.)

²¹ Bretons »litterära eller poetiska universum», med ett begrepp lånat från Nøjgaard, M., *Litteraturens univers* Odense 1975, är feminint och starkt erotiskt, vilket ett närmare studium av symboler, bilder, analogier, poem och baktitlar visar.

²² Bilden av kvinnan i den surrealistiska litteraturen vore värd en undersökning. Så sent som 1978 visar Artur Lundkvist på svensk mark i *Sett i det strömmande vattnet* Sthlm 1978, s. 13 ff. hur livskraftigt denna bild är och vilken poetisk dragningskraft den har.

²³ Ett tidsbegrepp likt Bergsons eller uttryckt med en term som återfinns hos Jacques Derrida: *la temporalisation* i *De la grammatologie* Les édit. de Minuit 1967 s. 96 ff. Kemp översätter termen med »tidsförhållning» och »tidsutdrag» i sin bok *Språk och existens* sv. övers. Sthlm 1979 s. 91 f.

²⁴ Clouard, H., *Histoire de la littérature française* II édit. Albin Michel Paris 1949 s. 158. Förf. förkastar *Nadja* som varande ett exempel på »freudiansk didaktik» och ett uttryck för *Bretons* egen frigörelse med psykoanalytisk hjälp. Den tolkningen visar att en annan analysmodell använts. Anna Balakian har hittills givit den finaste analysen av *Nadja* och placerar verket som första delen i en trilogi. (Se *a. a.* av Balakian.)

²⁵ Ricoeur, P., *Le conflit des interprétations* édit. du Seuil 1969 s. 234–242. Förf. behandlar utförligt denna dubbla karaktär hos Cogito-satsen, som på en gång är »la certitude indubitable que je suis et une question ouverte quant à ce que je suis». (Se även Julia Kristevas *Polylogue* édit. du Seuil 1977 s. 302, där hon för ett intressant resonemang om det metaspråkliga subjektet, »jaget», som med sin placering mitt i »vetandets cirkel» spärrar vägen för sin egen förståelse.)

²⁶ Breton, A., Drag i *Nadjas* personlighet kunde avläsas redan hos Solange, den galna och brottsliga huvudpersonen i teaterstycket *Les Détraquées*, spelad av aktrisen Blanche Derval, som dykt upp i berättarens minne under en av promenaderna i Paris (*Nadja* fr. 46 ff sv. 31 ff). Även Fanny Besnos, den unga kvinna berättaren mött på loppmarknaden och som till honom förmedlat genomlysta tolkningar av symbolistiska och surrealistiska poem, förebådade *Nadja*.

²⁷ Cornell, P., *a. a.*, s. 68 ff.

²⁸ *Nadja* uppvisar ytterst få metaforer eller allusioner till ljud- eller doftupplevelser. Bretons fenomenologi bygger på visuella upplevelser. Vid en hastig genomgång av *Nadja* fann jag *tre* auditiva associationer: pianoackord, kvinnoskrig, tonerna från en kärleksvisa. En gång nämns dofterna från några vilda örter, som omgav *Nadja*.

²⁹ Read, H., *Surrealism*, Faber och Faber London 1971. I denna samlingsvolym med bidrag från bl. a. Breton, Eluard, redogör Read i introduktionskapitlet för hur surrealisterna omformulerade den hegelianska dialektiken vid utformningen av den surrealistiska estetiken. Breton har i *Entretiens 1913–1952* édit. Gallimard Paris 1952 s. 152, formulerat sitt beroende av Hegels filosofi: »Où la dialectique hégélienne ne fonctionne pas, il n'y a pour moi pas de pensée, pas d'espoir de vérité.»

³⁰ Den svenska utgåvan återger endast *två* av *Nadjas* sju teckningar.

³¹ Då *Nadja* första gången utgavs väckte just kritiken av prof. Claude uppseende. Breton hade dessutom infört hans fotografi i boken. I inledningen till andra manifestet kan vi avläsa de reaktioner som från läkarhåll utlöstes efter utgivningen av *Nadja*. (*Les manifestes du surréalisme* s. 83 ff.)

³² Typografiskt löser Breton problemet med tidsförhållningen så att en av reflexionerna istället får sin placering i en not.

³³ Breton, A., *Nadja* (fr. 24 (sv. 22)). Uttrycket används av berättaren i samband med förberedelsearbetet på verket *Nadja*.

³⁴ Musée Grévin, boulevard Montmartre, Paris. Detta museum är Paris motsvarighet till Madame Tussauds vaxkabinett i London. Den staty berättaren sett är följaktligen en vaxdocka.

³⁵ Inom ramen för verket *Nadja* ges ingen förklaring till vem denna nya kvinna, detta nya *du*, är. Breton förtydligar i *L'amour fou* s. 56: »celle à qui s'adressent les dernières pages de *Nadja* et qui est désignées par la lettre

X dans *Les Vases communicants . . .*» Bretons biografi är väl dokumenterad av Anna Balakian i hennes arbete. Hon anger mötet med denna namnlösa kvinna X, som orsaken till Bretons skilsmässa från sin första hustru, Simon Colinet.

³⁶ Den svenska översättningen har här ordet »skälvande» för termen »convulsive», vilket är en något oriktig översättning. Qvarnström kommer närmare ordets semantiska

innehåll med översättningen »explosiv» och »aktiv» i *Moderna manifest I* s. 88.

³⁷ *L'amour fou* innehåller åtskilliga preciseringar av det bretonska skönhetsbegreppet, oftast åter i paradoxens form: »rapport réciproque qui lie l'objet considéré dans son mouvement et dans sans repos» s. 15. Vidare, »la beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle ou ne sera pas» s. 26.