Thomas Sjösvärd
Litteraturvetenskapliga institutionen
Uppsala universitet

CYPRESSENS DUBBLA SKUGGA

WILLY KYRKLUND OCH DET GREKISKA

Licentiatavhandling i litteraturvetenskap

Handledare: Prof. Björn Sundberg och docent Anna Cullhed
Försvaras torsdagen den 24 jan kl. 15.15–17.00
Opponent: Docent Anders Mortensen
Lokal: Uppsala universitet, Engelska parken, 6–0031

INNEHÅLL

I.	INLEDNING	2
	1. Disposition	5
II.	DEN KYRKLUNDSKA TEXTEN	6
	1. Den tidigare forskningens syn på kontinuitet i Kyrklunds verk	7
	2. Begreppet verk	19
	3. Kyrklunds verk – en tentativ indelning	21
III.	UNDERVERK: *Ångvälten* (1948)	24
	1. Porslinstornet	25
IV.	GREKISKA TECKEN: *Hermelinens död* (1954)	28
	1. Fred i Bulgarien	30
	2. Hunden	37
	3. Barnet	43
V.	DÅRSKAPENS MÅTT: *Den överdrivne älskaren* (1957)	49
	1. Frygana	51
	2. Till mitt försvar	57
VI.	CYPRESSENS DUBBLA SKUGGA: *Aigaion* (1957)	62
	1. Tiden och landskapet	65
VII.	I GUDINNANS ÖGA: *Platanhårsdialog på en ö i Aigaion* (1961)	70
VIII.	ANTIMYTEN: *Den rätta känslan* (1974) och *8 variationer* (1982)	77
	1. *Den rätta känslan*, stycke VIII	82
	2. Minotauros' regering	88
IX.	AVSLUTNING	94
	KÄLLOR OCH LITTERATUR	96

I. INLEDNING

Möjligen skulle Willy Kyrklunds verk kunna liknas vid en sfinx: varje bok är sammansatt av sinsemellan främmande element – och ställer en inför gåtor. I en recension av *Den rätta känslan* från 1974 resonerar Karl Vennberg kring bokens implicite läsare. Denne vill Vennberg förlägga i en utopisk framtid där bristande kunskaper inte längre skulle utgöra ett hinder för tillägnelsen av verket: ”Envar skulle ha sin matematik, sitt latin, sin arabiska och sitt sanskrit i sådan ordning att hänsyftningar och citat inom dessa områden inte vållade besvär.”[1] Ett av syftena med föreliggande avhandling är att undanröja några av dessa besvär och bidra med kunskaper som gör läsningen rikare, kunskaper som rör det grekiska språket och grekisk kultur. Det handlar om att kartlägga referenserna till det grekiska och visa hur de kan berika tolkningen. Det finns emellertid ytterligare ett syfte, delvis motsatt det första: att problematisera de antaganden på vilka formuleringar som Vennbergs ovan grundar sig. I denna mening har avhandlingen en hermeneutisk ansats.

Den samlande beteckning jag valt för de språkliga och kulturella fenomen som står i fokus för avhandlingen är alltså ’det grekiska’. Det är ett medvetet obestämt uttryck. Öppenheten beror på att det kan vara svårt att avgöra huruvida ett inslag (eller en tendens, ett stildrag och så vidare) är ’grekiskt’, och på att dessa inslag kan vara ’grekiska’ på ett antal olika sätt. Frågan måste kort sagt avgöras på olika sätt från fall till fall. Redan på detta första stadium av analysen – där man avgör huruvida en aktuell passage överhuvudtaget befinner sig inom det aviserade ämnets gränser – framgår den växelverkan som uppstår mellan den tolkande, förklarande aktiviteten och klarläggandet av tolkningens förutsättningar.

Sedan den utkom i sin första upplaga 1960 har Hans-Georg Gadamers *Sanning och metod* kommit att betraktas som portalverk för den moderna hermeneutiken. Med hermeneutik, ett begrepp som självt genomgått ett antal betydelseförskjutningar, avser Gadamer, ”den klassiska disciplin, som sysslar med konsten att förstå texter”, men en disciplin som efter hand kommit att få en långt vidare syftning.[2] Utvidgningen bortom sådant som rör textstudiet, en utveckling som Gadamer själv bidrar till, behöver inte diskuteras i en litteraturvetenskaplig avhandling.[3] Däremot är lämpligt att uppehålla sig vid vad det innebär

[1] Karl Vennberg, ”Stadier på känslans väg” i Karl Vennberg, *På mitt samvete: recensioner, essäer och tidskritik från fem decennier* (Stockholm 1987), s. 314.
[2] Hans-Georg Gadamer, *Sanning och metod: i urval*, övers Arne Melberg (Göteborg 1997), s. 114.
[3] Gadamer sammanfattar utvecklingen: ”Hermeneutiken, som en gång var en teologisk och filosofisk hjälpdisciplin, genomgick under 1800-talet en systematisk utveckling, som gjorde den till grundval för den

att hermeneutiken ”sysslar” eller *har att göra* (originalet har ”zu tun hat”) med förståelsekonsten.[4] Vad formuleringen ger vid handen är nämligen att den tolkande verksamheten i sig inte utgör hermeneutik. Som redan ordbokens definition anger är hermeneutiken en ”tolkningslära”, snarare än dess tillämpning.[5]

Hur Gadamer förstår denna lära framgår av hans språkbruk, exempelvis i hans diskussion om den hermeneutik med vetenskapliga anspråk som Wilhelm Dilthey etablerade. Denna, skriver Gadamer, ”är inte helt enkelt enbart ytterligare ett steg i historien om konsten att förstå. Denna förståelsens historia är i sig sedan den antika filologins dagar ledsagad av teoretisk reflektion.”[6] Det är framför allt intresset för en sådan *ledsagande teoretisk reflektion* över förståelsen, i högre grad än de enskilda detaljerna i Gadamers egen teori, som ger mitt eget arbete dess hermeneutiska prägel.

Att den hermeneutiska metareflektionen utgör en grundpelare i avhandlingen skall inte skymma det faktum att jag själv utför tolkningar, att jag låter teorierna stå i förbindelse med praxis. Hermeneutiken måste, för att inte bli steril, ha sitt interpretativa moment, vad Gadamer behandlar under termen applikation.[7] Mitt förhållande till hermeneutiken liknar det Arne Melberg uttryckt i förordet till den svenska utgåvan av *Sanning och metod*:

> Min erfarenhet, således, är att hermeneutiken framför allt får oss att tänka igenom en rad grundfrågor i vår vetenskap och verksamhet: Vad är en text? Vad är tolkning? Läsning? Översättning? På vilket sätt kan min verksamhet kallas ’vetenskap’? Vad betyder metodik, hantverk, teori för min texttolkande praktik?[8]

Till de frågor Melberg nämner kan naturligtvis ytterligare tillföras. I en studie över Kyrklunds förhållande till det grekiska faller det sig exempelvis naturligt att inspireras av hermeneutikens starka betoning av litteraturens och tolkningens historicitet, liksom dess diskussioner kring översättning, i vid mening.

En aspekt av min hermeneutikförståelse som särskilt bör framhållas är den betydelse det litterära verkets egenart får för det tillvägagångssätt med vilket man närmar sig texten. Peter

---

samlade humanvetenskapliga verksamheten. Hermeneutiken lyfte sig avgörande från sitt ursprungliga pragmatiska ändamål, nämligen att möjliggöra eller underlätta förståelsen av litterära texter.” (Ibid., s. 115.)

[4] ”Die klassische Disziplin, die es mit der Kunst des Verstehens von Texten zu tun hat, ist die Hermeneutik.” (Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (Tübingen: C. B. Mohr (Paul Siebeck) Verlag 1975), s. 157.)

[5] Se ”Hermeneutik” i SAOB.

[6] ”Die Ausbildung einer Wissenschaft der Hermeneutik […] ist also nicht einfach nur ein weiterer Schritt in der Geschichte der Kunst des Verstehen selbst. An sich ist diese Geschichte des Verstehens schon seit den Tagen der antiken Philologie von theoretischer Reflexion begleitet.” (Gadamer (1975), s. 166 f. Stycket är ej medtaget i urvalet till den svenska utgåvan.)

[7] Se Ibid., 291 f. (Kapitlet ingår ej i den svenska utgåvan.)

[8] Arne Melberg, ”Förord” i Gadamer (1997), s. 9 f.

Szondi har i sin *Einführung in die literarische Hermeneutik* väl inskärpt vikten av att litteraturstudiet inte naivt övertar verktyg som utvecklats för en annan sorts föremål:

> Om vi talar om litterär hermeneutik snarare än filologisk, så är det inte minst för att den tolkningslära vi har i åtanke måste skilja sig från den klassiska filologins hermeneutik, i det att den inte behandlar de tolkade texternas estetiska karaktär först i en värdering som följer *efter* utläggningen, utan gör den till en förutsättning för själva utläggningen. Med andra ord måste den filologiska interpretationens traditionella regler och kriterier revideras i ljuset av dagens litteraturförståelse.[9]

Det litterära verkets egenart, det som Szondi kallar för estetisk karaktär, bör ingalunda reduceras till en enda egenskap, utan får ses som ett samlingsbegrepp för ett antal mer eller mindre framträdande drag som kan skilja sig mellan olika litterära verk. Vi har, med Karl Vennberg, redan noterat en sådan egenskap i Willy Kyrklunds verk. Deras gåtfulla allusioner till främmande språk förefaller inbjuda till ett slags exegetisk aktivitet, där en lärd läsare realiserar sitt bildningskapital, med förståelsen som utdelning. Men det kan mycket väl finnas andra sätt att förstå dessa inslag. När en text inrymmer gåtor är det kanske mindre intressant att försöka lösa varje sådan gåta, än att försöka dröja vid denna gåtfullhet och reflektera över hur den fungerar.[10] Om denna princip är giltig för de sporadiska inslagen av latin, arabiska, sanskrit eller matematik så är den fullkomligt avgörande för det grekiska – det språkliga, kulturella och geografiska område som näst efter det svenska utgör Kyrklunds mest frekventa referenspunkt.

Vilka estetiska egenskaper, utöver ett kryptiskt inlemmande av främmande språk, som blir styrande för meningen i fallet Kyrklund återstår att demonstrera, dels genom en granskning av den tidigare forskningen på författarskapet, dels genom min egen läsning. Per-Arne Henricson har konstaterat: ”Det är alltid vanskligt att skriva om litteratur och alldeles särskilt vanskligt om den text man vill behandla har Willy Kyrklund till författare.”[11] Föreliggande arbete är ett försök att ta denna upplevelse på allvar, och försöka formulera vari svårigheterna egentligen består.

---

[9] ”Sprechen wir von literarischer Hermeneutik statt von philologischer, so nicht zuletzt darum, weil die Auslegungslehre, die wir im Sinn haben, von der überlieferten Hermeneutik der klassischen Philologie sich darin wird unterscheiden müssen, dass sie den ästhetischen Charakter der auszulegenden Texte nicht erst in einer Würdigung, die auf die Auslegung folgt, berücksichtigt, sondern zur Prämisse der Auslegung selbst macht. D. h.: die traditionellen Regeln und Kriterien der philologischen Interpretation müssen im Lichte des heutigen Dichtungsverständnisses revidiert werden.” (Peter Szondi, *Einführung in die literarische Hermeneutik* (Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975) , s. 13.)

[10] Ett tacksamt exempel på en analys som inte omedelbart löser gåtor är Szondis läsning av Celans dikt ”Engführung”: ”Durch die Enge geführt: Versuch über die Verständlichkeit des modernen Gedichts”, i Peter Szondi, *Schriften II*, red. Wolfgang Fietkau (Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978), s. 345–389.

[11] Per-Arne Henricson, ”Willy Kyrklunds Medea från Mbongo”, *Edda* 75:4 (1975), s. 245.

1. Disposition

Syftet med licentiatavhandlingen är att diskutera de teoretiska utgångspunkterna för studiet av Kyrklunds författarskap, samt pröva det förhållningssätt jag kommer fram till på ett antal verk, som alla innehåller grekiska motiv: enstaka noveller från 1940- och 50-talens novellsamlingar, reseskildringen *Aigaion*, dramat *Platanhårsdialog på en ö i Aigaion* och två texter ur de sena prosaverken *Den rätta känslan* och *8 variationer*. Doktorsavhandlingen är tänkt att följa samma uppläggning, men utvidgas med analyser av dramerna *Medea från Mbongo* och *Gudar och människor* samt prosaverken *Polyfem förvandlad* och *Elpënor*. Vilka verk som behandlas i respektive avhandling framgår av följande uppställning:

Licentiatavhandling	**Doktorsavhandling**
Diskussion kring tolkningsfrågor och tidigare Kyrklundforskning	… inklusive Kyrklunds kommentarer
Närläsning av stycken ur: *Ångvälten* *Hermelinens död* *Den överdrivne älskaren* *Aigaion* *Platanhårsdialog* *Den rätta känslan* *8 variationer*	
Kortare kommentar om:	Utförliga analyser av: *Medea från Mbongo* *Gudar och människor* *Polyfem förvandlad* *Elpënor* *Om godheten*

Det teoretiska avsnitt som inleder avhandlingen presenterar undersökningens föremål – den kyrklundska texten – och syfte, och diskuterar mot bakgrund av den tidigare Kyrklundforskningen några problem som en sådan undersökning bör ta ställning till. Därefter studeras enskilda verk i kapitel som inleds med en övergripande framställning vari verkens plats i författarskapets kontext tecknas, vilken följs av närläsningar som söker klarlägga särskilda aspekter av hur det grekiska fungerar i texten.

II. DEN KYRKLUNDSKA TEXTEN

Studiet av ett visst motiv eller tema i ett visst författarskap hör till de mest etablerade praktikerna inom litteraturvetenskapen. Undersökningar av detta slag bildar närmast en undergenre inom författarmonografins genre. Eftersom mitt eget arbete ingår i denna tradition anser jag det lämpligt att diskutera några av dess begreppsliga förutsättningar. Vad är dess egentliga föremål: vad är ett författarskap och hur fungerar ett tema/motiv? Huvudsyftet är emellertid inte att ge några generella svar på dessa övergripande frågor, utan att mot bakgrund av dem studera några av de strategier som tillämpats i ett enskilt författarskap, Willy Kyrklunds.

Avsikten med föreliggande kapitel är utpräglat hermeneutisk, i den meningen att det handlar om att blottlägga förutsättningar för texttolkningen. Syftet är att visa på vilka uttalade eller outtalade antaganden om författarskap och motiv/tema som tolkningarna vilar på, och hur dessa antaganden inverkar på tolkningen. I det följande diskuteras hur den tidigare forskningen har velat avgränsa och dela in Willy Kyrklunds författarskap. Utifrån vilka kriterier bör verken ordnas för att ge de mest adekvata och fruktbara läsningarna? Hur är verken kopplade till varandra och hur skiljer de sig åt? Vilken vikt har fästs vid genre, kronologi eller tematiskt släktskap?

1. Den tidigare forskningens syn på kontinuitet i Kyrklunds verk

Först att genomföra en akademisk studie över ett större antal texter var Sten Wistrand, med en uppsats i litteraturvetenskap 1979, som kom att följas av ett specialarbete vid Bibliotekshögskolan 1981. I den första uppsatsen diskuterar Wistrand möjligheten att ”välja ut en bok och tränga in ordenligt och aspektrikt i denna”, men menar att han ”funnit det intressantare att se om något gemensamt drag kan upptäckas i hans [Kyrklunds] produktion”.[12] Att det är kontinuitet som söks betyder dock inte att han bortser från skillnaderna mellan de olika verken, vilket framgår av hur den kronologiska avgränsningen till perioden 1948–1957, det vill säga Kyrklunds sex första böcker motiveras: ”Dessa böcker bildar nämligen på sitt sätt en enhet, inte minst ur formell synpunkt. Det rör sig uteslutande om ren skönlitteratur på prosa: romaner och novellsamlingar.”[13] Uppsatsen diskuterar inte vad denna genretillhörighet får för konsekvenser. Man kan dock på enskilda ställen utläsa en förståelse av hur ett visst litterärt grepp inverkar på textens sätt att fungera, till exempel förekomsten av fiktiva gestalter och dialog: ”Kyrklund är ingen propagandist; han för inte entydigt till torgs sina egna åsikter i skilda frågor. Han låter sina personer tala, exemplifiera sig.”[14]

Även i den senare uppsatsen undviker Wistrand fördjupning i enskilda verk, något som motiveras av att Kyrklunds ”samlade produktion mer karaktäriseras av sin enhetlighet än sin utveckling”.[15] Han ger dock en mer ingående beskrivning än tidigare av samspelet mellan verken:

> [E]mbryot till en bok återfinns i en tidigare, tankegångar presenterade i en får en utförligare behandling i en annan. Alla samverkar de i en dialektisk helhet. Låt mig bara som exempel nämna, att ett kapitel i Polyfem förvandlad (1964) kan ses som det direkta embryot till Den rätta känslan.[16]

Med bilden av författarskapet som en dialektisk helhet framstår det som logiskt att hämta citat från olika verk för att illustrera genomgående teman hos Kyrklund, men det bör också noteras att Wistrands sätt att uppfatta denna helhet lägger tonvikten på de positiva, harmoniska

[12] Sten Wistrand, *Människans villkor: en studie i Willy Kyrklunds författarskap 1948–1957* (Örebro 1979), s. 6.
[13] Ibid., s. 5.
[14] Ibid.
[15] Sten Wistrand, *Spelet och dess regler: en studie i Willy Kyrklunds författarskap*, Specialarbete / Bibliotekshögskolan (Borås 1981), s. 5.
[16] Ibid.

relationerna, hur olika delar understöder eller utvecklar de tidigare, medan han bortser från möjligheten att fatta det ”dialektiska” i en mer konfliktfylld bemärkelse.

Samtidigt som han tycks söka ”tankegångar” ser Wistrand aldrig Kyrklunds uppfattningar som något som framträder omedelbart i texterna, vilket framgår av hur han behandlar de två reseskildringarna *Aigaion* och *Till Tabbas*. Han diskuterar möjligheten att betrakta dessa som ”direkta källor för WK:s egna åsikter”, men ställer sig skeptisk.[17] Den främsta reservationen skulle vara att de tankar som återges kan vara ”inbyggarnas” i det land som skildras snarare än författarens, men Wistrand anför även ett annat argument, som i detta sammanhang är intressantare: ”De två reseskildringarna smälter f.ö. väl in i WK:s *skönlitterära* [min kurs.] produktion, då det mesta han skriver är försök med olika tankebanor och föreställningsvärldar.”[18] Wistrand gör alltså en koppling mellan det skönlitterära skrivandet och svårigheten att bestämma en entydig position som skulle vara författarens. Det estetiska framträder här som en distorsion av en mer direkt kommunikation av åsikter eller tankar. [19]

Uppsatserna utgör ingalunda Wistrands sista ord om Kyrklund. I två artiklar från 2003 diskuteras författarskapet ur narratologisk synvinkel. Den ena är en studie över frågan om antalet gestalter i romanen *Tvåsam*, och där problematiserar Wistrand själva grunden för att ställa en sådan fråga. Han diskuterar förutsättningar för tolkningen, exempelvis fiktionalitetens mekanismer och vad det innebär att tala om en litterär figur. Enligt Wistrand är ett metaperspektiv nödvändigt för förståelsen av romanen:

> Mitt huvudsyfte med denna studie är naturligtvis inte att räkna antalet karaktärer utan att med *Tvåsam* som exempel belysa frågan om litterära gestalters funktion och ontologiska status. Romanens konstruktion inte bara inbjuder till en sådan reflektion, den närmast framtvingar den – vilket också tidigare forskning visar.[20]

[17] Ibid., s. 6.
[18] Ibid.
[19] Ett verk som blir ett särskilt tacksamt exempel för en sådan läsart är *Mästaren Ma*, där mästaren ofta uttrycker bestämda uppfattningar form av direkta påståenden, som dock ständigt relativiseras genom de två kommentatorerna och genom den fiktion som framträder i och med texten.
[20] Sten Wistrand ”’Ensam, tvåsam – hoppsan!’: hur många karaktärer finns det egentligen i Willy Kyrklunds roman *Tvåsam*?” i *Ordet och köttet : om teorin kring litterära karaktärer* , red. Lars-Åke Skalin (Örebro 2003), s. 155. I artikeln intar Wistrand ett förhållande till tolkning som inte är alltför avlägset mitt eget: ”Min ambition är sålunda inte att presentera en ’tolkning’ av *Tvåsam*. Snarare vill jag resonera runt de mer principiella frågor som boken väcker. Men det är naturligtvis min förhoppning att detta kan öka förståelsen för den specifika och unika romantexten.” (Ibid.)

Den andra artikeln studerar berättarhållningen och läsarens sympatier för olika romanfigurer i *Solange*.[21] Jämfört med den andra narratologiska artikeln har denna en mindre tydligt markerad inriktning på metaaspekter. Därtill bör nämnas att Wistrand här visar en tydlig ambition att förankra sina påståenden i författarintentionen. Det förutan så skiljer sig analysens inriktning från hans tidigare arbeten genom fokuseringen av *hur* sympatierna etableras berättartekniskt, och genom sin starkare inriktning på det enskilda verkets specifika egenskaper. Även här syns en rörelse från att sammanställa likartade formuleringar i syfte att visa ett idéinnehåll hos författaren, till att se hur de olika meningsskapande instanserna är organiserade i det enskilda verkets kontext.

Gunnar Arrias' avhandling *Jaget, friheten och tystnaden hos Willy Kyrklund* från 1981 ligger i sin syn på författarskapets enhetlighet nära (den tidige) Wistrand. Det övergripande syftet med avhandlingen är att söka konstanterna hos Kyrklund, konstanter som relaterar till en filosofisk problematik: ”I nästan allt han skrivit finner man en dialog för och emot i fråga om människans frihet.”[22] Medan Wistrand öppet avstår från att gå in närmare på enskilda verk gör Arrias längre nedslag, men dessa syftar i regel till att bekräfta förekomsten av den filosofiska tematik han ser hos Kyrklund. Desto mer anmärkningsvärt är hur Arrias väljer bort möjliga infallsvinklar:

> Många intressanta komparativa längdsnitt inom författarskapet hade kunnat företas. Detta har jag måst avstå från liksom från så mycket annat, t ex ett närmare uppmärksammande av komposition, bildspråk och berättarteknik. […]
>
> Då jag inte intresserar mig för utvecklingssynpunkter på Kyrklunds författarskap har jag sett mig fri att frångå en kronologisk framställning. I stället har jag valt att gå från vad jag uppfattar som de enklaste och klaraste fallen till de mer svårtolkade.[23]

Anmärkningsvärt är det, eftersom Arrias här inte överväger huruvida komposition, bildspråk eller berättarteknik skulle kunna inverka på den filosofiska problematiken, eller huruvida det kan finnas skillnader mellan tidigare och senare positioner. Detta hindrar inte att Arrias emellanåt, i själva analysen, för in berättartekniska aspekter som blir avgörande för hans utläsning av verkens idéinnehåll. Som exempel kan nämnas hur han efter att ha iakttagit beröringspunkter mellan olika figurers uttalanden i *Polyfem förvandlad* och den filosofiska

[21] ”Den överskattade berättaren: hur skall vi förstå normen i en berättelse som Willy Kyrklunds Solange?”, i *Berättaren: en gäckande röst i texten*, red. Lars-Åke Skalin (Örebro 2003).
[22] Gunnar Arrias, *Jaget, friheten och tystnaden hos Willy Kyrklund* (Göteborg 1981), s. 9.
[23] Ibid., s. 7.

positivismens så kallade verifierbarhetskrav, pekar på hur sammanhanget relativiserar dessa utsagor:

> Verifierbarhetstesens tre utförligaste förespråkare i *Polyfem förvandlad* är en glömsk kvinna (som dessutom berömmer sig av sitt goda minne), en åsna och en gammal man det finns skäl tro vara senil, eller på annat sätt förvirrad. Kanske är det inte en tillfällighet. Ironin i dessa fall skapas av att de som för ordet är otillförlitliga eller kan misstänkas vara det.[24]

Dessvärre ger bristen på systematisk framställning av dylika förhållanden intrycket att de förs in *ad hoc*, när de understödjer Arrias' teser och ignoreras i de fall där de komplicerar bilden.

I en recension av avhandlingen i *Samlaren* diskuterar Hans-Erik Johannesson ingående synen på författaren som ett enhetligt subjekt. Johannesson har av Arrias övertygats om ”att Kyrklund i mångt och mycket är densamme författarskapet igenom”, men ifrågasätter avhandlingens brist på kronologiska hänsynstaganden.[25] Han noterar att Arrias inkluderar artiklar och essäer i sitt material, men menar att ”han tenderar att höja sig till en nivå över texterna, där han talar om hållningar, åskådning osv. 'hos Kyrklund'”.[26] För min undersöknings vidkommande kan det vara intressant att observera sambandet mellan å ena sidan synen på författaren och å andra sidan sättet att ordna materialet: om Kyrklunds alster betraktas som direkta uttryck för ett överordnat subjekts uppfattningar, och dessa uppfattningar antas vara konstanta, blir det knappast nödvändigt att göra någon gränsdragning mellan de olika verken, eller mellan litterära verk och yttre källor, såsom artiklar eller uttalanden i intervjuer.

Med hänvisning till Wistrand och en 3-betygsuppsats av Per Erik Ljung tycker sig Johannesson se ”en tolkningstradition att spåra 'Kyrklund själv' i texterna”.[27] Han gör en viktig distinktion mellan två olika begrepp om kontinuitet:

> Arrias för traditionen vidare – och visst finns det mycket som talar för en kontinuitet, åtminstone i den mening Ljung avser, de ständigt återkommande motiven. Det blir något helt annat när man som Arrias gång på gång hypostaserar ett

[24] Ibid., s. 74.
[25] Hans-Erik Johannesson, ”Gunnar Arrias: Jaget, friheten och tystnaden hos Willy Kyrklund”, *Samlaren* 103 (1982): s. 156. Värdet av att beakta kronologin blir naturligtvis inte mindre av att fler verk utkommit sedan 1983.
[26] Ibid.
[27] Ibid.

> författarmedvetande över det aktuella textstället, en generalisering som leder bort från det aktuella textstället.[28]

Utöver återkommande motiv finns många litterära grepp som kan anses skapa kontinuitet, allt sådant man talar om som författarens stil. Men även om man erkänner att en sådan kontinuitet föreligger i fallet Kyrklund kan bilden behöva nyanseras. Johannessons varningar för förhastade generaliseringar är relevant vare sig man återför kontinuiteten på ett övergripande författarsubjekt eller ej: ”I synen på Kyrklunds författarskap som ett continuum finns det inte utrymme för brytningar, för diskontinuitet (jag avser givetvis inte oppositioner, motsättningar som har med författarskapets mångtydighet att göra).”[29] Ett allför enögt sökande efter likheter mellan textställen riskerar att ge en bild av författarskapet som en homogen massa. Tvärtom vill jag framhålla spelet mellan likheter och skillnader, och det gäller även de återkommande motiven. En redogörelse för dem blir inte rättvisande så länge den inte beaktar att dessa motiv när de återkommer inte återkommer på samma sätt.

Det för min undersökning avgörande i Johannessons kritik rör hur man förstår författarskapet som helhet och hur man går från det enskilda textstället till en mer allmän tolkning. Egendomligt nog talar Johannesson om avhandlingens ”konsekvent hermeneutiska inriktning”.[30] Tvärtom skulle jag vilja hävda att Arrias uppvisar en närmast total avsaknad av hermeneutiska perspektiv, i den mening Gadamer lägger i ordet. Ett beaktande av den diskussion den filosofiska hermeneutiken fört kring frågor som tolkningens historicitet, meningens förhållande till det estetiska, eller förhållandet mellan del och helhet hade kunnat förebygga de problem Johannesson har kunnat iaktta hos Arrias.

Den förste att på ett utförligt och systematiskt sätt göra reda för mångfalden i Kyrklunds textkorpus är Arne Florin, med licentiatavhandlingen *Om Willy Kyrklunds genrer och genreblandningar*.[31] Liksom tidigare forskare framhåller Florin kontinuiteten i fråga om tema/motiv, och därtill den stilistiska, såtillvida att ”vissa tematiska komplex återkommer ofta och vissa egenskaper hos Kyrklunds stil som gör den till ett omisskännligt signalement på sin författare”.[32] Icke desto mindre ger Florin en betydligt mer differentierad bild av de olika verken, vilket kan ses som en följd av hans inriktning på formella aspekter; om det för en idéinriktad läsning kan tyckas enkelt att identifiera vissa konstanter hos Kyrklund blir det för

[28] Ibid., s. 157.
[29] Ibid.
[30] Ibid., s. 158. Inledningsvis benämner Johannesson avhandlingen som ”idéanalytisk” (ibid., s. 156), en mer träffande karakteristik.
[31] Arne Florin, ”Om Willy Kyrklunds genrer och genreblandningar”, otryckt licentiatavhandling, Stockholms universitet, 1992.
[32] Ibid., s. 2.

en läsning som fäster sig vid form- och genrefrågor oundvikligt att observera en stor variationsrikedom.

Arne Florin vidareför Johannessons språkbruk när han kallar Arrias' inriktning ”renodlat hermeneutisk”.[33] Liksom Johannessons kan emellertid Florins egen kritik beskrivas som just hermeneutisk, om vi håller fast vid Gadamers konception av hermeneutiken som en ”teoretisk reflektion” över konsten att förstå.[34] Hans syfte är nämligen inte primärt att tolka utan att visa *hur* meningen uppstår i de behandlade texterna.[35] Därtill intresserar sig Florin i hög grad för relationen mellan del och helhet, särskilt med avseende på genrer. Genom att växla mellan övergripande perspektiv och inslag i enskilda texter vill Florin ”beskriva den utveckling eller de förskjutningar som skett inom författarskapet”.[36]

Ett av syftena är att ge en mer diversifierad bild av författarskapet, men eftersom Florin samtidigt intresserar sig för ”genomgående mönster” kan han visa ”författarskapets spänning mellan å ena sidan spridning, variation och å den andra enhetlighet”.[37] Med denna spänning följer att det blir svårt att, som både Wistrand och Arrias gör, generalisera utifrån ett enskilt textstycke, eller sammanföra likartade formuleringar från olika texter utan att beakta hur de sammanhang de ingår i inverkar på betydelsen.[38] Florin betraktar ”Kyrklunds texter som helheter där det ter sig mycket svårt att klart särskilja det formella från det tematiska”.[39] Samtidigt förstärker Florin den uppfattning Wistrand uttryckte, men kanske inte fullt tillämpade, nämligen att den litterära formen problematiserar sökandet efter en författarens röst.

Vad Florin kallar ”det formella” menar jag är ett exempel på den ”textens estetiska karaktär” som Peter Szondi menade icke bör behandlas som sekundär i förhållande till meningen. Det finns ett antal sätt på vilka det litterära verkets egenskaper blir avgörande för meningen hos en fras. Exempelvis kan ett yttrande läggas i munnen på en figur. Ord eller

---

[33] Ibid., s. 1.
[34] I en tidigare C-uppsats menar Florin att ”Arrias har en tendens att i alltför hög grad isolera berättartekniken från det tematiska – den ses fr a som ett medel att problematisera olika estetiska hållningar”. (Arne Florin, ”Willy Kyrklunds 'Tankemodeller' – en undersökning av determinism- och identitetsproblematiken i '8 variationer'”, C-uppsats, Stockholms universitet, 1983, s. 10.)
[35] Florin (1992), s. 3 f.
[36] Ibid., s. 3.
[37] Ibid.
[38] I C-uppsatsen varnar Florin för ”en mycket vanlig frestelse bland Kyrklundkommentatorer; att plocka ut lämpliga exemplifieringar ur sitt dialektiska sammanhang som illustrationer till en på förhand given tes” (Florin (1983), s. 4 f.).
[39] Florin (1992), s. 7. Florin problematiserar även tendensen att abstrahera innehåll och form, som om de kan betraktas var för sig. I den tidigare C-uppsatsen kritiserar Florin Arrias för att bortse ifrån samspelet mellan dessa aspekter: ”Bl a har Arrias en lite olycklig benägenhet att isolera berättartekniken från dess samverkan med det tematiska, något som får honom att ej till fullo uppmärksamma texternas dialektiska uppbyggnad.” (Florin (1983), s. 1.)

situationer som i en viss kontext och genom vissa stilmedel får en ironisk eller parodisk effekt. Florins varningar för en undervärdering av estetikens meningsbärande roll går att återföra på den hermeneutiska grundsatsen att delen, den enskilda meningen måste förstås mot bakgrund av helheten, varmed hos Florin avses verket, författarskapet eller möjligen genren, medan helheten endast kan konstrueras genom att man beaktar de olika delarna.

Vad som skall betraktas som 'helhet' är inte givet. De hittills diskuterade studierna har på ett eller annat sätt haft författarskapet som sitt övergripande objekt. En annan utgångspunkt har Gunnar Bäcks avhandling *Ord och kött*, som anlägger ett teatervetenskapligt perspektiv. Detta inverkar på frågor om avgränsning och materialsituation. Avhandlingen, som främst behandlar *Medea från Mbongo*, riktar i långt högre grad än någon annan Kyrklundstudie uppmärksamheten mot det yttre sammanhanget, i form av pjäsens realisering på scen. Även om också Bäck kan engagera sig i "att spåra 'Kyrklund själv'", för att tala med Johannesson, så har detta spårande inte överordnad prioritet.[40] Även avvikelser från Kyrklunds text, till exempel i form av strykningar, hör till studiens föremål.[41]

Koncentrationen på ett drama innebär i sig att en syn på författarskapet som helhet inte hamnar i fokus, men ansatser till en sådan analys saknas inte. Särskilt bör framhållas Bäcks beskrivning av pjäsen som "ett möte mellan Euripides' *Medea* och en kyrklundsk äktenskapstematik, igenkännbar t ex från romanen *Solange*".[42] Karakteristiken föranleder en komparation av de båda verken, där parallellerna framhålls mer än skillnaderna. Därvidlag följer Bäck Arrias och Wistrand. Likväl blir bilden inte fullt så homogeniserande. Roland Lysell har kommenterat Bäcks syn på skillnaden mellan de två verken.

> Genrens krav transformerar Kyrklunds dramatik till något annat och än mer komplicerat än Kyrklunds prosa. […] I motsats till Hugos ord i Solange har Jasons ord i *Medea från Mbongo* ("ett språkbruk där det pedantiska uttryckssättet påminner om Hugos") en adressat […].[43]

[40] Ett olyckligt exempel på tendensen att hänföra de litterära verkens egenskaper till författarens livsåskådning är Bäcks förklaring till Kyrklunds begränsade produktivitet, nämligen att långa böcker per definition skulle vara oetiska: "Att tematisera livsnederlaget som Kyrklund gör […] utesluter ordrika framställningar om man vill bevara solidariteten med det framställda och undvika att berättandet blir en del av den välbeställdhet som det framställda (alltså) skulle hata." (Gunnar Bäck, *Ord och kött: till teaterns fenomenologi med Larssons och Kyrklunds Medea* (Göteborg 1992), s. 74.)

[41] Se till exempel stycket om hur texten behandlades i Dramatens uppsättning 1967 (ibid., s. 96–100).

[42] Ibid., s. 74.

[43] Roland Lysell, "Gudarnas barn: en essä om Willy Kyrklunds *Gudar och människor*", i *Skeptikerns dilemma: texter om Willy Kyrklunds författarskap*, red. Gunnar Arrias och Vasilis Papageorgiou (Stockholm/Stehag 1997), s. 138.

Huruvida något kan bli mer komplicerat än Kyrklunds prosa kan diskuteras; det viktiga är hur genren påverkar subjektsrelationerna inom ett verk, på ett sätt som måste tas i beaktning av var och en som vill anlägga ett syntetiskt perspektiv på författarskapet. Lysell fortsätter: ”Dramatik är dessutom författaren mera avlägsen än prosan, då dess stämmor är många.”[44] En mer utförlig diskussion om hur dessa komplikationer framträder i det enskilda fallet får vänta till de faktiska analyserna av dramer; här får det anses tillräckligt att ha antytt dem.[45]

En fortsatt problematisering av de analytiska verktygen syns i Paul Norléns *”Textens villkor”: a study of Willy Kyrklund’s prose fiction*. Norlén tycker sig, när han betraktar den tidiga receptionen av Kyrklund, kunna se ”an apparent gap between his work and the critical vocabulary available to discuss it when it first appeared”.[46] Norléns invändningar gäller även forskningen, där han reagerar på de mål man satt för sitt arbete. Inte minst kritiserar han Wistrands ”practice of extracting a ’message’ from a series of texts”.[47] Han fäster sig vid en representativ formulering hos Wistrand: ”Den existentiella frustreringen är ett förträffligt uttryck för den mänskliga situation, som jag tidigare framdestillerat ur Willy Kyrklunds verk.”[48] Det är svårt att inte instämma med Norlén. Destilleringsmetaforen rymmer två stora problem. Det ena är det underliggande antagandet att författaren har spritt ut ett budskap i den litterära texten, som det är uttolkarens uppgift att samla ihop. Det andra problemet är den uppenbara risken att en rik och mångfacetterad text reduceras till några uppfattningar. Utifrån hur Norlén, liksom Florin, arbetar, och med ledning av det tidigare resonemang som här förts kring forskningens mål och medel framträder en tydlig bild av alternativet till en sådan framdestillering: att studera enskilda inslag och stildrag i enskilda texter och först därefter sätta samman dessa till en syntetisk, men inte för den skull homogen bild av författarskapet. Den helhet som författarskapet bildar framträder då som en sammansatt, ibland rent av motsägelsefull helhet. En sådan inställning utgör en av de viktigaste utgångspunkterna för detta arbete.

I Norléns egen framställning av syftet med studien framhålls samspelet mellan de olika perspektiven:

---

[44] Ibid.
[45] För en mer ingående diskussion kring hur teatervetenskapliga perspektiv kan modifiera mer traditionella textanalytiska angreppssätt, se Björn Sundberg, *”Om du vill lära känna det osynliga - ”: anteckningar till Strindbergs sena historiedramatik* (Skellefteå 2011), s. 128–132. Från den tidiga Strindbergforskningen skiljer sig Kyrklundforskningen genom att mindre lägga tonvikten vid den biografiska personen för att i stället söka ett filosofiskt idéinnehåll, men i rörelsen mot ett allt större hänsynstagande till dramats semiotiska egenart är de två forskningsområdenas utveckling parallell.
[46] Paul Richard Norlén, *”Textens villkor”: a Study of Willy Kyrklund’s Prose Fiction* (Stockholm 1998), s. 12.
[47] Ibid., s. 18 n. 2 . I en annan fotnot konstaterar Norlén att Wistrand i sina två studier endast genomför en längre analys av en enskild text (ibid. s. 208, n.1).
[48] Wistrand (1981), s. 43.

> The focal point of this study will be "genre," especially as it applies to reader expectations and narrative structure; the role of irony and the "multivocal" character of Kyrklund's texts; intertextual relationships, including allusion; and the role of games and game-like structures, including mathematics, in Kyrklund's texts. […] Kyrklund's narrative strategies frequently overlap, of course, and none of these categories, taken alone, are sufficient explanatory mechanisms for these texts.[49]

Om man med Norlén antar att textens komplexitet gör varje ensidigt belysande av en aspekt missvisande, tvingas forskningen snarare inta en hållning som närmast kan uppfattas som eklektisk. Så kunde man se att Arrias belysning av idéinnehållet vann på att väga in berättartekniska aspekter, att Bäcks fokusering av iscensättningen inte utesluter inomlitterär komparation, att Arne Florin inte enbart håller sig till rena genrefrågor och så vidare. En studie i ”det grekiska” hos Kyrklund kan på motsvarande sätt söka inkorporera alla de perspektiv som de grekiska inslagen aktualiserar.

Möjligheten att studera verken ur kronologisk synvinkel har prövats på flera ställen i den tidigare forskningen, men det är först i och med Olle Widhes avhandling *Främlingskap* det blir en strukturerande princip. Efter ett antal teoretiska överväganden, inte minst en för denna avhandling viktig diskussion om några av grunddragen i Kyrklunds ”gestaltningsmetod”, gör Widhe nedslag i novellsamlingen *Ångvälten* och de fyra romanerna/montagen *Tvåsam*, *Solange*, *Mästaren Ma* och *Polyfem förvandlad*, med såväl idéhistorisk kontextualisering som närläsningar av de enskilda passagerna.

Samtidigt som Widhe studerar gestaltningen med stor lyhördhet för estetiska aspekter är hans huvudsyfte att nå fram till ett idéinnehåll. Det estetiska förstås som tillämpningen av en *estetik*, och estetiken förstås som en etik, som det blir uttolkarens uppgift att rekonstruera: ”En bärande tanke i min framställning är att den kyrklundska textens orientering mot läsaren går att föra tillbaka både på en specifik språkuppfattning och en speciell etisk grundhållning i författarskapet.”[50] Med sökandet efter denna grundhållning följer en tendens att generalisera på ett sådant sätt att de idéer som varit vägledande för ett visst verk också antas gälla för författarskapet i sin helhet.

På goda grunder beskriver Widhe montaget som en signifikativ litterär teknik hos Kyrklund, vilket i detta fall främst innebär ”ett oförmedlat monterande av passager i olika genrer”.[51] Problematiskt blir det dock när detta kontrasteras mot ”den realistiska

[49] Norlén (1998), s . 12.
[50] Olle Widhe, *Främlingskap: etik och form i Willy Kyrklunds tidiga prosa* (Lund 2005), s. 15.
[51] Ibid., s. 271.

framställningen [som] löper framåt genom *berättarens* ansträngningar att upprätta metonymiska närhetsrelationer mellan fiktionsvärldens detaljer, de olika karaktärerna och den berättade historien".[52] Widhe vill se avvikelsen från detta som ett "mot bakgrund av den antiauktoritära grundhållning som återfinns i författarskapet".[53] Att merparten av Kyrklunds verk utgörs av olika former av montage betyder dock inte att andra former är uteslutna. *Aigaion* (1957) motsvarar tvärtom alla av Widhe formulerade karakteristika för den realistiska framställningen (med reservationen att den värld som visas upp inte nödvändigtvis är att betrakta som fiktion). Om vi inte betraktar *Aigaion* som ett tillfälligt avsteg från Kyrklunds etiska grundhållning, tvingas vi till större försiktighet dels vad gäller att röra sig från det enskilda exemplet till en helhetsuppfattning, dels vad gäller att förmoda ett omedelbart orsaksförhållande mellan världsåskådning, poetik och det enskilda verkets formspråk.

I Johan Sahlins avhandling *Om kyrklundheten* är huvudobjektet avgränsat till en enskild bok, *Om godheten*. Visserligen aktualiseras andra skrifter av Kyrklund, men nästan enbart i den mån *Om godheten* anknyter till dem, vilket den gör "både indirekt genom allusioner till egna verk som *Mästaren Ma* och *Polyfem förvandlad*, och mer direkt genom återbruk av formuleringar och stoff av sakprosakaraktär".[54] Som synes aktualiseras diskussionen om sakprosa, traktat, i förhållande till mer utpräglat skönlitterära genrer, något som är logiskt utifrån den syn Sahlin har på *Om godhetens* plats i Kyrklunds produktion:

> *Om godheten*, författarskapets sista större verk, kan ses som en logisk slutpunkt i denna utveckling. Författaren knyter här an till en mer instrumentellt inriktad litterär form än i tidigare verk, en argumentation. I denna form är författaren på essäistiskt manér själv mer synlig än tidigare och de berättelser som fogas in i verkhelheten är starkt stiliserade, ofta med ett lätt uppfattat idéinnehåll.[55]

Tilläggas kan att Sahlin ägnar de stycken som är argumentativa till sin karaktär betydligt mer uppmärksamhet än de mer skönlitterära. På ett sätt som kan jämföras med Wistrands resonemang kring *Aigaion* diskuterar Sahlin möjligheten att ur *Om godheten* (en bok som vid

---

[52] Ibid.
[53] Ibid. Denna tankefigur återkommer i behandlingen av formspråket i *Polyfem förvandlad*: "Men anledningen till att *Polyfem förvandlad* uttryckligen förkastar det kronologiskt och rumsligt sammanhängande berättelseskelettet till förmån för montageformen kan också förklaras som en vägran att reducera det unikt mänskliga i ord och givna orsakssamband – även i detta avseende kan romanens form alltså bestämmas i relation till det etiska." (Ibid., s. 273.) Här kan noteras att inte bara *Aigaion* utan även en senare bok som *Elpënor* har formen av en sammanhängande berättelse.
[54] Johan Sahlin, *Om kyrklundheten: värde, kunskap och skrivande i Willy Kyrklunds Om godheten* (Lund 2008), s. 12.
[55] Ibid., s. 11.

tiden för Wistrands studie ännu inte tillkommit) utläsa författarens uppfattningar. Han menar att *Om godheten* mer än tidigare verk lämpar sig för en sådan läsart:

> Perspektivet är personligt och tillbakablickande och Kyrklund knyter samman en rad element ur författarskapet. Filosofiska och estetiska idéer uttrycks mer explicit än tidigare och verket innehar en dubbel position mellan argument och litterär gestaltning som gör det naturligt att belysa författarskapets litterära aspekter med hjälp av de argumentativa – och tvärtom.[56]

Sahlin gör liksom Wistrand tidigare vissa reservationer, men framför allt sätter han upp ett annat syfte för sin undersökning: ”Kyrklunds intentioner är därmed viktiga men hans självförståelse är, trots att jag använder detta material, inte undersökningens slutmål.”[57]

En allmän anmärkning Sahlin gör om Kyrklund är ”att det finns skillnader mellan författarskapets olika faser, där olika motiv, teman eller frågeställningar är mer eller mindre framträdande”, faser som ”kräver delvis olika undersökningskontext”.[58] Följden blir att de uppfattningar Sahlin beskriver i *Om godheten* inte generaliseras till att gälla hos Kyrklund alltid.

Det denna genomgång av de mer omfattande Kyrklundstudierna visat är att de olika positioner man intagit i frågan om avgränsning och indelning, vare sig de formulerats explicit eller gått att utläsa ur respektive forskares tillvägagångssätt, ofta har kommit att bli avgörande för vilket slags tolkningar man kunnat göra. Vi har kunnat se olika sätt att uppfatta kontinuitet och brottpunkter i författarskapet. Ytterst handlar det om val som ingår i den tolkande verksamheten, som ibland kan variera beroende på de olika syftena man kan ha med att närma sig Kyrklunds skrifter, men som också kan anses vara mer eller mindre välgrundade. Min egen uppfattning är den att undersökningar som försöker differentiera materialet i så hög grad som möjligt blir betydligt skarpare än dem som alltför snabbt söker generalisera.

Åtskilliga av de ämnen som berörts i denna genomgång – exempelvis det hypostaserade författarmedvetandet eller skillnaden mellan sakprosa och skönlitteratur – tangerar frågan om hur man skall förhålla sig till författarintentionen. Till detta problemområde hör naturligtvis även avgränsningen av materialet: hur används bäst de essäer som bär Kyrklunds signatur och vilken nytta har man av intervjuer och annat icke skönlitterärt material? Hur hanterar man arbetsanteckningar.

---

[56] Ibid., s. 15. Med stöd i Michael Woods resonemang kring Montaignes essäer diskuterar Sahlin relationen mellan exempel och argument, vilken ”kan betraktas som parallell med relationen mellan erfarenhet och tanke, eller mellan *litteratur* och *en mer teoretisk framställningsform*” (ibid. s. 170, min kursivering).
[57] Ibid., s. 26.
[58] Ibid., s. 30.

I min licentiatavhandling har jag funnit det lämpligt att nästan uteslutande uppehålla mig vid de litterära verken. Jag bedömer att en undersökning av den här typen, där själva meningsproduktionens mekanismer står i centrum skulle behöva föra ett mer utvecklat teoretiskt resonemang kring författarintention än vad det funnits tid och utrymme för. Dels är författarintention i sig ett omdiskuterat begrepp. Dels, och framför allt, finns ett antal komplikationer i fallet Kyrklund. Kyrklund är en teoretiskt medveten författare, men hur steget från den resonerande, ofta filosofisk diskurs, till den litterära praktiken ser ut är inte givet, och exemplet med det så kallade framdestillerade budskap som man fann i Wistrands tidiga forskning visar att en alltför oreflekterad syn på denna övergång riskerar att leda till förhastade slutsatser. Ytterligare komplikationer hänskjuter jag till min planerade doktorsavhandling, men en kan nämnas nu, eftersom den gäller just ämnet för min studie. En intentionalistiskt inriktad litteraturvetare skulle kunna formulera frågan om det grekiska som: vad vill Kyrklund när han för in grekiska inslag i sin text? Just på den punkten uttrycker sig författaren mycket bestämt, i ett föredrag från 1987: ”I mitt skönlitterära författarskap kunde jag med förvåning iaktta hur grekiska motiv och myter ständigt återkom som om de levde sitt eget liv inom mig oberoende av mina tycken och ambitioner.”[59] Den författare som säger att texten inte är ett resultat av hans intention kan tyckas ställa en intentionalistisk litteraturvetare inför något av en återvändsgränd. Kanske är dock vändplan en bättre metafor – intentionsfrågan förlorar inte relevans, men blir inte analysens slutmål. Uppmärksamheten riktas åter mot vad texten gör. Hur man som forskare närmar sig texten påverkas dock i hög grad av vad man överhuvudtaget väljer att betrakta som Kyrklunds *verk* och hur man förstår relationen mellan verk och annat material.

[59] Willy Kyrklund, ”Tal till grekvänner”, i *Berättelser, dramatik, anföranden, artiklar* (Stockholm 1996), s. 570.

2. Begreppet verk

Som vi har kunnat se uppvisar Kyrklundforskningen en spänning mellan generaliserande perspektiv, ofta med inriktning på idéer, och en ambition att göra reda för de enskilda passagernas eller verkens uppbyggnad, deras sätt att relatera till varandra eller till andra storheter såsom genre. Innan analysen fortsätter finns det anledning att föra en mer principiell diskussion över vad man lägger i ett begrepp som verk.

En första anmärkning är att begreppsanvändningen i ett sammanhang som detta bör vara tämligen flexibel, för att kunna fånga en mångskiftande verklighet. Anders Pettersson har i sin studie *Verkbegreppet*, som summerar flera tidigare diskussioner inom analytisk filosofi och fenomenologi, argumenterat för att ”den föreställning som verkbegreppet representerar är inadekvat”.[60] Petterssons ambition är alltså att ”kritisera verkbegreppet, och visa hur det kan elimineras med hjälp av en uppsättning mer rationella kategorier”.[61] Här är inte rätta platsen att i detalj bemöta Petterssons argument.[62] Däremot kan hans synsätt hjälpa till att kontrastivt visa min egen uppfattning om litteraturvetenskapens syften och tillvägagångssätt. Den stora skillnaden rör delvis kunskapssynen, men är också värderingsmässig: jag anser att det kan vara värdefullt för humaniora att använda begrepp som inte alltid svarar mot en och samma definition, utan vilkas tillämpning snarare uppvisar vad vi efter Wittgenstein kallar familjelikhet.

I min studie används begreppet ’verk’ i betydelsen *sammanhängande textsekvens som bildar en enhet*, medan ’litterärt verk’ syftar på en genrebestämd enhet, exempelvis roman eller drama, ibland sammansatt av flera delverk, såsom en novellsamling. Enhetligheten hos en viss typ av verk, exempelvis romaner, förutsätts i regel var större än hos andra, exempelvis novellsamlingar. Ett antagande som ligger till grund för hela diskussionen är att meningen hos en text som ingår i verket påverkas av det sammanhang som verket utgör.

Att utnämna en viss text till ett verk är enligt mitt synsätt en performativ handling. Som alla performativa handlingar är den för sin framgång beroende av kontexten.[63] Denna

---

[60] Anders Pettersson, *Verkbegreppet: en litteraturteoretisk undersökning* (Oslo: Novus 1981), s. 13.
[61] Ibid., s. 179.
[62] Petterssons huvudinvändning mot verkbegreppet är att det skulle leda till motsägelser: ”Vi kan, i en och samma kontext, behandla Röda rummet som ett materiellt objekt och som ett immateriellt. Och som logiken lär oss: om man tar konjunktionen av två varandra motsägande påståenden ’p och icke-p’ som premiss, kan man med den premissens hjälp bevisa vilken sats man än önskar.” (Ibid., s. 176.) Resonemanget förutsätter att inga föremål kan vara materiella i vissa avseenden och i andra immateriella. Det är inte svårt att komma på fenomen som uppvisar denna dubbelhet: människor, platser, institutioner, ord – eller just litterära verk.
[63] Se John Langshaw Austin, *How to Do Things with Words* (Cambridge Massachusetts: Harvard University Press 1962).

handling kan utföras av olika instanser och på ett antal olika sätt, som kan vara mer eller mindre auktoritativa: en författare konstruerar en berättelse så att den har tydlig början och slut, en förläggare samlar ihop texter till en bok. När Kyrklund sammanställt ett antal texter i en viss ordning och låtit de bindas till en bok med titel *Polyfem förvandlad* och underrubriken ”Roman”, är detta en handling som markerar en stark samhörighet mellan dessa på ytan olikartade texter.[64]

Den läsare som möter texten blir av konventionsmässiga skäl mer betingad att söka efter beröringspunkter mellan dem, att överväga om de speglas i varandra, kontrasterar mot varandra eller upprättar andra typer av relation till varandra. Uppfattningen att en text utgör ett verk väcker impulser som är besläktade, men inte identiska med dem som väcks av vetskapen om att texten har en gemensam upphovsman. I båda fallen handlar det om att text betraktas som en *enhet*, som avgränsas från, men som också kan relatera till andra enheter. Exemplet *Polyfem förvandlad* visar hur medvetet Kyrklund utnyttjar verkbegreppets möjligheter. Att klarlägga vad Kyrklund avsett med beteckningen roman, hans så kallade ”categorial intention”, är väsentligt för förståelsen av *Polyfem förvandlad*, men i andra fall kan huvudargumentet för att betrakta något som ett verk vara att det leder till intressanta tolkningar. Att förfarandet då får något av en cirkelstruktur, där tolkningar legitimerar en indelning som i sin tur motiverar ytterligare tolkningar, är bara ett problem om man rest för stora anspråk. Det rör sig inte om att *bevisa* att något utgör ett verk, utan om att ordna och ge perspektiv på material på det sätt som blir mest fruktbart för läsningen.

[64] Även om man av pragmatiska skäl behöver skilja mellan verk och bok är det verkbegrepp som här aktualiserats nära boken som enhet. Det är, som Emmanuel Lévinas påpekat, en ifrågasatt entitet, men också en med avsevärda existentiella aspekter: ”Jag tror att man i den stora rädslan inför det som boken står för underskattar det mänskligas ’ontologiska’ referens till boken, vilken man ser som en informationskälla eller ett redskap för inlärning, när den i själva verket är en modalitet av vårt vara.” (Emmanuel Lévinas, *Etik och oändlighet: samtal med Philippe Nemo* (Stockholm/Stehag 1988), s. 31 f.)

3. Kyrklunds verk – en tentativ indelning

Preliminärt kan fastställas en förteckning av Kyrklunds böcker, femton till antalet: *Ångvälten* (1948); *Tvåsam* (1949); *Solange* (1951); *Hermelinens död* (1954); *Mästaren Ma* (1953); *Den överdrivne älskaren* (1957); *Aigaion* (1957); *Till Tabbas* (1959); *Polyfem förvandlad* (1964); *Från Bröllopet till Medea* (1967); *Den rätta känslan* (1974); *Gudar och människor/Zéb-un-nisá* (1978); *8 variationer* (1982); *Elpënor* (1986); *Om godheten* (1988). Därutöver finns samlingsvolymer, av vilka särskilt bör nämnas den samlingsutgåva i två delar som Bonnier Alba utgav 1995 och 1996. I den andra delen, *Berättelser. Dramatik. Anföranden. Artiklar,* ingår förutom tidigare publicerade böcker även ett antal artiklar och ytterligare ett par skrifter.

Frågar man däremot efter hur många verk Kyrklund skapat blir läget något mer komplicerat. *Från Bröllopet till Medea* har underrubriken *Tre pjäser*, och pjäsernas tillkomstår anges, varför det är rimligt att betrakta boken som en samlingsvolym som sammanför tre separata verk, även om det i och för sig är intressant att de sammanförts. (Till detta återkommer jag i analysen av *Platanhårsdialog på en ö i Aigaion*.) Likaså menar jag att det som förenar *Gudar och människor* och *Zéb-un-nisá* inte är starkare än det som förenar Kyrklunds verk generellt, varför även dessa vinner på att behandlas var för sig.

Florin gör följande grovindelning av författarskapets verk: (i) den tidiga novellistiken; (ii) reseskildringarna; (iii) olika typer av romaner; (iv) dramatiken; (v) den sena kortprosan.[65] När han går in och granskar enskilda texter urskiljer han ytterligare skillnader mellan de olika verken. Han drar en tydlig skiljelinje mellan novellsamlingen *Ångvälten*, där analysen framför allt lyfter fram dialog med genrer som sagan och legenden (men inte med enskilda intertexter), och de två 50-talssamlingarna:

> Till en början kan konstateras att också dessa visar prov på flera olika typer av genrer och genrekombinationer. Men på det hela taget kan man hävda att de är mer homogena än *Ångvälten*, att de ingående texterna är relativet sett mer likartade. Det tycks som om Kyrklund här funnit fram till en novelltyp som står något friare i förhållande till etablerade genrer, som är djärvare i sina kombinationer och stilbrytningar.[66]

I sin fortsatta diskussion går Florin även in i frågor som rör böckernas stilistiska egenskaper:

[65] Florin (1992), 4 f.
[66] Ibid., s. 20 f.

> Skillnaden mellan 50-talssamlingarna och debutverket ska inte överdrivas, men på det hela taget kan man säga att stilbrytningarna och genrekombinationerna i de senare verken ofta är mer drastiska. Kyrklund tycks i dessa samlingar gå utöver dialogen med en någorlunda avgränsad etablerad genre och i högre grad skapa en egen litteraturtyp, en sorts existentiella parabler, antingen i folkhemsmiljö eller i exotiska miljöer och präglade av en mängd spänningar: mellan lek och allvar, mellan konkretion och symbolik, mellan utförlighet och förtätning, mellan patos och ironi och där själva växlingen mellan olika framställningssätt, den ofta mycket närvarande och subjektiva berättarens ”rörlighet”, kanske är det mest utmärkande draget.[67]

Därutöver ser Florin en skillnad mellan *Hermelinens död* och *Den överdrivne älskaren* i det att den senare än mer hålls samman ”av det genomgående kärlekstemat”.[68] Paul Norlén ligger i sin syn på genre nära Florin. I en diskussion om den tidigare forskningens prioriteringar ger Norlén indirekt också sin syn på verkens genretillhörighet:

> Kyrklund’s two ”reseskildringar” from the fifties, *Aigaion* (1957) and *Till Tabbas* (1959) provide useful comparisons to the ”short stories” from the earlier collections as well as plays such as *Zéb-un-nisá*. A number of Kyrklund’s narratives are written in the form of monologues or dialogues (such as ”Själens åtrå” in *8 variationer*), which might appropriately be analyzed in connection with the author’s published plays […]. The boundaries between Kyrklund’s dramas and prose texts are often unclear, and the plays (and prose dialogues) deserve a separate study.[69]

Norlén gör som synes ett (rimligt) antagande om en särskild samhörighet mellan verk av samma genre, samtidigt som han framhåller svårigheten att dra gränsen mellan olika genrer. När ett drama ingår som ett av styckena i en tematiskt sammanhållen bok, i övrigt uppbyggd av texter med annan genretillhörighet, uppstår ett komplicerat förhållande vars betydelsepotential Kyrklund i flera fall uppenbarligen utnyttjar och en läsning som min egen försöker realisera. Dessa relationer förutsätter i princip en estetik där verket utgör en viktig enhet.

Nedan presenteras min egen indelning av författarskapet i tabellform. Parametrarna är kronologi och genre. Till viss del följer jag de genreangivelser som verken själva bär i paratexter. Detsamma gäller årtalsangivelserna i de fall där verket publicerats i en samlingsvolym. Jag har funnit det instruktivt att göra uppställningen kronologisk för att visa

[67] Ibid., s. 34.
[68] Ibid., s. 21.
[69] Norlén (1998), s. 16.

på fördelningen mellan genrer över tid. Jag har även satt ut förekomsten av grekiska referenser. Som antytts redan i inledningen kan även möjligheten att bestämma något som grekiskt bli föremål för diskussion. Så sker i föreliggande avhandling, och frågan bör utredas ytterligare i den planerade doktorsavhandlingen. Slutligen har jag markerat vilka verk som vid första publiceringen inte utgivits som separata böcker.

År	**Kortprosa**	**Romaner**	**Dramatik**	**Reseskildringar**	**Essähybrider**
1948	Ångvälten (g)				
1949		Tvåsam			
1951		Solange			
1953		Mästaren Ma			
1954	Hermelinens död (g)				
1955			Bröllopet*		
1957	Den överdrivne älskaren (g)			Aigaion (G)	
1959				Till Tabbas	
1961			Platanhårsdialog* (G)		
1964		Polyfem förvandlad (G)			
1965			Medea från Mbongo* (G)		
1974					Den rätta känslan (g)
1978			Gudar och människor** (G)		
1978			Zéb-un-nisá* *		
1982	8 variationer (g)				
1986		Elpënor (G)			
1988					Om godheten (g)
1990			Det svåra numret***		
1994			Kaosfunktionen (g)***		

G = Grekiska motiv intar en dominerande plats i verket

g = Grekiska motiv spelar en betydande men ej dominerande roll (t.ex någon enstaka novell i en novellsamling)

* Utgivna i samlingsvolymen *Från Bröllopet till Medea. Tre pjäser*

** Utgivna i samlingsvolymen *Gudar och människor. En myt. Zéb-un-nisá. En anekdot*

*** Utgivna i samlingsvolymen *Berättelser. Dramatik. Anföranden. Artiklar*

III. UNDERVERK: *Ångvälten* (1948)

Redan i inledningen av Willy Kyrklunds författarskap förekommer referenser till det grekiska, men det är viktigt att se hur olikartade dessa referenser är. Huvudsakligen rör det sig om mer eller mindre explicita allusioner på mytologi eller andra kulturella uttryck. Paul Norlén talar om ”sparing, and subtle, use of references to figures from Greek and Roman mythology” och nämner som exempel ett ställe i romanen *Tvåsam* från 1949, där Kyrklund knyter an till Polyphemos-myten.[70] Samma passage diskuteras mer ingående av Olle Widhe, som sätter den i samband med Polyphemos’ klagan i *Polyfem förvandlad* från 1964. I ”Strandfolket”, en av novellerna i debutsamlingen *Ångvälten* från 1948, ser Widhe den gemensamma ”förlagan till detta motiv”.[71] Inom parentes sagt återkommer Polyphemos i *Elpënor*, där kyklopen om möjligt fått ytterligare fysisk konkretion, men vad som angår oss här är hans förekomst i den tidiga prosan. Viktigt att notera är att Polyphemos själv inte nämns i den tidiga novellen, medan referensen i *Tvåsam* med Widhes ord görs ”i direkt anslutning till myten om Polyphemos”.[72] I *Polyfem förvandlad* ges en ny version av myten.

Så betraktat uppvisar Kyrklunds bruk av just denna myt en viss kronologisk utveckling, från en vag och svårupptäckt anspelning till en alltmer distinkt och utarbetad version av myten. En möjlig hypotes är att detta mönster går att iaktta även i andra fall, och alltså utgör regeln för hur behandlingen av grekiska motiv förändras i Kyrklunds tidiga böcker. I det följande kommer ett exempel på den tidiga prosans relativt sett vagare referenser till en grekisk kulturkrets att studeras. En övergripande fråga är varför motiven är just grekiska. Är valet godtyckligt eller finns det i den grekiska motivkretsen särskilda egenskaper som svarar mot den tidiga prosans tematik?

[70] Norlén (1998), s. 141.
[71] Widhe (2005), 193. Även Arne Florin påpekar att ”Strandfolket” ”kan sägas peka framåt mot t ex vissa partier i ’Polyfem förvandlad’” (Florin (1992), s. 15).
[72] Widhe (2005), s. 193.

1. Porslinstornet

Redan i debutsamlingen *Ångvälten* finner vi grekiska motiv, även om de knappast kan sägas inta den framträdande roll som de har längre fram i författarskapet. I novellen ”Porslinstornet” beskrivs huvudpersonen som ”kejsare över Östra och Västra Kappadocien”.[73] Kappadocien, eller med nutida stavning Kappadokien, är en region i centrala Mindre Asien där man under en period talat grekiska, en grekiska som då området tillhörde det seldjukiska imperiet och isolerades från Grekland utvecklades till ett eget språk, kappadokiskan. Vad som gör novellen lämplig som exempel på de grekiska motivens betydelse är att dess referens till det grekiska är geografiskt bestämt och inte en mer eller mindre dunkel allusion som fordrar mer avancerade tolkningsoperationer. Dessvärre är detta en sanning med modifikation. Novellen, närmast en konstsaga i H. C. Andersens stil, ger nämligen få indikationer på när den utspelar sig, vilket gör att man endast med tvekan kan tala om Kappadokien som ett grekiskt land.

Norlén skriver att novellen ”begins in a way that can be interpreted as conventional, and which also draws attention to the exotic locale and (perhaps) distant time period”.[74] Att bakgrunden till berättelsen snarare än att knyta an till en historisk verklighet fungerar distansskapande, som en värld skild från vår egen, betyder emellertid inte med nödvändighet att valet är helt godtyckligt.

Handlingen kretsar kring ett torn byggt i porslin, som den kappadokiske kejsaren mottar som gåva från kejsaren av Kina. Arne Florin använder novellen som exempel på en text som är uppbyggd ”kring *ett* objekt som renodlas och stiliseras i symbolisk riktning”.[75] I detta fall rör det sig om ett arkitektoniskt objekt, ett tema vi får anledning att återkomma till. Tornet hör till kategorin storslagna mytomspunna monument, såsom ’världens sju underverk’. En särskild egenskap som bör noteras är den för kappadokierna oläsbara inskription som pryder tornet:

> Ovanför ingångsdörren stod skrivet med kinesiska tecken: ”Till den illustre och i krig så framgångsrike kejsaren av Kappadocien skänker hans kollega kejsaren av Kina ett utsiktstorn av porslin.” Men eftersom varken i Östra eller Västra Kappadocien fanns någon enda som förstod sig på att läsa kinesiska skrivtecken kunde där lika väl ha stått någonting alldeles annat och mycket ohövligare. (102)

[73] Willy Kyrklund, *Ångvälten och andra noveller* (Stockholm 1948), s. 101. Sidhänvisningar till *Ångvälten* görs i återstoden av detta kapitel i löpande text.
[74] Norlén (1998), s. 30.
[75] Florin (1992), s. 15.

Inskriptioner är ett ofta återkommande motiv hos Kyrklund, och det kommer att studeras mer djupgående längre fram i avhandlingen. Tills vidare kan konstateras att motivet här är förknippat med att *icke läsas*.

Ett magiskt fenomen som befäster novellens tillhörighet till sagogenren, är att man från andra våningen på tornet kan ”se rakt in i hjärtat på människorna, se om de voro goda eller illvilliga och se vilka planer de hyste för framtiden” (103). Denna inblick i de andra människornas inre tillhör samma symboliska spektrum som inskriptionen; det rör sig om att *läsa* tankar. Övernaturligt som det är passar det åtminstone bättre in i ett avlägset Kappadokien än i efterkrigstidens Sverige.

Ett inslag som både kan uppfattas som sagolikt och historiskt trovärdigt är kejsarens brutala behandling av sina undersåtar. Kejsaren upptäcker från första våningen två män i färd med att stjäla guld ur hans skattkammare, och han beordrar deras omedelbara avrättning:

> Livvakten lade benen på ryggen och sprang upp till slottet. Kejsaren följde efter i något långsammare takt för att kontrollera att de gjorde sin sak ordentligt. Det gjorde de verkligen – i slottsporten mötte han livvakten som bar de två skurkarna på var sin stora bricka som de lånat i köket. De bägge bovarna voro så fullspäckade med pilar att de sågo ut som två av änkekejsarinnans mest anlitade nåldynor. (104)

Den muntra tonen i den liknelse som avslutar stycket kan möjligen uppfattas som mindre frånstötande tack vare novellens distanserande och exotiserande anslag. Det är i sig intressant att våldet är så framträdande i en miljö som är markerat främmande i tid och rum. Det är ett barbariskt våld.

För att slutligen summera de iakttagelser vi kunnat göra i fråga om lokaliseringen av handlingen till ett förflutet och avlägset Kappadokien måste konstateras att valet är något godtyckligt. Det är svårt att se att berättelsen skulle ha förändrats om kejsaren av Kappadokien hade bytts ut mot en sultan i Osmanska riket, mot Timur Lenk eller mot någon annan makthavare i kontakt med det kejserliga Kina. Att novellens Kappadokien är en plats med vaga konturer kan däremot sägas göra vissa inslag naturligare: dels övernaturliga inslag och andra avvikelser från vad som kan anses sannolikt, dels en moraliskt obekymrad gestaltning av brutalt våld.

Det finns således ingen anledning att lägga någon värdering i ett begrepp som ”vag” eller ”oprecis”, utan det rör sig om en genretypisk egenskap hos texten. Icke desto mindre ger denna vaghet efterhand som författarskapet utvecklas vika för större precision, inte minst vad gäller de geografiska angivelserna. Vad denna förändring betyder för tolkningen av de teman

den kyrklundska texten är uppbyggd kring är en central uppgift för resten av avhandlingen. Men vissa av de teman som senare kommer att stå i förbindelse med det grekiska finns redan i debutboken: seende/blindhet, arkitektoniska objekt, skrift och våld.

IV. GREKISKA TECKEN: *Hermelinens död* (1954)

Vid en jämförelse mellan de två novellsamlingar som kom att följa på debutboken konstaterar Arne Florin ”att de är mer homogena än *Ångvälten,* att de ingående texterna är relativt sett likartade”.[76] Samtidigt menar han att den novelltyp Kyrklund kommit att utveckla är ”djärvare i sina kombinationer och stilbrytning”.[77] Vad gäller *Hermelinens död* från1954 anser han att den i motsats till den senare *Den överdrivne älskaren* saknar ”genomgående tematik”, men hålls samman av ”tendensen till ironisk degradering av människans intentioner och ansträngningar”.[78] Norlén finner ett återkommande stilistiskt grepp i det att ”in all but two of the texts in *Hermelinens död*, the fact of narrating is (more or less) clearly announced from the start”.[79]

För att ytterligare säga något om vad som utmärker samlingen som helhet – som verk – bör man också beakta dess titelnovell, som tagit sitt namn från en pseudovetenskaplig uppgift om hermelinen: ”Det berättas om hermelinen, att för henne renheten är dyrbarare än livet. Om du sölar hennes päls, biter hon sig i bröstet och förblöder.”[80] Detta är en inställning som kontrasteras mot den en ingenjör S. företräder, enligt vilken man ”måste acceptera sin situation och inrätta sig efter omständigheterna” (90). Det finns fog att hävda att förhållandet mellan drömmar och verklighet, tillsammans med den degradering Arne Florin nämnt, inte bara utgör ett återkommande motiv, utan rent av bokens tema. Vidare är det drastiska våld hermelinen utövar mot sig själv typiskt för boken, som bildar en provkarta på brutalitet, med allt från knivstick i magen (”Sovaren”) till nålstick i tummen (”Hanseli och Greteli”), ett sönderslaget ansikte (”Charkuteribiträdet som talade persiska”) och en person som blivit ihjältrampad av en gris (”Mannen som älskade skinka”). Fler exempel ges i analyserna nedan.

De vaga och fantasifulla plats- och tidsangivelser man finner i Kyrklunds allra första verk förbyts från och med 1950-talet i mer exakta och får, som Paul Norlén konstaterar, ökad betydelse: ”Descriptive details and geographical setting now play a more important role.”[81] I *Hermelinens död* är såväl tid och plats tämligen spridda, från Timur Lenks hov i Samarkand, det vill säga i Uzbekistan på 1300- eller 1400-talen (”Sovaren”), till ”en mellansvensk tätort med goda bussförbindelser” (40) i bokens samtid (”Charkuteribiträdet som talade persiska”).

[76] Florin (1992), s. 20.
[77] Ibid., s. 21.
[78] Ibid.
[79] Norlén (1998), s. 64.
[80] Willy Kyrklund, *Hermelinens död* (Stockholm 1954), s. 90. Sidhänvisningar till *Hermelinens död* görs i återstoden av detta kapitel i löpande text.
[81] Norlén (1998), s. 64.

Bland novellerna finns tre som på olika sätt innehåller grekiska motiv. Hur de anknyter till det grekiska och vilken betydelse det får för tolkningen av respektive novell diskuteras i det följande.

1. Fred i Bulgarien

Novellen ”Fred i Bulgarien” visar på kontinuiteten mellan *Hermelinens död* och *Ångvälten*, i det att den fördjupar ”Porslinstornets” gestaltning av grymma bestraffningar och andra former av politiskt sanktionerad våldsutövning. Samtidigt ådagalägger novellen, redan i inledningsmeningen, rörelsen mot mer specifika plats- och tidsangivelser: ”När Basileios med hedersnamnet Bulgaroktonos, Bulgardödaren, hade hatat tillfyllest länge i tillräckligt många år, då gav Gud bulgarernas hela krigshär i hans hand.” (47)

Den historiska bakgrunden till novellen är den att Basileios II, kejsare av det bysantinska riket 976–1025, år 1014 besegrade fursten Samuel och därmed införlivade Bulgarien i sitt imperium. Berättelsen om Basileios’ behandling av de besegrade bulgarerna är väl etablerad och förekommer bland annat i Edward Gibbons inflytelserika *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*. Hos den antiklerikale Gibbon är bilden av Basileios II den av en grym och girig militär, men samtidigt asketiskt gudfruktig (eller vidskeplig) på det privata planet. Gibbon ger en talande sammanfattning av kejsarens eftermäle: ”[…] and Basil, surnamed the Slayer of the Bulgarians, was dismissed from the world, with the blessings of the clergy and the curses of the people.”[82] Framställningen av Basileios’ seger över bulgarerna motsvarar i huvuddrag den som Kyrklunds novell ger:

> His cruelty inflicted a cool and exquisite vengeance on fifteen thousand captives who had been guilty of the defence of their country. They were deprived of sight but to one of each hundred a single eye was left that he might conduct his blind century to the presence of their king. Their king is said to have expired of grief and horror; their nation was awed by this terrible example; the Bulgarians were swept away from their settlements, and circumscribed within a narrow province the surviving chiefs bequeathed to their children the advice of patience and the duty of revenge.[83]

Kyrklunds berättelse skildrar livet i de bulgariska byarna sedan männen tågat hem till de väntande kvinnorna. Männen bildar efter hand en kör och samhället blir mer uppsluppet, närmast karnevaleskt. Det antyds att sexuella kontakter förekommer på vallmofältet utanför byn, där enskilda körmedlemmar sjunger utan sällskap av andra män. Förutom med dessa har kvinnorna också umgåtts med handelsmän från Konstantinopel, vilka mot okänd betalning givit dem smycken. I slutet av berättelsen föder kvinnorna barn, ”idel gossebarn, som skulle

[82] Edward Gibbon, *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, vol 3, red. David Womersley, (London: Allen Lane 1994), s. 61.
[83] Ibid., s. 445.

suga ur sina mödrars bröst och växa upp ur deras ständiga omsorger för att i tidens fullbordan höja svärden och börja kriget på nytt" (54).

Som synes i användningen av tillnamnet, det grekiska ordet för "bulgardödare", framhålls Bysans' tillhörighet till en grekisk kulturkrets, på ett mer markerat sätt än Kappadokien i "Porslinstornet". Strategin att inlemma grekiska ord blir än mer signifikant då fredsfirandet skildras, i det att även huvudstadens tacksägelse återges: "ho Kyrios doxa soi … Herren ske pris!" (47)

Den värld där berättelsen utspelar sig är alltså markerat grekisk, men den är distinkt skild från det *antika* Grekland. Novellen kan placeras in i en bysantinsk linje inom svenskspråkig efterkrigslitteratur, utförligt behandlad i Helena Bodins *Bruken av Bysans*. Kyrklunds bild av bysantinsk kultur betonar dock andra aspekter än merparten av de exempel Bodin lyfter fram i sin studie, där intresset oftast sammanhänger med en dragning till den tidiga kristendomen och till den grekisk-ordodoxa kyrkans riter. Ett återkommande drag i svenskspråkig Bysansreception under 1900-talet har varit en vilja att särskilja den våldsamma politiska och militära historien från en mer positivt värderad andlig kraft hos det östromerska riket.[84] Hos Kyrklund, liksom hos Gibbon, underförstås snarare ett samband mellan religiositeten och våldet i det teokratiska imperiet.

Rent kronologiskt sammanfaller Kyrklunds novell med en annan författares vaknande intresse för Bysans, nämligen Gunnar Ekelöf, vars syn på det bysantinska är synnerligen komplex och ambivalent. Att Kyrklund i andra sammanhang uppvisat en viss affinitet med Ekelöf har bland andra Widhe påvisat.[85] Det finns alltså flera anledningar att, när vi i det följande studerar novellen i detalj, också föra in Ekelöfs sena diktning som jämförelseobjekt.

Wistrand behandlar "Fred i Bulgarien" i en diskussion om frihet/determinism, och framhåller att historiens rörelser framställs i analogi med årstidernas växlingar. Han pekar därutöver på det brott mot en sådan lagbundenhet som freden innebär: "Historien synes låst, omöjlig för människorna att komma åt. […] När bulgarerna blir oförmögna att driva kriget vidare paralyseras de: invanda mönster bryts, de förstår inte vad som hänt."[86] De invanda mönstren rör inte minst förhållandet mellan könen, ett tema Wistrand berör i sin första Kyrklundstudie. Han menar att dikotomin manligt-kvinnligt är starkt markerad hos Kyrklund, och ser det som en följd av de miljöer där (de i hans studie behandlade) berättelserna utspelar sig: "Rollerna är markant skilda i den värld Kyrklund skildrar, som alltså huvudsakligen är

[84] Se till exempel kapitlen om karelsk exotism respektive Östen Sjöstrand i Helena Bodin, *Bruken av Bysans: studier i svenskspråkig litteratur och kultur 1948-71* (Skellefteå 2011), s. 47–76 och 271–95.
[85] Widhe (2005), 190 f.
[86] Wistrand (1981), s. 8.

50-talets Sverige. Men denna rolluppdelning behandlas inte som något självklart, givet, utan betraktas med ironiska blickar.”[87] Att rollerna framställs som än mer rigida i 1000-talets Bulgarien är knappast förvånande, men den utveckling de genomgår i novellen är desto mer anmärkningsvärd.

I ”Fred i Bulgarien” är gestaltningen av kvinnornas roll knuten till två återkommande symboler: getmjölkning och eldning (särskilt den förra med stark lokalfärg). Medan männen krigat har kvinnorna ägnat sig åt hushållsplikter: ”Under alla år så långt deras minne sträckte sig genom generationerna hade deras lott varit att pusta på askan, att mjölka getterna och att vänta på männen.”(48) Vid de blinda männens hemkomst uttrycks stämningen med en bild som fångar det bedrövliga i den situationen, men som också föregriper den förändring de tidigare könsrollerna kommer att genomgå: ”Den dagen mjölkade getterna ättika och elden slocknade i askan.”(48) När manskören rört sig utanför byn och kvinnorna vinner frihet släpper de sina plikter i hushållet: ”Kvinnorna följde efter, getterna blev omjölkade; nu skulle man roa sig! En sorts lättsinne började gripa omkring sig.” (50 f.) Det bör framhållas att den frihet kvinnorna vinner inte enbart är en sexuell frigörelse eller frihet från tvång av typen getmjölkning, utan därtill frihet från våld: ”Och sådana tider hade kommit, att ingen kvickögd och välskapad hustru mera behövde bli slagen av sin man om hon inte ville det.” (49) Även i detta avseende råder fred.

Här kan alltså noteras tre viktiga komplex som novellen kretsar kring: historien, våldet och könsrollerna. Dessa struktureras efter den skrifttematik som vi kunde se i ”Porslinstornet”, något som dock fordrar närläsning för att framträda helt och fullt. Även om novellen inte kan räknas till dem som, med Arne Florins ord, är uppbyggda ”kring *ett* objekt som renodlas och stiliseras i symbolisk riktning”, är sådana objekt icke desto mindre betydelsefulla.[88] Novellens enda dialogparti återger ett samtal mellan en kvinna som varit i kontakt med en grekisk köpman, och hennes blinde make. Mannen upptäcker smycke efter smycke:

> – Och vad är detta i ditt hår?
> – Åh, det är bara en gullkam i mitt hår. Jag köpte den för att vara vacker för din skull.
> – Och vad är detta vid din hals?
> – Det är ett spänne med fyra grekiska tecken som betyder: allting annat är aska.
> – Fyra grekiska tecken som betyder att allting annat är aska?
> – Köpmannen sade så. (53)

[87] Wistrand (1979), s. 33.
[88] Florin (1992), s. 15.

De ord kvinnan lägger i köpmannens mun är minst sagt förbryllande. Rimligen har det att göra med hennes dagliga bestyr med askan, men aska konnoterar också eld. Berättelsen ger ett slags svar, men ett gåtfullt sådant. Här blir en jämförelse med ”Porslinstornet” instruktiv. I den kappadokiska novellen erbjöd tornet kejsaren möjligheten att se in i människors hjärtan, en möjlighet den bulgariske mannen saknar, men rimligen skulle önska. Liksom i den tidigare novellen förekommer här en inskription som inte kan läsas av alla, och liksom där får läsaren texten förklarad åt sig av berättaren. Denna gång består förklaringen emellertid av återgivning av skriften som sådan: ”Men kvinnorna fortsatte att pryda sig med allehanda billigt kram från Konstantinopel, armband, kammar och spännen med påskriften: *ΕΡΩΣ*.”(53) Innebörden av ordet *érōs* är huvudsakligen den som en svensk läsare torde läsa in i den – lexikonet *Liddell & Scott* förklarar ordet med ”*love,* mostly of the sexual passion” – vilket förstärker intrycket att kvinnorna och handelsmännen idkat könsumgänge med varandra.[89]

Det att berättaren aldrig skildrar de olika sexuella förbindelserna i berättelsen, utan låter det framgå genom diverse antydningar är ett stilgrepp med betydande implikationer. Med ”Den ihärdige Geronimo”, en annan av novellerna i *Hermelinens död*, som exempel beskriver Arne Florin ”en spänning mellan en utförlighet i vissa detaljer och de många obestämdhetsställena; om detaljerna vetter åt textens mimetiska skikt så stärker ellipserna i gengäld den symboliska koden”.[90] Den symboliska kod som i detta fall skulle aktualiseras av spännet vore en som rör det erotiska, men denna förefaller i sin tur vara knuten till möjligheten att få inblick i en annan människas medvetande. Även denna aspekt är något Arne Florin tar upp i sin analys av berättarteknik:

> Där den realistiska texten låter oss ta del av en psykologisk utveckling […] begränsar sig Kyrklund till att ge ögonblicksbilder från sina figurers inre liv. Även om det yttre skeendet framställs med viss utförlighet får läsaren svårt att på ett djupare plan förstå det då drivkrafterna bakom gestalternas handlande lämnas i dunkel.[91]

Med reservation för den något grovhuggna bilden av vad ”den realistiska texten” gör, är beskrivningen av Kyrklunds novellistik träffande, och lätt att föra över på ”Fred i Bulgarien”. I scenen med smycket är det som lämnats i dunkel dels kvinnans förehavanden med den grekiske köpmannen, dels hennes motiv till att svara ”allting annat är aska”. Själva den lösning berättaren ger till gåtan med inskriptionen, skapar en ny gåta, då den om den förs samman med kvinnornas förklaring ger den kryptiska formeln ’*ΕΡΩΣ* = allting annat är aska’.

[89] *A Greek-English Lexicon*, red. Henry George Liddell m. fl. (Oxford: Oxford University Press 1996).
[90] Florin (1992), s. 29.
[91] Ibid.

Således kommer relationen mellan de bulgariska äkta makarna och den mellan berättare och läsare att spegla och belysa varandra.

Om skrifttematikens strukturella element är gemensamma finns ändå åtskilligt som skiljer ”Fred i Bulgarien” från ”Porslinstornet”. Det erotiska inslaget är en sådan skillnad, men den mest avgörande är genrebetingad. Visserligen rymmer novellen åtskilliga sagoelement (den här diskuterade dialogen kunde nästan vara hämtad ur ”Rödluvan”). Likväl är det en historisk novell, i det avseendet att den i motsats till sagan om den kappadokiske kejsaren refererar till en bestämd plats och tidpunkt. Spännen motsvarande det som novellen skildrar, så kallade *fibulae*, utgör till skillnad från det magiska porslinstornet ett verkligt arkeologiskt material, och därtill viktiga för det vittnesbörd deras eventuella inskriptioner bär. De utgör fragment av vilka man söker rekonstruera en förlorad helhet.

Att återge inskriptionen med sådana bokstäver som på den tid och plats där berättelsen utspelar sig kunde ha använts för ett sådant sammanhang, är en tvetydig gest.[92] Å ena sidan tycks det förflutna återupplivas, framvisas i ren – i betydelsen oöversatt, oförmedlad – form till textens läsare. Å andra sidan framträder det återgivna ordet som något främmande, ett icke helt tydbart spår, som en påminnelse om att det förflutna gått förlorat. Som vi skall se utgör denna paradoxala rörelse ett paradigm för den kyrklundska textens relation till det förflutna.

Intressant nog står blindheten även i centrum för Gunnar Ekelöfs bysantinska diktning. Det är värt att notera att Ekelöfs intresse för Bysans uppstår vid samma tidpunkt som Kyrklunds novell, efterkrigstiden. Bengt Landgren har visat hur de bysantinska motiven från och med 1952 får en successivt ökande betydelse hos Ekelöf, för att bli avgörande i det utbrott av kreativitet som ledde fram till *Dīwān över fursten av Emgión* (1965).[93] Att båda dessa författare utvecklar sina bysantinska intressen vid samma period blir desto mer anmärkningsvärt om man därtill beaktar att det är samma tidsperiod inom det långvariga bysantinska riket de ägnar sig åt. Enligt Ekelöfs kommentar till diktsamlingen ”bör själva Dīwān, eller åtminstone en första stomme till den, tänkas koncipierad” mellan slaget vid Manzikert 1071 och kejsar Nikeféros Botaniátes’ abdikation 1081, det vill säga inte mer än ett drygt halvsekel från den tid då Kyrklunds novell utspelar sig.[94] Landgren diskuterar valet av plats och tid:

[92] Bruket av just majuskelskrift är historiskt adekvat. För en kortfattad framställning av skrivkonstens utveckling vid denna tid, se Albertine Gaur, *A History of Writing* (London: British Library 1987), s. 121 f.
[93] Bengt Landgren, *Ensamheten, döden och drömmarna: studier över ett motivkomplex i Gunnar Ekelöfs diktning* (Stockholm 1971), s. 185 f.
[94] Gunnar Ekelöf, *Dīwān över fursten av Emgión* (Stockholm 1965), s. 101.

> Det yttre händelseförloppet, den historiska fiktionen, tillhör dikternas periferi. Men själva valet av tidsmiljö blir, ur en annan synpunkt sett, betydelsefullt: det är ingen tillfällighet, att Ekelöf låtit sin furste leva under en historisk epok, som i så hög grad präglades av oerhörd grymhet och brutalt våld.[95]

För Kyrklunds vidkommande kan konstateras att den historiska förankringen ger en fördelaktig bakgrund för att gestalta samhälleligt, kulturellt sanktionerat våld, ett motiv som vi kunnat notera redan i ”Porslinstornet”.

Just i fråga om våldet är dock beröringspunkterna med Ekelöf långt mer specifika. I en kommenterande dikt i mitten av *Dīwān*, ”Logothetens anteckning”, berättas att fursten av Emgión blivit bländad, en detalj som även flera av de andra dikterna anspelar på.[96] I en not till stället konstateras: ”*Bländningsstraffet* var i Grekland lika gammalt som Oidipusmyten.”[97] Hos Ekelöf finns alltså en uttalad referens till Oidipusmyten, och som Landgren visat en betoning på incestinslaget.[98] Hos Kyrklund är kopplingen till Oidipus inte uppenbar, men den finns. ”Fred i Bulgarien” ger, som vi såg, inget tydligt besked om vilka barnens fäder är, de blinda bulgariska körsångarna eller de handelsresande från Konstantinopel, men om det är de senare så kommer barnen ovetande att söka döda sina fäder, likt Oidipus. Av större betydelse är dock kopplingen mellan våld, erotik och visualitet, där det råder en ständig glidning mellan seendet i konkret mening och i överförd bemärkelse. I *Dīwān över fursten av Emgión* står rader som:

> Så bländades han
> med glödande nålar
> Han sade: större ljus såg jag aldrig
> Än detta glödande
> Inte heller ett större mörker!
> Men jag lärde mina händer att se
> ett annat ljus
> ett ljus av beröring.[99]

Liknande betydelseförskjutningar mellan bildligt och bokstavligt seende har vi kunnat se i det äkta parets dialog hos Kyrklund, men betydelseregistret etableras redan tidigt i berättelsen. Bländningen av bulgarerna skildras med metaforik som annars vanligen hänger samman med

[95] Landgren (1971), s. 191.
[96] Ekelöf (1965), s. 47.
[97] Ibid., s. 105.
[98] Landgren (1971), s. 229.
[99] Ekelöf (1965), s. 51 f.

tolkning: ”All denna överflödande vildhet och mannakraft hade grekkejsaren låst inne med sin lilla glödande nyckel.” (49)

Vad som skiljer Ekelöf och Kyrklund åt är dels att de lyfter fram olika aspekter på myten, dels sådant som är beroende av genre och formspråk. Kyrklunds berättelse hålls samman av ett genomgående narrativ, men saknar huvudroller, medan hos Ekelöf handlingen till största delen framträder fragmentariskt, men å andra sidan har en tydligt, låt vara motsägelsefull, centralgestalt. Trots dessa skillnader visar jämförelsen på en gemensam teknik i sättet att arbeta med en historisk ram, som tillåter en kombinera vad som är ett historiskt belagt faktum (bländningsstraffet), med en myt med symboliska dimensioner (Oidipus). Det grekiska, i detta fall det bysantinska, kan således fungera som *tema*, ett kluster av metonymiskt förbundna ämnen till vilket texten kan relatera.

I sammanhanget bör framhållas att detta tema, hos Kyrklund som hos Ekelöf, är en konstruktion, eller rekonstruktion, av ett oåterkalleligt förflutet. I en jämförelse mellan Ekelöfs dikt ”Byzantion 23 VI 1962” och W. B. Yeats’ ”Sailing to Byzantium” framhåller Anders Mortensen den markerade distansen hos den förre, ty ”där Yeats seglar och anländer i samma andetag, kan Ekelöf inte landstiga; rumstidsavståndet förhindrar absolut inlevelse, idealistiskt-mystiskt uppgående eller esteticistiskt inträdande i bilden”.[100] Hos Kyrklund såg vi gränsen för denna inlevelse symboliskt representerad av de grekiska tecknen *ΕΡΩΣ*. För att bäst förstå arten av denna symbolik är det till hjälp att beakta symbolbegreppets tidiga historia. Ett *sýmbolon* var ursprungligen ett föremål brutet i två delar, genom vilkas sammanförande två parter som ingått ett förbund kunde bevisa sin identitet (motsvarande dagens ”kompishjärtan”).[101] Vad Kyrklund gestaltar är ett tillstånd där bitarna inte passar till varandra, eller där den ena biten saknas, en bruten och aldrig helt sammanförd symbol. Och det sker genom ett grekiskt ord.

Förvisso skulle i princip vilket främmande språk som helst kunna fylla denna funktion, vilket ”Porslinstornet” visade, men det är inte för den skull ovidkommande att det är just grekiska tecken som blir olästa. Novellen etablerar en koppling mellan en viss kultur och en särskild erfarenhet: den grekiska historien framställs – i erotiska ordalag – som något förlorat och främmande som endast låter sig anas.

[100] Anders Mortensen, *Tradition och originalitet hos Gunnar Ekelöf* (Stockholm/Stehag 2000), s. 246.
[101] ”σύμβολον”, i *A Greek-English Lexicon*. Se även Inge Jonsson, *I symbolens hus: nio kapitel litterär begreppshistoria* (Stockholm 1983), s. 9 ff.

2. Hunden

Novellen ”Hunden”, som i *Hermelinens död* är placerad omedelbart efter ”Fred i Bulgarien”, utspelar sig i modern tid, men redan i första meningen finns en referens till det förflutna: ”Korsriddare byggde citadellet på Kos. En hund bevakar det. Otillgängligt från alla sidor höjer det sina kvaderstensmurar mot havet, mot hamnen och mot staden.” (55) Som synes är platsangivelsen ytterligt precis, och även tiden är relativt avgränsad, till efterkrigstid.[102]

Sett till den yttre handlingen skildrar novellen ett stycke vardagsdramatik. En man har umgåtts med en sjuårig flicka, för vilken han utvecklat känslor. Han beslutar sig för att klättra över den mur som kringgärdar citadellet. På väg upp för muren ångrar han sig, men kan inte vända om utan måste fortsätta. Väl inne på borggården, utanför den inre befästningen, möter han en hotfull hund, som han håller i schack genom att hota med en sten. När han satt sig i säkerhet somnar han, för att på morgonen väckas av flickan, som förklarar att hunden nu är instängd. Främlingen inser att han gjorts till åtlöje av omgivningen, som har kunnat se hans eskapader. Berättelsen avslutas med att han kysser flickan.

Om det konkreta händelseförloppet är tämligen enkelt uppvisar novellen samtidigt, om man ger akt på dess detaljer, en semiotisk komplexitet. Mannen nämns aldrig vid namn, utan kallas genomgående ”främlingen”. Mannen hör av allt att döma inte hemma på Kos. Översatt till grekiska – och här skiljer sig det moderna språket inte från det klassiska – blir benämningen mer innehållsdiger, eftersom ordet för främling, *xénos*, också har betydelsen ’gästvän’. Ett vänligt bemötande av gäster, *philoxenía*, var en av grundpelarna i det forna Greklands hedersbegrepp och ett etablerat litterärt tema, avgörande för förståelsen av exempelvis *Odysséen*.[103] Till detta anknyter novellen, men som det fungerar i berättelsen väcker valet av namnet ’främlingen’ inte i första hand de positiva konnotationer ordet *xénos* bär på, utan snarare de mer oroväckande, det främmande som ett möjligt hot.

Ordet *xénos* kan slutligen även översättas med ’utlänning’, och syfta på det att inte tillhöra en gemenskap. I inledningen finns en passage som förebådar handlingen, och där framhålls samhörigheten mellan invånarna:

[102] Texten gör en tydlig referens till andra världskriget: ”Någon annan skulle komma, bydåren skulle komma, hr S. Monteris skulle komma och envisas att tala tyska, ett språk som hr Monteris lärt sig rådbråka under den tyska ockupationens gyllene tid […].” (58)
[103] Se Steve Reece, *The Stranger’s Welcome: Oral Theory and the Aesthetics of the Homeric Hospitality Scene* (Ann Arbor: University of Michigan Press 1993).

> ”Hela Kos” … var där – såg det – hörde det – Ord och blickar växlas till lägsta kurs och ibland till högsta. Tala till mig, se på mig, som en levantinare till en levantinare, som en levantiska på en levantiska. (55)

Främlingen är inte levantinare och deltar inte på samma villkor i deras spel av ord och blickar. Sammanfattningsvis är det namn han bär i novellen ett mångtydigt tecken, och bär på ett antal konnotationer som riskerar att hamna i konflikt med varandra.

Lika intressant i semiotiskt avseende är namnet på den sjuåriga flickan: Melpomeni. Namnet, ett nygrekiskt uttalat *Melpoménē*, kan anses aktualisera ett mytologiskt och i förlängningen metapoetiskt betydelseregister.[104] Melpomene nämns redan av Hesiodos som en av de nio muserna och förknippades främst med sång, men under senare tid även med tragedin.[105] Men en sådan referens blir adekvat beskriven först när man tar hänsyn till de mekanismer som Olle Widhe uppmärksammat i termer av allegori.[106] Widhe konstaterar bland annat:

> Till skillnad från den äldre allegorins konstruktion, där högre betydelselager är föreskrivna, finns det ingen encyklopedisk översättning till den kyrklundska texten, inget externt paradigm som kan ge den slutgiltiga nyckeln till berättelsens andra betydelser.

Det som ger Widhes iakttagelse ”att Kyrklunds gestaltningsmetod är allegoriserande snarare än symbolistisk” dess berättigande är att hans texter kan förutsätta ett avstånd mellan tecknet och det som det representerar.[107] Det vore orimligt att likställa berättelsens Melpomeni med musan Melpomene – den lilla flickan framställs aldrig som något annat än en liten flicka. Icke desto mindre kan novellens flicka fungera som en allegorisk figur, som ett tecken vars innebörd namnet låter ana. Både hennes och huvudpersonens namn utgör indicier på att berättelsen rymmer en annan dimension utöver den vardagsrealistiska samtidsskildringen.

Ett existentiellt perspektiv öppnar sig i och med en utvikning om Melpomenis framtid som gift och slutligen som död: ”När Melpomeni har haft feber och svalnat skall hon sova under ett än tyngre täcke av grus. Man skall icke begära för mycket av livet och det finns i alla fall promenaden.” (56) Det centrala är begreppet ’begära’, vars användning i denna novell

[104] Bokstaven *eta*, η, uttalades under klassisk tid sannolikt som ett långt öppet e, liknande svenskans långa ä, men har i modern grekiska utvecklats till att bli ett i. (William Sidney Allen, *Vox Graeca: A Guide to the Pronunciation of Classical Greek* (Cambridge: Cambridge University Press 1987).)
[105] Hesiodos, *Theogonin; och Verk och dagar*, övers Ingvar Björkeson (Stockholm 2003), s. 32 f. Se även ”Melpomene” i *The Oxford Classical Dictionary* (Oxford: Oxford University Press 2003).
[106] Widhe (2005), s. 19 f.
[107] Widhe (2005), s. 227.

kan belysas med hjälp av den föregående. I ”Fred i Bulgarien” förklarades ordet ΕΡΩΣ med ”allting annat är aska”; här ställs begäret i motsatsförhållande till ett ”täcke av grus”. Till oppositionen mellan erotik och aska/grus, det vill säga död, kan läggas en metapoetisk aspekt. Hos Hesiodos betonas särskilt konsternas förmåga att framkalla glädje och driva bort sorg, manifesterat genom sorglösheten hos poesins personifikationer, ”nio döttrar, lika i håg och hjärta, ty sången / älskar de högst av allt, och inga sorger kan nå dem”.[108]

Betraktelsen avslutas med att en fras från inledningen upprepas, en fras som förebådar den händelse som står i centrum för novellen: ”’Hela Kos’ … var där.” (56) Här impliceras, utan att förklaras, ett samband mellan främlingens inbrytningsförsök på citadellet och det existentiellt formulerade begäret. Parallellt med detta begär gestaltas emellertid ett mer specifikt, främlingens fysiska dragning till flickan:

> Han ville tvätta hennes fötter i dammen, där vattnet sprutar ur fyra tjurmunnar mellan kransar och klasar på ett romäiskt marmorkapitäl. Han ville gå med henne i natten, gå med henne längs stranden långt bort från promenaden – Marelden blinkar, natten är fuktig, se marelden når oss redan till anklarna. (56)

När främlingens föresats att klättra in framkommer i texten, beskrivs projektet i ordalag som kan uppfattas som erotiska. Han beslutar sig för att ”tränga in i kastellet, att klättra över muren” (56f.). Beslutet får aldrig sin förklaring, men som vi har noterat går viljan att överskrida gränsen för det tillåtna/möjliga att se det som en representation av ett erotiskt begär på två nivåer, ett specifikt förbundet med flickan och ett generellt existentiellt, där eros står i opposition till döden. Dubbelheten gör att den betraktelse över begärets natur som föregår mannens företag får en tvetydig syftning:

> Främlingen begär verkligen för mycket. De som begär för mycket på grund av enfald kan alltid hoppas. Ingen enfald är så ohjälplig att inte verkligheten vore ännu ohjälpligare. Men de som begär för mycket mot bättre vetande, vad kan man göra åt dem? (56)

Beroende på vad som läggs i begreppet ’begära för mycket’, blir det olika slags vetande som främlingen trotsar. När främlingen söker tränga in i citadellet når han inte längre än till borggården, och där, i vad man skulle kunna kalla novellens hjärta, finner han skärvor av det förflutna:

[108] Hesiodos (2003), s. 31.

> I ett hörn låg uppstaplad en hög stenfragment, vitlysande i månskenet, fynd från utgrävningar som magasinerats här, kvadrar och stelar utan tydligt ändamål. En fullskriven marmortavla, antagligen namn på stupade hjältar på den enda eller den andra sidan i ett eller annat krig. Stenar från Hellas' tider och Roms och Bysans', johanniternas kanonkulor av sten och från turktiden ett överstycke av sten med inskriften: Allahu aᶜlamu … Gud vet bäst. (58 f.)

Ett par av lämningarna utgör våldssymboler: ”ett eller annat krig” och ”johanniternas kanonkulor”. De erinrar om att citadellet i sig haft ett militärt syfte, och i förlängningen om den stora betydelse kriget haft i öns historia. Därutöver återkommer den skrifttematik som vi kunde se i ”Porslinstornet” och som framträdde med en högre grad av komplexitet i ”Fred i Bulgarien”. Liksom i de tidigare novellerna uppstår en spänning mellan vad figurerna i berättelsen vet och vad berättaren avslöjar: ”Inskriften på marmortavlan gitte han inte försöka tyda, vad kunde den båta?” (59)

Den arabiska formuleringen (اللهُ أَعْلَمُ – egentligen ”Allah vet”) hör till standardfraserna inom islams kulturkrets, ofta yttrat som ett vardagsuttryck utan några allvarligare teologiska implikationer, med ungefär samma konnotationer som svenskans ”det vete gudarna”. Dess primära innebörd är att människan bör vara ödmjuk inför sin egen begränsade kunskap. I Koranen förekommer uttrycket ofta i samband med vad människan försöker dölja, såsom i sura 84: ”Men Gud vet vad de gömmer i sitt innersta.”[109] För att klargöra dess roll i detta sammanhang är det intressant att föra in andra ställen i författarens *œuvre* där liknande formuleringar förekommer. Ett relevant parallellställe är en reflektion som förekommer i *Aigaion*:

> Gud har som bekant förbjudit preventivmedel på jorden av fruktan att kärleken mellan människorna eljes kunde bliva för allmän – en högst överdriven farhåga som det vill synas, men Gud vet väl bäst.[110]

I det fallet är det en ironisk drift med det synsätt enligt vilket Gud skapat världen till den bästa av världar. Stycket ”Helvetets portar”, som ingår i det kryptiska kapitel IX i prosaverket *Den rätta känslan* innehåller en liknande vändning.[111] Med hänvisning till Koranen konstateras att vissa av helvetets portar ”må förefalla smala nog, som sprickor i en mur, och det kan synas obegripligt att en själ kan tränga sig igenom där, men Gud vet bäst”.[112] Liksom i *Aigaion* går

[109] *Koranens budskap*, övers. Mohammed Knut Bernström (Stockholm 2000), sura 84:23.
[110] Willy Kyrklund, *Aigaion* (Stockholm 1957 b), s. 39.
[111] För en mer utförlig diskussion om *Den rätta känslan*, se kapitlet ”Antimyten” nedan.
[112] Willy Kyrklund, *Den rätta känslan* (Stockholm 1974), s. 79.

det att utläsa en kritik mot världens tillstånd, mot den gud som skickar själarna till helvetet (en central problematik i den senare boken *Om godheten*), men i båda dessa fall går det också att se en viss affinitet med den religiösa förståelsen: frasen fångar en kunskapsmässig otillräcklighet hos människan.[113] När Främlingen avstår från att tyda inskriptionen bekräftar han, ironiskt nog, dess budskap.

För att inte falla i frestelsen att förklara inskriptionen som ett återkommande, konstant budskap 'hos Kyrklund' blir det viktigt att studera dess sätt att fungera i novellen. Berättelsen är strukturerad kring en symboliskt laddad byggnad vid vars centrum spår av historien samlats. Inträngandet i kapellet är ett arkeologiskt projekt, ett inträngande i historien och i det avseendet ett försök att överskrida tidens begränsningar, men inne i byggnaden möter Främligen historien blott i aldrig uttydda fragment. Även om inskriptionen som sådan är på arabiska (något som förtjänar att utredas i sig), är det sätt på vilket det förflutna framträder, den skiktning som strukturerar erfarenheten av det historiska, knutet till den plats där novellen utspelar sig – ett grekiskt fenomen. Denna koppling mellan det grekiska och en viss form av historicitet har redan framträtt i novellanalyserna, men diskuteras mer utförligt längre fram, särskilt i samband med *Aigaion*.

Analysen har kunnat påvisa såväl allegoriska som symboliska tecken som skänker andra dimensioner åt novellens annars banala händelseförlopp. Sammantagna ger dessa tecken en betydelse åt det djur som ger novellen dess namn. Om inträngandet i citadellet syftar till ett överskridande av tidens och den mänskliga kunskapens gränser representerar hunden omöjligheten i ett sådant överskridande. Enligt en sådan tolkning använder Kyrklund en synnerligen traditionell grekisk gestalt. Vi har redan noterat en möjlig referens till Hesiodos. Det finns alltså all anledning att se hur ingången till dödsriket beskrivs i *Theogonin*:

> Längre fram står det ekande, stora palats där den starke
> underjordshärskaren Hades bor och hans fruktade maka.
> Skräckinjagande grym är den hund som vaktar vid porten,
> skoningslös, full av försåtlig list; mot alla som nalkas
> viftar han glatt med svans och bägge öron, men låter
> ingen som väl trätt in komma ut igen, utan hugger
> lömskt envar som försöker fly och uppslukar honom.[114]

[113] Se även det femte kapitlet i *Polyfem förvandlad*, där frasen återkommer vid flera tillfällen. Willy Kyrklund, *Polyfem förvandlad: roman* (Stockholm 1964), s. 41–51.
[114] Hesiodos (2003), s. 71.

Liksom i fallet Melpomeni/Melpomene råder en diskrepans mellan tecken och betecknat. Skräckinjagande som den är kan novellens hund inte tävla med Kerberos i hotfullhet, och det är inte Thanatos, döden som Främlingen möter, utan snarare hans bror Hypnos, sömnen.[115]

Sammantaget kan den här utförda tolkningen kallas allegorisk, om man avgränsar arten av allegori. Det är en lässtrategi som inbegriper att andra texter förs in, verk av Kyrklund eller ur den klassiska litteraturen, som nycklar, och på att man bakom i enskildheter ser representationer av mer allmänna fenomen. Det finns en väsentlig skillnad mot den klassiska allegoresen, som antar ett i princip stabilt meningssammanhang, på vilken den uttolkade textens djupare mening kan återföras. Hur mycket än detaljerna skiljer mellan exempelvis senantikens eller medeltidens olika hermeneutiska modeller, och mellan uppfattningarna om arten av det budskap som de uttydda skrifterna härbärgerar, delar de förutsättningen att detta sätt att generera mening är en följd av tillvarons själva struktur.[116] En tolkning av den här aktuella novellen, där exempelvis hunden förstås som Kerberos, kan inte resa sådana anspråk. Meningen framträder glimtvis i form av fragment, och kan inte få bekräftelse genom åberopandet av en källa eller en världsåskådning. Härvidlag erinrar de allegoriska effekterna snarare om en hos Schlegel och romantikerna förekommande förståelse av allegorin, nedan sammanfattad av Otto Fischer:

> Allegorin förblir en ansats, riktad mot det transcendenta, men den förmår inte fånga detta i förblivande jordisk gestalt. I stället karaktäriseras den av en aldrig uppfylld längtan där det absoluta, det gudomliga endast glimtvis och momentant kan förmås att framträda.[117]

Inte heller denna konception kan dock helt göra reda för den kyrklundska texten, även om man accepterar de här föreslagna tolkningarna av novellens olika element. På den plats som det absoluta intar hos romantikerna blir läsaren av ”Hunden” nödgad att ställa andra begrepp, såsom historien eller tiden. Det är storheter som snarare är transcendentala än transcendenta, och vilkas gudomlighet i vart fall tycks ligga i deras likgiltighet för det mänskliga handlandet.

---

[115] Jfr Hesiodos: ”Dessa två gudar som får oss att bäva, Sömnen och Döden, / barn till den mörka Nyx har också sin hemvist därnere.” (Ibid.)

[116] Mats Malm skiljer mellan en retorisk läsart, där allegorin förstås som en teknik bland andra, och en mer metafysiskt förankrad allegoriförståelse: ”Mot den retoriska står nämligen en *religiös läsart* som börjar från motsatt håll: praktiskt taget varje text, därtill varje bild och till och med del av skapelsen, underkastas en *primärt allegorisk* tolkning. […] Med viss generalisering är detta den världsuppfattning som utvecklades inom senantikens och medeltidens kristna tradition.” (Mats Malm ”Allegoria non grata: Misstänksamheten mot allegorin”, i *Allegori, estetik, politik: texter om litteratur*, red. Ulf Olsson och Per Anders Wiktorsson (Stockholm/Stehag 2003), s. 56.)

[117] Otto Fischer ”Vara och betydelse: Semontologiska tankefigurer i Walter Benjamins allegoriteori”, i *Allegori, estetik, politik: texter om litteratur* (2003), s. 71.

3. Barnet

Vi har hittills uppehållit oss vid noveller förknippade med Grekland i en rent geografisk mening. Den miljö den tidige Kyrklund vanligen förknippas med är annars, som Wistrand konstaterar, ”huvudsakligen 50-talets Sverige”.[118] Man bör modifiera tidsbestämningen till efterkrigstid men en stor del av den tidiga prosan utspelar sig alltså inte i främmande land eller alltför avlägsen tid, i förhållande till var och när böckerna utgavs.

Bland novellerna finns det dock flera där miljön visserligen är svensk efterkrigstid men där mytologiska element är inskjutna. Norlén har visat på en referens till Danaë-myten i ”Katten”, i *Den överdrivne älskaren*, en berättelse som han menar ”evokes both a mythical figure and the story connected with her”.[119] Jag vill dröja vid ett exempel ur *Hermelinens död*, nämligen ”Barnet”, med en referens till den mytologiska figuren Teiresias. Novellen handlar om ”mannen som ville föda ett barn och som födde en tumör” (82). Den skildrar månaderna från att mannen, en assistent på Statistiska centralbyrån, upptäcker en svulst, till den operation där den avlägsnas.

Framställningen kan sägas anlägga två sinsemellan oförenliga perspektiv. Det ena är det enligt vilket mannens utväxt är en godartad tumör. Uppfattningen är explicit uttryckt av berättaren redan i den första meningen, och dessutom den som företräds av vetenskapen: ”Från medicinsk synpunkt var fallet trivialt.” Tanken att män inte föder barn utgör den outtalade förutsättningen för att svulsten inte är ett barn, och understryks av en i novellen förekommande statistisk uppgift om att ”0 män och 244 kvinnor [avlidit] på grund av havandeskaps- och förlossningssjukdomar” (87).

Det andra perspektivet går förenklat uttryckt ut på att svulsten *är* ett barn, men i motsats till det första framträder det genom antydningar, och framför allt som en önskan hos mannen. Den enda explicita bekräftelsen på att det rör sig om ett barn är novellens titel, under förutsättning att den läses bokstavligt. Samtidigt går det att peka på formuleringar som samverkar till att skapa sympati med denna dröm, formuleringar som efterliknar en litterär gestaltning av graviditet: ”I början hade han snört sig för att inte kamraterna på arbetet skulle märka. Sedan gick det inte att dölja.” (83) När mannen vid ett tillfälle blir rånad på sina vantar erinrar ordvalet om en konventionell skildring av en gravid kvinnas hjälplöshet: ”Fast det var naturligtvis svinaktigt att behandla honom så, när han var i detta tillstånd. Han kände hur tung och klumpig han var när han gick hem.” (86)

[118] Wistrand (1979), s. 33.
[119] Norlén (1998), s. 142.

Den spänningsfyllda konflikten är alltså inte enbart en mellan två inkommensurabla uppfattningar om barnet/tumören, utan en mellan två sätt att uppfatta eller gestalta världen: ett naturvetenskapligt och statistiskt och ett som ger prioritet åt den subjektiva upplevelsen. Den tvetydighet som skapas av de två perspektiven – det faktiska sjukdomsförloppet och det drömda havandeskapet – bibehålls novellen igenom. I det sorgliga slutet skulle man kunna hävda att utväxten verkligen visar sig vara ett barn, om än dödfött och gravt missbildat:

> Vikten var 4 120 gr. Vissa organfragment hade nått en betydande utveckling, men var alla blandade om varann på ett regellöst sätt. Senor och nervtrådar genomsatte svulsten i olika riktningar. En med lungepitel klädd hålighet utgjorde lungan för en redan kvävd. Ett stort antal tänder påträffades jämte en tovig hårfläta av svart hår. Han tänkte att det kanske hade varit en flicka. (89)

Ordet ”organfragment” är synnerligen intressant mot bakgrund av vad vi tidigare sett i novellerna. Liksom spännet i ”Fred i Bulgarien” och inskriptionen i ”Hunden” utgör det som opereras bort ett föremål för tolkning, ett fragmentariskt sådant.

Förutom att plats och tid framträder med relativt hög precision, i detaljer som tidskriften *Ekonomisk Revy* (först utgiven 1944) och Statistiska Centralbyrån (fram till 1968 enbart lokaliserad i Stockholm), är mannens identitet som rationell tjänsteman – en återkommande, närmast arketypisk figur hos Kyrklund – tydligt markerad.[120] Hans sociokulturella tillhörighet blir föremål för berättarens kommentarer:

> Alla möblerna andades en solid borgerlighet. Tidigare om åren brukade han ibland ha gatflickor uppe i våningen. Vilken förmåga dessa möbler hade att nästa dag se oberörda ut, som om alls ingenting hade passerat, som om alls ingenting kunde tänkas passera. Detta är just vad som menas med solid borgerlighet. (84)

Mannens önskan att skaffa barn kontrasteras mot den inrutade tillvaro han för. Men novellen har också en del irrationella inslag, framför allt en kappa som får liv när mannen skall sova: ”Varje gång frågade kappan om samma sak, men hur han ansträngde sig kunde han aldrig höra. Ehuru han var en förnuftig man kändes detta mycket obehagligt.” (84) Den spökande kappan låter sig läsas som allusion på en text med många beröringspunkter med ”Barnet”,

[120] Vad gäller tidsangivelsen är en mening särskilt intressant: ”Fyrtio årgångar av Statistisk årsbok skall tynga hårt på mitt hjärta när jag dör.” (87) Om man tar den pedantiske tjänstemannen på orden kan berättelsen inte utspela sig före 1954, det år då *Hermelinens död* utkom! Statistisk årsbok började utges 1914.

Nikolaj Gogols epokgörande novell ”Kappan” från 1842.[121] I ”Kappan” blir huvudpersonen Akakij Akakijevitj, även han en ämbetsman instängd i en byråkratisk miljö, rånad på sitt dyrbara klädesplagg, medan huvudpersonen i Kyrklunds novell blir rånad på sina vantar. Överlag ägnar mannen med den växande magen mycket reflektion åt kläder, på ett sätt som får en särskild resonansbotten om man känner till den ryska föregångaren: ”Man har ju inte råd att köpa sig nya kläder bara för en sådan här saks skull och herrkläder är ju så dyra.” (86) Till detta kommer en genusaspekt som är mindre tydlig hos Gogol: ”En man får inte bry sig om kläder, men han måste vara korrekt klädd.” (86)

Allusionerna är naturligtvis ingen ytlig lek med ord, utan griper in i novellens kärna. En av kommentatorerna har beskrivit Gogols novell som en ”tale of a poor clerk, hyperbolically meek and puppet-like, who is set on the road to a minimal kind of manhood only to be robbed of the possession that triggered the change in him”.[122] Med den skillnaden att det inte är manlighet statistikern drömmer om stämmer karakteristiken in väl på ”Barnet”. Även konflikten mellan olika verklighetsbegrepp – och de raffinerade litterära strategier som låter konflikten framträda utan att få sin lösning – svarar mot de bärande elementen i Gogols novell, särskilt dess slut, där tjänstemannen sägs spöka och ge igen. Vsevolod Setchkarev skriver: ”The end of the story about the ghost of Akakii Akakievich is ironical and typical. It allows both a realistic and supernatural interpretation, but neither can explain *all* the details and events.”[123] Det är uppenbart hur en alltför skarp kontrast mellan Kyrklunds författarskap och en tänkt ”realistisk” tradition skymmer sikten för vad som i själva verket är en produktiv och i vissa stycken affirmativ relation. I detta fall bidrar referenserna till Gogol, en portalgestalt för 1800-talets prosa, till att etablera en stämning av instängdhet i en viss verklighet, och en estetiskt komplex motsättning mellan olika slags verklighetsframställning.

Innan vi kommer till det grekiska inslaget bör en annan intertext noteras, nämligen ”Fred i Bulgarien”. Dess ”allting annat är aska”, om vilket talet om ett ”täcke av grus” i ”Hunden” erinrar, återkommer här i en snarlik formulering. Denna gång är det inramat av en betraktelse över hur barnafödandet skulle ge mening åt mannens borgerliga tillvaro:

> Ett arbete om vilket ingen skall säga att det är oväsentligt, eller det kan du lämna till i morgon eller till om tio år, eller det har ingen betydelse. Vad är allting annat? – damm

[121] För en diskussion om ”Kappans” nyskapande särdrag och betydelse för rysk litteratur, se Gleb Žekulin, ”The Overcoat” i *Reference Guide to Russian Literature*, red. Neil Cornwell och Nicole Christian (Fitzroy Dearborn: London 1998), s. 336 f.
[122] Donald L. Fanger, ”Gogol, Nikolai Vasilievich”, i *Handbook of Russian Literature*, red. Victor Terras (Yale University Press: New Haven 1985), s. 176.
[123] Vsevolod Setchkarev, ”Gogol, Nikolai Vasil’evich”, i *The Modern Encyclopedia of Russian and Soviet Literatures*, red. Harry B. Weber (Academic International Press: Gulf Breeze 2002), del 8, s. 215.

> och grus. Fyrtio årgångar av Statistisk årsbok skall tynga hårt på mitt hjärta när jag dör. (87, min kurs.)

Även om Kyrklunds novellsamlingar inte har samma genomkomponerade struktur som de senare prosaverken är dess väv av förbindelser tät! Motsatsställningen mellan fortplantning/erotik och aska/grus behöver inte diskuteras ytterligare; däremot bör observeras hur texter som utspelar sig vid olika tider och på olika platser glimtvis blir likalydande, hur orden, inom novellsamlingens verbalt uppbyggda kontext, för ett ögonblick etablerar ett plan bortom den kontext som respektive fiktionsvärld utgör.

Det är alltså i denna på ytan stillsamma, men samtidigt mångbottnade, gestaltning av en borgerlig statistikers tillvaro i Sverige, som en anspelning på den grekiska mytvärlden uppträder, i form av en invokation till Teiresias:

> Och du Teiresias, bestraffad med blindhet och klarsyn, du som prövade på att vara både man och kvinna och fann kvinnans lott njutningsfullare, hur väl förtjänade du icke ditt dubbla straff! Vad tänkte du på – njutningen? Livets jämmerliga gå på kondis, de välbeställdas bekymmer att inte orka äta tillräckligt mycket sockerkaka. Så mycket fick du alltså ut av att vara kvinna. Det var icke mycket o Teiresias. (88)

Inte bara motivet utan stilen avviker från resten av novellen. Det anklagande tonfallet sticker ut i en framställning som annars snarare växlar mellan objektivitet och melankolisk sentimentalitet. Invokationen som form får i sig anses vara ett klassicerande grepp, och sålunda lika adekvat för Teiresias som den övriga novellens 1800-talsrealism är för tjänstemannen.[124] Den höga stilen bryts i sin tur genom en tvär anakronism: kombinationen av Teiresias och kondis/sockerkaka.

Som så många mytologiska gestalter bär Teiresias med sig en omfattande verkningshistoria. Gherardo Ugolini har i sin studie *Untersuchungen zur Figur des Sehers Teiresias* behandlat figuren i alla de bevarade antika verk och fragment där han förekommer. Redan i den i fragment bevarade *Melampodin*, tillskriven Hesiodos, skall könsbytet vara ett viktigt inslag.[125] Ugolini återger texten ur *Bibliotheke*, ett betydelsefullt mytografiskt verk, troligtvis från första århundradet efter vår tideräkning, vars upphovsman idag går under namnet Apollodoros, eller Pseudo-Apollodoros:

---

[124] I novellen ”I regntiden” förekommer en invokation som på ett liknande sätt avviker från berättarens normala tonfall, men då är det snarare den indiska lyriken erotiska stil och de för sanskrit kännetecknande sammansatta orden som efterliknas: ”Glatt, svartvågglänsande midjenående kammar du, o flicka, ditt svarta hår, du krishnaglädjande.” (Willy Kyrklund, *Den överdrivne älskaren* (Stockholm 1957 a), s. 35.)
[125] Gherardo Ugolini, *Untersuchungen zur Figur des Sehers Teiresias* (Tübingen 1995), s. 33.

> Hesiodos berättar att han [Teiresias] förvandlades från man till kvinna, efter att han på berget Kyllene hade sett två ormar para sig, och då skadat dem. När han åter såg samma ormar para sig, blev han man. Därför tillfrågade Hera och Zeus, som hade en tvist om huruvida kvinnor eller män hade större glädje när de förenas, just honom. Han svarade att av de nitton delar som kärleksföreningen innehåller, så njuter männen nio delar, kvinnorna däremot tio. Därför förblindade Hera honom. Zeus gav honom siargåvan. Teiresias' svar till Zeus och Hera var enligt följande:
>
> Endast en del av tio delar njuter mannen,
> medan kvinnan uppnår alla de tio delarna och gläds i sinnet.
>
> Han [Teiresias] fick även ett långt liv.[126]

Ugolini tillskriver denna variant av myten stort inflytande, och berör några av dess grunddrag:

> Denna version av Teiresiasmyten var mycket känd under antiken och är den enskilda version som hade störst spridning. Den tjänar uppenbarligen syftet att förklara blindheten och siarförmågan (två kanoniska kännetecken för den thebanske siaren) och bekräfta hans ursprungliga förbund med det gudomliga.[127]

Så långt finner vi två viktiga teman för Kyrklund, blindheten, som vi har kunnat se i andra noveller, och relationen till det gudomliga (som behandlas längre fram). På en avgörande punkt skiljer sig emellertid Kyrklunds version från den tolkning man möter hos Ugolini. Där delas skeendet upp i tre brott, "Normverletzung" (de två första är respektive episod med ormarna, det tredje det svar genom vilket Teiresias ådrar sig Heras vrede) tre bestraffningar (de båda könsbytena och blindheten), samt en kompensation (siargåvan). I Kyrklundnovellens apostrofering kallas Teiresias "bestraffad med blindhet och klarsyn" (88) och hans straff dubbelt.

Den anklagelse som riktas mot Teiresias i Kyrklunds novell kan tolkas som ett partitagande för Hera i fråga om manlig och kvinnlig njutning, men framför allt innebär den

[126] Översättningen följer Ugolini: "Hesiod erzählt, daß er [Teiresias] vom Mann zur Frau wurde, nachdem er im Gebirge Kyllene gesehen hatte, wie zwei Schlangen sich paarten, und sie verwundet hatte. Als er dieselben Schlangen bei der Paarung wieder beobachtete, wurde er zum Mann. Deshalb befragten Hera und Zeus, die einen Streit darüber hatten, ob die Frauen oder die Männer i in der Liebesvereinigung den größeren Genuß hätten, gerade ihn. Er antwortete, von den neunzehn Teilen, die es in der Liebesvereinigung gebe, würden die Männer neun Teile Genießen, die Frauen aber zehn. Deshalb blendete ihn Hera. Zeus aber verlieh ihm die Gabe der Weissagung. Die Antwort des Teiresias an Zeus und Hera lautete folgendermaßen: // Nur einen Teil von Zehn Teilen genießt der Mann, / während die zehn Teile die Frau voll auffüllt, indem sie ihr Herz erfreut. // Er [Teiresias] bekam aber auch ein langes Leben." (Ibid., s. 33 f.)

[127] "Diese Version des Teiresiasmythos war in der Antike sehr bekannt und ist diejenige, die am stärksten verbreitet war. Sie dient ganz deutlich dem Zweck, die Blindheit und das Sehertum (zwei kanonische Merkmale des thebanischen Sehers) zu erklären und seine ursprüngliche Verbindung mit der Gottheit zu bestätigen." (Ibid., s. 35.)

att värdet av ”klarsyn”, den visdom Teiresias besitter i den grekiska mytologin undergrävs. I *Odysséen*, liksom i tragedier som *Kung Oidipus* och *Antigone* av Sofokles eller *Backanterna* av Euripides, har Teiresias rollen av den som inser tingens beskaffenhet och aldrig misstar sig. Ett angrepp på Teiresias, som i traditionen framstår som en inkarnation av vishet, blir ytterst ett angrepp på traditionen som sådan.

Men vad betyder referensen till Teiresias i novellens kontext? Även om det är ett angrepp på den klassiska mytologin, så innebär den plötsliga invokationen också att det mytiska förs in, att dess språksystem tillfälligt bryter in i en text som redan präglas av motsättningar mellan olika sätt att gestalta och förstå fenomen. Till den naturvetenskapligt kodade verklighetens förbud mot överskridande av det biologiska könet, och den subjektiva önskedrömmen om ett sådant överskridande läggs en framställningsnivå som befinner sig bortom motsättningen mellan verklighet och fantasi. Det betyder inte att ett sådant språk förmår lösa denna motsättning. Snarare är det så att dess funktionsart, dess anspråk skiljer sig från de andra två diskursernas. Det är också till dessa två alternativ berättelsen återvänder, efter ett tillfälligt inbrott av en främmande röst.

V. DÅRSKAPENS MÅTT: *Den överdrivne älskaren* (1957)

Som Arne Florin noterat förenas novellerna i *Den överdrivne älskaren* (1957) av ”det genomgående kärlekstemat”, något som ju också återspeglas i samlingens titel.[128] Men titelns första led utpekar ett lika avgörande tema: överdriften. Samtliga ingående berättelser kan sägas uppvisa ett antal möjliga konstellationer mellan erotik och måttfullhet/måttlöshet. I titelnovellen förs ett resonemang kring dårskapens begrepp:

> Dårskapen har sitt mått, inte sant? liksom allting annat. För litet dårskap är dårskap, ty människan är ändå bara människa, det predikamentet slipper hon inte ur även om hon vill det, och sin alltför ringa dårskap kan hon få ångra i hela livet om det vill sig illa. Men för mycket dårskap är också dårskap, det är ju uppenbart för envar. Konsten är naturligtvis att hålla måttan, det är kanske inte så lätt alla gånger, men man gör så gott man kan.[129]

Medan resonemanget å ena sidan befinner sig på ett allmänmänskligt plan – dårskap är knappast något unikt för en viss kultur! – är det å andra sidan möjligt att se vissa kulturspecifika drag i problemformuleringen. Orden ”mått” och ”måttan” uppvisar en viss affinitet med det (etymologiskt besläktade) grekiska begreppet *métron*, vilket implicerar en syn på dårskapen som en form av avvikelse från vissa givna proportioner eller regler. Det är i den meningen det används i den av Diogenes Laertius återgivna sentensen som filosofen Kleobulos skall ha uttalat: *métron áriston*, ungefär ”måtta är bäst”.[130] Ett annat citat som visar på hur centralt begreppet är för den grekiska tankevärlden är det yttrande av Protagoras som Platon återger i dialogen *Theaitetos*, vilket vanligen översätts med: ”Människan är alltings mått.”[131]

När i det följande två av samlingens noveller studeras är syftet inte i första hand att bekräfta att novellsamlingen har det tema som titeln antyder, utan att visa hur med detta tema som utgångspunkt berättelserna utvecklas i skilda riktningar, ett tolkningsförfarande som även ger rum för antagonismer mellan de olika novellerna inom verket.

---

[128] Florin (1992), s. 21. Jfr Norlén (1998), s. 66.
[129] Kyrklund (1957 a), s. 21 f. Sidhänvisningar till *Den överdrivne älskaren* görs i återstoden av detta kapitel i löpande text.
[130] Diogenes Laertios, *Lives of eminent philosophers: in two volumes*, red. R. D. Hicks (Heinemann: London 1972), vol 1, s. 6.
[131] ”πάντ’ ἄνδρα πάντων χρημάτων μέτρον εἶναι” (Platon, *Plato. 7, Theatetus; Sophist*, red. Harold North Fowler (Heinemann: London 1921).

I *Den överdrivne älskaren* förekommer två noveller med grekisk miljö. Förutom att anknyta till samlingens tematik delar de ytterligare en egenskap med resten av novellerna, nämligen att de utspelar sig i modern tid. Detta drag, som skiljer boken inte bara från *Hermelinens död*, utan från merparten av Kyrklunds verk, betyder dock inte att tidsaspekten saknar betydelse. I *Hermelinens död* framträdde det grekiska som ett oåterkalleligt förgånget, som en plats där skärvor ur det förflutna blir föremål för ett aldrig uppfyllt begär, eller som ett främmande arkaiskt språk som bryter in i en modern verklighet. Även i *Den överdrivne älskaren* är det grekiska förbundet med historien och det främmande.

1. Frygana

”Frygana” skildrar ett svarsjukedrama på ögruppen Kykladerna i Egeiska havet. Så som var fallet i ”Hunden” rör sig handlingen inom en vardaglig sfär, men den slutar mer dramatiskt. Huvuddelen av den yttre handlingen består i hur den bedragne äkta maken, Nikos, beter sig inför byborna. Han förefaller inte reagera på sin fru Khrysoulas affär med en viss Kostas. Mot slutet visar sig maken emellertid ha förberett ett angrepp, men blir knivhuggen av älskaren och förblöder. En stor del av novellen upptas dock av annat än återgivningen av själva händelseförloppet, såsom landskapsskildringar och reflektioner över sederna i byn. Dessa inslag står i fokus för följande läsning.

Inledningen anspelar på innebörden i den otrogna kvinnans namn, en feminin diminutivform av *chrysós*, guld: ”Vad beträffar Khrysoula så var det uppenbart att det lilla guldet bedrog sin man.” (47) Emellertid ger de övriga i berättelsen förekommande namnen föga indikationer av något djupare meningsskikt. Vi förefaller inte ha att göra med det slags allegoriska teknik vi kunde se i ”Hunden”.[132] Inte heller syns den skrifttematik som ledsagat de allegoriska inslagen i de ovan studerade berättelserna. Som vi skall se är de meningsskikt som går att finna i ”Frygana” uppbyggda på ett något annorlunda sätt, samtidigt som det finns en tydlig affinitet med andra noveller som utspelar sig i Grekland.

Ett genomgående motiv i ”Frygana” är tidens gång. Tingens förgänglighet gestaltas med ett antal bilder, symboliska snarare än allegoriska: vissnande blommor (51), ”kjolen med vit bård som hon senare färgade svart” (52), aska som börjat ”falla över tingen, slöjan på dåliga fotografier, illa framkallade” (52) och inte minst Khrysoulas förlorade kärlek till Nikos. Bland dessa bilder finns en som återkommer på flera andra ställen i författarskapet, den av hur vågorna slår mot stranden. Så ofta förekommer detta inslag hos Kyrklund med återkommande stilistiska grepp, att man kan tala om ett ’dyningens ledmotiv’. Vågornas repetitiva rörelse efterbildas genom att orden upprepas, och inte minst genom frasernas rytmiska uppbyggnad: ”Dyningen krossas, dyningen … åter och åter …” (47)

Gestaltningen av tiden rör dock inte enbart de individuella människolivens förvandlingar eller naturens ständiga växlingar, utan har en historisk dimension. En betraktelse över sedernas förändring ställer Nikos’ reaktioner på sin frus otrohet i ett större tidsperspektiv:

[132] Nikos, en förkortning av Nikolaos (”folkets seger”), skulle med tanke på mannens öde närmast vara ironiskt och Kostas, av Konstantinos (efter latinets constantinus, beständig) milt ironiskt för en förförare. Någon särskild referens till någon av de bysantinska kejsarna med detta namn tycks inte föreligga.

> I forna dagar var moralen en annan här på öarna. […] Om en kvinnsperson – detta var på Kykladerna, på Kykladerna har man alltid varit kärvast – om en kvinna blev sedd tillsammans med en man som inte var hennes husbonde, så återstod endast en sak att göra. Nämligen att hennes äkta man, eller om hon var ogift hennes far, eller om fadern var död hennes äldsta bror, slog ihjäl bägge de felande. […] I Dodekanesien där sederna var slappare plägade man nöja sig med blodiga slagsmål. Förmodligen drabbade de flesta slagen kvinnan, särskilt om förföraren var mycket stor och stark.

Liksom i ”Fred i Bulgarien” förknippas det förflutna med tydliga könsroller, och liksom i samtliga här studerade noveller med våld. Det rör sig dock inte om någon entydig motsättning mellan ett våldsamt förflutet och ett fredligt nu. Nikos, som planerar att mörda, och Kostas, som dräper, är båda representanter för moderniteten. Vad gäller den förre är texten övertydlig: ”Att Nikos och Khrysoula tillhörde den nya tiden var intet tvivel om, eftersom de var komna från stan.” (48) Därtill antyds att han är politisk dissident: medan de vanliga kafégästerna klagar över koordinationsministern för att skatten på kaffe är för hög, har Nikos tvingats lämna Aten och undviker politiska diskussioner. Han är något av en främling bland byborna.

Kostas’ urbanitet är av ett mer patetiskt, löjeväckande slag. Han har ”en viss air av ekonomiskt oberoende världsman, en air som, det måste erkännas, i någon mån understöddes av att hans pappa ägde de flesta mandelträden på ön och att hans mamma tvättade hans skjortor”. (49) Likväl måste han, såväl som Nikos, ses som en typisk för den nya tiden, vilket ställer våldshandlingarna i en annan dager. Om det förflutna associeras med ett reglerat och kulturellt sanktionerat våld (i synnerhet riktat mot kvinnor), är modernitetens våld snarare undertryckt, men därför också, när det väl utbryter, mer oberäkneligt. Garanten för de traditionella värderingar och levnadsformer som härskat i byn förefaller ha varit kristendomen, underförstått den grekisk ortodoxa-kyrkan:

> Numera vet man inte vad man har att hålla sig till, den ene säger si och den andra säger så, skolläraren tar havsbad och det har ingen gjort sedan Justinianus utrotade hedendomen, men det är också den nya tiden. (48)

Det är således ingen slump att det kafé kring vilket det sociala spelet är centrerat bär det kristna namnet ”Uppståndelsen”. En i berättelsen central symbol för våld är den från vilken den lånar sin titel: den taggiga buskvegetationen frýgana, typisk för södra Grekland. Den beskrivs även i *Aigaion* från samma år som *Den överdrivne älskaren*:

> Taggiga buskar och gulnade tistlar ropar efter regn. Mellan snåren lyser marken naken. Detta är vad grekerna kallar frýgana; samma sak som på italienska heter macchia, men ännu artfattigare, ännu torrare.[133]

I *Den överdrivne älskaren* är beskrivningen lika rik på antropomorfismer: ”De taggiga buskarna är inte att leka med. Sega, snärjiga, med tusen sylar, omöjliga att kväsa.” (51) Efter att ha framhållit de svårigheter växten bör ha berett de tyska trupperna vid ockupationen under andra världskriget konstaterar berättaren det oförnuftiga i att låta sig bli riven: ”Byxorna fastnar i frýganan. Skinnet rives av taggarna, köttet hänger på grenarna. Men nu är det fred, djupaste fred. Ingen människa river sig frivilligt på taggarna.” (51) Det är följdriktigt att den passion den sårade maken upplever, och som leder till en våldsam utgång framställs som något oförnuftigt: ”Nikos vill nödvändigtvis sticka sig på taggar.” (54)

Här syns alltså en variant av den koppling mellan förälskelse och dårskap som utgör novellsamlingen grundtematik. Att denna konception lika gärna kan kallas nordisk som grekisk framgår när berättaren tillfälligt övergår i att parodiera ”Hávamál”: ”’Ovis man / för mycket chilli / i maten mänger’, heter det med rätta.” (54)

Sarcopoterium spinosum, en av växterna i Kykladernas frygana.

Novellens hela tematik och symbolspråk, såsom dess inslag av våld eller motsättningen mellan förr och nu, kan sägas vara centrerad kring Nikos’ agerande gentemot sin hustru och hennes älskare. Den försmådde maken förblir något av ett mysterium fram till den dramatiska

[133] Kyrklund, (1957 b), s. 12.

upplösningen. Medan det är ”uppenbart” att Khrysoula är otrogen, får man först i slutet det definitiva beskedet om makens tillstånd: ”Nu ser man också att han är spik nykter och aldrig varit någonting annat.” (56) Dessförinnan har hans avsikter blivit föremål för tolkning, för byborna liksom för novellens läsare, som har att förstå berättarens symbolspråk och antydningar, detaljer av vilka man försöker rekonstruera en helhet. Det rör sig om en läsning med synekdoken som matris.

Mitt i novellen avbryts skildringen av triangeldramat genom ett slags berättarteknisk avvikelse från framställningens huvudsakliga modus, ett avbrott inte olikt den plötsliga invokationen i ”Barnet”. Texten genomgår ett antal transformationer som gör den svår att tolka. Först sker ett skifte av pronomen, som möjligen indikerar att vi ser saker ur Nikos’ synvinkel. Till att börja med tilltalas ett du, ”du är inget barn längre” (52), sedan talar ett jag: ”Och när frånvaron vände sitt ansikte till mig och jag såg att hon icke hade något ansikte. Så fann jag icke detta särskilt anmärkningsvärt.” (53) Det sista är en anspelning på den så kallade aronitiska välsignelsen, som i 1917 års översättning lyder: ”Herren låte sitt ansikte lysa över dig och vare dig nådig.”[134] Ett tomrum intar den plats som var ämnad åt Gud i den traditionella kultur i vilken novellen utspelar sig.

På detta konstaterande följer en utvikning, vad som närmast kan kallas en betraktelse över semiotik. Dess första mening liknar närmast en rubrik: ”Tomrum och signaler.” (53) Digressionen inleds med en uppräkning av ett antal ”lätta” signaler, det vill säga lätta att tyda. Det rör sig både om signaler med en avsändare och tecken utan upphovsman. Exempelräckan avslutas med ”Khrysoulas kjol” (53), vilket går tillbaka på en tidigare formulering om ”den grå kjolen med vit bård som hon senare färgade svart” (52).

Som svårtydda räknas signaler som förutsätter att man känner till ”vem det är som utsänder signalerna” (53), vilket exemplifieras med krigspropaganda. Detta pekar naturligtvis på möjligheten att signalerna kan vara vilseledande, såsom Nikos’ beteende inför byborna. Fenomenet har även beröringspunkter med det för Kyrklund typiska draget ironi, som ju förutsätter möjligheten av en diskrepans mellan vad som sägs och vad som menas.[135]

Med tanke på att novellen i hög grad kretsar kring den svårtolkade Nikos är betraktelsen över ”signaler” motiverad. Att låta en berättelse interfolieras av mer allmänna reflektioner är därtill ett så vanligt grepp inom prosakonsten att det knappast behöver diskuteras. Det som

[134] 4 Mos 6:25.
[135] Ett skolexempel på ironi är de två motsägelsefulla signaler berättaren ger om benägenheten att vilja sticka sig på Fryganan. Först påstås: ”Men nu är det fred, djupaste fred. Ingen människa river sig frivilligt på taggar.” (51) Senare konstateras: ”Nikos vill nödvändigt sticka sig på taggar.” (54) Såsom berättelsen utvecklas är det rimligt att betrakta den förra utsagan som ironisk.

däremot bryter mot novellens stil och innehåll på ett mer iögonfallande sätt är anspelningarna på ett tomrum, som återknyter till talet om hur ”frånvaron vände sitt ansikte till mig”. Här manifesteras tomrummet performativt, genom att berättaren låter bli att försöka skildra det: ”I fråga om tomrummet åter så gäller vad diktaren säger om ett gammalt fältslag: att det var så förskräckligt att det endast kunde jämföras med sig självt.” (53)

Det är denna utläggning om tomrum och signaler som den vises ord om chilipeppar besvarar, han tillfrågas eftersom ”det nu förhåller sig på detta sätt med våra liv” (53). Texten upprättar därmed en gåtfull relation mellan de semiotiska förhållandena och den (parodiskt gestaltade) etiska problematiken. Rådet kan sammanfattas: eftersom signalerna är så svårtydda, och eftersom tomrummet är så förskräckligt bör man undvika överdrifter och inte, som Nikos, ”sticka sig på taggar” (54). Vi måste dock hålla i minnet att infattningen gör rådet som sådant tvetydigt.

När Nikos försöker döda Kostas är det dels ett uttryck för olämpliga, överdrivna känslor, där han medvetet utsätter sig för det av fryganan symboliserade våldet, dels det förflutna som återkommer, i form av ett våld som berättaren framställt som tillhörigt en svunnen tid. Konsekvenserna av dessa handlingar blir att han själv förlorar livet. I slutet av novellen förs den grekiska tacksägelsefrasen, inom den ortodoxa mässan ett svar på litanior, in i texten på ett sätt som erinrar om hur ”ho Kyrios doxa soi” fungerade i ”Fred i Bulgarien”:

> Det rinner så mycket blod från hans mage och när det äntligen upphör att rinna, då rinner redan vaxet från de tunna flackande ljusen. Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison. Herre förbarma dig. (56)

Detta slut kan läsas som att de moraliska värden som tidigare i novellen associerats med kristendomen triumferar över de mer moderna attityder Nikos fram till slutet representerat, men som kommit till korta. Likväl har novellen skapat en så komplex väv av betydelser och antydningar och ironier att varje entydig sensmoral måste betraktas med skepsis. Gud blev tidigare framställd som en frånvaro.

En alternativ tolkning är att det skeende novellen beskrivit och de betydelser den etablerat skänkt den längtan som den kristna frasen uttrycker en viss emotiv laddning, dels den förbindelse mellan åtrå och vånda inför förgängligheten som vi tidigare kunnat iaktta i novellerna, dels en dragning till smärta, förbunden med ett tomrum som per definition icke låter sig beskrivas.[136] Man kan erinra sig Arne Florins formulering om berättartekniken:

[136] Stig Larssons nämner ”Frygana” som en text där författaren låter en viss masochism, som annars endast utgör en underström, framträda, ”bli något faktiskt” (Stig Larsson, *Artiklar 1975–2004* (Stockholm 2006), s. 84).

”Även om det yttre skeendet framställs med viss utförlighet får läsaren svårt att på ett djupare plan förstå det då drivkrafterna bakom gestalternas handlande lämnas i dunkel.”[137] I fallet med ”Frygana” blir denna egenskap konstitutiv för berättelsens innebörd.

[137] Florin (1992), s. 29.

2. Till mitt försvar

”Till mitt försvar” liknar i flera avseenden ”Frygana”. Miljön är en annan, Aten i stället för landsbygden, men även denna novell utspelar sig i modern tid och berör en vardaglig situation, med starka känslor inblandade. Liksom i den förra novellen klargörs redan i den första meningen att ämnet är en asymmetrisk kärleksrelation: ”Jag har aldrig älskat dig lika mycket som du har älskat mig.” (69) I den litterära apologins form skildras så den stegvisa förändring förhållandet har genomgått, hur berättelsens ”Du” tagit sig en älskare och hur jaget kommer på henne med att bära mat till denne.

Som vi vid det här laget förväntar oss av en Kyrklundnovell uppvisar ”Till mitt försvar” en något heterogen stil. Merparten är skrivet ur jagperspektiv och växlar mellan tjänstemannamässig saklighet och en mer känslomässigt laddad ton. Detta, den reflekterande och argumenterande, skulle kunna kallas berättelsens försvarstal. Men här finns också en annan typ av text, miljöskildringar i mer impressionistisk stil, där enskilda sinnesintryck följer efter varandra utan fullt synbart sammanhang, och med en egenartad, ofta fragmentarisk meningsbyggnad. Partierna i denna stil utgörs till största delen av separata stycken, som tillfälligt avbryter försvarstalet. Det första stycket av denna art ger glimtar av en plats i Atens utkanter:

> Luftens blå och den stympade stenens vita. Solflimret över utplånade marmoransikten. Aningslöst böjde sig skönstjärtade tvätterskor över Ilissos’ bäck. Kvällen kommer med svalka. (69)

Här kan ett antal symboliska inslag anas. Inte minst framträder vädret och vattnet, två motiv som senare skall bli viktiga. Vidare framhålls tidens gång och historiens förlorade närvaro genom de utplånade marmoransiktena. Ilissos är en bäck i Aten, men formuleringen utpekar flodguden som utgör dess personifikation, och som enligt myten var son till Poseidon och Demeter. Vari det aningslösa i tvätterskornas beteende skulle bestå är dunkelt, men rimligen hänger det samman att de utsätter sig för främmande blickar.[138] Nästa stycke med miljöskildring antyder även det en koppling till vatten:

> Solskenet splittras mot fönsterluckorna. I detta vitkalkade rum lever man som i en snäcka. Spridda ljud från gatan i middagstimmen. Motorbuller, ensamma fotsteg, någon som ropar ett namn. Eleni! Eleni! ekar i snäckans skal. (70)

[138] En mer långsökt förklaring vore att se det som en anspelning på det dekret som förbjöd garvare att förorena floden. (Se ”Ilisos”, i *Neue Pauly*.)

Det utropade namnet är i likhet med det i ”Hunden” en moderniserad form av ett namn bekant från mytologin, i detta fall det vi känner som Helena. Det är inte alltför långsökt att namnet innebär en anspelning på myten om sköna Helena, som förutom att vara skön också (i de flesta traditionerna) lämnar sin make. Nästa miljöskildring beskriver hur en vind börjar blåsa när ett skepp rundar en udde. ”I lä under bergen i en timmes tid, men vid Poseidontemplet tar nordan vid.” (71) Novellens slut återknyter till detta stycke, och det framgår då att platsen är Kap Sounion, en på Attikas sydspets belägen udde känd just för sitt Poseidontempel. Poseidon var som påpekats far till Ilissos. Nästa landskap att skildras förefaller vara flodens mer konkreta ursprung, berget Hymettos:

> I skuggan av mullbärsträdet. Trädet talar med mäktig stämma, en stämma av femton ostämda violonceller, det är humlor och bin. I dalmynningen mellan terrasserna, fjärran och nära, en disigt mörkblå triangel, havet. Matsäck med vin och ägg. Det är Påsk. Kristus är uppstånden. Ej en vindfläkt rörs. (72)

Den sista meningen kan uppfattas som en allusion på en av de mest kända landskapsskildringarna i litteraturen, Goethes dikt ”Über allen Gipfeln”.[139] Med suggestiva medel etableras ett betydelseregister som har att göra med väder, en stark eller en frånvarande vind, med vattnet – och med de gudomar som är kopplade till dessa fenomen. En sista impressionistisk miljöbeskrivning gäller ett kontorslandskap, uppenbarligen den bank där berättelsens jag arbetar. Detta fungerar uppenbarligen som kontrast till de andra bildernas mer sensuella ton.

Innan vi ser hur landskapsskildringen inverkar på berättelsens innebörd är det nödvändigt att uppmärksamma ett för novellen centralt inslag, dess matsymbolik. Den etableras redan i det andra stycket:

> Du tänkte alltid på mig. Jag tänkte också på mig. Med förenade krafter lyckades vi göra mig till en acceptabel banktjänsteman. Så mycket besvär för en omelett skulle man kunna säga. (69)

Medan landskapets symboliska valörer inte är alldeles lätta att tyda, är det desto mer uppenbart att maten är förknippad med mellanmänskliga relationer, och i synnerhet åtrå. När berättaren reflekterar över den nye mannens behov av hustrun noteras särskilt att han ”lever i fullständig ekonomisk misär så att han inte har mat för dagen” (73). Den förändring parets

[139] Av de många tolkningar till svenska som vid tiden för novellen hade gjorts är det framför allt Bo Bergmans från 1922 som formuleringen erinrar om: ”Knappt rörs härinne / skogens bo / av en vindfläkt nu.” (Citerad ur Johannes Edfelt, ”Svenska tolkningar av Über allen Gipfeln”, i *En Goethebok: till Algot Werin*, Algot Werin & Carl Fehrman (red.) (Lund 1958), s. 197.)

förhållande genomgått får ett dystert uttryck i tanken ”att vi hade fått för litet mat på sista tiden, men det var väl jag som hade saknat matlust” (74).

Beskrivningen av denna förändring kulminerar slutligen i en scen där ”Du” ertappas med matvaror som uppenbarligen är ägnade åt två: ”Det var ett par smörgåsar med getost och ett par med leverpastej och sallat och två med en prickig korv som jag kände igen från middagen och några ägg. Din åtrå har städse stått till att giva.” (74) Kombinationen av rätter uppvisar samma förening av grekiskt och svenskt/nordiskt som kunde ses i diskussionen om dårskap i samlingens titelnovell, liksom i reflektionerna om måtta i ”Frygana”. Detta tema uppträder här i samband med ordet ”åtrå”.

Den metaforiska kopplingen mellan ätande och kärlek/begär förenas i novellens avslutning med landskaptematiken, som dittills varit åtskild från beskrivningen av relationen, men som nu lånar sig till en – enkel, men väl förberedd och innehållsdiger – liknelse:

> När vi hade skilts åt överfölls jag av en häftig hunger. Jag gick längs Athenagatan, längs Periklesgatan, längs Churchillavenyn. Och gatorna gungade såsom i en svår storm, såsom i en storm vid Sounion och jag trodde att jag skulle dö. (74)

Det kan tyckas som om novellen varierar relativt inarbetade motiv och okomplicerade litterära grepp, som inte fordrar någon vidare kommentar. Emellertid har analysen än så länge förbigått en fråga som rör textens mest grundläggande egenskaper: relationen mellan titel och innehåll. I vilken mån utgör texten ett försvarstal? eller, med andra ord, vad är det som behöver försvaras? Eftersom en direkt anklagelse aldrig formuleras i novellen, blir detta en fråga om vilka värdegrunder den aktualiserar.

Till en början tycks jaget såväl formulera som försvara sig mot en anklagelse om egoism. Försvaret består i en försäkran att berättaren försökt övervinna detta tillstånd, och här används ord som anknyter till samlingens tema: ”*Utan överdrift* tror jag mig dock kunna säga, att jag städse har *älskat* dig efter förmåga.” (69, min kurs.) Efter hand som berättelsen utvecklar sig visar det sig att denna försäkran blir mindre trovärdig. Är jaget en överdriven älskare i sin brist på kärlek eller i sin förnekelse av denna kärlek? Texten lämnar inget svar. Det bör dock noteras att denna egoism också har en metapoetisk dimension. I den mån novellen utgör ett försvarstal ställs på den kärandes sida ett du, som i vissa stycken är en litterär figur, men som på ett annat plan kan ses som läsaren av texten. Berättarens oförmåga att komma utanför sig själv ”beror på konstitutionella faktorer” (70), som performativt gestaltas i och med novellens konstruktion. Den andra ges aldrig röst.

Som novellen utvecklar sig blir det uppenbart att frågan om egoism inte är en tillräcklig grund för dess karaktär av försvar. En jämförelse med ”Frygana” ger en indikation om att även andra aspekter måste vägas in. Där kunde vi se två värderingskomplex, ett äldre och ett modernt, som stod i ett djupt komplicerat förhållande till varandra. I ”Till mitt försvar” kontrasterar berättaren sin egen syn på förhållanden mot ett mer ålderdomligt:

> Vid ett flertal tillfällen har jag ertappat mig med att avundas vår gode ehuru inte särskilt klyftige vän Dimitris, han som kastar sin hustru ut genom fönstret varje gång han misstänker henne för någonting, vilket är ofta, och radioapparaten efter, vilket blir dyrt, medan han själv … ja vad han tillåter sig själv det vet vi ju så väl, särskilt du torde veta det väl. Den käre Dimitris hämtar sina åsikter från förra århundradet. Jag kan inte göra det, även om jag gärna ville. (72)

Ordvalet ”ertappat” förråder subtilt en viss skuldkänsla. Avunden är den behärskade moderna mannens avund inför äldre tiders hierarkiska könsroller och mer tillåtande attityd gentemot fysiskt våld. Med risk för att pressa texten alltför hårt kan namnet Dimitris, avlett av gudinnan Demeter, ses som förbundet med en mytologisk sfär. Mindre långsökt, i synnerhet mot bakgrund av vad vi tidigare kunnat se av mytologiskt stoff hos Kyrklund, är det att förknippa de våldsamma känslorna och den gud som bor i templet på Sounion: Poseidon. En mytisk natur står alltså i konflikt med den sfär som banktjänstemannen representerar.

Det är slående hur väl de motsatsförhållanden och associativa linjer novellen arbetar med motsvarar den syn på moderniteten som Max Horkheimer och Theodor W. Adorno ett drygt decennium tidigare lagt fram i sin *Upplysningens dialektik*.[140] Den pol som i novellen representeras av ”en storm vid Sounion” (74), det vill säga Poseidon och med honom förknippade väderfenomen, är det som upplysningen – och på denna punkt är Horkheimer och Adorno knappast originella – syftar till att göra sig av med, och framställer som en produkt av människan: ”Det övernaturliga, andar och demoner, är projektioner av människor som låtit sig skrämmas av naturen. De många mytiska gestalterna kan enligt upplysningen återföras på en och samma nämnare, subjektet.”[141] I och med denna process förvandlas ”naturen till rent objekt”.[142] Vad som sker i novellen är att naturen, i landskapsskildringarna, tvärtom

[140] Max Horkheimer, *Upplysningens dialektik: filosofiska fragment*, övers. Lars Bjurman och Carl-Henning Wijkmark, Ny, rev. uppl. (Göteborg 1997).
[141] Ibid., s. 22. Ett grundantagande hos Horkheimer och Adorno, som det är viktigt att känna till, är att såväl modernitet som upplysning förstås som ett slags rörelser som inte är specifika för en viss period (exempelvis industrialismen), utan kan gälla fenomen så långt tillbaka som ”Homeros”, även om processerna antar olika former under olika betingelser, och även om motsatsförhållandet mellan då och nu alltid tycks förutsättas av denna rörelse.
[142] Ibid., s. 25.

framträder som något besjälat, och att den inre naturen, gestaltad med bilder lånade från den yttre, icke låter sig tyglas.

Naturen gestaltas alltså som en överväldigande kraft, en hunger och en storm, hos det förment moderna subjektet självt. Att underkasta sig denna kraft skulle, om vi följer beskrivningen i *Upplysningens dialektik*, vara att betrakta som ett misslyckande och en förbrytelse mot modernitetens ideal:

> Den som spontant ger sig livet i våld, utan rationell återförsäkring i någon form av självbevarelse, återfaller såväl enligt upplysningens som enligt protestantismens uppfattning till ett förhistoriskt stadium. Driften som sådan framstår som lika mytisk som vidskepelsen, att tillbe en gud som jaget inte själv postulerat som något lika vettlöst som en längtan efter berusning. Över båda dessa företeelser, tillbedjan och försjunkande i ett omedelbart naturligt vara, har framåtskridandet avkunnat samma dom: både tankens och lustens självförglömmelse har exkommunicerats.[143]

Huruvida det tillstånd av självförglömmelse författarna beskrivit någonsin funnits – tankefiguren är rousseauansk – är inte väsentligt i detta sammanhang. Det viktiga är den roll föreställningen om ett sådant tillstånd spelar för den moderna människans självförståelse, nämligen som det som skall behärskas. Så uppfattad blir tjänstemannens nostalgi inför äldre tiders könsroller endast ett missriktat uttryck för en mer fundamental saknad efter ett tillstånd där den moderna tidens förbud mot tillbedjan (Poseidon), mot längtan efter berusning (hunger, åtrå och så vidare), inte vore en internaliserad del av subjektet.

Såväl Nikos i ”Frygana” som berättarjaget i ”Till mitt försvar” skulle kunna kallas överdrivna älskare. Nikos ger sig livet i våld när han vill ”sticka sig på taggar” (54); banktjänstemannen väljer hänsynsfull behärskning, men känsloläget stegras tills gatorna mot slutet gungar ”såsom i en svår storm, såsom i en storm vid Sounion” (74). I båda fallen görs huvudpersonerna till offer för en överväldigande smärta, vars verkningar olika moraliska system förgäves söker reglera.

[143] Ibid., s. 45.

VI. CYPRESSENS DUBBLA SKUGGA: *Aigaion* (1957)

Om Willy Kyrklunds intresse för Grekland tidigare främst kommit till uttryck i ett fåtal noveller och enstaka allusioner till klassisk mytologi intar ämneskretsen en dominerande plats i *Aigaion* från 1957.[144] Här är det det moderna Grekland som bildar utgångspunkt. Tre av bokens fyra kapitel har rubriker som anknyter till platser: ”Egeiskt”; ”Athenskt”; ”På Nisyros”. (Det tredje kapitlet heter ”Ismini …”, ett personnamn stavat på ett sätt som återger nygrekiskt uttal.) Arne Florin sammanfattar de olika kapitlens inriktning:

> ”Egeiskt” återger i anekdotisk form möten och erfarenheter från skilda öar; ”Athenskt” redovisar intryck från storstaden och kommer även in på politiska och sociala förhållanden; ”Ismini …” försöker fånga mer abstrakta fenomen som förhållandet till historien och traditionen, olika nationella särdrag etc medan ”På Nisyros” är mer självbiografisk, relaterar episoder från ett längre uppehåll på en ö tillsammans med familjen.[145]

Hur skall boken klassificeras? Mellan de tre recensioner boken fick i dagspressen råder enighet om att det rör sig om en reseskildring. Walter Dickson skriver att Kyrklund ger en ”miljöteckning från sin vistelse i Grekland” men anser att boken genremässigt befinner sig ”mitt emellan dagboken och reseskissen, är bådadera och ingendera, egentligen ett samtal med läsaren om hur det förhåller sig i Grekland, hur detta klassikerneddammade land verkligen är när man torkar av marmordammet och ser på det med oförvillat levande blick”.[146] Hos de andra två recensenterna återfinns liknande formuleringar, som å ena sidan inordnar *Aigaion* i en tradition av reseskildringar med ett tydligt jag, men å andra sidan markerar hur den bryter mot genreförväntningarna, framför allt genom sin antiidealistiska syn på antiken, men även i formellt hänseende.[147]

Recensenterna lägger sig sålunda i linje med bokens baksidestext, som innehåller formuleringar av typen: ”Han är ingen fornminnesberusad turist som inför vittnesbörden om

---

[144] Kyrklund (1957 b). Sidhänvisningar till *Aigaion* görs i återstoden av detta kapitel i löpande text.
[145] Florin (1992), s. 66 f.
[146] Walter Dickson, [Recension av *Aigiaion*], *Ny Tid*, 17.2.1958.
[147] *Göteborgs Postens* recensent, som behandlar boken tillsammans med Artur Lundkvists *Vulkanisk kontinent*, talar om ”reseskildringar vid sidan av det vanliga” och konstaterar att Kyrklund ”går inte i grupp med antikdyrkarna” (”Från skilda kontinenter", *Göteborgs Posten*, 14.1.1958.). Lars Bäckström skriver att Amorgós och Nisyros inspirerar Kyrklund till ”en skildring som har sin egenart i kärv lyrik och paradoxala sentenser” samt att ”de glimtar han en smula motvilligt försmår sig att ge av landets klassiska minnesrikedom är omsorgsfullt befriade från varje schablonaktighet” (Lars Bäckström, [Recension av *Aigiaion*], *Upsala Nya Tidning*, 26.6.1958.).

den antika kulturen sjunger inlärda lovsånger[…]. I stället är han en klarögd iakttagare som oförvillat ser på den grekiska verkligheten."[148] När Jonas Ellerström några decennier senare betraktar boken avviker han inte från mönstret i den ursprungliga receptionen:

> Kyrklund sökte sig på femtiotalet till Grekland och till Persien, länder vars kultur, språk och religion ofta pekas ut som viktiga inslag i hans författarskap. Resorna avsatte två böcker, *Aigaion* och *Till Tabbas*, som är personliga journaler och tankeböcker snarare än regelrätta reseskildringar; glidningar till essän är vanliga liksom i andra av hans skrifter.[149]

Man skulle sålunda kalla boken en 'reseskildring med reservation'. Viktigare än klassifikationen som sådan är emellertid de implikationer som uttryck som miljöteckning, dagbok, reseskiss eller personlig journal bär på. Klassificeringen bygger i detta fall på ett antagande om en identitet mellan det iakttagande subjektet och författaren, ett ögats och handens förbund. Ellerström menar att Kyrklunds

> hänvisningar till antik mytologi, historia och litteratur (Homeros citeras i bokens första mening, på dess andra textsida refereras Herodotos etc.), gör klart att även om bokens författare verkar huvudsakligen intresserad av tillvaron från dag till dag i de små byarna, av händelser och personligheter som helt hör nuet till, så beror det inte på att han skulle sakna kunskap om den antika kulturens storhetstid.[150]

Av Ellerströms formuleringar framgår att den identitet som förutsätts när boken uppfattas som journal också är temporalt och geografiskt bestämd. Med utrymme för viss förskjutning gestaltar boken *ett subjekts iakttagelser här och nu*. De inslag som avviker från verklighetsåtergivningen (såsom "antik mytologi"), från nuet ("historia") eller från författarens egen röst ("litteratur"), kort sagt från vittnandets modus, skulle enligt detta synsätt bara vara digressioner ägnade åt att illustrera eller på annat sätt komplettera beskrivningen. Enstaka inskott av mer estetisk/litterär karaktär vore därmed inte tillräcklig anledning att, med Peter Szondis ord göra "den tolkade textens estetiska karaktär […] till en förutsättning för utläggningen".[151] Det egna liv "oberoende av mina tycken och ambitioner" som Kyrklund i sitt sena föredrag tillskriver "grekiska motiv och myter", måste onekligen anses mindre

[148] Kyrklund, (1957 b), [baksida].
[149] Jonas Ellerström, "Den vanvördige pilgrimen", i *Skeptikerns dilemma* (1997), s. 127.
[150] Ibid., s. 128.
[151] Szondi (1975), s. 13.

avgörande för en framställning av en iakttagen verklighet, en geografisk plats bevittnad av en viss person vid en bestämd tidpunkt.[152]

Det finns anledning att problematisera bilden. Arne Florin har framför allt studerat den senare reseboken *Till Tabbas*, men de iakttagelser han där gör är relevanta att föra in även i detta sammanhang. Mot Ellerströms beskrivning av en författare ”huvudsakligen intresserad […] av händelser och personligheter som helt hör nuet till” kan Florins beskrivning av tiden i den senare boken ställas:

> Genom hela *Till Tabbas* löper tendensen att undergräva nuets unicitet och märkvärdighet, dels skildras som ovan ofta historiens verkningar i nuet och dels relateras ibland länge sedan förflutna händelser som vore de nästintill samtida.[153]

Florin uppfattar inte denna tendens som överordnad det som de andra kommentatorerna pekat på, utan ser en ”spänning mellan vad som kan betecknas som reseskildringens projekt, mötet med och rapporten om det främmande landet, och det speciella seende, den vision, som upplevelserna och erfarenheterna infogas i eller struktureras av”.[154]

När jag i det följande undersöker i vilken utsträckning de estetiska egenskaper Florin ser i *Till Tabbas* återfinns i *Aigiaion* blir det naturligt att också studera hur boken relaterar till de andra verken med grekiska motiv. I de hittills behandlade fiktionella texterna har vi kunnat se hur de gestaltat upplevelser och erfarenheter som strukturerats av, om inte en vision så vissa mönster, inte minst med avseende på tid och historicitet, men även i relationen till mytologi och litteratur.

[152] Kyrklund, (1996), s. 270.
[153] Florin (1992), s. 69.
[154] Ibid., s. 70.

1. Tiden och landskapet

Uppfattningen om *Aigaion* som något slags resejournal har mycket att stödja sig på. Att resorna till Grekland verkligen ägt rum behöver knappast beläggas. Därtill har Kyrklund beskrivit dem på andra ställen, till exempel föreläsningen ”Tal till grekvänner” där han berättar om hur han med fru och barn bosatte sig på ”Nisyros, en ö, en vulkan i havet strax söder om Kos”.[155] Viktigast är textinterna argument. Utpräglad rapportkaraktär bär en passage i kapitlet ”Athenskt” som beskriver de politiska motsättningarna:

> I dag (Athen 9.5.56) har det varit rätt mycket stenkastning på gatorna på eftermiddagen; demonstranter (för Cypern) angrep polisen med stenar och polisen avfyrade varningsskott i luften, varvid fem demonstranter dödades och trehundra sårades enligt den officiella kommunikén på kvällen. (66)

Tydligare än så kan knappast tid och rum, eller för den del socialt sammanhang, anges. Likaså finns det signaler om att det subjekt som beskriver dessa förhållanden är den biografiska personen Paul Wilhelm Kyrklund, som när jaget tilltalas med en variant av namnet Wilhelm: ”Kyrie Bill! Kyrie Bill.” (91) eller i berättelserna om dottern Nina i det sista kapitlet.

Redan i bokens inledning blir dock vad Arne Florin kallat ”det speciella seende, den vision, som upplevelserna och erfarenheterna infogas i eller struktureras av” märkbart.[156] Den allra första meningen i *Aigaion* lyder: ”Karga och nakna blånar öarna i det hav som Homeros kallade det vinfärgade.” (9) Bilden av de blånande öarna (gryningen?) som inleder *Aigaion* kan ställas mot beskrivningen av skymningen när boken närmar sig sitt slut:

> Solen går gul ned i gattet mellan Nisyros och Kos. På den koiska bergsryggen begynner de röda skuggorna och de blå skuggorna sin ljudlösa kamp, som skall ända med de rödas stegvisa, obönhörliga inringande och undergång. (107)

Hänsyftningen till ”Homeros”, den tänkte upphovsmannen till *Iliaden* och *Odysséen*, gäller det stående epitetet *oínops* – bildat av *oínos*, vin och *óps/ópsis*, som bland annat kan betyda utseende, ansikte – som havet erhåller i *Odysséen*.[157] Det homeriska bruket av färgadjektiv har genom tiderna intresserat såväl forskningen som litteraturen. Som ett mått på detta intresse, och som ett illustrativt jämförelseobjekt, kan nämnas hur James Joyce låter sin romanfigur Buck Mulligan anspela på samma epitet i inledningen av *Ulysses*:

[155] Kyrklund (1996), s. 569.
[156] Florin (1992), s. 70.
[157] Homeros, *Homeri Odyssea*, red. Peter von der Mühll (Teubner: Stuttgart 1984), s. 7 (1:183) och s. 33 (2:421).

> – God, he said quietly. Isn't the sea what Algy calls it: a grey sweet mother? The snotgreen sea. The scrotumtightening sea. Epi oinopa ponton. Ah, Deadalus, the Greeks. I must teach you. You must read them in the original.[158]

Hos Joyce har hänvisningen till *Odysséen* en viktig effekt i det att romanens centrala intertext utpekas; eposets handling utgör det underliggande mönstret för vad som på ytan är en skildring av en dag i Dublin. Som synes riktar Mulligans replik även uppmärksamheten på själva läsakten. Det finns beröringspunkter med Kyrklunds sätt att föra in ett homeriskt ord, men också väsentliga skillnader. Om *Odysséen* hos Joyce blir styrande för ett annars till synes slumpartat skeende, så är det i *Aigaion* snarare berättarens subjektivitet som relativiseras. Det hav som möter blicken har redan beskrivits i det förflutna, och den subjektiva upplevelsen kan uppfattas som färgad – i en närmast bokstavlig bemärkelse – av den tidigare benämnande akten. Författarens blick är dubbel; han ser på en gång havet med sina ögon och genom den tänkte Homeros' beskrivning.

Det är möjligt att ytterligare komplicera bilden av vad som sker i denna första mening. Enligt legenden är Homeros blind, och att föra in ett visuellt inslag ur hans vokabulär kan väcka misstänksamhet.[159] Med tanke på att landskapet är underkastat tiden finns det också anledning att fråga om det hav berättaren talar om och det ”Homeros” beskrivit verkligen är samma hav. Tanken förs till Herakleitos' mest kända (men apokryfiska) fragment: ”Man kan inte stiga ner två gånger i samma flod”.[160] Även om man vill insistera på att havet, platsen i rummet, är detsamma, är tiden är en annan.

Efter Homerosreferensen uppstår ett stilbrott, när texten övergår till ett meteorologiskt resonemang om medelhavsklimatet. Det rör sig alltså inte om några visuella upplevelser utan en behandling av allmänna uppgifter om geografiska förhållanden och dylikt, om än med målande metaforer som ”Asiens torra döda hjärta” (9). Skiftet till en mer vetenskaplig framställning sammanhänger med nästa explicita intertext: ”I Egeiska havet blåser sommarmonsunen i fyrtio dagar från Hundstjärnans uppgång, enligt Herodotos.” (10) Omnämnandet av Herodotos markerar en valfrändskap mellan en av de första att dokumentera Greklands meteorologiska förhållanden, och hans sentida efterföljare. Även om referensen inte på samma sätt som i fallet med Homeros fokuserar det visuella avtäckandet av innebörd får den samma konsekvens: landskapet framträder som palimpsest. Kunskapen om

[158] James Joyce, *Ulysses: The Corrected Text*, red. Hans Walter Gabler (Harmondsworth: Penguin Books 1986), s. 4 f.
[159] Just denna aspekt av ordet är central i inledningen till *Elpënor*, som kommer att behandlas mer utförligt i min planerade doktorsavhandling.
[160] Herakleitos, *Fragment*, övers. Håkan Rehnberg och Hans Ruin (Lund 1997), s. 187.

landskapets historia kan avtäckas som ett bakomliggande skikt, under den yta blicken möter, eller med andra ord: bilden är redan förmedlad, aldrig omedelbar.

I bokens tredje kapitel diskuteras det förflutnas närvaro explicit: ”Med det förgångna umgås vi genom förmedlare. De längesedan dödas röster når oss svaga, otydliga, med många ekon.” (73) Citatet beskriver egentligen två olika slags närvaro. Den ena består i det faktum att någon talat om platsen; den utgör platsens *historia* (Herodotos) eller *mytologi* (”Homeros”). Som vi tidigare konstaterat är detta umgänge med det förgångna något som inte helt kan väljas bort till förmån för ett rent nu.

De döda vilkas röster ekar behöver inte vara samma som de ”förmedlare” som ger tillgång till historien. Allteftersom resonemanget vidareutvecklas, i polemik mot antikidealisering, glider det över i en annan aspekt av denna förmedling, som korresponderar med det slags närvaro det förflutna antagit i några av novellerna. Texten diskuterar möjligheterna att ”erfara en upplevelse av ett konstverk, ett byggnadsfragment, ett gammalt textställe, insatt i det historiska perspektivet” (73). Som konst(hant)verk kan fibulan i ”Fred i Bulgarien” räknas, och byggnadsfragment fanns i ”Hunden”. Men i de fallen var det upplevelsen av det förgångna inte nödvändigtvis något figurerna i berättelserna eftersträvade, utan lika ofta något de stötte på av en slump. Denna närvaro består i tecknen på att någon varit där förut, och kan kallas platsens *arkeologi*.

Här uppträder just det spänningsförhållande Arne Florin talat om i samband med *Till Tabbas* i form av en skiktning:

> Många har förklarat sig älska Grekland, emedan forntid och nutid där på ett så underbart sätt smälta samman. Man skulle också kunna formulera saken så, att forntid och nutid i Grekland icke alls smälter samman och att just detta utgör det grekiska landskapets särskilda charm. (76)

Kyrklund gör en jämförelse med Italien, där förändringarna skall ha präglats av kontinuitet. I Grekland har de kulturella omvandlingarna präglats av brott, först genom islam, sedan den ortodoxa kyrkan.

> Forntiden försvann icke ur det grekiska landskapet, men den drog sig undan; den smälter icke samman, den uppgår icke gradvis i nutiden, men den finns där. Och plötsligt förnimmer man det förgångna mitt i gatularmet liksom en interferensstörning i radion, någon har ropat ett namn … Eller man ser i ett solflimrande landskap cypressens dubbla skugga i middagsglöden. (77 f.)

Det är knappast nödvändigt att värdera detta subjektiva omdöme.[161] Det väsentliga är att detta är en aspekt av hur det grekiska fungerar i den kyrklundska texten. Greklands landskap är ett med två tidsplan, där det ena är manifest och det andra ligger latent, men då och då bryter in som ett främmande element i det förra.[162]

Det ropade namnet i gatularmet förekommer som bekant som namnet Eleni i ”Till mitt försvar”. I motsats till det medvetna avläsandet av landskapet i *Aigaions* inledning baseras fenomenet på ljud. Hörseln får därmed en roll liknande den som doften och känseln har hos Proust, som bärare av det ofrivilliga minnet. Tanken om det ropade namnet illustreras även i själva *Aigaion* när resonemanget om forntid och nutid avslutas:

> Utanför staden finns en järnvägshaltpunkt som heter Sfinxen. Där i svackan brukade Sfinxen ligga och masa sig i morgonsolen och strypa unga män, förrän Oidipus slog ihjäl henne och järnvägen byggdes.
>
> En kvinnoröst ropar inifrån en gård i Thebai:
>
> – Ismíni, kommer du med? Ismíni… Då går jag ensam.
>
> Ismene samma skötes frukt – (79)

En klyfta mellan å ena sidan sfinxens och Oidipus’ tid och å andra sidan järnvägens (utan någon förmedlande mellanperiod) beskrivs, varefter det förflutna framträder, då namnet på en av Oidipus’ döttrar ropas. Först är det som en återklang, möjlig av det faktum att namnet levt kvar i modern tid, men därefter uttalas det med tragedins röst. Avslutningen är nämligen en anspelning på den första repliken i Sofokles drama *Antigone*, som i Hjalmar Gullbergs översättning från 1935 lyder: ”O syster, samma skötes frukt, Ismene.”[163]

Det som sker när Ismenes namn nämns är det som tidigare beskrivits som en ”interferensstörning i radion”: beskrivningen av det grekiska landskapet låter sig överföras på Kyrklunds egen text. En främmande röst bryter in författarens egen framställning. Även om detta kan ses som en illustration till en tanke, och sålunda motiverat inom ramen för sakprosa,

---

[161] Den som vill ge en motsatt bild av Grekland kan lätt finna företeelser som tyder på mjukare övergångar mellan kulturer, exempelvis tempel omvandlade till kyrkor, eller länge kvarlevande ”hedniska” seder.

[162] Jfr Paul de Mans tolkning av Yeats’ dikt ”Coole and Ballylee, 1931”, där landskapet kan läsas som antingen en ”natural analogical image”, det vill säga en iakttagen bild som bär likheter med, och kan låna sig till att illustrera mer abstrakta fenomen, eller som en ”emblematic ’key’” i vilket landskapet med alla sina detaljer är en bild för dessa fenomen, men en bild som förutsätter kännedom om den esoteriska lära den representerar. (Paul de Man, *The Rhetoric of Romanticism* (New York: Columbia University Press 1984), s. 143.)

[163] Sofokles, *Antigone*, övers. Hjalmar Gullberg (Stockholm 1935), s. 17. Originalet lyder: ”Ὦ κοινὸν αὐτάδελφον Ἰσμήνης κάρα” (Sofokles, *Sophoclis Tragoediae. T. 2, Trachiniae; Antigone; Philoctetes; Oedipus Coloneus*, red. Roger David Dawe (BSB B. G. Teubner Verlagsgesellschaft, Leipzig 1979), s. 57. Gulllbergs tolkning är tämligen fri; något ord motsvarande ”sköte” förekommer inte i originalet. Det är alltså inte bara Sofokles som Kyrklund refererar till, det är Gullbergs Sofokles. I andra fall kan man se hur Kyrklund ignorerar översättningar och gör allusioner som förutsätter kännedom om originaltextens ordalydelse.

liknar tekniken snarare det slags arrangemang av röster som använts av poeter som T. S. Eliot och – återigen – Ekelöf. Den senare skulle bara något år efter Kyrklund ge sin version av interferensstörning i dikten ”Till Posthumus”, först publicerad i *Dagens Nyheter* den 14/4 1960, vilken kom att ingå i *En natt i Otočac*:

> Posthumus, du, som i din elektroniska stol
> kan höra sorlet av det förflutna, mänskliga
> såsom vi på en gammal 78-varvsskiva hör
> vår ungdoms slagdänga alltmer avlägsen
> under nålens ljudhinna av rasp i det slitna
> knaster och knäpp över hack och sprickor,
> eller som vi i radions program om etern får höra
> Vintergatans brus . . . Hui Hui – Come! Posthumus! [164]

Dikten fångar i princip samma dubbelhet som ligger i gestaltningen av det förflutna i den kyrklundska texten. Det rör sig om en åkallan av det förflutnas röster, vars närvaro dock aldrig blir ogrumlad, men det rör sig samtidigt om en närvaro som inte kan hållas tillbaka.

Anspelningarna på mytologi och historia och det arkeologiska visar sammantaget att det förflutna spelar en roll, som i viss mån undergräver den identitet på vilken de tidigare läsningarnas förståelse vilar. Det visar vidare att *Aigaion* har betydligt mer gemensamt med de fiktionella verken än vad recensenterna kunde se. Detta gäller inte minst inlemmandet av text från andra författare, som öppnar för betydelser bortom berättarens kontroll. Här finns det anledning att erinra om hur Kyrklund själv senare beskrivit frukten av sina resor i Grekland: ”I mitt skönlitterära författarskap kunde jag med förvåning iaktta hur grekiska motiv och myter ständigt återkom som om de levde sitt eget liv inom mig oberoende av mina tycken och ambitioner.”[165] Som vi har kunnat se är denna motsättning mellan den skrivandes intention och det skrivnas liv verksam, iscensatt, redan i det litterära verket *Aigaion*.

[164]Gunnar Ekelöf, *En natt i Otočac* (Stockholm 1961), s. 60 f. För diktens datering, se Reidar Ekner, *Gunnar Ekelöf: en bibliografi* (Stockholm 1979).
[165] Willy Kyrklund, *Berättelser, dramatik, anföranden, artiklar* (Stockholm 1996), s. 574.

VII. I GUDINNANS ÖGA: *Platanhårsdialog på en ö i Aigaion* (1961)

Det korta dramat *Platanhårsdialog på en ö i Aigaion* (hädanefter endast *Platanhårsdialog*) författades 1961, men publicerades först i samlingsvolymen *Från Bröllopet till Medea – Tre pjäser* från 1967. Titeln kan förvisso tolkas som en angivelse av pjäsernas sammanhang i kronologisk mening: detta är de dramer författaren skrivit under perioden 1955 (*Bröllopet*) till 1965 (*Medea*).[166] Med denna progression följer emellertid en rörelse mellan två perioder i författarskapet, och följaktligen två motivsfärer och/eller litterära tekniker. Bokens uppbyggnad och titel kan därmed sägas ge *Platanhårsdialog* ett slags mellanposition, som övergång eller länk mellan de andra två dramerna. *Bröllopet* faller utanför ramarna för min undersökning, och *Medea från Mbongo* kommer att behandlas mer utförligt i den planerade doktorsavhandling, men en summarisk karakteristik av de två pjäserna, med särskilt avseende på grekiska motiv, gör det lättare ringa in objektet för den närmast följande analysen.

Bröllopet är en dramatisering av en novell i samlingen *Den överdrivne älskaren* från 1957 och till ämne och stil i linje med den tidiga novellistiken. Pjäsen är en till största delen realistisk gestaltning av hur en individ, Karl, tvingas anpassa sig till omgivningens krav och gifta sig. Grundtonen är en avslöjande ironi som i huvudsak drabbar Karls gemytliga familj, och de inbjudna bröllopsgästerna, särskilt med avseende på deras sätt att framställa sina bevekelsegrunder. Med undantag för ett skuggspel mitt i pjäsen (en sorts *mise en abyme*, som inte förekommer i novellen) får de illusionskapande greppen anses obrutna. Referenser till det grekiska förekommer, men intar ingen större plats. Som exempel kan nämnas att Karls fader nämner det latinska namnet på växten tibast: Daphne mezereum (14 f.). Daphne, ett namn som förekommer på växten redan i de homeriska sångerna, associerar till mytologins Daphne, som flyr Apollon genom att förvandlas till ett lagerträd, att jämföra med hur Karl och Elsa söker undfly bröllopet i Kyrklunds pjäs.[167] Ett annat exempel är hänvisningarna till det grekiska tidsbegreppet: ”Det finns en gud som man skall akta sig för att förtörna. Grekerna kallade honom Kairos – den rätta tidpunktens gud.” (30) Senare upprepas budskapet: ”Du kan inte skjuta på saken. Du måste ta ställning nu. Kairos ilar.” (44) Det är emellertid svårt att i detta se någon djupare anknytning till det grekiska; tvärtom tycks bröllopsgästernas tillämpning av den klassiska bildningen ytlig, och Grekland kan lika gärna bytas ut mot Rom:

[166] Åren redovisas i Willy Kyrklund, *Från Bröllopet till Medea: tre pjäser* (Stockholm 1967), s. [5]. Sidhänvisningar till boken görs i återstoden av detta kapitel i löpande text.
[167] Artnamnet mezereum kommer troligen från det arabiskt-persiska ordet mazeriyn (döda) och syftar på växtens giftighet. Fadern i pjäsen framhåller växtens giftighet.

”När de gamla romarna hade bråttom brukade de säga på latin: skynda på!” (43) Skuggspelet skulle kunna uppfattas som ett grekiskt inslag, men ordvalet i didaskalierna signalerar att det hör till en sydostasiatisk kontext: ”På skärmen uppför två wayangdockor ett skuggspel till gamelanmusik.” (31)

Medea från Mbongo är en långt mer mångfacetterad och mångtydig pjäs än *Bröllopet*, om än inte utan vissa motiviska överensstämmelser. Handlingen kretsar kring ett äktenskap i upplösning, och huvudpersonen Medea utsätts för starka påtryckningar från maken, som vill genomföra skilsmässan med hänvisning till sociala förväntningar och rationella överväganden. I jämförelse med den tidigare utmärker sig pjäsen med sina fiktionsbrytande och metadramatiska grepp och sin uppbrutna kronologi och rumsgestaltning. Handlingen är förlagd till en icke entydigt bestämbar tid; där förekommer moderna företeelser såväl som äldre. Pjäsen bygger i hög grad på referenser till antik litteratur, i synnerhet Euripides’ *Medea*, och rymmer ett antal inslag förknippade med det grekiska dramat (såsom kör), samtidigt som det går att iaktta modernistiska element (såsom kakofoniskt tal).

Liksom i de två andra pjäserna syns i *Platanhårsdialog* en äktenskaplig problematik. Handlingen rör sig, vad gäller tid och rum, på två plan, nästan uteslutande gestaltade genom dialog. Huvuddelen av pjäsen består i ett vardagligt, för att inte säga trivialt, samtal mellan två män, G och K. Den förre gör en hänvisning till en anekdot hos just Herodotos, om konung Kandaules av Lydien och dennes vän Gyges. Herodotos’ version av berättelsen om Kandaules och Gyges återfinns i bok 1, kap 8 av hans *Historia*.[168] Huvudsakligen utspelar sig *Platanhårsdialog* i författarens samtid, och dialogen är realistisk. Mot slutet av dramat förbyts scenen i en dramatisering av episoden hos Herodotos, där G talar med Kandaules’ hustru A, innan pjäsen återgår till nutid.

Pjäsen inleds med en monolog av G, där de första orden handlar om landskapet: ”Morgonens vindar. Morgonen gnuggar sig mot stranden och dyn.” (61) Vindarna och gryningen känns igen från *Aigaion*. Fortsättningen skildrar havets rörelse, dels genom att beskriva det, i termer som relaterar till filosofiska frågor som slump och frihet, dels mimetiskt, genom att meningarnas struktur och rytm efterliknar hur vågorna slår in mot stranden. Det rör sig alltså om det dyningens ledmotiv vi tidigare såg i ”Frygana”. Observera allitterationerna och anaforerna då havets rörelse gestaltas:

[168] Herodotos, *Herodotos historia*, övers. Claes Lindskog; rev. av Gerhard Benz och Axel Lindskog (Stockholm 2008), s. 21 ff.

> Våg efter våg bryts mot stranden. Varje våg kostar på sig att vara olik alla andra. Varje våg består av så många delar och så många tillstånd, att en fullständig beskrivning av den vore omöjlig att genomföra – och det är det naturligtvis ingen som bryr sig om. Varje våg […]. (61)

Det melodiska mediterandet avbryts när K hälsar på sin vän G, och de inleder ett samtal om mer alldagliga ting. Den tidigare högstämda tonen skall senare återkomma i milt parodisk tappning, när G talar om de egenskaper som fordras för den som vill bosätta sig på ön:

> G: De nödvändigaste inre egenskaperna är: Stor visdom. Upphöjdhet över tingens växlingar. Insikt i livets gång och vindens gång och dyningarnas. Har man bara det så går det bra.
> K: Det var värre. Så mycket visdom besitter jag inte.
> G: Nej men du kan skaffa dig. Om du blir nödd och tvungen. (63)

På replikskiftet följer en typografisk markering, fem punkter efter varandra. Detta tecken skall sedan återkomma tre gånger, och tycks markera skifte av tidpunkt, i detta fall motsvarade en scenanvisning som ”paus”. Efter detta tecken fortsätter samtalet och berör bland annat att G dagen innan sett K:s hustru bada.

Nästa segment handlar om varför G valt att lämna Aten, och leder över till ännu en filosofisk monolog, med en komplex uppbyggnad. G beskriver sin situation i staden med en metafor, ”att glo utanför skyltfönstret”, vilket leder över i en jämförelse med ”ett litet barn med näsan platt mot rutan stirrande på läckerheterna, tårtor med gräddskum och småbröd i honung och chokladbollar och halva” (65). Det rör sig alltså om en liknelse där bildledet blir alltmer målande utvecklat, på ett sätt som inte kan motiveras av dess funktion av liknelse. Det är i samband med detta den växt som givit dramat dess titel nämns:

> Dammet yr längs gatorna, som det gör i Athen, och platanerna fäller sina hår, köpmännen vattnar trottoaren utanför sina butiker och ett ensamt moln biter sig fast vid Hymettos topp. Ur porten stiger ut på gatan flickan Ártemi på väg till skolan. […] Varje stoftgrand som driver längs gatan, fastnar i en springa eller flyger ut över Pireus och havet, följer sin oundvikliga bana. Ártemi stretar med skolväskan på höften, vinden sliter i den svarta skolklänningen. Den vind som blåser längs gatan den märker vi, men den vind som blåser genom oss själva märker vi icke. Av alla miljonerna fjun från platanernas blad finner ett enda vägen in i gudinnans öga, letar sig in mellan de svarta ögonfransarna. (65 f.)

Som antytts kommer senare i pjäsen referensen till Herodotos att etablera en andra meningsnivå i texten, men redan här går det att se ett slags skiktning och ett spel med betydelser. I detta återfinns mönster som vi tidigare har kunnat iaktta i författarskapet: ”flickan Ártemi” påminner om flickan Melpomeni i ”Hunden” och Ismíni i *Aigaion* i det att hennes namn är en nygrekisk variant av ett namn hämtat från den grekiska mytologin, i detta fall gudinnan Artemis. Liksom i ”Hunden” är flickan en allegorisk (icke-identisk) representation: skolflickan *är* ingen gudinna men hennes namn refererar till en domän som innehåller nycklarna till en annan läsning.[169]

Om vi antar att den gudinna vars öga ett platanhår lyckas nå är Artemis uppstår frågan vad hon i detta sammanhang symboliserar. Traditionellt är Artemis, liksom sin romerska motsvarighet Diana, förknippad med jakt och jungfrudom. I kultsammanhang har hon haft olika roller beroende på plats och sammanhang. Återkommade är kopplingen till olika slags initiationsriter. I en artikel om Artemis i *Oxford Classical Dictionary* för Christiane Sourvinou-Inwood ett intressant resonemang kring möjligheten att sammanfatta hennes väsen i några drag gemensamma för den grekiska världen:

> It is possible to perceive that the core of her personality is a concern with transitions and transitional marginal places, such as marshes, junctions of land and water and so on, and marginal situations. There is some merits in this, but since such classifications are inevitably culturally determined, we cannot be sure whether this was indeed a core aspect of Artemis or a culturally determined construct created by our own assumptions and preferred conceptual schemata at a time when transitions and things marginal are at the forefront of scholarly discourse—especially since deities were complex beings and did not begin with one function which was then expanded.[170]

För *Platanhårsdialog* är onekligen övergångens problematik av central betydelse, något som blir uppenbart när väl namnet aktiverat det mytologiskt-metafysiska betydelsespektret. En aspekt av övergångar med vilken gudinnan förknippas är äktenskapet.[171] Det som föranleder G:s återgivning av Herodotos’ berättelse är att K visat honom sin hustru naken. De två kontrahenterna är oeniga om hur allvarlig händelsen är:

---

[169] Valet av just en flicka som tecken för en gudinna kan möjligen förstås utifrån det resonemang som förs om ett orakel i *Polyfem förvandlad* (s. 24 f.). Tanken är att oraklets brist på erfarenhet skulle göra att frågan om erfarenhet aldrig blir relevant för att värdera hennes budskap, som ju skall basera sig på utomvärldslig kunskap.
[170] [Christiane Sourvinou-Inwood], ”Artemis”, i *The Oxford Classical Dictionary*.
[171] ”Sie erhält Opfer im Umkreis der Hochzeit […]” Helmuth Schneider och Hubert Cancik, *Der neue Pauly: Enzyklopädie der Antike* (Stuttgart: Metzler, 1996), band 2, s. 55. (”Hon mottar offer i samband med bröllop […].”)

K: Hon … hade baddräkt.

G: Föralldel. Hon hade baddräkt. En våt baddräkt. När hon steg upp ur bränningen.

K: Där ser man hur det går när man isolerar sig så som du har gjort. Man blir överspänd och tål inte vid att se en liten trivialitet. (68)

I ljuset av de principer som Artemis representerar blir G:s starka reaktion logisk. K:s agerande är ett brott mot äktenskapets helgd. Gudinnan är, som noteras i *Der neue Pauly*, förknippad med straff mot dem som överskrider gränser, i synnerhet berövandet av en kvinnas jungfrudom: ”Inom mytologin skyddar A. sina nymfers oskuld, och bestraffar förlusten av den: detta hänger samman med hennes roll som beskyddare av initianderna ’utanför’.”[172] Även Sourvinou-Inwood betonar den bestraffande funktionen: ”She or Apollo, or both, killed *Tityus who had tried to rape Leto (or, in Euphorion fr. 105 Powell, Artemis herself).”[173]

Att just Artemis är den gudinna som texten hänvisar till står därutöver i samband med scenens geografiska lokalisering:

> [E]tt tidigare vanligt antagande om att såväl namnet som gudomen skulle härröra från Anatolien, i synnerhet Lydien (*artimus*) eller Lykien (*ertemi*, Aramaic *ŕtmwš*), behandlas här med större försiktighet [2]; i varje fall identifieras ett antal anatoliska gudinnor med A. Hennes popularitet i Mindre Asien framgår även av teofora namn.[174]

Ett sådant namn, det vill säga ett som är knutet till gudomen, är Artemisia, vilket var namnet på åtminstone två drottningar i trakten. Den första var i början av 400-talet före Kristus drottning över Herodotos’ hemö Halikarnassos och ytterligare några öar, och prisas i hans *Historia*; han skall enligt uppgifter ha varit släkt med henne.[175] Den andra var drottning över Karien på 300-talet före Kristus.[176] Innan G relaterar Herodotosberättelsen för K fäster han deras uppmärksamhet på platsen de båda har utsikt över: ”Det är Lydien. Sitt ner. Eller möjligen Karien.” (69)

Övergången från nutid till Herodotos sker efter ett antal korta pauser (markerade med tre punkter) genom att Kandaules’ hustru, kallad A, börjar tala:

---

[172] ”Im Mythos hütet A. die Jungfräulichkeit ihrer Nymphen und bestraft ihren Verlust, was ihrer Rolle als Patronin der Patronin der Initiandinen im »Draußen« entspricht.” (Ibid.)
[173] *The Oxford Classical Dictionary*.
[174] ”[E]ine früher oft angenommene Herkunft von Namen und Göttin aus Anatolien, bes. Lydien (*artimus*) oder Lykien (*ertemi*, aram. *ŕtmwš*), wird h. vorsichtigen beurteilt [2]; jedenfalls werden zahlreiche anatolische Lokalgöttinnen mit A. identifiziert. Ihre Beliebtheit in Kleinasien wird auch durch theophore Namen belegt.” (*Der neue Pauly*, band 2. s. 55.)
[175] ”Artemisia”, i *Der neue Pauly*.
[176] Ibid.

G: […] När kvinnan efteråt fick reda på vad som hade passerat, ställde hon Gyges inför valet att antingen dö eller också att dräpa Kandaules och ärva hans gemål och Lydiens krona. Gyges spjärnade emot …

K: Av mig lär du inte ärva Lydiens krona.

G: Föralldel, föralldel. Jag är anspråkslös och nöjd med mindre. Gyges tvekade …

K: Sluta då! Är du från vettet? Jag …

G: Sitt ner!

K: Om någon kom. Jag … skulle vilja ha litet kaffe …

G: Gyges tvekade … Gyges …

A: Gyges … Gyges … om du tvekar, så har du valt. Du, en kraftig man och en av konungens lansbärare, skall du välja att frivilligt avstå från livet? (69)

Liksom var fallet med ropet på Ismíni i *Aigaion* är det en kvinnoröst som bryter in i texten som ett främmande element. När sedan framställningen återvänder till modern tid sker det med hjälp av de typografiska markörer som tidigare markerat längre pauser:

G: När skall det ske?

A: I natt.

. . . . .

G: Så berättar Herodotos. (73)

Den sista repliken har en något ironisk effekt, eftersom det vi fått tillgång till inte är G:s återgivning av Herodotos, utan en dramatisering, som delvis avviker från berättelsen såsom den ser ut i *Historia*. Hos Herodotos får läsaren inte veta drottningens namn; i *Platanhårsdialog* ges en initial. Hos Herodotos säger sig Gyges vara ”övertygad om att hon är vackrast av alla kvinnor”.[177] I Kyrklunds version uttrycker både G och A själv att A inte är någon större skönhet: ”Ja jag vet ju med mig att jag är ful och dum, men jag är snäll och undergiven och har mina förtjänster och jag kan väva brickband.” (71)[178]

Texten utspelar sig på två plan, ett nutida, vardagligt plan, och ett mytiskt-historiskt. De skilda nivåerna uppstår genom ett antal likheter och skillnader, exempelvis mellan namnen Gyges och Kandaules å ena sidan, och förkortningarna G och K å den andra. Skillnaderna mellan de två scenerna kan sammanfattas i följande uppställning:

[177] Herodotos (2008), s. 22.

[178] Om sättet att avvika från vad som betraktats som mytens kärna (Kandaules hustrus förmenta skönhet har sannolikt bidragit till scenens popularitet som motiv inom konsthistorien), se kapitlet om ”Antimyten” nedan.

Tid	*Personer*	*Plats*
Samtid	G, K, K:s hustru, Ártemi	Ö i Aigaion/Turkiet
Förflutet	Gyges, Kandaules, A[rtemisia?]	Lydien/Karien

Därutöver kan texten sägas referera till ytterligare två nivåer: den något annorlunda versionen hos Herodotos (där hustrun saknar namn), som utgör en explicit intertext, och den abstrakta, metafysiska nivå som gudinnan Artemis tillhör, och som närmast är att betrakta som ett esoteriskt meningsskikt.

G:s hänvisning till Herodotos kan ses som ett försök från hans sida att belysa den nuvarande situationen genom en historisk (eller pseudohistorisk) händelse, det vill säga ett sätt att *förmedla* mellan det förflutna och nuet. Den dramatisering av händelsen som förs in i stället för ett referat har en närmast motsatt effekt: texten iscensätter en reva mellan nutid och mytologiskt förflutet.

Nutidsplanet kännetecknas av ett undertryckande av fysiskt våld. I princip är det samma motsättning mellan *förr* och *nu* som den som kunnat ses i flera andra texter, tydligast i *Den överdrivne älskaren*. G har fått se K:s hustru, men inte helt naken, utan i våt baddräkt. ”Av mig lär du inte ärva Lydiens krona” (69), konstaterar K, med implikationen att G inte står inför valet mellan att döda K eller själv dödas. En skillnad är den tydlighet med vilken motsättningen mellan det förflutnas våldsamhet och nuets bedrägliga lugn tecknas. Vad som i novellerna och i *Aigaion* givit sig tillkänna som underliggande spänningar, dolda skikt eller tillfälliga avbrott (av typen ”interferensstörning”) utgör här, då det antar formen av en uppspjälkning mellan två scenrum, en av textens mest framträdande estetiska organisationsprinciper.

VIII. ANTIMYTEN: *Den rätta känslan* (1974) och *8 variationer* (1982)

Som vi har kunnat se uppvisar den kyrklundska textens behandling av grekiska motiv stor variation – de går inte tillbaka på en enskild princip – men vi har också kunnat iaktta ett antal återkommande mönster. Ett sådant mönster, som hittills bara berörts kortfattat, är ett visst sätt att relatera till mytologi, ett mönster för vilket i det följande termen ’antimyt’ kommer att användas. Jag hoppas kunna visa att det antimytiska spelar en stor roll i flera verk, inte minst i *Medea från Mbongo* och *Elpënor*, den senare av Arne Florin beskriven som ”en konsekvent anti-idealistisk motskrift” till *Odysséen*.[179] I detta kapitel utarbetas begreppet som sådant, och exemplifieras med två mer begränsade texter: ett stycke ur *Den rätta känslan* och ett ur *8 variationer*. Texterna relaterar till sinsemellan besläktade myter, den om Pasiphaes förbindelse med en tjur och den om frukten av denna förbindelse: Asterion, mer känd som Minotauros.

Vad som här avses med begreppet ’antimyt’ går i princip att utläsa ur ordet självt: antimyten är en myt, men en negativ sådan. Den negerar en annan myt, närmare bestämt den traditionella berättelsen, den ursprungliga myten. Den skenbara enkelheten hos en sådan definition döljer emellertid en djupare problematik som framträder först när man tar i beaktande hur myter fungerar.

Avgörande för mitt resonemang är den syn Walter Burkert ger uttryck för i sin *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*. Med utgångspunkt i Geoffrey Kirks uppfattning om myten som en ”*traditional tale*” drar Burkert två slutsatser:

> It is not the the ’creation’, not the ’origin’ of myth which constitutes the basic fact, but the transmission and preservation, even without the use of writing in a ’primitive’, oral civilization. […] A tale becomes traditional not by virtue of being created, but by being retold and accepted; transmission means interaction, and this process is not explained by isolating just one side. A tale ’created’ – that is, invented by an individual author – may somehow become a myth, […] usually with some distortions and reelaborations.[180]

The Oxford Classical Dictionary framhåller den oenighet som råder i fråga om mytbegreppet, och ansluter sig till en försiktig definition hämtad från Burkert: ”No universally accepted

[179] Florin (1992), s. 89.
[180] Walter Burkert, *Structure and History in Greek mythology and Ritual* (University of California Press: Berkeley 1979), s. 2.

definition of myth exists, but Walter Burkert's statement that 'myth is a traditional tale with secondary, partial reference to something of collective importance' gives a good idea of the main characteristics of myth."[181] Av särskilt intresse för min diskussion är att Burkerts bestämning av den mytiska berättelsen som "traditional", det vill säga traderad: *en berättelse är inte en myt förrän den återberättas*.

Hur ser då denna traderingsprocess ut? En enligt min uppfattning representativ konception av hur myterna vidareförs finner vi hos Hans Blumenberg:

> Myter är berättelser med en stark varaktighet i sin narrativa kärna och en likaledes utpräglad förmåga att varieras i marginalen. Dessa båda egenskaper gör myterna möjliga att tradera: I deras beständighet ligger lockelsen att känna igen dem även i konstnärlig eller rituell efterbildning, i deras möjlighet till förändring lockelsen att pröva nya och egna framställningsmedel.[182]

Jag instämmer i Blumenbergs beskrivning i så måtto att vissa delar av myten har en större varaktighet än andra, men jag menar att man bör lägga större tonvikt vid vad som sker i de så kallade marginalerna och ge akt på mytens inneboende pluralitet. Blumenberg anmärker själv "att myten erbjuder ett överflöd av oförenliga varianter, utan att riskera ett sammanlagt tillstånd av motsägelse, av antinomi".[183] Samtidigt ger hans diskussion om varaktigheterna hos vissa av mytens element bilden av stabilitet hos vad han kallar dess kärninnehåll:

> Ikonisk konstans är det mest typiska inslaget i beskrivningen av myter. Dess kärninnehålls konstans låter myten uppträda som ett oberäkneligt inslag även i traditionssammanhang av olikartat slag. Den deskriptiva bestämningen ikonisk konstans är enbart ett annat uttryck för det som grekerna imponerades av som mytens arkaiska ålder. Den höga hållbarheten säkrar dess utbredning i tid och rum, dess oavhängighet av lokala och epokmässiga förutsättningar.[184]

---

[181] Jan N. Bremmer, "mythology" i *The Oxford Classical Dictionary*.

[182] Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos* (Frankfurt 1986), s. 40.: "Mythen sind Geschichten von hochgradiger Beständigkeit ihren narrativen Kerns und ebenso ausgeprägter marginaler Variationsfähigkeit. Dies beiden Eigenschaften machen Mythen Traditionsgängig: ihre Beständigkeit ergibt den Reiz, sie auch in bildnerischer oder ritueller Darstellung wiederzuerkennen, ihre Veränderbarkeit den Reiz der Erprobung neuer und eigener Mittel der Darbietung."

[183] "[…] daß der Mythos sich unvereinbare Varianten in Fülle leistet, ohne je den Aggregatzustand des Widerspruchs, der Antinomie zu Riskieren." (Ibid., s. 145.)

[184] "Ikonische Konstanz ist in der Beschreibung von Mythen das eigentümlichste Moment. Die Konstanz seines Kernbestandes läßt den Mythos als erratischen Einschluß noch in Traditionszsammenhängen heterogener Art auftreten. Das deskriptive Prädikat der ikonischen Konstanz ist nur ein anderer Ausdruck für das, was die Griechen am Mythos als sein archaisches Alter beeindruckte. Die hochgradige Haltbarkeit sichert seine Ausbreitung in der Zeit und im Raum, seine Unabhängigkeit von lokalen und epochalen Bedingungen." (Ibid., s. 165.)

Även om fenomenet ikonisk konstans är oupplösligt förenat med myter finns det anledning att ställa frågan om *hur* konstant den mytiska kärnan egentligen är, och huruvida Blumbenbergs tal om oavhängighet inte riskerar att tillskriva denna kärna en absolut karaktär.

Ett tacksamt exempel på hur variationernas betydelse för myten kan komma till uttryck är den homeriska hymnen till Dionysos, som diskuterar olika alternativ i fråga om en så kallad sekundär myt, den om gudens födelseort:

> Drakanon uppger en del och Ikaros' blåsiga klippö
> andra, o Lårinsydde, son till Zeus, eller Naxos
> eller den virvlande floden Alfeios' strand som det ställe
> där den gravida Semele födde dig åt Kroníon,
> han som fröjdas åt blixten, och några tror det var Thebe,
> men de tar alla fel, ty gudars och dödligas fader
> avlade dig, fördolt för den snövitarmade Hera,
> fjärran från mänskor, på Nysa, det höga, skogklädda berget
> långt härifrån, i foinikernas land vid Áigyptos' flöden.[185]

Av hymnen framgår tydligt att Blumenbergs påstående om mytens förmåga att undandra sig antinomi är en sanning med modifikation. Redan under arkaisk tid måste poeten etablera sin version av mytens innehåll i konkurrens med ett påfallande stort antal varianter. Detaljerna blir föremål för ett slags förhandling, där olika intressen spelar in och där olika argument kan anföras.

Men inte bara sekundära detaljer, utan även de element man skulle kunna uppfatta som själva kärnan i en myt kan visa sig vara osäkra. I vår tid kan den viktigaste händelsen i myten om Narkissos anses vara dennes förälskelse i sin egen spegelbild.[186] Men så är inte fallet i den alternativa berättelse Pausanias redogör för, enligt vilken ”Narkissos skall ha förälskat sig i sin syster och, när flickan dog, ha begivit sig till källan, visserligen medveten om att det var den egna spegelbilden han såg, men trots denna vetskap erfarande lindring från sin kärlek, emedan han föreställde sig se, icke sin egen spegelbild, utan systerns bild”.[187] I detta fall är mytens ikonografi delvis gemensam för de båda versionerna, men den självförälskelse på vilken många tongivande utläggningar grundar sig saknas helt.

---

[185] *De homeriska hymnerna*, övers. Ingvar Björkeson (Stockholm 2004), s 29.
[186] Så i *Nationalencyklopedins* redogörelse för myten: ”Försmående nymfen Echo förälskade sig N. i sin bild såsom den speglades i en källa, tynade bort i självförsjunkenhet och förvandlades till en blomma, som efter honom gavs namnet narciss.” (”Narcissus”, i NE.)
[187] ”[…] Νάρκισσον δὲ ἐρασθῆναι τῆς ἀδελφῆς, καὶ ὡς ἀπέθανεν ἡ παῖς, φοιτῶντα ἐπὶ τὴν πηγὴν συνιέναι μὲν ὅτι τὴν ἑαυτοῦ σκιὰν ἑώρα, εἶναι δέ οἱ καὶ συνιέντι ῥαιστώνην τοῦ ἔρωτος ἅτε οὐχ ἑαυτοῦ σκιὰν δοξάζοντι ἀλλὰ εἰκόνα ὁρᾶν τῆς ἀδελφῆς.” Pausanias, *Pausaniae Graeciae descriptio. Vol. 3, Libri IX-X; Indices*, red. Maria Helena Rocha-Pereira (Leipzig 1990), s. 61.

Ett annat exempel, betydelsefullt för Kyrklund, är Medeas mord på sina barn. Att Medea mördar sina barn kan mycket väl vara en innovation av Euripides, men har senare kommit att betraktas som en omistlig del av Medeamytens kärna – och har som sådan bidragit till mytens ikoniska konstans.[188] Ytterligare ett Kyrklundrelaterat exempel är de mytologiska varelserna kykloperna, vilkas främsta kännetecken är deras medfödda enögdhet – ett faktum som Kyrklund i *Elpënor* valt att ifrågasätta.[189] Om man ponerar att kykloper före Hesiodos var tveögda, vilken är då den *ursprungliga* kyklopen? Den som bär namnet kyklop, men saknar kyklopens viktigaste karakteristikum, eller den första förekomsten av den senare varianten, som är enögd, men inte är först med namnet? Frågan blir endast nödvändig om man antar att varje version av myten måste kunna återföras på en gemensam kärna.

Enligt mitt förmenande leder oss tvärtom de iakttagelser vi kunnat göra i fråga om mytens sätt att fungera att begreppet om mytens kärna förlorar den stabilitet Blumenbergs formuleringar ger vid handen. Varje återberättande av en myt är en tolkning av den, i sitt sätt att uppfinna och/eller från tidigare versioner välja ut specifika detaljer som den accentuerar och kombinerar på sitt unika sätt, men det finns ingen mytisk kärna som kan betraktas fristående från sådana tolkningar. I den mån man överhuvudtaget kan tala om en mytens kärna, består denna endast av de vid en viss tidpunkt dominerande tolkningarnas minsta gemensamma nämnare, och deras gemensamma ikoniska grundvalar, en kärna som ständigt riskerar att ersättas om andra tolkningar vinner tillräckligt stor hävd.

Frånvaron av en ursprunglig myt tvingar oss i sin tur att modifiera begreppet om antimyten för att det skall vara meningsfullt. Att helt enkelt kalla en myt som är emot andra myter för antimyt vore att tömma begreppet på dess värde. Den homeriska hymnen, som utpekar Nysa som platsen för Dionysos' födelse vore då en antimyt gentemot alla de versioner som anger andra platser. I förlängningen skulle närapå varje myt kunna kallas antimyt, i det att den på den ena eller andra punkten skiljer sig från tidigare versioner. För att avgränsa begreppet föreslår jag därför följande karakterisering: *antimyten negerar en myt som den själv måste framställa som den klassiska*.

Häri ligger en paradox. Antimyten måste, implicit eller i explicit, referera till en kärna i de tidigare versionerna – för att kunna vända sig emot den. En utmaning för uttolkaren blir att inte oreflekterat acceptera antimytens bild av vad vi tror oss veta om tidigare versioner, utan visa hur antimyten konstruerar den negerade myten såsom sin förutsättning. Det handlar

[188] Se förordet till Euripides, *Medea*, red. Donald J. Mastronarde (Cambridge University Press, Cambridge 2002), s. 61.
[189] Willy Kyrklund, *Elpënor* (Stockholm 1986), s. 101–105.

således om att med dessa strukturella förhållanden i minnet beskriva antimytens intertexter med särskild uppmärksamhet på selektionen av ikoniska och tematiska element.

Av de referenser till myter hos Kyrklund som vi hittills har diskuterat är invokationen till Teiresias den som har den tydligaste antimytiska tendensen. Medan T. S. Eliots Teiresias var en siare med möjlighet att anta olika perspektiv, angreps i ”Barnet” den mytologiska representationen av Teiresias’ metamorfos till kvinna såsom otillräcklig. Detta kan förvisso uppfattas som negativt i relation till den tidigare mytologin. Men denna kritik är inte i sig formulerad som en myt, utan som ett inskott i en annan berättelse, varför den svårligen kan kallas antimyt. I det följande skall antimyten exemplifieras med två berättelser ur Kyrklunds senare produktion. I båda fallen handlar det om kortare texter som ingår i större sammanhållna montage. Samtidigt är de som sagt förbundna genom sitt gemensamma mytiska stoff. Analysen skall, i linje med avhandlingens ambition att beakta såväl verkstruktur som intertextuella referenser, så gott som möjligt göra rättvisa åt båda dessa kontexter.

1. Den rätta känslan, stycke VIII

Den första texten ingår i *Den rätta känslan*, som av Johan Dahlbäck förs samman med *Om godheten*, till kategorin ”ironiska exempelsamlingar”.[190] I bokens inledande stycke diskuteras känslans natur: ”Även känslor som tillmätas mindre värde kunna vara väl motiverade. […] Å andra sidan kunna starka och resistenta känslor uppträda utan adekvat motivering. Med hänsyn till motivationens riktighet och halt indelas känslorna i rätta och felaktiga.” (10 f.) På detta följer en sammanfattning av bokens uppbyggnad:

> I enlighet med den pedagogiskt värdefulla principen ”iter longum per praecepta breve per exempla” [lång väg genom regler, kort genom exempel] skola i det följande de felaktiga känslorna exemplifieras och deras natur belysas i ett antal framställningar *ad vivum*, varefter i avsnittet ”Den rätta känslan” denna kommer att karakteriseras. (11)

Vare sig man accepterar inledningen som seriöst menad eller ser den som ett slags ironisk ramfiktion kan konstateras att stycke VIII framställs som ett av flera *exempla* ämnade att belysa känslor som inte kan motiveras eller som är av låg ”halt”.

För att ytterligare bestämma kontexten för kapitlet kan nämnas att det föregås av ett stycke som i korta meningar skildrar en ”längtan bort från smutsen” (51). Meningarna interfolieras av en uppräkning matematiska tal, som går från 0,5 och, utan att nå fram, närmar sig 1. Här aktualiseras den motsättning mellan det matematiska och det mänskliga, som Wistrand funnit i *Mästaren Ma*: ”Matematiken står för det fulländade, omänskliga, det lockande, skrämmande – ungefär som Rilkes änglar. Det rör sig alltså om en värld fundamentalt skild från människan.”[191] Kapitlet avslutas med två meningar som i originalutgåvan av boken kommit att hamna ensamma på samma uppslag som inledningen av kapitel VIII: ”Människan längtar efter vad hon icke kan uppnå. Det har hon anledning till.” (54) Så när som på ett fåtal korta beskrivande satser och tre fotnoter utgörs det åttonde kapitlet av en dialog mellan Pasiphae och Daidalos. Dialogen kan indelas i fyra segment:

> 1) Ett samtal om vad som skiljer människan från djuren. Frågan ställs av Pasiphae och besvaras till slut av Daidalos: ”Att sträcka sig efter det ouppnåeliga är det sant mänskliga” (59).

[190] Johan Dahlbäck, ”Blind oändlighet: Variationen som tema i *8 variationer*”, i *Skeptikerns dilemma* (1997), s. 108.
[191] Wistrand (1979), s. 22.

2) En diskussion om vilken inriktning det mänskliga handlandet bör ha. Daidalos anser ”icke vår natur utan vårt överlevande” (61), det vill säga dagspolitiska frågor, viktigast. Pasiphae menar att överlevnadsmöjligheterna blir större om ”vi lär känna oss själva” (63); Daidalos menar att dylika kunskaper inte får någon praktisk betydelse.

3) Ett samtal om människans möjligheter att kunna flyga. Daidalos ser optimistiskt på saken.

4) Pasiphaes förklaring av sin avsikt att gömma sig i en ”en bild av en ko” (65), vilken hon befaller Daidalos att konstruera. Syftet är att bli bestigen av ”tjuren” (65), en tjur som under samtalets gång visar sig vara en människa, en dräng vid namn Euanthes.

En rimlig övergripande tolkning av novellen är att den att den iscensätter en motsättning mellan idealism och pragmatism, ett återkommande tema i den kyrklundska texten. Som i flera andra texter symboliseras de pragmatiska värdena av ingenjörskonsten, inte minst byggandet av latriner: drottningen berömmer Daidalos för de ”vattenklosetter” han anlagt åt henne.[192] Texten är närmast övertydlig i hur respektive figur företräder respektive hållning. Att mytens tjur visar sig vara en människa skulle enligt en sådan tolkning innebära att texten anammat det antiidealistiska perspektivet, och berövar myten dess övernaturliga implikationer.

Även om en sådan tolkning inte är orimlig, och därtill ligger i linje med vad vi känner till om Kyrklunds hållning, fångar den inte komplexiteten i vad som sker i texten. För en mer mångsidig förståelse fordras än en gång uppmärksamhet på de små detaljerna, men också en tydligare bild av den traditionella myten om Pasiphae. En sammanfattning av huvuddragen ger oss uppslagsverket *Neue Pauly*:

> Minos ber Poseidon att låta en tjur framträda ur havet som offerdjur, för att ge hans maktanspråk över Kreta legitimitet. Då han emellertid sedan inte offrar tjuren, uppväcker den vredgade Poseidon en stark lidelse för tjuren hos P[asiphae]. P[asiphae] förenar sig med den, genom att gömma sig i en av Daidalos utformad konstgjord ko; hon föder en tjurhövdad blandvarelse vid namn Asterion, som blir känd som

[192] Kyrklund (1974), s. 60. Jfr diskussionen om grekisk idealism i *Aigaion*, där den kontrasteras mot romersk pragmatism: ”Den grekiska idealismen – en genomgående obenägenhet att godta denna sinnevärld […]. De gamla grekernas ovädrade homosexualitet, deras urspårade sexuella institutioner, vittnar vältaligt härom. Eller cloaca maxima i Athen. Vem har någonsin hört talas om den?” (Kyrklund (1957b), s. 79.)

> Minotauros […]. Enligt Mythographi Vaticani 1,47 skickar Zeus tjuren, enligt en annan version förorsakar Afrodite P[asiphae]s förälskelse, eftersom den senare försummat henne […] eller eftersom Helios förrått Afrodites kärlek till Ares […].[193]

Att Afrodite skulle straffa Pasiphae för något Helios gjort förklaras av att Pasiphae är Helios' dotter. Det som de olika versionerna har gemensamt är – såsom artikelförfattaren framställer myten – föreningen mellan Pasiphae och tjuren, men om tjurens ursprung, och i förlängningen den djupare innebörden av händelsen är uppgifterna motstridiga.

Framställningen i *Neue Pauly* följer i stort den man finner hos Pseudo-Apollodoros, som berättar att Poseidon i sin vrede ”förvildade [tjuren] och lagade så att Pasiphae kom att känna begär för den”.[194] Utan några värdeladdade ord redogörs för de tekniska medel genom vilka Daidalos bygger träkon med vilken tjuren parar sig, ”som med en verklig ko”.[195] Kyrklunds version tycks hämta vissa detaljer från *Bibliotheke*. Till exempel framhålls där att den konstgjorda kon ställs på ”ängen där tjuren brukade beta”.[196] Hos Kyrklund framhålls två gånger att ”tjuren betar på strandängen” (65). I ett annat fall bör får man anta att myten görs mer realistisk, i motsats till kon hos Pseudo-Apollodoros, som har hjul, markeras tydligt att detta inte är ”konstruktionstekniskt möjligt med hänsyn till dess användning” (69).

Såsom den framträder hos Pseudo-Apollodoros går det att se två potentiella tolkningsmöjligheter av tjurens status, tolkningar som kan sägas stå i konflikt med varandra. Den ena vore att betrakta mötet mellan Pasiphae och tjuren utifrån samma perspektiv som Teiresias' möte med ormarna, det vill säga som något som befäster Pasiphaes koppling till det gudomliga. En blick på de samtida och senare interpretationerna visar dock att man utvecklat en annan potentiell tolkning, nämligen att framhålla tjurens egenskap av att vara djur.

I Vergilius' version i sjätte eklogen, från första århundrade före vår tideräkning, apostroferas Pasiphae med frasen: ”Ack! Olyckliga jungfru! Vad var det för vanvett, som grep dig?”.[197] I en elegi av Propertius inkluderas myten i en längre uppräkning, och kommer då närmast att exemplifiera det starka begäret, utan att ha samma starka värdeomdömen som hos

---

[193] ”Pasiphaë” i Helmuth Schneider och Hubert Cancik, *Der neue Pauly: Enzyklopädie der Antike* , band 9 (Stuttgart 1996), s. 384 f.: ”Minos bittet Poseidon, ihm zur Legitimation seines Machtanspruchs auf Kreta einen Stier als Opfertier aus dem Meer erscheinen zu lassen. Da er den Stier dann aber nicht opfert, erregt der erzürnte → Poseidon in P[asiphaë] große Leidenschaft für den Stier. P[asiphaë] vereinigt sich mit ihm, indem sie sich in enier von → Daidalos verfertigten künstlichen Kuh verbirgt; sie gebiert ein stierköpfiges Mischwesen mit Namen → Asterion, das Minotauros genannt wird […]. Nach Mythographi Vaticani 1,47 […] schickt Zeus den Stier; nach anderer Version verursacht → Aphrodite die Leidenschaft der P[asiphaë], weil diese sie vernachlässigt […] oder weil Helios Aphrodites Liebe zu → Ares verrraten hat […].”

[194] ”τοῦτον μὲν ἐξηγρίωσε, Πασιφάην δὲ ἐλθεῖν εἰς ἐπιθυμίαν αὐτοῦ παρεσκεύασεν”, *Bibliotheke*, 3.1.4.

[195] ”ὡς ἀληθινῇ βοΐ”, *Bibliotheke*, 3.1.4.

[196] ”λειμῶνι βόσκεσθαι”, *Bibliotheke*, 3.1.4.

[197] Publius Vergilius Maro, *Herdedikter*, övers. Gustav H. Karlsson (Uppsala 1982), s. 45.

Vergilius: ”Fordom förförde en vildsint tjur med sin snövita skönhet / – så har oss sagan förtäljt – Minos’, den stores, gemål.”[198]

Ett intressant drag är övergångarna mellan segmenten. Den första övergången markeras av ett av de få berättande inslagen: ”Daidalos teg. Sedan sade han:” (60) Övergången mellan det andra och tredje segmentet markeras även den av tystnad: ”Härtill svarade Daidalos intet. Pasiphae fortfor:” (63) Särskilt anmärkningsvärt är den sista övergången, när resonemanget kring de ideala förhållandena för en flygtur tonar bort, varpå samtalet tar en ny vändning:

> – I vackert väder.
> – I vackert väder.
> – Med lagom vind.
> – Lagom vind.
> – Daidalos. Anar du någonting?
> – Den vita tjuren betar på strandängen och Minos har gett sig iväg till Psykhrón efter ett falskt budskap. Tror du att jag ingenting ser? (65)

Bristen på logisk övergång mellan ämnena väcker frågan om hur de meningskluster som de olika segmenten bildar relaterar till varandra. Vad är sambandet mellan 1) frågan om vad som skiljer människan från djuren, 2) motsättningen mellan pragmatiska och idealistiska värden, 3) synen på flygkonsten och slutligen 4) Pasiphaes vilja att lägras av tjuren? De tre första segmenten förenas av motsättningen mellan det uppnåeliga och det ouppnåeliga. Det sista kan i och för sig relateras till samma konflikt, då en stor del av det ägnas åt de praktiska problem som måste lösas för att kon skall tjäna sitt syfte. En mer noggrann granskning av hur denna motsättning gestaltas tematiskt visar dock på en mer djupgående förbindelse.

I det första segmentet anges att Pasiphae sitter på taket, det vill säga upphöjd och med utblick över himlen. Tidigt nämns en tänkt mytologisk figur: ”Hēlioōpis, som fick hornet i bröstet, hennes namn kommer aldrig att glömmas.” (56) Repliken är ironisk, såtillvida att någon sådan figur inte är känd. Därigenom etableras en skepsis mot den process genom vilken myter vidareförs. Men namnet är också intressant för att den för in solen (Hēlios) i texten. När Daidalos slutligen presenterar sin syn på vad som utmärker människan är det med en bild som refererar till något bokstavligen högre: ”Men det finns én sak som människor gör och som djur aldrig gör. Det är att klättra upp på bergstopparna och sträcka händerna mot himlen och ropa på en gud.” (58) Mer subtil är referensen till något gudomligt när den pragmatiske Daidalos varnar för problem som uppstår ”om det kommer en mycket torr vår” (63). Det

[198] Propertius, *Elegier*, övers. Ingvar Björkeson (Stockholm 1992), s. 57 f.

outtalade är att det är just solen som bränner. Solens egenskaper blir kort därefter föremål för en utläggning av Daidalos, med anledning av hans planer på att konstruera vingar:

> – Och om du skulle lyckas, så skulle du flyga högt, högt, upp till solen.
>
> – Detta vore förvisso ödesdigert. Solen är en eld som blir hetare ju mer man närmar sig. Redan halvvägs skulle vingarna förbrännas och man skulle falla ned och slå ihjäl sig. (64)

Här förebådar Daidalos helt uppenbart den myt han kanske mer än någon annan är förknippad med, den om hans flykt med sonen Ikaros. Det verkligt intressanta är hur repliken gör explicit den bindning mellan Pasiphaes längtan och solen/himlen som redan etablerats i texten. Kyrklunds version av Pasiphaemyten hämtar sina ikoniska grundelement från Ikarosmyten.

Att solen, med den laddning den har i Ikarosmyten, blir en viktig referenspunkt även för Pasiphaemyten är inte långsökt, med tanke på att Daidalos är med i båda och att Pasiphae enligt vissa myter är dotter till Helios, men detta har följder som är desto mer överraskande. Solens eld, den som Ikaros närmar sig, förbinds här med Pasiphaes begär. När Daidalos klandrar henne för att drömma svarar hon: ”Jag lever icke i en dröm. Jag brinner i en eld.” (67) När Daidalos söker utröna arten av hennes begär förs åter solen in: ”Jag vet icke, Pasiphae, hur detta kan ha drabbat dig, men min tro är att du har vandrat på bergssidan *en solhet dag* och råkat väcka upp någon gud, som har gett dig en gåva.” (67 f.; min kurs.) Daidalos’ sista replik blir: ”Redan är dagen het.” (70)

De symboliska valörer solen och himlen har, borde rimligen stå i motsättning till det låga hos ”tjuren”, även i fysiskt och socialt avseende: Euanthos ”kastar sig ner med ansiktet mot marken” (67) när Pasiphae går förbi, och hon låter honom ”kyssa marken framför min fot” (67). När hennes begär framställs som associerat till solen blir dock följden att den klassiska myten ges nya värden. Pasiphaes begär efter det låga (tjuren) förstås utifrån samma premisser som ett begär efter det höga (himlen/solen).

Härmed framgår värdet av att se antimyten som något mer än en enkel negation. Ur de tidigare versionerna av myten fixeras, genom selektion och genom tillägg (delvis hämtade från Ikarosmyten), de element som relaterar till himlen, och framför allt solen, och förbinds genom Pasiphaes dubbla begär med det som framstår som mytens ikoniska kärna, tjuren. Denna kärna är emellertid negerad, i och med att tjuren själv är människa. Dess metafysiska dimensioner saknar referens, men begäret som sådant kvarstår: ”Nu bleknade Pasiphae under det gula sminket. Och hon lyfte sitt ansikte uppåt mot himlen och brast ut i ett råmande, så

hemskt och längtansfullt och förtvivlat, att dess eko stannade kvar ännu i tystnaden och cikadornas vin.” (69 f.)

Om förnekelsen av det övernaturliga kan sägas vara en viktig del av denna antimyt kompliceras antimytens status i novellen av ett paratextuellt inslag: tre fotnoter som infogats som ett slags förklaringar till enstaka repliker. Två av de tre fotnoterna, den första och den sista, vidareför på ett okritiskt sätt mytologiska berättelser om Minos. Den första återger en högst osannolik berättelse om Daidalos’ död, den sista en ur medicinsk synpunkt direkt oacceptabel uppgift om kung Minos, ”att hans sperma innehöll myror, tusenfotingar, spindlar, skorpioner, och smärre kräldjur” (68). Den mellersta noten beskriver däremot, på ett tillsynes vederhäftigt sätt problemen med att avgöra vilken av de olika kungarna vid namn Minos som låg bakom de så kallade minoiska lagarna.[199]

Därmed har en konflikt mellan två berättarinstanser, en som berövar myten om Pasiphae dess övernaturliga inslag, och en som inte gör någon skillnad mellan vetenskapliga uppgifter och myter. Det är en konflikt mellan en anti-mytisk impuls och en mytisk.

[199] Textens sätt att tillämpa utgivarfiktionen låter sig förstås utifrån stycke VI av *Den rätta känslan*. Se Ulf Olsson, ”Den rätta texten? En kommentar till Willy Kyrklunds slutledningskonst”, i *Skeptikerns dilemma* (1997), s. 55–67.

2. Minotauros' regering

Vad gäller *8 variationers* övergripande formegenskaper har Johan Dahlbäck kontrasterat vad som förefaller vara verkets genrebeteckning mot den genre under vilken han sorterade *Den rätta känslan*:

> Man kan fråga sig om en variation kan äga något sådant som en mening eller ett budskap. Dess kyla kan bero på att den är motsatsen till ett *exemplum*, för att använda den retoriska termen: å ena sidan den exemplifierande berättelse som låter det enskilda fallet bevisa tesen och moralen, å den andra variationen som tvärtom, för det estetiska nöjets skull, finfördelar en princip i möjligheter.[200]

Motsättningen mildras dock av Dahlbäck, inte bara genom den ironi som ligger i det tidigare verkets status som exempelsamling, utan även av hur han betraktar *8 variationer*. Enligt Dahlbäck syftar boken inte till ”att variera något, likgiltigt vilket, som i den antilitterära leken”, utan har variation som ”ett sammanfattande ord för något som är bokens dominerande tema”.[201]

Liksom stycket i *Den rätta känslan* består kapitlet ”Minotauros' regering” i *8 variationer* huvudsakligen av repliker; i detta fall förekommer inga scenanvisningar utöver replikrubriker. Någon dialog i egentlig mening är det dock inte fråga om, utan tre monologer: den första av Minotaruros, den andra av en fluga och slutligen ytterligare en av Minotauros. Ett undantag från monologkaraktären är att Minotauros i sin sista replik återger ett kort replikskifte mellan honom själv och en gosse.

Som Dahlbäck noterat finns åtskilliga referenser till musik i *8 variationer*, och framför allt formelement som på olika sätt överförts från musiken till litteraturen.[202] I fallet med ”Minotauros' regering” syns vissa beröringspunkter med den klassiska musikens så kallade sonatform, där Minotauros' första replik utgör exposition, där temat presenteras, flugans replik genomföring (ett slags bearbetning av temat) och Minotauros' sista replik återtagning. Parallellerna med sonatformen bör inte överdrivas, men de överensstämmelser som finns säger ändå något om hur starkt reglerad textens struktur är.

I den första repliken, vilken som exposition betraktad skall presentera ”satsens tematiska material” beskriver Minotauros sig själv, som en representant för våldet.[203] Till

[200] Dahlbäck (1997), s. 105.
[201] Ibid., s. 115.
[202] Ibid., s. 109 f.
[203] ”Sonatform” i *Nationalencyklopedin*.

skillnad från Euanthos i *Den rätta känslan* har han drag som inte är fullt mänskliga: ”Våldsamhet är mitt väsen. Ingen som ser mig behöver tvivla på detta. Min muskelkraft, min vighet, tyngden i nacken och mina spetsiga horn.” (67) I detta följer texten en traditionell bild av myten. Pseudo-Apollodoros beskriver Asterion med följande ord: ”Denne ägde en tjurs ansikte, men resten var en människas, och Minos höll honom i enlighet med vissa orakelord under bevakning i labyrinten.”[204] Likaså är texten trogen tidigare versioner vad gäller den geografiska lokaliseringen: han, liksom senare flugan, talar om Kreta. Desto mer motsägelsefulla är tidsmarkörerna. Minaotauros har ett påfallande arkaiserande språkbruk, och myten i sig är ju förlagd till minoisk tid i rent bokstavlig bemärkelse, men samtidigt talar han om personer som ”sitta på kaféet och dricka ouzo” (68), ett fenomen som hör den nya tiden till. I motsats till de flesta tidiga novellerna, men i likhet med Teiresiaspartiet i ”Barnet”, bygger stycket på ett medvetet bruk av anakronismer.

Som Dahlbäck konstaterar har minotauren ”en revolutionär politisk agenda”.[205] Arten av denna agenda bör dock preciseras. Hans riktar sig mot ”förmånsställda och ledande personer”, som han skall jaga ned till förmån för arbetande ”kvinnor och drängar” (68 f.). Det är nu ingen proletariatets diktatur Minotauros vill upprätta – snarare uttrycker han sig gammaltestamentligt: ”Envar som tar ränta för silverlån eller sädeslån skall se sina egna tarmar i rännstenen, ty mitt tålamod är kort och mitt sinne för rättvisa är utpräglat.” (68) En förkapitalistisk kritik av räntan går att finna såväl hos Aristoteles som i Koranen, men i detta fall ekar formuleringarna av en av lagarna i Femte Mosebok, som i 1917 års översättning lyder: ”Du skall icke taga ränta av din broder, varken på penningar eller på livsmedel eller på något annat varpå ränta kan tagas.”[206] Kyrklund tycks här ha gått över huvudet på de svenska översättarna och direkt till den grekiska texten, Septuaginta, vars *tókon argyríou* bokstavligen betyder silverränta.[207] Nästan omärkligt upprättas en språklig förbindelse mellan forngrekiskt och judiskt-kristet. På ett liknande sätt fungerar mottot till den senare berättelsen *Elpënor*. Kyrklund har där tolkat två ord från *Iliaden*, som det hade varit naturligt att översätta med ”Fader Zeus”, som ”Fader vår” vilket ju konnoterar en kristen gudsuppfattning.[208]

---

[204] ”οὗτος εἶχε ταύρου πρόσωπον, τὰ δὲ λοιπὰ ἀνδρός: Μίνως δὲ ἐν τῷ λαβυρίνθῳ κατά τινας χρησμοὺς κατακλείσας αὐτὸν ἐφύλαττεν.” (Apollodoros, 3.1.4)
[205] Dahlbäck (1997), s. 111.
[206] 5 Mos 23:19.
[207] ”οὐκ ἐκτοκιεῖς τῷ ἀδελφῷ σου τόκον ἀργυρίου καὶ τόκον βρωμάτων καὶ τόκον παντὸς πράγματος οὗ ἂν ἐκδανείσῃς” Ingen av de svenska översättningarna har en ordalydelse som motsvarar Kyrklunds version. I Karl XII:s Bibel lyder citatet: ”Du skall icke ockra på dinom broder, antingen med penningar eller fetalia, eller med någon ting, der man med ockra kan.” Den hebreiska Bibelns ordval motsvarar den grekiska texten.
[208] Kyrklund (1986), s. [5].

Hyginus (c. 64 f. Kr.–17 e. Kr.) redogör i mytsamlingen *Fabulae* för myten om Minotauros på ett sätt som framställer honom som ett blodtörstigt monster. Han blir där snarare en del av ett förtryck, i det att Minos efter att ha besegrat atenarna ”utfäste ett dekret för dem om att de en gång om året skulle skicka sina barn för Minotauros att festa på”.[209] Det finns i princip inget i Kyrklunds version som motsäger Hyginus, men man kan se en antimytisk dimension i det att monstret överhuvudtaget tillskrivs en intention, liksom att denna intention förutsätter ett begrepp om rättvisa.

Tematiskt associeras det våld och den förändring Minotauros representerar med månen, som indirekt nämns redan i den fjärde mening han yttrar: ”I nästa månad tillträder jag min regering.” (67) Denna tidsangivelse upprepas längre fram i samma stycke, och här framträder ytterligare ett tematiskt element:

> I natt speglar sig nymånen i mitt öga. Om ett månvarv lämnar jag äntligen denna labyrint och min svåra självbehärskning får äntligen sin lön. Hårt bultar mitt hjärta. Vid nästa nymåne tillträder jag min regering. (69)

Medan solen i *Den rätta känslan* förknippades med gudomlighet och begär, är det här snarare den naturliga förbindelsen med ett cykliskt tidsförlopp som är viktig, men också månen som visuellt fenomen. Dahlbäck menar att berättelsen ”handlar om förblindelse” ett tema i vilket han ser ”en ingång till samlingens labyrintiska tematik och en innehållslig kategori som betyder mer än formella aspekter”.[210]

I detta sammanhang av subtila språkliga effekter och tematiska strukturer förs så ett karakteristiskt antimytiskt element in, i och med att Minotauros närmast *en passant* nämner Ariadne och Theseus:

> Ibland har min mor Pasiphae och mina systrar Akakallis och Ariadne kommit hit och smekt mig och lekt kurragömma med mig. För övrigt har ingen kommit levande härifrån med undantag helt nyligen av en ung athenare vid namn Theseus. Han bad för sitt liv på sina knän och jag benådade honom på grund av min mildhet eller kanske snarare på grund av ett budskap från Ariadne, att hon ville ha honom för egen räkning. (68 f.)

Vilken myt om Ariadne och Theseus är det texten relaterar till? En särskilt intressant intertext är brevet från Ariadne till Theseus i Ovidius’ *Epistulae heroidum*, eller *Kvinnoöden under*

[209] ”[…] instituit autem ut anno uno quoque septenos liberos suos Minotauro ad epulandum (5) mitterent …” Gajus Julius Hyginus, *Hygini fabulae* (Lugduni Batavorum, 1933), s. 40.
[210] Dahlbäck (1997), s. 111.

antiken, som den svenska tolkningen heter. Där är situationen den motsatta mot den som citatet ovan beskriver. Theseus har dödat Minotauros, men övergivit Ariadne, som alltså hamnat i underläge. Ariadne sammanfattar bakgrunden:

> Om blott Androgeos levat, då skulle Aten aldrig tvingats
> att med ungdomars död sona ett samvetslöst brott,
> då skulle, Theseus, du med knotig klubba i lyftad
> hand aldrig slagit ihjäl monstret, dels man och dels tjur,
> då skulle jag aldrig gett dig nystanet så att du hittat
> ut igen, tråden din hand ofta drog åt sig som hjälp.[211]

Det finns uppenbara skillnader mellan Kyrklund och Ovidius, men liksom var fallet med Pasiphaemyten innebär Kyrklunds variant inte en fullständig inversion av en tidigare berättelse. Den främsta avvikelsen är naturligtvis att Theseus inte dödar monstret, men samtidigt fångar Kyrklunds minotaur en redan befintlig, mer eller mindre latent, komplikation i bilden av Theseus' heroism: han är beroende av Ariadnes hjälp, men sviker henne. Det som står på spel i gestaltningen av Theseus är människan, i synnerhet mannen, som handlande subjekt.

Följer vi tanken på sonatformen så skulle flugans replik bearbeta ”expositionens tematiska material under kontinuerliga modulationer, som till slut leder tillbaka mot huvudtonarten och *återtagningen*”.[212] Åtminstone är det rimligt att tala om ett tonartskifte, i överförd bemärkelse. Mot minotaurens våldsamhet, tyngd och muskelkraft står flugans egenskaper: ”Snabb, lätt och öm är min kyss och återkommande och återkommande och återkommande.” (69) Sättet att gestalta tid med hjälp av upprepningar liknar det dyningens ledmotiv vi tidigare sett. Men därutöver kan upprepningen ses som hotfull i sig: den sjukdom som ligger närmast till hands att flugan bär på är trakom, som kan smitta genom flugor och som kan orsaka blindhet vid multipel reinfektion. Själv saknar flugan avsikter att lägga sig i händelseförloppet

> På sängstolpen i Pasiphaes gemak lyssnade jag till hennes gråt, där hon låg på bädden och grät, grät över sin missbildade son, för vars öde hon anklagade sig själv. Dock måste Kreta räddas undan hans välde. Hennes problem lämnade mig likgiltig. (69)

[211] Publius Ovidius Naso, *Kvinnoöden under antiken: Epistulae heroidum*, övers. John W. Köhler (Göteborg 1993), s. 91.
[212] ”Sonatform” i *Nationalencyklopedin*.

I fråga om intention, handling och konsekvens står de två kontrahenterna i ett kiastiskt förhållande till varandra: den starke Minotauros vill kullkasta ordningen i en avgörande viljeakt men blir oförmögen, medan den lilla flugan, som alltså är ”likgiltig” inför Kretas politiska öde, genom sitt upprepade beteende ändå lyckas ställa in revolutionen.

Efter flugans variationer återvänder texten alltså till grundtonarten.[213] Det är i flugans replik som dramats egentliga händelse inträffat: Minotauros är besegrad. En mindre uppenbar referens till den tidsaspekt som skeendet inrymmer är det lilla replikskiftet mellan Minotauros och barnet:

> – Är du en gosse eller en flicka?
> – Gosse, svarade han. (70)

Orden kan tyckas ovidkommande, men går att förstå som en anspelning på det citat som står som motto för boken. Återigen rör det sig om en raffinerad ordlek. Gosse skulle nämligen kunna översättas till *paĩs*, det grekiska ord som Kyrklund i inledningen valt att tolka som ”barn”.[214] Bilden av barnet som leder den misslyckade revolutionären blir en symbolisk bild av citatets ord: ”Tiden är ett barn som leker spelar bräde / härskarmakten tillhör ett barn” (5) Minotauros är underkastad tiden: ”Man säger mig att det var nymåne i går.” (70)

Den händelse som inträffat är alltså en icke-händelse. Minotauros har inte kommit någon vart och världen är sig lik. ”När minotauren sedan äntligen lämnar labyrinten blir han på sätt och vis kvar i den, för han ser inte, måste ledas fram, tigger pengar med en kaffeburk och kan knappast realisera några utopiska politiska program.”[215] Även i detta ligger en antimytisk effekt, inte bara riktad mot en traditionell bild av Minotauros och Theseus, utan mot en av de traditionella formerna för gestaltning av ett mytologiskt stoff: tragedin.

Med många tragedier, och med det ideal för tragedin som Aristoteles förordar i *Om diktkonsten*, har Kyrklunds text det gemensamt att ödet övermannar människan och låter henne gå miste om det avsedda resultatet av hennes handlingar (eller, som i *Kung Oidipus*, få reda på att resultatet bär på oavsedda implikationer). Som drama betraktad uppvisar den många tänkvärda avvikelser från de aristoteliska idealen, exempelvis vad gäller de handlandes karaktär eller sådant som rör formspråket, men det som är intressant här är alltså den aspekt som Kyrklunds drama utpekar som mytens kärna: handlandet och händelsen. Tragedin, säger Aristoteles, är

[213] Om återtagningen skriver *Nationalencyklopedin*: ”Denna följer huvudlinjen i expositionens tematiska förlopp, men upphäver dess harmoniska polaritet och transponerar det material som presenterades i kontrasterande tonart till tonikan.”
[214] Citatet lyder: ”αἰὼν παῖς ἐστι παίζων πεσσεύων / παιδὸς ἡ βασιληίη” (Kyrklund (1982), s. [5].
[215] Dahlbäck (1997), s. 111.

> inte efterbildning av människor utan efterbildning av handlingar, av liv. Ty lycka och olycka ligger i handling, och tragedins syfte är inte att skildra egenskaper hos människor, utan en handling, och till karaktären är människorna så eller så, men lyckliga eller olyckliga blir de efter sina handlingar.[216]

Den vars handlingar verkligen får konsekvenser i ”Minotauros’ regering” är flugan. Men flugans handlingar är varken avsedda eller fruktade, och får inga konsekvenser för flugan själv. För Minotauros gäller det omvända, en utebliven handling betyder skillnaden mellan lycka och olycka.

> I min hand håller jag en bleckburk. I den ha kafébesökarna lagt några oboler. Jag skramlar med dem för att påkalla uppmärksamhet. Burken har en inskrift som man har läst för mig. Där står: ”Lyckan är Gevalia-kaffe.”

Den olästa inskriften är inte bara en symbol för den moderna kapitalismen och det motsägelsefulla lyckobegrepp den medför; den utgör också ett banalt inslag i ett sammanhang som i övrigt – även i flugans mot minotaurens kontrasterande språk – domineras av tragiskt allvar. Slutligen utgör den ett inslag som paradoxalt nog blir främmande genom att vara bekant: svenska tecken i en i övrigt grekisk text. Är vi på Kreta eller i Gävle?

Att ”Minotauros’ regering” genom förskjutningar av perspektiv och proportioner bildar en antimyt riktad mot en som tragedi fattad Minotaurosmyt betyder inte att dess dramatiska spänning går förlorad. I sin allra sista replik är den förblindade minotauren ännu fast i sin ursprungliga sinnesstämning:

> Min våldsamhet har ökat. Den är som ett berg. Ständigt närvarande i gatans ljud är ljudet av min tunga andhämtning. (70)

Våldsamheten är en våldsamhet utan våld, ett aldrig infriat löfte, men likväl bestående – som en mytisk rest i en antimytisk utsaga.

[216] Aristoteles, *Om diktkonsten*, övers. Jan Stolpe (Göteborg 1994), s. 33. Se även de regler Aristoteles uppställer för förhållandet mellan avsikt och utförande: ”Av dessa möjligheter är den att medvetet stå i begrepp att utföra en handling men sedan inte utföra den svagast: det är moraliskt frånstötande och samtidigt otragiskt (det sker ju ingen tragisk olycka).” (Ibid., s. 45.)

IX. AVSLUTNING

Som avslutning kan det vara intressant att blicka framåt, mot vad min planerade doktorsavhandling kan tänkas innehålla.

Den teoretiska reflektion som här förts kring litteraturtolkning, Kyrklunds verk och forskningen kan fördjupas med avseende på författarens roll och intentionalitet. En sådan diskussion möjliggör ett genomtänkt bruk av material som här inte använts: artiklar och andra texter av sakprosakaraktär (en term som också kan diskuteras), såväl som utkast. I förlängningen kan en breddning av materialet betyda att även de analyser som genomförts i denna avhandling revideras, i ljuset av nya upptäckter.

Framför allt kommer doktorsavhandlingen att behandla några betydande verk som hittills lämnats åt sidan. *Polyfem förvandlad* är en av Kyrklunds formmässigt mest komplicerade skapelser. Samtidigt varierar den många av de motiv som redan berörts i analyserna av novellerna. En viktig fråga blir hur de teman vi kunnat iaktta förskjuts då de inlemmas i denna komplexa helhet, roman kallad. Eftersom flera av kapitlen har andra motiv än grekiska blir det även intressant att se hur det grekiska kontrasteras mot exempelvis det persiska (såsom jag hittills diskuterat exempelvis det svenska och det ryska i ”Barnet”).

Pjäsen *Medea från Mbongo* utgör även den ett synnerligen svårhanterligt verk, som tematiserar motiv som redan uppmärksammats i denna avhandling. Här blir det särskilt relevant att behandla verket som ett *drama*; textens karaktär av partitur är mer markerad än i någon annan pjäs av Kyrklund. Inte minst blir dess sätt att arbeta med ljud viktigt för förståelsen av dess estetiska meningsalstring. Som omarbetning av Medeamyten, och i synnerhet Euripides’ *Medea* innehåller den starka inslag av antimyt. Återigen är det möjligt att komma åt dessa komplexa strukturer sedan man utvecklat det teoretiska ramverket med relativt enkla exempel.

Gudar och människor är inte fullt så invecklad som Medeadramat, men fordrar ändå sin analys. Här finns många intertexter som blir avgörande, inte minst referenser till Hesiodos’ *Theogonin*.

Elpënor utgör i mångt och mycket Kyrklunds slutgiltiga dom över det grekiska. Dess tendens kan förefalla tydlig – det är en antiidealistisk omdiktning av de homeriska sångerna – och forskningen har redan belyst många av de viktigaste dragen. Än en gång kan dock en tillämpning av teorin om antimyten tvinga fram en större uppmärksamhet på detaljer, vilket i sin tur leder till förändrade perspektiv. Inte minst gäller det paratexternas funktion, bokens

motto och dess dubbla efterord. Berättelsen skildrar – antimytiskt – en kyklop som inte är *född* enögd, som man vanligen tänker sig kyklopen i *Odysséen*. Dock problematiserar förordet i sin tur denna logik genom att ifrågasätta huruvida kyklopen är av naturen enögd ens hos ”Homeros”. Dessa motsägelser gör det särskilt viktigt att undersöka hur visualitet fungerar i verket som helhet.

Slutligen bör något sägas om den bok som ofta betraktats som Kyrklunds litterära testamente, *Om godheten*. Boken har utretts grundligt av Johan Sahlin, som dock ägnar en begränsad uppmärksamhet åt de grekiska inslagen. Dessa kan vid en närmare granskning visa sig vara betydligt mer frekventa, och viktigare än vad som tidigare framkommit.

KÄLLOR OCH LITTERATUR

(För tryckta svenska arbeten ges uppgift om förlagsort, för utländskt tryck även uppgift om förlag.)

Allen, William Sidney, *Vox Graeca: A Guide to the Pronunciation of Classical Greek* (Cambridge: Cambridge University Press 1987)

Aristoteles, *Om diktkonsten*, övers. Jan Stolpe (Göteborg 1994)

Arrias, Gunnar, *Jaget, friheten och tystnaden hos Willy Kyrklund* (Göteborg 1981)

Austin, John Langshaw, *How to Do Things with Words* (Cambridge Massachusetts: Harvard University Press 1962)

Berättaren: en gäckande röst i texten, red. Lars-Åke Skalin (Göteborg 2003)

Blumenberg, Hans, *Arbeit am Mythos* (Frankfurt: Suhrkamp 1986)

Bodin, Helena, *Bruken av Bysans: studier i svenskspråkig litteratur och kultur 1948-71* (Skellefteå 2011)

Burkert, Walter, *Structure and History in Greek Mythology and Ritual* (Berkeley: University of California Press 1979)

Bäck, Gunnar, *Ord och kött: till teaterns fenomenologi med Larssons och Kyrklunds Medea*, (Göteborg 1992)

Bäckström, Lars, [Recension av Aigiaion], *Upsala Nya Tidning*, 26.7.1958

Dahlbäck, Johan, ”Blind oändlighet: Variationen som tema i 8 varitioner”, i *Skeptikerns dilemma: texter om Willy Kyrklunds författarskap*, red. Gunnar Arrias och Vasilis Papageorgiou (Stockholm/Stehag 1997), s. 105–116

De homeriska hymnerna, övers. Ingvar Björkeson (Stockholm 2004)

Dickson, Walter, [Recension av Aigiaion], *Ny Tid*, 17.2.1958

Diogenes Laertios, *Lives of eminent philosophers: in two volumes, 1*, red. R. D. Hicks (London: Heinemann 1972)

Edfelt, Johannes, ”Svenska tolkningar av Über allen Gipfeln”, i *En Goethebok: till Algot Werin*, red. Carl Fehrman (Lund 1958)

Ekelöf, Gunnar, *En natt i Otočac* (Stockholm 1961)

Ekelöf, Gunnar, *Dīwān över fursten av Emgión* (Stockholm 1965)

Ekner, Reidar, *Gunnar Ekelöf: en bibliografi* (Stockholm 1979).

Ellerström, Jonas, ”Den vanvördige pilgrimen”, i *Skeptikerns dilemma: texter om Willy Kyrklunds författarskap*, red. Gunnar Arrias och Vasilis Papageorgiou (Stockholm/Stehag 1997), s. 127–135

Euripides, *Medea*, red. Donald J. Mastronarde (Cambridge: Cambridge University Press 2002)

Fanger, Donald L., ”Gogol, Nikolai Vasilievich”, i *Handbook of Russian literature*, red. Victor Terras (New Haven: Yale University Press 1985)

Florin, Arne, ”Om Willy Kyrklunds genrer och genreblandningar”, otryckt licentiatavhandling, Stockholms universitet, 1992

Florin, Arne, ”Willy Kyrklunds ’Tankemodeller’ – en undersökning av determinism- och identitetsproblematiken i ’8 variationer’”, C-uppsats, Stockholms universitet, 1983

Fischer, Otto, ”Vara och betydelse: Semontologiska tankefigurer i Walter Benjamins allegoriteori”, i *Allegori, estetik, politik: texter om litteratur*, red. Ulf Olsson & Per Anders Wiktorsson (Stockholm/Stehag 2003)

Gadamer, Hans-Georg, *Sanning och metod: i urval*, övers. Arne Melberg (Göteborg 1997)

Gadamer, Hans-Georg, *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) Verlag: Tübingen 1975)

Gaur, Albertine, *A history of Writing* (London: British Library 1987)

Gibbon, Edward, *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, bd. 3, red. David Womersley (London: Allen Lane 1994)

A Greek-English Lexicon red. Henry George Liddell, Robert Scott, Henry Stuart Jones & Roderick McKenzie (Oxford: Oxford University Press 1996)

Göteborgs Posten, ”Från skilda kontinenter”, 14.1.1958

Herakleitos, *Fragment*, övers. Håkan Rehnberg & Hans Ruin (Lund 1997)

Henricson, Per-Arne, ”Willy Kyrklunds Medea från Mbongo”, i *Edda* 75:4 (1975)

Herodotos, *Herodotos historia*, övers. Claes Lindskog; rev. av Gerhard Benz & Axel Lindskog (Stockholm 2008)

Hesiodos, *Theogonin; och Verk och dagar*, övers. Ingvar Björkeson (Stockholm 2003)

Homeros, *Homeri Odyssea*, red. Peter von der Mühll (Stuttgart: Teubner 1984)

Horkheimer, Max, & Adorno, Theodor W., *Upplysningens dialektik: filosofiska fragment*, övers. Lars Bjurman & Carl-Henning Wijkmark (Göteborg 1996)

Hyginus, Gajus Julius, *Hygini fabulae*, red. H. J. Rose (Leiden: A. W. Sijthoff 1933)

Johannesson, Hans-Erik, ”Gunnar Arrias: Jaget, friheten och tystnaden hos Willy Kyrklund”, *Samlaren* 103 (1982)

Jonsson, Inge, *I symbolens hus: nio kapitel litterär begreppshistoria* (Stockholm 1983)

Joyce, James, *Ulysses: The Corrected Text*, red. Hans Walter Gabler (Harmondsworth: Penguin Books 1986)

Koranens budskap, övers. Mohammed Knut Bernström (Stockholm 2000)

Kyrklund, Willy, *Ångvälten och andra noveller* (Stockholm 1948)

Kyrklund, Willy, *Hermelinens död* (Stockholm 1954)

Kyrklund, Willy, *Den överdrivne älskaren* (Stockholm 1957) (1957a)

Kyrklund, Willy, *Aigaion* (Stockholm 1957) (1957b)

Kyrklund, Willy, *Polyfem förvandlad: roman* (Stockholm 1964)

Kyrklund, Willy, *Från Bröllopet till Medea: tre pjäser* (Stockholm 1967)

Kyrklund, Willy, *Den rätta känslan* (Stockholm 1974)

Kyrklund, Willy, *Berättelser, dramatik, anföranden, artiklar* (Stockholm 1996)

Landgren, Bengt, *Ensamheten, döden och drömmarna: studier över ett motivkomplex i Gunnar Ekelöfs diktning* (Stockholm 1971)

Larsson, Stig, *Artiklar 1975–2004* (Stockholm 2006)

Lévinas, Emmanuel, *Etik och oändlighet: samtal med Philippe Nemo* (Lund 1988)

Lysell, Roland ”Gudarnas barn: en essä om Willy Kyrklunds Gudar och människor”, i *Skeptikerns dilemma: texter om Willy Kyrklunds författarskap*, red. Gunnar Arrias och Vasilis Papageorgiou (Stockholm/Stehag 1997), s. 137–156

Malm, Mats, ”Allegoria non grata: Misstänksamheten mot allegorin”, i *Allegori, estetik, politik: texter om litteratur*, red. Ulf Olsson och Per Anders Wiktorsson (Stockholm/Stehag 2003)

Man, Paul de, *The Rhetoric of Romanticism* (New York: Columbia University Press 1984)

Melberg, Arne, ”Förord”, i Hans-Georg Gadamer, *Sanning och metod: i urval*, övers. Arne Melberg (Göteborg 1997)

Mortensen, Anders, *Tradition och originalitet hos Gunnar Ekelöf* (Stockholm/Stehag 2000)

Der neue Pauly, red. Helmuth Schneider & Hubert Cancik (Stuttgart: Metzler 1996)

Norlén, Paul Richard, *”Textens villkor”: A Study of Willy Kyrklund’s Prose Fiction* (Stockholm 1998)

Olsson, Ulf, ”Den rätta texten? En kommentar till Willy Kyrklunds slutledningskonst”, i *Skeptikerns dilemma: texter om Willy Kyrklunds författarskap*, red. Gunnar Arrias och Vasilis Papageorgiou (Stockholm/Stehag 1997), s. 55–67.

Ordet och köttet: om teorin kring litterära karaktärer, red. Lars-Åke Skalin (Örebro 2003)

Ovidius Naso, Publius, *Kvinnoöden under antiken: Epistulae heroidum*, övers. John W. Köhler (Göteborg 1993)

Pausanias, *Pausaniae Graeciae descriptio, del 3, libri IX-X ; indices*, red. Maria Helena Rocha-Pereira (Leipzig: Teubner 1990)

Pettersson, Anders, *Verkbegreppet: en litteraturteoretisk undersökning* (Oslo: Novus 1981)

Platon, *Plato. 7, Theatetus ; Sophist*, övers. av Harold North Fowler (London: Heinemann 1921)

Propertius, *Elegier*, övers. Ingvar Björkeson (Stockholm 1992)

Reece, Steve, *The Stranger's Welcome: Oral Theory and the Aesthetics of the Homeric Hospitality Scene* (Ann Arbor: University of Michigan Press 1993)

Sahlin, Johan, *Om kyrklundheten: värde, kunskap och skrivande i Willy Kyrklunds Om godheten* (Lund 2008)

Schneider, Helmuth, & Cancik, Hubert, *Der neue Pauly : Enzyklopädie der Antike* (Stuttgart: Metzler, 1996)

Setchkarev, Vsevolod, "Gogol, Nikolai Vasil'evich", I *The Modern Encyclopedia of Russian and Soviet Literatures*, red. Harry B. Weber (Gulf Breeze: Academic International Press 2002)

Skeptikerns dilemma: texter om Willy Kyrklunds författarskap, red. Gunnar Arrias & Vasilis Papageorgiou (Stockholm/Stehag 1997)

Sofokles, *Antigone*, övers. Hjalmar Gullberg (Stockholm 1935)

Sofokles, *Sophoclis Tragoediae*, *2: Trachinae; Antigone; Philoctetes; Oedipus Coloneus* (Leipzig: Teubner 1979)

Sourvinou-Inwood, Christiane, "Artemis", i *The Oxford Classical Dictionary*, red. Simon Hornblower & Antony Spawforth (Oxford: Oxford University Press 2003)

Sundberg, Björn, *"Om du vill lära känna det osynliga - ": anteckningar till Strindbergs sena historiedramatik* (Skellefteå 2011)

Szondi, Peter, *Einführung in die literarische Hermeneutik* (Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975)

Szondi, Peter, *Schriften II*, red. Wolfgang Fietkau (Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978)

Ugolini, Gherardo, *Untersuchungen zur Figur des Sehers Teiresias* (Tübingen: Narr 1995)

Vennberg, Karl, *På mitt samvete: recensioner, essäer och tidskritik från fem decennier* (Stockholm 1987)

Vergilius Maro, Publius, *Herdedikter*, övers. G. H. Karlsson (Uppsala 1982)

Widhe, Olle, *Främlingskap: etik och form i Willy Kyrklunds tidiga prosa* (Lund 2005)

Wistrand, Sten, *Människans villkor: en studie i Willy Kyrklunds författarskap 1948–1957* (Örebro 1979)

Wistrand, Sten, *Spelet och dess regler: en studie i Willy Kyrklunds författarskap*, specialarbete/Bibliotekshögskolan (Borås 1981)

Wistrand, Sten, ”Den överskattade berättaren. Hur ska vi förstå normen i en berättelse som Willy Kyrklunds *Solange*”, i *Berättaren: en gäckande röst i texten*, red. Lars-Åke Skalin (Göteborg 2003), s. 279–311

Wistrand, Sten, ”’Ensam, tvåsam – hoppsan!’ Hur många karaktärer finns det egentligen i Willy Kyrklunds roman *Tvåsam*?”, i *Ordet och köttet: om teorin kring litterära karaktärer*, red. Lars-Åke Skalin (Örebro 2003), s. 153–179

Žekulin, Gleb, ”The Overcoat”, i *Reference Guide to Russian Literature*, red. Neil Cornwell & Nicole Christian (London: Fitzroy Dearborn 1998)