

Sammlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 130 2009

I distribution:

Swedish Science Press

Svenska Litteratursällskapet

REDAKTIONSKOMMITTÉ:

Göteborg: Stina Hansson, Lisbeth Larsson

Lund: Erik Hedling, Eva Hættner Aurelius, Per Rydén

Stockholm: Anders Cullhed, Anders Olsson, Boel Westin

Uppsala: Bengt Landgren, Torsten Pettersson, Johan Svedjedal

Redaktörer: Otto Fischer (uppsatser) och Petra Söderlund (recensioner)

Inlagans typografi: Anders Svedin

Utgiven med stöd av

Vetenskapsrådet

Bidrag till *Samlaren* insändes till Litteraturvetenskapliga institutionen, Box 632, 751 26 Uppsala, samt även digitalt i ordbehandlingsprogrammet Word till Otto.Fischer@littvet.uu.se. Sista inlämningsdatum för uppsatser till nästa årgång av *Samlaren* är 1 juni 2010 och för recensioner 1 september 2010.

Uppsatsförfattarna erhåller digitalt underlag för särtryck, i form av en pdf-fil.

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

Svenska Litteratursällskapet PG: 5367–8.

Svenska Litteratursällskapets hemsida kan nås via adressen www.littvet.uu.se.

ISBN 978-91-87666-27-8

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by
Elanders Gotab, Stockholm 2010

Kronotoper i Hjalmar Bergmans författarskap

AV STEN BRANDORF

Michail Bachtins teorier har tidigare tillämpats på Hjalmar Bergmans författarskap. Elisabeth Hästbackas avhandling *Det mångstämmiga rummet. Hjalmar Bergmans romankonst 1913–1918* (1990) utgår från Bachtins romant teori och Per Wallroths avhandling *Eländets triumfator* (1992) bygger på Bachtins teori om karnevalen. Däremot har det av Bachtin präglade begreppet kronotop inte varit utgångspunkt för en undersökning med undantag av Birgitta Ahlmo-Nilssons uppsats om *Farmor och Vår Herre*, där det avslutande avsnittet, ”Tid och rum”, har detta begrepp som referenspunkt.¹

Syftet med denna uppsats är att belysa Hjalmar Bergmans romankonst ur ett kronotopiskt perspektiv. Vad jag vill visa är hur tid och rum relateras till varandra på ett psykologiskt och existentiellt betydelseskapande sätt i ett urval av Bergmans romaner. Men syftet är inte enbart detta utan också att genom ett konkret och detaljerat studium demonstrera kronotopbegreppets användbarhet som analysinstrument.

Kronotopbegreppet har stått i skuggan för teorierna om polyfonin och karnevalen men har under det senaste decenniet blivit ett alltmer växande forskningsfält.² Kronotop (tidrum) definieras av Bachtin på följande vis: ”I den litterära kronotopen sker en förening av rums- och tidskännetecken i en meningsfull och konkret helhet. Här förtätas tiden, pressas samman och blir konstnärligt-åskådlig; också rummet intensifieras, dras in i tidens, subjettens och historiens rörelse.”³

I essän ”Kronotopen. Tiden och rummet i romanen” (1937–38, publ. 1975) analyserar Bachtin endast ”de stora, typologiskt stabila” och genrebestämmande kronotoperna,⁴ som t. ex. ”äventyrstiden” i den grekiska romanen eller idyllens kronotop. Denna stabilitet undermineras emellertid, som J. Ladin framhållit, i de senare (1973) tillagda ”Avslutande anmärkningar”.⁵ Var och en av de stora kronotoperna kan, heter det nu, ”i sig rymma ett obegränsat antal kronotoper: varje motiv kan ha sin särskilda kronotop”.⁶ Ladin fullföljer Bachtins tanke att språket är kronotopiskt ända ned till sina rötter och utreder hur de flesta kronotoper ligger på ett implicit plan, men hur vissa framträder som mindre ”lokala” kronotoper.⁷ Bachtin ger vissa principer för hur dessa lokala kronotoper blir litterärt betydelsebärande: 1) genom att ge grundvalen för gestaltandet av kärnhändelser och nyckelscener – subjettens ”knutar”, 2) genom ”förtätningen och konkretiseringen av tidskännetecknen [...] på bestämda delar av rummet”, samt 3) genom förkroppsligandet av de abstrakta elementen: ”filosofiska och sociala generaliseringar, idéer, analyser av orsak och verkan osv”, allt detta ”kretsar kring kro-

notopen och fylls tack vare den med kött och blod”.⁸ Dessa kriterier har varit styrande för mitt urval av lokala kronotoper i Hjalmar Bergmans författarskap.

Vägledande har vidare varit Michel Riffaterres artikel ”Chronotopes in Diegesis”. Riffaterre menar att Bachtins kronotopbegrepp är för brett, ”it fails to indicate the specific points at which, in a verbal sequence, the chronotopes can be observed”.⁹ Kronotopen begränsas därför till specifika moment, en situation o.s.v., i diegesen. Tiden kan observeras genom dess inverkan på människor och ting, situerade i rummet. ”This impact translates as a sequence of transformations of an initial given in order for the story to reach its assigned telos. Each chronotope is a sign system, a representation designed to make readers aware that such a transformation is taking place.”¹⁰ Jag kommer också att anknyta till Riffaterres distinktion mellan primär och avledd, bildlig kronotop. Denna distinktion bygger på Riffaterres semiotiska teori. Enligt denna genereras en litterär text genom avledning av en primär kärnmening, som varierar, utvidgas eller negeras, genom de textliga avledningarna.¹¹

Den följande studien tar upp både stora och lokala kronotoper men är främst inriktad på en av de lokala kronotoperna, nämligen *tröskeln* i kombination med krisens och vändpunktens kronotop. Tröskeln innebär en punkt, en gränsposition, där krisen eller förändringen, växlingen mellan olika tillstånd äger rum.

Hos Dostojevskij är t ex tröskeln och de till den angränsande kronotoperna trappan, tamburen och korridoren men också de kronotoper som finns i förlängningen härav – gatan och torget – de viktigaste platserna i romanhandlingen, platser, där kriser, fall, återuppståndelser, förnyelser, klarsyn och beslut som bestämmer ett helt människoliv inträffar.¹²

Till skillnad från Tolstoj, där den jämnt fortgående biografiska tiden är den viktigaste kronotopen, är tiden hos Dostojevskij koncentrerad till dessa kriser.¹³

Tiden gestaltas, som framhållits, på liknande sätt hos Bergman.¹⁴ Vidare är, som jag vill påvisa, krisförloppet i Bergmans romaner ofta förlagt till tröskelrum, d.v.s. rum som synliggör eller signalerar en krisartad transformation. Detta är den styrande synpunkten i den följande studien, som lyfter fram kärnhändelser och nyckelscener i de valda romanerna för att visa att tröskeln utgör ett återkommande motiv, som i kombination med, eller kontrast till, andra kronotoper bildar ett för Bergmans romankonst utmärkande kronotopiskt mönster. Vidare berörs i avsnittet ”Den sviktande bron” en mer komplex kronotopisk struktur med en avledd, figurativ typ av kronotopi och i avsnittet ”Tornrummet” en överlappande kronotopisk relation, som speglar en komplicerad perspektivstruktur.

De romaner har valts ut, där tröskeln utgör en betydelsefull kronotop. Detta gäller även valet av startpunkt, som inte är en roman utan en novell eller skiss. Den berättelsen är också en startpunkt för Hjalmar Bergmans författarskap.

Tröskeln till den dödas hus

Redan i Hjalmar Bergmans först publicerade berättelse, "Målanda. En saga om Sakyamunis vatten" (1905), finner man tröskelns kronotop, här i kombination med mötets kronotop liksom det med mötesmotivet förbundna avskedet. Dessa kronotoper utmärks enligt Bachtin av sin höga emotionella intensitet.¹⁵ Det gäller också "Målanda", som tecknar ett starkt krisartat förlopp genom titelpersonens möten med Buddha och kurtisanen Thirima. Målanda har sökt Buddha under 40 dagar. Nu har han funnit honom i Sakyamunis trädgårdar, där han lyssnat till Buddhas ord om att döda varje längtan. Målanda som längtat så efter Buddha kan inte förstå det. Men det är tydligt att Buddhas predikan gjort ett djupt intryck på honom. När han mot aftonen går till dammen och böjer sig ned mot vattnet för att dricka, ser han sin egen bild i djupet. "I djupet var jag. Och jag sjönk. Och mina ögon sågo den sista solen. Den sista solen försvann och mörkret tryckte sig mot mina ögon. Då skrek jag till i stor förskräckelse och begynte gråta." (VI, 12)¹⁶

Buddha ser hans förskräckelse som ett uttryck för hans längtan efter livet. Ur kronotopisk synvinkel uttrycker denna händelse vid kanten av Sakyamunis vatten tröskelns, krisens kronotop, där den konkreta rumtiden på det mentala planet: ljusets försvinnande och sjunkandet ned mot mörkret visar hans fruktan att överskrida den tröskel, den jagets död som Buddhas lära syftar till. Att han ser sin egen spegelbild i vattnet, Narcissus-motivet, indikerar hans bundenhet vid jaget.

Sedan följer mötet med Thirima.

Så hände det, att han mötte Thirima, den vackra kvinnan från Rajagahe. Hon gick fram genom skarorna utan svårighet, ty hon var så skön, att de, som sågo, glömde sin strävan. De slutade att tala, de stannade och läto armarna sjunka. Sålunda delade sig folkmassorna, och Thirima gick obesvärat fram mot mästaren. Men då han stod inför henne, glömde han, vem hon var. Hon smålog och räckte honom sin kind att kyssas. (14)

Värt att lägga märke till är hur mötesmotivet här utvecklas. Den inledande meningen anger att det är Målandas möte med Thirima, som det handlar om. Läsarens intresse är alltså fokuserat på Målanda.¹⁷ Men i den näst sista meningen får läsaren genom den interna fokalisationen: "glömde han, vem hon var" en snabb glimt av Buddhas upplevelse, när han står inför henne. Detta kommer något oväntat på grund av det intressfokus som etablerats inledningsvis. Intresset riktas nu mot Buddha, mot hans möte med Thirima och hur det skall tolkas. Har han, den upphöjda Buddha, på ett överrumplande sätt blivit berörd av hennes skönhet?

Under den följande måltiden i Thirimas hus inleder hon en kurtis med Målanda som besvarar den, men åter stjälar Buddha intresset genom de tecken han visar på oba-

lans, något som avviker från den konventionella Buddhabilden. Han sitter först tyst, med nedslagen blick, tills han plötsligt bryter upp. ”Nu såg Gotama upp med stora ögon. Plötsligt reste han sig, svepte manteln kring sig och gick utan att tala till eller se på Malanda.” (15)¹⁸ Buddhas ansiktsuttryck är mångtydigt. Vad implicerar hans ”stora ögon”? Och hur ska man förstå hans hastiga uppbrott? Det är frågor som läsaren ställer sig och som mer gör Buddha till föremål för intresset än Målanda.

Det krisartade skeendet kulminerar när det kommer bud att Thirima dött. Buddha leder Målanda till henne för att han ska få se vad han längtat efter – en död kropp stadd i förruttelse (kroppen har legat sex dygn ovan jord). Men när Buddha för handen till dörren, d.v.s. på tröskeln till den dödas hus, hejdar Målanda honom av fruktan för denna brutala konfrontation med livets förgänglighet. Men Buddha leder honom över tröskeln till ”dödens bord” (17). Mötet är här expressivt förkortat till skrik. Man finner honom sedan död i Sakyamunis vatten och berättelsen slutar med Buddhas avsked, där han mer tydligt ger uttryck åt sina känslor och där han formulerar temat, som bygger på motsättningen mellan askes och livsglädje. ”Sakyamunis vatten bär frid för de gamla, ej för de unga.” (18) Vattnet blir här en bild för Buddhas frälsningsväg, där målet är den frid, som en befrielse från livets kretslopp innebär, något som ett självmord inte leder till enligt buddhismen. Målanda är för ung för det avstående från livet som senare blir ett ledande tema i Bergmans författarskap.

Tröskeln till önskningarnas grotta

Debutromanen *Solivro* (1906) är en brokig, genremässigt blandad berättelse. Den bär drag av bl.a. saga, och av äventyrs- och riddarroman.¹⁹ Den börjar med att hjälten, med Eks formulering, ”slumpvis kastas ur äventyr i äventyr”.²⁰ Slumpen är också, som Bachtin framhållit, den styrande principen i äventyrstiden. I riddarromanens och den orientalistiska sagans kronotop, ”den underbara världen i äventyrstiden”, väntar man sig bara det oväntade. Hela världen är här underställd ”den underbara och oväntade slumpens kategori.”²¹ Solivro har denna förväntan, när han en natt lämnar sin skyddade slottsmiljö och stiger ut i äventyrstiden som inledningsvis bär spår av *Tusen och en natt*.²² ”I denna natt, sade han till sig själv, i denna natt försiggå underbara ting. Jag är säker därpå” (I,31) När han efter många äventyr återkommit till slottet, tänker han följande om allt det som hänt honom:

Det är bra underligt, tänkte Solivro. Så många dagar ha gått, så mycket och så stort har hänt mig, och likväl har jag en känsla, som hade ingenting skett, som vore allt detsamma. Det förefaller mig, som vore tiden ett moln, seglande över våra huvuden. Det rör oss icke, det förändrar oss icke. Endast att det strör över oss ett regn av trötthet. (117)

Solivro beskriver här något som kännetecknar äventyrstiden enligt Bachtin. Det är en tid som ligger utanför den biografiska tiden. Där ”förändras ingenting: världen förblir densamma som den var, hjältarnas biografiska liv förändras inte heller, deras känslor förblir likaså oförändrade”. Äventyrstiden lämnar alltså ”inga spår vare sig i världen eller hos människorna”.²³ Det enda spår som flykten från slottet och den äventyrliga tiden i vildmarken lämnat hos Solivro är enligt honom själv en känsla av trötthet. Men tiden har dock haft en biografisk och psykologisk betydelse, framför allt genom mötet med kärleken i gestalt av Tairavita. En inre förändring har påbörjats, en rörelse som under hans fortsatta vandring ”för inåt mot honom själv”, som Ek skriver, en genom vandringssmotivet genomförd förskjutning från ”äventyrsromanens spänningsfyllda händelseförknippning till gestaltningen av en inre utvecklingsgång”.²⁴ Vandringens eller vägens kronotop leder vidare till tröskeln. Den inre utvecklingen kan slutligen beskrivas som en avveckling, ledande till vansinne och levande död.

En vändpunkt i detta skeende inträffar när Solivro under sitt sökande efter den försvunna Tairavita hamnar i Soregnernas skymningsrike, drömmandets land, och kommer till önskningarnas grotta. Över dess ingång har det tidigare funnits en skrift med följande löfte: ”Den, som träder där in, lär känna sin innersta önskan”. (184) Ek läser denna text som ”en antites till inskriften över porten till Dantes *Inferno*”.²⁵ Texten är visserligen formulerad som ett hoppfullt löfte i kontrast till de hårda orden i *Den gudomliga komedin* om att lämna allt hopp när man träder in genom porten till helvetet, men å den andra sidan skapas en olycksbådande betydelse genom denna intertextuella relation. Löftet får karaktär av hot, ett varsel om den förskräckelse, sorg, känsla av skuld och fördömelse som Solivro erfar när han lär känna sin innersta önskan. Ingången till grottan är en tröskelmarkör, som signalerar en krisartad transformation. Grottan är ett starkt åskådligt och existentiellt betydelseladdat mentalt tidrum. Tiden görs synlig genom de minnesbilder som avtecknar sig i grottväggarnas skiftande linje- och färgspel och rummet blir dynamiskt genom tidens rörelse. Minnesbilderna ilar förbi eller blixtrar fram på väggarna, så t. ex. bilden av den dödade fienden i den brinnande skogen.²⁶

Plötsligt ristades på grottans vägg en förskräcklig teckning. En blix, en hastig eld förtärde mörkrets slöja. Solivro såg den brinnande skog, där han kämpat med martretten, såg den livlösa kroppen, såg det förskräckliga ansiktet, vars mun gapade i kramp, vars ögon, vidöppna, vändes mot himlen. (194)

Den psykologiska, existentiella innebörden i denna minnesbild, med plötsligheten som krisupplevelsens tidsmarkör, uttrycks på följande vis: ”Och plötsligt bryter den fram, källans djupaste våg. Fylld av slam, fylld av orenhet, fylld av allt som är avsky och förskräckelse. Detta är ditt livs vatten.” (195)

En styrande princip för *Solivro* är vad Bachtin benämner prövningsidén. Den representeras framför allt av den grekiska äventyrsromanen, den medeltida riddarromanen och barockromanen men har fortsatt att vara livskraftig i romanens historia. ”Den fylldes med skiftande ideologiskt innehåll och själva prövningen ledde ofta till negativa resultat. Under 1800-talet och början av 1900-talet möter vi t.ex. sådana typer och arter av prövningsidén.²⁷ Under denna idé sorterar också hagiografen.²⁸ I *Målända*, som anknyter till den buddhistiska legenden, provas lärjungen genom mötet med Thirima och misslyckas.

I *Solivro* är prövningsidén främst knuten till Solivros önskan att leva utan att döda. Bakom denna önskan ligger hans förskräckelse över att ha dödat och den kalla mordlust han då kände. ”Att leva utan skuggor. Utan att skuggorna finge makten.” (96) Denna vilja provas när han får möjlighet att döda fiendefolkets hövding. Han är nära att falla för skuggorna men behärskar sig. Han försöker att omsätta sin vilja politiskt men misslyckas. När han så träder över tröskeln till önskningarnas grotta, går in i sig själv och lär känna sin innersta önskan, förlorar han allt hopp att kunna leva utan att döda. Skuggorna får sedan makten över honom, när han återvänt till sitt rike och ger fritt utlopp åt sin aggressionslust. Fylld av stridsglädje låter han antända skogen för att jaga ut fienden på slätten och där anställa ett blodbad. Men under segerfesten bryter han samman med ett skrik och försvinner i natten. Han återfinns sedan ”i skogsbrynet på den yttersta klippans sluttning” (251), där han sitter orörlig, levande död. Valet av plats markerar den existentiella tröskelpositionen, gränstillståndet mellan liv och död.

Den sviktande bron

Att leva utan att skuggorna får makten är ett tema också i den följande romanen, *Blå blommor* (1907). Det är till det yttre en historia om mordbrand, på det inre planet en skildring av huvudpersons kamp mot sina skuggor i form av svartsjuka, sexuellt begär till sin fosterdotter och aggression. Svartsjukan driver honom att följa efter fosterdottern som är ute i skogen med en ung man. Han undrar varför han gått ut i natten. ”För att han var galen i en flicka, i sin flicka, i sitt eget barn”. Flickan, som han sett som ”en vacker blomma, en vit duva”, är nu en kvinna. ”Skam. Blodskam! – Nej men jag vill ju inte! Jag vill inte!” (I, 315)

Blå blommor är, som Lars-Åke Skalin visat, en experimentroman i riktning mot en modernistisk, expressionistisk gestaltning, där den inre upplevelsevärlden mer eller mindre ersatt den yttre verkligheten. Romanens första del består till stor del av huvudpersonens inre monologer och de drömmar och sagor som han berättar för fosterdottern ute i skogen.²⁹ Den experimentella inriktningen har lett till en mer komplex kro-

notopisk struktur. Den första delen ger exempel på en kronotopisk typ, som Riffaterre beskriver på följande vis:

This type I will call derivative. Time is first posited explicitly and literally, but this given serves only as a matrix from which a spatial representation unfolds, developing and expanding on the peculiarities of what is unique in this particular experience of time. [— —] In literature derivations from a given have a momentum of their own. This is apparent in the ease which an isolated metaphor begets an extended metaphor. The chronotope's spatial component is no exception: a derivation from it tends to expand faster because two forces combine to prolong it and develop the rhetorical *amplificatio* further. One is the associative power of the descriptive systems that substitute for a matrix word several periphrases built with metonyms, synecdoches, paronyms of that word. The other is the motivation for generating such substitutes: the *cathexis* of the object by the speaking subject.³⁰

I viss utsträckning tjänar det yttre skeendet i skogen med dess olika tidsuppgifter endast som matris för sagorna och drömmarna, som är substitut för, omskrivningar av det begär till fosterdottern som driver huvudpersonen. Det är framför allt den laddning (*cathexis*) som hon har för Bengt, det talande subjektet, som genererar de figurativa avledningarna. En sådan avledning är berättelsen om drömmen som den blå blomman utanför hans fönster gett honom. Den generativa kraften ligger också i detta återkommande blommotiv med dess både romantiskt idealistiska och erotiska konnotationer. Genom det nära sambandet med den erotiska drömmen, som utgör den aktuella kontexten, fungerar den blå blomman som metonymi för begäret till fosterdottern. Den får också en symbolisk funktion som sinnebild för fantasins förmåga att beslöja sanningen.

”Det är det bästa jag vet, att vara ensam med den, som är svagare än jag.” (343) Den erotiska maktkänsla som Bengt erfar, när han är ensam med fosterdottern i skogen, men också det moraliska motståndet mot den sexuella lidelsen utgör ”the peculiarities of what is unique in this particular experience of time”. Att drömmen är en rumsig avledning framgår klart. När Bengt berättar den, sitter han på en sten. ”Jag satt på en sten – ungefär en sådan som denna – vid vägkanten.” (350) Drömmen utvecklas sedan genom mötets och vägens kronotop. Han möter en flicka som han lyfter upp och bär till ett rinnande vatten. Då märker han att de är nakna. Vägen övergår nu till himmelsfärden men denna transformation börjar med en negering av de beskrivningssystem, d.v.s. de nätverk av ord som är associerade till varandra kring kärnorden himmelsfärd och himmel. Himmelsfärden är inte en vacker flygfärd, som fosterdottern förväntar sig, utan ett oskönt skuttande genom rymderna, där jaget upplever sig som ”löjlig” (353). Himlen är inte ett eteriskt, överjordiskt rike utan ett högst materiellt och trångt rum

med ”grovt golv och grova takbjälkar” (354). Flickan som nu blivit ung kvinna är inte klädd i vitt, i en ”dräkt av snö med månstrålesömmar” utan i en ”grå och enkel dräkt”. (354) Den biologiska tiden gör sig också synlig. Kvinnan åldras och vissnar när Gud träder in. (355) Denna negering speglar kampen inom Bengt, psykoanalytiskt uttryckt i form av kritisk självakttagelse, skamkänslor och nedvärdering.³¹ Gud framstår som en representant för överjaget som jagideal. Drömjaget hör hans röst bakom sig: att känna, tänka och vilja som Gud. Men begäret övervinner alla hinder. ”Nej! skrek jag ännu en gång. Låt då hellre väggarna falla!” (356) Drömmaren täcker nu Guds kropp med blomblad, ”en blå mantel, som jag vävt av min blommas blad”. (356) Kvinnan som åter blivit ung och vacker är klädd i en dräkt, ”sömmad av blommors blad”, där bladspetsarna rör sig som tungspetsar. (355) En ”blodröd sol” blir det symboliska tecknet för passionen. ”Och jag förvånade mig över mig själv, som velat dölja solen bakom en blå slöja.” (356).

Drömmen slutar med att drömjaget springer ut på en buktande bro, som sänker sig.

Hon stod bredvid mig. Hon lyfte armarna och lät dräkten av blå blad glida ned från skuldrorna. Jag tyckte, hon var ett blekt litet barn med späda lemmar. Men när hon sjönk genom mörkret liknade hon en vit duva. Själv blev jag stående på bron, som sviktat och sjunker. Solen lyser bakom en blå slöja. Jag känner hur jag faller; men jag faller inte. (357)

Texten är svårgripbar. Linder skriver om detta ”sviktande, detta mitt-emellan, detta njutande utan handling [...] Begäret och förbudet täns båda ut till det yttersta, tycks till sist sammanfalla i en extas. [— —] Men detta är i drömmen. I verkligheten är det ju ett samtal som pågår. Några ögonblick senare gör Bengt sitt försök att ta flickan med övertalning eller våld”, vilket utpekats som berättelsens vändpunkt.³² Enligt min mening rör det sig inte om en motsatsställning mellan dröm och verklighet utan snarare om en integration. Drömmen uttrycker den stigande upphetsningen hos mannen under samtalet, under berättandet för den unga kvinnan i skogen. Den erotiska lidelsen har slutligen nått en punkt, där kampen, motsättningarna inom honom upplöses. Den drömsymboliska kronotopen bildar upptakten till en transformation i det narrativa förloppet på verklighetsplanet. Den leder till våldshandlingen, till att skuggorna får makten. Drömmens ”mitt-emellan” är gränstillståndet, den sviktande bron tröskeln, övergången till vändpunkten.

Mordet på trappan

Vi Bookar, Krokar och Rothar med underrubriken ”Ur en stadskronika” (1912) är rik på anekdotiskt eller novellistiskt utformade människoöden – den inledande personförteckningen omfattar 63 namn. Bergman har här använt staden som gestaltungsmodell

för att bredda perspektivet och öppna det mot den samtida historiska verkligheten.³³ Den episka processens huvudfunktion är visserligen i denna roman att ”breda ut” en värld,³⁴ men det finns en genomgående episk linje: kampen om arbetarkvarteret Blekängen, som exponerar olika sociala motsättningar.³⁵ Den kronotopiska förtätningen av tid och rum till Blekängen, som ligger i utkanten av staden, åskådliggör kapitalismens framträngande i form av markexploatering, vilket driver fram en utveckling mot ett modernt samhälle. Det rör sig om en brytningstid mellan gammalt och nytt.

Blekängen var en gång på fru Siedels tid en äng för blekning av vävar.

Var det sommar och vackert väder, tog gamla frun fram kaschmir-schalen och bamburöret ut ur skåpet och vandrade själv nedför Björkenäsvägen till bäcken och över bron. Där steg hon av vägen, stannade ett ögonblick för att torka lorgnettens glas och vandrade sedan långsamt och högtidligt fram mellan vävarna, som voro utlagda på ängen till blekning. (VII, 18)

Det iterativa berättandet ger en glimt av den idylliska småstaden med dess ”cykliska vardagstid”,³⁶ där varje sommar vid vackert väder samma handling upprepas. Mot denna bild av Blekängen kan man ställa följande beskrivning av samma plats i början av romanens sista del.

Längst fram i hörnet av Carl Johansgatan blänkte biografens självlysande skylt och de elektriska lågorna framför dagsprogrammet. Och i hörnet av Sofiagatan lyste Tre Remmars lykta som en fyr. Krogdörren, ständigt i rörelse, kastade ljus och skugga över Blekängens historiska stenar, trappan, på vilken J. A. Broms och Sörman stupat. (242 f.)

Biografskylten och de elektriska lågorna är den nya tidens tecken medan trappan är bärare av historisk tid.

Mordet på trappan, som förutsägs redan i den inledande topografiska beskrivningen, (15) är den vändpunkt i handlingen som avslutar ”Blekängen”, romanens första avdelning. I centrum för händelseförloppet i denna del står fabrikör Broms, som är ägare till Blekängen, där arbetarna är ”allesamman Bromsens”. (15) Han är en utsugare, som inte lyssnar till de utarmade arbetarnas klagan över de eländiga förhållandena. Missnöjet växer och den sociala oron kulminerar med att Broms får ett dödligt slag och faller på trappan eller, närmare bestämt, på gatan nedanför trappan. (126)

Denna tröskelhändelse föregås av en inre krisupplevelse, som kulminerar kort före mordet. Denna kris återges i första delens avslutande kapitel, ”J. A. Broms gör bokslut”, där handelstermen också kan fattas bildligt som slutuppgörelse. Krönikan övergår i detta kapitel till en psykologisk skildring av en utsugares andliga misär. Broms lever nästan helt isolerad. Svärsonen Julius Krok ser att han måste ”tänka på andra också” och inte bara grubbla över ”sitt och sitt” för att inte bli sjuk. (116) Han tar därför med

honom till hotellet där en ”diskussionsklubb” har möte. Men det bryter inte ”den eviga tankegången” att han, som inte stulit, inte mördat, inte begått hor osv., att han ändå hatas och föraktas. (120) Genombrottet sker först senare på kvällen, när han på krogen, som han äger, genomgår bokföringen. Halvt bedövad av värmen sluter han ögonen. Då ser han Louises ansikte. ”Han såg den plågade, gråtfärdiga barnmunnen, som skulle ljuga kärlek till morfar.” Han har nämligen tidigare på dagen frågat Louise om hon tycker om honom.

Och plötsligt slog det honom, att han aldrig givit Louise någonting. Varför hade han aldrig givit henne en leksak? En docka? Det hade inte varit snålhet, som hindrat. Han kände, att han kunde ge henne allt, allt vad han ägde. Och hon skulle ändå inte behöva ljuga någon kärlek. Det är narri. Narri som gubbfan och allt. (125)

Tidigare har stadsläkare Roth, ”cynisk filosof” enligt personförteckningen, på mötet talat om att man samlats för att diskutera ”det centrala i livet”, d.v.s. ”det könsliga”. (121) Det fungerar som en ironisk kontrast till den insikt som slår Broms, där han kan sägas stå på tröskeln till det centrala i livet och till en inre förvandling. Men det inre bokslutet stannar vid detta, när han vaknar upp ur halvslummern och återgår till bokföringen. Kort därpå faller han på gatan nedanför trappan. Som inledningsvis angetts, hör trappan och gatan till tröskelns kronotop, de är platser där ”fall, återuppståndelser, förnyelser, klarsyn” inträffar. Här är det ett fall också i metaforisk mening. Det våldsamma åskväder som råder, när Broms faller, ger på symbolplanet scenen karaktär av domens dag.

En tröskelhändelse inträffar också i slutet av andra delen, ”Backarna”, som skildrar samhällsförbättraren Julius Kroks stora projekt: att sanera Blekängen och göra Backarna till ett egnaheomsområde. För den saken inleder han förhandlingar med de frireligiösa Hagelinarna, men detta avlöper inte väl utan förhandlingarna bryter samman. Den definitiva brytningen sker bokstavligen på tröskeln. Skomakare Hagelin har förlorat tålmodet. ”Han spottade över axeln och gick mot dörren. På tröskeln stannade han, höjde sina händer och profeterade”, d.v.s. utslungade förbannelser över Julius Krok, som inte är ”god att göra ett par skor av”, men ”för god att göra affärer med sin Frälsare. Nej tvi!”. (234) Det följande stycket lyder lakoniskt: ”Underhandlingarna med Zionsborg hade strandat.” (234)

I tredje delen, ”Striden om Blekängen”, räddas projektet i sista stund av Blenda Hyltenius, härskarinnan på Björkenäs. Romanen slutar i relativ harmoni. Här används vägens kronotop för att gestalta en övergång från stark oro till ro. Denna kronotop kombinerar på olika sätt ”rums- och tidsräckor i människornas öden och liv” enligt kronotopins princip att förtäta tiden och intensifiera rummet genom att dra in det i tidens, historiens rörelse. En vanlig typ är metaforiseringen av vägen, så t.ex. levnadsvägen.³⁷

Situationen är nu denna. Projektet är på väg att misslyckas och Julius Krok har tröttnat. Sonen Abraham, som är orolig för fadern, grips plötsligt av fruktan att denne tagit sitt liv och springer hela den långa vägen från Björkenäs till staden, hem till fadern. Rummet, det omgivande landskapet, intensifieras här genom att ”deltaga i flykten” och på så sätt dras in i händelseförloppet. ”De vita månstrimmor, som randade vägen, hade svängt som hjulpinnar kring sina ekrar. Skogen hade ryckt fram i snabba, tysta kolonner. Fälten hade rullats upp, som en fanas duk för en plötslig vindil.” (322).

Under språngmarschen sammanfattar han faderns liv. Sammanfattningen formar sig till en berättelse, byggd på vägmetaforen, om idealisten som alltid vill hjälpa, men ständigt lider nederlag. ”Och vägen hade dragit ut sig i det i det oändliga [...] men den lille snusbrune fortsatte oförtrutet från olycksställe till olycksställe.” (323) Det visar sig att fadern försökt ta sitt liv men misslyckats. När Abraham sedan river sönder lappen med avskedsorden, går han samtidigt i tankarna vägen tillbaka, ”den oändligt långa och tunga vägen till Björkenäs. Nu blev det äntligen vila för tankarna, ett stort och gott lugn att dröja hos den vita elfbensdockan”. (327) Det är Blenda Hyltenius som åsyftas. Hon har lovat att rädda projektet på villkor att Abraham stannar hos henne. Han har känt motstånd mot det villkoret men motståndet viker under inflytande av den omtumlande upplevelsen och övergår i lugn glädje. Vägkronotopen åskådliggör denna inre gradvisa förändring.

Lådan på gården

Loewenhistorier (1913) skildrar en kristid i jaggpersonens liv. Det rör sig inte om en plötslig, genomgripande förändring utan om en gradvis fallande rörelse ned mot en existentiell nollpunkt. Här vill jag visa hur denna kristid blir synlig i rummet – de rum Loewen bebor i de två första två kapitlen, ”47:an” och ”Thoméi gård” – och hur rummet dras in i krisförloppets fallande rörelse. De olika rummen får på så sätt en meningsbärande funktion som konkreta uttryck för det existentiella tillståndet.

Loewenhistorier är, som Elisabeth Hästbacka visat,³⁸ en mångstämmig text, som rör sig på olika genrenivåer. På det realistiska, existentiellt psykologiska planet – den linje jag kommer att följa – är det en avsigkommen, hemlös outsider, som den första juli anländer till staden tillsammans med sin katt i akt och mening att ta sitt liv, med den första oktober som tidsgräns. ”Började mitt sista kvartal”. (VIII, 13) Hyran har nämligen betalats till den första oktober för den butikslokal där han ska bo. ”Herr och fru Göransson föra mig in i min bostad. Den består av ett mindre rum med säng, bord, två stolar, tvättställ och rullgardin. En stor butik med disk och tomma vägghyllor.” (17) Till lägenheten hör också ett par gårdsrum, men de har redan hyrts ut till Sonja, en sköka – namnet anknyter till *Brott och straff*. Det är i detta provisoriska, materiellt re-

ducerade rum som Loewen ska framleva sin sista tid. Efter en tid gör han dock upp en storstilad plan för det hus där butiksloken ligger, men tidsgränsen kvarstår.

Tre veckor av disponibla tre månader hade således förflutit, innan jag på allvar beslöt att hävda min ställning inom 47-an, revolutionera och demokratisera det lilla samhället, störta tyrannen och erövra fru Dehmel. Jag hade således ingen tid att förlora. (29)

Loewen gör för den saken visiter och ordnar en fest men allt misslyckas på ett tragikomiskt vis. När han ser tillbaka på denna tid, ”så står hela festen, ja hela kvartalet och hela 47-an inför mig som en hisklig och obegriplig dröm”. (48)

Loewen skjuter sig inte och i den följande berättelsen, ”Thoméi gård”, får vi följa hans fortsatta väg mot allt djupare förfall och förnedring. Han har nu hamnat på en halvt förslummad gård i utkanten av staden. När han första gången kommer dit och där träffar fru Ekström, heter det lakoniskt. ”Vi tala om affärer. Och jag stiger in i detta rum”. (68) Mer sägs inte utan i stället beskrivs gården, där bönder och kreaturshandlare äter i rummen åt gatan och dricker brännvin, som fru Ekström i brygghuset (en lönnkrog) skänker ut. Särskilt livligt går det till under torgdagarna, då mycket folk samlas där. Kontexten, den omgivande stökiga och oroliga gårdsmiljön, ger en negativ laddning åt det tomrum, som uppstår genom den uteblivna beskrivningen av Loewens rum. När rummet senare beskrivs, bekräftas den negativa undertexten. Rummet ligger mitt emot brygghuset.

Jag har brännvinet mitt emot mig, tvärs över gården. Min enda stol står framför mitt enda bord, framför mitt enda fönster. När jag nu sitter på min stol, ser jag fru Ekströms grå stuga, som liknar det förfallna brunns huset vid en gammal hälsokälla. (75)

Den monotona ordupprepningen förstärker intrycket av tomheten i detta rum och den avslutande liknelsen framstår som bitter ironi. Loewens rum speglar den existentiella belägenheten, meningslösheten, ”den tomma outsider-position” som är hans enligt Hästbacka.³⁹

Nöden driver Loewen till tiggeri. Det blir ”inkörspporten till en stygg tid”. (85) Det rum som har ingång genom hans ska bli rum för resande. ”Resande för en natt. [— — —] Natt efter natt ta de sömnen ifrån mig.” (87) Detta genomgångsrum leder tanken direkt till de tröskelrum i Dostojevskijs verk som Bachtin beskrivit, så t.ex. Marmeladovs genomgångsrum. Det är rum där man inte kan ”leva ett *biografiskt* liv” utan ”bara genomleva en kris”.⁴⁰ En tillflykt har brännvinet blivit för Loewen. Det är signifikativt att han har fru Ekströms lönnkrog i blickfånget. Han har blivit begiven på den besk som fru Ekström lagar och hon utnyttjar sexuellt hans beroende av henne. När hans rum måste rökas för ohyrans skull och hon erbjuder en plats hos sig, flyr han äcklad ut på gården, där en låda blir hans boplats. Han är nu existentiellt nära nollpunkten och lå-

dan blir det rumsliga uttrycket för en belägenhet på gränsen till självutplåning. Nattkylan ger honom ändå en glädje. ”Kölden håller mig visserligen vaken, men jag ligger i en halvdvala, som är utomordentligt ljuvlig. Jag tänker på, att jag en gång skall ligga i en spån bäddad kista på kyrkogården.” (93) Under dagen går han sedan och längtar efter nattens kölldvala. Den har gett honom en tröskelupplevelse, som öppnar en möjlighet till transcendens. I gränstillståndet mellan liv och död ska han få svar på olika metafysiska frågor. ”Och jag har en blind tilltro till kölldvalans förmåga att uppenbara sanningen. Det är ju, som att vara halvdöd, som att stå på tröskeln.” (94) Tonen är visserligen galghumoristisk men det understryker det desperata i hans livssituation. Den första nattens gränsupplevelse återkommer inte men kvar finns en längtan efter ”den kalla, tysta natten i lådan” och en förhoppning om att överskrida tröskeln. ”Kanske kommer jag nästa gång ännu ett steg närmre.” (121)

Vid dikesrenen

Två släkter (1914) kan ses mot bakgrund av idyllens kronotop. Bachtin beskriver det typiska för denna kronotop på följande vis.

Detta kommer framför allt till uttryck i tidens särskilda förhållande till rummet i idyllen: livets och livshändelsernas organiska fäste och rotning i en plats – i det egna landet med alla dess platser, de egna bergen, den egna dalen, de egna fälten, floden och skogen, det egna huset. Det idylliska livet och dess händelser är oskiljaktiga från en sådan konkret plats i rummet, där fädren levat och där barnen skall leva. Denna lilla rumsliga värld är begränsad och själv tillräcklig, den har inga väsentliga samband med andra platser, med den övriga världen. Men den livsräcka som lokaliseras till denna begränsade rumsliga småvärld kan vara oändligt lång. Enheten i generationernas liv (i människornas liv överhuvudtaget) bestäms i idyllen i de flesta fall främst av **platsens enhet**, av generationernas sekelgamla rotfäste i en plats [...]. Den rumsliga enheten försvagar och mjukar upp alla tidsgränser mellan de individuella livet och mellan faserna i ett och samma liv.⁴¹

Bergmans släktkrönika följer under mer än ett sekel två släkter, med fäste i två gårdar: Siedel i Klockeberga och Janse-Erse i Ryglinge. Den inledande topografiska beskrivningen av Ryglinge gård pekar ut den egna dalen, Ryglingedalen, de egna bergen, Lerberget och Tanningeberget. Denna värld framstår som begränsad, utan samband med den övriga världen,⁴² men den livsräcka, den följd av generationer som är lokaliserad till detta begränsade rum är sekellång. Vad som skapar enhet är också namnlikheten, men denna enhet mjukar inte bara upp tidsgränser utan kan också verka identitetsupplösande. Det visar den sista berättelsen, ”Jörgen Siedels brev”, där identitetsgrubblat aktualiseras, när Jörgen som barn undrar över varför så många bär samma namn som han och där han upplever livsräckan som oändligt lång.

Jörgen kröp tillbaka under ärtriset. Han var sju år, och redan för mycket länge sedan hade han börjat grubbla över denna eviga rad av Jörgen-Siedlar. Några hängde på väggarna i salen, sida vid sida som ärtorna i en skida. Men han visste, att det fanns ännu flera och att de som ärtorna i skidan följde tätt på varandra utan mellanrum. Fanns det någon början? Han kunde tänka sig förfärligt trött på detta. Fanns det något slut? Vem var han själv i den långa raden? En ärta är en ärta, far är far, Jörgen är Jörgen. (X, 129)

Det är intressant att notera att den förening på metaforplanet mellan människa och natur, som enligt Bachtin är typisk för idyllen, framför allt den agrara idyllen, här används i ett ångestfärgat sammanhang.

Bachtin anger idyllen som ett bestämmande element i släktromanen. ”Men här är oftast det ledande temat idyllens, den idylliska familjens och de patriarkaliska förhållandenas ödeläggelse.”⁴³ Den ödeläggande kraften i *Två släkter* är den sekelgamla släktfejden mellan Siedel och Erse, som mynnar ut i identitetsupplösningen hos den siste Jörgen Siedel. Denne vill inte vara som sin far. Han har varit vittne till hur fadern genom att supa Jan Erse full kommit över hans gruva. ”Jörgen biter ihop tänderna. [– – –] Han ska bli något nytt, verka något nytt. Han skall icke vara den sista ärtan i skidan. Något nytt.” (139) Men ”frågan i ärtsängen” förblir obesvarad. ”Vem är jag, mor?” (144 f.) Vad som blir av största vikt för honom är ”att hålla väl reda på sig själv”. Han kan inte hejda ”glidningen”, men lyckas en tid ”bevara sig själv intill den punkt, bakom vilken det inte längre tjänade någonting till att spela”. (158) Den punkten, den mentala tröskeln, överskrids när han sista gången sitter på dikesrenen och berättar för Märta Janse. Här kombineras tröskelns kronotop med vägens och mötets. Han har mött henne på vägen och börjat berätta om vad som hänt honom. Han gör det för att sätta sakerna på deras rätta plats och ge en ”klar, tydlig, bestämd bild av Jörgen Siedel” (152) – hopningen av synonymer visar hur angelägen han är, något som asyndesen hamrar in. Hon är dotter till Jan Erse, men ”fars och mors olycksbarn” som hon själv säger. (153) Jan Erse, som också suttit i diket och lyssnat dag efter dag, får nu genom Jörgens Siedels berättande reda på hur det gick till när gamle brukspatronen ”stal” hans gruva, men frågar om han inte glömt något. Jörgen vet inte vad han ska minnas (d.v.s. att den gamle inte bara tog Jan Erses gruva utan också hans kvinna), men när han ser hur spänt flickan väntar på svar, förstår han plötsligt sammanhanget. Strax blir han dock osäker på vad det är han vet som ska berättas. ”Han glider.” (160) Texten förmedlar konkret denna glidning genom att scenen upplevs genom hans medvetande. Han tycker det är underligt att Jan Erse blir vit när han talar till honom. Han hör honom skrika, men undrar om det bara hörs så. Han ser honom rusa upp och lyfta en stör, men fattar inte vad han vill. Han skälver, men inte av rädsla utan därför ”att han för första och enda gången helt känner, vem han är”, (160) men det är med sin fars röst han talar. Han går nu in i ett psykotiskt förvirringstillstånd.

Tornrummet

Psykosen är också det överhängande hotet för titelpersonen i *Fru Gunhild på Hviskingeholm*. Hon balanserar på gränsen innan hon går in i det själsliga mörkret. Det är denna mentala tröskelposition som laddar texten med psykisk spänning.

Till textens spänning bidrar också dess kronotopiska struktur. En av de kronotopiska relationer som Ladin urskiljer är den överlappande, d.v.s. kronotoper som "share many of the same spatial and temporal indicators but correspond to different diegetic levels". Så den intrasubjektiva kronotopen, knuten till en karaktärs medvetande, och den intersubjektiva, knuten till den gemensamma världen, "the social world of the story". Ladin talar vidare om en "transsubjektiv" kronotop, "a space-time shared by narrator and reader", som gör att läsaren kan se likheter och skillnader mellan intra- och intersubjektiva kronotoper.⁴⁴

Fru Gunhild har inte gift sig med sin ungdoms älskade, utan med den 38 år äldre Abraham Lilja, som är rik, ful och snål. Hon kompenserar detta med sin fantasi om den andre. "När Gunhild lämnade det lilla gula huset i staden, föräldrahemmet, satt han bredvid henne i kaleschen. Herr Abraham fanns icke. Det var han, som följde henne uppför Hviskingeholms breda trappa. I brudkammaren, i det sommarheta mörkret var det han." (X, 176 f.) Deras lyckliga vandringar "under lindarna" (177) de följande åren ligger ur kronotopisk synvinkel utanför den biografiska tiden som ett parallellt spår. "Hon vet ingenting om honom mer än detta, att han följer henne alla tider och allestädes. Något liknar han ju fänrik Albrecht Bourmaister, men han hade inte åldrats som fänriken." (176) Under de fyra år som de lever lyckliga förblir också hon ung. "Den okände räddade henne, förde henne utanför det, som åldras." (177) Men deras hemliga samliv upphör, när hennes tredje barn med Abraham Lilja, en dotter, visar sig vara blind. Hon tolkar det som ett straff för sina hemliga tankar. "Det är rättvist, att Gud straffar den, som listar sig ut ur livet och njuter en lönnlig glädje." (177) Men vännen återkommer under hennes fjärde havandeskap, då den fantiserade sonen som ung man glider över till vännen, vilket griper henne med ångest.

Detta berättas i den återblick som följer efter den inledande scenen. Hon befinner sig här i ett tornrum, där hon vistats i tre månader i ett försök att skydda sig mot ångesten genom att isolera sig från omvärlden, Kronotopiskt görs tiden förnimbar genom de ljud och dofter som strömmar in med ljuset. "Ljusstrålen flyter oavbrutet in genom gluggen och fyller snart rummet med ett sakta surr, med liars fräsande och med den starka doften av nyslagen klöver och halvtorkat hö." (172) Den fantiserade sonen, d.v.s. en intrasubjektiv gestalt, finns emellertid på ett överlappande vis starkt närvarande i rummet, tätt intill henne, men hon vågar inte vända på huvudet för att se om han är blind. Rummet dras så in i det inre skeendet, när ljusstrålen försvinner och det sedan

svartnar för hennes ögon. Berättaren talar transsubjektivt om ”detta dubbla mörker” (173), d.v.s. det utifrån och inifrån kommande mörkret. Tornrummet som en intersubjektiv kronotop förvandlas till en intrasubjektiv, när ångesten plötsligt bryter fram och överväldigar henne.

I ett nu slå flammorna upp. Det är icke rädsla med mellanstunder och mellanrum. Det är ångest överallt och i varje ögonblick. Hon kan springa bäst hon vill, hon kan springa som råttan i fällan. Hon ställer sig och stirrar upp- och nedför muren. Men det finns inte en punkt på muren, som icke klibbar av ångest. I varje ögonblick finns ångesten. (174)

Vad som här beskrivs kan sägas vara ångestens kronotop, ett tidrum utan mellanstunder och mellanrum. Fru Gunhild faller senare i vanmakt men när hon vaknar känner hon sig lugn. Hon vet nu att det är en flicka hon ska föda. Därmed är, som Staffan Björck säger, ”det incestuösa hotet avvärt”.⁴⁵

Under dotterns, Judiths, uppväxt är vännen försvunnen ur fru Gunhilds strängt pliktuppfyllande liv, men hon befinner sig fortfarande i ett psykiskt spänningstillstånd, i en ständig försvarsberedskap, något som indikeras av hennes vana att alltid gå och rassla med nyckelknippan. ”Hon var rädd, att någon kunde komma tätt bakom henne och börja tala, viskande i örat.” (187) Hon ser sig själv ”den där stela, besynnerliga människan med styva förkläden och ringande nycklar”. (203) Det ger en bild av en överjagsdominerad människa, ständigt övervaknade sig själv. Men till slut vandrar hon åter med vännen och börjar skrika när hon återförs hem. ”Hon gjorde våld på sin mun, hon höll handen för. Det hjälpte icke. Hon var maktlös. Den där människan, som hon vaktat så många år, nu hade den sluppit lös. Det var hon som skrek.” (205) Den psykiska konflikten har lett till en schizoid klyvnad mellan ”den där” människan som övervakar och ”den där” människan som vaktas. Det utpekande pronomenet skapar en distanserande, förfrämlingande effekt. Kronotopiskt medför distanseringen en egenartad överlappning. Den skrikande fru Gunhild, som förs in i tornrummet, finns i den gemensamma världen men inte den inre människan, som sluppit lös.

När hon förs in i tornrummet upplever hon det som en vila efter all anspänning. ”Nu behövde hon icke längre rädas för vännen, som ville locka henne ut på all världens krokiga vägar. Nu behövde de alls inte tvista, de två. Dörren var stängd.” (206) Först när vännen kommer vill hon gå ut ur tornrummet. Det sker också när Judith för en planerad flykt med Albrecht Bourmaisters son klätt sig i manskläder. Fru Gunhild förväxlar henne med vännen. ”Hon lyfte sina kjolar och steg över tröskeln”. (214) Av barmhärtighet följer Judith henne. ”Och de gingo arm i arm in under lindarna.” (215) Det är när hon stiger över tröskeln till tornrummet, som hon slutligen går in i det själsliga mörkret.⁴⁶

I berättelsens kronotopiska och tematiska motsatsmönster står vägen, vandringen under lindarna för frihet och lycka och tornet för fångenskap, dels i det olyckliga äk-

tenskapet med en äldre man, dels i sig själv. När fru Gunhild stiger över tröskeln, ser vi henne i ett transsubjektivt perspektiv gå ut ur fångenskapen, lycklig och fri, samtidigt som hon slutgiltigt går in i den. Hon åker i väg med vännen i samma vagn med vilken hon som tjugohårig for till Hvissingeholm. Vagnen återvänder dock till utgångspunkten och hon följer Abraham Lilja upp till tornkammaren, men nu en Bourmaister som vännen. ”Dagarna äro varann lika, nätterna äro varann lika. Så till vida har fru Gunhild Bourmaister redan inträtt i evigheten.” (218) I detta cirkulära tidrum upplöses berättelsens grundmotsättning i en tragisk paradox. Ett slags frihet i fångenskapen uppnås.

Tröskeldagar

Staffan Björck har framhållit marknadens och värdshusets betydelse för Hjalmar Bergmans berättarkonst. ”Då och där är nämligen allt möjligt, folk kan komma och gå hur kors och tvärs som helst utan att det sker våld på sannolikheten.” Det gäller t.ex. *Knutmässa marknad*, *Mor i Sutre* och *Markurells i Wadköping*. ”Ett lika genialt grepp är att förlägga huvuddelen av *Dansen på Frötjärn* utomhus, till parken i Falla eller till hållarna vid sjön, där också möjligheterna till osökta sammanträffanden är outtömliga [...]”.⁴⁷ Björck beskriver här mötets betydelse. I mötet ”korsas”, för att anknyta till Bachtin, ”i en tids- och rumspunkt de mest skilda människors vägar i tiden och rummet” – tidspunkten ”på samma gång” och rumspunkten ”på samma plats” bildar här en oskiljaktig enhet, kronotop.⁴⁸ Vad jag vill lyfta fram är att denna kronotop kombineras med tröskelns i de nämnda romanerna.

Knutmässa marknad (1916) har, som Per Wallroth visat i *Eländets triumfator*, drag som förbinder dess mässa med karnevalen, som Bachtin beskriver den. Det kan här tilläggas att tröskelns, krisens kronotop hos Dostojevskij ingår i karnevalstidens mer omfattande kronotop.⁴⁹ Det gäller också i *Knutmässa marknad*. Knutmässans dagar är för magister Ekmarck tröskeldagar, då hans försök att socialt klättra leder till ett fall. På morgonen före Knutmässans öppnande sitter Ekmarck grensle över en spetsig takås och skottar snö. Vid soluppgången ”reste han sig rak på åsen, balanserade med armarna och hälsade solen med ett ljudligt galande” (XI, 33 f.). Wallroth har beskrivit den ”degraderingskurva”, som Ekmarck genomgår från den triumfatoriska morgonen den första marknadsdagen till den tredje och avslutande dagen, då han ligger slagen ”med alla förhoppningar om karriär och käreasta krossade”.⁵⁰ Eckmarks högmodiga balanserande på takåsen, förebådande hans fall, fungerar som en tröskelmarkör. Platsen för fallet i konkret mening är också ett tröskelrum. Det är när han stiger ut på trappan till värdshuset och där möter en uppretad folkmassa, som han blir nedslagen. Det rör sig dock inte bara om den högmodiges fall. Anledningen till att han slås ned är en osjälvisk handling, som Wallroth ur det karnevaliska perspektivet tolkar som ett ut-

tryck för pånyttfödelse.⁵¹ Ekmarck har därmed också genomgått den kurva av fall och pånyttfödelse som är typisk för krisens kronotop hos Dostojevskij.

Magister Ekmarck sitter grenslä på takåsen. I början av *Mor i Sutre* (1917) har moran grenslat en gårdsgård. Liksom takåsen får gårdsgården en betydelsebärande funktion som tröskelmarkör. Det är från denna prekära position som krisförloppet startar. Så tycker också moran själv, när hon på kvällen sammanfattar dagens händelser, ännu omedveten om den katastrof som snart väntar. ”Jag steg visst upp med galen fot för all den föregelse jag haft. Alltfrån det jag hängde upp mig på gärsgård till spektakel för ungarna.” (XI, 330) Den rubbade jämvikten indikeras av hennes, också i egna ögon, häpnadsväckande beteende: att hon, moran, ger sig i kast med att klättra över gårdsgården och att hon sedan springer genom skogen, gråtande ”som under de blödigaste flickåren” (212) – allt detta signalerar att en krisartad transformation är förestående. Den omedvetna drivkraften är ett svartsjukt begär till älsklingssonen Daniel, som gått ut i skogen med Valborg och som moran nu är på jakt efter.

Krisförloppet denna tröskeldag är framför allt förlagt till värdshusköket. Det är ett tröskelrum, där man via förstudörren kommer direkt in från och ut till gården och där främst entréerna bidrar till dramatiken. ”I detsamma slogs förstudörren upp, så hastigt och kraftigt att lågorna drog ut från hårdan, kastande stora, gråsvarta rökbollar in i rummet. Ögonblicket därpå smällde dörren i lås. [– – –] Framför henne stod Valborg. Hon pressade nacken och ryggen och handflatorna hårt mot dörren. Hon var vit i ansiktet.” (350) Till den dramatiska spänningen bidrar också det skeende som pågår utanför i mörkret, där svältande skogshuggare stryker omkring på jakt efter greven för utebliven lön. De vet att han är någonstans i värdshuset.

Det är på kökstrappan händelseförloppet tar en ödesdiger vändning. Moran står där, när hon hör Daniels steg i mörkret. Hon ropar hans namn för att locka honom att komma till köket i stället för att gå in i storstugan, där Valborg är. Han kommer också. ”Men i detsamma strök han tätt förbi henne, sprang uppför trappan och in i köket.” (345) Det är visserligen utsagt i texten att hon ropat att Valborg är här men mycket talar för att hon verkligen gjort det: den iver Daniel visar när han springer uppför trappan och in i köket och hans häpenhet när moran sedan förnekar att hon sagt det. Daniels upprepade frågor understryker hans upprörda förvåning. ”Sa inte mor, att Valborg var här? När I ropa på mig? När jag stod för att gå in i storstugan? Sa I inte, att hon var här?” (346) Margareta Wirmark, som analyserat denna scen på kökstrappan, menar att det rör sig om ett fall av bortträngning, som i texten framträder som en lucka. ”Morans praktlögn – den som uttalas ute på kökstrappan – utgör startpunkten för vad som sedan sker. Den lögnen får konsekvenser för alla på Sutre och främst för de två älskande.”⁵²

Köket dras på ett påtagligt sätt in i krisförloppet genom den förändring som rum-

met nu genomgår. ”Köket fylldes från golv till tak av den vita ångan. Mor i Sutre såg icke längre sonen, och hans röst tycktes komma långt bort ifrån.” (346) Den vita ångan kommer från kitteln med kokande vatten, men vattenångan kan inte, som Wirmark påpekar, fylla upp ett rum på ett ögonblick. Därtill kommer att kitteln inte längre hänger över härden utan bärs av moran. Rummets förändring speglar ett skeende i morans omedvetna, som kan ses mot bakgrund av hennes sexuellt lidelsefulla dröm, när hon tidigare fallit i sömn på fällbänkens kant.⁵³

Denna dröm är en avledd, delvis överlappande kronotop. Matrisen är en minnesbild strax före insomnandet. Hon minns jungmannen som hon en gång väntade på nere i Bohuslän och som ”skulle komma hem vid första go’vär”. (336) En annan utgångspunkt är gårdsgårdsscenen på morgonen. Ett centralt ord som styr drömtextens utformning är ”go’vär”, som konnoterar värme. I drömmens inledning, där den rumsliga avledningen också framträder i bildvalet, sitter moran grensle på gårdsgården och pustar ut, ”helst vädret var gott och ljumt med klar sikt över havet, där Sutretaket sköt upp som ett svart skär, omgivet av ilska, vita bränningar och klargrönt vatten”. (337) Värmen, lusten gör att hon sitter grensle med benen nakna till höfterna. Hon väntar på att Daniel ”kommer från sjön”. (339) Värmen stiger när han kommer och de går ”hand i hand över hällarna, som gassade av högsommarvärme, in i en ”mörk skreva”, där hon ger sig hän. När hon vaknar minns hon endast värmen. Men samtidigt har värmen stigit i köket, där den äldste sonen står och smider i elden på härden. ”Drömmens sommarvärme hade stegrats till hetta, ugnsheetta, och över det rödbelysta taket dansade väldiga skuggor.” (341) Det rör sig om ett delvis överlappande av de båda kronotoperna, där värmen är den gemensamma komponenten. När köket sedan fylls av vattenånga, kan man tala om ett slags integration av det inter- och intrasubjektiva rummet. Det är både den kvardröjande värmen från den erotiska drömmen och det värmda vattnet i kitteln, som framkallar den vita ångan.

Markurells i Wadköping (1919) kombinerar tröskelns kronotop med den idylliska småstadens: den förra kronotopen på nuplanet, den senare i den historiska återblicken, som breder ut Wadköpings värld. Bachtin beskriver den idylliska småstaden av Flauberts typ på följande vis.

En sådan småstad är en plats som behärskas av en cyklisk vardagstid. Här finns inga händelser, utan bara ”det gamla vanliga”. Här saknar tiden sin framåtskridande historiska gång, den rör sig i trånga cirklar: dagens, veckans, månadens, hela livets cirkel. Dagen är aldrig en dag, året aldrig ett år, livet är aldrig ett liv. Dag efter dag upprepas samma vardagliga handlingar, samma samtalsämnen, samma ord osv. [— — —] Kännetecknen på denna tid är enkla, grovt-materiella, solida i sin förening med de vardagliga lokaliteterna: med småstadens små hus och rum, med dess sovande gator [...]. Här är tiden händelselös och förfaller därför nästan att stå stilla.⁵⁴

I *Markurells i Wadköping* ges följande resumé av livet i småstaden, som både följer och avviker från detta kronotopiska mönster.

Tio år förflyto, elva, tolv, tretton. Wadköping levde ett lugnt, lyckligt liv och klippte varje år sina Förenade Industrikuponger som gävo ett litet men gott utbyte. Skorstenen bolmade, den gracila frun promenerade, åkte eller red med sina dioskurer, tante Rutenschöld samlade nya och gamla vestaler kring knäckkoket och lät då och då vända sin rundskurna kappa, Barfoth diktade ”Höstsol”, översten tog avsked, överstinnans förstånd stod stilla, domprostinnan Torin dog, testamenterade fem tusen till ”Jesu Krubba” (i industriaktier), Ström fick fyra konkurrenter, Wedblad två, gatubelysningen blev elektrisk [...] skatterna stego gunås, rektor Blidberg fick astma, landshövdingen pensionerades, biskopen dog, båda ersattes, invånarantalet växte mäktigt och Carl Henrik Brenners sto – hon som tog priset, ni vet – fölade så ofta, man tillät henne att föla. Korteligen allt gick sin gilla gång. (XIV, 72)

Staden växer och elektrifieras, här saknas alltså inte den historiskt framåtskridande gången. Staffan Björck framhåller att berättaren genom ”växlingen mellan privata och samhällseliga notiser, mellan struntsaker och verkligt väsentliga notiser” får fram ”brytningen mellan den sociala utvecklingen och den därav oberörda wadköpingska traditionalismen”.⁵⁵ Sven Linnér hävdar å andra sidan ”att Bergman med denna teknik förtar intrycket av verklig förändring”.⁵⁶ Det är inte de stora händelserna som har betydelse utan de små, så t.ex. när en ny figur införs i ”Jesu krubbas” tablå, nämligen Johannes Döparen. ”Detta är – i wadköpingsk mening – en händelse.”⁵⁷ Bergmans ironiskt idylliska samhällskronika, där berättaren på ett raljerande sätt anlägger wadköpingbornas perspektiv, ger spelrum för denna kronotopiska dubbelhet. Det rör sig om överlappande kronotoper. I detta perspektiv kan skillnaden mellan Björcks och Linnérs uppfattningar förklaras så att Björck presenterar en rent transsubjektiv kronotop, d.v.s. berättarens och läsarens tidrum, där den kronotopiska kontrastrelationen framträder, medan Linnér fokuserar den intersubjektiva, wadköpingska kronotopen, där tiden står stilla.

På nuplanet är tiden förtätad till en dag. Det är verkligen en dag till skillnad från den idylliska småstadens kronotop, där dagen ”aldrig är en dag”. Nu är det en tröskeldag som bryter den gilla gången. ”Solen gick upp, markerande i staden Wadköpings annaler en märklig dag, den 6 juni år 1913.” (15) Den inledande scenen fokuserar en råtta.

Längst ut på terrassens yttersta sten, just där trappan går ned till körvägen, satt en råtta på sin bak, tvinnande mustaschen. Staden låg så djupt under henne, att hon nästan befann sig i jämnhöjd med domkyrkotuppen. [– –] Hon höll sig orörlig och till utseendet bekymmerslös, fast hennes ställning i själva verket var förtvivlad. [– –] Ty två eller tre alnar bakom henne låg herr Markurells katta, solade sin mage, slickade sina tassar och skänkte då och då ur lätt vidgade ögon en smeksam blick åt den sittande råttan. (16 f.)

Litterära kronotoper ”typically embody fusions of moral, social, psychological and ontological ideas”, framhåller Ladin.⁵⁸ Bilden av katten och rätten förkroppsligar, som Gunnar Tideström visat, ett grundläggande tematiskt mönster: på det sociala planet rollspelet mellan personerna, på det ontologiska ödets lek med människorna.⁵⁹ Vidare blir den orörliga rätten på det psykologiskt existentiella planet en sinnebild av döden i livet. Under handlingens gång visar det sig att rollerna skiftar. I början är Markurell katten som har motspelaren, häradshövding de Lorche, i sina klor. I slutscenen har han intagit rättans förtvylade ställning, sedan han insett att häradshövdingen är far till den älskade sonen. Det rör sig alltså om en genomgripande förändring.

Placeringen av rätten längst ut på terrassens yttersta sten, där det utbyggda rumsadverbialt i fundamentställning framhäver den utsatta positionen, fungerar som en krismarkör. Tidsaspekten gör också bilden kronotopiskt laddad. Hotet är överhängande, minsta rörelse betyder döden. Dödsstunden är alltså nära. Det dröjer heller inte länge, i historiens tid, förrän katten tar rätten. I sujetten, dvs. händelsernas ordning i själva den berättande texten, dröjer det däremot drygt ett 60-tal sidor. Berättelsen återvänder då efter den långa analepsen till utgångspunkten. ”Man behagade erinra sig situationen den 6 juni 1913 vid pass klockan 3 f. m.” (80) Åter fokuseras rätten längst ut på terrassen och bakom henne katten. Den repetitiva texten understryker att det är morgonen till en ödesdiger tröskeldag. De många exakta tidsangivelserna under dagens lopp bidrar vidare till den olycksbådande spänningen. ”Ännu – klockan 12.45 – var detta hjärta osårat.” (132)

Förloppet på nuplanet inklusive dagarna före den 6 juni kan ur Wadköpings perspektiv skrivas in i Todorovs schema för en ”ideal” berättelse, vilken rör sig via negation från ett jämviktstillstånd till ett annat. Berättelsen börjar med en stabil situation som rubbas genom någon kraft eller makt. Detta resulterar i ett tillstånd av ojämvt. Genom en kraft i motsatt riktning återupprättas jämvikten, om än inte identiskt lik den första jämviktssituationen.⁶⁰

Markurell är den kraft som med sin ekonomiska makt bryter den stabila situationen, den gilla gången, när han lämnar in en konkursanmälan mot häradshövding de Lorche. När nyheten blir känd genom en notis i *Wadköpings-Posten* leder detta till ett ojämvtstillstånd. Det skakar om hela Wadköping. Än värre blir det vid släktmötet med anledning av konkurshotet. Då inträffar följande tröskelhändelse. ”Jag ska hämta henne, mumlade häradshövdingen, reste sig och gick med hasiga steg mot salongen. Han stod ett ögonblick i dörröppningen. Plötsligt stängde han dubbeldörrarna, vände sig om.” (104) Han kommer nu med den skakande upplysningen att han förskingrat ur Jesu krubba. Sten Wistrand tar upp denna scen som ett exempel på ”motivet att med en port/dörr bakom ryggen fatta ett svårt beslut eller säga något livsavgörande” i sin analys av slutscenen i *Clownen Jac*, där Jac står orörlig med ryggen mot den svarta porten.⁶¹

Den kraft som verkar i motsatt riktning kan utifrån den symboliska bilden av katten och råttan tolkas som ödet. Markurell krossas av ödets slag, vilket leder till att han tar tillbaka sin konkursanmälan. I romanens idylliska slutscen är jämvikten återupprättad, men allt är inte sig likt. Vid examensfesten på värdshusterrassen uteblir familjerna Rütenschöld och de Lorche och värdshusvärlden har helt förändrats.

Den grundläggande transformationen när det gäller Markurell är förändringen från makt till maktlöshet, från omedvetenhet till insikt. Förloppet initieras i kollegierummet under mutlunchen, när en av censorerna talar om att häradshövdingen har en oäkta son i studentklassen. Det avbryts temporärt av slagsmålet på skolgården mellan Johan Markurell och Louis de Lorche, häradshövdingens äkta son. Markurell rusar rasande ned för skoltrappan, griper tag i unge Markurell och släpar honom mot ingången. ”Plötsligt släppte han honom; han tog sig om huvudet och sjönk ned på trappan. Där blev han sittande.” (152) Det plötsliga nedsjunkandet, förändringen från ursinnig rörelse till förflamad stillhet gör att trappan får karaktär av tröskelkronotop. Vad som lamslår honom är, som det senare framgår, inte bara den plötsliga insikten att Johan inte alls är lik honom utan också, och kanske ännu mer, tanken att Johan redan visste att han inte var son till Markurell. ”Och han visste. Hela Wadköping visste. [– – –] Det var bara jag som var ett kräk och ingenting visste.” (225) Efter en dramatisk uppgörelse med hustrun meddelas det att ”Markurells dödskamp började just nu, den 6 juni 1913 klockan 4.45 e. m.” (215) Dödskampen, framställd som en psykisk kris med starka kroppsliga uttryck, kulminerar under ett möte med lektor Barfoth i ett ångesttjut, (236) när han kommer till full insikt om hur förtvivlad hans situation är. Markurell, som på morgonen maktfullkomlig stått på Bergets topp och betraktat staden under sig, är nu försatt i en vanmaktställning som liknar råttans. Efter krisens kulmination uppnår han en viss jämvikt, som dock har karaktären av existentiell död. I slutscenen står han orörlig på verandatrappan. Tidens inverkan, den förvandling Markurell genomgått under dagen, kan Wadköpingsborna konstatera, när de betraktar hans ”askgrå, orörliga ansikte” och tänker: ”Det där är inte Markurell. Det är en bildstod, ett monument.” (256)

Den avslutande kvällsscenen återknyter till romanens inledande morgonscen. ”Längst ut på terrassens yttersta kant” står de båda gluntsångarna och sjunger: ”Minns du hur ödet oss förde tillhopa –” (257 f.) Slutscenen skildrar enligt Linnér stillheten efter stormen utan någon blick framåt mot stormar som åter skulle kunna uppstå. ”Den idyll vari romanen utmynnar erbjuder en räddning från hotande faror, och så länge författaren låter tiden stå still är friden ostörd.”⁶² Tideström invänder att stillheten som den kommer till uttryck i Markurells orörlighet påminner om den paralyserade råttan och påpekar att gluntsången tidigare blev ”signalen till att råttan dog”.⁶³ Vad jag vill peka på är den rumsadverbiella bestämningen: ”Längst ut [...]”, som fram-

hävs genom fundamentplatsen och som nästan ordagrant upprepar rättans placering i morgonscenen. Kantpositionen får därigenom karaktär av tröskelmarkör, som öppnar för kommande faror. Tröskelns kronotop ligger innesluten i idyllens som en latent rörelseenergi.

I samband med terrassen som tröskelrum kan man peka på hällen i *Dansen på Frötjärn* (1915). När den dödsmärkta Barbro Backe dansar den sista natten, framstår den allt vildare dansen som en dödsdans. Den äger rum på en häll, som stiger upp mot en brant.

Ytterst på hällen restes ett väldigt bål och antändes. Hamrin erbjöd sig att spela. Han ställde sig med ryggen mot elden, lade fiolen under hakan och drog stråken [...]. Så småningom filade han allt hårdare, allt gällare, allt hastigare. Han hade en stor vid rock och när han svängde kroppen i takt med musiken, fladdrade det svarta skynket som en stor nattfjäril framför elden. (X, 368)

Att platsen för den sista dansen på Frötjärn är hällen, nära branten, vilket det inledande rumsadverbialet framhäver, markerar i rummet den gränssituation som Barbro Backe och Hamrin befinner sig i. De står på tröskeln till döden. Den dödsjuka Hamrins allt mer forcerade filande speglar hans dödsångest, hans fruktan att träda över tröskeln. Han vill inte sluta att spela. ”Slutar jag, så släcka de bålet och det blir tyst. Då är sommaren slut och allting är slut.” (369) Bilden av nattfjärilen framför elden åskådliggör detta förgängelsemedvetande.

Barbro Backe kan inte upphöra att dansa på grund av en olidlig sveda i bröstet. Svedan har hon fått genom en olycka under bröllopfärden och kan tolkas som ett kroppsligt uttryck för den smärta och ångest hon känner över ett ödesdigert livsval som inte bara krossade hennes utan också den älskades livslycka.⁶⁴ Hon dansar livet ur sig. (370) I det melodramatiska slutet följande dag står hon bokstavligen på tröskeln, när hon döende, med uppskurna handleder, framträder för folket som samlats på gårdsplanen. ”Hon stannade i porten stödande sig mot sandstensspelaren.” Hennes återkommande ord under den sista kvällen: ”Kära vänner, jag kan inte” får nu sin slutgiltiga mening: ”Kära vänner – jag kan inte leva. Min älskade är död.” (381)

Farmor och Vår Herre (1921) omspanner på nuplanet ett dygn: kvällen före farmors 78-årsdag, då hon ser tillbaka på sitt liv, och själva födelsedagen. Denna dag blir den stora krisen i farmors liv, då hon förändras på ett genomgripande sätt, socialt, psykologiskt och existentiellt. Hon är i slutet en annan människa än hon var kvällen före. Födelsedagen är en ”tröskeldag”, som Birgitta Ahlmo-Nilsson säger med anknytning till Bachtin, ”en gränssstation i Farmors liv”.⁶⁵

Romanen kombinerar kontrastvis liksom *Markurells i Wadköping* tröskelns kronotop på nuplanet med idyllens i tillbakablicken, om än i mindre utsträckning. Ett ele-

ment i idyllens kronotop är måltiderna, där familjen, släkten samlas och dess sammanhållning manifesteras.⁶⁶ ”Riktigt ingift blev hon”, heter det om ”bondtösen” Agnes, ”först i början av sjuttioalet, då söndagsmiddagarna förlades till Borckska gården”. (XVII, 68) Den skildrade söndagsmiddagen, (69–75) där man njuter det goda livet, får stå för alla andra söndagsmiddagar de följande åren. Det är samma måltidsmönster som upprepas varje söndag. Det iterativa berättandet förtätar det idylliska cykliska tidrummet.

Skildringen av söndagsmiddagen, till stor del sceniskt framställd i presens, följs av en rad historier om olika Borckars död. (76–79) Detta leder till frågan om minnets kronotop i romanens första del. Farmors återblick på sitt liv präglas av en anekdotisk form. ”Man minns en siffra, en anekdot, en bild.” (207)⁶⁷ Anders Ohlsson har framhållit minnesprocessens filmiska karaktär. Via Farmors associationer relateras minnesbilderna ofta på ett diskontinuerligt vis i en montageliknande struktur.⁶⁸ Rummet dras genom denna struktur inte in i tidens rörelse utan minnesbilderna ställs bredvid varandra, varigenom tiden försumsligas. Detta svarar mot bilden av Farmors minne som ett statiskt rum med fasta inventarier. Det skakas dock om genom konfrontationen med barnens minnesbilder. ”De flyttade om saker och ting, som i årtal stått på sina bestämda platser och i sina orubbliga ställningar. Ingenting tycktes vara orubbligt längre och det förbryllade henne.” (210 f.) Den rumsliga metaforiken framträder också, när Farmor plockar fram undangömda minnen. ”Det finns i gömmorna ett och annat minne, som liknar minnet av Sannapojken, kyssarna och glaset.” (95) I berättarens efterföljande reflexion ställs minnenas tidlösa, evigt oföränderliga kvalitet hos den åldrade människan mot tidens rörelse, förgängligheten, i denna kosmiskt kronotopiska bild. ”Minnen är stjärnor. Dagen blir kväll, kvällen blir natt, jorden blir intet och stjärnorna allt.” (95)

Det ledande temat i släktromanen är, som tidigare nämnts, ”idyllens, den idylliska familjens och de patriarkaliska förhållandenas ödeläggelse”. Här är det Farmor som är den destruktiva kraften. En avgörande händelse är hennes vägran att låta Jonathan gå i borgen för en släkting. ”Det betydde brytning med släkten. Adjö, helt enkelt. Slut med söndagsmiddagarna.” (90) Det bryter ned Borckarnas ”system”, (212) som bygger på en patriarkalisk släktsammanhållning.⁶⁹ Även inom den egna familjen har hon varit, visar det sig, en ödeläggande makt, en stor fet råtta som gnagt ut allt omkring sig enligt barnens vittnesbörd. (215)

”Det inre rummet i ett hus, långt borta från sina gränser, dvs. från tröskeln” är, som Bachtin framhållit, sällan förekommande hos den krisinriktade Dostojevskij.⁷⁰ Det inre rummet, salen, är heller inte skådeplatsen för den stora krisen i Farmors liv utan husets yttre rum: porten, förstugan, förmaket och vinden. Det börjar i porten. Bakom ett berg av koffertar och iklädd dubbla pälsar gör Nathan sin storslagna entré. ”Han

var stor, han fyllde hela porten. En sån stor person hade icke stigit över den Borckska tröskeln allt sen den dag, då Gabriel och August släpade kommerserådet utför trappan rakt i famnen på kusken Ström och döden. När han stod där i porten, ännu halvt omgiven av natten, såg han ut som en jätte, som kommer för att sluka små barn.” (183) Nathans, den förlorade sonens, effektfullt iscensatta ankomst är upptakten till det drama som kommer att utspelas och där farmor ställs inför släktens ”domstol”. (209) Detta ”rättegångsdrama” börjar, som Linder noterat, utanför skamvrån, varpå förmaket blir ”rättegångsplats”.⁷¹ Den symbolladdade skamvrån, det stora kolsvarta tomrummet där barnen stängts in som en bestraffningsåtgärd, ligger under trappan som leder ned till förstugan. Farmor kommer ut i förstugan, hör genom den öppna tapetdörren barnen och Nathan viska inne i skamvrån. De talar om Gabriel, den döde sonen och Nathans far, får farmor veta.

Om Gabriel? upprepade farmor. Behöver ni gå in i skamvrån för att tala om Gabriel?

August, på tröskeln till rummet med de båda glasen, vände sig plötsligt om.

Ånej, mor, inte vi. Inte vi! Vi behöver inte stå i skamvrån, när det talas om Gabriel. (203 f.)

Här på tröskeln sker vändningen till den rannsakan, där farmor ställs i skamvrån. Likt härardshövdingen i *Markurells i Wadköping* vänder sig August i dörröppningen och säger något som får livsavgörande betydelse, i det här fallet för farmor. Hennes identitetskänsla rubbas genom att barnen nu börjar tumma på hennes minnen och ge en bild av henne som den onda modern, inte den goda som hon själv trott. Farmor drivs sedan till sammanbrott, när barnen vill omyndigförklara henne. I ett vanmäktigt raseri vill hon tända eld på huset och går med spånor uppför trappan till vinden.

Men det var himla långa trappor. Och hon var trött. Hon tappade spånorna. En efter en gled de ur vedbäraren, som var en frackväst, och lade sig beskedligt på trappstegen. [– – –] Vreden hade försvunnit droppe för droppe. Någonting annat hade kommit i stället. Hon hade börjat gråta. Sorgen droppade från ögonen och från näsan och den silade fram mellan läpparna. Men den blev inte mindre eller lättare för det, den blev tyngre och tyngre. Och hon släpade den med sig ända upp på vinden och satte sig på en lår. Där satt hon och grät. Över sig hade hon koppartaket och himlen och under sig hade hon stenhuset och jorden. (254 f.)

Enligt Linder lyfter händelseförloppet här i symbolisk mening till ett högre plan. Den ”himla långa” trappan leder till Farmors slutliga möte med Vår Herre.⁷² Ur kronotopiskt perspektiv används trappan och vinden för att gestalta den förändring och övergång som krisen innebär för Farmor. Tiden görs synlig genom spånorna som en efter en faller ned på trappstegen och vreden som försvinner droppe efter droppe, när hon börjar gråta. Det åskådliggör ett inre skeende, en transformation från ett tillstånd till

ett annat. Gränspositionen mellan himmel och jord uppe på vinden blir för Farmor tröskeln till den värld som gud skapat för de älskande, men tributen för denna existentiella övergång, det klara förståndet, tas ”just vid gränsen”. (261) Det klara förståndet måste alltså offras för kärleken. När Farmor inser detta, ”upptäcker vi”, som Skalin säger, ”att hon kommit fram till målet”.⁷³ Berättelsen ”telos” har, för att återknyta till Riffaterre, därmed uppnåtts. Tröskelns kronotop gör läsaren medveten om denna transformation.

Avslutande kommentar

Kronotop är ett vittfamnande och mångskiftande begrepp, som måste snävas in och preciseras för att bli ett användbart analysinstrument. Med ett avgränsat kronotopbegrepp öppnas flera möjligheter. Man kan mer i detalj analysera hur litterära texter byggs upp, hur tiden materialiseras, förtätas i rummet och rummet relateras till tiden.. I mer komplicerade texter av modernistiskt, expressionistiskt slag, som t.ex. *Blå blommor*, kan man med stöd av Riffaterres semiotiska teori analysera hur kronotoper genererar textliga avledningar, i form av metaforiska och imaginära rum. Distinktionen mellan intra-, inter- och transsubjektiva kronotoper, d.v.s. överlappande tidrum, kan användas för att precisera analysen av berättande texter, där händelseförloppet mer eller mindre filtreras genom en karaktärs medvetende, som t ex. i *Fru Gunhild på Hvissingeholm*. Tröskeln som ett återkommande kronotopiskt motiv kan tjäna som utgångspunkt för en psykologiskt existentiell topografi. Vid kanten av Sakyamunis vatten, grottan, den sviktande bron, gatan nedanför krogtrappan, genomgångsrummet, lådan, dikesrenen, tornrummet, takåsen, trappan till värdshuset, gårdsgården, kökstrappan, hällen nära stupet, längst ut på terrassens yttersta sten, skoltrappan, verandatrappan, tröskeln till förmaket, förmaket, vindstrappan, vinden, det är platser i Hjalmar Bergmans författarskap, där krisförlopp utspelas eller signaleras. Där hotar mörkret, skuggorna eller psykosen; där reduceras en outsider till en nollpunkt; där mördas en person eller slås till marken; där gör sig en mora skyldig till en lögn, som leder till sonens död; där dansas en dödsdans eller förebådas en existentiell död; där krossas en maktmänniska och går över tröskeln till de älskandes värld.

NOTER

- 1 Ahlmo-Nilsson, Birgitta, ”’Och till på köpet är det far dins pengar’. En studie i Hjalmar Bergmans roman *Farmor och Vår Herre*”, *Perspektiv på prosa. Göteborgsstudier i litteraturvetenskap tillägnade Peter Hallberg och Nils Åke Sjöstedt*, red. Birgitta Ahlmo-Nilsson, Sverker Göransson och Hans-Erik Johannesson, Göteborg 1981, s. 105–128, s. 124–126.

- 2 Ett urval titlar inom internationell och nordisk litteraturforskning ger Linda H. Nesby, "Kronotopi i praksis", *Edda* 2007:1, s. 108–114, s. 114. Senare tillskott inom svensk litteraturvetenskap är Bengt E. Andersson, *Att rannsaka en barndom, Harry Martinsons Näslorna blomma. Tillkomst och tematik*, Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet nr. 38, (diss.) Göteborg 2000; Örjan Torell, "Att överraskas av tiden: om en huvudlinje i svensk 1900-talslitteratur, synliggjord med hjälp av Bachtins kronotop- och polyfonibegrepp", *Edda* 2005:4, s. 357–370; Jimmy Vulovic, *Ensamhet och gemenskap. Vägar genom Eyvind Johnsons och Rudolf Värnlunds mellankrigsromaner*, (diss. Lund) Stockholm 2009.
- 3 Michail Bachtin, "Kronotopen. Tiden och rummet i romanen. Essäer i historisk poetik", *Det dialogiska ordet*, övers. Johan Öberg, 2:a uppl., Gråbo 1991 (=1991a), s. 14–165.
- 4 Bachtin 1991a, s. 152.
- 5 Jay Ladin, "Fleshing Out the Chronotope", *Critical Essays on Mikhail Bakhtin*, Caryl Emerson (ed.), New York 1998, s. 212–236, s. 213 f.
- 6 Bachtin 1991a, s. 159 f.
- 7 Ladin 1998, 215–219.
- 8 Bachtin 1991a, s. 158 f.
- 9 Michael Riffaterre, "Chronotopes in Diegesis", *Fiction Updated: Theories of Fictionality, Narratology and Poetics*, Mihailescu, Calin Andrei, Walid Hamarneth (eds), Toronto 1996, s. 244–256, s. 244
- 10 Riffaterre 1996, s. 244 f.
- 11 En sammanfattning denna teori ger M. Riffaterre i *Semiotics of Poetry* (1978)
- 12 Bachtin 1991a, s. 157.
- 13 Bachtin 1991a, s. 157 f.
- 14 Se Ahlmo-Nilsson 1981, s. 125; Per Wallroth, *Eländets triumfator. Studier i Hjalmar Bergmans roman Knutmässa marknad*, skrifter utgivna av Hjalmar Bergman Samfundet, 6, (diss. Uppsala) Stockholm 1992, s. 67.
- 15 Bachtin, 1991, s.152, 157.
- 16 Sidhänvisningar i texten avser Johannes Edfelts utgåva av Hjalmar Bergmans *Samlade Skrifter I–XXX*, Stockholm 1949–1958. Romersk siffra sätts endast ut vid den första hänvisningen till det verk som behandlas.
- 17 Inom narratologin skiljer man mellan olika typer av fokus: karaktärsfokus, intressefokus och fokalisation. Karaktärsfokus handlar om vems historia det är som berättas, intressefokus avser vad som görs till föremål för läsarens intresse till skillnad från fokalisation, som utgår från en position inom diegesen, berättelsens värld. Se Lars-Åke Skalin, *Karaktär och perspektiv. Att tolka litterära gestalter i det mimetiska språkspelet*, Acta Universitatis Upsaliensis, Historia litterarum, 17, Uppsala 1991, s. 213. Den inledande orden i *Målända* kan också väcka frågan om karaktärsfokus: "Det hände Gotama, den store Buddha", (10) men det är dock, vilket redan titeln indikerar, Måländas historia som berättas, hans öde som avgörs.
- 18 I en uppsats om "Målända", som belyser Hjalmar Bergmans förhållande till buddhismen, ställer också Gunnar Blomqvist frågan om man inte anar vid Buddhas möte med kurti-

- sanen ”en sinnestörelse helt oförenlig med föreställningen om en Buddha”. Och Blomqvist kommenterar måltiden på följande sätt: ”Gotama ser ned, vänder blicken mot marken, det var helt i sin ordning enligt munkdisciplinen. Men han förblir tyst medan Thirima flirtar med Målända, tills han ser upp ’med stora ögon’ och går utan ett ord. Man frestas fråga: varför passade inte mästaren tillfället att ge ungdomarna en tankeställare. Det var eljest Buddhas vana att vid bjudningar ’tacka för maten’ genom att rikta undervisande och förmanande ord till värdfolket. [– – –]. Scenerna mellan kurtisanen och de båda asketerna är onekligen hållna i en psykologisk svävning. Detta är originellt, att inte säga unikt i Buddha-litteraturen. Man erinrar sig Hjalmar Bergmans okonventionella behandling av de heliga gestalterna i dramat Maria, Jesu moder” (Gunnar Blomqvist, ”Buddha, artonår-ingen och kurtisanen” *Hjalmar Bergman Samfundet, Årsbok 1977*, s. 16–30, s 23 f.).
- 19 Erik Hjalmar Linder, *Sju världars herre. Hjalmar Bergmans liv och diktning till och med En döds memoarer*, Stockholm 1962, s. 121 f.; Sverker R. Ek, *Verklighet och vision. En studie i Hjalmar Bergmans romankonst*, (diss. Uppsala) Stockholm 1964, s. 217.
- 20 Ek 1964, s. 215.
- 21 Bachtin 1991a, s. 71 ff.
- 22 Ek 1964, s. 216.
- 23 Bachtin 1991a, s. 20, 32.
- 24 Ek 1964, s. 217 f.
- 25 Ibid., s. 253.
- 26 Den brinnande skogen är, som Gunnar Axberger visat, ett återkommande bildmotiv och ”fktionens djupa underström som med längre eller kortare intervaller går i dagen, bestämmande hjältens öde och händelsernas förlopp” (Gunnar Axberger, *Den brinnande skogen. En studie i Hjalmar Bergmans diktning*, Stockholm 1960, s. 75).
- 27 Bachtin 1991a, s. 33.
- 28 M. M. Bakhtin, *Speech Genres & Other Late Essays*, Caryl Emerson, Michael Holquist (eds), Austin 1986, s. 14.
- 29 Lars-Åke Skalin, ”Den inre vägen – Något om Hjalmar Bergmans moderna romanteknik med utgångspunkt från Blå blommar”, *En sann europé – Hjalmar Bergman i ett internationellt perspektiv*, Högskolan i Örebro, skriftserie, 65/Skrifter utgivna av Hjalmar Bergman Samfundet, 11, Örebro 1998, s. 163 – 186.
- 30 Riffaterre 1991, s. 250, 252.
- 31 Om olika överjagsfunktioner se Charles Brenner, *Psykoanalysens grunder*, Stockholm 1971, s. 108 ff.
- 32 Linder 1962, s. 149.
- 33 Om ”stadsmodellen” se Torell 2005, s. 358.
- 34 Att ”breda ut” en värld är en av de funktioner Erland Lagerroth nämner i samband med presentationen av en funktionell processmodell för texttolkning. Erland Lagerroth, *Romanen i din hand. Att läsa, studera och förstå berättarkonst*, Stockholm 1976, s. 122.
- 35 Se Linder 1962, s 230 ff.
- 36 Bachtin 1991a, s. 156.
- 37 Ibid., s. 152 f.

- 38 Elisabeth Hästbacka, *Det mångstämmiga rummet. Hjalmar Bergmans romankonst 1913 – 1918*, Skrifter utgivna av Hjalmar Bergman Samfundet, 4, (diss. Umeå) Stockholm 1990, s. 64–210.
- 39 Ibid., s. 338.
- 40 Michail Bachtin, *Dostojevskijs poetik*, övers. Lars Fyhr och Johan Öberg, Gråbo 1991 (=1991b), s.182.
- 41 Bachtin 1991a, s. 136 f.
- 42 Staffan Björck har framhållit avsaknaden av ”utomlokala relationer” i Bergmans Bergslagsromaner. Staffan Björck, ”Komedier i Bergslagen”, *Kring Hjalmar Bergman*, red. Sverker R. Ek, Stockholm 1965, s. 71–116, s. 100.
- 43 Bachtin 1991a, s. 143
- 44 Ladin 1998, s. 215, 226.
- 45 Björck 1965, s. 76.
- 46 Björck menar också att den händelse som ”slutgiltigt förmörkar fru Gunhilds förstånd” är när Judith, klädd i manskläder, kommer upp till fru Gunhild i tornrummet och de går ut och in under lindarna arm i arm. Björck 1965, s. 78.
- 47 Ibid., s. 107.
- 48 Bachtin 1991a, 24, 153.
- 49 Ibid., s. 157
- 50 Per Wallroth 1992, s. 94.
- 51 Ibid., 94 f.
- 52 Margareta Wirmark, ”Den censurerade lögnen. Hjalmar Bergman, Sigmund Freud och Mor i Sutre”, *Den moderne Hjalmar Bergman*, Skrifter utgivna av Hjalmar Bergman Samfundet, 2, Stockholm 1988, s.14–31, s. 21 ff.
- 53 Ibid., s. 20, 24.
- 54 Bachtin 1991a, s. 156 f.
- 55 Staffan Björck, *Romanens formvärld. Studier i prosaberättarens teknik*, 3:e uppl., Stockholm 1955, s. 205.
- 56 Sven Linner, *Livsförsoning och idyll. En studie i rikssvensk litteratur 1915 – 1922*, (diss. Uppsala) Stockholm 1954, s. 228.
- 57 Ibid.
- 58 Ladin 1998, s. 219.
- 59 Gunnar Tideström, ”Katt och råttor i några av Hjalmar Bergmans romaner. Ett bidrag till tolkningen av Markurells i Wadköping”, *Kring Hjalmar Bergman*, Stockholm 1965, s. 185–208
- 60 Tzvetan Todorov, *The poetics of Prose*, trans. Richard Howard, Ithaca N.Y., 1977, s. 111.
- 61 Sten Wistrand, *Att slås till insikt. Hjalmar Bergmans roman Clownen Jac*, Universitetet i Örebro, Örebro studies 16/Skrifter utgivna av Hjalmar Bergman Samfundet, 12, (diss.) Örebro 1999, s. 158.
- 62 Linnér 1954, s. 229.
- 63 Tideström 1965, s. 204 f.
- 64 Linder 1962, s. 354 f.

- 65 Ahlmo-Nilsson 1981, s. 126.
- 66 Bachtin 1991a, s. 138
- 67 Vissa anekdoter har dock inte en minnesmimetisk funktion utan är, som Skalin framhållit, berättelser som ”fullföljer en rent anekdotisk funktion, de åstadkommer en anekdotisk poäng”. Det är inte dessa minnen som i romanens andra del blir föremål för en kritisk omtolkning (Lars-Åke Skalin, ”Det bedrägliga minnet. Tillbakablicken som narrativt problem i Hjalmar Bergmans roman *Farmor och Vår Herre*”, *Att bygga sju världar... Konst och konstruktion i Hjalmar Bergmans romaner*, Skrifter utgivna av Hjalmar Bergman Samfundet, 8, red. Per Wallroth, Stockholm 1993, s. 66–88, s. 75).
- 68 Anders Ohlsson, *Läst genom kameranlinsen. Studier i filmiserad svensk roman*, Nora 1998, s. 77
- 69 Se Ahlmo-Nilsson, 1981, s. 109
- 70 Bachtin 1991b, s. 182
- 71 Erik Hjalmar Linder, *Kärlek och fadershus farväl. Hjalmar Bergmans liv och diktning från Markurells i Wadköping till Farmor och Vår Herre*, Stockholm 1973, s. 289.
- 72 Ibid., s. 323 f.
- 73 Skalin 1993, s. 84.

ABSTRACT

Sten Brandorf, *Kronotoper i Hjalmar Bergmans författarskap. (Chronotopes in the Authorship of Hjalmar Bergman.)*

Hjalmar Bergman's authorship has previously been investigated with Bakhtin's theories of the novel and the carnival as the main points of reference. This article is instead based on the central bakhtinian concept of the chronotope. The aim is to show how time and space are related to each other in psychologically and existentially significant ways in a selection of Bergman's novels. Another aim is to demonstrate the usefulness of the concept of chronotope as an instrument of analysis.

Chronotope is a broad concept but limited to specific moments in the diegesis it opens possibilities to study in detail how time thickens and how space is related to time. Furthermore, how chronotopes generate textual derivations on a metaphorical level, can be analysed with the support of Riffaterre's semiotic theory.

The article deals with both major, genre-defining and minor, local chronotopes, but the primary interest is the threshold chronotope, that is, the point where a crisis takes place. In the article there is a focus on key scenes in the chosen novels in order to show how the threshold chronotope constitute a recurrent motif, which in combination with, or contrasted to other chronotopes, forms a characteristic chronotopical pattern in the authorship of Hjalmar Bergman.