

Olle Widhe



FRÄMLINGSKAP

Etik och form i Willy Kyrklunds tidiga prosa

FRÄMLINGSKAP

Olle Widhe

FRÄMLINGSKAP

*Etik och form i Willy Kyrklunds
tidiga prosa*

ellenströms

Copyright © Olle Widhe
och ellerströms förlag 2005
Grafisk form Marie Pettersson
Omslagsbild Lütfi Özkök 1966
Tryck Preses Nams, Riga 2005
ISBN 91-7247-128-x

Innehåll

INLEDNING

I vanmakt och protest	9
Tidigare Kyrklundforskning	11
Positioneringar	14
Något om etik, skönlitteratur och form	16
Ingångar till Kyrklunds gestaltungsmetod	19
<i>Allegori</i>	19
<i>Montage</i>	21
<i>Exempel</i>	23
I marginalen	25

DEL I

Från novelldebut till experimentell roman

1. Det etiska tomrummet *Ångvälden* (1948)

Novelldebut i ett litterärt 40-tal	31
En situationsetik som grundhållning?	36
Mellan subjekt och objekt ("Prognos: negativ")	43
Berättarens och läsarens rörlighet	46
Allegoriska ansatser ("Ångvälden")	51
Mellan det konkreta och det abstrakta	56
Den bibliska prentexten	59
Kain och den bibliska exilen ("Strandfolket")	62
Kains exil och Abels ("Abel Amatus Ohmberg")	65
Jobs bok och konstverket som protest ("Opus Tegula")	72

2. Ett moralfilosofiskt montage *Tvåsam* (1949)

Allegori om ansvar och skuld	81
Författarens ansvar och läsarens	90
Det litterära montaget	94
Exempelberättelsens paradoxala lärdom	97
Exilen och Jobs krav på rättvisa	102

3. Till och från realismen *Solange* (1951)

Vid 50-talets början	109
Mellan realism och allegori	113
Ytterligare en sedelärande berättelse?	119
Romanen: ”en moralkaka som fastnar i halsen”	126

4. Mot en ny prosaform *Mästaren Ma* (1953)

Mästarens vandringar	131
Ett hörn av en tanke: allegori och filosofi	138
Att välja livsåskådning: Hedenius eller Almqvist	145
Protesten och kärlekens former	151

DEL II

Om *Polyfem förvandlad* (1964)

5. Romanen i samtiden

I början av 60-talet	159
Trolöshetsdebatten	162
Dialektiken i ”En politisk dialog”	166
Montagets, collagets och den öppna konstens etik	173
Montagets tilltal	179

6. En prismatisk traktat

Romanens tillkomstshistoria	185
Myterna om Polyphemos och Jobs bok	191
Den prismatiska metoden	198
Betraktande, apostrofering och läsarroll	202

7. Romanen som gåva

Konstnärsrollen	211
Från orakel till exempel	213
Exempel på kärlek	217
Om pythians sorg och författarens vanmakt	221
Från symbol till allegori	224
Kvinnans gåva som textens tilltal	232

8. Den orientaliska texten

Sydostvisaren	237
Tusen och en berättelse	242

Exempelberättelsen som allegori	246
Ingenting att ge	254

ESTETIKEN: ETIKENS FORM

En skapande form	263
<i>Allegori</i>	266
<i>Montage</i>	271
<i>Exempel</i>	273
”När främlingen utträder ur sitt främlingskap”	276
Efterord	281
Summary	283
Noter	293
Förkortningar	333
Käll- och litteraturförteckning	335
Personregister	353

Inledning

I vanmakt och protest

Willy Kyrklunds intresse för etiska frågor går att följa genom hela författarskapet. Men i hans texter möter vi knappast en moralpredikant som med förebildliga exempel och välmenande moraliteter utlovar en väg till ett bättre liv. Om Kyrklund i någon mening kan betraktas som moralist tvivlar han samtidigt genomgående på föreställningen om den goda handlingens belöning och på att verkligheten faktiskt bryr sig om vad den enskilda människan anser om rätt och rättvisa.

Redan i debuten *Ångvälden* (1948) blir denna hållning tydlig. Samlingens titelnovell handlar om en elektrisk ångvält som sätts i rullning av några barn när föraren är borta. Det visar sig snart att den inte går att stoppa och efter att ha krossat ett barn och en bikupa som ställt sig i vägen för dess obevekliga tyngd rullar den in i en evig cirkelrörelse. Att en av novellens karaktärer avslutningsvis försöker ta den frånvarande förarens plats förändrar inte ångvältens framfart. Berättaren avrundar det hela i ett tonläge som närmar sig det visionära: ”I evighet skulle han köra så, runt, runt, väja för den svarta fläcken [efter det krossade barnet] och känna granatkastarnas mynningar riktade emot sig. I evighet”.¹

”Ångvälden” är en novell som försöker åskådliggöra något annat än det som konkret framställs. Allteftersom novellen fortskrider bryts det realistiska berättandet sönder och den blint rusande ångvälden förvandlas till ett motiv med allmängiltig prägel. Med en djävulsk-parodisk gest avtäcker novellen vad som kan benämnas Kyrklunds absurda värld, lika obönhörlig och tragisk som slumpartad och komisk. Kanske kan man säga att den är en allegori som illustrerar att en världsordning utan förare eller Gud är en världsordning utan nåd, och livet inget annat än ett elakt skämt på människans bekostnad. Novellen förebådar då det kommande författarskapets variationer av en och samma paradoxala sentens: universum saknar den godhet och det förnuft som människan har rätt att kräva.

Men parallellt med visionen av en värld som lämnar människan ensam med sin vanmakt pekar novellen ut en rörelse i motsatt riktning. Situationen för den nye föraren, som avslutningsvis tvingas ta den frånvarande förarens plats, förtydligar det moraliska subjektets situation i en sekulariserad värld. Enligt berättaren kommer han i evighet att ”väja för den svarta fläcken” efter det dödade barnet. På samma gång som ångvälden i en låst rörelse upprepar

sin cirkel finns det alltså ett manöverutrymme. När berättaren håller fram detta visserligen minimala manöverutrymme ger han plats för möjligheten att människan, i en mellanmänniskt bestämd relation, genom etiskt handlande, kan hävda ett mänskligt värde och trotsa världens oförsonlighet. Läser man så får novellen både en moralisk och didaktisk dimension, även om den inte visar på någon väg ut ur människans absurda situation.

*

Flera av novellerna i debutboken visar sig vara skrivna av en författare som lägger ner betydligt mer energi på att demonstrera den mänskliga viljans fåfånglighet än på att förespegla att situationen kan förändras till något bättre. Vanmakten är emellertid förenad med en moralisk protest och en vägran att låta sig övermannas av omvärldens omänsklighet. Och kanske kan man rent av säga att denna protest är hela författarskapets *primus motor* – för även om Kyrklund kommer att pröva sig fram i många olika riktningar och genrer under årens lopp minskar aldrig intresset för det etiska. Att man just här finner ett engagemang som samlar författarskapet och ger det en riktning intygas också av sena prosaverk med titlar som *Den rätta känslan* (1974) och *Om godheten* (1988), samt de moralfilosofiska texterna ”Consensus i etiken” (1996) och ”Om godhetens uppkomst ur flockinstinkten” (1997).

Kyrklund framhåller gärna själv att den etiska dimensionen utgör ett viktigt inslag i hans skrivande och när han i det publicerade föredraget ”Tankemodeller” (1990) beskriver sin egen syn på författarskapet betonas till och med att vi här har att göra med ett av dess grundproblem.² I föredraget förklarar Kyrklund att all skönlitteratur handlar om människan men att han för egen del i första hand intresserat sig för *hur* människan blir till vad hon är. I sina texter har han därför inte placerat skildringen av den enskilda människan i centrum, utan de gemensamma betingelser som formar den enskilda människan till en unik individ – eller för att använda en ofta återkommande formulering i kyrklundsammanhang: ”Jag intresserar mig icke för människorna. Jag intresserar mig för människans villkor”.³

I ”Tankemodeller” räknar Kyrklund kortfattat upp de punkter som han menar att författarskapet återkommer till; de är renodlat existentiella och kopplas till frågor som rör människans jag, hennes möjlighet att välja, Gud, döden och etiken:

Typiskt existentiella frågeställningar gäller identiteten, jaget, som byggs upp av tillgänglig information med hjälp av minnet och glömskan, valet, som avgör den fortsatta informationen och även glömskan, Gud, som representerar den utommänskliga insikten och makten, döden, som innebär jagets upphörande. Hit hör även etiken, som är en följd av valet och som av många relateras till Gud.⁴

För att få en rättvisande bild av författarskapet är det kanske nödvändigt att lyfta fram ytterligare några ”frågeställningar”, utöver dem som Kyrklund själv nämner i sitt föredrag. Exempelvis den oavbrutet aktuella frågan om språkets möjlighet att förmedla bestämda innebörder, och den kunskapsteoretiska frågan om var gränsen för människans kunskap går. Trots detta är Kyrklunds egen uppräkningslista så initierad och sammanfattar några av författarskapets mer avgörande stödjepunkter.

Kyrklund är en författare med osviklig känsla för den enskilda detaljens betydelse och i hans texter finns alltid en stark förbindelse mellan vad som sägs och hur det sägs. Eftersom noveller och romaner tematiserar etiska problem ligger det därför nära till hands för läsaren att fråga sig om inte också formen är knuten till det etiska i något avseende. När författaren Per Wästberg höll tal, då Kyrklund tilldelades Pilotpriset 1990, gav han också en antydning om ett sådant förhållande med en lika enkel som träffande vändning: ”Kyrklund är moralist utan pekfinger. Med lillfingret pekar han åt annat håll – som man ska göra då man i vissa länder lyfter en kopp te”.⁵

Ord som moraliserande leder kanske tankarna till den klassiska allegorin eller den sedelärande berättelsen och onekligen finns ett didaktiskt drag som är knutet till dessa former i Kyrklunds författarskap. Samtidigt är förhållandet till läsaren aldrig entydigt vägledande eller auktoritärt. Som vi kommer att se kan man betrakta hans gestaltningsmetod i förhållande till den sedelärande berättelsens form utan att för den skull uppfatta honom som moralistisk i betydelsen tillrättvisande. Kyrklunds författarskap är lika mycket ett försök att ställa frågor om människans etiska och existentiella villkor som en oroande fordran som sätter läsarens livsåskådning på spel.

Tidigare Kyrklundforskning

Under de senaste två decennierna har skönlitteraturen allt oftare lyfts fram som ett svar på samtidens uttryckliga behov av reflexion kring värdefrågor, inte sällan sägs det ha skett en ”etisk vändning” inom akademins litteraturstudier.⁶ En sådan beskrivning har onekligen sitt berättigande även om etiskt intresserade frågeställningar naturligtvis inte är något nytt för den svenska litteraturvetenskapen – om det vittnar inte minst den forskning som bedrivits kring Kyrklunds författarskap.

Den Kyrklundforskning som har haft betydelse för mitt arbete samlas i huvudsak kring två centrala perspektiv. Det ena perspektivet har etisk inriktning med fokus i författarskapets tematiska dialog mellan valfrihet och determinism, medan det andra perspektivet koncentrerat sig på olika formfrågor som rör genrerelaterade och narratologiska problem. Den receptionsteoretiska koppling mellan etik och estetik som den etiska kritiken på senare år har lyft fram som ett intressant forskningsfält har emellertid inte behandlats

på något mer genomgripande sätt av tidigare kommentatorer – jag syftar då på det som med Anders Tyrbergs ord kan benämnas den etiskt bestämda ”kommunikationen och transaktionen” mellan text och läsare.⁷

I sin uppslagsrika avhandling *Jaget, friheten och tystnaden* (1981) hävdar Gunnar Arrias att diskussionen om ”viljans frihet erbjuder en fruktbar infallsvinkel till Kyrklunds författarskap” och menar vidare att det finns en dialog för och mot viljans frihet i nästan allt som Kyrklund skrivit.⁸ Arrias följer denna moralfilosofiska tematik och låter den fungera som utgångspunkt för en undersökning som behandlar såväl språkliga som konstnärliga frågor på olika nivåer. Frihetsproblematiken ses mot bakgrund av Sartres existentiellistiska filosofi och dess insisterande på människans frihet. Men även Kafkas gestaltning av människans vanmaktsupplevelse och Schopenhauers uppfattning att människan endast äger en subjektiv uppfattning om ett fritt val bidrar till belysningen. På en idéanalytisk nivå kopplar Arrias samman detta problemkomplex med å ena sidan frågor som rör kunskapsteori och språkets förmåga att kommunicera, å andra sidan frågor som rör konstnärens engagemang i etisk-politiska frågor och kritiken av illusionsromanen.

På en mer formell nivå visar Arrias hur gestaltningen av dialogen för och mot viljans frihet leder texten mot ett *illustrativt* modus. Distinktionen aktualiseras i samband med påpekandet att Hugos roll i romanen *Solange* (1951) blivit utsatt för upprepade feltolkningar. Arrias hävdar att ”alltför mimetiska läsningar” troligtvis är en av orsakerna.⁹ Många av läsarna har helt enkelt tolkat romankaraktärerna Solange och Hugo ”som personer av kött och blod att identifiera sig med eller ta avstånd från”. En sådan läsning förbiser, enligt Arrias, att Hugo inte är ”en person utan en princip, en pol eller något liknande”. I linje med detta fastslår han att *Solange* inte är ”en realistisk roman om två individer utan snarare, liksom *Tvåsam*, en roman om ett själstillstånd, en idémässig eller moralisk problematik”.¹⁰ Men hos Kyrklund handlar det sällan om ett berättande av enbart den ena eller den andra typen, vilket Arrias demonstrerar med en hänvisning till Robert Scholes och Robert Kelloggs klassiska studie *The Nature of Narrative* (1966) och uppfattningen att det är ”spänningen mellan mimesis och illustration som kännetecknar nästan allt berättande”.¹¹

På motsvarande vis uppfattar Arrias en känslökyla och ett diaboliskt drag i Kyrklunds texter.¹² I en senare essä som på ett fruktbart sätt fördjupar några centrala tankegångar från avhandlingen preciseras innebörden av denna dimension i författarskapet ytterligare. Arrias tillägger nu att berättarens förhållningssätt till sina gestalter inte enbart upprättar en spänning mellan mimesis och illustration, den pendlar även mellan inlevelse och distans. På så sätt undermineras enkla och självbekräftande identifikationer.¹³

Det etiska problemkomplexet valfrihet och determinism behandlas även i Sten Wistrands uppsats *Människans villkor* (1979). Wistrand tar inledningsvis fasta på att Kyrklund är en författare som vill ”belysa olika problem” och ”ge-

stalta tankar”, utan att för den skull ”försvära sig till några lösningar”.¹⁴ På en idéanalytisk nivå diskuterar han sedan hur författarskapet undersöker människans villkor från olika perspektiv och uppmärksammar paralleller till såväl Schopenhauer som Camus och Sartre. Wistrand lyfter fram den kyrklundska textens insisterande på att människan har ett ansvar och det trots att hon inte nödvändigtvis är fri att handla som hon vill. I sammanhanget citerar han en slående formulering i ett brev från Kyrklund: ”Gud rår och människan bär ansvaret. Det är väl svårt att se annorlunda på saken”.¹⁵

I *Spelet och dess regler* (1981) fördjupas diskussionen om determinismen i Kyrklunds texter och Wistrand tar även här upp frågan om relationen mellan människans frihet och människans ansvar. Utifrån ett exempel ur dramat *Zéb-un-nisá* (1978) hävdar han att poängen med Kyrklunds frihetsbegrepp är att vi inte vet om tillvaron är determinerad eller ej. Det är okunskapen, det faktum att vi inte på förhand känner resultaten av våra handlingar, som utgör ”förutsättningen för vårt ansvar” – tankegången grundar sig i föreställningen att handlingen vore given om individen kunde överblicka alla dess konsekvenser.¹⁶ Wistrand tar också fasta på att en gemensam utgångspunkt för såväl Sartre som Camus är vad som med en existentiellistisk term kan kallas ”den absurda situationen” och menar att Kyrklunds gestalter rör sig i en sådan värld.¹⁷

I två mer nyligen publicerade uppsatser, som både är konsekvent genomförda och metodiskt intressanta, anlägger Wistrand ett narratologiskt perspektiv på Kyrklunds första romaner. I ”’Ensam tvåsam – hoppsan!’” (2003) intresserar han sig för gestalternas funktion i *Tvåsam* (1949) och menar att dessa visserligen representerar ”en rad olika och delvis antagonistiska föreställningar” men att de samtidigt ter sig ”alltför komplexa för att vi ska kunna se dem som renodlade principer”.¹⁸ En variant av denna kritik, som i huvudsak riktas mot Arrias och Arne Florin, återfinns i ”Den överskattade berättaren” (2003). Istället för en oavslutad diskussion, som undandrar sig varje mer entydigt bestämmande, menar Wistrand att romanen etablerar en norm i gestalten Solange.¹⁹

Med licentiatuppsatsen ”Om Willy Kyrklunds genrer och genreblandningar” (1992) bryter Arne Florin på ett givande sätt med den föregående ”traditionen”. Florin menar att Kyrklunds texter nästan alltid är hybrider vilka kombinerar flera skilda genrer; särskilt vanlig är den ”dialogiska struktur där texten lånar element från en genre som den samtidigt polemiserar emot”.²⁰ Sammanfattningsvis finner Florin en distansering från realismen med hjälp av icke-mimetiska genrer såsom sagan, allegorin, fabeln respektive legenden i den tidiga novellistiken; en kombination av anti-roman och allegorisk struktur i *Tvåsam*; ironiska och lyriska element i *Solange*; pastischteknik i *Mästaren Ma* (1953); samt ett problematiserande av litterära genrer och konventioner över huvud taget i *Polyfem förvandlad* (1964).

Utifrån ett likartat perspektiv lyfter den nordamerikanske litteraturfors-

karen Paul Norlén fram viktiga genrefrågor i avhandlingen *”Textens villkor”* (1998). På ett ingående sätt undersöker Norlén hur Kyrklunds texter utnyttjar både genrekonventioner och intertexter som ett parodierande grepp för att ”leka” (‘play’) med läsarens förväntningar. I sin studie uppmärksammar Norlén både den sedelärande berättelsens och fabelns funktion i Kyrklunds tidiga novellistik. Han finner att den förra används i parodiskt syfte medan den senare ofta tycks fungera som ett slags motberättelse (‘counternarrative’).²¹ Norlén behandlar även Kyrklunds egen upprepade karaktärisering av sina verk som ”tankemodeller” och ser denna beskrivning i relation till vad han menar är textens begreppsliga dimension.²²

Genreperspektiv anlägger också Johan Sahlins klagörande uppsats ”Kunskap och genre i Willy Kyrklunds *Om godheten*” (2003). Sahlin menar att läsaren genom bokens moralfilosofiska frågor om ”värdeutsagors förhållande till kunskap” förs över till frågor om vad vi kan veta allmänt sett.²³ Sahlin uppmärksammar hur växlingen mellan olika genrer och skrivsätt i *Om godheten* problematiserar frågor om språk och verklighet. Men han hävdar också att bruket av fabeln, maximen och en modernistiskt inspirerad tankeströmsprosa fungerar i relation till bokens kunskapsteoretiska tematik.²⁴ I sin licentiatuppsats ”Willy Kyrklunds *Om godheten* som moralfilosofisk framställning” (2004) undersöker Sahlin sedan den värdeteoretiska och moralfilosofiska problematiken i *Om godheten*. Sahlin inriktar sig nu främst på hur texten fungerar på ”ett värdeteoretiskt och moralfilosofiskt idéplan” men han tar även upp en rad tänkvärda frågor som rör verkets på samma gång essäliknande och skönlitterära form.²⁵

Positioneringar

Vad som saknas i tidigare kommentarer till Kyrklunds författarskap är en övergripande diskussion som behandlar relationen mellan texternas etiska tematik och hybridliknande prosaform. Syftet med den kommande undersökningen är följaktligen att klargöra kopplingen mellan etik och form i författarskapets tidiga prosa. Kyrklund arbetar genomgående med äldre didaktiska genrer som allegori och exempelberättelse men omvandlar dem för nya syften. Jag kommer därför att försöka styra över en del av uppmärksamheten till berättandets funktion och uppmärksamma hur texten kommunicerar med läsaren genom sin form – en kommunikation som enligt min mening, när det gäller Kyrklunds författarskap, i allra högsta grad är etiskt bestämd. Men samtidigt som jag på detta sätt vill bidra till den litteraturvetenskapliga förståelsen av Kyrklunds författarskap genom ett etiskt betraktelsesätt, vill jag också försöka skissera en inledning till en etiskt intresserad läsart som tar hänsyn till den modernistiska textens experimentella och språkliga inriktning.

En sådan undersökning kan av begripliga skäl läggas upp på olika sätt. Jag har valt att främst ägna mig åt den tidiga prosan eftersom jag menar att

man där finner förutsättningarna till den koppling mellan etik och form som de senare prosaverken så tydligt signalerar. Förutom debuten *Ångvälden* behandlas de experimentella romanerna i Kyrklunds produktion fram till och med *Polyfem förvandlad*. Debutsamlingen är intressant i sammanhanget eftersom den visar att Kyrklunds intresse för formexperiment och etiska frågor är närvarande redan från författarskapets första början. Att den återstående undersökningen i första hand sysselsätter sig med de experimentella romanerna förklaras av att den kyrklundska gestaltungs metodens särartade aspekter träder fram tydligast i de längre prosaverken.

Som Arrias har visat är Kyrklund i hög utsträckning att betrakta som en metapoetiskt inriktad författare.²⁶ I linje med detta menar jag att man kan läsa vissa av författarskapets centrala texter som metapoetiska kommentarer vilka pekar ut och analyserar den kyrklundska romanformens orientering mot läsaren. Dessa kommentarer antyder även att orienteringen mot läsaren är etiskt betydelsefull – kopplingen mellan etik och form tycks med andra ord vara inskriven i författarskapets självförståelse. Genom att undersöka några aspekter av Kyrklunds gestaltungs metod kommer jag samtidigt att försöka visa hur hans texter bereder rum för läsaren och inbjuder denne till att på eget ansvar ta del i textens reflexion kring olika moralfilosofiska problemställningar.

En bärande tanke i min framställning är att den kyrklundska textens orientering mot läsaren går att föra tillbaka både på en specifik språkuppfattning och på en speciell etisk grundhållning i författarskapet. Tydligast formuleras den etiska grundhållningen kanske i den moralfilosofiska essän ”Tankar på en tiberbro” (1957), där Kyrklund närmar sig en situationsetik som förlägger det moraliska avgörandet till det konkreta, i motsättning till en regel- eller pliktetik som i högre grad vilar på ett abstrakt fundament av positiva doktriner. Den experimentella formen i författarskapets längre prosaverk kan förklaras som försök att formulera sig kring värdefrågor utan att etablera ett abstrakt fundament – eller annorlunda uttryckt: om den konkreta situationen kommer före den principstyrda plikten i författarskapets etik, är författarskapets estetik ett försök att med olika formgrepp etablera en ansvarstagande läsarhållning som inte upprättar texten som auktoritet. När det gäller språkuppfattningen kan man på ett liknande sätt hävda, att en övertygelse om språkets oförmåga att kommunicera unika upplevelser leder till en vändning och till ett försök att på olika sätt aktivera läsarens erfarenhet.

Avhandlingen behandlar framställningsformerna allegori, montage och exempel. Men istället för att stanna vid en registrering av dessa former vill jag undersöka deras betydelse i verket som en samlad yttring. Med inspiration från den Bachtinorienterade litteraturforskningen kan avhandlingens metod därför bestämmas som *nyformalistisk*.²⁷ Denna beteckning avser då att beskriva ett sätt att närma sig texten som inte nöjer sig med uppräknandet av formella förhållanden och strukturer. Istället undersöks formernas betydelse i en historisk situation, i relation till den litterära traditionen och läsaren.

Något om etik, skönlitteratur och form

Norlén har pekat på att Kyrklunds romaner *Tvåsam* och *Solange* bör läsas som både begreppsliga och föreställande samtidigt. *Tvåsam* är en idéroman men *också* en roman om en vaktmästare vid ett ämbetsverk; *Solange* är en idéroman men *också* en roman som presenterar scener ur ett äktenskap.²⁸ Detta påpekande förefaller kanske mer eller mindre självklart, men det kan ändå användas som utgångspunkt för en diskussion om en viktig aspekt i det etiska perspektiv som här ska anläggas. Man kan nämligen säga att vad Norlén pekar ut är nödvändigheten av det som inom den etiska kritiken, inte minst i Martha C. Nussbaums efterföljd, har kallats texternas ”aboutness”. Med Helen Andersson kan man hävda att prosafiktionen är tillgänglig för etiken därför att den handlar om ”livet i världen” och därför att den ger exempel på ”liv” att ta ställning till.²⁹

Nussbaum försvarar med bestämdhet ståndpunkten att en viss typ av skönlitteratur är oundgänglig för den filosofiska undersökningen av de problem som befinner sig inom den etiska sfären.³⁰ Detta eftersom denna skönlitteraturs gestaltungsform rymmer en partikularitet som saknas i den konventionellt abstrakta filosofiprofan. Nussbaum anser att skönlitteraturens framställningssätt, till skillnad från filosofins, både tränar läsaren i att uppmärksamma det unika och öppnar för en erfarenhet av det gåtlika och motsägelsefulla hos den andre.³¹ Det betyder att romangestalterna inte enbart uppfattas som språkliga konstruktioner eller abstrakta illustrationer, utan som individer till vilka man i sin läsning kan, och kanske också bör, etablera en mellanmänsklig och därför också etisk relation.

Den av Arrias utpekade spänningen mellan mimesis och illustration är relevant i detta sammanhang. Eftersom Kyrklunds texter med olika typer av illusionsbrott och metapoetiska kommentarer exponerar sig själva som språkliga artefakter och illustrationer av moralfilosofiska problem kan textens konkreta dimension synas underordnad den abstrakta. Den abstrakta och probleminriktade ansatsen i Kyrklunds texter är naturligtvis viktig att uppmärksamma om man vill förstå hans gestaltungsmetod. Men som Wistrand har påpekat bör man samtidigt betona att Kyrklund i egenskap av skönlitterär författare också gör sina gestalter till ”narrativa subjekt”, och att han därför med nödvändighet sätter ”andra retoriska krafter i spel än dem vi förbinder med en rent essäistisk framställning”.³²

Att fiktionsgestalterna i *Solange* är att uppfatta som illustrationer av två filosofiska positioner blir tydligt när berättaren för första gången introducerar Solanges blivande make Hugo i berättelsen. Solange står i denna scen vid mapphyllan på sin arbetsplats. I en komisk dagdröm ser hon sig befriad från kontorsarbetets enformiga upprepning och ändlösa plåga. Drömmen får emellertid ett abrupt slut när hon plötsligt hör Hugos röst:

– Du är en hysterika.

Det var Hugos röst, saklig, konstaterande. Han hade icke sagt: du är en typisk hysterika; lika litet som han skulle ha sagt: du är en typisk elementarande, du är en typisk stjärnblomma, du är min typiska älskade. Han hade sagt: du är en elementarande, du är en stjärnblomma, du är min älskade. Och nu sade han:

– Du är en hysterika.

Men Solange hörde icke hans röst. Hon stod vid mapphyllan med halvöppen mun och lyssnade, men hon hörde icke hans röst, hon mindes icke hans röst och hans händer, hon visste icke vem han var eller att han levde. Möjligen hade hon vid denna tidpunkt ännu icke träffat honom.³³

Liksom *Tvåsam* byggs *Solange* upp kring två motsatta rörelser: en nedåtgående och en uppåtgående. Hugos sakliga konstaterande fungerar som ett betongankare för Solanges högtflygande och bångstyriga drömmar. Att Solange och Hugo enligt berättelsens kronologiska förlopp ännu inte har mötts, att hon i den skildrade situationen inte ens ”hörde hans röst”, är ett illusionsbrott som pekar på att hans saklighet är en abstrakt illustration av motsatsen till drömmeriet. När Arrias kommenterar denna episod menar han att den visar på att Hugo inte är en ”person utan en princip”.³⁴ Iakttagelsen är i allra högsta grad träffande, men det nämnda illusionsbrottet i *Solange* visar kanske samtidigt på motsatsen. Av berättarens kommentar antyds nämligen att Solange inte enbart är en illustration eller en position. För Hugo är hon inte ”en typisk hysterika” eller ”min typiska älskade”. Hon ”är en hysterika” och hon ”är min älskade”. Därmed tycks berättelsen på en metapoetisk nivå peka ut sig själv som förberedd för två skilda läsarter: både en läsart som uppmärksammar texten som en artefakt och abstrakt illustration av idéer, och en läsart som uppfattar fiktionen som en värld av unika, partikulära individer.

Som jag ser det är denna dubbelhet av stor vikt för en undersökning som syftar till att klargöra relationen mellan form och etik i Kyrklunds författarskap. Det tycks nämligen som om både den abstrakta och den konkreta dimensionen aktiveras i författarskapets behandling av det etiska. Med risk för en viss förenkling kan man säga att texterna på samma gång framstår som filosofiskt abstrakta tankemodeller, vilka illustrerar olika filosofiska problem, och skönlitterära gestaltningar, som etablerar olika erfarenhetsperspektiv och frammanar den andres unicitet. Dessa två aspekter hos texten behöver inte nödvändigtvis peka i samma riktning, utan kan tvärtom stå i ett motsatsförhållande till varandra. Som tankemodell kan texten hävda omöjligheten av att gestalta en unik erfarenhet i ett språk som byggs upp av gemensamma konventioner; samtidigt som den skönlitterära framställningen, med en protestliknande gest, tycks försöka peka ut det unika genom att visa just på denna omöjlighet.

En sådan förståelse av Kyrklunds estetik ligger i linje med Sahlins utpekande av pendelrörelsen i *Om godheten*; mellan å ena sidan underkastelse

inför språkets konventioner och å andra sidan en ansats till överskridande av konventionella överenskommelser: ”*Oförmågan* att uttrycka det eftersträvansvärda, framstår som det som tvingar fram ständigt nya skrivförsök”, skriver Sahlin och förklarar därmed vad som förefaller vara ett centralt moment i Kyrklunds förhållande till språkets konventioner.³⁵

Försöken att med experimenterande skrivsätt tänja på gränsen för språkets konventionalitet kan ses som ett försök att gestalta erfarenheten av det unika, och förklaras utifrån det närmande till en situationsetisk hållning som kan urskiljas i författarskapet. Som vi kommer att se ligger det nära till hands att uppfatta denna hållning som ett försök att grunda etiken i en upplevelse av det konkreta livets oersättlighet, snarare än i abstrakta moraliska regler eller Gud.

I Nussbaums *Love's Knowledge* (1990) knyts den skönlitterära formens relevans för den etiska undersökningen bland annat till dess möjlighet att uppmärksamma betydelsen av det partikulära. I litteraturen kan en sådan uppmärksamhet naturligtvis ta sig olika uttryck och Nussbaum intresserar sig främst för romanens förmåga att gestalta ”the length and breadth of a life”.³⁶ Längd och bredd i karaktärsgestaltningen är naturligtvis inte vad man i första hand förknippar med Kyrklund och det förefaller därför som om den skönlitterära formens etiska betydelse delvis är av annan art i hans texter.

Som redan nämnts framstår den etiska grundhållningen i författarskapet som nära förbunden med den experimentella prosaform som Kyrklund utvecklar. Enligt min mening kan man beskriva denna prosaform som ett försök att etablera en kommunikation med läsaren som varken grundas i projicering eller identifikation, utan i vad Tzvetan Todorov benämner *dialog*. Med det menas att tolkaren varken projicerar sig själv i texten för att med hjälp av den illustrera sina egna tankar, eller helt identifierar sig med texten för att på så sätt fungera som ett oreflekterat språkrör. Istället lyfter Todorov fram den av Bachtin förordade dialogen. I detta tredje fall kan undersökandet av texten liknas vid en ”dialog med ett ’du’, jämlikt med ’jaget’, men ändå olikt detta”.³⁷

Som en parallell till denna tolkningspraktik uppmärksammar Todorov, i ett annat sammanhang, att det mänskliga jaget kan relatera till den andre som till ett subjekt i en dialog och därmed möta den andres outgrundlighet. En sådan relation är emellertid inte enkel att upprätta, eftersom den andre måste upptäckas och denna upptäckt kan ske på olika nivåer: ”från den andre som ett objekt bland andra i den omgivande världen till den andre som subjekt, jämlikt med *jaget*, men olikt detta”. Todorov hävdar vidare att ”vi mycket väl kan leva våra liv utan att någonsin helt och fullt upptäcka den andre (om man utgår från att en sådan upptäckt kan göras)”.³⁸

Jag menar att Kyrklunds texter aktivt inbjuder till och gestaltar en sådan dialogisk relation. Det handlar då om en relation som inte nödvändigtvis bygger på intimitet, utan på insisterandet att den andre är ett jämlikt men

ändå olikt subjekt. Som vi kommer att se återfinns tankefiguren på både en tematisk och formell nivå i författarskapet. Utan att närmare föregripa den kommande analysen kan man peka på att Polyphemos förkroppsligar en viktig aspekt av den dialogiska tankefiguren i och med att han framställs som både ett talande subjekt och "En Annan".³⁹ Ytterligare ett exempel är *Om godheten*, där ett författarjag träder fram i självbiografiska minnesfragment som är inskjutna i den övergripande moralfilosofiska framställningen. Genom dessa minnesfragment etableras en jagposition i texten, en bärare av en unik livshistoria, och på så sätt blir även formen etiskt betydelsefull. Med Bachtin och Todorov skulle man kunna säga att *Om godheten* inbjuder läsaren till att upptäcka den andre som ett unikt subjekt i en dialog. I kontrast till Nussbaum kan man här även hävda att Kyrklunds prosa inte *visar* men väl *pekar* på det unika.

Den dialogiska relationen mellan text och läsare inrymmer flera dimensioner. Förutom att konkret frammana upplevelsen av den andre som ett outgrundligt subjekt bereder Kyrklunds prosa med olika grepp rum för läsaren. Hans texter behandlar inte enbart moraliska frågeställningar som filosofiska problem, utan gestaltar dem så att läsaren på ett omedelbart sätt förs in i textens diskussion. Den allegoriserande gestaltungsmetoden, montageformen och exempelstrukturen är alla läsarorienterade grepp som i hög grad involverar mottagaren i en sådan reflekterande och meningsskapande rörelse.

Ingångar till Kyrklunds gestaltungsmetod

ALLEGORI

Att det finns en koppling mellan Kafka och Kyrklund har påpekats i olika sammanhang. Dessa påpekanden har framförallt gällt tematiska eller motiviska likheter, och onekligen ligger de båda författarna ämnesmässigt nära varandra.⁴⁰ Men också Kyrklunds gestaltungsmetod kan i ett visst avseende bestämmas i förhållande till Kafkas egenartade författarskap. När Deborah L. Madsen behandlar Kafka i sin redogörelse för allegorins historiska utveckling under 1900-talet framhåller hon att han är den författare som både formulerar en modern allegorisk metod och initierar ett nytt sätt att teoretisera kring allegoribegreppet.⁴¹ Till skillnad från tidigare allegoriformer, med anspråk på en koppling till värdesystem eller världsbilder som existerar oberoende av såväl texten som läsaren eller författaren, är allegorin efter Kafka "skeptisk till uppfattningen att värde och mening kan existera utanför individens erfarenhet och omdöme".⁴²

I anslutning till en diskussion om Kafka hävdar Kyrklund att skönlitteraturens konst "är att tala om någonting genom att tala om någonting

annat”.⁴³ Enligt Kyrklund själv är en sådan gestaltningsmetod att förstå som *symbolisk* – men frågan är om inte *allegorisk* ändå är en bättre beteckning. Nu kan naturligtvis invändas att den skarpa åtskillnaden mellan dessa två begrepp är en relativt sen konstruktion, som vi finner först hos Goethe, eller att allegorin faktiskt först som sist är att betrakta som ett symboliskt modus.⁴⁴ Dessa invändningar har naturligtvis sin giltighet, samtidigt som man med viss rätt kan hävda att den moderna allegorin uppenbarar vad som har kallats ”kollapsen i symbolismens ontologiska bas”.⁴⁵ Hos exempelvis Mallarmé finns det fortfarande en tro på språkets magiska kraft, på symbolens möjlighet att i analogier och korrespondenser förmedla en kunskap om tingens innersta hemligheter. Under 1900-talet blir denna uppfattning grundligt ifrågasatt och kanske är det snarare i en *postsymbolistisk* tradition man bör se gestaltningsmetoden hos såväl Kafka som Kyrklund. I linje med en sådan historisk skrivning skriver René Wellek: ”I nyare konst försvinner föreställningen om analogier helt. Kafka har ingenting sådant. Den postsymbolistiska konsten är abstrakt och allegorisk snarare än symbolisk”.⁴⁶

Numera är det en vanlig uppfattning att alla allegoriformer, och då särskilt den moderna, ställer texttolkningen och dess svårigheter i förgrunden.⁴⁷ Men medan de äldre allegorierna motiverar sitt krav på läsarens aktiva tolkning med att den leder till sann kunskap om de moraliska och gudomliga ordningar som verkar i tillvaron, saknar den moderna allegorin till övervägande del en sådan motivering. Med Madsen kan man säga att den allegoriserande texten efter Kafka, istället för att göra anspråk på att förmedla en bestämd metafysisk kunskap, avstår från att tillsluta berättelsen på en definitiv tolkningsnivå. Den moderna allegorin inbjuder visserligen till en tolkningsaktivitet som påminner om den som krävs vid läsningen av äldre allegoriska texter. Men samtidigt, påpekar Madsen, tydliggör den att tolkningen inte kan leda till en transcendental meningsnivå. Detta visar sig genom att allegorin ger ”stöd åt ett antal olika möjliga läsningar på samma gång som läsaren medvetandegörs om att tolkningarnas giltighet är individens eget ansvar”.⁴⁸ Maureen Quilligan försvarar ett liknande synsätt och skriver att läsningen av en allegori är förbunden med värdeomdömen som går utöver det estetiska till det etiska. Liksom Madsen menar Quilligan att ”ansvaret för värderingen är läsarens, och inte, som man kanske kunde tro, författarens”.⁴⁹

I Kyrklunds författarskap finner man både genomförda allegorier och texter som endast tycks utnyttja en allegoriserande metod. Till den förra gruppen kan man förslagsvis räkna noveller som ”Ångvälten”, ”Porslinstornet”, ”Sovaren”, ”Barnet” och ”Fuga”, samt möjligen den första romanen *Tvåsam*. Textkommentaren ”(Recension av en imaginär bok)” (1993) förefaller också vara en allegori i någon mening, liksom det sjätte avsnittet i *Den rätta känslan*. Till den senare gruppen vill jag, kanske lite oväntat, hänföra de övriga av Kyrklunds tidiga romaner – alltså såväl *Solange* som *Mästaren Ma* och *Polyfem förvandlad*.⁵⁰

Om man med allegori avser en statisk framställningsform, där två olika betydelseplan på ett tydligt sätt kan skiljas från varandra och ges ett stort mått av autonom betydelse, passar beskrivningen knappast in på någon av de nämnda texterna. Men liksom Kafkas processer, slott, värdshus, resor och förvandlingar är emblematiska motiv som ingår i narrativa förlopp, vilka inte enbart bör förstås i sin bokstavliga mening, är Kyrklunds berättelser ofta strukturerade så att de länkar samman serier av dubbla eller flertydiga betydelser.

Det betyder inte att man med en allegorisk läsart kan få texterna att entydigt ”åskådliggöra något annat än det direkt, bokstavligt framställda” – för att använda en bekant formulering under uppslagsordet ”allegori” i *Svenskt litteraturlexikon* (1970).⁵¹ 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 betydelse. Det allegoriska greppet i Kyrklunds texter innebär framvisandet av berättelsen som både spegel och tecken, som både verklighetsåtergivning och artefakt i den tolkande läsarens hand. Men det innebär också att textens olika konkreta element, liksom hos Kafka, kan forma sig till en geometrisk abstraktion – en tankemodell som involverar läsaren i en aktiv och självreflekterande tolkning – där människans existentiella villkor och etiska situation står i centrum.

MONTAGE

När Quilligan undersöker den allegoriska formen finner hon att den är episodisk: dess mimetiska yta kännetecknas av sprickor (‘disjunctions’) och ologiska sammanställningar (‘juxtapositions’).⁵² Enligt Quilligans uppfattning ger dessa grepp läsaren en impuls att översätta texten genom en tolkning som överbryggar hålen mellan de olika episoderna och därmed etableras allegorins andra berättelse. Men en sådan tolkning kan bara utföras om läsaren tar hänsyn till nästa sekvens i berättelsens händelseförlopp, påpekar Quilligan. Allteftersom läsningen fortskrider måste läsaren därför oavbrutet revidera sin tolkning, något som gör oss medvetna om vår egen tolkningsaktivitet: ”Dessa revideringar utgör de facto den mest betydelsefulla delen i processen, de upprättar den nödvändiga självmedvetenhet hos läsaren, som blir berättelsens mål”.⁵³ Som vi kommer att se passar Quilligans beskrivning av allegorins episodiska form in på en novell som till exempel ”Ångvälden”. De ”hål” som den allegoriserande gestaltungsmetoden håller fram, och som läsaren i sin tolkning måste överbrygga, fördjupas emellertid ytterligare av den montage-liknande formen i Kyrklunds romaner.

Att Kyrklund inte är en episkt flödande berättare är ett faktum som stod klart redan för recensenterna och har sedan dess kommenterats i olika sam-

manhang.⁵⁴ I några fall har benämningen *montage* använts för att beskriva *Tvåsam* och *Polyfem förvandlad*, men betydelsen av montagets kompositionsprincip i relation till Kyrklunds författarskap har ännu inte behandlats på något mer ingående sätt.⁵⁵

Kyrklund är en författare som bryter upp det realistiska berättandet och istället arbetar med en koncentrerad form som i flera avseenden avviker från den traditionella romanens. Av den orsaken kan samtliga av de längre prosaverken beskrivas som genomförda montage av kortare berättelser i olika gener. Men montagets kompositionsprincip kan också iakttas på en mikronivå i dessa texter, som inte sällan låter disparata perspektiv eller utsagor konfronteras med varandra utan förklarande övergångar. Sammantaget talar detta för att man kan se det oförmedlade monterandet av kontrasterande ”bilder” intill varandra som ett grundläggande kännetecken för den kyrklundska gestaltungsmetoden.⁵⁶

Som litterär form är montaget en företeelse som kanske främst förknippas med modernismen och dess reaktion mot 1800-talsrealismens konstnärsroll och estetiska uttryck. Så har Arne Melberg, med anledning av Thomas Manns författarskap, lyft fram att montaget ”tycks ha fungerat som dialektikerns svar på den situation som uppstod, när den borgerliga realismen och dess skaparmyt av olika skäl omöjliggjorts; det är ett skapande i andra hand, av redan färdigt språkligt material, som konstfärdigt hopfogas”.⁵⁷ I sin förståelse av det litterära montaget följer Melberg den tyske litteraturhistorikern Hans Wysling och ställer språkets färdiga former i centrum. Montageteknikens innebörd är att ”skapandet blir språkligt arbete, en sorts avancerat bearbetande av språklig råvara”.⁵⁸ En sådan beskrivning av montaget passar mycket väl in på Kyrklunds författarskap, som i hög grad utarbetas i förhållande till redan existerande texter, och som kan kontrastera ett stort antal språkliga och litterära former i en och samma roman. Liksom Manns romaner bryter Kyrklunds med det mer enhetligt avgränsade fiktionsspråk som utmärker illusionsromanen och ändrar på så sätt fiktionens karaktär i olika avseenden. Men det grundläggande kännetecknet på Kyrklunds montage förefaller ändå vara att söka i en något annorlunda riktning.

Den litterära montageformens kompositionssätt kan föras tillbaka på det som under 1900-talets första hälft ägde rum inom måleriet och filmen. En bärande tanke i den ryske filmskaparen Sergei Eisensteins filmteori var att konflikten är att betrakta som en innersta princip i all konst. De filmer som i klipp och montage framhäver kontraster har därför särskilda möjligheter att utöva ett inflytande på mottagarens känslor och tänkande.⁵⁹ Men det litterära montaget innebär inte att det först funnits en sammanhängande berättelse som sedan har klippts upp i en mängd fragment. Som Thomas Bretdorff har påpekat är förhållandet egentligen det omvända. Montageformen innebär att skilda element förs samman och oförklarade invid varandra, i den form som efter Ezra Pound och T. S. Eliot kan kallas *juxtaposition*, får de en verkan utöver de enskilda delarnas.⁶⁰

Kyrklund använder montaget kompositionsmetod på detta sätt. Därigenom öppnas den skriftliga framställningens monologiska karaktär och en dialogisk relation till läsaren kan upprättas. Genom ett oförmedlat monterande av berättelser, repliker, perspektiv och exempel invid varandra bereder texten ett rum för läsarens eftertänksamhet och inbjuder till aktiv reaktion. Bachtin har påpekat att det dialogiska sättet att söka efter kunskap är oförenligt med den ”*officiella monologismen*” och dess ”anspråk på att *äga en färdig sanning*”.⁶¹ Den dialogiska formen är oförenlig med ”den naiva självsäkerheten hos människor som tror sig veta någonting”, eftersom sanningen varken föds eller finns i en enskild människas huvud, utan ”föds *mellan människor*, som gemensamt söker sanningen i ett dialogiskt umgänge”.⁶² Som vi kommer att se är den litterära formen i *Mästaren Ma* ett av flera tydliga exempel på denna dialogiska aspekt hos montaget i Kyrklunds författarskap. *Mästaren Ma* är också en roman som på tematisk nivå står i motsatsställning till vad som med Bachtins ord kan benämnas just den officiella monologismen.⁶³

EXEMPEL

I sin diskussion av den illustrativa aspekten i Kyrklunds texter inriktar sig Arias främst på hur fiktionsgestalterna utkristalliseras som poler i ett idémässigt eller moraliskt problemkomplex.⁶⁴ Ytterligare ett karaktäristiskt kännetecken för Kyrklunds texter är emellertid deras omfattande bruk av illustrativa och didaktiska kortprosa-genrer. I linje med detta menar Ulf Olsson att Kyrklunds texter formuleras mot en bakgrund av genrer som legenden, sagan, allegorin, fabeln, parabeln och den filosofiska dialogen. Enligt Olsson är dessa genrer som ekar av visdom och som alla tenderar att bli exemplariska: ”de använder sin berättelse för att statuera ett exempel, och de har ett påtagligt inslag av något stiliserat, något ’redan skrivet’, över sig”.⁶⁵ Norlén är inne på ett liknande spår, även om tyngdpunkten läggs något annorlunda, när han pekar på att användningen av fabler i Kyrklund texter kanske bäst beskrivs som ett icke-mimetiskt grepp. Bruket av fabler distanserar texten från den realism som är illusionromanens och framhäver berättelsens begreppsliga dimension.⁶⁶

I *Den rätta känslan* citeras Senecas sats *iter longum per praecepta breve per exempla* (’vägen är lång genom föreskrifter men kort genom exempel’).⁶⁷ Därmed markeras den egna gestaltungs metodens direkta koppling till antikens och medeltidens exemplumgenre. Enligt Hugo Friedrich är just Senecas ymniga användande av exempla avgörande för exemplifierandet hos de efterantika författarna, som utan större svårighet kunde knyta an till det antika bruket av exemplum-typer.⁶⁸ Med *exemplum* avses en kort åskådliggörande berättelse som ingår i en större framställning för att konkretisera en moralisk tes eller illustrera en egenskap och dess följder. Friedrich menar att exemplet under antiken och medeltiden främst i kraft av sin åskådlighet fungerade som

ett bevis för vad som skulle uppfattas som en förebildlig respektive förkastlig moralisk typ. Att den antika och medeltida uppfattningen i hög grad var beroende av en etablerad religiös eller moralisk ordning som sanktionerade och stabiliserade exemplets sentens förefaller rimligt att tänka sig. Detta antyds också när Friedrich framhåller att exempelberättelsen betraktades som en konkretisering av en tidlös moralisk föreställning: ”Berättelsen refererar till någonting som ligger bortom de händelser som skildras, till en moralisk typ som är oberoende av tiden”.⁶⁹

I ett försök att från en narratologisk utgångspunkt förklara exemplets funktion hävdar Karl-Heinz Stierle, i motsättning till Friedrich, att exempelberättelsen inte så mycket betecknar eviga moraliska föreställningar som etiskt betydelsefulla relationer i en narrativ struktur. Det är, hävdar Stierle, relationer mellan föreställningar om godhet och ondska, förnuft och naivitet, makt och vanmakt, illusion eller desillusionering, som framträder i exempelberättelsens form. Med sitt påpekande vill Stierle bland annat ställa exempelberättandets pragmatiska och mottagarorienterade gest i centrum. Han menar nämligen att i enlighet med vad som ursprungligen är dess retoriska syfte, så är exempelberättelsen placerad i en ”pragmatisk situation” som är oavslutad och som kräver ett beslut. Enligt Stierles uppfattning är det överensstämmelsen mellan den narrativa strukturen och mottagarens situation som ger exempelberättelsen dess styrka när det gäller att övertyga i frågan om hur ett val bör träffas mellan olika möjliga handlingar: ”I de fall då den faktiska situationen och exempelberättelsen är strukturell, kan exempelberättelsens utfall tolkas som ett föregripande av den egna situationens utfall. Exempelberättelsen visar vad ett specifikt val kommer att leda till i en specifik situation”.⁷⁰

Stierles narrativa och mottagarorienterade infallsvinkel är fruktbar om man vill klargöra exempelberättandets funktion i Kyrklunds författarskap. Som vi kommer att se sätts Kyrklunds exempelberättelser i många fall fram som en konkret gestaltning av en existentiell situation med allmängiltig syftning. Men där den antika och medeltida exempelberättelsens narrativa struktur är otvetydig och erbjuder ett möjligt handlingsalternativ är Kyrklunds exempel ofta paradoxala. Liksom romanerna i sin helhet gestaltar de snarare en oförlöst spänning mellan konkurrerande livshållningar än en sedelärande sentens. Därför kan man kanske säga att den eftersökta strukturelliken mellan exempelberättelsen och läsarens situation förblir en problematiserande knut som inbjuder till en eftertänksam och ansvarstagande läsarrhållning.

Den kyrklundska exempelberättelsens paradoxala och problematiserande karaktär är både originell och tidstypisk. I *Franz Kafka: Parable and Paradox* (1962) hävdar Heinz Politzer att den moderna parabeln till skillnad från den bibliska inte bär ett entydigt budskap utan byggs upp kring en paradox. Politzer jämför med Jesus parabler i Lukasevangeliet och hävdar att deras budskap åskådliggörs i förhållande till en etablerad religiös kontext: de pre-

dikar om den i himlen förlåtande Fadern. Den moderna parabelns budskap kan däremot, lika lite som den moderna allegorins, fås genom att läsaren i sin tolkning för tillbaka den på ett klart formulerat religiöst system – eftersom just detta är vad som saknas. I Politzers förståelse är Kafkas parabler inte frukten av en kunskap om den metafysiska ordningen, utan bekännelser om okunnighet.⁷¹ Politzers påpekande förefaller i hög grad giltigt även för exempelberättelserna i Kyrklunds författarskap. Men bekännandet av författarens okunskap bör då samtidigt knytas till den sokratiska metod som anges i *Den rätta känslan*. Denna metod kan i sin tur sättas i relation till bokens indirekta framställningssätt och läsarorienterade exempelstruktur – eller med den formulering som återfinns i det nionde kapitlet: ”Du kan svaret och han försöker lära dig frågan”.⁷²

I marginalen

Wilhelm Paul Kyrklund föddes i Helsingfors den 27 februari 1921 men växte till viss del upp i Harlu, vid floden Janisjärvi, norr om sjön Ladoga – ett område som vid denna tid tillhörde den finska delen av Karelen. Släktnamnet Kyrklund härstammar från Kyrkslätt kommun strax norr om Helsingfors. Familjen flyttade österut när fadern Gunnar Kyrklund fick en chefsingenjörsbefattning vid en cellulosaafabrik i Harlu. I samband med vinterkrigets utbrott flydde föräldrarna via Helsingfors över till Sverige och kunde under 50-talet bosätta sig i Stockholm tack vare att modern Ingeborg Hörhamer hade haft svenskt medborgarskap. Men redan mot slutet av andra världskriget flyttade Willy Kyrklund till Sverige och efter en kortare tid bosatte han sig på Lidingö tillsammans med sin hustru konstnären Birgitta Ekwall, som han tidigare träffat då han läste matematik vid Åbo universitet. Efter ankomsten till Sverige försörjde sig Kyrklund som räknebiträde på Lidingö stadsingenjörskontor samtidigt som författandet inbringade ett mindre antal stipendier. I Stockholm slutförde han även en fil. kand. för H. S. Nyberg i semitiska respektive orientaliska språk 1953.

Även om Kyrklund debuterade i Sverige först efter kriget påbörjade han sin författarkarriär i Finland. Första novellen tillkom enligt honom själv under militärtjänstgöringen som skrivbiträde på en stab i Vasa. I en intervju förklarar han att skrivandet var en flykt undan militärens hierarkiska tillvaro och anger det tvetydiga rummet för författarskapets startpunkt till en utetolett för hela staben: ”Där kommer officerare och sätter sig bredvid mig och plötsligt upplever jag att en skönlitterär framställning skulle befria mig från deras tyranni. Jag skulle knappast tro att novellen sedan blev färdig i Finland. Men då fick jag i varje fall den här impulsen, att komma bort från den vidriga tillvaron genom att skriva en berättelse som är utanför”.⁷³ Ett avgjort intresse för litteratur fanns däremot sedan tidigare och förutom att läsa Runar Schildt

repeterade han i 30-talets Helsingfors, tillsammans med bland andra Joyce-översättaren Thomas Warburton och poeten Ole Torvalds, för att framföra Pär Lagerkvists expressionistiska drama "Himlens Hemlighet" (1921).⁷⁴

I essän "Rättskällan" (1961) tecknar Kyrklund den biografiska bakgrunden till sitt författarskap och antyder samtidigt den stora betydelse som etiska frågor har haft för honom.⁷⁵ Essän ingår i en serie personliga porträtt med underrubriken "Innan jag skrev" som publicerades i *BLM* under 60-talets första år. Förutom Kyrklund ingick författare som Sven Lindqvist, P. O. Sundman och Bo Carpelan bland självbiograferna. Artikelserien tillkom på initiativ av *BLM*-redaktionen och målsättningen var att låta de författare som gav 50-talet dess ansikte berätta något om sitt förflutna i samband med det nya decenniets entré.⁷⁶

I ett brev från *BLM*-redaktionen tillfrågas Kyrklund om han vill berätta om sitt liv före debuten och klargöra vad som förde honom fram till författarskapet.⁷⁷ Relativt omgående tycks Kyrklund ha skickat in "Rättskällan" och i det bifogade följebrevet omnämns manuskriptet som "helgonbiografien (över mig själv)".⁷⁸ Utan kronologisk ordning blixtrar impressionistiska minnesbilder förbi, både från uppväxten och från tiden under andra världskriget i Finland. Men även om "Rättskällan" i hög grad fungerar som en fragmentarisk självbiografi förefaller den också vara en fiktonaliserad sådan: samtidigt som det biografiska stoffet redogör för händelser ur Kyrklunds liv före debuten ordnar sig "Rättskällan" till vad som liknar en etisk och estetisk programförklaring.

I den episod som pekas ut av den självbiografiska essäns titel berättar Kyrklund att han efter ett års juridiska studier skulle färdigställa en uppsats inom folkrättens område. På grund av det politiskt spända läget var undervisningen vid universitetet delvis inställd och de flesta äldre studenterna in kallade. Men Kyrklund arbetade trots detta vidare på sin uppsats, som hade titeln "Om krigförande makts rättighet att uppbringa och konfiskera neutral makts fartyg".⁷⁹ Rättskälla kallas det som utgör grunden för den juridiska lagens tillämpning. Kyrklund berättar att han fått tag på en rättskälla och gjorde vad han kunde av den:

Ibland gick jag förstås ut på stan och tog lite frisk luft. En sådan eftermiddag i slutet av november när jag gick och tänkte på min rättskälla kom en stor mängd luftfartyg flygande in över staden. Jag blev inte särskilt förvånad, fast jag tyckte att planen såg på något sätt ovanliga ut och jag tänkte som hastigast: det var väldigt vad vi har många flygmaskiner när det gäller. Så såg jag att flygplanen började falla silverägg, glänsande i det sneda ljuset.

Min uppsats om krigförande makts rättigheter har jag aldrig återsett: den blev icke avslutad.⁸⁰

Den 30 november fällde sovjetiska plan flera bomber över gatorna i Helsingfors och det är uppenbarligen denna händelse som Kyrklund här åsyftar.⁸¹



Willy Kyrklund som gymnasist i Helsingfors

Att en händelse i anslutning till vinterkrigets utbrott lyfts fram av essäns titel höjer naturligtvis denna över de andra som svar på vad som förde fram till författarskapet. Är man intresserad av att förklara Kyrklunds etiska engagemang biografiskt finns det också mycket som talar för att erfarenheter från finska vinterkriget och fortsättningskriget har bidragit till författarskapets specifika inriktning. Förutom att Kyrklund själv flera gånger har pekat på dessa krig som avgörande händelser i hans intellektuella utveckling återkommer krigsmotiv i flera av debutsamlingens noveller – i en av dem beskrivs världskriget kärvt som mänsklighetens ”oöverträffade gemensamhetshelvete”.⁸²

I ”Rättskällan” sammankopplas krigsutbrottet med den oavslutade uppsatsen ”om krigförande makts rättigheter”. Det förefaller som om Kyrklund med detta inte bara vill upplysa om en minnesvärd episod utan även göra en moralfilosofisk poäng. För om rättskällan utgör grunden för tillämpningen av lagen är det just föreställningen om en sådan grund som tycks gå förlorad denna dag i slutet av november. Efter att ha sagt upp nonaggressionspakten med Finland bröt Sovjetunionen sina diplomatiska förbindelser och passerade Finlands gränser utan krigsförklaring. Därmed ställs uppsatsen om krigförande makts rättigheter i ironisk belysning – vad som är rätt definieras inte av en eventuell rättskälla men av den som är starkare och har makten i sin

hand. Som svar på *BLM*-redaktionens fråga vad som fört honom fram till författarskapet presenteras följaktligen en skildring av hur kriget fullkomligt bombar bort tron på tillvarons juridiska/moraliska ordning. Att juridikuppsatsen förblir oavslutad tyder kanske på den unge Kyrklunds kapitulation inför makten. Men samtidigt som uppsatsen förblir oavslutad antyder "Rättskällan" indirekt att det kommande författarskapet växer fram som ett svar på orättvisans problem. Mot en sådan bakgrund framstår Kyrklunds skrivande som en protest i skönlitterär form, som ett hävdande av värde och en vägran att ge vika för tillvarons amoraliska eller kanske till och med omoraliska tillstånd.

DEL I

Från novelldebut till
experimentell roman

I

Det etiska tomrummet

Ångväkten (1948)

Novelldebut i ett litterärt 40-tal

Willy Kyrklund låter tidigt en av sina berättare deklarerera att han inte är intresserad av att fantisera ihop 400 sidor romantext med fingerade situationer och personer.¹ Kortprosa blir också den grundform som han kommer att utnyttja i nästan hela sitt författarskap – även i de längre experimentella prosaverken, som snarare är montage av korta passager än episkt sammanhållna romaner med ett tydligt berättelseskkelett. Intresset för den korta formen kan förklaras på olika sätt men säkerligen hör det till viss del samman med den perspektiviserande och dubbelbelysande estetik som Kyrklund flera gånger uttryckligen bekänt sig till.² I den korta framställningen kan författarskapets tankemodellsetetik renodlas. Men eftersom de korta berättelserna oftast ingår i tematiskt sammanvävda novellsamlingar eller romaner fungerar de även som facetter för utprövning av olika konkurrerande tankemönster. Här har, som vi kommer att se, formerna allegori, montage och exempel en central uppgift. Ulf Olsson har liknat den yttre strukturen i Kyrklunds böcker vid ”ett språkligt prisma, där olika språkliga hållningar bryts och tar nya riktningar” och därmed fångar han en viktig dimension i författarskapets kompositionsmetod.³ Genom sammanställandet av kortare berättelser till större helheter skapar Kyrklund en motsägelsefull form som låter olika genrer, skrivsätt och perspektiv mötas – i upprättandet av det som med en tidstypisk formulering, lånad från Karl Vennbergs Kafkaessä, kan benämnas en litterär form utan ”perspektivisk mittpunkt”.⁴

Om man ser till författarskapet som helhet, och till den originella form som där kommer att utvecklas, är det därför betecknande att debuten sker med en novellsamling. Men novelldebuten kan även ses som ett utslag av tidsandan. Nästan samtliga av 40-talets prosaförfattare odlade novellen som form och decenniets utgivning av novellsamlingar har liknats vid en eruption.⁵ Ofta brukar novellens renässans vid denna tid förklaras med översättaren, essäisten och novellisten Thorsten Jonssons nyintroduktion av den hårdkokta och Hemingwayinspirerade stilen i början av 40-talet.⁶ Som litterär etikett blev hårdkokt den svenska beteckningen på en stilriktning som kännetecknas

av till synes känslolös berättarattityd och oengagerad människoskildring som nöjer sig med det objektiva registrerandet av fakta.⁷ Men samtidigt som det finns drag i *Ångvälden* som påminner om den lågmälda, lakoniska och kallt sakliga stil som brukar beskrivas som hårdkokt skiljer sig gestaltungsmetoden på flera sätt från den objektivt inregistrerande.⁸

Berättarna i Kyrklunds debutnoveller bryter mot den hårdkokta estetiken i och med att de både kommenterar och värderar. Samtidigt görs detta på ett sätt som ofta skapar ett intellektualiserande förhållande mellan berättaren, berättelsens gestalter och läsaren. Kyrklund håller den ironiske berättarens avstånd till sina figurer och etablerar en distans som ger intrycket av att fiktionens konflikter betraktas från ett analyserande ovanför. Det som främst gör att novellsamlingen skiljer sig från den hårdkokta stilens verklighetsskildring är emellertid dess markerade dragning mot en allegoriserande framställningsform. Om man vill se Kyrklunds debut i förhållande till 40-talsnovellistiken kan man därför säga att han ansluter sig till den strömning som samtidigt upptagit impulser från Kierkegaard, Kafka och Camus; en mer idéinriktad och existentiell linje där också Dagermans, Ahlins och Gyllenstens tidiga kortprosa inryms.⁹

Det litterära 40-talets engagemang i moralfilosofiska frågor har beskrivits som en reaktion mot andra världskriget och mellankrigstidens totalitära ordningar.¹⁰ Men lika viktigt är att den anti-auktoritära inställningen, förnekandet av helhetslösningar och frälsningsläror, förefaller ha påverkat litteraturens form. En ofta citerad passage som anger en viktig utgångspunkt för 40-talets engagemang återfinns hos Vennberg och det är talande att den hittas i anslutning till ett resonemang om Kafkas författarskap. Vennberg förklarar att fastän alla ”tänkbara himlar har störtat in” så finns ”behovet av förklaringar” och frågan vad som trots allt är ”den rätta handlingen” fortfarande kvar.¹¹ Den betydelsefulla roll som litteraturen tilldelades under 40-talet kan förklaras med att det var mot en sådan bakgrund som man fastställde dess uppgift och funktion. Men för att fylla denna räckte det inte med att predika om ansvar. Situationen tycks även ha framkallat ett etiskt motiverat experimenterande med litteraturens form – det visar om inte annat Kyrklunds författarskap.¹²

Med en något fyrkantig historieskrivning kan man hävda att de svenska 20- och 30-talens experimentella modernism i första hand utmärkte sig som ett slags expressionism, vars känslouttryck bröt mot den traditionella diktens bundna form. Det sena 40-talets experiment var däremot snarare ett försök att finna ett formspråk som inte är auktoritärt. Liksom för flera av efterkrigs-tidsförfattarna tycks Kyrklunds sökande efter ett sådant formspråk vara ett försök att finna en etisk livshållning och en litterär uttrycksform som står i paritet med varandra. Förutom Kyrklund framstår Ahlin och Gyllensten som två 40-talsförfattare vilka var och en på sitt sätt är förankrade i en prosatradition vars formexperiment har en etisk drivkraft.¹³



Willy Kyrklund vid tiden för debuten

I denna tradition är illusionsbrott och ansvar viktiga nyckelord. När Ahlin bryter illusionen genom att benämna protagonisten i *Om* (1946) med variationer på den omständliga formeln ”Bengt som är jag som är du som är vem-somhelst” hänger det, som också Erik A Nielsen har påpekat, samman med hans önskan att läsaren inte ska överge sin verklighet för att låta sig ryckas med av en annan.¹⁴ Kyrklunds illusionsbrytande experiment kan förklaras på ett liknande sätt. I hans författarskap framstår formen som ett försök att etablera en dialog som inte baseras på illusionsromanens monologiska framställningsform, utan på en aktivt ansvarstagande läsarhållning.

Debuten *Ångvälden* innehåller nio noveller fördelade på tre avdelningar. Samlingens formella spännvidd signaleras av att novellerna i den första delen är förhållandevis realistiska medan den sista novellen i den sista delen är ett förtätat metapoetiskt prosapoem som gestaltar upplevelsen av att befinna sig i en tid där allting redan är sagt. Bland annat av den orsaken betraktades *Ångvälden* som splittrad av kritikerna, som en ung men talangfull författares sökande efter en egen stil.¹⁵ Men även om *Ångvälden* som helhet ger ett splittrat intryck kan man iakta en utveckling från en realistisk till en allegorisk gestaltning i samlingen. Att en utveckling också uppfattades av författaren själv anges i ett brev som Kyrklund sänder till förlaget sensommaren 1948. I brevet önskar han att novellerna ska placeras i den ordning som de har tillkommit:

Jag ber er enträget att låta novellerna komma i kronologisk ordning, vilket är detsamma som att läsaren följer en stilistisk utvecklingslinje (säkert!) och på så sätt blir det åtminstone någon röd tråd i boken.¹⁶

Den ”utvecklingslinje” som Kyrklund syftar på kan naturligtvis förklaras som en tidstypisk frigörelse från realismens och naturalismens konventioner. Men den kan också uppfattas som ett aktivt sökande efter en litterär form som korresponderar med den etiska problematik som flera av novellerna gestaltar. Den allegoriserande gestaltungsmetoden i *Ångvälden* ger då en föräning om den dialogiska och mer uttryckligt läsarorienterade formen i romanen *Tvåsam* som låg på bokdiskarna året därpå.

Kyrklunds debutbok utkommer i en tid då den modernistiska genombryningen och formförnyelsen redan betraktades som avslutad. I ett slag hade den ”nya” formen så att säga blivit konvention och den 40-talistiska stilen efterklang – eller som en kritiker i klara ordalag uttrycker det samma år som *Ångvälden* publicerades: ”Det är svårt att skilja äkta från efterapat just nu”.¹⁷ I novellen ”Strandfolket”, som är debutsamlingens sista och mest formexperimenterande berättelse, gestaltas uttryckligen en sådan upplevelse av att befinna sig efter de nya formernas tid:

Jag kan icke vara primitiv, ty primitiviteten är använd. Jag kan icke vara utsökt, ty utsöktheten är använd. Jag kan icke vara primitiv av utsökthet, ty primitiviteten av andra ordningen är använd. Och utsöktheten av andra ordningen är också använd. Och primitiviteten av tredje ordningen är använd och utsöktheten av etthundrade ordningen. Det är som med vågorna på havet. Du säger: den nionde vågen är den största. Men jag är alltid den nionde vågen, minns det! Om du nämligen börjar räkna i rätt ögonblick.

Så skall jag icke finna ett ord som icke är sagt, en gest som icke är en skugga, en snyftning som icke är ett eko. Jag skall finna en tystnad som icke redan är sliten och använd. (s. 164)

Berättaren skildrar upplevelsen av att alla ord och gester har förbrukats och därmed ser passagen ut att vara en programförklaring gentemot modernismens förnyelse- och originalitetstradition. För om 40-talet innebar modernismens slutgiltiga etablering innebar denna etablering också modernismens slutgiltiga uppgående i en tradition av förbrukade former. En sådan upplevelse av att befinna sig efter kan kanske förklara den inriktning mot ironi, parodi och pastisch som återfinns på flera ställen i Kyrklunds debutsamling.

Men passagen vittnar inte ensidigt om ett avståndstagande från den modernism som med primitivisten Artur Lundkvists ord innebär ”ett ständigt skapande av nya former för det allrörliga livets flöde”.¹⁸ Samtidigt med ifrågasättandet av möjligheten till formförnyelse bekänner berättaren sig till ett sökande efter ”en tystnad som icke redan är sliten och använd”. Förutom att direkt spegla novellsamlingens sökande efter en ny litterär form pekar denna

Lidingö, den 19.8.48

Bokförläggare Gerard Bonnier,
Stockholm.

Jag är ofantligt överböpt om att jag icke genast bevarade ett brev av den 29 juni — jag har inte haft lust att skriva vare sig brev eller annat.

Vad beträffar detta "annat," så anser jag mig lyckligtvis icke ha haft några moraliska skyldigheter; vår överenskommelse i våras att jag skulle prestera ytterligare ett par saker anser jag mig icke ha brutit, då ni i os den brist jag lämnade in senare lyckades finna tre användbara specimen.

Detta anslaget har jag inga invändningar eftersom alla de bättre salarna är med. Att fråga om de sämre skulle jag dock försöka "H. A. Olmberg" som är baruslåg men välmenad framom "Episela" som är vedskotdringsmåttig. Slutligen: ordningsföljden. Jag ber er att trösta att låta novellerna komma i kronologisk ordning, vilket är det samma som de att läsaren följer en stilistisk utvecklingslinje (säkert!) och på så sätt blir det åtminstone någon röt träd i boken.

Ännu en jämp är ursäkt för mitt dröjemål med brevet; jag står alltid personligen till förfotande —

Med utmärkt höflighet

Willy Kyrklund

metapoetiska kommentar mot att Kyrklund i hög grad befinner sig i modernismens och formexperimentets överskridande tradition. Vad den eftersökta tystnaden innebär blir aldrig klart formulerat i den mångtydiga novellens sammanhang. Men det ligger nära till hands att betrakta den som en form för det unika – det som undflyr varje språk som är baserat på konvention och upprepning.

En situationsetik som grundhållning?

Kyrklunds tidiga författarskap innehåller ett uttryckligt motstånd mot metafysik i alla former. Flera av debutnovellerna formulerar också en tidstypisk känsla av att individen är utlämnad åt sina egna värderingar – det moraliska subjektet framställs som ensamt och ansvaret som individuellt buret. Detta individuella ansvar står i kontrast till den regelstyrda pliktetik som innebär att individen bidrar till ett fortbestånd av den grupp, nation eller religion som ger det goda och det rätta ett mått. Men innan vi äntligen kan närma oss novellerna i *Ångvälden* på allvar ska jag först försöka ringa in författarskapets etiska grundhållning som den visar sig i några avgörande essäer och artiklar.

I ”Med mamma närmast hjärtat” (1952) behandlar Kyrklund problemet i resekrönikans form och hans hållning är ovanligt entydigt formulerad. På en båtresa mellan Sydney och Southampton reflekterar han över några matrosers tatuering av ”Mor” på bröstet. Enligt Kyrklund vittnar denna tatuering, på ”tuffa killar med armar som skribentens lår”, om ett auktoritetsbehov som i sin tur kan leda till att våldshandlingen får en inom gruppen moraliskt accepterad grund:

Mammas gosse går gärna in i armén, i en kriminell liga eller i en disciplinerad politisk organisation. Föräldraberodet, auktoritets- och lydndsbehovet kan här överföras på organisationen. Oförmågan av självständigt tänkande och kännande blir här till en styrka. Det uppdämda driftlivet får sin utlösning i av organisationen legitimerade och glorifierade våldshandlingar: krig, rån och sabotage.¹⁹

Fortlevnaden av något som är större och mer angeläget än individen själv ger våldshandlingen dess moraliska legitimitet. Inom armén, ligan eller den disciplinerade politiska organisationen vilar ansvaret inte på någon konkret individ; istället omvandlas ansvaret till en lojalitet mot gruppens värderingar, tycks Kyrklund mena.

Därmed har han av allt att döma formulerat en av de mer centrala tankegångarna i författarskapets etiska diskussion. Under 80- och 90-talen framhåller han allt tydligare Gud och fosterland som två abstrakta konstruktioner vilka sanktionerar den våldsamma handlingen och formar individens upp-

fattning om vad som är gott respektive vad som bör bekämpas som ont.²⁰ I ”Med mamma närmast hjärtat” ställs individens auktoritetsbehov parallellt med oförmågan till ”självständigt tänkande och kännande”. Och kanske kan man redan här se ett indicium som pekar mot att Kyrklunds författarskap är ett försök att utveckla en form som ger läsaren en impuls till motsatsen.

I sitt författarskap för Kyrklund en oavbruten kamp mot flockbeteende och hierarkier som förskjuter det etiska avgörandet från den enskilda individen till en överordnad instans. Som vi kommer att se behandlar flera av debutsamlingens noveller detta etiska problemkomplex och genom hela författarskapet återkommer gestaltningen av den ensamhet som är det vanmäktiga men ändå ansvariga subjektets predikament.

Även i den moralfilosofiska essän ”Tankar på en tiberbro” kritiserar Kyrklund auktoritetstro. Denna essä är betydelsefull om man vill förstå hur författarskapets etiska grundhållning är sammankopplad med en upplevelse av det absurda. Den är också den första av Kyrklunds essäer som explicit diskuterar etiska problem. Tidigare har den etiska diskussionen i första hand förts på ett mer indirekt plan genom att olika frågor som angränsar till det etiska berörts; till exempel den längre essän ”På kulturens stege” (1952), som bemöter värderingen att ”samliga kulturer är förmer än andra”, samt den redan omnämnda kortare resekrönikan ”Med mamma närmast hjärtat”.²¹

Som nämndes inledningsvis pekar Sten Wistrand ut likheten mellan Camus filosofi och Kyrklunds författarskap och menar att Kyrklunds fiktionsgestalter rör sig i en absurd värld.²² Horace Engdahl är inne på en liknande linje när han i en recension ställer Kyrklund i relation till absurdismen och dess uppror mot en blind världsordning. Enligt Engdahls välfunna formulering är Kyrklund ”mannen som käftar emot på yttersta dagen”.²³ Att Wistrands och Engdahls samtidshistoriska inplacering är rimlig styrks av essän ”Tankar på en tiberbro”, där Kyrklund beskriver människans moraliska värderingar som en ”vanvettig protest mot världsordningen” – en slutsats som kunde vara lånad från Camus eller någon av hans likar.²⁴

Vad som däremot inte framgått i tidigare kommentarer kring Kyrklunds författarskap är att upplevelsen av den absurda situationen är sammanvävd med vad som liknar en situationsetisk grundhållning. För att använda Kyrklunds egna ord i det sena föredraget ”Om godhetens uppkomst ur flockinstinkten” förefaller det som om ”Tankar på en tiberbro” formulerar en etik som hävdar att den moraliska bedömningen måste kunna ”tillrättaläggas efter omständigheterna”.²⁵

Man brukar säga att uppbrottet från 1800-talets värdegemenskap skapade ett tomrum och risken att detta tomrum skulle fyllas med varje etiks motpol – maximen *om Gud inte existerar så är allting tillåtet* – kan kallas den moderna moralfilosofins dilemma. Den amoralistiska maximen har blivit ett emblem för nihilismen och brukar tillskrivas mellanbrodern Ivan i Dostojevskijs roman *Bröderna Karamazov* (1880). Som sådan kan den betraktas som ett utgångs-

läge och ett grundvillkor för efterkrigstidens existentialistiska filosofi, och för den dialog om frihet respektive ansvar som kom att föras även bland de svenska 40-talsförfattarna. Den existentialistiska filosofin kan nämligen med fördel beskrivas som en replik till Ivan Karamazovs värderelativistiska ståndpunkt.

Dialogen med Ivan Karamazovs position återfinns i Jean-Paul Sartres *L'existentialisme est un humanisme* (1946), som är existentialismens fickbibel och som utkom i svensk översättning med titeln *Existentialismen är en humanism* redan samma år.²⁶ Men det är inte bara Sartres filosofi som gör sig påmind i Kyrklunds återkommande motiv med den ensamma människan i ett universum utan Gud. Författarskapet förefaller även fortsätta Blaise Pascals analys av människans övergivenhet och absurda situation under "oändliga rymders eviga tystnad".²⁷ I Kyrklunds texter finns lätt antydda allusioner på Pascals verk, och därmed också en direkt relation mellan två författare som annars liknar varandra till ton, ämne och temperament.²⁸ Men det inflytande Pascal har haft på efterkrigstidens litteratur, vad gäller synen på människans etiska och existentiella villkor, går kanske ändå i första hand genom Camus moralfilosofiska essäer om det absurda, en formulering som Camus lånade från just Pascal.²⁹

Med anledning av Albert Camus nobelpris 1957 skriver Erik Hj. Linder att det inte är någon "överdrift att påstå att *Främlingen* och *Myten om Sisyfos* blev absolut centrala upplevelser för den svenska litteraturen under 40-talet".³⁰ Liksom för Sartres existentialism är Ivan Karamazovs nihilism en av utgångspunkterna för det moraliska tänkandet i *Le Myth de Sisyphe* (1942), utgiven på svenska med titeln *Myten om Sisyfos* (1947). Där beskrivs inte Ivans "Allt är tillåtet" som ett rop av befrielse och glädje, utan som ett bittert konstaterande att det inte finns någon Gud som ger mening åt livet. "Att allt är tillåtet betyder inte att ingenting är förbjudet", skriver Camus som gemämlig på nihilistens credo i ett försök att ringa in en tomrummets absurda etik.³¹

För Camus uppkommer det absurda i människans möte med tillvarons meningslöshet. Det absurda finns i den bristande överensstämmelsen mellan människans avsikter och den väntande verkligheten; i mötet mellan hennes handlingar och en övermäktig omvärld utan nåd.³² Människans krav på klarhet och sammanhang, hennes förtvivlade behov av att skapa enhet och begriplighet, står hos honom i olöslig konflikt med tillvarons gäckande slumpmässighet och hänsynslösa irrationalitet. Men själva frågan som Camus vill besvara är hur denna meningslöshet ska bemötas, och det entydiga svaret är: med en revolt och ett redlighetskrav som vägrar att hemfalla åt illusioner eller religiösa hållpunkter vilka ger livet ett falskt syfte. Camus revolt kan beskrivas som ett fasthållande vid förnuft och värde trots allt.³³



Willy Kyrklund med barnen Nina och Titus, Rom 1955

I ”Tankar på en tiberbro” försöker Kyrklund reda ut vad som bestämmer den enskilda människans livsåskådning. Inledningsvis slår han fast att den är beroende av tre olika faktorer: våra personliga tillfälliga upplevelser, den politiska propagandan och vetenskapernas teoretiska resultat.³⁴ Essän är uppdelad i två relativt fristående avsnitt. I det första diskuteras naturvetenskapens metod, nytta och bidrag till människans livsåskådning i jämförelse med humanvetenskapens – med ett dystert resultat för den senare. Medan naturvetenskaperna inte har något större behov av legitimering söker humanvetenskaperna sitt samhälleliga berättigande i att de förbättrar och utvecklar människornas moraliska karaktär. Humanvetenskapernas (och litteraturens) anspråk på att vara ”förädlade för personligheten” finner Kyrklund emellertid ogrundat och närmast löjeväckande.³⁵ Motivet återkommer i framförallt *Den rätta känslan*, som är en vass satir över den andliga övningens uppodlande av ädla känslor.

I det andra avsnittet, som rubricerats ”Moralens lockelse”, går Kyrklund i polemik mot olika vanligt förekommande moralfilosofiska idéer. Hans kritik

riktas mot tankegångar som samsas under vad som kan benämnas *etikens standardbild*.³⁶ Kyrklund använder aldrig denna benämning själv, men den kan lånas för att beskriva den sammanställning av idéer mot vilka han polemiserar.

Enligt standardbilden beskrivs moralen som ett system av regler uttänkt med avsikt att underlätta människornas samvaro med varandra. Genom att formulera allmängiltiga teorier om de rätta handlingarna hjälper moralfilosofin då individen tillrätta med de problem som uppstår i umgänget med andra människor. Det allmängiltiga regelsystemet utgör, enligt standardbilden, en grund för individens moraliska ställningstaganden. Och vare sig man tänker sig att det är den enskilda individen som ålägger sig dessa regler, eller att de påläggs henne av samhället, framstår moralen som någonting yttre i förhållande till människans liv. Intrycket av att moralen är något som ligger utanför människan förstärks ytterligare av uppfattningen att vi, enligt standardbilden, behöver experthjälp för att reda ut våra moraliska svårigheter.

Människan har ett behov av moralisk ledning, skriver Kyrklund i ”Tankar på en tiberbro” och knyter an till standardbildens anspråk på att kunna hjälpa individen till rätta:

Förvisso göres oss behov av ledning, ty vår övergivenhet är gränslös och det omänskliga blåser tvärs igenom oss såsom genom en trasig rock.³⁷

Passagen är gåtfullt förtätd på ett typiskt kyrklundskt sätt och fungerar nästan som ett ledmotiv i essän. Formuleringen ”det omänskliga” återkommer även i Kyrklunds skönlitterära författarskap och med ledning av *Mästaren Ma* kan man kanske säga att den anspelar på ”naturens tvångsmässighet och blinda slump” – det som är utanför människan och som hon slutligen förvandlas till i och med sin död.³⁸ I vårt sammanhang kan uttrycket även ses i relation till Camus och *Myten om Sisyfos*, där erfarenheten av det omänskliga beskrivs som upplevelsen av att omvärlden och naturen är ett objekt utan själ och mening.³⁹

Även om behovet av moralisk ledning framhålls i ”Tankar på en tiberbro” synes essän inte själv vara en sådan. Snarare framstår den som en ganska våldsamt uppgörelse med naiv förtröstan på auktoriteter och med hoppet om att det finns säker moralisk vägledning att få. Därmed ställer sig Kyrklund i efterkrigstidens existentialistiska diskussion om individens ansvar i en värld där hon inte kan söka garantier för sitt handlande vare sig i religionen eller andra åskådningar utanför henne själv.⁴⁰

Kritiken i ”Tankar på en tiberbro” riktas, i linje med detta, mot etikens ”speciella föreskrifter och allmänna moraliska kriterier”.⁴¹ Det tycks framförallt vara dess anspråk på att kunna hjälpa människan tillrätta i hennes ”strävan att handla moraliskt” som Kyrklund vill problematisera. I framställningen vänder han sig både mot etikernas anspråk på att ha ”uppfunnit en

mängd sederegler” som stödjer och vägleder, och mot påståendet att sedereglerna är allmängiltiga.⁴² Det är tydligt att Kyrklund finner att dessa två grunddrag i den etiska standardbilden är ohållbara i många fall. Exempelvis anmärker han att det finns ”en massa ytterst komplicerade och tvivelaktiga situationer” i vilka man har mycket liten eller ingen användning alls av den sedan tidigare finurligt uttänkta sederegel S.⁴³

Essän ”Tankar på en tiberbro” tar fram en rad möjliga handledningar för den människa som strävar efter att handla moraliskt och prövar dem i ljuset. Med ett lika allvarligt som smått roat och ironiskt tonfall avfärdas sederegel, budordet, det kategoriska imperativet, den moraliska berättelsen och det förebildliga exemplet ur livet. De anses alla vara antingen otillräckliga eller hycklande. Efter den systematiskt destruktiva framställningen, där Kyrklund i tur och ordning försökt torpedera den moraliska hjälp han inledningsvis betonat att människan är i sådant behov av, levereras en pessimistisk men inte helt resignerad konklusion:

I ett bottenlöst likgiltigt universum, som sträcker sig gränslöst åt alla håll, liknar människans moraliska uppträdande att tända en talgdank i en orkan. Människans moraliska värderingar är en av naturens anomalier, en vanvettig protest mot världsordningen, en maktlös oförsonlighet mot Gud. Detta är moralens lockelse.⁴⁴

I bilden kan man läsa in en väg bort från det morallösa tillstånd som den tidigare destruktiva framställningen riskerade att hamna i. I själva det mänskliga försöket att handla moraliskt, i försöket att tända talgdanken, ligger en protest mot det meningslösa i samma handling. Parallellen till den ensamma förarens vanmäktiga väjningsmanöver i novellen ”Ångvälden” är tydlig och det tycks som om protesten här innebär en vägran att övermannas av tillvarons omänsklighet: i den oförsonliga inställningen gentemot universums likgiltighet finner de moraliska värderingarna sin plats. Kanske kan Kyrklunds författarskap mot den bakgrunden beskrivas som ett försök att både hävda och pröva värderingar.

Essäns titel pekar mot Blaise Pascals *Pensées* (1670), på svenska *Tankar*, och uppenbarligen skildrar Kyrklund en situation som är jämförbar med Pascals berömda beskrivning av sig själv som ”nedsänkt i en oerhörd oändlighet av rymder som jag icke känner och som icke känner mig”.⁴⁵ Men dessa Pascals oändliga rymders eviga tystnad är av allt att döma även betraktade genom Camus *Myten om Sisyfos*.

Känslan av den absurda konfrontationen mellan människans handlingar och den övermäktiga värld som omger henne är densamma hos Kyrklund och Camus. För båda författarna tycks konfrontationen och protesten innebära ett ständigt möte mellan människan och hennes eget dunkel i ett krav på en omöjlig klarhet. Temat återfinns i praktiskt taget hela Kyrklunds författar-

skap. När *Mästaren Ma* avslutningsvis skjuter upp sig själv mot himlen, genom att placera sin stol på en pyramid av raketer, blir han ett paradigmiskt exempel på denna omöjliga klarhetssträvan.⁴⁶

Samma tematik finns tydligt formulerad på flera ställen i *Om godheten*, bland annat i en retorisk fråga ställd direkt till läsaren: ”Längtar du efter ljus och klarhet? Du är icke inviterad till dem”.⁴⁷ Men inte heller i *Om godheten* finns något stilla accepterande av människans begränsningar, inget bejakande av det irrationella. Med blicken fångar berättaren in verklighetens hårda fakta utan att språnget tas:

Om man befinner sig på ett löv, som driver på floden, drives av strömmen, driver allt snabbare mot det stora vattenfallet, redan hör du dess brus, så är det naturligt med en viss irritation, en otålighet för att icke säga likgiltighet för att icke säga förtvivlan. I denna situation utövar oförnuftet ingen lockelse på mig och erbjuder ingen tröst.⁴⁸

Irritation, otålighet, likgiltighet, förtvivlan; i självmotsägande stämningsslagen urskiljs den absurda situationen. Här liksom i författarskapet i övrigt är revolten en handling med djupt etiska och existentiella dimensioner. I Kyrklunds författarskap har kravet på klarhet formen av ett ständigt återvändande till och utforskande av problem som inte går att lösa. På det kan essän ”Tankar på en tiberbro”, med sin negativa och destruktiva rörelse, ses som ett exempel. Men upplevelsen av tillkortakommande leder inte till ett ensidigt förakt för förnuftet. För även om människans intellektuella begränsningar medges innebär det inte att förnuftet kan förkastas till förmån för den religiösa tron. Snarare finns rum att hävda dess relativa förmåga. Den etiska betydelsen av detta skeptiska fasthållande vid förnuftet blir tydligt i den ironiskt underminerade avslutningen på Kyrklunds ”Om godhetens uppkomst ur flockinstinkten”:

Att vi icke hittills utrotat oss själva beror på att vi har ett så enastående utvecklat förstånd.

Man kunde tänka sig att låta förståndet påverka godhetsvärderingen. Man kunde till exempel tänka sig att undervisa skolbarnen om vad som är gott: att hjälpa en annan människa. Och lära dem vad som är ont: att älska fosterlandet.

Jag väntar mig inga applåder för detta inlägg i den pedagogiska debatten. Jag medger att här föreligger vissa svårigheter. Det tar 100 000 år att ändra på en instinkt.

Bleka förnuftet må skänka oss ett hopp, men det är blekt.⁴⁹

Att extrapolera fram en etik ur Kyrklunds texter är inte helt enkelt. Trots detta får man gärna intrycket av att hans etiska grundhållning är tämligen konstant genom hela författarskapet. Denna innefattar då inte enbart ett

avståndstagande från entydiga moralsystem till förmån för en bedömning av den konkreta situationen. Som vi kommer att se innebär den också en kritik av den krassa utilitarismen och ett försök att möta det oreducerbara hos den andre.

Mellan subjekt och objekt ("Prognos: negativ")

När *Ångvälden* anmäls i pressen hösten 1948 uppmärksammar man främst Kyrklunds stilkänsla och den spännvidd som experimenterandet med olika genrer vittnar om. Man pekar ut att Kyrklund skriver legender, realistiska noveller, allegorier, kåserier och sagor.⁵⁰ Det är också i första hand detta spår som kommentarerna kring Kyrklunds debutsamling sedan följt. Man har undersökt genreblandningarnas funktion och intresserat sig för hur novellerna avviker från den realistiska prosans mimetiska konventioner.⁵¹ I *Ångvälden* gestaltas emellertid flera olika etiska problem och frågor som rör individens ansvar aktualiseras i åtminstone hälften av novellerna. I "Prognos: negativ" och "Ångvälden" kan frågan om den enskilde individens ansvar till och med uppfattas som den övergripande tematiken. I vårt sammanhang är det intressant att det i just dessa två noveller även tycks finnas en koppling mellan det etiska problem som gestaltas och berättelsernas form.

"Prognos: negativ" öppnar samlingen och flera recensenter karakteriserar den som en realistisk text, berättad rakt på sak, hårt, knapphändigt och sakligt.⁵² Novellen utspelar sig på ett krigssjukhus och bär spår av en händelse efter ett av de bombanfall över den finska staden Vasa som Kyrklund själv säger sig ha bevittnat. En biografiskt orienterad läsning kan även ta fasta på att novellens eftertänksamme protagonist, liksom Kyrklund själv under kriget, är skrivare på en stab. I "Rättskällan" beskrivs hur han tog motivet till sin berättelse från den omedelbara omgivningen:

Motivet till min berättelse tog jag från omgivningen: några effekter låg och skräpade på en hylla i stabens tambur efter en kvinna som blivit dödad vid ett bombanfall. Ämne för en liten novell. Det tog emellertid fyra år innan jag fick den färdig.⁵³

Historiens autenticitet etableras inte bara av att Kyrklund själv angett dess biografiska bakgrund. Novellen laborerar också med realismskapande detaljer som etablerar fiktionen som historiskt trovärdig på ett sätt som är ovanligt för Kyrklunds illusionspunkterande prosa. Att dess realism till övervägande del är operforerad förklaras delvis av att novellen utgör den äldsta av Kyrklunds publicerade texter och att han där ännu inte funnit fram till sin särpräglade estetik. Att det är den första novellen bekräftar samtidigt att författarskapet redan från början ingående gestaltar etiska problem och utforskar gränserna för det etiska tillsammans med den tilltänkte läsaren.



Ångvälden 1948. Omslag av L. Andrée

”Prognos: negativ” inleds med att berättaren ger en beskrivning av krigssjukhuset KL 38 och de rutiner som gäller där. Det realistiska anslaget är tydligt även om den inlevelsefulla läsningen samtidigt hotas både av novellens farsartade ton och skruvade händelseförlopp. Upptaktens omsorg om det autentiska intrycket får kanske läsaren att acceptera den nyskapade verkligheten på fiktionsplanet. Av större betydelse är emellertid att upptaktens beskrivning av sjukhusets rutiner ställer fram det etiska problem som novellen kommer att behandla:

Det var inte så ofta som fiendens flyg bombarderade staden, men det skedde ibland. Vid sådana tillfällen kunde det inträffa, att KL 38 fick mottaga alldeles färska krigsskador, nämligen för det fall att militärpersoner blivit skadade. Civilisterna omhändertogs naturligtvis av civila myndigheter. Att man på KL 38 en gång kom att ta befattning med en civil krigsskada var en ren slump och berodde på särskilda omständigheter. (s. 10)

Sjukhusadministrationens indelning av de skadade i civila och militära är en kategorisering som i den kommande historien upprepade gånger kolliderar med uppfattningen att en människa är ett gåtfullt unikt subjekt, aldrig ett kategoriserbart eller substituerbart objekt.⁵⁴ Att den skadade visar sig vara både civil och kvinna understryker ytterligare patientens avvikelse från den etablerade ordningen och skakar om den militära organisationens definition

av människan som ett manligt verktyg i nationens tjänst. Allteftersom handlingsförloppet utvecklar sig blir hon ett memento om det mänskliga och om det ansvar som mötet med en annan människa för med sig.

Efter upptakten börjar den egentliga berättelsen som beskriver hur man på KL 38, efter ”bombardemanget den 14 maj”, tar hand om den svårt skadade civila kvinnan. I novellen svävar hon mellan liv och död och vad som försiggår i hennes medvetande är okänt. Det är samtidigt i svävningen mellan definitiva kategorier som det etiska problemet tar form. Av den militära organisationen betraktas hon som ett redan dött objekt att administrera:

Hon kommer att dö inom tio minuter, deklarerade läkaren inför de sanitärer, som följt honom ut. Så egentligen är det onödigt att fjäska iväg och ringa på ambulans nu genast – de har nog tillräckligt med arbete där just nu. De får komma och hämta henne till bårhuset senare på dagen, när de har mera tid – vi kan ju ta in henne till oss så länge. Alltid finns det väl någon plats dit vi kan stoppa henne. (s. 10)

Detta förtingligande perspektiv kontrasteras med den reflekterande och in-kännande synvinkel som anläggs av en korpral som kallas Bokhandlarn. Genom honom ställer novellen frågan om hon inte i detta tillstånd trots allt bör betraktas som en unik människa. I hans perspektiv framstår hon som en individ med en gåtfull historia som inte kan förklaras och som därför inte kan definieras och städas bort.

Krigssjukhusets ”sanitärer” förnimmer inte kvinnan som en unik person. De försummar därmed att uppfatta situationen som en enskild händelse och engagerar sig följaktligen inte heller med ett personligt ansvar. Istället gör berättaren klart, att deras handlande utgår från läkarens auktoritativa omdöme och sjukvårdsutbildningens föreskrifter:

Hon levde ännu när hon bars in på sjukhuset. I enlighet med den utbildning, sanitärerna erhållit måste hon alltså förbindas. Vilket även skedde [...] En annan sanitär framhöll också det onödiga i att hon skulle ligga just på en säng. I anseende till att hon ändå inte skulle klädas av och läggas mellan lakan, utan bara uppbevaras till dess man kom från bårhuset och hämtade henne, kunde hon ju lika så gärna ligga på någon bår, som man kunde placera på någon lämplig plats. (s. 10f)

Att den skadade kvinnan placeras på en bår, undangömd i slutet av en kort korridor som ”ledde till en evigt stängd dörr”, understryker personalens oför-måga att se henne som en levande medmänniska och vittnar om hennes förestående, slutgiltiga förvandling till en död och för evigt tyst kropp.

Genom sina handlingar visar personalen att de betraktar kvinnan som ett objekt inför vilket det inte existerar några etiska skyldigheter utöver dem som den yttre plikten föreskriver. I novellens persongalleri finns emellertid, som

redan nämnts, ett betydelsefullt undantag i Bokhandlarn. Hans synvinkel är det motperspektiv som både problematiserar de övrigas handlande gentemot den skadade kvinnan och formulerar en etisk ståndpunkt som väddar till läsarens tanke och vilja. Han pekar på möjligheten av att uppfatta situationen på ett annat sätt. Men istället för att ensidigt identifiera sig med det ena perspektivet och på så sätt etablera Bokhandlarn som en novellens mittfigur och norm låter berättaren läsaren genomleva situationen från två synvinklar. Genom olika former av inlevande framställning, *erlebte rede*, träder berättaren in i figurerna och på så sätt återges både sjukhuspersonalens avpersonifierande perspektiv och bokhandlarens förmänskligande perspektiv. Förutom att ha en etisk funktion bidrar denna rörelse mellan olika synvinklar till att novellen kan upplevas som komisk och tragisk på samma gång.

Berättarens och läsarens rörlighet

Till följd av att berättaren inte uttryckligen tar ställning för endera positionen, utan växlar mellan gestalternas olika synvinklar, etableras en viktig indirekthet i framställningen. Ett exempel på den avpersonifierande berättaridentifikationen återfinns i den episod som utspelar sig i samband med att likbilen kommer för att hämta den ännu inte döda kvinnan: ”en sanitär återvände, från en rekognosceringstur med budskapet att kärengfan ännu levde”; men även i läkarens funderingar kring vikten av att följa order strax innan kvinnan dör: ”Vilken förtappad idiot hade han inte varit, som gått och stoppat sin näsa i det som inte angick honom. Varför hade han inte lämnat alltsammans åt de civila myndigheterna? [...] Man skulle aldrig gå och göra sådant som man inte hade klara order att göra, nej det skulle man sannerligen inte” (s. 12 & s. 21f).

I ”Prognos: negativ” är berättarens identifikation med Bokhandlarn emellertid mer påtaglig och det är signifikant att novellen avslutas med dennes synvinkel. I långa *erlebte rede*-passager beskriver berättaren hur Bokhandlarn ser en medmänniska i den döende kvinnan och därmed förkroppsligar han novellens motperspektiv:

Hans runda barnsliga ansikte hade ett högst bekymrat och hjälplöst uttryck, där han stod och betraktade den tysta bleka kvinnan på bären.

Herregud, vad hela det här arrangemanget gjorde för ett beklämmande intryck. Där var ju ett provisorium naturligtvis, en olycklig slump hade fogat det på detta sätt, men ändå. Gudskelov att hon snart skulle överföras till ett civilt sjukhus, detta var dock för bedrövligt. Och Bokhandlarns jovialiska anlete såg olyckligare ut än någonsin, när han grubblade på hur han skulle kunna göra någonting för den arma varelsen.

De egentliga sjukhussalarna vore ju inte precis hemtrevliga, reflekterade han, men de vore nu åtminstone ordentliga rum med fönster och dörrar. Och pappersgardiner i sjuan och åttan. Och bredvid varje säng stod ett litet

bord med en spottkopp. Han måste emellertid medge för sig själv, att hela denna tankegång var i hög grad känslöbetonad, och att den döende kvinnan knappast skulle ha någon glädje av att han hämtade hit ett litet bord med en spottkopp. (s. 19f)

Medan sjukhuspersonalen på KL 38 på en nivå kan tyckas handla rationellt, kvinnan är ju omedveten om vad som händer med henne, så är Bokhandlarns upplevelse av situationen mer känslöbetonad. Hans förmåga att se kvinnan som medmänniska, och känna *med* henne, står i skarp kontrast till de övriga som endast ser henne som ett objekt. Det är i första hand denna känsla och inte ett rationellt övervägande som ger honom den moraliska impulsen att vilja ”göra någonting” för henne. Beskrivningen av den betraktande Bokhandlarns ”barnsliga ansikte” tycks samtidigt vara ett tecken för att hans etiska svar utgår från den enskilda situationens anrop snarare än från en inlärd plikt gentemot sjukhusets regelkodex.

Kvinnan dör och efter några dagar erinrar sig personalen på KL 38 att hennes handväska ligger kvarglömd uppe på ett skåp i tamburen. Allt eftersom länsar de med olika förevändningar väskan på sitt innehåll och för att undvika att stölderna ska upptäckas och orsaka en ”skandal” får Bokhandlarn slutligen uppdraget att slänga den i sjön. Novellens sista scen beskriver hur Bokhandlarn, en klar och tyst månskenskäväll, går längs en tom kaj med kvinnans väska i sin mantelficka. Novellens bitvis parodiska ton har här helt upphört och berättelsen avrundas i ett elegiskt stämningläge. Delvis i erlebte rede och delvis genom direkt anföring återger berättaren Bokhandlarns funderingar utifrån de kvarlämnade lapparna som finns i väskan:

Så drog han upp väskan ur fickan och vägde den fundersamt i handen. Den vägde inte mycket, en väska av papperstyg med en bunt papperslappar i. En bunt papperslappar, av vilka var och en återgav något litet och obetydligt, banalt och ofta outtydligt brottstycke av ett liv. Han mindes hur man snokat bland dessa lappar där på kansliet. ”Föra strumporna till uppmaskning” stod det bland annat på en av dem. En annan var ett kvitto på någon bok som hon köpt dagen före sin död. Den hade hon nog inte hunnit läsa slut. På ett lösri-vet blad ur en notesbok stod det: ”Träffa E. kl. 8. Inte komma för sent.” Hon hade tydligen varit en slarvig människa, som måste rikta en dylik uppmaning åt sig själv. På baksidan av samma lapp stod den fullkomligt odechifferbara anteckningen: ”Wr II bl. e. s. 105 heureka!” Aldrig någonsin skulle han få veta vad det var som hon hade funnit den gången.

Han lät väskan glida ur sin hand och ned i vattnet. Ett sakta plaskande hördes och på vattenytan syntes några koncentriska ringar, vilka snabbt vidgades och tonade bort. (s. 27f)

Det är små och till synes triviala händelser som gör kvinnans mänsklighet synlig. Novellen sätter därmed fram ett alternativt sätt att erfara den skadade kvinnan på. I Bokhandlarns föreställning träder kvinnan fram som en in-

divid med en specifik levnadshistoria och i hans ögon är hon uppenbarligen mer än ett livlöst objekt att administrera och kassera.⁵⁵ Novellens problem är därmed såväl etiskt som kunskapsteoretiskt: inför blicken är den andre ett objekt i världen som kan underordnas förutbestämda kategoriseringar. Men Bokhandlarns erfarenhet antyder samtidigt att den andre inte kan begripas endast som ett ting och att kvinnan samtidigt framträder i världen som ett subjekt med en egen livshistoria. Bokhandlarn ser henne som en oförklarlig gåta och det är förnimmelsen av denna gåtfullhet som ifrågasätter bestämningen av kvinnan som civil kropp.

Genom sin gåtfullhet uppenbarar kvinnan sig som något yttre, något som aldrig helt kan gripas från eller inrangeras i jagets horisont: "Aldrig någonsin skulle han få veta vad det var som hon hade funnit den gången". Bokhandlarns perspektiv på kvinnan illustrerar alltså att den andre på samma gång är ett objekt för min kunskapssträvan och framträder som ett subjekt bortom gränsen för min kunskap. Inte minst mot bakgrund av att Kyrklund i sitt författarskap ofta bekänner sig som logisk empirist, och oavbrutet återvänder till hur människans kunskap bestäms och begränsas av den empiriskt verifierbara verkligheten, är Bokhandlarns förhållningssätt intressant.⁵⁶

I Bokhandlarns föreställning framträder den skadade kvinnan som en medmänniska med en egen livshistoria. Men poängen i novellens avslutning tycks vara att han *inte* tror sig besitta full kunskap om kvinnan och just därför har förmåga att se henne som ett subjekt. I egentlig mening *känner* han inte kvinnan; men han *känner till* henne indirekt, som en främling. Detta erkännande av den andres främlingskap är inte i första hand ett överskridande av den logiska empirismens självpålagda begränsning. Istället kan man säga att "Prognos: negativ" bejakar begränsningen och försöker göra den till utgångspunkt för etisk reflexion. Den andres främlingskap – att den andre inte kan reduceras till mig, till min kunskap, mina tankar, mina ägodelar – tillfogar en viktig aspekt till den etiska grundhållningen i Kyrklunds författarskap. Som motiv är mötet med det främmande mest konsekvent genomfört i dramat *Medea från Mbongo* (1967).⁵⁷ Dess pregnantaste formulering återfinns emellertid bland Polyphemos dunkla utrop i *Polyfem förvandlad*: "Men jag säger att jag är En Annan och det är ingen ordlek och jag väntar mig intet erkännande".⁵⁸

Novellen "Prognos: negativ" intar en särskild plats i Kyrklunds författarskap eftersom den i stor utsträckning är att betrakta som en realistisk text som upprätthåller sin illusion. Dess verklighetsskildring kännetecknas av den exakt tecknade men liksom lösryckta bilden och framställningen växlar mellan det vardagligt triviala och en allvarsam inriktning på människans existentiella villkor. Det är en realism som i tvära kast blandar direkta reflexer från krigets tragik med inslag av besk och desautomatiserande satir, lyriskt stillsamma passager med en lika uppskruvad som farsartad dialog. Redan här kan man alltså skönja något av den extrema rörlighet som kommer att bli ett

signum för den kyrklundska texten. Den realistiskt hållna skildringen gör trots detta ”Prognos: negativ” till en text som på ett förhållandevis oproblematiskt vis tillåter läsaren att leva med i de situationer som hålls fram. Med utgångspunkt i Nussbaums teorier om relationen mellan etik och skönlitteratur skulle man kunna säga att den kräver vår inlevelse samtidigt som den tillåter oss att se situationens etiska problem på en distans som inte är möjlig i det verkliga livet.⁵⁹

Som berördes inledningsvis menar Nussbaum att den skönlitterära texten har en förmåga att gestalta komplexa situationer och mänskliga handlingar på ett sätt som gör den etiskt relevant. Etisk kunskap är inte i första hand regler och rättesnören utan *seende*, hävdar hon och menar att den etiska kompetensen framförallt ligger i förmågan att ”se den komplexa, konkreta verkligheten i skarpt ljus och med stor lyhördhet; att ta in vad som finns där, med fantasi och känsla”.⁶⁰ Till skillnad från den traditionellt moralfilosofiska texten tränar skönlitteraturen både den enskilda individens lyhördhet för det partikulära och hennes förmåga att överblicka en oordnad, komplex situation. Förmågan att varsebli det partikulära är av särskild vikt för Nussbaums resonemang eftersom hon anser att det etiska avgörandet aldrig kan träffas innan den enskilda situationen har uppstått.

I sina analyser av Henry James *The Golden Bowl* (1904) argumenterar hon för att moralfilosofins generella principer förblir obegripliga om de inte förstås i ett konkret mänskligt sammanhang. Den enskilda situationen framträder inte med fastklitrade ansvarsetiketter som signalerar att här ska den ena eller den andra abstrakta regeln appliceras. Romanens förtjänst är att den i sin komplexitet och mångfald av synvinklar kan erbjuda ett konkret sammanhang och träna läsaren att varsebli det partikulära betydelse för det etiska avgörandet.⁶¹ Genom att relationen till det skrivna skiljer sig från relationen till våra egna liv placerar läsningen oss i ett läge som underlättar varseblivningen och vi får erfara vad det skulle innebära att inneha en viss position i verkliga livet.⁶²

Nussbaums idé om etisk träning genom identifikation och hennes tilltro till skönlitteraturens förmåga att representera ett stycke liv har kritiserats från flera håll.⁶³ Ändå menar jag att hennes betoning av läsarens identifiering med karaktärerna som *om de vore människor av kött och blod* är betydelsefull för den som försöker finna och argumentera för litteraturens etiska möjligheter. Den inlevelsefulla läsning som Nussbaum efterlyser är däremot problematisk i förhållande till en Kyrklundtext eftersom hans persongalleri inte främst utgörs av karaktärer att känna igen sig i. Hans gestalter och varelser står nästan alltid främmande för inlevelsen. Samtidigt är det här som en viktig dimension av den etiskt bestämda kommunikationen mellan den kyrklundska texten och läsaren upprättas: den andre framställs inte som ett *Det* varom man kan ha fullständig kunskap, utan pekats ut som ett både gåtfullt och främmande *Du*.

I ett sådant sammanhang är Nussbaum användbar eftersom hon beto-

nar etikens behov av att med fantasins och berättelsens hjälp gå bortom det positivt givna i mötet med den andre.⁶⁴ Litteraturen och fantasin möjliggör erfarenheten av att fysiska objekt kan ha ett komplext inre liv. Enligt Nussbaums ståndpunkt är skönlitteraturens berättande en förberedelse för det etiska mötet med verkliga människor i det kommande livet. Litteraturen lär oss att visa ”respekt för den konkreta situationens oreducerbart partikulära karaktär och för de agenter som utgör dess delar”.⁶⁵ Nussbaum betonar, i linje med detta, läsarens aktiva roll i förhållande till texten. Hon menar att läsningen är att likna vid en *sokratisk värderingsprocess* (‘Socratic assessment process’) och att läsningen innefattar en *sokratisk interaktion* (‘Socratic interchange’) mellan text och läsare.⁶⁶ Med utgångspunkt i Aristoteles beskriver Nussbaum inte den etiska kunskapen som i första hand teoretisk utan som en praktisk färdighet. Det är därför som hon betonar att det moralfilosofiska studiet är omöjligt att separera från en sokratiske ut- och omvärdering av den egna moraliska inställningen.⁶⁷

Dessa nussbaumska synsätt har viss relevans vid analysen av ”Prognos: negativ”. Genom att etablera skiljaktiga inomfiktiva perspektiv på den skadade kvinnan sätter berättelsen fram två olika sätt som medmänniskan kan uppfattas på. Ur sjukhuspersonalens kollektiva synvinkel framstår hon som ett fysiskt objekt utan liv, samtidigt som hon ur Bokhandlarns synvinkel framträder som ett gåtfullt subjekt med en egen livshistoria. Tematiskt gestaltar novellen olika sätt att se. Men till följd av att novellens form möjliggör för läsaren att inta skiljaktiga synvinklar kan man säga att ”Prognos: negativ” också ger en övning i seende, eller om man så vill, en sokratiske interaktion mellan text och läsare.

Enligt Nussbaum har den skönlitterära texten en unik möjlighet att med föreställningens hjälp peka på att saker och ting kan vara mer än vad själva det iakttagbara fysiska objektet ger vid handen.⁶⁸ Även Kyrklunds novell pekar på detta och gör det genom att lyfta fram föreställningens betydelse för vår erfarenhet av den andre. Kvinnans mänsklighet framträder genom de textfragment som finns i hennes väska. Det är utifrån dessa lösryckta lappar som Bokhandlarn manar fram en fragmenterad och gåtfull bild av ”ett liv”. På en metapoetisk nivå kan avslutningens betoning av att Bokhandlarn läser kvinnans ”text” förstås som en kommentar till Kyrklunds egen text, som även den kan sägas peka ut den andre som ett subjekt otillgängligt för läsarens vetande.

Men som redan antytts uppstår problem om man försöker närma sig Kyrklunds texter från ett renodlat Nussbaumperspektiv. I författarskapet finns det en tydlig strävan bort från den realistiska framställningens illusion. Kyrklunds texter närmar sig en tankeprosa som framvisar sin egen textlighet och pekar ut sig själv som en artefakt. Nussbaums litterära kanon utgörs främst av verk vars estetiska ideologi är en realism av Charles Dickens och Henry James typ. När hon konfronteras med Samuel Becketts *Molloy* (1951), vilken i

själva sin form ifrågasätter den traditionellt realistiska verklighetskildringen, får hon uppenbara svårigheter att göra den rättvisa.⁶⁹ Lite tillspetsat kan man säga att Nussbaums angreppssätt kräver att den skönlitterära texten är helt sammanhängande och att varje perforering av den fiktiva illusionen, varje synliggörande av textens egen textlighet, hotar hennes analys.

Men Nussbaums perspektiv blir osäkert inte bara av att Kyrklund, som många andra efterkrigstidsförfattare, med olika grepp lyfter fram texten som artefakt och godtycklig konstruktion. Till detta kommer hennes implicita antagande att James- och Dickensromanerna fungerar som förebildliga exempel.⁷⁰ Hos Nussbaum tenderar författaren att bli en intellektuellt och själsligt förfinad ljusgestalt som med sina exemplariska karaktärer leder läsaren i önskvärd riktning.

Problemet med Nussbaums tolkningspraktik är alltså dubbelt. Samtidigt som hon förutsätter att läsning innebär en passiv tillägnelse av det som texten presenterar etablerar hon författaren som en auktoritet vilken ”visar” läsaren det moraliskt eftersträvansvärda.⁷¹ En sådan hållning är naturligtvis svår att försvara som giltig för skönlitteratur i allmänhet och ännu svårare att förena med den dubbelbelysande och ofta paradoxala rörelse som återfinns i Kyrklunds prosa.

Snarare än att oproblematiskt vara en spegel som återger förment verkliga situationer framhäver Kyrklunds prosa ofta sin egen textlighet. På så sätt görs läsaren medveten om sin aktiva roll som tolkare. Karaktäristiskt för många av Kyrklunds texter är även att de motarbetar den läsare som söker en entydig, auktoriserad och moraliskt uppbygglig vägledning. Själv liknar han som bekant sina texter vid tankemodeller och en intervju från 1981 poängterar han även det oavslutade i dem: ”jag är förstås ingen skollärare som undervisar i hur saker och ting förhåller sig. Till min natur är jag dialektiker. Det betyder att jag hela tiden för en diskussion i mina tankemodeller”.⁷²

Allegoriska ansatser ("Ångvälden")

Kyrklunds tankemodellestetik innebär ett avsteg från realismens krav på trovärdighet och autonom illusion. I *Ångvälden* kan man, som framgått, se en allegorisk eller allegoriserande ansats som i flera avseenden bryter upp, överlagrar och överskrider den realistiska gestaltungsformen. Spänningen mellan ett realistiskt berättande och ett filosofiskt-abstrakt berättande där gestalterna bär upp något mer än sin konkreta individualitet blir också mer framträdande allteftersom författarskapet utvecklas.

När *Ångvälden* recenserar uppmärksammar flera kritiker att några noveller avviker från vad de uppfattar som en realistisk verklighetsåtergivning. *Stockholms-Tidningens* Carl-Eric Nordberg anser till exempel att Kyrklunds debut visar en stark dragning till ”den underfundiga allegorin” och menar att

denna typ av berättande ger författaren ”rika tillfällen att underminera den alltför handfasta verkligheten med lekfulla spekulationer och en fantasifullt ironisk symbolism”.⁷³

Vissa berättelser i Kyrklunds debutsamling ger onekligen intryck av att vara allegoriska i någon mening och i titelnovellen blir detta särskilt tydligt.⁷⁴ Novellen börjar som en realistisk skildring av hur en grupp barn, i den nybyggda förorten Blomsterängen, leker en ödesdiger lek med en elektrisk ångvält som kallas ”Julius”. Beskrivningen av Blomsterängens snörräta husrader tycks närmast förkroppsliga svensk folkhemspolitik och borgerlig trygghet och därmed aktualiseras ett viktigt tema som återkommer i Kyrklunds tidiga prosa: människan som försöker skapa trygghet och som söker en fast punkt i tillvaron.

Efter att den ordinarie föraren har gått hem för kvällen sätts ångvälden i rullning av en pojke som leker amiral. Som nämndes inledningsvis visar det sig snart att den är omöjlig att stoppa. Den kör över och dödar ett av barnen för att sedan rulla vidare i förorten. Slutligen slår berättelsen över i det absurda när berättaren beskriver hur ångvälden hotfullt rullar runt i ”evighet” (s. 136) i den välplanerade och idylliska förortsstadsdelen. Att en av novellens gestalter avslutningsvis försöker ta den frånvarande förarens plats förändrar inte situationen nämnvärt.

Slutet i ”Ångvälden” inbjuder till tolkande aktivitet och själva ångvälden har ofta uppfattats som en ”symbol” för den obönhörliga verkligheten och för livets hårda villkor. Det lekande överkörda barnet har i sin tur tolkats som en ”symbol” för livet självt som krossas under valsarna.⁷⁵ Ett provisoriskt sätt att utifrån dessa iakttagelser bestämma Kyrklundtextens allegoriserande dimension är att beskriva berättelsen som en serie metaforer vilka tillsammans infogar sig i ett övergripande sammanhang som pekar mot en annan betydelse än det konkreta handlingsförloppet ger vid handen – till skillnad från metaforen och symbolen är allegorin alltså i denna mening en litterär form.

Som jag tidigare påpekat betyder detta inte att Kyrklunds berättelser på ett oproblematiskt sätt etablerar två tydligt avskiljbara betydelseplan. Snarare finns det anledning att beskriva Kyrklunds gestaltungsmetod som ett försök att utnyttja spänningen mellan den realistiska skildringens konkreta, respektive den allegoriska formens abstrakta dimensioner. Med en modern retoriker som Heinrich Lausberg kan man kanske säga att Kyrklunds allegorier är *permixta aperta allegoria* – en allegorisk form som inte är helt sluten, utan som med öppnande markörer blandar den *utsagda* nivån med den *avsedda* tankens.⁷⁶ Textens betydelse skapas därför inte på grundval av att vi som läsare väljer bort den ena eller den andra dimensionen, men genom att vi uppmärksammar spänningsfältet mellan dem.

Enligt allegoriteoretikern Maureen Quilligan är det ett misstag att i första hand uppfatta allegorin som en konkret berättelse som bär en bestämd högre betydelse. Allegorins kärna ligger istället i dess inriktning på sin egen textlig-

het och på ordens möjliga flertydighet.⁷⁷ Med ordlekar och andra grepp gör allegorin läsaren medveten om ordens mångtydighet och att berättelsen som helhet kan ha en allegorisk mening. På så sätt inbjuder allegorin sin läsare till en tolkningsaktivitet som inte syftar till att förstå gestalterna psykologiskt utan som just tolkningsbar text. Med Quilligans egen formulering: ”Den som läser en allegori pressas till en nästan omöjlig självmedvetenhet om sitt eget beteende som läsare”.⁷⁸

Den allegoriska texten pekar alltså ut sig själv som en artefakt som måste tolkas. Men istället för att förstå allegorin som en text vilken översätts vertikalt, där varje ord eller episod står i ett direkt förhållande till en högre betydelse som svävar över berättelsen, anser Quilligan att allegorins betydelse växer fram horisontellt – längs berättelsens narrativa yta. När allegorin avslöjar sig som bärare av en annan betydelse tvingar den i högre grad än en realistisk text fram en retroaktiv rörelse som aktiverar läsaren att utvärdera berättelsens temporalt åtskilda episoder i relation till varandra. Den allegoriskt abstrakta betydelsen i en text återfinns därför inte på det mimetiska planet, inte heller utanför, bakom eller över texten – den skapas i läsarens aktiva upprättande av korrespondenser i det som hon läser. Denna tolkningsprocess kan enligt Quilligan pågå i evighet och därför kan hon också hävda att allegorin har ett värde som går utöver det estetiska. Allegorin öppnar för självreflexion och ger i många fall läsaren en impuls att uppmärksamma verkligheten ur etisk synvinkel.⁷⁹

”Ångvälden” är inledningsvis att betrakta som en realistiskt hållen novell. Men det realistiska berättandet bryts snart upp av olika grepp som överskrider den realistiska gestaltungsformens begränsningar. Framst är det naturligtvis novellens absurda avrundning som ropar på en annan läsart. Men även ordnivån öppnar för en icke-mimetisk läsning som tar fasta på tvetydigheter. Till att börja med är ju ångvälden ingen ångvält – trots att detta är vad titeln på novellen och hela samlingen antyder – utan en elektrisk vält. Redan detta kan tas som en antydning om att relationen mellan ord och verklighet inte är oproblematiserad. En annan spricka finns i förortsgatan ”Krokusvägen”, som enligt berättaren ”hade sitt namn därav att den gick i en krok” (s. 128). På ett lekfullt sätt väcker novellen misstanken om att allt inte är vad det först förefaller vara. Greppet riktar läsarens uppmärksamhet mot språkets ambivalenser och därmed också på textens textlighet. Liksom det absurda slutet gör ordlekarna läsaren medveten om att novellen inte är en spegel som återger konkreta händelser, utan en text som kanske bär andra betydelser vilka måste tolkas fram.

En sådan allegoriserande rörelse mot det abstrakta etableras redan på novellens första sidor. Inte minst genom personifikationen av det väggrus som pressas in under ångvälden. Berättaren beskriver hur gruset ”kvider” och försöker ”göra motstånd”:

Men nu kom i stället ångvälden Julius och glättade ut alla gropar. Kvidande pressades gruset samman under dess vältrande valsar och bakom den låg vägen slät och hård som ett dansgolv. Barnen som traskade bakom insåg sin privilegierade ställning: de var de första mänskliga varelser som satte sin fot på denna nya fina glatta väg. Och de upphörde icke att förvåna sig över den ohyggliga kraft varmed stenarna pressades in i vägbanan eller också krossades om de försökte göra motstånd. (s. 127)

Personifikationen är en typisk allegorisk teknik och som Ulf Olsson har påpekat i anslutning till Strindberg kan den förknippas med den representativa litteratur som realisterna vänder sig mot.⁸⁰ Tillsammans med det absurda slutet och ordlekarna öppnar personifikationen i "Ångvälden" för en ny läsning av novellen som helhet. Denna nya läsart är mer osäker än den mimetiska eftersom den lämnar den handfasta verklighetsåtergivningen bakom sig och inbjuder läsaren till att organisera berättelsens olika delar för att på så sätt skapa en andra abstrakt betydelse.

Den allegoriskt-abstrakta betydelsen tillåter oss att tolka novellen som en berättelse om vår egen situation. Detta eftersom den kan tolkas som allmängiltigt syftande och som en beskrivning av min och din plats i världsordningen. Kanske i stil med: *människan försöker skapa sig en trygghet men trots detta står hon ensam med sin vanmakt* – eller som föreslogs inledningsvis: *en världsordning utan förare eller Gud är en världsordning utan nåd och livet inget annat än ett elakt skämt på människans bekostnad*. Men som vi har sett pekar novellen också ut en rörelse i motsatt riktning. Situationen för den nye föraren, som avslutningsvis tvingas ta den frånvarande förarens plats, kan nämligen beskrivas som en gestaltning av individens etiska villkor. I sin helhet framstår "Ångvälden" nämligen som en variation av det etiska problem som "Prognos: negativ" behandlar.

"Ångvälden" gestaltar en etisk problematik som struktureras kring den absurda konflikten mellan människans handling och en övermäktig värld. Motsättning mellan vanmakt och handling etableras tidigt i novellen genom det ovan anförda exemplet på hur berättaren förmänskligar de stenar som pressas in under ångvälden och som påstås bli krossade om de försöker göra motstånd. Samma vanmaktsmotiv återkommer i novellens avslutning men kompletteras då med en öppning mot det mellanmänskliga och därmed också mot det etiska.

Berättaren beskriver hur Peter-Ulriks pappa på eget initiativ tar den frånvarande förarens plats, visserligen oförmögen att stoppa den framrusande men ändå väjandes för den svarta fläck som finns kvar på vägbanan efter det dödade barnet:

Snart skulle han vara framme vid Solrosvägen. Där skulle den svarta blodfläcken lysa emot honom och han skulle göra en stor lov för att inte köra på den svarta fläcken. Sedan Konvaljestigen, Rosenstigen, Förgätmigejstigen,

Kaprifolstigen, Orkidéstigen. I evighet skulle han köra så, runt, runt, väja för den svarta fläcken och känna granatkastarnas mynningar riktade emot sig. I evighet. (s. 136)

Enligt berättaren kommer den nya föraren i evighet och av vad som förefaller vara egen vilja att ”väja för den svarta fläcken” efter det dödade barnet. På samma gång som ångvälden upprepar sin cirkel förefaller det alltså finnas ett manöverutrymme och en möjlighet att trotsa världens oförsonlighet genom att hävda ett moraliskt värde trots allt. Tankegången kan kännas igen från den moralfilosofiska essän ”Tankar på en tiberbro”.

Väljer man att se det lekande barnet som en emblematisk gestaltning av det oskuldsfullt svaga mänskliga livet framträder den svarta blodfläcken som ett metonymiskt spår av det mänskliga. Men det är av betydelse att förarens vanmäktiga handling, att ”väja för den svarta fläcken”, inte tycks styras av rationella skäl. Snarare utgår handlingen från en moralisk impuls och från den oartikulerade upplevelsen av att individen har ett värde i sin unikhet. Som vi har sett motiveras en sådan läsning även av samlingens första novell ”Prognos: negativ”, där människan framställs både som ett objekt som kan rationaliseras och som ett subjekt till vilket man kan förhålla sig etiskt.

Samtidigt tecknar ”Ångvälden” en etisk situation, där människan är helt utlämnad åt sig själv, sitt eget ansvar och sin egen moraliska känsla. I novellen framhävs denna isolering av att Peter-Ulriks pappa ensam försöker styra ångvälden. Till en början åtföljs han visserligen av i stort sett hela villakvarterets innevånare. Men när han vill bli avlöst har alla försvunnit: ”– Jag mår illa, sa han. Jag vill bli avlöst. Men det var ingen som hörde honom, ty alla människor hade gått någon annanstans. Det var redan skumt” (s. 134). Att Peter-Ulriks pappa avskiljs från kollektivet betonas ytterligare av att avståndet mellan honom och de andra gestalterna växer från ensamhet till utsatthet och hot: ”När han kom ut på gårdet bakom Orkidéstigen, där tomterna ännu var obebyggda, såg han att två granatkastarplutoner var uppställda i skogsbrynet på var sida om vägen. Längre bort tyckte han sig skymta ett skytteked” (s. 134f).

Det är hemvärnschefen Olivin som samlat hemvärdet till aktion. Olivin uppmanar Peter-Ulriks pappa att lämna vagnen. Men Peter-Ulriks pappa är på ett oförklarligt sätt bunden till Julius och i en farsartad dialog påpekar han att det finns två skyltar fastskruvade på ångvälden, varav den ena tillkännager att uppsåtlig överkan på stadens egendom bestraffas ”med böter eller tukthus i högst fem år”:

Sergeant Olivin stirrade länge på de två skyltarna. Hans ögon var som av glas. Så sade han:

– Jag har mitt ansvar.

Sade och gick.

Julius rullade vidare. De svettiga händerna var fastklibbade vid ratten,

blodet dunkade i huvudet. Han var nog sjuk. Han undrade vad Olivin hade menat. Skulle han verkligen skjuta? Han kände granatkastarnas mynningar riktade emot sig och tänkte på vem han var. Han var Peter-Ulriks pappa. (s. 135f)

Sergant Olivin får sin identitet genom att tillhöra det militära kollektivet som också uttryckligen ålägger honom ett ansvar. Men detta ansvar vilar uppenbarligen på en blind plikt snarare än på den enskilda situationens etiska omständigheter. Hans oförmåga att se den partikulära situationen får ett metaforiskt uttryck genom att hans ögon liknas vid glas. I sin officiella roll förvandlas han till en omänsklig robot som mekaniskt fyller en funktion. För Peter-Ulriks pappa är situationen den omvända. Han får sin unika, mänskliga identitet genom att han är den ingen annan är eller kan vara: Peter-Ulriks pappa. Motsättningen tycks alltså stå mellan en pliktmoral, som är icke-situationsbunden, och en moral som baseras på en konkret relation till den andre.

I kontrasten mellan det militära kollektivet och ångvältens civile förare ansluter "Ångvälden" till det etiska problem som gestaltas i "Prognos: negativ". Men novellen går längre i det att den ställer frågan om ansvaret kan vara kollektivt eller om det alltid vilar på den enskilde individen. En eventuell tendens mot det senare alternativet förstärks av att novellen slutar i föreställningen att människan både är *bunden* till den partikulära situationen och står *ensam* med sitt ansvar – ingen avlösning finns att få.

Mellan det konkreta och det abstrakta

"Ångvälden" är en novell som överskrider den realistiska gestaltungsformen och i sin absurditet pekar ut sig själv som en allegoriserande artefakt. Som läsare lär vi oss snart att inte endast leta efter en realistisk intrig och förklara gestalternas handlingar utifrån ett psykologiskt perspektiv. Vi lär oss att novellens situationer och gestalternas handlingar organiseras som en tematisk kommentar till det etiska problemet om ansvar. Det innebär inte att vi som läsare kan översätta texten och lämna den konkreta nivån för en definitiv allegorisk nivå, men att novellen pekar ut sig som dubbel.

Enligt min mening inbjuder i stort sett alla Kyrklundberättelser läsaren att uppmärksamma både en konkret och en abstrakt dimension. Men denna inbjudan kan också uppfattas som ett krav, eftersom läsningen måste kunna växla mellan å ena sidan berättelsens realistiska och konkreta plan och å andra sidan dess allegoriska och abstrakta plan för att vara etiskt fullödiga. Med en mer precis formulering kan man säga den allegoriserande dimensionen både står i konflikt med och i beroendeförhållande till den konkreta realistiska berättelsen.

Den kyrklundska allegorin raserar illusionens trovärdighet och öppnar för ett etiskt utforskande av texten, som inte grundar sig på en inomfiktiv psykologisk förståelse av konkreta unika gestalter, utan på relationen mellan textens olika delar som aspekter i ett abstrakt och allmängiltigt syftande moralfilosofiskt problem. Men det är först i och med läsarens pendling mellan de olika läsarterna som förståelsen av människans etiska situation blir adekvat. Om vi som läsare inte engagerar oss i fiktionens partikulära och illusionsskapande värld kan inte den andre uppmärksammas som en konkret individ, utan bara som en abstrakt princip. Här kan man alltså skönja en parallell mellan den dubbla läsart som "Ångvälden" inbjuder till och den etik som novellen ställer fram. Den konkreta och unika relationens betydelse sammanfattas på ett slående sätt redan i namngivningen av novellens protagonist: Peter-Ulriks pappa står i den outbytbara positionen att vara Peter-Ulriks pappa.

Inom den etiska kritiken uppfattar man gärna fiktionskaraktärer som konkreta personer eller moraliskt ansvariga agenter vilkas handlingar går att diskutera och reflektera kring.⁸¹ Liksom Nussbaums *Love's Knowledge* är Wayne C. Booths *The Company We Keep* (1988) ett exempel på en sådan inställning. Booth går till angrepp mot vad han anser vara det akademiska litteraturstudiets ohälsosamma fixering vid textens textlighet. Istället vill han peka på värdet av att läsa skönlitteratur som berättelser om livet och menar att det är sundare att behandla romangestalterna som individer än som labyrinter och textuella pussel att dechiffrera.⁸² Booths hållning kan ses som ett symptom på att de amerikanska varianterna av narratologi och dekonstruktion under 80-talet allt mer upplevdes som fientligt inställda till vad som förefaller vara den mest uppenbara etiska dimensionen i skönlitteratur: en berättande eller dramatisk gestaltning av moraliska problem förkroppsligade i imaginära gestalters liv.

Vanligen avfärdas det eventuella intresset för en sådan etisk dimension i texten på flera olika sätt. Kanske påpekar man att karaktärerna inte lever, tänker och känner i texten, utan uppstår som ordkonstruktioner i ett narrativt schema eller i ett språkspel utan referens till en livsvärld. Eller också anförs argumentet att den litterära betydelsen är okontrollerbar vilket gör att själva föreställningen om bestämda karaktärer och moralfrågor i texten motsägs av språkets egen instabilitet. Men som den kanadensiske filosofen Charles Taylor i *Human Agency and Language* (1985) kan man tycka att alla intressanta insikter om förhållandet mellan subjektivitet och språk ligger i utrymmet mellan de extrema ståndpunkter som vanligen hävdas. Den skönlitterära läsningens styrka ligger inte i valet mellan livsvärld och textvärld utan i möjligheten att kombinera dem båda.⁸³

Denis Donoghue har föreslagit att man kan dela in varje tolkningspraktik i någon av de två kategorierna epi- respektive grafiläsning.⁸⁴ Den förra läsarten lyssnar efter röster genom sidans skrivna ord och vill förvandla textens händelseförlopp till mänskliga situationer. För den radikala epiläsaren är

texten en spegel som återger liv och fiktionskaraktärerna mänskliga personer snarare än svarta tecken på ett papper. Läsarens tolkning ligger här i första hand på ett plan som syftar till en psykologiskt färgad förståelse av gestalternas tanke och handling. Grafiläsaren däremot, uppmärksammar textligheten och ser läsningen som tolkandets möte med ordens möjliga betydelser. För den radikala grafiläsaren är texten endast språk utan referens till en utomtextlig verklighet – eller annorlunda uttryckt: epiläsaren ser texten som ett genomskinligt glas (realism) medan grafiläsaren ser den som en tolkningsbar artefakt (allegori).

Donoghues schematiska distinktion är användbar om man vill förklara hur Kyrklunds författarskap gestaltar etiska problem eftersom den synliggör hur texterna kan läsas för att bli etiskt relevanta. En ensidig tillämpning av respektive läsart tycks nämligen inte fungera tillfredsställande om man vill undersöka och uppleva den etiska potentialen i hans texter.

Vi har redan konstaterat hur novellen ”Prognos: negativ” appellerar till ett läsande som låter den skadade kvinnan träda fram som ett unikt subjekt. Men i egenskap av att vara en text som på ett förhållandevis trovärdigt sätt uppehåller sin illusion har ”Prognos: negativ” en särställning i Kyrklunds författarskap. Novellen ”Ångvälten” är då mer typisk i och med att den visar fram sig själv som en tolkningsbar artefakt i konflikt med varje försök att förvandla texten till en scen för mänskliga situationer och personer. Med olika grepp riktar ”Ångvälten” uppmärksamhet mot textens textlighet och öppnar mot en dimension som endast kan utforskas med hjälp av grafiläsande.

Kyrklunds författarskap trotsar epiläsning. Genom upprepade illusionsbrott försvaras läsarens försök att bakom eller under texten ostört skapa sig en föreställning om verkliga människor, situationer eller händelser.⁸⁵ En oreserverad epiläsning av till exempel Kyrklunds *Solange* riskerar att förbise hur texten genom ironier, ordlekar, motsägelser, illusionsbrott, allusioner och exempelstrukturer skapar en distans mellan läsaren och den illusoriska värld som texten håller fram. Men också en ensidig grafiläsning av Kyrklunds författarskap är reducerande. Den läsare som uteslutande intresserar sig för texten som artefakt och språk frånsäger sig möjligheten att uppmärksamma fiktionsgestalterna som narrativa subjekt vilka etablerar olika erfarenhetsperspektiv på tillvaron. En sådan läsare får även svårt att hantera de självbiografiska inslagens betydelse i en text som *Om godheten*. Att helt hemfalla åt grafiläsande och förvandla allt till språk är att förlora den mellanmänskliga dimension där det etiska kan ta plats.

Man hör ofta att vad som är utmärkande för det litterära 40-talet är dess ”existentiella” inriktning och ”universalism”, samt att litteraturen i sin strävan mot allmängiltighet under detta decennium drar sig mot det anonyma och abstrakta.⁸⁶ Att en sådan beskrivning i hög grad är giltig även för Kyrklunds författarskap har påpekats av Arrias.⁸⁷ Men i Kyrklunds texter finns samtidigt en inriktning mot det partikulära och mot en konkretion som ständigt sö-

ker upphäva eller balansera de filosofiskt-abstrakta dragen. Den trestämmiga experimentromanen *Mästaren Ma* kan anföras som ett prov på en sådan balansakt. Den kinesiske vishetslärarens Ma-fu-tsis abstrakta och allmängiltigt syftande aforismer ackompanjeras av hans hustru Yao; hennes ömsinta uppmärksammande av det unika och konkreta fungerar nästan genomgående som en andra stämma i romanen. Men redan i debuten *Ångvälten* återfinns den dubbla rörelsen mellan det abstrakta och det konkreta – och som vi har sett har den av allt att döma en etisk innebörd.

Det råder naturligtvis ingen tveksamhet om att den franska existentialismen på flera sätt satte ramarna för den moralfilosofiska diskussionen och den uttalade inriktningen mot existentiella frågor under 40-talet. Men vad som kanske inte har betonats tillräckligt i Kyrklundsammanhang är att den existentialistiska filosofin också stod för en vändning mot den faktiska existensen och det konkreta. För vad den existentialistiska filosofin markerade var att individen genom sin kroppslighet alltid redan är engagerad i en situation och i ett förhållande till en annan person.⁸⁸

Den bibliska pretexten

Allegoriteoretiker framhäver ibland att allegorin är beroende av en annan text som den utforskar eller omtolkar. Quilligan benämner denna andra text *pretexten* och menar att denna strukturerar den allegoriska texten. Som ett illustrativt exempel tar hon resan genom helvetet i Dantes *Inferno* (1320), som startar på långfredagen 1300 och avslutas på påskdagen samma år – den tid Jesus enligt evangelierna tillbringar som lidande och död innan han återuppstår.⁸⁹ Enligt Quilligan är Bibeln en avgörande pretext i den västerländska traditionen, inte bara i relation till medeltidens och renässansens allegorier, utan även till moderna allegorier som författats under 1900-talet. Den moderna allegorins relation till sin pretext kompliceras emellertid av att Bibeln inte längre framstår som en auktoritativ text: ”När ingen pretext (biblisk eller annan) är auktoritativ uppkommer ironiska allegorier, som inte bara ifrågasätter hur den gudomliga auktoriteten görs läsbar i världen, utan själva existensen av en sådan auktoritet”.⁹⁰

I *Ångvälten* skrivs nästan hälften av novellerna fram i förhållande till Bibeln. Men snarare än att utlägga Bibelberättelsernas betydelse i överensstämmelse med kristendomens föreställningsvärld omtolkas de, genom ett polemiskt ironiserande, och framstår som en kritik av de Guds föreställningar och moraliska ordningar som Bibeln fastställer.

I exempelvis ”Djävulens legender” undermineras den heliga textens auktoritet genom en turnering av föreställningen om en skrift ingiven av Guds ande. Istället för Gud är det här Djävulen som osedd styr den fromma munkens penna när han i novellens ramberättelse skriver sina legender till herrens

ära. Frågan om auktoritet tematiseras även i den första av munkens legender, som närmast är att betrakta som en kommentar till kapitlet om förförelse till avguderer i Femte Mosebok. I ”Djävulens legender” omtolkas denna passage ur Moseboken och novellen framstår som ett ironiskt ifrågasättande av bibelordets anspråk på gudomlig auktoritet.

Munkens legend beskriver hur en kringresande köpman nekas tillträde till paradiset av ärkeängeln med motiveringen att han har dyrkat både Mammon och Gud. Köpmannens hustru vill ärkeängeln emellertid skona eftersom han anser att hon uppenbarligen blivit förledd av sin man. På detta svarar hustrun, att även om hennes make har dyrkat flera gudar så har hon själv ”dyrkat en enda gud, tillbett en enda gud och tjänat en enda gud: min man” (s. 114). Från sitt perspektiv har hustrun uppenbarligen inte lurats till avguderer. I legenden intar istället ärkeängeln rollen som den falska profet Femte Mosebok varnar för. Hustrun säger:

Så vill du då, att jag skall överge min gud och börja dyrka en annan mäktigare gud, som jag ej känner. Det skall aldrig ske.

Men när ärkeängeln hörde detta mulnade hans blick, och hans stämma var förskräcklig när han sade:

– Så gån då I genstörtige, gån ut i mörkret och förtappelsen, eftersom I så väljen! Evtigt fördömda varen I!

Med tunga steg och med blicken riktad mot jorden började mannen att gå. Men kvinnan tog reda på barnen och åsnan och hann upp mannen. Och hon tog hans hand och tryckte den.

– Se, sade hon, jag följer dig ju. (s. 114f)

Hustruns svar alluderar på den passage i Femte Mosebok som hävdar att man inte skall förföras till avguderer om en profet gör underverk och sedan säger: ”Låt oss efterfölja och tjäna andra gudar, som I icke känner”.⁹¹ Från sitt perspektiv iakttar köpmannens hustru visserligen Bibelns varning för profeter som förför till avguderer. Hustrun följer den Gud som *hon* känner. Men samtidigt som hon motstår vad som ter sig som en frestelse från en falsk profet är det uppenbart att hennes Gud inte kan vara den Gud som Femte Mosebok menar att människan ska lyda – även om hon tolkar det så. I och med att ”Djävulens legender” på detta sätt ”läser” en annan text överlagras dess verklighetsåtergivande dimension. Novellen framstår därför inte enbart som en berättelse om en handelsman och hans hustru, utan även som en explicit kommentar till frågan om det heliga ordets auktoritet och ursprung. En liknande kommentarrelation återfinns i novellerna ”Strandfolket” och ”Abel Amatus Ohmberg”, som med ännu större rätt än ”Djävulens legender” samtidigt kan beskrivas som allegoriserande framställningar.

Willy Kyrklund (titel²)

Ängvälten

Forsviksvägen 37, Siding⁹

Tel. 65.35.39.

Krupus old. Skole

Dn. 19ic - 3/200 ic

+ ood. titlar

22/1001 13051. FF ogf.

PROGNOS: NEGATIV

Copyright

Första sidan av manuskriptet till Ängvälten, med inledningsnovellens titel i Kyrklunds handskrift. På sidan har förlaget gjort anteckningar om den senare bestämda boktiteln, noterat författarens adress och gett sättningsanvisningar.

Kain och den bibliska exilen ("Strandfolket")

För den som vill närma sig författarskapets etiska problematik erbjuder dialogen med Bibeln på flera sätt en intressant infallsvinkel. Dialogen återfinns på många nivåer och kan spåras i direkta allusioner, anonymt lånade motiv, allegoriska kommentarer och omtolkningar av mer eller mindre kända Bibelpassager. Den bibliske Kain återkommer till exempel i flera av debutbokens noveller. Men det tycks som om motivet har tagits i anspråk för nya syften och förändrade sammanhang. Ett prov på detta är "Strandfolket" som är den sista novellen i samlingen.

I "Strandfolket" har experimenterandet med novellformen fått ett extremt uttryck och om man vill kategorisera dess gestaltungsmetod görs detta kanske bäst med sammanställningen allegoriserande prosalyrik. I novellen berättas om ett liv efter en obestämd katastrof som kan tolkas som en konkret hänsyftning på världskriget. Men syftningen går också att beskriva som existentiell och anspelar då på den katastrof och meningsförlust som Guds frånvaro innebär. Med en allusion på psaltarteologin och Jesus utrop på korset aktualiserar berättaren i novellens inledning hur människan i en exil förgäves anropar den frånvarande Guden:

Och när alla brinnande böner har slocknat. O Herre! varför har du övergivit mig? O Herre! vänd åter ditt anlet! Herre! Herre förbarma dig! När alla brinnande böner har slocknat.

Och när solen sänker sig långsamt omätbart långsamt i havet. Och dyningen vaggas svart tång och röda reflexer. Och någonting kryper krälar långsamt ohyggligt långsamt längs strandklipporna –

Då fann mannen en kvinna på stranden och han avlade med henne ett barn som fick namnet Kain. (s. 156)

Kain är enligt Första Mosebok Adams och Evas förstfödde, den första människa som fötts av en kvinna, vilket korresponderar med den mytiska urtid som novellen här beskriver. Kains yngre broder framställs i Bibeln som den av bröderna som är uppskattad – Gud ser till Abels offergåva men inte till Kains. Kain blir då förbittrad och i avundsjuka slår han ihjäl sin bror vilket leder till att Gud förvisar honom till en "ostadig och flyktig" vandring på jorden.⁹²

Strandfolket lever vid en strand och en stor del av novellens handling beskriver deras väntan på den mystiske "fara-i-båt-man", som enligt berättaren väntas tillbaka varje år då isen går upp (s. 156f). Känslan av att skildringen egentligen handlar om någonting annat, och att den därför i någon mening är att tolka allegoriskt, är nog påtaglig för varje läsare av novellen. Ett sådant intryck framkallas både av det ritualiserade väntandet varje vår och av det allegoriskt dunkla namnet "fara-i-båt-man". Men den allegoriska dimensionen etableras kanske främst genom att novellen förhåller sig som en kommentar till Bibeln. I "Strandfolket" betonas den allmängiltiga dimensionen i den bib-

liska berättelsen och Kains namn är närmast att uppfatta som en benämning på alla dem som framföts av en kvinna. Därmed strukturerar den bibliska berättelsen om Kains exil novellens allegoriserande gestaltning av en mänsklig tillvaro utan Gud.

Strandfolkets väntan på den försvunne ”fara-i-båt-man” är i analogi både med berättarens ”O Herre! varför har du övergivit mig?” och Kains exil från Gud i den bibliska prentexten. Men samtidigt som Mosebokens berättelse om Kain strukturerar novellens gestaltning av människans exiltillvaro förebådar hans namn brodermordet och det faktum att människan ingenting tycks lära av sina misstag. I sin kommentar till den bibliska prentexten gestaltar novellen därför inte bara människans exil, utan också hennes oförmåga att ta vara på sin broder:

Eller också drogo människorna mot varandra i stora hopar och stucko varandra med svärd och spjut och blodet uppsögs av marken tills mulen blev fet och stinkande av allt detta blod och marken äcklades vid allt blodet och blodet forsade över marken och blev till en strid älv och till en bred flod som båtar kunde segla uppför. Detta är traditionen om blodet. (s. 161)

Med en lätt antydd men ändå uppenbar allusion på den bibliska berättelsens beskrivning av hur den mördade Abels blod ”ropar från jorden” redogör strandfolkets lärare för ”traditionen om blodet”. Lärarens efterkrigstidsmätade skildring av hur ”marken äcklades” av blodet som ”forsade över marken” aktualiserar därför indirekt den bibliske Kains frågande svar ”skall jag taga vara på min broder?” på Guds uppförande ”Var är din broder Abel?”.⁹³

Men om läraren genom sitt exempel på hur människorna ”stucko varandra med svärd och spjut” formulerar frågan om individens ansvar inför sin nästa så framträder en sådan moralisk betydelse tydligt först i relation till den bibliska prentexten: när ”Strandfolket” läses som en allegorisk kommentar till denna. Trots detta är novellen inte en utläggning direkt sysselsatt med att underbygga den bibliska textens sanning – för att använda Edwin Honigs beskrivning av den profetiska allegorin i *Dark Conceit* (1966).⁹⁴ Kainberättelsens funktion är snarare att ifrågasätta den godtycklighet och hårdhet som man från Kains perspektiv finner hos Mosebokens Gud, som till synes utan anledning avvisar hans offer och dömer honom till exil.

Novellens gestaltning av människans exiltillvaro framhävs av att allting som händer i berättelsens nu har hänt förut och även denna arkaisk-cykliska tidsuppfattning öppnar för allegoriska eller icke-mimetiska läsarter. Upprepningen följer årstidernas växlingar. Tidigt om våren föder kvinnorna, på sommaren dansar strandfolket ringlekar, på hösten förbereder man sig för vintern, på vintern täcks jordens ansikte av ett istäcke under vilket människorna lever ”ömkliga och rädda” i väntan och hopp: ”Strandfolket ligger i vinterdvala, infruset och döende./ Men nästa sommar, när fara-i-båt-man kommer tillbaka –” (s. 163).

Både i den lyriska diktionen och i skildringen av exilens eviga upprepning påminner "Strandfolket" om romanen *Polyfem förvandlad*. Men likheterna är större än så och novellen kan med fördel beskrivas som ett embryo till romanen som ges ut 16 år senare. Liksom strandfolket går till stranden för att vänta på "fara-i-båt-man" väntar Kyrklunds Polyphemos vid havet på Ingens återkomst, efter att ha blivit bländad av den mångförslagne Odysseus och lurad av hans ordlek. Hos Kyrklund har både "fara-i-båt-man" och "Ingen" försvunnit över havet och det finns inga tecken som pekar mot att någon av dem vänder tillbaka. Strandfolkets förhoppning om att den frånvarande skall återvända och förlösa dem har som redan nämnts en uppenbar parallell i motivet med den frånvända gudens ansikte. Exilmotivet accentueras ytterligare av att även det barn som föds i novellens slut ges namnet Kain:

Plötsligt reste sig kvinnan på armbågen och sade: "Du! Jag ville föda en son. Han skulle ha ett nytt namn, ett namn som ingen burit före honom." Men de kunde inte finna på något sådant namn.

[...]

När hon födde barnet blev hon utom sig av glädje och hon sade till mannen: "Han skall heta Kain." Mannen sade: "Varifrån har du det namnet?" Hon sade: "Jag har hittat på det själv. Det är vackert."

Och hon höll gossen vid sitt bröst och smekte hans mjuka huvud och hon sade: "Jag är så lycklig. Jag fruktar intet i världen. Lillebarn, lillebarn som suger från mitt bröst, skydde dig månen, skydde dig solen. Och från allt ont bevara. (s. 165f)

Denna avslutning knyter tydligt an till novellens upptakt där berättaren beskriver hur en man i en mytologisk urtid funnit en kvinna på en strand och med henne frambringat "ett barn som fick namnet Kain" (s. 156). Cirkelkompositionen illustrerar spänningen mellan upprepningen och det unika i ett stilläge som liknar Predikarens: "Inträffar något varom man ville säga: 'Se, detta är nytt', så har detsamma ändå skett redan förut, i gamla tider, som voro före oss".⁹⁵ Men det som *sub specie aeternitatis* ser ut som en upprepning av samma händelse är för modern något nytt och betydelsefullt. Hon vill ge sitt barn "ett nytt namn" för att benämna detta unika. Men från läsarens perspektiv framstår namngivningen snarare som en ironi över försöket att bryta upprepningens cirkel, i den bibliska pretexten är ju Kain namnet på den förste som fötts av en kvinna.

Modern i novellen hoppas på att allt ska gå väl för barnet och detta hopp kolliderar våldsamt med pretextens beskrivning av Kains exiltillvaro som vandrande flykting på jorden. Namngivningen i "Strandfolket" griper alltså tillbaka på en tidigare berättelse men är samtidigt en allegorisk markör som pekar framåt och prefigurerar exilens upprepning i det nyfödda barnets kommande öde. På ett helt annat sätt än en realistiskt hållen text styr novellens avslutning med detta grepp även läsaren till reflektion över den allegoriserande

berättelsens relation till den egna erfarenheten – som en prefiguration av det egna ödet. Orienteringen mot läsaren låter sig här beskrivas med den centrala formulering i *Dark Conceit* med vilken Edwin Honig summerar den allegoriska formens emblematiska verkningsmedel: den allegoriska texten lockar läsaren att pröva om ”hans egen erfarenhet svarar mot den expanderande innebörden hos det symboliska materialet i berättelsen”.⁹⁶

Kains exil och Abels ("Abel Amatus Ohmberg")

De två novellerna ”Prognos: negativ” och ”Abel Amatus Ohmberg” i samlingens första avdelning är något av en motpol till den modernistiskt uppbrutna och lyriskt förtätade ”Strandfolket”. Flera av recensenterna uppfattade också dessa två noveller som samlingens mest realistiskt hållna. Om den senare skriver en recensent att den är en välbalanserad ”psykologisk studie” trots att den till följd av sin rapsodiska form inte riktigt tillåter ”den avsedda djupdimensionen”. En annan recensent menar att samma novell är en lyckad komplicerad psykologisk skildring av en person som både väcker läsarens sympati och framstår som löjeväckande. Ytterligare ett typiskt omdöme finner vi hos den recensent som inledningsvis slår fast att samlingens två första noveller är ”representativa för den realistiska novellen” för att sedan värdera dem och finna att de inte riktigt förmår att prestera det som kan krävas av en realistisk novell: ”på något ställe påminner man sig hur vissa målare i den abstrakta genren ibland ’glömmer bort’ sig så att där plötsligt i ett hörn sitter en ’vanlig, hederlig’ naturalistisk skorsten”.⁹⁷

Recensenternas svårigheter att karakterisera novellen kan förklaras av att det parallellt med den realistiska framställningen finns en allegorisk dimension. Denna allegoriska dimension antyds redan i namngivningen av novellens två huvudkaraktärer, Abel Amatus Ohmberg och klasskamraten Konrad Leer. Gerda Antti har pekat på att Abel betyder fåfänglighet, Amatus älskad och föreslår att efternamnet Ohmberg kan läsas utan h. För Antti markerar titeln att novellen är ”en blodig ironi över den dåraktiga människans dåraktiga förhoppningar”.⁹⁸ Ohm:et kan kanske också läsas som enheten för elektrisk resistans och Ohmberg personifierar då människans försök att göra motstånd mot de egna villkoren. Namnet Abel antyder att novellen står i relation till den bibliska berättelsen och betydelsen av denna relation förstärks ytterligare av att Abel Amatus antagonist har det med Kain allittererande namnet Konrad. Även här kan man därför säga att Första Mosebok signaleras som den allegoriserande framställningens pretext.⁹⁹

Angus Fletcher har pekat på att namnen i en allegori ofta används som etiketter på moraliska föreställningar och att de fungerar som metonymiska förbindelser till en (kosmisk) ordning utanför texten.¹⁰⁰ I ”Abel Amatus Ohmberg” aktualiserar namnen visserligen en moralisk ordning som auktoriseras

genom den bibliska prentexten. Men som vi kommer att se är novellen inte i första hand en utläggning av en auktoritativ text, utan en ironiskt omkastad tolkning som utifrån berättelsen om Kain problematiserar människans situation och ansvar.

Det är slumpens blinda spel som gör att novellens två antagonister följer varandra genom livet. De växer upp tillsammans, studerar samma kurser vid samma universitet och hamnar slutligen som laboratoriekemister på en och samma sprängämnesfabrik under kriget. I novellen motsvaras Konrads framgångar av Abel Amatus bakslag – rollerna från den bibliska berättelsen förefaller alltså vara omkastade. I novellens slut tycks Abel Amatus emellertid vända olycka till lycka när han påstår sig ha uppfunnit ett nytt sprängämne med ”en utomordentlig brisans och en tämligen ringa sensibilitet” (s. 65). Men innan representanterna för militären och krigsindustrin hunnit anlända för att bedöma uppfinningen omkommer han i en kraftig explosion på fabriken.

Ur en synvinkel kan man beskriva novellen som en i exilens skugga ”havererad” sedelärande berättelse. Den strävsamme Abel Amatus kämpar med ”järnflit” för ”att bli en stor man”, under det att slyngeln Konrad vederlägger den sedelärande berättelsens förnuftiga och goda logik genom att alltid ta hem spelet. Berättaren kommenterar novellens omkastade ordning med att verkligheten inte ger åt dem som faktiskt gjort sig förtjänta av det:

Om nu detta vore en sedelärande berättelse, så vore ju fortsättningen given. Den sedelärande berättelsen går som bekant ut på att visa, hurusom synden till slut straffas och dygden får sin belöning. Ännu för några decennier sedan tvingade man skolbarnen att läsa dylika berättelser i hopp om att av dem göra bättre människor. Numera har man gett upp. Vår tid är mera realistiskt inriktad och av alla diktarter är den sedelärande berättelsen den mest fantastiska. (s. 42)

Att den absurda verkligheten inte följer den sedelärande berättelsens moraliska böjningsmönster framgår med all tydlighet allteftersom novellen rör sig framåt.¹⁰¹ Abel Amatus ”dygder” belönas inte och Konrads ”synder” får inget straff. Istället råder det motsatta förhållandet och medan Abels insikt om sitt eget misslyckande sakta växer sig starkare visar sig Konrad vara av naturen gynnad. Konrad är ”mera begåvad än Abel Amatus”, meddelar berättaren apropå denna orättvisa och fortsätter: ”Ett oblikt öde hade nu ställt Abel Amatus vid sidan av den i så många avseenden av naturen bättre lottade Leer” (s. 49). Trots att Abel Amatus namn egentligen pekar på motsatsen är hans situation därför att likna vid den förfördelade Kains. Likheten med den bibliske föregångaren förstärks ytterligare av att Abel Amatus i ett anfall av avundsjuka och hat beslutar sig för att döda den lyckosamme och framgångsrike Konrad (s. 59).

Abel Amatus drivs av ett hybrisliknande vansinne och av en vägran att acceptera sina villkor. Bland annat anmärker berättaren att Abel Amatus inte förmår att skruva ner sina pretentioner; för honom finns ”ingen reträttplats i livet efter ett misslyckande”. Abel Amatus fogar sig inte och i sitt trots liknar han kanske lika mycket Job som Kain. Men samtidigt gör berättaren klart att Abel Amatus situation är att likna vid Kains exil:

Oryggligt är gudarnas domslut. Inga böner och inga botövningar kunna tvätta bort kainsmärket från deras panna, vilka icke äro välbehagliga inför gudarna. Aldrig skall gudarnas nåds sol lysa över dem, som äro avlade av Kains ätt. (s. 48)

Berättaren anspelar på det till synes oförklarliga faktum att Moseböckernas Gud ser till Abels offer men inte till Kains. I linje med detta blir kainsmärket i Kyrklunds novell – kanske något oegentligt med hänsyn till den bibliska berättelsen – ett tecken för makternas vana att obevekligt och till synes utan orsak åsidosätta vissa. I Kyrklunds tolkning tonas alltså den bibliske Kains egen skuld som brodermördare inledningsvis ner och istället står världsordningens godtycklighet och orättvisa i förgrunden. Den bibliska pretexten omtolkas på så sätt för att infogas i ett mer sekulariserat sammanhang.

Kains exil från Gud är jämförbar med den verklighet förutan försonande godhet och rättvisa som Abel Amatus möter. Det är också här som novellens kritik mot den sedelärande berättelsen, där ”synden till slut straffas och dygden får sin belöning”, framträder i sin fulla betydelse. I en exiltillvaro utan Gud finns det ingen inneboende moralisk ordning som garanterar en förnuftig och rättvis balansräkning. Därmed kan man säga att ”Abel Amatus Ohmberg” inte är vad vi med Honig tidigare benämnde en profetisk allegori, det vill säga en allegori som utlägger den bibliska pretextens sanning. Snarare formar sig Kyrklunds novell till en kritisk kommentar till pretextens moral.

*

Genom novellens illusionsbrytande kommentarer om den sedelärande berättelsens förhållande till verkligheten framhävs det allegoriserande greppet. Detta grepp tenderar att reducera gestalterna till personifikationer av abstrakta föreställningar i en parodi som exemplifierar en moralisk sentens som är omkastad i förhållande till ett traditionellt dygdeexempel. Men samtidigt reser berättarens illusionsbrytande polemik mot den sedelärande berättelsen ett paradoxalt anspråk på realism. Detta eftersom berättelsen om Abel Amatus indirekt påstås vara sannare mot verkligheten än det sedelärande exemplet, som enligt berättarens uppfattning är den ”mest fantastiska” av alla diktarter.

Textens illustrerande modus accentueras av att berättaren auktoritativt fixerar novellgestalternas karaktärer. Istället för att enbart låta karaktärsegen-

skaperna framträda successivt i en följd av situationer ger berättaren själv flera väsentliga fakta om Abel Amatus och hans antagonist Konrad Leer. Deras öden i den kommande framställningen blir sedan i högre eller lägre grad ett konsekvent fullföljande av vad berättaren redan slagit fast. Abel Amatus beskrivs som en person med ”groteskt uppdriven ärelystnad”, och det är hans oförmåga att foga sig i situationens villkor som blir hans fall:

Hans ärelystnad var en planta med djupa rötter, en planta, som spirat i förödmjukelsens svarta mull och som vattnats med blod och tårar. Hans ärelystnad var grundstommen i hans livsåskådning.

”Jag Abel Amatus Ohmberg, skall bli en stor man.” När skulle den bubblan brista? (s. 47)

Abel Amatus ställs här fram som en personifikation av ”ärelystnaden”. Trots att berättaren med sina illusionsbrytande kommentarer polemiserar mot den sedelärande berättelsens logik tycks novellen alltså föra fram ett traditionellt didaktiskt motiv: novellen visar hur Abel Amatus övermod är ett tragiskt karaktärsfel som leder till hans undergång.

Ändå kan man inte påstå att novellens moraliska sentens entydigt framhåller för sin läsare att hon bör skruva ner sitt anspråk på livet. För även om novellen som helhet visar på det lönlösa i Abel Amatus revolt mot verklighetens obönhörlighet etableras ett motperspektiv genom att berättaren ger sken av att sympatisera med hans hopp om en revansch gentemot övermakten. Berättarens inlevelsefulla framställning av Abel Amatus situation övergår ofta i erlebte rede och på så sätt betonas sympatin med hans perspektiv. Samtidigt är denna sympati anfäktad av en ironisk distans som försvårar för den entydiga identifikationen:

Skulle det då icke på ett enda område förunnas honom att vara den överlägsne? Skulle den aldrig gry den dagen, den efterlängtrade dagen, då han, Abel Amatus Ohmberg, skulle vara den starkare? Skulle han aldrig bli en stor man? (s. 51)

Som flera av recensenterna påpekat kan novellen på en nivå beskrivas som en psykologiskt inkännande och realistiskt hållen studie. Samtidigt innehåller novellen ett mer framträdande allegoriserande än den första novellen ”Prognos: negativ” i samma avdelning, vilket är något som pekar fram mot det kommande författarskapet. Karaktärsskildringen i ”Abel Amatus Ohmberg” kan därför beskrivas som en blandning av allegori, parodi och psykologiserande realism.

Deborah L. Madsen menar att en allegorisk gestalt normalt personifierar ett relativt komplext teologiskt eller filosofiskt perspektiv och endast sällan materialiserar en avgränsad abstrakt föreställning. Enligt hennes uppfattning är den sofistikerade allegoriska gestalten inte enbart en löst förklädd idé i lit-

terär form. Istället ser hon den som en demonstration av abstrakta egenskaper gestaltade som tillstånd hos det mänskliga medvetandet. Den kan inte förändras i sin essens, som begrepp är den statisk, men den kan visas fram i flera manifestationer som bidrar till förståelsen av den avsedda egenskapen: ”En allegorisk gestalt existerar på samma gång i mänskliga, begreppsliga och estetiska termer som en karaktär i en fiktionstext”.¹⁰²

Madsens beskrivning av den allegoriska figurens många dimensioner stämmer överens med gestalten Abel Amatus. Genom att berättaren ger flera väsentliga fakta om sin gestalt tenderar han att fixera honom som en personifikation av en bestämd egenskap samtidigt som en motsatt rörelse skapas genom berättarens bruk av till exempel erlebte rede.

Ibland sker karaktäriseringen direkt av berättaren och ibland indirekt genom en annan fiktionsgestalts ögon. Abel Amatus introduceras för läsaren från magister Nohrströms synvinkel och påstås vara en ovanligt ambitiös elev som saknar ”skolljusets väsentligaste egenskaper” (s. 32f). Den inledande karaktäriseringen av Abel Amatus upprepas sedan av berättaren och sammankopplas med den bibliska prentexten: ”Av all sin kraft och av allt sitt förstånd arbetade Abel Amatus på att nå ett mål, som aldrig kan uppnås genom arbete men endast genom gudarnas speciella nåd. Många äro kallade till att bliva genier, men få äro utvalda. Många äro de, som tända den heliga offerelden på gudarnas altare” (s. 48). Berättarens karaktärisering sker även genom Abel Amatus eget perspektiv, när denne trots sin flit slutligen börjar inse sin egen begränsade förmåga:

Han skulle aldrig bli en stor man. I hela sitt liv skulle han förbli en obetydlig medelmätta. Han var slagen. Slagen över hela linjen.

Hans självbevarelsedrift tvingade honom att skjuta undan dessa tankar, skjuta undan dem till varje pris. Men han kunde icke döda dem. Likt råttor gnagde de och grävde djupt i botten på hans själ. (s. 53)

Abel Amatus oföränderlighet poängteras alltså upprepade gånger och från olika perspektiv. Men även om han är en allegorisk personifikation av den lika statiska som tragiska kombinationen ”ärelystnad” och ”medelmåttighet” framstår han inte enbart som en löst förklädd idé i litterär form. Det som Madsen kallar den allegoriska figurens ”mänskliga” dimension framträder inte minst i Abel Amatus gradvis stigande insikt om sin egen begränsning och i berättelsens psykologiserande skildring av hur han hanterar denna insikt.

*

Med viss rätt kan man säga att ”Abel Amatus Ohmberg” är en tragedi som sönderfaller i två delar. Protagonistens död när knappt en femtedel av novellen återstår innebär då både en tematisk vändpunkt och ett perspektivskifte. Den

första delen skildrar hur Abel Amatus ärelystnad och oförmåga att acceptera sina begränsningar driver honom mot undergången. Denna undergång föregrips av berättaren som i relation till den bibliska prentexten antyder Abel Amatus kommande öde: ”Oräkneliga äro de förbannade, de som icke äro utvalda, de vilkas eld slår ned likt ett misshagligt kainsoffer och bränner dem själva till aska” (s. 48). Den andra delens vändning kommenteras uttryckligen av berättaren som meddelar att med protagonistens död ”hade historien om Abel Amatus varit avslutad, om icke en händelse hade inträffat, som gjorde att där blev ett efterspel” (s. 66).

Abel Amatus mister livet under mystiska omständigheter. Efter hans tillkännagivande av att ha uppfunnit ett nytt sprängämne och framlagt siffror som pekar på en sensationell sprängkraft omkommer han, som nämnts, i en explosion. Enligt den förklaring som fabriken ingenjörer först ger har Abel Amatus själv ”genom något ödesdigert förbiseende orsakat densamma”. Han blir därmed förklarad som ett av de ”unga genier som taga sina uppfinningar med sig i graven” (s. 66).

Denna förklaring måste emellertid snart revideras då man på olycksplatsen finner en ”icke exploderad bomb av okänd och mycket primitiv tillverkning” (s. 66). Ärendet remitteras till en krigsdomstol som gör bedömningen att det rör sig om ett sabotage och repressalieåtgärder förbereds mot ”den av politiskt opålitliga element bestående gisslan, vilken för någon tid sedan uttagits” (s. 67). En tredje förklaring till explosionen har emellertid tidigare antytts av berättaren som pekar på att Abel Amatus i ärelystnad orsakat sin egen död. Besegrad av sina egna begränsningar framstår påståendet om den sensationella uppfinningen som hans enda väg till den åtrådda berömmelsen – även om denna berömmelse också måste kosta honom livet. Efter Abel Amatus död får antagonisten Konrad Leer en central position i handlingsförloppet, eftersom han sitter inne med information som pekar mot att det hela kan vara ett självmord.

Vändningen i novellen accentueras bland annat genom förskjutningen i perspektiv. Om Abel Amatus är den första delens protagonist är Konrad den andra delens. På novellens sista sidor skildrar berättaren, i en lång erlebte red passage som sträcker sig över nästan tre sidor, hur novellens nye protagonist befinner sig i ett moraliskt dilemma:

Han Leer, var den ende, som eventuellt kunde misstänka, att allt icke stod rätt till. Och Abel Amatus hade ju alltid varit underlig. Helt förskräckt över de perspektiv, som öppnade sig, försökte han växla in sina tankar på ett annat spår, men lyckades föga bättre, än att han kom att tänka på en annan händelse, som ytterligare gav näring åt hans dubier. (s. 68)

Avslutningsvis formulerar novellen en etisk situation där en individ står ensam och där ett ingripande kan ändra ett händelseförlopp. Konrad Leer väljer att inte ta det personliga ansvaret utan överlåter avgörandet till andra instanser:

I själva verket var saken alldeles för allvarlig, för att han skulle kunna åta sig ansvaret att framföra dylika löst grundade misstankar. Saken var faktiskt så pass allvarlig, att han icke ens själv borde hysa några som helst misstankar av denna art. Hade icke polisen undersökt saken? Hade icke en speciell undersökningskommission tillsatts? (s. 70)

Av olika skäl beslutar sig Konrad för att vara tyst och som det kommer att visa sig får denna tystnad dramatiska konsekvenser. Sedan man fastslagit att det var ett sabotage som dödat Abel Amatus verkställs den vedergällning som Konrads inblandning kunde ha avstyrat:

En kall och stjärnklar morgon i slutet av december ställdes tio män mot muren på en fångelsegård. Skotten smällde.

Knappast hade Abel Amatus någonsin tänkt sig, att han skulle få så förnämlig salut vid sin begravning. (s. 71)

Eftersom krigsdomstolens repressalieåtgärd verkställs samma dag som Abel Amatus begravs markeras kopplingen mellan hans namn och de arkebuserade männens död. Därmed förefaller det som om den bibliska pretextens Abel i novellen ”Abel Amatus Ohmberg” i själva verket är de tio männen som avlider på grund av Konrads tystnad.

Novellens förhållande till pretexten kan därmed beskrivas som en skruvrelse. I den första delen står Abel Amatus i den bibliske Kains position, som den förfördelade och kainsmärkte, medan Konrad Leer står i den lyckosamme Abels. Denna till namnen omkastade rollfördelning antyds som redan nämnts av att Abel Amatus i ett anfall av vrede bestämmer sig för att döda Konrad. I novellens andra del ansluter sig novellen emellertid till pretextens böjningsmönster och Konrad står i samma position som den bibliske brodermördaren Kain. Konrad överlever och hans namn blir i novellens slut ett tecken för den fråga som pretextens Kain ställt till sin Gud: ”skall jag taga vara på min broder?”¹⁰³

Enligt Kyrklunds korrespondens med förlaget är ”Abel Amatus Ohmberg” en av de allra tidigast författade novellerna. Det är därför av intresse att notera att den, liksom ”Prognos: negativ”, uttryckligen ställer frågor om ansvar, något som pekar mot att det etiska engagemanget är djupt förankrat redan från författarskapets början. I ”Abel Amatus Ohmberg” strukturerar den bibliska berättelsen om Kain en gestaltning av människans exiltillvaro. Men även om denna exiltillvaro framställs som den moraliska ordningens frånvaro – dygden får ingen belöning och synden inget straff – så kan frågan om individens personliga ansvar för den andre fortfarande ställas. På så sätt omformulerar Kyrklund den sedelärande berättelsens form, från entydigt moraliserande till problematiserande.

Jobs bok och konstverket som protest ("Opus Tegula")

Relationen mellan novellerna i *Ångvälden* och Bibeln är inte enbart den mellan ett verk och dess källor. Flera av novellerna kan istället med fördel beskrivas som både exegetiska och polemiska utläggningar. I berättelsen om Kain finner Kyrklund utgångspunkten till en modern tolkning av människans exil och därmed kan man säga att hans text utlägger pretextens betydelse. Men samtidigt framstår hans bearbetning av den bibliska berättelsen som en kritisk kommentar till den moraliska ordning som prentexten auktoriserar. Kyrklunds Kain framstår snarare som oskyldigt drabbad av tillvarons godtycklighet och inneboende orättvisa än som rättmätigt straffad efter en felaktig handling. Vi fann också att den moral som i den bibliska berättelsen ytterst garanteras av den straffande guden återfinns som samvettsmoralens betonande av individens eget ansvar i Kyrklundnovellens allegoriserande och exemplifierande kommentar.

Även om den bibliska berättelsen om Kain och Abel är en central pretext i *Ångvälden* är den långt ifrån lika signifikant som Jobs bok om man väljer att betrakta författarskapet som helhet. Vi ska se hur allusioner på Jobs bok återkommer upprepade gånger i Kyrklunds texter och påståendet att den fungerar som hela författarskapets pretext är inte helt orimligt – det kan man hävda trots att Jobs namn sällan nämns uttryckligen.¹⁰⁴

Ett sätt att beskriva betydelsen av Jobs bok är att ta fasta på protesten mot människans exil som ett motiv i Kyrklunds författarskap. Detta motiv kan sedan sägas aktualisera den bibliska prentexten i högre eller lägre grad. I *Ångvälden*, *Twåsam* och *Mästaren Ma* är exilmotivets koppling till Jobs bok lätt antydd men ändå uppenbar, i *Polyfem förvandlad* har motivet frigjorts från ett omedelbart förhållande till den bibliska texten och inplacerats i den grekiska mytologin – även om allusioner på Jobs bok går att finna också där, i *Den rätta känslan* återspeglar handlingen i en av exempelberättelserna uttryckligen situationen i Jobs bok och i det didaktiska blankversavsnittet i *Om godheten* öppnar berättaren, genom vaga allusioner på Jobs bok, för en etisk hållning som inte söker sin motivering hos Gud utan i förhållande till annat liv.

Den bibliske Kains exil inleds i samma stund som Gud försummar hans offer och fullbordas i förvisningen efter mordet på Abel. Exilen i Jobs bok inleds med att Gud nyckfullt låter djävulen pröva Job med ett ohyggligt lidande. Efter rader av prövningar revolterar Job genom att ifrågasätta Guds godhet och förbanna sin egen existens. Men även om den bibliske Job i vrede uppreser sig mot den Gud som orättfärdigt vänt sitt ansikte ifrån honom förändras inte hans tro. Job upphör aldrig att stå i dialog med Gud och slutligen besvaras hans krav på upprättelse genom att den välfärd som en gång fanns återställs mångfaldigt: "Och Herren välsignade slutet av Jobs levnad ännu mer än begynnelsen, så att han fick fjorton tusen får, sex tusen kameler, ett tusen par oxar och ett tusen åsninnor. Och han fick sju söner och tre döttrar".¹⁰⁵

En av de texter i Kyrklunds författarskap där Jobs namn uttryckligen nämns är konstnärnovellen "Opus Tegula" i *Ångvälden*. I förbigående avslöjar berättaren där att protagonisten Magnus Erasmus läser "O'Neill, Strindberg, Lorca, Sofokles och Job" (s. 150). Den tillsynes ovidkommande anmärkningen visar sig vara ytterst betydelsemättad och vid närmare granskning framstår "Opus Tegula" som en kommentar till den kristna religionens texter i allmänhet och Jobs bok i synnerhet. Arne Florin har uppmärksammat att novellens inledning är en travesti på den apostoliska trosbekännelsen.¹⁰⁶ Men det finns ytterligare ett stort antal betydelsebärande referenser till Bibeln i denna novell som byggs upp kring de båda motiven exil och revolt.

Det parodiska anslaget i "Opus Tegula" är tydligt. Handlingen tar sin början i den klichéartade motsättningen mellan protagonistens inre vilja att bli konstnär och borgerlighetens krav på anpassning till de yttre omständigheterna. Magnus Erasmus väljer konstnärslivet och trotsar därmed både sin självupppoffrande mor, som vill att han ska söka jobb som kamrer på bank, och sin egen oförmåga att måla.

Att Magnus Erasmus är en individ på kant med tillvaron antyds redan inledningsvis när berättaren tilltalar sin karaktär och påpekar att han varken är hemmastadd i sin situation eller i sina kläder: "dina stora händer svetts och studentmössan sitter så konstigt på ditt vattenkammade hår. Vad skall du väl bli här i världen?" (s. 139). Den unga människans hoppfullhet inför livets möjligheter gestaltas emblematiskt av Magnus Erasmus studentmössa, och här finner vi ena sidan av novellens grundläggande tematik; den andra är missräkningen och den kommande stukningen av detta samma hopp.

Magnus Erasmus följer sin övertygelse och börjar på målarskola. Men hans tid där utmynnar i en katalog av misslyckanden som inleds med att han försöker att måla en citron:

Han målade en citron. Men han lyckades inte med den.

Han förnam citronen: dess friskhet, dess doft, dess syra, dess rundhet i handen, dess glatta hud, och dess gulhet, dess gula gulhet. Och han såg på sina händers verk: en kväljande fläck på en kladdig duk. En varhård i en sjö av smuts. En sprucken böld.

O Gud Jehovah allsmäktig – varför äro mina penslar doppade i segt lim? varför flyter var och smuts från mina penslar? varför ruttna färgerna på min duk?

Vreden steg inom honom. Han spottade på duken och gick. (s. 140)

Magnus Erasmus svårighet att överföra verklighetens "friskhet", "rundhet" och "gulhet" till duken knyter an till novellens diskussion om konstens funktion och mening – i slutet av novellen lämnar Magnus Erasmus den måleriskt föreställande konsten för ett absurt murande med tegel. Berättarens expresiva ordval när han beskriver Magnus Erasmus citron förefaller samtidigt söka analogier i Jobs situation. Liksom citronen är en "varhård i en sjö av smuts"

och en ”sprucken böld” sitter den prövade Job mitt i askan med svåra bulnader.¹⁰⁷ Betydelsen av denna mycket vagt antydda allusion till Jobs bok förstärks av Magnus Erasmus litanian som följer omedelbart på beskrivningen av den misslyckade citronen. Den konstnärliga oförmåga som Magnus Erasmus uttrycker med sitt ”varför” i citatet ovan är en vanmaktskänsla formulerad i den bibliske Jobs idiom: ”Varför fick jag ej dö strax i modersskötet, förgås vid det jag kom ut ur min moders liv? Varför funnos knän mig till mötes, och varför bröst, där jag fick di?”¹⁰⁸ Därmed antyder Magnus Erasmus som frågor utformade anklagelser det motiv som längre fram i novellen allt tydligare framträder som en variation på Jobs revolt mot Gud.

I ett trotsande av den egna oförmågan fortsätter Magnus Erasmus att måla. Insikten om den egna begränsningen blir avgörande först då han som av en händelse får reda på sin egen färgblindhet. Först då får han förklaringen till varför kamraterna på konstskolan skrattat åt honom och viskat bakom hans rygg. Hans konstverk är vanskapta och färgblinda misslyckanden: ”Alla såg och alla skrattade, alla såg, endast han såg icke” (s. 142).

Här tar novellen sin första vändning och protagonisten tvingas att underkasta sig situationens villkor. Magnus Erasmus är kränkt av tillvaron; han hör inte till de till konstnärlighet utvalda och får finna sig i det borgerligt kringskurna och enformiga jobbet som kontorsslav. Övergången poängteras av en ellips. När berättelsen återvänder till Magnus Erasmus har åren gått medan han suttit på bankens kontor och adderat på sin räknemaskin. I denna tillvaro, som i novellen närmast liknar en exil från livets möjligheter, finns det emellertid ett försök att gå i dialog med Gud för att söka upprättelse. Enligt berättaren förvandlas den vita ändlösa remsan, som matas fram ur den dagdrömmande Magnus Erasmus räknemaskin, till en rökslinga med böner *de profundis*:

Han tänkte på en rökslinga ur ett offerkärl, en vit ändlös rökslinga med hans böner på. Den skulle uppstiga genom himlarna, de kallblå himlarna, uppstiga till den gode gudens tron, en ändlös böneremsa med hans ändlösa böner på. O gode gud i de kallblå himlarna, sexton och sjuttiofem, hav misskund med mig Magnus Erasmus Videström, tvåhundrafyra och aderton, ty min fattiga själ är inte mycket värd, en och femtio, ur djupen anropar jag dig, sjutusenåttahundra sjutton och tio, gör ett slut på mina döda dagar och min meningslösa möda, niohundra nittio och nollfem, ty du är makten och äran och härligheten, summa niotusentrettioåtta kronor och femtioåtta öre. (s. 143f)

Mellan uträkningarna infogar Magnus Erasmus sin bön som en variation på den inledande raden i psalm 130: ”Ur djupen ropar jag till dig, Herre”.¹⁰⁹ Men bönen övergår strax till vad som liknar en travesti på den bibliske Jobs önskan om döden. Där Magnus Erasmus ber om ett slut på sina ”döda dagar” och sin ”meningslösa möda” så klagar Job: ”hellre dö än vara blott knotor. Jag är

led vid detta; aldrig kommer jag åter till liv. Låt mig vara; mina dagar är ju fåfänglighet”.¹¹⁰

I Kyrklunds novell turneras exilmotivet. Det som i Jobs bok är en gripande protest mot Guds hårdhet blir i ”Opus Tegula” en parodisk gestaltning av förhoppningarnas möte med tillvarons blindhet. Exilsituationen understryks av formuleringen ”de kallblåa himlarna” i citatet ovan. Men exilen framhävs också av mötet mellan å ena sidan Magnus Erasmus bön och å andra sidan siffrornas (och verklighetens) obevekliga summa. Samtidigt antyds även ett ifrågasättande av tillvarons hårdhet mellan de monotona uträkningarna i Magnus Erasmus bön:

O gode gud i de kallblåa himlarna, fyratusentrehundra femtio och noll, varför gitte du trampa på mig, ettusentvåhundra och noll, varför gitte du ...
Papperet tog slut. Han satte in en ny rulle. (s. 144)

Genom upprepningen av frasen ”de kallblåa himlarna” framhäver novellen föreställningen om Guds isande tystnad. Liksom den bibliske Job är Magnus Erasmus övergiven och kränkt samtidigt som han ifrågasätter det riktiga i detta. Men i ”Opus Tegula” betonas situationens oföränderlighet och verklighetens obönhörlighet gör sig påmind när papperet i räkneapparaten abrupt tar slut och sätter punkt för Magnus Erasmus kallande rop. Den försonande upprättelse och återetablerade tillit som avslutar Jobs bok tycks därmed vara utom räckhåll och protagonisten tvingas istället att inse vidden av sina missräkningar.

I en lång passage som växlar mellan erlebte rede och inre monolog beskrivs hur Magnus Erasmus ser sig själv, på samma svängstol, adderandes samma meningslösa siffror, i alla dagar fram till pensionen: ”Att sitta här i sextio år och mögla bort, det kan jag lida. Vad spelar det för roll, jag har ju redan misslyckats med mitt liv, målet är avgjort, domen har fallit: misslyckad” (s. 146).

Novellens första halva beskriver med andra ord en rörelse där möjligheterna successivt kringskärs och där protagonisten mot sin vilja tvingas till att acceptera situationen. Parallellt med en sådan rörelse finns det emellertid markörer som pekar i motsatt riktning och som signalerar protagonistens ovillighet att acceptera det egna livsnederlaget. Denna ovillighet tycks i sin tur utgå från oförmågan att godkänna ett åsidosättande av det unika: ”att andra skall finna det helt naturligt och i sin ordning att jag sitter på denna samma svängande svängstol i dag, i morgon och alla dagar, det kan jag inte lida! Ty hur det nu är, så är det en stor och högtidlig sak att ha misslyckats med sitt liv. Sitt enda liv” (s. 146).

Därmed är vi framme vid berättelsens andra vändning. För ett ögonblick förefaller lyckan snudda vid Magnus Erasmus som ärver ett hus av sin okände far. Berättaren beskriver hur han efter inflyttningen genast bestämmer sig för att riva den befintliga kakelugnen och för hemtrevnadens skull vill mura en öppen spis.

Murandet är novellens centrala motiv och dess metapoetiska dimension pekats ut av novellens titel. Motivet introduceras i berättelsen i enlighet med realismens krav på sannolikhet: ”Det finns ingenting som skänker hemtrevnad så som en öppen spis. Och varför skulle jag inte göra murningen själv?” (s. 148). Relativt omgående övergår det dock till att beteckna vad som förefaller vara en lika absurd som komiskt vanvettig revolt mot tillvaron och de egna begränsningarna. De konstverk Magnus Erasmus förut inte kunnat måla murar han nu:

Han murade citroner, han murade en död råtta, han murade en sopp, han murade en dåre. Han murade en solnedgång i en lärkskog, han murade ett vitt hus på vägen till Toledo. (s. 149)

Efter hand som Magnus Erasmus murar fylls rummen i det nya huset från golv till tak med tegel. Husets nio rum förvandlas till nio homogena konstverk – av berättaren jämförs de med Beethovens nio symfonier. Han murar sig baklänges ut ur rum efter rum och ut ur huset: ”Slutligen stod han framför den öppna ytterdörren och i dörröppningen reste sig en slät mur av röda tegel. Hela huset var fyllt av tegel” (s. 151f).

I novellen framstår det absurda murandet som en bild av konstnärens revolt mot exiltillvarons villkor. Att denna revolt skrivs fram mot bakgrund av en biblisk föreställningsvärld understryks ytterligare av att Magnus Erasmus döper sitt andra verk till ”Opus N:o 2 Babels torn” (s. 150). I Bibeln är Babels torn en bild av obegränsade möjligheter men också av övermod. Tornet var tänkt att räcka upp till himlen och är en manifestation av människans försök att göra sig till Guds jämlike. Som bekant stoppas försöket när Gud inser att ingenting längre är omöjligt för människorna; genom att förbistra deras språk och sprida dem över världen begränsar han deras förmåga.¹¹ Novellen förflyttar på så sätt, med ett underfundigt grepp, den bibliska berättelsens gudomliga ingripande till en begränsning i den fysiska verkligheten. I det andra rummet på nedre botten murade Magnus Erasmus upp sitt babylo-niska torn: ”ända till dess att Guds tak tog emot och han inte kunde komma längre” (s. 150).

*

I ”Opus Tegula” är Jobs bok den pretext som strukturerar den allegoriskt-abstrakta skildringen av exilens orättvisa och människans revolt. Men det är även intressant att notera hur den montage-teknik som Kyrklund utvecklar i flera av sina experimentella romaner återfinns på ett embryostadium i novellen. Den abrupt infogade 17-radiga dikt som indirekt kommenterar murandets innebörd pekar fram mot ett centralt inslag i det kommande författarskapets romaner. Att novellens avslutande dialog är uppställd som en replikväxling i ett drama förstärker ytterligare intrycket av montage. Hanno Möbius menar

att montaget genom att växla mellan olika litterära former som prosa, lyrik och dramatik genererar en perspektivmångfald ('Perspektivenvielfalt').¹¹² I "Opus Tegula" tycks den infogade diktens funktion främst vara att avskilja och etablera ett överordnat – om än inte entydigt – perspektiv från vilket den övriga prosaberättelsen kan tolkas:

Liksom när man hejdar en flod i dess lopp
och bygger en barriär från strand till strand
och vattnet stiger
och oupphörligt stiger
och pressar (små rännilar silar)
och trycker (små rännilar gnager)
och stiger
tills
äntligen brister hejdlös formlös –
så
stiger
och oupphörligt stiger
och böldpressar
och böldspränger
tills
äntligen tankens tunna spindelnet har brutit
utan att man märkt – (s. 148)

Dikten beskriver först ett hejdat flöde, sedan ett genombrott och övergången till något nytt och formlöst. Med ord som "stiger", "pressar" och "spränger" skildras det första tillståndet som expansion och begränsning, medan det andra tillståndet inte tycks känna några gränser överhuvudtaget.

Av debutsamlingens noveller är "Opus Tegula" den enda i vilken man påträffar både typografiskt avgränsade dikter och passager i dramaform. Då den tillhör de två senast författade novellerna i samlingen kan man se kombinationen av dessa grepp som en rörelse mot den mer genomförda montageestetik som Kyrklund kommer att använda i sin nästkommande bok. I *Tvåsam* påträffas flera dikter och kortare berättelser infogade i den övergripande berättelsen på samma oförmedlade sätt. Liksom dikterna i *Tvåsam* förefaller dikten i "Opus Tegula" fungera som en sammanfattande kommentar eller tolkning som öppnar den övergripande berättelsens förlopp mot en mer allmängiltigt syftande nivå. Genom diktens facett framstår Magnus Erasmus murande inte enbart som en revolt mot den egna begränsningen, utan även som det konstnärliga uttrycket för den begränsning som skildras i dikten – för detta onämnda och kanske också onämnbare som "stiger", "pressar" och "spränger".

Det vansinniga i Magnus Erasmus murande markeras av att han till sist omhändertas av myndigheterna. Som avrundning på en konstnärsnovell kan

detta naturligtvis ses som en självironisk gest. Men samtidigt utmynnar berättelsen i en apologi för en bestämd estetik. Gunnar Arrias menar att "Opus Tegula" avslutningsvis formulerar en estetik i "non-kommunikativ riktning" och att denna formuleras "först sedan den kommunikativa misslyckats".¹¹³ Det vansinniga murandet som fyller husets rum med en kompakt massa av tegel pekar, i linje med detta, mot konstens oförmåga att förmedla den "osedda kamp" som enligt berättaren utspelas inom Magnus Erasmus (s. 151).

Magnus Erasmus trotsar emellertid de förutsättningar som hans konstform ger och berättarens skildring av hur det sista verket färdigställs står ironiskt kontrasterad mot det kompakta murandets meningslöshet: "Så började han mura försiktigt och kärleksfullt, ty detta var ju sista gången. Han höll på hela sommaren. Allt vad han hade lärt sig och upplevt och hoppats på lade han ned i opus 9" (s. 151).

I dramats form skildrar novellens sista passage protagonistens försök att hävda sin rätt när han angrips av "Åklagaren". Att Kyrklund stavar "Åklagaren" med versal vidareför den parallell mellan Magnus Erasmus och Jobs bok som novellen tidigare på olika sätt har etablerat.¹¹⁴ Liksom Job revolterar Magnus Erasmus och det förefaller som om konsten på något sätt ger honom en möjlighet att mitt i det absurda vansinnet trots allt utmana sitt öde. Att berättaren upprepade gånger benämner Magnus Erasmus konstverk "segermonument" förstärker detta intryck (s. 151). Samtidigt förefaller framställningens ironiska ton visa på revoltens absurda meningslöshet. Men som vi såg i "Tankar på en tiberbro" är den meningslösa handlingen inte nödvändigtvis i avsaknad av moraliskt värde.

Arne Florin har pekat på att berättaren med sin frågande formulering "vem skall mäta dig efter ditt mått" (riktad till Magnus Erasmus) antyder "en syn på individualiteten som såväl oåtkomlig som ojämförlig".¹¹⁵ Annorlunda uttryckt kan man säga att ett grundläggande estetiskt problem i "Opus Tegula" är frågan om konstverket kan peka ut existensen av detta oåtkomliga och ojämförliga som inte går att gestalta eller nämna – ett tema som vi känner igen från flera av novellerna i *Ångvälden*. Intressant i detta sammanhang är att protagonistens avslutande apologi berör betraktarens relation till konstverket:

Det bestående i ett konstverk är materialet. Elden slocknar och formen töm-
mes på sitt innehåll. Endast materieklumpen återstår, som kom till använd-
ning, leran eller guldets, ockran och cinnobern, eller den tomma spelplatsen
som skådespelarna har lämnat. Men någon skall gå över den tomma scenen
och lyssna efter ekon och någon skall gå förbi högen av hopad marmor och
bestiga berget av bränd lera och förundras. (s. 152)

Trots att konsten inte förmår förmedla elden eller innehållet tycks den kunna peka ut det andra subjektets existens. Frågan om det mänskligas unicitet är

som vi redan har sett intimt sammankopplad med en etisk problematik i Kyrklunds debutsamling. Tillsammans med "Ångvälten" och "Strandfolket" utgör "Opus Tegula" samlingens tredje och sista avdelning. Gemensamt för de tre novellerna är att de alla på olika sätt gestaltar en moralisk problematik i skuggan av exilens meningsförlust och att de lyfter fram det ojämförligt partikulära hos människan. I flera avseenden pekar novellerna i denna sista avdelning fram mot det kommande författarskapet och i det sammanhanget förefaller "Opus Tegula" inta något av en särställning. Det är nämligen inte enbart den montageliknande gestaltungsmetoden i "Opus Tegula" som återfinns i *Tvåsam*. Även novellens försiktiga anspelning på betraktarens/läsarens roll kommer att vidareutvecklas och ges en fördjupad innebörd i Kyrklunds nästa bok.



Blyertsteckning av Claes Bäckström från mitten av 60-talet

Ett moralfilosofiskt montage

Tvåsam (1949)

Allegori om ansvar och skuld

Erik Hj. Linder har kopplat samman 40-talsförfattarnas gemensamma upplevelse av världskrigets fasor med den ångest och vanmakt som återkommer i 40-talets litteratur.¹ Lars Fyhr har i sin tur pekat på att ett sådant resonemang underförstår en spegelteori som är mekanisk och som "bortser från alla förmedlingar, ett varats direkta och omedelbara primat över medvetandet, där dikt och litteratur reduceras till passiva reflexer av den historiska verkligheten".² Med detta vill Fyhr understryka att författare reagerar aktivt på verkligheten och att de bearbetar, utformar och förmedlar sina upplevelser med språkliga uttryck. Kafkas skildring av den moderna människans problematiska tillvaro har otvivelaktigt haft ett utomordentligt inflytande på det litterära 40-talet i detta avseende. Vad 40-talisterna fann hos Kafka var den realistiskt skärpta, men samtidigt allegoriserande, analysen av "människans situation" – djuppejlingen av "människans villkor".³

Kyrklund kom tidigt att förknippas både med Kafka och Sartre. Bland annat berodde detta säkert på att baksidestexten till originalupplagan av hans första roman *Tvåsam* upplyser om att författaren "lärt" av dem båda. Den samtida receptionen fortsätter jämförelsen och tar fasta på att romanhandlingen till stora delar utspelas på ett ämbetsverk. En recensent uppfattar romanen som en satir, med udden riktad mot "det vandrande byråkratlikt", och menar att man kan känna igen "en hel del Kafka-attityder i ämbetsverkslabyrinten". En annan pressar jämförelsen ytterligare och hävdar att *Tvåsam* är en "av de nu så vanliga Kafka-inspirerade groteskerna med satir mot den högtidliga och döda samhällsmekanismen". En tredje tillägger att romanen "i lämplig blandning travestierar Kafka, modernistisk lyrik och gängse simlilpsykiatri".⁴

Kopplingen mellan Kafka och Kyrklund har diskuterats i olika sammanhang och diskussionen har främst behandlat eventuella tematiska eller motiviska likheter. Som inledningsvis berördes finns det emellertid anledning att se även Kyrklunds gestaltningsmetod i relation till Kafkas författarskap.



Willy Kyrklund på 40-talet. Fotograf Göran Kjellberg

Stephen A. Barney som ägnar en stor del av sin bok *Allegories of History* (1979) åt Kafkas gestaltningsmetod framhåller att den allegoriska framställningsformen i större utsträckning än den naturalistiska kontrollerar sina karaktärer enligt vissa bestämda principer.⁵ Där den naturalistiska berättelsen ger sken av att imitera ett slumpmässigt historiskt flöde synliggör allegorin att den struktureras av ett övergripande abstrakt föreställningskomplex. "Allegorin är en artefakt och etablerar samma kontrollerande relation till världens diskurser som ett laboratorieexperiment till naturen", skriver Barney och betonar vidare att läsaren genom allegorin förvärvar kunskaper: "Allegorin är en *vetande* litteraturform".⁶

I *Tvåsam* etablerar den allegoriska styrningen romanen som en filosofisk problemframställning och med olika grepp dras läsaren in i den etiska reflexionen. Vad vi inte finner hos Kyrklund är en auktoritet som genom de allegoriska gestalterna kontrollerar läsarens etiska reflexion i riktning mot ett bestämt metafysiskt värdesystem. Snarare fungerar romanen, i kraft av sin komplexitet, på ett omvänt sätt. Genom sin episodiskt motsägelsefulla form utmanar *Tvåsam* den föreställning om vetande som traditionellt sett anses ligga till grund för den allegoriska framställningsformen. Romanen är alltså inte en entydigt moraliserande allegori, utan vad man med Deborah L. Madsen kan kalla en "narrativ allegori", som utnyttjar skönlitteraturens framställningsformer för att demonstrera olika konkurrerande förhållningssätt till verkligheten.⁷ I linje med den etiska grundhållning som spårades i essän "Tankar på en tiberbro" ifrågasätter *Tvåsam* också, genom den särartade

legeringen av allegori, montage och exempel, sin egen moraliska auktoritet. Därmed lämnas läsaren med det slutgiltiga ansvaret för de moralfilosofiska problem som ställs fram.

Kyrklund är en författare med ett uttalat intresse för ”människans villkor” och i ”Kommunaltjänstens symbolik” (1960) har han även kommenterat Kafka på ett sätt som kastar ett förklarande ljus över hans egna texter. I den korta artikeln diskuteras skönlitteraturens symbolanvändning i allmänhet och romanen *Der Prozess* (1925) i synnerlighet. Försäkringstjänstemannen Kafka förklaras ha skildrat tillvaron som ett ”obegripligt ämbetsverk” och därigenom skapat en symbol som fyller ett verkligt aktuellt behov, gångbar även i vår tid – idag används ämbetsverket om en författare vill ”frammana livets betryck och kompletta meningslöshet”.⁸ I anslutning till detta resonemang framhåller Kyrklund även att själva metoden att använda symboler är grundläggande för skönlitteraturen. Men han gör det med en vändning som antyder att vi här faktiskt har att göra med beskrivningen av den litterära formen allegori (från grekiskans *allegoria*, som är en sammanställning av *allos* och *agoria*, det vill säga *annan* och *tala*): ”Skönlitteraturens konst är att tala om någonting genom att tala om någonting annat”.⁹

Kyrklunds sammanfattning av skönlitteraturens konst återspeglar utan tvivel en viktig aspekt i den egna gestaltungsmetoden. Romanen inleds med ett program som har funktionen av en läsanvisning och som signalerar det allegoriska anslaget:

Denna bok avser att beskriva ett själstillstånd.

Dess första del skall handla om övervaktmästaren, dess andra del om vaktmästaren och dess tredje del om övervaktmästaren och vaktmästaren.

Ingen del skall handla om vederbörandes barn och barnbarn och deras bekanta och vad som sedan hände. (s. 5)

Av anvisningen framgår att romanens skeende avser att skildra ett inre tillstånd. Men även att romanfigurerna bör uppfattas som personifikationer av olika aspekter i detta tillstånd snarare än som individer med mellanmänskliga relationer i ett naturalistiskt flöde av händelser. Romantiteln signalerar att det beskrivna själstillståndet är kluvet och läsaren anar snart att den kommande skildringen av de två fientliga kollegerna med de allegoriskt anonyma namnen förkroppsligar denna klyvnad. När Barney tar upp olika möjliga tolkningar av Kafkas verk noterar han att de inte sällan läses som expressionistiska allegorier och att gestalterna i hans texter då uppfattas som ”projektioner från ett enskilt medvetandes sjäsliv”.¹⁰ Den inledande läsanvisningen i *Tvåsam* signalerar att en sådan allegorisk-expressionistisk gestaltungsmetod i något avseende tillämpas i romanens kommande försök att ”beskriva ett själstillstånd”.

Om berättelsens två protagonister på detta sätt kan tolkas som projektioner av två olika sidor inom en och samma individ bryter de sig också loss från

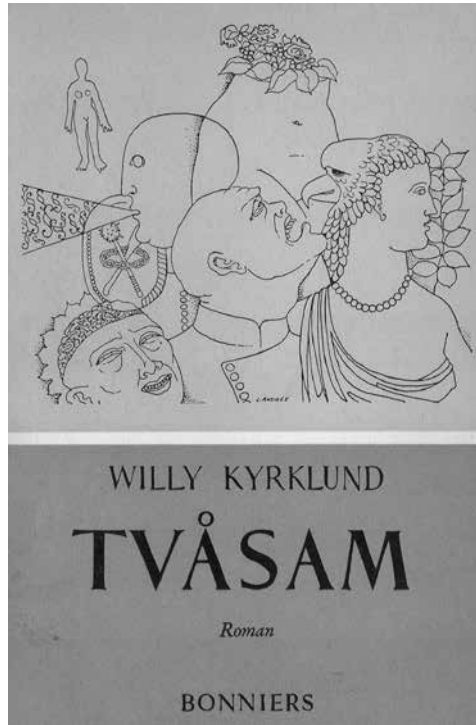
denna konstruktion och lever ett eget liv. Av den orsaken blir det uppenbart att romanen utnyttjar spänningen mellan en allegorisk gestaltning av olika abstrakta föreställningskomplex och den naturalistiska berättelsens krav på konkreta karaktärer med individuell historia och egen vilja. Förhållandet demonstreras med all önskvärd tydlighet i kollisionen mellan den redan citerade läsanvisningen och övervaktmästarens okontrollerade inledning av den första delen:

Övervaktmästaren har ordet. Och han börjar genast med att tala om vaktmästaren, ehuru det strider mot programmet. Men han kan inte hålla sig.

– Den vaktmästaren är mig en slem figur, en lömsk satan, en krälände matk i min märg. (s. 7)

I romanen gestaltas det utpekade själstillståndet som en dialog mellan å ena sidan den ändamålsinriktade och plikttrogne övervaktmästaren och å andra sidan den opraktiske och skuldtyngde vaktmästaren. Men av det ovan sagda framgår att även om romanens två protagonister personifierar två komplex av etiskt signifikanta egenskaper, så presenteras inte gestalterna som löst förklädda idéer i en kontrollerad och helt igenom abstrakt strukturerad form. Påståendet att den klassiska allegorins styrande auktoritet parodieras och undergrävs från olika håll vore mer korrekt.

I Kyrklunds författarskap är metoden att låta skildringen av den konkreta verkligheten uppbära en andra abstrakt betydelse genomgående. Metoden gäller även för de verk som inte genremässigt ansluter till den strikt skönlitterära prosan. I ett brev till Bonniers förlag våren 1959 skriver Kyrklund om reseskildringen *Till Tabbas* (1959). Han hävdar där att målsättningen med boken har varit ”att välja ett landskap för att beskriva ett själstillstånd (eller en mänsklig belägenhet)”.¹¹ Kyrklunds ordval i brevet till Bonniers, och i läsanvisningen till *Tvåsam*, för kanske tankarna till den poetiska tradition som försöker översätta själens rörelser genom att projicera känslans stämningssläge på det yttre rummet.¹² Trots detta förefaller det rimligare att benämna den utpekade metoden som allegorisk eller klassicistisk än som symbolistisk eller expressionistisk. Syftet tycks inte i första hand vara att översätta ett bestämt själsligt innehåll genom att låta det yttre landskapet fungera som ett konkret uttryck för den *enskilde* poetens psykologiska verklighet. Ämbetsverket i *Tvåsam* och det persiska landskapet i *Till Tabbas* skildrar istället en existentiell situation med allmängiltig syftning. Det är den ensamma människans konfrontation med världens meningslöshet och exilens ofrånkomlighet som gestaltas, men även hennes olika sätt att bemöta denna meningslöshet och ofrånkomlighet.¹³



Tvåsam 1949. Omslag L. Andrée

I den samtida receptionen uppmärksammas *Tvåsam* som ett modernistiskt experiment. *Svenska Dagbladets* recensent Gabriel Jönsson kopplar samman romanen med ”den nya berättarteknik, som vill bryta den gamla romanformen och som består i att låta det som händer i en figurs inre åskådliggöras genom fragmentariska scener ur hans upplevelser”.¹⁴ En sådan beskrivning är riktig i den meningen att romanens ”fragmentariska scener” etablerar olika perspektiv på tillvaron – olika sätt att uppleva den på. Men samtidigt måste man tillägga att romanen är stiliserad, nästan schematiskt polariserad, och att gestalternas upplevelser kan läsas som skönlitterärt förtätade illustrationer av olika sidor i ett existentiellt och moraliskt dilemma. Flera av kritikerna resonerade i sådana banor. Någon såg till och med övervaktmästaren och vaktmästaren som ett förkroppsligande av Sartres och Kafkas livsåskådningar: ”övervaktmästaren’ inom oss vill visserligen handla, härska, kommendera, men blir därigenom oavlåtligt, om och om igen, ställd inför valets problematik som fattas på Sartres sätt: och han saboteras och maktstjåls ständigt av ’vaktmästaren’, Kafka-människan, den skenbart underdånige som tar emot örfilarna och är evigt bortkommen, men som njuter av förödmjukelsen och från sin plats på botten avsondrar smittsamt förlamande skepsis”.¹⁵

Även om en sådan översättning av övervaktmästaren och vaktmästaren

till Sartre och Kafka kanske är reducerande i överkant är den talande och vittnar om hur romanen inspirerar till allegoriska läsarter. Men om *Tvåsam* är en allegorisk roman innebär detta inte att alla dess ord och episoder står i ett entydigt förhållande till ett matchande paradigm som kan ge läsaren textens slutgiltiga nyckel – till exempel Sartre vs Kafka. Snarare finner man allegoriserandet i det sätt på vilket romanen riktar läsarens uppmärksamhet på textens egen textlighet, på ordens och berättelsens möjliga flertydighet. Ett sådant allegoriserande grepp finner vi redan i den inledande läsanvisningen som informerar om att romanens fiktiva gestalter inte är att förstå som kolleger vid ett ämbetsverk utan som beskrivningar av ett ”själstillstånd”. Som Maureen Quilligan har påpekat inbjuder allegorin, i högre grad än en naturalistisk text, till en retroaktiv rörelse som aktiverar läsaren på textens nivå. Läsningens tolkande aktivitet ligger därför mer i ett horisontellt/spatialt för-enande av berättelsens olika delar till ett sammanhängande abstrakt mönster, än i en inlevelsefull förståelse av olika karaktärers psykologiska motiv.¹⁶ Här möts, som vi kommer att se, funktionen hos allegorin med funktionen hos montaget och exemplet.

Författaren och kritikern Carl-Eric Nordberg är den förste att beskriva *Tvåsam* som ”ett slags allegori”.¹⁷ Men samtidigt som han uppmärksammar att romanen arbetar med en allegoriserande gestaltningsslag beskriver han romanen som en studie av den schizofrena människans ”psykologiska katastrofprocess”. Författaren Östen Sjöstrand uppfattar däremot *Tvåsam* som i första hand en etiskt engagerad problemroman och anser att det är just dess ”moraliska frågor” som gör den intressant.¹⁸ Sjöstrand menar att romanen ställer fram en etisk determinism som personifieras i övervakningsmästaren. Enligt denna determinism bestämmer tillvarons lagbundenhet, det ofrånkomliga sambandet mellan orsak och verkan, även människans handlingar. Mot detta står vaktmästarens omvända perspektiv och fokuseringen på att individens handlingar har oöverskådliga följder. Enligt Sjöstrand är det en rädsla för dessa okända följder som ger vaktmästaren hans ångest. Han noterar att problemkomplexet påminner om Sartres filosofi men anser att det finns en viss förskjutning: ”i motsats till mycket annat av den franske författarens åsikter rör det sig här om kärnproblem i den mänskliga ansvarsfrågan: hur mycket är en människa personligen ansvarig för?”

På frågan om romanen i första hand är en allegorisk men psykologisk skildring, som Nordberg gör gällande, eller en abstrakt moralfilosofisk problemroman, som Sjöstrand menar, finns inget enkelt svar. Snarare kan man med viss rätt hävda att de olika aspekterna ömsesidigt belyser varandra. Den fråga om ansvar och skuld som romanen behandlar är då inte enbart att betrakta som ett abstrakt moralfilosofiskt problem utan även som ett existentiellt dilemma betraktat genom olika erfarenhetsperspektiv.

I ”Kafkas lärjungar” (1947) skriver Artur Lundkvist att Kafkas ”vatten-täta sammanfogning av realistisk synskärpa, ångestjagad drömsymbolik och

överlogisk dialektik har visat sig duga utmärkt som litterär metod: ett sätt att se och uttrycka sig på, som med framgång kan övertas av andra skribenter”.¹⁹ Lundkvists observation äger uppenbarligen sin giltighet och kan appliceras på den tidige Kyrklund. Men även om Kafka genomsyrar *Tvåsam* på olika nivåer skulle påståendet att Kyrklund övertagit hans uttryck inte vara helt rättvist. Visst finns det, som många kritiker har noterat, en affinitet mellan *Der Prozess* och *Tvåsam*. Affiniteten gäller inte bara det faktum att båda romanerna utspelar sig på anonyma ämbetsverk, utan även den odefinierbara skuldproblematiken återfinns hos båda författarna. Men om Josef K. blir anklagad av en okänd domstol utan att känna sin skuld, så känner sig protagonisten i *Tvåsam* skyldig utan att vara anklagad – han förefaller förvisso ha begått ett brott men anmäler sig själv på romanens sista sidor.

Liksom romanens relation till den allegoriska framställningsformens abstrakta styrning utmärks av parodierande inslag kan också relationen till Kafka beskrivas som parodisk eller polemisk. Så framstår det åtminstone av slutet på romanens andra del, då den mardrömsliknande och på samma gång komiska beskrivningen av vaktmästarens diffusa skuldkänsla når en kulmen:

Han skulle springa genom alla verkets korridorer och skrika:

– Det är jag! det är jag! det är jag som har gjort det!

Och alla dörrar längs korridoren öppnas och drätselkontorets damer sticker ut huvudet och frågar: vad? och drätselkontorets herrar sticker ut huvudet och frågar: vad? och byggnadskontorets damer och herrar rusar ut och frågar: vad? och avdelningscheferna och byråcheferna kommer tillstädes med värdighet och frågar: vad har han gjort? och rådstugans första avdelning tågar nedför trappan och frågar: vilken bemälda? och rådstugans andra avdelning tågar nedför andra trappan och frågar: vad som ovan?

Men han bara skriker och skriker:

– Hur skall jag veta vad jag har gjort? Hur skall jag veta vad jag har gjort? Hur skall jag veta vad jag har gjort? – (s. 87)

Heinz Politzer skriver att Josef K:s skuld är paradoxal och att den djupast sett utgörs av K:s oförmåga och ovillighet att minnas varuti den faktiskt består.²⁰ Inte heller vaktmästaren vet bestämt vad han har gjort för fel men den diffusa skuldkänslan tycks ändå främst orsakas av att han inte ställs, och kanske inte kan ställas, till ansvar för sina handlingar inför en rättvist dömande instans. I romanen omnämns nämligen att vaktmästarens känsla av skuld i sista hand beror på de frånvarande påföljderna, inte på de handlingar som han utför eller inte. Den komiska skildringen av vaktmästarens ångest bottnar alltså i ett allvar och tycks därför inte heller enbart syfta till att driva med en i det litterära 40-talet högaktuell författare.

Motivet med de frånvarande påföljderna dyker upp i den episod som handlar om hur vaktmästaren förser ämbetsverkets rekommenderade brev

med lacksigill. På grund av att vaktmästaren inte kyler ner signeten fastnar lack i gravvynen, i denna lack häftar ny lack fast vid varje stämpling. Men trots att vaktmästaren lämnar in stampen utan att själv ta bort lacken är den alltid ren när han behöver använda den igen:

Han måste fortsätta att gå omkring i denna osäkerhet och rädsla. Det stora avgörandet hade skjutits upp på obestämd tid. Kanske skulle katastrofen komma nästa gång han förstörde signeten. Kanske skulle honom vederfaras samma underbara räddning även då. Han kunde aldrig vara säker, eftersom han inte förstod mekanismen i detta skeende. (s. 46)

Till följd av berättarens överdrivna beskrivning blir vaktmästarens situation komisk. Men de överdrivna åtbörderna gör också att en allegorisk dimension antyds och att passagen öppnas för olika tolkningsmöjligheter. I vårt sammanhang ligger det förstås nära till hands att se motivet med följdernas frånvaro mot bakgrund av föreställningen om Gudens och den inneboende moraliska ordningens frånvaro. Åtminstone pekar formuleringar som ”det stora avgörandet” och ”samma underbara räddning” i en sådan riktning. Den allegoriska dimensionen i *Twåsam* tycks därmed skrivas fram i relation till en religiös föreställningsvärld om nåd och rättvisa trots att en övergripande biblisk pretext som kan stabilisera betydelsen saknas.

Vaktmästaren plågas av den uteblivna rannsakingen och av ovissheten om ett kommande straff. Men skildringen av hans exil glider också mot den mer specifika frågan om individens ansvar på den osäkra vandringen genom livet: ”Signeten var alldeles ren. Icke ett spår av lack i gröpper och gravar./ Ingen förvånades häröver. Ingen hade väntat sig någonting annat. Det var bara att ta den och stampa på. Stampa på stampa på./ Inga följder, inga följder, inga följder alls” (s. 45f). Kanske kan man säga att romanen här upprättar en dialog med den ivankaramazowska position som hävdar att allt är tillåtet eftersom den dömande Guden inte existerar. För vaktmästaren innebär följdernas frånvaro däremot ingen berusande frihet utan det personliga ansvarets ofrånkomliga ångest: ”Inga följder fastnar som halm i vår hals”.

Övervaktmästarens fantasier kretsar i stället kring idén om en värld utan individuella val. Han är pliktmänniskan som försöker befria sig från den etiskt bestämda situationen genom olika teoretiska byggnadsverk och system av förklaringar – han vill undslippa tvånget att på eget ansvar välja mellan olika alternativ. I en mening kan man alltså hävda att romanen ännu en gång formulerar det etiska grundproblem som vi redan iakttagit i novellerna ”Prognos: negativ” och ”Ångvälden”, det vill säga konflikten mellan ett ansvar som vilar på den förutbestämda plikten respektive ett ansvar som utgår från den enskilda situationens omständigheter. Som konstaterades i föregående kapitel kontrasterar ”Prognos: negativ” individens möte med den andre som ett subjekt mot de kollektiva ordningar som bestämmer den andre som ett klassificerbart objekt. I och med att sanitärerna i novellen endast verkställer

en given order, som föreskriver hur civila krigsskador skall behandlas, kan man säga att de frånsäger sig ett individuellt ansvar. De undviker den etiska valsituationen genom att klamra sig fast vid en förutbestämd och av auktoriteter given ordning.

I linje med detta spekulerar övervaktmästaren i romanens inledning om en utopisk värld med endast en dimension som förskonar individen alla hennes ångestskapande valmöjligheter. Med en form av erlebte rede som låter berättarens referat och övervaktmästarens tanke sammanfalla i ett obestämt pronomen skildras hans utopi:

Han försökte tänka sig hur det vore att leva i en endimensionell värld. En sträcka av viss längd – det var man själv – fritt rörlig längs en oändlig rät linje – det var världen. Ja där var man nu, man kunde skurra framåt med en viss hastighet, slå back och stopp, men aldrig behöva tveka om vägen, för det fanns ju bara en väg: den räta linjen, världen. (s. 14)

Passagen illustrerar den mellanform mellan refererad tanke och direkt, tyst monolog som är återkommande i *Tvåsam*. En effekt av denna typ av erlebte rede är, som Staffan Björck har påpekat i ett annat sammanhang, att läsaren får ta del av den förnimmade och tänkande gestaltens egenart.²¹ Detta är alltså ett illusionsskapande grepp och som sådant kan det tyckas stå i motsättning till den illusionsbrytande och allegoriska prosa som Kyrklund utvecklar i sitt tidiga författarskap. Så behöver emellertid inte vara fallet och som redan har konstaterats måste den sofistikerade allegoriska figuren inte uppfattas som en avgränsad abstrakt föreställning. Den kan, som Madsen påpekar, även betraktas som en demonstration av abstrakta egenskaper gestaltade i det mänskliga medvetandets tillstånd.²² Romanens ymnigt förekommande erlebte rede-passager etablerar övervaktmästaren och vaktmästaren som två olika levande perspektiv i den etiska problematik som romanen behandlar. Genom att berättaren träder in i figurernas tankevärld inbjuds läsaren att skifta mellan olika synvinklar och ett rum för reflexion skapas. Rörelsen går att beskriva som en övning i seende och tänkande, eller om man så vill, som en sokratisk interaktion mellan text och läsare.

Man kan svårigen tala om formkomplexet i *Tvåsam* utan att kommentera berättarens rörliga följsamhet och växlingen mellan berättarens relaterande av det inre och yttre skeendet, hörbar replik, analys, erlebte rede, och så vidare – en följsamhet som för övrigt är typisk för Kyrklunds tidiga prosa över huvud taget. Att den del i vilken citatet ovan ingår oavslutligt blandar erlebte rede, direkt anföring och relation är illustrativt för denna rörlighet.

På en tematisk nivå visar romanens första del övervaktmästarens försök att undkomma väljandet genom att frivilligt inordna sig i en bestämd ordning eller hierarki: ”I den endimensionella världen däremot kommer först aktuarien, därpå övervaktmästaren, därpå vaktmästaren, därpå gågossen Sommarcrona” (s. 16). Formellt illustrerar den däremot romanens oavslutliga blandning av de

episka resurserna. Att entydigt avgöra vilken funktion denna blandning har är inte lätt. Berättarens följsamhet ger naturligtvis en stor frihet åt romanens motsägelsefulla och problemillustrerande prosa. Men samtidigt som berättaren genom sitt bruk av erlebte rede etablerar olika synvinklar som förmedlar gestalternas egenart förefaller den extrema rörligheten suddas ut de skönlitterära gestalternas konturer. På samma gång som gestalterna illustrerar olika upplevelseperspektiv är det stundtals svårt att med säkerhet avgöra om det är berättaren eller någon av romanens gestalter som talar. Allt förvandlas så säga till en röst och berättelsens syftning mot allmängiltighet blir framträdande – något som stämmer överens med att romanen, enligt det inledande programmet, sägs vara en skildring av *ett* själstillstånd.

Författarens ansvar och läsarens

I *Tvåsam* fortsätter den diskussion om människans exil och ansvar som påbörjades i flera av debutsamlingens noveller. Men romanen behandlar inte enbart moraliska frågor om individens ansvar på en existentiell och tematisk nivå – också formen knyts till detta problemkomplex. Formdiskussioner av liknande slag är återkommande under 40-talet. Så är till exempel Lars Ahlin en av dem som i olika essäer och romaner beskriver den estetiska illusionen som ett sätt att utöva makt. Genom att bryta sönder denna skulle en mer jämbördig kommunikation med läsaren uppnås.²³ Florin har anmärkt att det finns vissa likheter mellan Ahlins komplexa metaroman *Om* och Kyrklunds *Tvåsam*. Florin pekar på olika berättargrepp men betonar inte att romanerna också har en kontaktyta i den moraliskt motiverade kritiken av illusionsromanen.²⁴ Arrias behandlar Kyrklunds kritik av illusionsromanen och realismen under egna rubriker och knyter den bland annat till Ahlins och Gyllenstens syn på konsten ”som en valhandling”.²⁵ I linje med detta vill jag kort försöka utreda hur romanen tematiskt behandlar berättandets etiska förutsättningar i relation till den roll som läsaren kan tänkas spela i sammanhanget.

Inom estetiken innebär en illusion att man som läsare eller betraktare på ett oriktigt sätt uppfattar ett skeende som verkligt. Nu menar Ahlin att om en konstnär påtvingar sin publik en estetisk illusion så är detta en handling som kan värderas moraliskt. Med Ahlinforskaren Erik A. Nielsens ord: ”Den konstnär som vill utsätta sin läsare för den estetiska illusionen väljer själv den position, från vilken han med sin större insikt styr och härskar. Han blir en förförare och publiken kan aningslöst ledas som det behagar honom”.²⁶ Enligt Nielsen hänger alltså Ahlins försök att bryta sönder illusionen, demonstrerandet av att konstverket är en estetisk verklighet som inte bör förväxlas med den utomestetiska verkligheten, samman med att han bedömer illusionen som ett maktmedel.

Trots att de båda författarna skiljer sig åt avsevärt kan deras förhållande

till illusionsromanen jämföras med varandra. Kyrklunds kritik kan beskrivas som etisk, snarare än politisk eller estetisk, och liksom Ahlin tycks han eftersträva en anti-auktoritär kommunikation med läsaren. Nu utvecklar inte Kyrklund vid denna tid sin estetik i programmatiska essäer. Det tidiga författarskapets mest explicita avståndstagande från illusionsromanens estetiska ideologi finner vi knapphändigt formulerat i *Tvåsam* och dess etiska koppling är mer antydd än programenligt utropad. Ändå kan man se en parallell mellan kritiken av illusionsromanen och den anti-auktoritära etik som författarskapet närmar sig i olika sammanhang. Och frågan är om man inte också kan urskilja en parallell mellan en situationsbunden etik och en läsarorienterad estetik i romanen.

Föreställningen att individens val aldrig är förutbestämt varieras i *Tvåsam* och knyts till själva författandet. En ”ärlig författare”, hävdar berättaren, bör inte ge sken av att han gestaltar en redan given situation och på så sätt suggerera fram en illusion av förutbestämd verklighet i sina romaner. Verkligheten är inte förutbestämd och påståendet att varje ny situation innebär att ställas inför ett nytt val gäller också skrivandet:

Likväl är de flesta skribenter nog skrupelfria att gå omkring och låtsas som det regnar fastän det lika väl kunde vara solsken, låtsas det ena och låtsas det andra, precis som om det inte fanns något val. När vederbörande har låtsats ihop en fyrahundra sidor, så får han pengar för det, dess mer pengar ju mer han har låtsats. Meningen med all denna låtsaslek är att suggerera läsaren till att han inte läser en bok utan ... ja vad då? Att rada en massa fingerade fakta efter varann och ta på sig minen att det inte kunde vara annorlunda, detta är ett depraverat illusionstrick ingenting annat. Depraverat emedan det förnekar individens stundliga predikament: valet. (s. 36)

Tvåsam signalerar behovet av en litterär form som inte förnekar individen hennes eget ansvar och det sker genom ett avståndstagande från den borgerliga realismens illusionsskapande estetik. Denna nya form är alltså etiskt motiverad och dess uppgift att inte auktoritativt bestämma verkligheten, inte avlyfta den enskilde individen hennes ”stundliga predikament: valet”. Vad som ser ut som ett försök att genomföra denna nya form återfinns i romanens läsartillvändhet: i dess illusionsbrytande och allegoriserande grepp, i den återkommande dubbelheten, i montage av olika perspektiv, i exempelberättandet. Alla dessa grepp tycks delvis kunna förklaras som ett försök att hålla kvar läsaren i valsituationens osäkra ambivalens.

Berättaren kritiserar illusionsromanen och romanförfattarnas ”låtsaslek” påstås vara ”ett depraverat illusionstrick”. Att denna kritik återfinns i samma del som ägnas åt övervaktmästaren och hans dagdrömmier om fantastiska utopier, i vilka tvånget att välja inte existerar, är naturligtvis ingen tillfällighet. Den auktoritativa ordning som övervaktmästaren söker är den ordning som romanen förvägrar sin läsare. Med parodiska vändningar försvarar berättaren

åsikten att romanförfattaren inte bör vara den som slutgiltigt bestämmer hur berättelsen ska utformas. Eftersom det ena valet inte är mer tvingande än det andra bör författaren istället ge alternativa förslag så att läsaren blir *medveten* om att valet inte kan göras förutbestämt:

Och åter befann sig övervaktmästaren ett obestämt antal trappor upp i ett trapphus av obestämd färg. I avsikt att få sin personlighet ytterligare belyst stod han just i beråd att ringa (bulka) på dörren, då han plötsligt kom att tänka på dom två grabbarna som stod på bussens bakplattform och snackade.

Dessa två grabbar hade inte fått något annat alternativ än att stå där och snacka. Stackars gossar! Det lilla barnet hade fått en kälke alternativt med en krokodil. Den herrn två bänkar fram hade fått ett plummonstopp eller en borsalino eller en basker eller en hög hatt och fadermördare. Änkan Syrén hade fått många chanser i livet för att inte tala om trappuppgången. Men dessa två snackande ynglingar stod där och kunde icke annat. (s. 30)

Berättarens följsamhet kombineras här med upprepade illusionsbrott som gör oss uppmärksamma på att det är en text vi läser. Passagen börjar med berättarens relation ("Och åter befann sig övervaktmästaren..."), övergår sedan till vad som liknar erlebte rede ("Dessa två grabbar...", för att återigen växla till berättarens perspektiv ("Det lilla barnet..."). En komisk effekt uppnås av att man inte riktigt kan hålla isär övervaktmästarens respektive berättarens synvinkel. På samma gång speglar illusionsbrotten det etiska problem som romanens första del diskuterar. Författaren befinner sig i en valsituation och måste bestämma sig för olika beskrivningar när han utformar sin berättelse. Besöket hos änkefru Mathilda Syrén kan göras på många olika sätt: "Övervaktmästaren gick genom en port (mellan två huslängor) och över en asfalterad (stenlagd) gård" (s. 27).

Berättarens självvironiska vägran att välja entydigheten kontrasterar alltså mot övervaktmästarens endimensionella utopi och öppnar texten mot läsarens aktiva engagemang. Här tangerar den estetiska diskussionen vad som kan beskrivas som själva hjärtpunkten i romanens formexperiment: författaren tar sitt ansvar genom att inte ta ansvaret från läsaren. Därmed iscensätts en estetik parallell med den etik som ifrågasätter pliktens ordning för att betona individens eget ansvar. *Tvåsam* fortsätter därmed debutens kritik av ordningar som överför det etiska avgörandet från den enskilda individen till en utanförliggande instans även på en formell nivå.

Inriktningen mot läsaren är däremot betydligt mer framträdande i *Tvåsam* än i debutsamlingens noveller. På olika sätt skrivs hon in i romanen och framstår som en samlande instans för textens perspektiviserande grepp. En sådan perspektivisering sker bland annat i samband med att berättaren går i dialog med gestalterna och prövar deras tankegångar. När berättaren bemöter övervaktmästarens föreställningsvärld, och hans försök att ställa sig under ett tvång för att slippa valet, sker det med en fråga till läsaren:

Detta konstituerar ett nytt problem: varför icke lika gärna välja det alternativa att icke välja något alternativ? Ett frestande utväg. Men en frestelse av djävulen. Själv motsägelsen är uppenbar; man kan icke välja att vara tvingad till någonting, man kan icke välja att saken redan är avgjord. (s. 31)

Gestaltningssmetoden i *Tvåsam* närmar sig åskådningspedagogikens då läsaren, genom apostroferingarna, dras in i romanens undersökning av de exemplifierade tankegångarna. Apostroferingen underminerar den monologiska framställningen och inbjuder läsaren till dialog. Följaktligen är det kanske ingen tillfällighet att läsartillvändheten blir synlig just i samband med berättarens diskussion av olika försök att befria sig från tvånget att välja. I den ovan citerade passagens fortsättning uppmanas läsaren att begrunda det etiska dilemma som övervaktmästarens serpentinartade tankegång aktualiserar. Den lurar sig själv som väljer att vara tvungen, hävdar berättaren och fortsätter:

Låt oss alltså skjuta detta sodomsäpple ifrån oss; skjuta det ifrån oss på en armlängds avstånd ungefär och betrakta det.

Den som lurar sig själv har förvisso goda skäl. Det är mycket praktiskt att anse sig stå under tvång. Det är mycket praktiskt t. ex. om man skall mörda någon eller bedraga någon eller håna någon. Det är i det närmaste nödvändigt om man skall hålla på och försöka skjuta ihjäl en karl som man aldrig har sett förut och som inte har gjort en något ont och som antagligen har kvinna och barn därhemma liksom man själv. (s. 31)

Avståndet ”en armlängd” sammanfaller möjligtvis med romanläsarens avstånd till sin egen bok. Under alla förhållanden står berättarens resonemang här i konflikt med övervaktmästaren och dennes försök att lura sig själv genom att skapa olika utopiska ordningar som liksom plikten ska befria honom och andra från väljandets tvekan och osäkerhet. Övervaktmästaren önskar en utopi där ”samma system skulle kunna tillämpas hur länge som helst. Detta vore den fullkomliga lyckan och den eviga saligheten” (s. 11).

Sammanfattningsvis anlägger berättaren i *Tvåsam* av allt att döma ett redlighetskrav på författaren och läsaren. En hederlig författare bör inte gesken av att han gestaltar en redan given situation för att på så sätt suggerera fram en illusion av förutbestämd verklighet i sina romaner. Verkligheten är inte förutbestämd och varje situation innebär ett val – så också skrivandets kategoriseringar. Att som den borgerliga realismens romanförfattare framställa situationen som redan avgjord är att avlägsna det personliga ansvaret från individen. Men när berättaren omedelbart efter denna kritik av den traditionella romanen apostroferar läsaren, för att understryka valets ofrånkomlighet, vittnar han inte bara om hur grundläggande den etiska motiveringen är för den litterära gestaltningssmetoden i Kyrklunds författarskap. Han uppmanar också läsaren att ta sitt ansvar:

Förneka gärna Gud eller Djävulen eller köttets lust eller marken du står på, men förneka icke ditt stundliga predikament, väljandets påle i ditt kött, kil i din panna! Ty gör du det så blir jag... blir jag... börjar jag gråta. (s. 36)²⁷

Romanens experimentella sammanföring av de äldre didaktiska formerna allegori och exempelberättelse med det modernistiska montage kan beskrivas mot bakgrund av berättarens uttryckliga uppmaning till läsaren att inte förneka sitt val och ansvar. Vi såg inledningsvis att den moderna allegorin inbjuder till en tolkningsaktivitet som påminner om den som krävs vid läsningen av äldre allegoriska texter. Som Madsen påpekar tydliggör den att tolkningen inte leder till en transcendental meningsnivå samtidigt som den, genom att ge den stöd åt ett antal olika tolkningsmöjligheter, medvetandegör läsaren om att tolkningarnas giltighet ”är individens eget ansvar”.²⁸ I *Tvåsam* tycks såväl den allegoriserande metoden, som montagekompositionen och exempelstrukturen syfta till att etablera en sådan ansvarstagande läsarhållning på formens nivå.

Det litterära montage

I den samtida receptionen beskrivs *Tvåsam* som en experimentell text. James Rössel uppfattar romanen som en ”raffinerad drift med hela berättelseformen”, Olle Holmberg vill se den på ”romanens experimentalfält” och Stig Carlson menar att det är just som experiment boken främst är värd intresse.²⁹ Bland sådana mer svepande omdömen återfinns även en vilja att bestämma den okonventionella formens utmärkande drag. Författaren Gabriel Jönsson menar att Kyrklund tillhör ”de nya författarna” som med ”nyckfullt arrangerade, stundom starkt kontrasterande infall och bilder, vilkas associationsstycke det ofta är svårt att finna” vill bryta med den ”gamla romanformen”.³⁰ Att *Tvåsam* utnyttjar en icke-naturalistisk kompositionsteknik påpekas även av Walter Dickson som jämför med ”montagens virvlande och klippande komposition” och menar att romanens ångesttematik ”löser sig i en arabesks, i tonstycken att laborera kontrapunktiskt med”.³¹ Han anser också att romanens mönster ”väcker ett formellt intresse för sig” och att detta är ”en utvecklingslinje att notera efter 40-talet”. Ivar Harrie beskriver sin upplevelse med den Eisensteinklingande etiketten ”associationsmontage” och menar att Kyrklund i sin ”s.k. roman” arbetat med ”tillkonstringen som sport”.³²

Kritikernas reaktion visar att Kyrklund kunde placeras i den grupp av författare som med uppbruten form utmanar den traditionella romanen. I *Tvåsam* blandas berättande prosa, inre monolog, filosofiska resonemang, pastisch, lyrik, dramatiskt uppställd dialog, exempelberättelse, dryckesvisa, barnramsa och så vidare. Genom att på detta sätt placera olika texttyper intill varandra vidareutvecklar Kyrklund montage tekniken från ”Opus tegula”.

Blandningen sker ofta utan förklarande övergångar samtidigt som de olika fragmenten, på ett övergripande plan, struktureras av den genomgående figur som skildringen av det klivna själstillståndet utgör. När Möbius påpekar att ett montage av textpassager i olika litterära stilar och former genererar en perspektivmångfald gäller hans observation onekligen även för Kyrklunds text.³³ Den mångfaldigt perspektiverande och extremt flertydiga prosaform som författarskapet senare utvecklar i experimentromanerna *Mästaren Ma* och *Polyfem förvandlad* tycks med andra ord ha sin början här.

Som påpekades inledningsvis innebär montageformen att olika fragment förs samman och oförklarade invid varandra får de en verkan utöver de enskilda delarnas.³⁴ Även vissa av Kafkas texter kan ha en effekt som liknar montaget och denna effekt existerar parallellt med de ofta absurda berättelsernas ironiska sken av ett kronologiskt handlingsförlopp. Följaktligen är det ingen tillfällighet att det har varit stor oenighet om kapitelordningen i *Der Prozess*, eller att det i sammanhanget har påpekats att den påtagligt statiska värld som återfinns där står i ett spänningsfyllt förhållande till romanhjältens uteblivna process i ordets existentiella mening.³⁵

Något liknande skulle också kunna sägas om Kyrklunds *Tvåsam*. De olika episoderna förflyttar visserligen handlingen framåt men förloppet är minimalt. Protagonisten varken utvecklas eller försonas med tillvaron och liksom för Josef K. slutar det hela med vad som liknar romanhjältens undergång. Det kan vara värt att notera att romanens modernistiska montageform samtidigt pekar i riktning mot den klassiska allegorins episodiska komposition. Sammanhanget mellan de löst sammanfogade episoderna skapas genom att läsaren uppmärksammar vad man med Quilligan kan benämna horisontella korrespondenser och på så sätt skapas den andra betydelsen.³⁶

När David Lodge i *The Modes of Modern Writing* (1977) omformulerar Roman Jakobsons idé om språkets metonymiska och metaforiska poler, till ett schema för att beskriva den generella skillnaden mellan realism och modernism, framhåller han att montaget drar sig åt den senare polen.³⁷ Enligt denna terminologi framåtskrider den realistiska prosatexten i huvudsak genom berättarens upprättande av närhetsrelationer mellan fiktionsvärldens detaljer, de olika karaktärerna och den berättade historien. Den realistiska texten erbjuder sig inte som en metafor men som en metonym eller synekdoke. Montaget sammanhang skapas däremot genom ett upprättande av likheter och kontraster mellan textens ofta på ytan löst förbundna delar. Montaget är inte att betrakta som en representativ *bit* av verkligheten utan som en metaforisk eller allegorisk *modell* av verkligheten.³⁸ Med en viss generalisering kan man säga att den realistiska prosaberättelsen, genom att undertrycka sin metaforiska, allegoriska eller symboliska dimension, försöker dölja att den är en litterär text i Jakobsons strikta mening.³⁹

Kyrklunds gestaltungsmetod drar mot den metaforiska polen. I *Tvåsam* är denna dragning särskilt framträdande eftersom både romanens historia

och komposition uttryckligen inbjuder till en läsning som söker efter just likheter och kontraster, i första hand mellan människans ”själstillstånd” och romanens splittrade protagonist, men även mellan de olika romanfragmenten och en eventuell helhet. Liksom många andra av Kyrklunds texter befinner sig *Twåsam* i spänningsfältet mellan ett imiterande och ett analogt förhållande till verkligheten, mellan realismens spegel och allegorins modell. Det betyder att kronologin inte har lika stor betydelse som i den naturalistiska romanen.

I sin uppsats ”Ensam, tvåsam – hoppсан!” tycks Sten Wistrand mena att meningsproduktionen i *Twåsam* är linjärt strukturerad och att läsningen följer berättelsens förlopp. Exempelvis påstår han att den komplexa relationen mellan de olika romangestalterna är något ”att i efterhand fundera över, men det är inget vi kan tillägna oss som läsoplevelse”.⁴⁰ Det ligger naturligtvis en hel del sanning i detta. Men ett problem med en sådan uppfattning är att den i allt för hög grad utgår från att läsaren tar till sig berättelsens episoder i den ordningsföljd som de presenteras i romanen, och att vi som läsare därför inte vet vad som kommer att hända i romanens slut.

Liksom de flesta av Kyrklunds experimentella romaner kan *Twåsam* beskrivas som ett litterärt montage, där en episodisk berättelse om en vaktmästare vid ett anonymt ämbetsverk interfolieras med kortare berättelser av olika slag. Det är med andra ord inte enbart, eller kanske ens i första hand, en kronologiskt sammanhängande historia som romanen presenterar. Den låter inte läsaren avslutningsvis vägledas till en punkt i handlingsförloppet från vilken man kan redogöra för det kronologiska sammanhanget mellan de återgivna episoderna. Istället tycks det som om läsaren förväntas syntetisera romanens olika delar i sitt eget medvetande – likt den som betraktar kubisternas oförenliga perspektiv eller färgprickarna på impressionisternas tavlor.

Därmed kan man säga att *Twåsam* är vad Joseph Frank benämner en *spatial* roman. Med detta begrepp ville Frank beskriva modernismens markerat fragmentariska estetik och dess utpräglade inriktning på en spänning mellan del och helhet: först då man känner till romanens helhet kan man förstå dess delar. Det är en sådan hermeneutiskt cirklande läsoplevelse som föranleder Franks numera i det närmaste klassiska påståendet: ”Joyce cannot be read – he can only be re-read”.⁴¹

Det litterära montage är en utpräglad spatial form som uppmanar läsaren att utarbeta textens syntax genom att på egen hand utforska kopplingarna mellan textens olika delar. Både montage och allegorin kan, i linje med detta, beskrivas som litterära former vilka aktiverar läsaren på en annan nivå än den konventionellt realistiska framställningsformen. Genom att montera okommenterade episoder intill varandra, i vissa fall metonymiskt och i andra fall metaforiskt strukturerade, riktar *Twåsam* vår uppmärksamhet mot texten och dess spänningar. För varje gång det episka flödet avbryts, och vi som läsare leds i en oväntad riktning, fordras det av oss att vi aktiverar vår egen förmåga att etablera kopplingar, fyller det plötsligt uppkomna hålrummet

och till sist upprättar en modell som kan prövas mot den egna situationen. Romanen inbjuder därmed till en läsart som inte främst grundar sig i ensidig identifikation, utan i dialog och reflexion.⁴²

Exempelberättelsens paradoxala lärdom

Montageformen har uppenbarligen erbjudit Kyrklund en möjlighet att utveckla en motsägelsefull prosaform som tvingar läsaren både till och från texten, för att omvärdera den och dess påståenden i en retroaktiv rörelse som engagerar både inlevelse och intellekt. Man kan därför säga att formen har en didaktisk funktion med sokratiska förtecken – ett intryck som ytterligare förstärks av att *Tvåsam* tar upp sedelärande och exemplifierande genrer. Men, som vi kommer att se, är den sokratiska formen i romanen inte en indirekt bärare av ett entydigt budskap. Liksom Kafkas berömda parabler är den snarare uppbyggd kring paradoxens figur.

I *Tvåsam* finns en sedelärande berättelse som är inskjuten i den övergripande berättelsen enligt montagens juxtapositionsprincip och genom den blir hela romanens etiska och estetiska problematik synlig. Eftersom tre diakritiska tecken (tankestreck) är inskjutna både före och efter är dess särställning som infogat fragment tydligt typografiskt markerat. Den korta berättelsen handlar om hur en Don Quijoteliknande riddare söker upp en barberare för att få hjälp med ett sår på sitt knä. Till sin form beskrivs avsnittet kanske bäst som en genrehybrid som parodierar såväl Cervantes riddarroman som den medeltida balladen och den sedelärande berättelsen.⁴³

Don Quijotepassagen återfinns i romanens sista del som enligt den inledande läsanvisningen handlar om både övervaktmästaren och vaktmästaren. I denna tredje del möts de båda kontrahenterna i ett aggressivt meningsutbyte som slutar med vad som liknar protagonistens undergång. På en nivå tycks den infogade berättelsens funktion vara att belysa den motsättning som den övergripande berättelsen iscensätter. Eftersom det saknas metonymiska kopplingar mellan de båda berättelserna förutsätter läsningen metaforiskt strukturerade likheter eller kontraster mellan dem. Situationen för de två gestalterna i den infogade berättelsen kan därför förväntas vara analog med situationen för de två gestalterna i den övergripande berättelsen.

Enligt den inledande läsanvisningen är *Tvåsam* en skildring av ett själs-tillstånd, även den infogade berättelsen borde alltså kunna tolkas så – om dess funktion nu är att konkretisera och belysa den övergripande berättelsens problematik från ytterligare ett håll. I den övergripande berättelsen beskrivs hur protagonistens personlighet ständigt skiftar från den ena till den andra sidan:

Övervaktmästaren krökte föraktfullt sin rovfågelsnäbb; hans blick var som falkens men ej som örnens, ty han tjänade en annan herre och var icke sin egen.

Om våren däremot var det vitkalkad frid, ty då triumferade vaktmästaren. När ljumma pustar blåste tvärsigenom och kom skelettet att frysa i sin vårliga nakenhet. När tröttheten stack i ögonlocken, så att man grät alldeles lätt och av sig själv.

Det kunde växla från dag till minut. Övervaktmästaren gjord av elfenben och silversinkor men med en uniformsrock av riktigt tyg. Och vaktmästaren hasande längs golvkanten som en sparkad råtta. Men råttan hade ett giftigt bett; bet rasande i uniformsrockens kläde; nästa dag låg råttan på skrivbordet och orenade. Men övervaktmästaren var en blek rovfågelskugga på muren. (s. 95f)

Övervaktmästaren liknar en tämjd falk som jagar åt en annan. Därmed antyds att han inte själv tar det fulla ansvaret för sitt liv eller sina handlingar. Han agerar av plikt efter inlärdas mönster och med sin ”rovfågelsnäbb” värnar han föraktfullt om denna förutbestämda ordning. Falken är ett högtflygande djur och övervaktmästaren tycks också han sväva uppåt, mot en utopiskt fulländad värld av elfenben och silver. Vaktmästaren sammankopplas däremot med en rörelse mot marken. Han liknar en råtta som hasar längs golven och förorenar den skrivbordsplanerade ordningen med verklighetens konkreta smuts.

Den inskjutna berättelsen återspeglar dessa motsatser och därmed etableras en metaforisk spänning som förstärker romanens modellkaraktär. Riddaren beskrivs med en lätt antydd men ändå uppenbar allusion på Cervantes roman *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605) som en ”hidalgo”. Eftersom Cervantes Don Quijote är en idealistisk adelsman som förläst sig på riddarromaner aktualiserar allusionen den uppåtgående rörelse som i romanen förknippas med övervaktmästaren. Riddaren i den inskjutna berättelsen skulle alltså stå i ett analogiförhållande, inte bara till Don Quijote, utan även till övervaktmästaren i den övergripande berättelsen.

Det har sagts att *Don Quijote* gestaltar drömmens brutala möte med tillvaron och att den utgör en allegori över den tragiska konflikten mellan ideal och verklighet.⁴⁴ Romanens fiktionsgestalter uppfattas i linje med detta ofta som en illustration av två kontrasterande förhållningssätt. Don Quijote är den världsfrånvände idealisten och hans väpnare Sancho Panza den jordbundne realisten. Den förre förknippas med tapperhet, övertygelse, idealism och utopi medan den senare förknippas med motsatserna feighet, skepticism, pragmatism och verklighetssinne.

Kontrasten mellan Don Quijote och Sancho Panza återfinns hos övervaktmästaren och vaktmästaren. Övervaktmästaren vill utopin så mycket att han blir ”sjuk”, medan vaktmästaren är ”ett betongankare” som upplever människans begränsning och verklighetens slumpmässiga spel (s. 104f). Den

inskjutna berättelsens betydelse träder på så sätt fram mot bakgrund av både *Twåsam* och Cervantes roman. Uppfattar man Don Quijotepassagen som en exempelberättelse i förhållande till romanens övergripande tema accentueras dess illustrerande dimension. Men det innebär inte att läsaren i sin förståelse av det monterade exemplet måste avstå från ett inlevelsefullt möte med textens "liv". Snarare råder det omvända fallet: läsaren erbjuds att ställa sin egen erfarenhet i relation till exempelberättelsens modell, se den som ett föregripande av den egna situationen och upprätta en rörlig interaktion mellan text, tanke och värld.

*

Även om *Twåsam* kan beskrivas som en kommentar till frågor som rör olika former av ansvar är den inte enbart en roman om den mänskliga samvarons problem. Den är kanske i ännu högre grad en skildring av människans exilsituation på samma gång som den avslöjar sig som ett uttryck för en absurd metafysik. I Don Quijotepassagen beskriver riddaren för barberaren hur han har ett sår i knäet som från början var "endast en liten rispa i huden, knappt märkbar". Efter flera försök att bota sig hos olika åderlätare har han gjort sig barskrapad, förlorat hus och vingård, samtidigt som hans knä har försämrats så att han nu "knappt kan gå eller stå":

Och hade jag icke fortsatt från åderlätare till åderlätare, så hade jag likväl haft kvar min hälsa och min ungdom. Men jag kunde icke förmå mig att ge upp. Ty då hade jag lidit min förlust utan att få någon vinning. Och jag var alltför girig på min vinning. Men efter alla dessa lidanden och uppoffringar har det synt mig som om denna vinning icke kunde vara nog dyrköpt. Likväl hoppas jag, ty det tycktes mig stundom såsom rörde jag vid den med mina fingertoppar. (s. 101)

Riddaren drivs av sin längtan och trots att han bryts ner av sina försök att bli av med sitt nästan omärkliga sår är han oförmögen att ge upp. Istället förutsätter han en rättvisa i tillvaron: vad som har investerats i lidande och uppoffringar borde enligt denna logik ge vinning tillbaka.

Rispan i riddarens knä är en ofullkomlighet hos kroppen och i förlängningen antyder den en ofullkomlighet hos tillvaron som helhet. Temat löper som en tråd genom romanen och speglas genomgående i övervaktmästarens dröm om en utopiskt ordnad värld: "Övervaktmästaren sluter de smala läppar; handen vilar vit och fin på bordsskivan, orörlig; en solstrimma leker tyst i pennfatet som borde varit silver men som inte är det. Det är mycket här i världen som borde varit" (s. 103). Berättaren låter också läsaren förstå att övervaktmästaren står i konflikt med den konkreta världens kroppslighet över huvud taget: "Övervaktmästaren pustade. Han tyckte icke om att pusta, pustande är en oskön och djurisk sed, men vad skall man göra när man är mitt

i backen? Övervaktmästaren tyckte nämligen heller icke om att ändra på takten för en backes skull och följljaktligen tyckte han icke om backar” (s. 14).

Barberaren replikerar spefullt på riddarens önskan och påstår sig vara ”hoppets bekräftelse å bödens uppfyllelse å väntans belöning” (s. 101). Av barberarens ska riddaren få en ”åderlåtning som skall göra alla vidare åderlåtningar överflödiga”. För denna yttersta åderlåtning kräver barberaren förtänksamt nog betalt i förskott. Först efter att ha fått de sista ägodelarna svingar han sin yxa och hugger av riddarens ryggrad vid den 5:e ländkotan: ”– Där har du, skrek han, en insikt som torde vara dig nog dyrköpt! Där har du ditt utbyte, som du har suktat efter! Ligg där med din vinning!”. Berättaren beskriver sedan med lyriskt ofullständiga meningar hur riddaren prisar ”sin vinning” ända tills dagen gryr:

Hela natten låg riddaren kvar och prisade sin vinning. Men när morgonen kom och bergen blånade i fjärran

i fjärran och dalarna bortom bergen och kvinnorna som låg på knä och tvättade byk i Rio de Lloro

då kände han sig mycket sjuk och illamående och spydde upp all sin vinning. Någon tid efteråt fortsatte han sin färd, hasande i ett tråg. (s. 103)

Med detta avrundas berättelsen och någon kommentar som förklarar hur den bör förstås i förhållande till romanen som helhet ges inte uttryckligen. Men att den på något sätt anknyter till den sedelärande exempelberättelsens genrekonventioner är nog uppenbart. Det förefaller då som om berättelsens sentens står i relation till barberarens våldsamma behandling av den hjälpsökande. Exemplet har i en sådan läsning en sensmoral som är förhållandevis tydlig: människans exil är permanent och det existerar inte någon rättvis ordning i tillvaron. I samma ögonblick kompliceras situationen av att riddaren inte kan behålla vad han lärt och här blir det tydligt att barberarens hugg inte helt säkert är den entydiga sentensen. När riddaren fortsätter sin absurda resa ”hasande i ett tråg” trotsar han inte bara sin insikt utan också den värld som säger att han måste böja sig. Med en paradoxal vändning kullkastar berättelsen alltså sin egen sensmoral och upprättar en oförlöst spänning som illustrerar att riddaren varken kan leva med sin insikt eller rätta sig efter sina villkor. Trots sin lärdom förlorar han inte sin oböjliga längtan efter det ouppnåliga, sin längtan till de blåfärgade bergen och dalarna i fjärran. Om insikten som är svår att bära berättas upprepade gånger i Kyrklunds författarskap och i *Tvåsam* förefaller vaktmästaren ha fått den. Men till skillnad från riddaren kan han behålla den och utpekas som en av dem ”som har kommit underfund med den mänskliga förmågans synnerliga begränsning och som får högfärdsgalenskap av att gå och bära på denna insikt” (s. 104).

Sammanfattningsvis kan man kanske säga att riddarens idealistiskt färgade fordran på rättvisa är lika omöjlig som det är omöjligt att acceptera

orättvisans alternativ. Men om den absurda konflikten mellan människans värderingar och tillvarons villkor är exempelberättelsens tematiska budskap fungerar den också som en metapoetisk utsaga om romanens estetik. Riddaren och barberaren kan nämligen läsas som personifikationer av läsaren och författaren: den förre kommer för att få hjälp med sina problem och för att fråga den senare ”till råds”. På riddarens fråga om barberarens tjänster är dyra svarar denne vanvördigt:

– Dyr? Dyr! Jag är väl ingen vanlig plåsterslickare heller! Ånej du. Här seru grabben som kan ta betalt för sina tjänster både en gång och två gånger. Här vare lärdom å visdom å insikt och ingen gottköpsvisdom inte och ingen billig insikt inte. (s. 100)

I Don Quijotepassagen dubbelexponeras barberarens kirurgi därför med den livsvisdom som vanligen förknippas med sedelärande berättelser. Av den orsaken tycks den fungera som en kommentar rörande romanens eget förhållande till den sedelärande berättelseformen och läsaren. Exemplet återspeglar den motsägelsefulla figur som strukturerar romanens helhet, samtidigt som man frestas att översätta riddarens illamående och kräkning till en utsaga om läsarens tänkta reaktion inför texten.⁴⁵ Istället för att erbjuda en god moral eller utlova dygdens belöning tycks berättaren vilja utmana den som för att



Vinjetten till Hermelinens död 1954

slippa konfrontera den egna tillvarons motsägelser kommer till romanen för att söka efter författarens färdiga visdomar. Den läsrorienterade formen i *Tvåsam* kan i detta avseende beskrivas som läsarförvånad: romanen tvingar läsaren bort från texten in i den ensamhet som är det moraliska subjektets utgångspunkt. Med stöd hos Søren Kierkegaard kan man kanske säga att romanförfattaren har uppställt en *dialektisk dubbelhet* i avsikt ”at vende det andet Menneske fra sig, for at gjøre ham indadvendt, for at gøre ham fri, ikke for at drage ham til sig”.⁴⁶

Exilen och Jobs krav på rättvisa

Som konstaterades i föregående kapitel är författarskapets protest mot tillvarons orättvisa ett motiv som är kopplat till den bibliske Jobs revolt mot Gud. I till exempel ”Hermelinen” varieras föreställningen om ett krav på renhet som står i motsats till livet självt. Liksom *Tvåsam* kontrasterar novellen ett idealistiskt krav på tillvaron mot den av yttre omständigheter framtvungade insikten om tillvarons obeveklighet:

Det berättas om hermelinen, att för henne är renheten dyrbarare än livet. Om du sölar hennes päls, biter hon sig i bröstet och förblöder.

Ingenjör S. vid vattenverket ogillade skarpt hermelinens beteende. Man får inte vara högmodig. Alla klamrar vi oss fast vid livet intill den sista förödmjukelsen. Man ska inte opponera mot Gud. Man måste acceptera sin situation och inrätta sig efter omständigheterna.⁴⁷

Av Ingenjör S. aktualiseras motivet från Jobs bok indirekt genom det moraliserande påståendet att man inte bör opponera mot Gud utan acceptera sin situation som man finner den. Don Quijotegestaltens absurda krav på rättvisa från tillvaron som helhet är besläktad med hermelinens beteende. Men att den för romanen centrala tematiken också bör ses mot bakgrund av Jobs situation blir tydligt i en replik på den bibliska berättelsen som dyker upp i romanens tredje del.

I Kyrklunds författarskap finner vi en rad gestalter vars oförmåga att acceptera sin situation ställer dem på kollisionskurs med tillvaron. Liksom den bibliske Job revolterar de mot sina villkor, mot människans exil och universums likgiltiga tystnad. Att också handlingen i *Tvåsam* passerar i skuggan av exilens meningsförlust framgår av romanens avslutande avsnitt som skildrar protagonistens framför ett skyltfönster i en antikvitetsaffär. Genom fönstrets glas ser han ”Thorvaldsens Kristus stödjande ett textat plakat med upplysningen: Köper & Säljer” (s. 125). Det är naturligtvis inte självklart vilken vikt eller betydelse som denna episod bör tillskrivas. Samtidigt är det inbjudande att se den som en försiktig upplysning om själva romanproblematikens

utgångspunkt. Att Guds son framställs som en antikvit, eller kanske till och med som en antikvitetshandelsmedhjälpare, kan då ses som en antydning om att protagonistens kluvenhet är den moderna människans kluvenhet i en värld utan Gud. På Thorvaldsenstatyettens sockel står som bekant Matteusevangeliets kärleksbudskap: ”Kommen till mig, I alla som arbeten och ären betungade, så skall jag giva eder ro”.⁴⁸ Den ironiska effekten av ett sådant budskap i slutet av en roman som ägnats åt att skildra ett själsligt konflikttillstånd är naturligtvis uppenbar.

I romanens avslutande scen intar berättaren protagonistens synvinkel för att fånga en allmängiltigt syftande exilupplevelse framför antikvitetsaffärens fönster:

En sjunkande som griper efter fäste flackade hans blick från föremål till föremål. Detta är en ljusstake, sannerligen detta är en ljusstake, i ljusstaken finns ett hål för ljuset, ljuset är av stearin, stearin består av stearinsyra, men ljuset är inte där nu. Detta är en kastrull, ja detta är verkligen en kastrull, en riktig kastrull, en kastrull att ta på, denna riktiga kastrull är av koppar, koppar består av koppar, det är ett grundämne. (s. 126)

På samma gång som protagonisten befinner sig i ett vanmäktigt tillstånd av upplösning och sjunkande anstränger han sig för att hålla fast vid verkligheten. När världens ting glider utom räckhåll försöker han med sin sönderdelande och nästan besvärjande analys att finna ett fäste. Upplevelsen av att romanen här skildrar en exilsituation förstärks av att protagonisten finner ett hål av mörker efter ett saknat ljus. Mot en sådan bakgrund kan man förstå *Tvåsam* och nästan alla Kyrklunds tidiga romaner. Men det absurda är att berättaren eller någon karaktär i texten söker rättfärdighet och godhet från en Gud som inte ger sig till känna. Motivet är kanske mest konsekvent genomfört i den kränkte Polyphemos vrede i *Polyfem förvandlad*. Men även i *Tvåsam* gestaltas den moderna exilen och revolten mot vad som upplevs som tillvarons godtycklighet genom en transformation av den bibliske Jobs ursituation.

I *Problematic Rebel* (1970), som behandlar revolten som tema i västerlandets moderna litteratur med utgångspunkt i bland annat Jobs bok, förklarar Maurice Friedman att Job upplever den mest fruktansvärda exil som den bibliska människan känner: den övergivenhet som underminerar själva tillvarons mening.⁴⁹ Men en lika viktig fråga som Jobs bok ställer är om det finns en moralisk ordning i tillvaron som garanterar att inget ont händer den rättfärdige, att endast syndaren drabbas av olyckor. Job accepterar inte förklaringen att hans lidande beror på hans synder och hävdar inför Gud att han lider orättfärdigt. Istället för att som sina tre vänner böja sig inför den övermäktiga situationen reser sig Job mot Gud och kräver en rättslig prövning av sin sak.⁵⁰

I *Tvåsam* återfinns ett liknande försök att bedöma Guds handlingar utifrån den mänskliga moralens synpunkt i en passage som alluderar på Jobs

bok. Liksom den inskjutna berättelsen om riddaren är passagen infogad i den övergripande berättelsen enligt montagetets princip och den avskiljs typografiskt från det övriga händelseförloppet av diakritiska tecken. Dess funktion i förhållande till romanens övergripande handling tycks närmast vara den exemplifierande, även om den inte på samma sätt som Don Quijotepassagen uppenbart laborerar med den sedelärande berättelsens formspråk.

*

Avsnittet kan benämnas Jobpassagen och inleds med vad som av allt att döma är ett barndomsminne som tillhör romanens protagonist, även om någon sådan förklarande precisering av passagens rumsliga eller tidsliga inplacering i romanens helhet inte ges. Eftersom det saknas sådana metonymiska kopplingar mellan den övergripande berättelsen och den inskjutna passagen förbereder romanen också här för en läsart som söker efter metaforiskt strukturerade likheter eller kontraster. Liksom i Don Quijotepassagen kan situationen i Jobpassagen med andra ord förväntas stå i ett analogt förhållande till situationen i den övergripande berättelsen.

Tematiska och motiviska likheter är heller inte svåra att finna. I det meningsutbyte som föregår Jobpassagen angrips övervakmästaren för sin omåttliga fordran på livet. Vaktmästaren anklagar honom för en oförmåga att välja bland alla tänkbara möjligheter och för att han trots sina höga anspråk på livet går miste om det: "Det är du som är så rädd att spilla en enda droppe av dina möjligheter, att du förspiller alla" (s. 106). Detta påstående förefaller den monterade passagen sedan vilja exemplifiera och konkretisera. På grund av dess komplexa form citeras den *in extenso*:

Spilla... förspilla... spilla... förspilla... En liten gosse går med mjölk i en tillbringare, han skall hämta till mamma. Han är rädd att spilla en droppe, han vill vara duktig, han snörvlar allvarligt och i femmans portgång bor hunden.

Spiller... förspiller... och vad skall mamma säga!

Student ja v Moskve ju ja många år sen va
ja gås i uniformernas och röda kinder ha.
Ach vodka ach vodka golubka moja
alla mina rosornas ty vodotjka vz'jala

Herre! Herre! Se till din tjänare, han gråter. O Herre, jag kan förlåta dig allt allt, mitt hjärta är stort och ömt, jag förlåter dig allt. Men Herre, jag kan ändå inte förstå, varför skulle du placera mig här i smutsen? Det fanns väl andra ställen att placera mig på, torrare ställen?

Tänk att det är sant! Tänk att det är sant att för många år sen va man...
tänk att det är sant... Och vad skall mamma säga!

Jag skiter it. Drick och picka, hick och flicka... runken går! Alla mina
rosornas... min lilla duva... tog du, tog du? Mitt hjärta är stort och ömt, det
vill spränga min bröstkorg så stort är det, och ändå, fast jag ärligt försöker, så
kan jag inte förlåta dig Herre. Var inte lessen.

– – – (s. 106f)

Den inskjutna passagen skildrar det tillspillogivna livet och med en exemplifierande gest anknyter den till vad som tidigare passerat i den övergripande berättelsen. Som vi såg i föregående kapitel skildrar flera av debutsamlingens noveller en liknande spänning mellan livets möjligheter och oförmågan att förverkliga dessa möjligheter. Onekligen har vi här att göra med ett genomgående tema i Kyrklunds författarskap och liksom konstnärsvovellen "Opus Tegula" skildrar den inskjutna passagen detta genom en variation på den bibliske Jobs situation.

Den återgivna bönen inleds med en allusion på den fråga som är den indirekta orsaken till Jobs kommande prövningar. När Gud frågar Åklagaren "Har du givit akt på min tjänare Job?" är det därför att Job är den mest renhjärtade bland människor.⁵¹ Det är alltså först som sist på grund av sin rättfärdighet som Job hemsöks av olyckor och inte som ett rättvist straff för synder som han är skyldig till. Job vägrar att acceptera detta förhållande och mannens trotsiga attityd i den inskjuta passagen är densamma. Han söker en förklaring på sitt elände och liksom Job ställer han den frånvarande guden till svars för situationen. Men där den bibliske Job faller från att vara den mäktigaste mannen i Österlandet, till att inget äga förutom bulnader och bedrövelser, är mannens fall mer profant. Det sker från en barndom full av möjligheter till ett misslyckat liv.

I *Tvåsam* har den bibliske Job förvandlats till en i smutsen liggande man som minns sin barndom och vänder sig till Gud för att ställa denne till svars. Men kanske är det inte fruktbart att fråga sig om det här är övervaktmästaren, vaktmästaren eller ens den kluvne protagonisten själv som råkat illa ut. Det ligger då närmare till hands att ta fasta på att mannens situation bär upp en allegoriserande dimension med syftning mot allmängiltighet och att denna till vis del skapas i dialog med den bibliska pretexten. En sådan förståelse av allegorins förallmänligande funktion ligger i linje med Madsens påstående att en berättelse får sin mer generaliserbara mening genom associationer till hur motsvarande ämnen behandlats tidigare i traditionen.⁵² I romanen placeras bilder av det tillspillogivna livet mot varandra utan förklarande övergångar. Tillsammans med den allegoriserande framställningen och exempelstrukturen bidrar denna montage teknik till romanformens övergång, från att vara en

bit ur verkligheten till att bli en motsägelsefull modell av människans villkor, av gränserna för människans frihet och ansvar, som läsaren kan pröva mot erfarenheten av sin egen situation.

Det tillspillogivna livet är ett återkommande motiv i romanens dialog mellan övervaktmästaren och vaktmästaren. Omedelbart efter Jobpassagen anklagar övervaktmästaren sin antagonist för att livet ”gick åt helvete” (s. 108). Men liksom riddaren förefaller övervaktmästaren samtidigt omfatta en idealistiskt färgad föreställning om en inneboende moralisk ordning i tillvaron. I sin tro på en sådan ordning påminner han om Job:

Du vet, så länge man fortsätter i en viss riktning och allting klaffar som skall klaffa och allting utfaller så som man har rättighet att vänta sig att det skall utfalla, så länge fortsätter man och tänker inte på att det kunde vara annorlunda. (s. 108)

Med övervaktmästarens ord kan man säga att den inskjutna passagen utnyttjar motivet från Jobs bok för att gestalta en protest mot att livet inte utföll som man har ”rättighet” att vänta sig. Här tangerar romanen alltså den paradoxala föreställning som tidigare utpekats som en grundläggande matris i Kyrklunds författarskap: universum saknar den godhet och det förnuft som människan har *rätt* att kräva.

Men det är inte enbart Jobs bok som utgör en betydelsebärande pretext i sammanhanget, även den finlandssvenska bordsvisan ”Vodka, ach vodka” från *Helsinglandspexet* (1912) sätts i spel.⁵³ I denna visa möter ytterligare ett tillspillogivet liv i en gammal drinkares historia om förlorade möjligheter. För många år sedan var drinkaren, enligt visan, student i Moskva. Men omåttlig dryckenskap gör att han förlorar alla sina ägodelar, skickas med fångtransport till ”Pjeterburg”, för att slutligen hamna i rännstenen:

Ach vodka ach vodka, galubka maj,
alla mina sorgernas t vodotschka vsjala!
I en rännsten di la mej,
när vi kom till Pjeterburg.
”Smakas vattne bra,
där får du drikas, din lurk!”
Ach vodka ach vodka, galubka maj.
Njemnoschka bara vodotschka
och allting vara bra.
Smjuts kom i näsan
och vatten i min mund,
en lukt va de, tvi bosche mej,
ja frös just som en hund.



Bibelillustration av Gustave Doré, 1865

”Ja, den ene får dö i sin välmakts tid, där han sitter i allsköns frid och ro; hans stävor hava fått stå fulla med mjölk, och mären i hans ben har bevarat sin saft. Den andre måste dö med bedrövad själ, och aldrig fick han njuta av någon lycka.” Job 21:23–25.

Samtidigt som det endast förekommer metaforiska förbindelser mellan den övergripande romanhandlingen och den infogade Jobpassagen tycks det alltså finnas en metonymisk förbindelse mellan Jobgestalten och bordsvisan – åtminstone i det fall man tänker sig att den sjungs fram inom den fiktionsram som passagen etablerar. Men detta är av mindre betydelse och visan upprättar ännu en metaforiskt strukturerad juxtaposition och stödjer därmed det allegoriserande sammanhanget i romanens fragmentariska förlopp.

Visan slutar i vad som liknar tillförsikt och försoning: ”Ach vodka, ach vodka, glaubka maj/ på dina vågor flyter jag till himlen en daaa”. Uppenbarligen har Kyrklund här funnit en berättelse som speglar situationen i Jobs bok och använt den för att profanera och parodiera Jobs högstämde gudsrela-

tion. Men den försonande gudsrelationen i Jobs bok och "Vodka, ach vodka" saknas i *Tvåsam*. Istället tycks Jobpassagen närma sig den mörka revolt mot Gud som vi känner från Dostojevskijs Ivan Karamazov och som betonar det oreducerbara hos människan: den unika individens lidande går inte att underordna en generell plan även om denna plan är uttänkt av Gud.⁵⁴

När Gud förnekas förlåtelse vänder Jobpassagen på den teologiska föreställning som menar att det är Gud som ger förlåtelse åt den syndiga men ångerrfulla människan. Därmed kan man säga att passagen prövar Guds handlingar mot mänskliga moralföreställningar istället för tvärt om. Oförmågan att förlåta framstår i det sammanhanget som en vägran att acceptera varje ordning eller teleologisk plan som gör orättvisorna fattbara och som öppnar för en försoning med tillvaron. Här föregriper romanen då den absurda oförmåga att förstå det obegripliga som återfinns som en blind vrede hos kyklopen i *Polyfem förvandlad*.

Men *Tvåsam* pekar först och främst framåt i andra avseenden eftersom Kyrklund kom att experimentera med blandningen av allegori, montage och exempelberättelse i olika riktningar under 50- och 60-talen. Redan i *Tvåsam* är dessa tre grundformer förenade på ett sätt som är tämligen karakteristiskt för den tidiga gestaltungsmetoden överhuvud, samtidigt som greppet att montera små enheter till en komplicerad helhet kommer att utvecklas vidare. I *Tvåsam* finns en relativt stabil ram som underlättar tolkningen, så småningom blir denna mer frånvarande och en ny prosaform skapas. I romanen som följer omedelbart efter *Tvåsam* prövar Kyrklund emellertid att söka sig i en något annorlunda riktning: mot den på ytan mer realistiskt hållna framställningen.

Till och från realismen

Solange (1951)

Vid 50-talets början

När *Solange* gavs ut våren 1951 letade flera recensenter efter tecken som pekade mot ett nytt uttryckssätt och ett livsåskådningsmässigt alternativ till vad som upplevdes som 40-talets förhärskande pessimism. Exempelvis uppfattade Åke Lind romanen som ett förbådade av något nytt och viktigt för det kommande decenniets litteratur. Enligt honom visar *Solange* visserligen på en författare som är ”son av 40-talet och dess föregångare” och som omsätter ”40-talets lyrikstil i sin prosa”. Men han frågar sig samtidigt om romanen inte förbådar ”ett litteraturens 50-tal”, där realism och ångest inte ersätts men väl ”kompletteras med lekande satir och allvarligt menande parodi”. Walter Dickson menar på ett liknande sätt att de ”moderna stilmedlen” har avvunnits en ”tragikomisk effekt som inte är så alldeles vanlig”.¹

I linje med detta kan *Solange* kanske beskrivas som en tidig exponent för ett eftermodernistiskt formspråk. Som en roman av en författare som tillgodogjort sig modernismens revolt mot äldre ordningar och som istället, i överskridande syfte, utnyttjar pastischens och parodins förhållningssätt till traditionen. Beata Agrell placerar in Willy Kyrklund i ett sådant sammanhang när hon skriver, att han prövade ”pastischerande tekniker” i syfte att överskrida högmodernismen ”via återbruk av ett äldre formspråk på basis av en ny traditionsuppfattning och ett nytt textbegrepp”² En sådan beskrivning är välfunnen när det gäller stora delar av det tidiga författarskapet men bara delvis riktig när det gäller *Solange*. För även om *Solange* innehåller pastische- och ironiserande tekniker, som påminner om dem som andra författare utvecklar i Sverige under 50-talet, ansluter sig romanen till modernismens formspråk snarare än överskrider det – i varje fall om man väljer att ta fasta på hur romanen balanserar mellan en subjektiv och en allmängiltigt syftande framställningsform.

I *Solange* experimenterar Kyrklund med romanformen och på samma sätt som i *Tvåsam* struktureras framställningen av konflikten mellan olika komplexa filosofiska förhållningssätt som är strukturerade i dikotomier. För-

nuft står mot oförnuft, rationalitet mot drömmeri, ordning mot oordning, förstening mot skapande kreativitet. I romanen återfinns därmed en övergripande ordning som kontrollerar händelseförloppet och ger ett abstrakt sammanhang åt berättelsen. Gissningsvis är det dragningen mot en sådan kontroll som får Olof Lagercrantz att likna romanens två protagonister vid "marionetter" i sin recension i *Dagens Nyheter*. Enligt Lagercrantz är Solange och Hugo "två dockor som manövreras med för läsaren fullt synliga trådar. Kyrklund rycker i tåten och Solange dansar framför spegeln. Ännu ett ryck och Hugo brister ut i en snusförnuftig tirad. Endast tillfälligtvis glimtar något fram av de sprattlande dockornas innersta".³

Men det stiliserade skrivsättet från *Tvåsam* får i *Solange* delvis stå tillbaka för en gestaltungs metod som tydligare söker verkligheten som den upplevs av det mänskliga medvetandet. I samband med en uppläsning i Sveriges radio våren 1975 beskriver Kyrklund hur han själv ser på romanens metod:

Det är berättelsen om ett äktenskap. Framställningen är förhållandevis realistisk, helt slutet kring de två rollerna. Berättelsen handlar om vad som kan vara människans villkor, och det perspektiv som anläggs är inifrån, åsyftar själva upplevelsen.⁴

Inte sällan hör man att modernismen innebär ett brott med realismen. Men istället för att avvisa verkligheten kan man säga att den modernistiska romanen närmar sig verkligheten med en tydlig språklig och kunskapsteoretisk medvetenhet och från en annan nivå. Medan vad vi kallar en realistisk roman inriktar sig på en gestaltning av den gemensamma verkligheten ifrågasätter den modernistiska romanen språkets genomskinlighet och gestaltar verkligheten som den upplevs ur olika perspektiv av det mänskliga medvetandet.⁵ När Kyrklund i sin efterhandskommentar kopplar *Solange* till en framställningskonst som är "förhållandevis realistisk" menar han sannolikt inte en realism som sysselsätter sig med den omedelbara eller objektiva verkligheten. Perspektivet påstås vara "inifrån", med föresatsen att gestalta "upplevelsen". Därmed infogar Kyrklund *Solange* i den modernistiska romantradition som syftar till en gestaltning av verkligheten; men verkligheten som den framstår när den bearbetats av ett mänskligt medvetande.⁶

Att *Solange* på något sätt befinner sig i en sådan tradition påpekas redan i den samtida receptionen. Karl Persson menar att romanen blandar en "verklighetsskildring" med en skildring av "människans inre landskap".⁷ Henning Söderhjelm är mer utförlig i sin beskrivning och påstår att Kyrklund tillhör den skara författare som berättar med en "invecklad stilistisk apparat, där antydningar, suggestioner, bildspråk och fria associationer skola föra in läsaren i den inre verklighet, som för dem är långt viktigare än den yttre, vilken blott knapphändigt anges med de allra nödvändigaste fakta".⁸ Flera av recensenterna bekräftar även Kyrklunds rykte som en modernistisk och experimentell författare. Det man tar fasta på, förutom det subjektiva i per-

spektivet, är romanens ”moderna stilmedel”, ”modernistiska analogier” och ”formella experiment”.⁹

Det betyder inte att Kyrklund lämnar den moralfilosofiska och problem-inriktade prosaform som han utvecklat i sina två föregående böcker. Snarare kan man säga att han nu experimenterar med en mer genomförd skildring av erfarenhets- och upplevelseperspektiv i kombination med det som Gunnar Arrias har pekat ut som en illustration av olika moralfilosofiska problem. I flera avseenden kan man beskriva romanen som en vidareföring av etiken och estetiken från *Tvåsam*, samtidigt som gestaltningsmetodens tre grundformer är mer försiktigt samordnade och därför mindre framträdande.

För de flesta ligger det nog närmare till hands att beskriva Kyrklunds första roman som en allegori och hans andra roman som en realistiskt utarbetad framställning. Men som vi har sett betonar Madsen att gestalterna i den allegoriska texten inte enbart behöver uppfattas som lätt förklädda idéer. Den allegoriska protagonisten kan visa sig som ett mänskligt men ändå fiktivt exempel på ett komplex av relaterade idéer.¹⁰ Därmed öppnar hon för beskrivningen av *Solange* som en roman vilken utnyttjar en allegoriserande form. Romanens användning av olika typer av erlebte rede kan då ses som ett anläggande av synvinklar vilka inbjuder läsaren till delaktighet i romanens problembrottnings på ett sätt som går utöver ett diskursivt filosoferande kring abstrakta principer.

Solange skrevs i en tid då den ideologiska och militära maktkampen mellan McCarthys USA och Stalins Sovjet fört världen in i det kalla krigets extremt polariserade värld. Den upptrappade motsättningen mellan öst och väst, den överhängande risken för ett tredje världskrig, var en oavbrutet aktuell fråga vid slutet av 40-talet och början av 50-talet. Att Sverige var alliansfritt och neutralt i militärt hänseende innebar däremot inte en klar politisk eller ideologisk neutralitet. I den svenska politiken, och för dominerande kulturpersonligheter som Herbert Tingsten och Ingmar Hedenius, framstod den västliga sidan och USA tvärtom mer eller mindre entydigt som demokratins föredöme och garant. Flera av 40-talsförfattarna försökte i denna situation formulera en ståndpunkt utanför blocktänkandets antingen-eller.¹¹

Den politiska aspekten av den tredje ståndpunkten innebar i första hand att man vägrade att ta ställning till alternativ som båda upplevdes som orättfärdiga. Genom att inte vare sig välja östblock eller västblock ville man slå ett slag för freden; en utbredning av den tredje ståndpunkten skulle förhoppningsvis föra med sig en avspänning mellan de storpolitiska maktblocken, eller med Vennbergs ord: ”Om någon påstår att 2 gånger 2 är 3 och någon annan lika envetet hävdar att det är 7, vägrar man inte att välja för att man avvisar båda alternativen”.¹² Kritikerna menade däremot att den tredje ståndpunkten vittnade om en brist på ”mod” och rörde ”en tankeslapphet och en likgiltighet för moraliska värden av skrämmande mått”.¹³

I efterhand förefaller det inte i första hand vara nihilism och total rela-

tivism som generellt utmärker den tredje ståndpunktens försvarare. Snarare kan man säga att deras politiska skepticism bottnar i ett intellektuellt och konstnärligt ärlighetskrav, i viljan att skapa ett oavhängigt rum för eftertänksamhet och analys. Målet var som Vennberg uttrycker det, att ”förhindra den ideologiska uppmarschen för ett tredje världskrig”.¹⁴ Krigshotet upplevdes utan tvivel som akut och de nya bombernas sprängkraft som förfärande. Arnér formulerar den uppskrivade undergångsstämningen med sitt påstående att alla andra frågor ter sig obetydliga i ljuset av ett nytt världskrig: ”Precis som om de nuvarande frågeställningarna skulle ha det minsta att betyda när kriget har varit! De halvförbrända överlevande som ska släpa sig vidare i de helförbrända landen, de måste söka sig något slags kontakt med varandra för att kunna tillfredsställa de mest primitiva behoven”.¹⁵

När *Solange* publicerades försågs den med en efterordsliknade kommentar som anspelar på den rådande storpolitiska situationen i Sverige och världen:

Denna redogörelse har handlat om Solange och Hugo. Den har icke handlat om krig och ondska och bråd död och sådant som ligger vår tid närmare. Två personer i tryggade omständigheter, som därtill har pretentionen att inte vara lyckliga – många anser att ett sådant motiv saknar allt intresse i vår tid.

Måhända är det så. (s. 128)

Berättaren vittnar om att romanens äktenskapsdrama utspelas i skuggan av de världspolitiska händelserna och antyder att hans intresse för paret Solange och Hugo går på tvärs med samtidens uppfattning om diktarens uppgift. Därmed fungerar *Solange* som en direkt replik i den debatt om diktarens engagemang i de dags- och storpolitiska frågorna som bland annat fördes i *Stockholms-Tidningen* våren 1950.¹⁶ Ett av många exempel är Alarik Roos som anklagar Werner Aspenström och Karl Vennberg för att ha övergivit det politiska livet trots att politiska frågor borde vara viktiga när demokratin nu för första gången i världshistorien håller på att förverkligas.¹⁷ Roos polemiska artikel speglar också samtidens kritik av den tredje ståndpunktens förespråkare, detta eftersom Aspenström och Vennberg anklagas för eskapism och för att inte med tillräcklig tydlighet ta ställning i de samtida frågorna.

Att den efterordsliknade kommentaren i *Solange* kan uppfattas som ett inlägg i efterkrigstidens diskussion om diktarens uppgift blir än tydligare om man tar hänsyn till den fortsättning som Kyrklund på ett sent stadium strök i manuskriptet:

Måhända är det tvärtom. Det är inte sagt att skildringen av de mänskliga villkoren är minst hemsk i de stycken där man varken har krig, ondska eller bråd död att skylla på.¹⁸

Formuleringen är på flera sätt tidstypisk och antyder en allegoriserande dimension samtidigt som den placerar romanen som ett utskott från den tra-

dition i det litterära 40-talet som menade att skönlitteraturen skulle vara ”analys” och återföra den centrala problematiken ”till människan och människans beskaffenhet”.¹⁹ En sådan existentiell inställning finner vi som bekant hos flera av 40-talets mer framträdande författare och den har förklarats med att de mänskliga problemen, i krigets och neutralitetens efterföljd, inte ansågs möjliga att hantera enbart med hjälp av politik och sociologi.²⁰ I den uttalade avsikten att *Solange* bör förstås som en ”skildring av de mänskliga villkoren” markerar den strukna passagen en liknande reträtt från det politiska till det existentiella. Det betyder emellertid inte att berättaren entydigt tar ställning mot åsikten att diktaren bör ta sitt ansvar genom att engagera sig i samtidens problem. Tvärtom tycks han motivera sin äktenskapsskildring från en etisk utgångspunkt, med påståendet att den blottlägger de djupare förutsättningar som framträder när människan inte längre har annat ”att skylla på”.

Mellan realism och allegori

Per Erik Ljung gör en slående iakttagelse när han observerar att verklighetsåtergivningen i *Solange* inte återfinns i beskrivandet av verkligheten, men i berättarens förflyttning mellan olika typer av språk.²¹ Istället för att med självständig röst skildra livet på ett kontor dras kontors- och byråkratlivet in i berättarens härmande språkbruk; istället för att återge hur grannfruarna möts i köttaffären eller på kafferepet härmar berättaren deras jargongartade uttryckssätt.²² Det avgörande i denna förflyttning är inte att berättaren rör sig fram och tillbaka mellan en mängd olika idiolekter, eller att själva relationen färgas av stoffet och motivet, utan att berättaren med sina sensitiva stilhärmingar tolkar Solanges och Hugos upplevelse av den situation i vilken de befinner sig. Berättaren av objektiva fakta träder stundtals i bakgrunden och låter det som sägs komma fram speglat i romanfigurernas medvetande.

Romanen inleds med en rad naivt hållna och onomatopoetiska formuleringar, vilka inte främst bör uppfattas som en parodi på realismens utförliga försök till objektiva beskrivningar, utan som ett försök att suggerera fram det lilla barnets perspektiv:

Bing bång, sa kyrkklockan. Det visste inte Solange, hon var ett år och ett halvt och hade mycket kvar att lära. Vov vov, säger hunden. Miaau, säger katten. Tuut, säger båten.

Det låg många båtar på reddan, man såg dem nästan uppifrån. Lekplatsen var uppe på Hjorthagshöjden, där nere låg båtarna på Lilla Värtan, på andra sidan var Lidingön.

– Tyyy, sa Solange och pekade. (s. 9)

Även om vi i romanens inledning inte har att göra med samma sorts framställning av medvetandeprocesser som vi återfinner hos exempelvis Virginia

Woolf eller den sene James Joyce är det tydligt att berättaren utnyttjar barnets karaktäristiska språkanvändning för att upprätta ett subjektivt perspektiv. Att världen här betraktas ur Solanges synvinkel understryks ytterligare av att berättaren i sin relation ”man såg dem nästan uppifrån” utgår från lekplatsens upphöjda position.

Även i den fortsatta framställningen upprättas en nära förbindelse mellan berättarens sätt att formulera sig och Solanges upplevelse av verkligheten. Både berättarens ordval och parataktiska meningsbyggnad förefaller spegla den ålder som Solange för närvarande befinner sig i. Här genom en smygande övergång till erlebte rede:

Solange satt i gungan. Hon var sex år på det sjunde. Det var en kväll ganska sent på hösten, träden var kala och luften mild. Endera dagen skulle parkvakten komma och sätta hänglås för gungorna. Då var det vinter; på vintern fick man inte gunga. (s. 10)

Romanens tydliga förankring i olika Stockholmsmiljöer skapar intrycket av en naturtrogen realism. Samtidigt förefaller dess berättande i långa stycken utgå från det mänskliga medvetandets upplevelse – och i detta ligger naturligtvis ingen motsättning. Istället kan detta grepp betraktas som ett utmärkande drag i den allmänna tyngdpunktsförskjutning från en objektivt till en subjektivt hållen verklighetsframställning som återfinns inom 1900-talets romankonst.²³ Den subjektiva gestaltungsmetoden kan naturligtvis också ta sig en mängd skilda uttryck och användas med olika konstnärliga avsikter.

Sten Wistrand har påpekat att den första meningen i *Solange* anlägger ”ett slags barnperspektiv” och jämför träffsäkert med Joyces *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916).²⁴ Detta berömda exempel på en roman som börjar med en subjektivt hållen barndomsskildring har en gestaltungsmetod som påminner om den Kyrklund inledningsvis utvecklar i *Solange*. I Joyces utvecklingsroman gestaltas barnets inre verklighet, verkligheten som barnet ser den, inte genom en medvetandeström, utan genom vad som har kallats en subjektiv realism.²⁵ Liksom i *Solange* upprättas det subjektiva perspektivet hos Joyce genom att berättarens språkbruk begränsas av och anpassas till huvudpersonens åldersnivå: ”Hans mamma luktade godare än hans pappa. Hon spelade sjömansdansen på pianot, så att han skulle kunna dansa. Han dansade:/ Tralala lala/ Tralala tralalalej”.²⁶

Huruvida Kyrklunds utvecklat sin variant av subjektiv realism i förhållande till just Joyce är det naturligtvis svårt att med säkerhet uttala sig om. Ändå är det onekligen lockande att betrakta Solanges dans på romanens första sida som en blinkning till föregångaren. Solange dansar visserligen inte till den spelande moderns piano men väl till kyrkklockans slag: ”Bing bång, sa kyrkklockan. Solange dansade. Åt ena sidan vaggade hon och så åt andra sidan, bing bång” (s. 9). Men dansmotivet har flera innebörder och kopplingen till kyrkklockan ställer det både i relation till människans exil

*Solange 1951. Omslagets vinjett av
Louise Peyron-Carlberg*



och fungerar som ett ödesmättat föregripande av det kommande förlopp som avslutas med Solanges död.

I både *Solange* och *A Portrait of the Artist as a Young Man* används inledningsvis korta ord och enkel meningsbyggnad och på så sätt förmedlas intrycket av att vi som läsare iakttar världen genom ett litet barns begränsade perspektiv. Det subjektiva intrycket förstärks ytterligare av att dessa båda skildringar uppehåller sig vid det som för tillfället uppfyller barnets värld. I *Solange* är det först ljuden på lekplatsen och dansen till kyrkklockan, sedan gungan, leken med maten, ansträngningen att tvätta sig på kvällen, för att efter några år vara utanförskapet på skolans bal och osäkerheten inför det andra könet.

När Wistrand försöker visa att romanen etablerar en norm i gestalten Solange tar han fasta på att romanvärlden görs tillgänglig för oss genom henne. Istället för att uppfatta romanen som en oavslutad diskussion, som undandrar sig varje mer entydigt bestämmande, menar han att hon framställs som "en protagonist med ett projekt att sympatisera med".²⁷ Wistrand anför även romanens titel och inledande deklARATION som markörer vilka pekar mot detta faktum.

Onekligen har denna tänkvärda argumentation mycket som talar för sig. Samtidigt bortser ett sådant resonemang mer eller mindre från att romanens andra del i långa stycken skildras från Hugos perspektiv och att det inte enbart är Solanges öde som står på spel. Så är till exempel Solanges repliker i den

andra delens inledning närmast att beskriva som ett påträngande sorl som stundtals bryter fram i Hugos medvetande. Senare kommer jag att återvända till hur romanens stora konflikt i denna passage framstår som Hugos snarare än som Solanges – den tycks utspelas inom honom. Ytterligare ett talande exempel på denna tendens är den långa skildringen av hur Hugo upplever situationen i makarnas lägenhet. Denna passage inleds med den sakliga relationen ”Redan mindes han detta rum” för att sedan med lyriska vändningar skildra Hugos upplevelseperspektiv:

Värme i luften, kylan sitter under sängen, flyger ut ur skåpet som man öppnar för att söka en tesked. Solange dansar, eller dansar hon... dansar liksom... söker någonting [...]

Av ljus och skugga, av värme och kyla är strängar utspända i detta rum, mellan bordet och fönstret, mellan skåpet och tekastrullen, mellan ohjälpligheten och strandsvallet vid ett olöst hav. Solange trevar, lyssnar, brister ut i en kaskad av ordlöshet, drages åter av dyningen ut på djupet.

Han vet att det är inte för honom hon dansar. Vore det för mig – åh, då vore ingen nöd, då vore det rena tomtebolyckan och vi kunde äta korv ovanpå. (s. 74f)

På ett för Kyrklunds tidiga prosa kännetecknande sätt glider framställningen mellan berättartal och figurtal (eller -tanke). Att perspektivet är Hugos, att han betraktar Solange, hur hon dansar och söker och trevar, hur hon glider bort från honom ut på dyningen, upplever hur hennes dans inte är för honom, inbjuder naturligtvis läsaren till identifikation. Liksom den första delen inledningsvis låter framställningen färgas av Solanges upplevelseperspektiv inleds den andra delen alltså med att läsaren får ta del av hur Hugo upplever situationen.

Inte heller romanens inledande deklARATION kan, som Wistrand menar, på ett självklart sätt sägas etablera Solange som berättelsens mittfigur. Det är till och med så att motsatsen kan och har hävdats.²⁸ I deklARATIONEN tillkännages följande: ”Denna berättelse skall handla om Solange och Hugo. Den bär för den skull icke bägges namn – Solange och Hugo. Den bär endast den älskades namn: Solange” (s. 7). Att denna deklARATION etablerar Solange som romanens protagonist kan tyckas uppenbart och riktigt. Men samtidigt bör man uppmärksamma att passagen också etablerar ett utifrånperspektiv på Solange: det är först i någons ögon som hon kan framstå som den älskade. Att Solange i detta fall är Hugos älskade är det naturligtvis rimligt att tänka sig och därmed är svaret på vem som är romanens mittfigur och norm inte längre lika självklart. Wistrands accentuering av den skönlitterära formen är som inledningsvis poängterades av stor vikt för den etiska diskussionen i romanen. Men kanske är det ändå så att texten inte så mycket upprättar en norm, som allegoriskt styrda medvetandetillstånd genom vilka den motsägelsefulla livserfarenheten kan ta gestalt.



Willy Kyrklund i Åbo skärgård 1955

Det till synes paradoxala i Kyrklunds gestaltningsmetod är att det vilar ett emblematiskt skimmer över den subjektiva verklighetsframställningen. Den gör att hans berättelse samtidigt förefaller peka utöver sig själv, mot något filosofiskt-abstrakt. Genom att skildra Solanges tidiga dans till kyrkklockorna, och senare hennes dans till grammfonen, antyds den riktning i vilken hon kommer att färdas i romanens handlingsförlopp. Hon dansar först "omedveten, säker och avspänd" men får av omgivningen höra att hon dansar i otakt och är "omusikalisk" (s. 12). Allteftersom överlagras dansmotivet med betydelser och framträder slutligen som ett led i romanens allegoriserande gestaltning av den revolterande människans oförmåga att acceptera sin situation och inordna sig i den mänskliga samvarons givna mönster. Solange framställs genomgående som mer än de olika ordningar som hon förväntas infoga sig i. Därmed förefaller romanen på ett djupare plan peka ut att den förutbestämda ordningen alltid reducerar det obestämbara liv som är den enskilde.

Den klämtning från kyrkklockan som Solange dansar till som barn föräldrar som tidigare nämnts hennes kommande undergång. I romanens slut, när Solange ger sig av ut i skogen för att begå självmord i en vattensamling, återkommer kyrkklockan. Nu för att förkunna livets förgänglighet: "– Bing bång, sa kyrkklockan, det var begravning" (s. 124). Men den religiösa innebörden, där kyrkklockans själaringning symboliserar själens övergång till Gud, transformeras i *Solange*. Istället för religiös förtröstan gestaltar romanens sista avsnitt människans dödlighet i kontrast till naturens känslolöshet och moraliska likgiltighet: "I en skreva åt hon lingo. En försenad trollslända

satte sig intill på berget. I dess gröna känslolösa ögon skimrade små solfläckar. Sländan flög” (s. 125f). Och när Solange slutligen lägger sig ner i vattnet, när hon äntligen har avslutat sin oordnade dans, blir det klart att världen fortsätter som förut:

Ansiktet vände hon uppåt mot trädtopparna, grantoppar i sol, vaggande i vinden sakta av och an. Granarna dansar, tänkte hon. Bing bång bing bång, granarna dansar.

Det kalla vattnet gjorde hennes fötter känslolösa, öppnade en bräscher i hennes kontur.

O uppgivenhet –
jagets förrådade portar – (s. 126)

Romanens realistiska framställning perforeras och berättelsen öppnas mot en allegoriserande dimension där den konkreta beskrivningen av Solanges död bär en abstrakt och allmängiltigt syftande betydelse. Det är berättarens poetiska men ändå utstickande bild av hur det kalla vattnet ”öppnade en bräscher i hennes kontur” som här främst bidrar till denna effekt. De från den militära vokabulären lånade vändningarna ”bräscher” och ”förrådade portar” visar fram Solanges kropp som en befästning, och hennes kontur som en försvarslinje, genom vilken det omänskliga och subjektlösa kan storma in. Men det är den av berättaren framburna föreställningen om en ”uppgivenhet” som ger framställningen dess närmast moraliserande dimension. Uppgivenheten står mot den absurda protesten och därmed kan skildringen av Solanges kroppsliga död läsas som skildringen av en själslig död – som en allegori över hur resignationen släpper in döden och leder till en förstening av det mänskliga. Att Solanges död inte nödvändigtvis behöver tolkas som en konkret död, utan kanske hellre som en allegorisk, understryks av hennes förvandling till en ”tuva ängsull i sankmarken” i romanens slut. När man går skallgång i skogen för att finna henne är hon borta:

Man letade även i gölen utan att finna något. Blek och förtvivlad skuttade Hugo omkring på de våta tuvorna i sina galoscher.

Stackars Hugo! Ännu i denna yttersta stund skall du trampa på Solange med din klokhets försiktighet och ditt eviga gummi. (s. 126f)

De första orden i *Solange* ”Bing bång, sa kyrkklockan” är därmed inte endast bärare av barnets subjektiva upplevelse. De utgör grundackordet i en roman som beskriver människans exil från Gud och hur hon i denna exil får kämpa för att behålla sin mänsklighet. Vi såg tidigare att *Solange*, enligt en i manuskriptet struken mening, är en skildring av ”de mänskliga villkoren”. Den subjektiva realismen tycks alltså vara ett led i försöket att nå objektivitet och allmängiltighet. Denna rörelse mot allmängiltighet, mot människans innersta villkor och betingelser, gör att *Solange* liksom *Tvåsam* trots allt närmar sig Kafkas analyserande och allegoriskt hållna berättelser.

Ytterligare en sedelärande berättelse?

Som vi såg i föregående kapitel utger sig Kyrklunds första roman *Tvåsam* uttryckligen för att vara en gestaltning av ett kluvet "själstillstånd". Men också *Solange* kan beskrivas som en gestaltning av två motstridiga tendenser hos människan, vilket noterades redan i den samtida receptionen: "Kampen mellan Solange och Hugo i det som icke sker är kampen mellan längtan och ro i ett och samma hjärta. Ensam är trots allt 'tvåsam'".²⁹ Ibland preciseras även påpekan det med att *Solange* gestaltar en konflikt mellan "romantikern och realisten", mellan "das Ideal och das Leben", och att romanen "ger läsaren ett problem att fundera över".³⁰

Den som menar att *Solange* gestaltar en konflikt mellan olika konkurrerande livshållningar och överlämnar ett problem att fundera över pekar naturligtvis på berättelsens karaktär av idékommunikation med läsaren. Romanens gestaltningsmetod förefaller i detta avseende på ett omedelbart sätt vara förankrad i 40-talets etiskt motiverade formexperiment. I "Den moderna pessimismen och dess vedersakare" (1946) målar Vennberg med hjälp av Kafka upp en värld där "alla tänkbara himlar störtat in: religiösa, filosofiska, sociala, estetiska", för att sedan fråga vad som återstår för diktarna att göra i denna situation.³¹ I Vennbergs essä är Kafka inte bara en given referenspunkt utan även ett eftersträvanvärt exempel. Kafkas "psykologiska symbolism" utgår nämligen från sammanstörtningen av alla stabila världar samtidigt som den har ett *samvete*.³² Att författaren under 40-talet tilldelas ett moraliskt ansvar, som går utöver det politiska engagemanget och snarare återfinns i en samvetsgrann analys av den mänskliga situationen än i ställningstaganden, är Kyrklund – kanske i ännu högre grad än Vennberg – ett tydligt exempel på.

Ytterligare en författare, som i flera avseenden ligger nära den etiskt motiverade inriktningen mot det existentiella i Kyrklunds tidiga författarskap, är Werner Aspenström. I likhet med både *Tvåsam* och *Solange* betonar Aspenström människans dubbelhet i sin betydelsefulla essä "Zebran och den amoraliska människan" (1946). Som Aspenström uppfattar saken finns det inte någon livsåskådning som kan återskänka människan hennes efterlängade helhet och han frågar sig om människans splittring inte i själva verket ligger i "livets egna villkor". Den randiga zebran står i sammanhanget som en bild av den kluvna människan och diktarens uppgift och moraliska plikt är att "fortsätta med att skrika ut konflikterna – de egna, samhällets och universums".³³

Kyrklunds två första romaner arbetar med dubbelbelysningens analyserande metod och på samma sätt som övervaktmästaren konfronteras med sin antagonist vaktmästaren konfronteras Solange med Hugo. Romanernas etiska dimension signaleras emellertid även av dialogen med den sedelärande berättelseformen. I *Solange* etableras denna dialog på flera nivåer och det förefaller till och med som om en etiskt motiverad estetik formuleras i relation till den sedelärande berättelsens form.³⁴

Ett första exempel på dialogen med den sedelärande berättelseformen återfinns i romanens inledande del, när Hugo aggressivt häcklar den genre av uppbyggliga exempel som beskriver dygdens belöning. I kapitel ett såg vi hur berättaren i novellen "Abel Amatus Ohmberg" tog avstånd från den sedelärande berättelsen, eftersom den absurda verkligheten inte ansågs följa den sedelärande berättelsens böjningsmönster. Även Hugos motvilja till genren verkar bottsna i ett tvivel på att tillvaron styrs av den rättvisa ordning som den sedelärande berättelseformen traditionellt brukar förutsätta:

[K]om inte till mig med George Washington och päronträdet och alla flitiga intelligenta duktiga arbetsamma sedelärande gossar som börjar med en knappnål och slutar med en silverskål och som det står om i *Folkskolans läsebok*. Om jag inte är lika förträfflig som de, så beror det helt enkelt på att jag varken är Edison eller Napoleon eller Polhem eller Washington med päronträdet. Jag är kontorsbiträde. Och när jag har arbetat hela dagen så är jag i motsats till Napoleon trött. Och då ger jag blanka fan i die Welt als Wille und Vorstellung. Då läser jag tidningen. Storpolitik och serier med samma glada själ. (s. 51f)

De förebildliga historiska exempel som manar till flitighet med löfte om framgång förutsätter en tillvarons logik som garanterar att dygden till slut får sin belöning. Hugo ifrågasätter existensen av en sådan logik med argumentet att hans förutsättningar är annorlunda. De historiska exempel som *Folkskolans läsebok* lär ut är helt enkelt inte applicerbara på honom eller i hans situation. *Folkskolans läsebok*, eller *Läsebok för folkskolan* som den officiellt kallades, är som bekant en stor samling av fabler, dikter, ordspråk och sederegler. Som skolbok var den betydelsefull för generationer av barn och den står som ett monument över den samtida skolpropagandans kardinaldygder: var flitig! var ordningsam! var from!³⁵

Trots Hugos uttryckliga avståndstagande tar romanen upp den sedelärande berättelsen, även om det sker med en annan avsikt än den i *Folkskolans läsebok*. Ett betydelsefullt uttryck får dialogen med den sedelärande berättelseformen i parodin på den bibliska parabeln om de tio jungfrurna; de som gick för att möta sin brudgum i Matteusevangeliet. I *Solange* återberättas en variant av denna berättelse, som i Bibeln förkunnar en sensmoral om människosönens slutgiltiga ankomst, om dagen då de orättfärdiga "gå bort till evigt straff" och de rättfärdiga "gå bort till evigt liv".³⁶

Matteusevangeliet utnyttjar bröllopet som en bild för att illustrera människans möte med Gud på den yttersta dagen. Jesus berättar om de fem förståndiga och de fem oförståndiga jungfrurna som tog sina lampor och gick ut för att möta brudgummen. De förra tog med sig olja till sina lampor men inte de senare. När brudgummen slutligen kommer är de fem oförståndiga jungfrurna därför borta för att införskaffa den olja som de har glömt och följdén blir att de missar den avgörande tidpunkten. Jesus avslutar med en

Pennor finns i pennförrådet, buntvis, mjuka pennor, hårda pennor, mellanpennor och stenhårda pennor. Det är bara att välja den pennotyp som är ändamålsenligast för just ifrågavarande arbete. Skall man göra en avprickning med en penna av hårdhetsgraden HB? Eller prickar man av snabbare med en penna av hårdhetsgraden H? Det finns även askar med radergummin för det fall att man skulle pricka av fel. Och vackra flaskor med bläck i olika kulörer. Aldrig skall arbetet behöva avstanna på grund av brist på blått bläck. Ej heller skall arbetet någonsin behöva avstanna på grund av brist på rött bläck. Ingen paus i arbetet skall behöva uppstå på grund av att det gröna bläcket har tagit slut. När gredelint bläck är av nöden, då står också det gredelina bläcket redo.

Solange lyfte det gredelina bläcket mot ljuset. Dess violett dunkla färg med genomlysande kanter, som en flytande ädelsten, giftig och skön. Den öppnade proppen utan vank, etiketten utan fläck. Hur synd på detta fina material, att det skall befinna sig här på ett kontor! Långa nobla pennor, mjuka fräscha ^{gummin} ~~bläckflaskor~~, skönfärggnistrande bläck - vilken skada, vilken skada! Material som kunde användas till så mycket; pennorna kunde man skriva dikter med och fylla i korsord, ^{gummin} ~~bläckflaskor~~ kunde man radera med i korsordet, med det röda bläcket kunde man rita ett rött kors på ett vitt papper, det såg vackert ut, med det gröna bläcket kunde man rita litet gräs däromkring, med det violetta bläcket kunde man rita solar och fiskar och vintergräs och skriva med blått bläck: Solange Solange Solange Solange

Man kunde bygga leksakshus av pennorna och skjuta sänder dem med ^{gummin} ~~bläckflaskor~~ projektiler, alltid kommer väl någon liten busunge och leker med en om man betalar honom efteråt, man kunde hälla bläck i badkaret och låta röda och blå floder flyta över golvet. Man kunde ha mycket skoj och alltid skulle man hitta på någonting

Del av manussida 10 ur Solange. Författaren har noggrant korsat och strukit över olika former av ordet "kautschuk", som troligen ansetts föråldrat.

förklaring av parabelns sensmoral: "Men när de gingo bort för att köpa, kom brudgummen, och de som voro redo gingo in med honom till bröllopet, och dörren stängdes igen. Omsider kommo också de andra och sade: 'Herre, herre, låt upp för oss.' Men han svarade och sade: 'Sannerligen säger jag eder: Jag känner eder icke.' – Vaken fördenskull; ty I veten icke dagen, ej heller stunden".³⁷

Den bibliska parabelns sensmoral aktualiserar föreställningen om en god kraft som verkställer en förnuftig och rättvis balansräkning och därmed kan

den beskrivas i ljuset av författarskapets återkommande kritik av den sedelärande berättelsens godhetslogik. Men det är emellertid inte enbart parabelns religiösa och eskatologiska dimension som framhävs i Kyrklunds roman. Parabeln speglar även Solanges livsattityd, hennes oförmåga att tålmodigt invänta och spara. Romanen följer inte heller den bibliska berättelsen mer än i stora drag och istället återges den såsom Solange, enligt berättaren, minns den:

De visa jungfrurna och de fåvitska jungfrurna väntade på brudgummen, men han kom inte. Då begav sig de fåvitska jungfrurna ut för att leta. I mörka natten begav de sig ut, envar lysande med sitt ljus. (s. 34)

I Solanges version är de oförståndiga jungfrurna alltså aktiva i sitt sökande efter "brudgummen". Men medan de aktivt sökande irrade omkring och "ljuset krympte i den knutna handen" satt de visa jungfrurna hemma och sparade sina ljus:

Men när den sista lågan hade brunnit ut i de fåvitska jungfrurnas hand och intet återstod annat än mörker och förtvivlan, då – ja då kom brudgummen. Då hade de fåvitska jungfrurna slösat allt och sparat intet, då hade de ingenting kvar om icke revan i kjolen, repen på kinden och brännblåsan på fingern. Men de visa jungfrurna hade rullsynt i skåpet och på byffén stod ljuset, präktigt och glänsande i allas åsyn. Brudgummen föredrog de visa jungfrurna. Icke så Solange. (s. 34)

Enligt berättaren identifierar sig Solange, inte med de visa, utan med de fåvitska jungfrurna. Sensmoralen i den bibliska parabeln blir därför omkastad i Solanges förståelse. Att tålmodigt sitta hemma och vänta är inget ideal för henne. Hon vill "möda sig och nöta sig, trötta sig och tömma sig, intet spara, låta fara, slösa, ösa, öda, flöda och tomhänt gå" (s. 34f). Om vi går tillbaka till Aristoteles så menade han att exemplifierandet är ett av de effektivaste medlen för att övertyga en åhörare om hur man bör handla i en viss situation.³⁸ Som vi inledningsvis noterade beskrivs exempelberättelsen ofta som en kort berättelse, vilken ingår i en större framställning för att pedagogiskt åskådliggöra en maxim eller demonstrera en dygd eller en last och dess följder. Exemplet används då som ett led i en argumentation och dess avrundning visar vad som i framtiden kommer att hända om man i nuet gör det ena eller det andra valet. Som läsare måste man överföra den sedelärande berättelsen till sin egen situation och förstå den som ett föregripande av densamma.³⁹

När Solange överför den sedelärande berättelsen om de visa och de fåvitska jungfrurna till sin egen situation blir moralen en annan än den som Matteusevangeliet och Jesus argumenterar för. Effekten är naturligtvis komisk och belysande när det gäller Solanges livsbejakande personlighet. Samtidigt visar Solanges läsning av den sedelärande berättelsen på ett djupare etiskt, estetiskt

och hermeneutiskt problem. Den sedelärande berättelsens moral återfinns inte som en oproblematiskt återgiven entydighet, utan tolkas fram av läsaren, i dennes sammanhang och utifrån dennes värderingar.

När man som Bibelläsare uppfattar den sedelärande berättelsen om jungfrurna som en exempelberättelse innebär det att man betraktar den som ett exempel för någonting annat, något som ligger utanför texten, något som redan är eller väntar på att bli namngivet och fixerat. Man kan därmed säga att den fungerar inom en intentionshorisont. Ett påstående om att man förstår den bibliska parabeln är med andra ord ett påstående om att man förstår i enlighet med den avsikt som är evangeliets och i sista hand Guds. Solanges läsning pekar emellertid mot att man inte kan förutsäga det sätt på vilket läsaren kommer att reagera inför texten. Det är inte givet med vem av gestalterna läsaren kommer att identifiera sig och därmed inte heller vilken moral som kommer att föras fram.

Det förefaller som om ett liknande etiskt, estetiskt och hermeneutiskt problem gäller romanen *Solange* i sin helhet. Liksom de oförståndiga och förståndiga jungfrurna gestaltar Solange och Hugo två olika hållningar. Den förra framstår schematiskt som den oförnuftiga, den senare som den förnuftige, och romanen som spelplatsen mellan dessa två motpoler. I den sista delen formulerar Solange själv på ett emblematiskt sätt romanens genomgripande konflikt:

Men jag var ju inte din fiende, jag var ju din vän, jag älskade och brann och dansade för dig, o för dig min älskade. Men ingenting hjälpte, maktlös måste jag åse din själs fruktansvärda självstympling i förnuftets namn. Din själs självstympling under år efter år, då högg du yxan även i mig, du förstörde och skövlade mitt heliga oförnuft och där står jag nu, utblottad på allt, huggen i min rot, förtvinande och törstande. (s. 123f)

Passagen visar i flera bemärkelser på den dubbelhet som strukturerar romanen. Sammanstötningen mellan Solange och Hugo är sammanstötningen mellan oförnuftet och förnuftet. I detta avseende framstår *Solange* som en problemroman som gestaltar en motsättning med både existentiella och etiska förtecken.⁴⁰ Men den fiktiva gestalten Solange är inte enbart en filosofisk abstraktion som står i konflikt med en annan filosofisk abstraktion med beteckningen Hugo. Som roman är *Solange* i minst lika hög grad en levande gestaltning av människor som älskar, brinner, stukas och stympas. Romanens spänning mellan Solange och Hugo, mellan å ena sidan det dansande livet och å andra sidan det abstrakt formulerade förnuftet, har alltså en motsvarighet i romanens framställningsform, i spänningen mellan romanens konkretion och abstraktion.

Det etiska perspektiv som Martha Nussbaum anlägger på skönlitteraturen har kritiserats för att befinna sig inom en intentionshorisont. I sina läsningar av exempelvis *The Golden Bowl* tycks hon nämligen förutsätta att

texten kommer att tolkas på ett specifikt sätt, att läsaren identifierar sig med vissa bestämda gestalter och perspektiv och inte med andra.⁴¹ I sitt förord till *The Golden Bowl* insisterar James på att läsaren, i sin bedömning av romanens hjältinna Maggie, bör identifiera sig med hur prinsen och inte rivalen Charlotte uppfattar situationen. Därmed kan man, som Richard Wollheim, hävda att James modifierar läsarens respons och så länge denna modifikation håller är frågan om olika sidor i romanens etiska gestaltning att betrakta som i stort sett frånvarande.⁴²

En läsare av Kyrklunds *Solange* kan naturligtvis identifiera sig med aningen Solange eller Hugo. Däremot tycks det som att berättarhållningen i romanen inte på ett entydigt sätt för ut en norm, även om läsaren naturligtvis genom en identifikation kan uppfatta det så.⁴³ Snarare förefaller det som om romanen med ständiga synvinkelskiften vrider perspektivet mellan olika positioner. Romanen heter *Solange* och dess första del är huvudsakligen berättad i anslutning till hennes upplevelse. Det är från hennes perspektiv uppväxten, arbetet på kontoret, vandringarna i staden och mötet med vikarien (Hugo) skildras. Det bör emellertid noteras att Solanges perspektiv inte är allena-rådande i inledningen eftersom berättaren flera gånger tilltalar sin gestalt med frågor och påståenden:

Ingen märker att du irrar i Kungsträdgården medan stjärnorna blinka och spårvagnar gå. Ingen märker att du stannar, ingen hör vad du säger, vad säger du egentligen?

– Man måste vara generös!

Jaså på det viset. Jaha. Vem är det du riktar dig till?

– Man måste vara generös! (s. 35)

När Hugo och Solange sedan möts inleder de en kärleksrelation, i vilken han berättar om sina minnen och drömmar för henne. Ur kompositionssynvinkel kan denna fokusförskjutning naturligtvis förklaras med att läsaren redan känner Solange.

Med romanens andra del sker emellertid ett genomgripande synvinkelskifte. Om den första delen i stor utsträckning skildrade Solanges upplevelse av sin uppväxt, och av livet som ung ogift kvinna i huvudstaden, tycks den andra i stor utsträckning skildra Hugos upplevelse av äktenskapet med Solange. Och liksom Solange tilltalades av berättaren i romanens första del tilltalas Hugo av berättaren i den andra:

Din lycka Hugo, skygga fågeln, vilken vind skall ta den, vilken oförutsedd rörelse skrämna den?

Du betraktar hennes pannas rundning och risporna på hennes ögonlock. Redan är det närvarande ett minne –

Redan mindes han detta rum: teet i kastrullen, morötterna på golvet det

blir till middag, solstrimman genom de täckta fönstren, den svaga doften av smuts i springorna, ljus och skugga, värme och kyla, Solange dansar. (s. 73f)

Hugo betraktar Solanges inestängda livslängtdans i lägenheten. Han "bevittnar hennes burfågelsflykt mellan vägg och vägg, mellan varken och eller" och ser att hon inte "ha kraft att besegra dess slutenhet" (s. 75). Det är Hugos upplevelse av Solanges kamp som gestaltas. Genom att berättandet glider mellan erlebte rede, relation och direkt anföring skapas en rörlighet i Hugos perspektiv som är typisk för Kyrklunds tidiga prosa: "Solange trevar, lyssnar, brister ut i en kaskad av ordlöshet, drages åter på dyningen ut på djupet./ Han vet att det inte är för honom hon dansar. Vore det för mig – åh, då vore ingen nöd" (s. 75).

Istället för att ensidigt identifiera sig med det ena perspektivet och på så sätt etablera Solanges synvinkel som romanens perspektiviska mittpunkt får läsaren genomleva situationen från två håll, speglad i två olika medvetanden. Det sker genom att berättaren med olika former av anföring träder in i både Solanges oförnuftiga och Hugos förnuftiga perspektiv. Liksom novellen "Prognos: negativ" erbjuder romanen läsaren att inta skiljaktiga synvinklar och därmed kan man säga att den initierar en övning i seende, eller om man så vill, en sokratisk interaktion mellan text och läsare. Romanen ger oss som läsare en möjlighet att uppleva Solanges öde både genom berättaren, genom Hugo och genom henne själv.

Synvinkelskiften och berättarens växlande identifikationer genom erlebte rede tillhör den moderna romanformens mer grundläggande grepp. Men man kan samtidigt se dessa skiften och växlingar från ett läsarperspektiv och peka på att vi som läsare växlar mellan att identifiera oss än med den ena och än den andra gestalten. När Wollheim i en replik till Nussbaum beskriver vad han anser vara effekten av dessa växlingar gör han det på ett sätt som i det närmste likställer romanläsandet med den terapeutiska situationen. Han menar nämligen att både romanläsningens självklara och bekymmersamma identifikationer hjälper oss att få kännedom om oss själva och andra. Genom att vi reagerar på berättelsen blir vi i bästa fall medvetna om någonting inom oss som vi tidigare inte kände till.⁴⁴ Därmed kan man kanske säga att Kyrklunds roman knyter an till den sedelärande berättelsens form men omvandlar dess moraliserande funktion genom att inbjuda till reflexion. Istället för att demonstrera följderna av en dygd eller en last i en moraliskt ordnad värld analyserar romanen då ett etiskt problem, knutet till människans grundläggande villkor, som inte nödvändigtvis går att lösa.

Romanen: ”en moralkaka som fastnar i halsen”

Relationen mellan Hugo och Solange blir konfliktfylld först i romanens andra del, i och med skildringen av det kvävande äktenskapets olika bekymmer. Där försöker Hugo med logisk argumentation och tillsynes vattentäta slutsatser tala den livshungrande Solange till rätta. Argumentationens logiskt tvingande anspråk signaleras av Hugos variationer på frasen ”Sålunda, min kära Solange, finner vi alltså” (s. 78). Romanens betoning av det logiska i Hugos argumentation gör att hans gestalt framhävs som en illustration av ett förnuftigt livsfilosofiskt perspektiv. Det av Arrias utpekade illustrativa moduset framhävs ytterligare av att det sker en uppluckring av gestalternas tidigare relativt fasta konturer i inledningen av romanens andra del. Gestalterna sönderfaller i röster som talar med varandra utan anföring vilket framhäver dialogen mellan två positioner. Dialogen sträcker sig över flera sidor och ställer Solanges upprepande av ordet ”Brinn!” mot Hugos logiska förnuft. Men den förnuftiga argumentationens vederläggande tycks gå på tomgång:

– Brinn! brinn! brinn! (Sitt inte så tyst. Vad tänker du på? Tala!)

Och ändå är det ju så lätt att vederlägga dig, bara man är litet förnuftig. I förnuftets klara ljus blir allting så lätt och ovedersägligt som en betongmur i solskenet. Jag upprepar alltså, mina ärade åhörare, jag ber att få upprepa och särskilt framhålla för det dammiga vattnet i glaset vid talarstolen som är min vän av vilken jag ofta har druckit, jag ber att få upprepa hur enkelt och klart detta resonemang är skall jag sammanfattningsvis ännu en gång upprepa. Alltså ...

– Brinn! brinn! brinn! (så blir dina ord brinnande).

Jag vill inte låtsas om dessa enkla uppstötningar, sådant kommer från magen och skall ner igen ner! säger jag ner! och ber att åter få framhålla men det bränner i strupen och jag måste få svälja förnuftets klara ljus – Men det säger jag, att om ni så göt guld i min strupe och klappade ringprydda händer åt detta dråpliga apolliniska skämt, så skulle jag kvävd och döende ur alla min huds porer be att få framhålla hur utomordentligt enkel och ovedersäglig denna sak är sedd i förnuftets –

– Brinn! brinn! brinn! (Du säger ingenting...) (s. 69f)

Denna passage visar hur *Solange* är en roman som kan läsas på flera olika sätt samtidigt. Om man betraktar romanen som en realistiskt hållen text beskrivs passagen bäst som en skildring, där det sagda kommer fram speglat i Hugos upplevelse av situationen. Solanges repliker blir då närmast ett påträngande bakgrundsorl som stundtals bryter fram i hans medvetande. Men man kan även uppfatta denna inledning av romanens andra del som en allegoriserande illustration av hur dygden förnuft försöker vederlägga dygden oförnuft. I det senare fallet betraktas det existentiella problemet snarare utifrån än inifrån och gestalterna blir exempel i berättarens hand, något som samtidigt framhä-

ver romanens artefaktiska dimension. I ljuset av *Twåsam* kan man även tänka sig att förstå denna passage som en skildring av ett själstillstånd och av en allmängiltigt syftande konflikt inom en individ.

I citatet ovan antyder Hugo att konflikten mellan Solange och honom själv är knuten till dubbelheten hos det dionysiska och apolliniska. Dessa kategorier brukar användas för att kontrastera Dionysos extatiska druckenheter med Apollons stilla nykterhet. Mest kända är de naturligtvis från Friedrich Nietzsches *Die Geburt der Tragödie* (1872). Med denna motsättning ställer Nietzsche fram de två krafter som enligt honom verkar i tillvaron och konsten: slitningen mellan ruset och den måttfulla behärsksningen, mellan jag-upplösning och individualitet, mellan kaotiskt *liv* och ordnande *form*. Nietzsche inleder sin studie av tragedins födelse med att göra en analogi mellan å ena sidan det dionysiska och det apolliniska och å andra sidan striden mellan könen som ”för en ständig kamp och bara periodiskt försonas”.⁴⁵

För Nietzsche står det apolliniska för ett vetenskapligt distanserat perspektiv på verkligheten och ”den teoretiska människans förnöjsamhet”.⁴⁶ Apollon är enligt Nietzsche en ”etisk gudom”, som fordrar måttfullhet respektive självkänedom av de sina och för vilken självförhävelse och omåttlighet uppfattas som fiendliga demoner. Det dionysiska är däremot att förstå som den estetisk-demoniska instinkt som uppreser sig mot kravet på ”att förneka livet”.⁴⁷ Men det handlar inte i första hand om två möjliga livshållningar utan om två av varandra ömsesidigt beroende krafter i tillvaron. Med *Die Geburt der Tragödie* vill Nietzsche nå fram till en kunskap om ”det dionysisk-apolliniska själstillståndet”, vilket i sin tur snarast är att beskriva som konflikten mellan vilja och förnuft. Medan det dionysiska står i samklang med livets djupare, obestämbara och kaotiska verklighet står det apolliniska för den rationella förklaring som gör verkligheten begriplig och hanterbar. Eller i Thomas Manns tolkning av Nietzsche: kampen utspelas mellan liv och intellekt.⁴⁸

Den äktenskapliga kampen mellan Solange och Hugo går att beskriva som kampen mellan det dionysiska och det apolliniska – liksom *Twåsam* kan romanen uppfattas som en gestaltning av ”det dionysisk-apolliniska själstillståndet”. Solange förkroppsligar då den estetiska livshållningens rusiga dans; hennes vilja att brinna och leva står mot Hugos intellektuella behärskning och förmanande moral. Solange söker livet och längtar enligt berättaren efter den verklighet som kan göra ”en repa i hennes dröm” ur vilken det kan sippra ”litet blod” (s. 32). Hon är det obeskrivbara och oklassificerbara livet som tränger sig på; han är förnuftets försök att distansera sig från tillvaron för att göra den hanterlig: ”Det gäller således att vara anspråkslös, eftersom man är tvungen. Tomtebolycka må ingen förtrycka. Det gäller att ekonomisera med sina tillgångar, att gallra bland sina talanger och mönstra ut dem som är för dyrbara i drift” (s. 77).

Den etiska konflikten i *Solange* struktureras av motsättningen mellan kvinna och man och därmed följer den *Die Geburt der Tragödie*. Men Hugos

förnuftiga logik tycks samtidigt vara haltande och den apolliniska livshållning som han predikar är uppenbarligen inte självvald: ”– Jag tycker inte om att vara förnuftig. Men jag måste vara det. Min ärade överordnade måste det inte. Han kan tillåta sig en smula frispråkighet. Som att jag är en idiot” (s. 94). Hugo beskriver i linje med detta sin egen livshållning som en ”dygd” som är påtvingad: ”Och dock – så sant som min dygd är ett tvång – skall intet *sålunda* och intet *alltså* kunna förhindra mig att hata dessa välbeställda, som aldrig själva behöver tillgripa något sålunda och något alltså” (s. 78, kursiv i original).⁴⁹

Förutom att Hugo riktar sin indignation mot sociala hierarkier pekar romanen på att den logiska rationaliseringen av tillvaron inte slutgiltigt kan harmoniera kampen mellan det apolliniska och det dionysiska. Att kampen även utspelas inom Hugo och inte bara står mellan två romanfigurer framgår även i hans beskrivning av den egna logiskt bindande argumentationen:

Oversäglig som en makaronipudding skall jag vara, kall och ändlös. Man skall icke kunna gå om mig och kring mig, man skall inte få ner mig och ut mig. Jag skall servera en moralkaka som fastnar i halsen, min framställningskonst skall vara en seg framställningskonst en solid framställningskonst en kompakt och oframräknelig och obakräknelig framställningskonst där intet är slump eller luft utan allt är mjölmattnyttigt hopkittat kompakt ofrånkomligt kvarnstenstungt bindande. Se där en verklighet som du icke skall undkomma!

– Brinn! Brinn! Brinn!

Men den som gillrar en verklighet åt en annan – Falltyngden drämmer i nacken och ofrånkomligheten drar snaran åt. Detta är ett berg som jag icke skall lyfta. Det tjänar ingenting till att bösta och bända. Jag vet dess tyngd bättre än någon annan.

– Brinn! (s. 70f)

Hugos val av liknelse accentuerar det vardagliga och nyktra i hans livshållning – makaronipudding är ingen mat för festliga bjudningar. Liksom makaronipuddingen är seg och kompakt är Hugos förmanande argumentation enligt honom själv oöversäglig och bindande. Men passagen vittnar samtidigt om motsägelsefullheten i Hugos påtvingade livshållning och att det apolliniska skenet genomsyras av en längtan efter något annat.

Den tvetydiga passagen där Hugo redogör för sin ”framställningskonst” inbjuder även läsaren att göra en metapoetisk tolkning. När Hugo säger att han ”skall servera en moralkaka som fastnar i halsen” tycks han nämligen inte endast påstå något om sin egen framställningskonst utan också något om romanens estetik. Formuleringen pekar då på att *Solange* har en inriktning mot läsaren och att denna inriktning har etiska dimensioner. Men att denna läsartillvända etik entydigt skulle vara en apolliniskt moraliserande predikan, med måttfullhet och förnuft som kardinaldygder, motsägs både av romanens

och Hugos dubbelhet.⁵⁰ Moralkakan är tänkt att fastna i halsen och påminner därmed snarare om Don Quijotepassagen i *Tvåsam* som avhandlades i föregående kapitel.

Mot denna bakgrund kan man säga att estetiken i *Solange* skrivs fram i förhållande till den sedelärande berättelsen. Romanen är en ”moralkaka”, men liksom i Don Quijotepassagen kännetecknas sensmoralen inte av entydighet, utan av motsatsernas oavslutade problematisering och oförlösta spänning: den fastnar i halsen eller spys upp. I *Solange* finns ytterligare några passager där Hugo formulerar vad som kan benämnas romanens etiskt motiverade motsägelseestetik. I slutet av dess andra del säger Hugo:

Men av min charmlöshet skall jag tvinna mig ett rep, grått som vardagen, en seg och bärkraftig tåga –

Min mediokra och ojämna framställning skall vara sin egen fulländning och harmoni, mina hopknipna läppar skall vara sitt eget leende, min stumhet skall vara sitt eget tal, min hjälplöshet skall lyfta sig själv i håret över avgrunder, mina påståenden skall påstå sig själva, mina vederlägganden vederlägga sig själva. Min gråt skall vara mitt skratt.

Och all denna dygd skall jag ha tillägnat mig icke av fri vilja såsom en värdelös filosofisk nyck, utan av tvång. Och all denna dygd... (s. 117f)

Den sega grå tåga som Hugo påstår sig tvinna korresponderar med den tidigare beskrivna makaronipuddingsestetikens sega och kompakta framställningskonst. Hugo hopar en katalog av paradoxer efter varandra och formulerar en framställningskonst som spelar ut motsatser. Även här inbjuder romanen till en metapoetisk tolkning som beskriver den motsägelsefulla textens tvinnande av påståenden som påstår och vederlägger sig själva. Liksom vaktmästaren vederlägger övervaktmästaren, vederläggs *Solange* av Hugo som vederlägger sig själv och så vidare.

Motsägelsehållningen i *Solange* ger texten en *aporetisk* karaktär. Grekiskans *aporia* betyder *svår att ta sig förbi, invecklad, ogenomtränglig*, och som begrepp beskriver ordet mycket väl en aspekt av den kyrklundska estetikens ovedersäglighet: ”Man skall icke kunna gå om mig och kring mig, man skall inte få ner mig och ut mig” (s. 70). Enligt Aristoteles är *apori* en teoretisk svårighet eller en förbryllande självmotsägelse som uppstår när man ur två övertygande argument kan härleda slutsatser som motsäger varandra.⁵¹

Som nämndes inledningsvis har Arrias visat att Kyrklund i hög grad är en metapoetiskt inriktad författare och det kan här vara på sin plats att notera hur denna dimension samspelar med textens orientering mot läsaren. Den metapoetiska tolkningen utgår generellt från att texten beskriver sig själv och sitt eget berättande. Eftersom den inte söker en verklighet bakom eller under texten befinner den sig på teckennivån och uppmärksammar illusionsbrott, utstickande och pregnanta passager eller annat som förefaller spegla roman-texten som språklig konstruktion. De självreflexiva kommentarerna hjälper

läsaren att förstå romanens estetik, varför texten ser ut som den gör och hur berättelsen är tänkt att uppfattas – texten är annorlunda uttryckt en allegori över sin egen läsart. Som Linda Hutcheon har framhållit kännetecknas den metapoetiska texten alltså av sin läsartillvändhet. Att tala om läsartillvändhet i en självreflexiv text kan tyckas paradoxalt men i så fall är denna paradox ett av den metapoetiska textens kännetecken.⁵² Samtidigt som romanen analyserar sig själv som text och annonserar hur den vill bli läst vänder den sig ut mot läsaren, inbjuder till att söka analogier och påminner tolkaren om sin aktiva roll. Det metapoetiska greppet kan därför betraktas ur etisk synvinkel genom att det både skapar en distans i förhållande till vad som berättas och involverar läsaren i nya aspekter av den meningsskapande processen.

När Hugo påstår att den motsägelsefulla framställningsformen är en ”moralkaka” och ”dygd” signalerar han att berättandet har en etisk dimension. Liksom hos Aspenström, eller för den delen Camus, tycks det som om berättandets etiska moment ligger i ett kompromisslöst kvarhållande av klyvnaden – i texten och inför läsaren. Hos Aspenström existerar en insikt i människans motsägelsefullhet parallellt med en skeptisk inställning till ensidiga motiveringar av det mänskliga handlandet och ambivalensen förefaller även gälla den motsägelsehållning som kan spåras i hans författarskap.⁵³ I den Camusinspirerade essän ”Myten om människan” (1947) ger Aspenström avståndstagandet från absoluta anspråk en etisk-politisk syftning och med olika motsägelser försöker han lösa upp den entydiga beskrivningen av människan: ”Det viktigaste återstår ju: inte att kröna en viss människotyp eller en viss funktion utan att ge denna levande och döende, medvetna och sovande, lyckliga och lidande varelse en värdig uppehållsort, ett mera fritt och jämlikt samhälle än något nu existerande”.⁵⁴

På ett liknande sätt torde de förbryllande paradoxerna i Kyrklunds *Solange* bottna i en skeptisk inställning mot ensidiga motiveringar av det moraliska handlandet. Romanerna *Tvåsam* och *Solange* är motsägelsefulla och definierar sig båda med metapoetiska kommentarer i förhållande till en tänkt läsare som något oavslutat. Romanernas användning av formerna allegori, montage och exempel framstår i detta ljus som ett försök att upprätta en anti-auktoritär talsituation bortom den färdiga moralens entydigheter. Av den orsaken kan man kanske säga att den kyrklundska romanen inte bara vill synliggöra splittringen i människans villkor, utan även frånsäga sig anspråket att vägleda läsaren ut ur denna splittring. Den etiska konflikten är därför inte något texten uppmanar läsaren att lämna bakom sig. Det mänskliga är i viljandets sfär men också i ofullkomligheten och osäkerheten.

Mot en ny prosaform

Mästaren Ma (1953)

Mästarens vandringar

Kritikerna fann att Willy Kyrklunds andra roman visade upp en mogen författare med artistisk säkerhet och egen stil.¹ Ändå förefaller författarskapets slutgiltiga form vara långt ifrån vunnen med *Solange*. Snarare ligger det nära till hands att beskriva hela Kyrklunds 50-tal som en oavbruten kamp med olika uttryckssätt och skönlitterära former. Under decenniet gjorde han försök i romanens, novellsamlingens, tankebokens, reseskildringens, essäsamlingens och diktsamlingens form – även om både essäsamlingen och diktsamlingen förblev opublicerade.²

Att 50-talet för Kyrklunds del kännetecknas av svårigheten att finna en godtagbar skönlitterär form antyds av korrespondensen med Bonniers förlag. I ett brev hösten 1954 skriver Kyrklund från den grekiska ön Nisyros, på vilken han vid denna tid var bosatt med sin familj, att han inte längre hyser något hopp om sig själv som författare. Formproblemen har växt sig så stora att det nu knappast tycks finnas någon möjlighet att skriva överhuvudtaget: ”Om jag har kämpat med formella problem, så har jag i varje fall icke löst dem. I bästa fall har jag lämnat dem därhän. Om jag har skrivit någonting i år, så har jag i varje fall strukit det. I bästa fall har jag nyss börjat”.³

Sökandet under detta decennium återspeglas inte enbart i Kyrklunds vandrande mellan olika litterära genrer, utan även i flera långa resor och ett fördjupat intresse för det orientaliska. Vintern 1950 tilldelas Kyrklund Bonniers resestipendium och den kommande våren reser han via Marocko, Irak, Turkiet och Pakistan till Indien.⁴ Till Mellanöstern återvänder han ännu en gång våren 1958, för en halvårslång resa i samband med skrivandet av reseskildringen *Till Tabbas*.⁵ Studiet av de semitiska och asiatiska kulturkretsarna leder också till en fil. kand. i semitiska och orientaliska språk 1953 och liksom Gunnar Ekelöf läste Kyrklund för H. S. Nyberg.⁶ Intresset för den asiatiska kulturkretsen har även gjort avtryck i den kinesiska pastischen *Mästaren Ma* som publicerades i april samma år.

När Kyrklund i mitten av 90-talet medverkar i radioprogrammet ”His-

toria att minnas”, för att samtala runt begreppet orientalism, hävdar han att det egna intresset för orienten började som ”ett sökande för att få någon referenspunkt” till det västerländska tänkandet.⁷ Vad han bland annat fann i den kinesiska filosofin var filosofen Mo-tsis polemik med Konfucius. Konfucius etablerade en ”etik med diverse föreskrifter hur man skall förhålla sig för att vara en god människa”, förklarar Kyrklund och fortsätter:

I den här etiken så ingår det naturligtvis att man bör bekämpa dåliga människor, dåliga själviska människor som inte hjälper de svagare, utan tvärtom förtrycker de svagare. Man skall alltså bete sig på ett barmhärtigt och bra sätt emot goda människor, men dåliga människor, dem skall man göra sig av med på något sätt. Sedan uppträder då den här Mo-tsi som hävdar en moral som i den här punkten avviker. Mo-tsi hävdar nämligen att man skall hjälpa, älska, människor oavsett deras godhet. Det blev inte någon framgång med Mo-tsis etik, utan det blev konfucianismen som helt segrade i Kina.

Den motsättning som Kyrklund finner hos de kinesiska tänkarna varierar den etiska problematik han själv tidigare brottats med. Mot konfucianismens föreställning om en etik som baseras på föreskrifter står då moismens etik som istället grundar sig i det oförmedlade mötet med nästan. I *Motse. The Neglected Rival of Confucius* (1934) skriver Yi-Pao Mei att Mo-tsi utvecklade sin etik som en reaktion mot Konfucius idé om graderad kärlek. Mo-tsis etik innebar ett tillbakavisande av de traditionella hierarkier som genomsyrade den kinesiska kulturen och som hade formulerats filosofiskt av konfucianismen.⁸

Vid sidan av konfucianismen var moismen den dominerande filosofiska skolan i Kina under 400- till 200-talen f.Kr. Mo-tsi betyder mästaren Mo och namnligheten med Ma-fu-tsi i *Mästaren Ma* är kanske ingen tillfällighet. Vissa passager i *Mästaren Ma* kan läsas som en iscensättning av de olika förhållningssätt som Konfucius och Mo-tsi representerar – eller om man tillåter sig en något tillspetsad formulering: i romanen utspelas konflikten mellan Konfucius och Mo-tsis etik på nytt.⁹

Att romanen gestaltar konflikter mellan flera etiska åskådningar betyder emellertid inte att dess fiktionsgestalter kan beskrivas som konsekventa personifikationer av några nämnda filosofiska system. Som vi kommer att se står Ma-fu-tsi visserligen i konflikt med den förutbestämda ordningens och den krassa utilitarismens filosofi. Men för den skull kan han inte bestämmas som en trogen anhängare av moismen, buddhismen eller taoismen. Snarare än att fungera som ett språkrör kan man säga att han parodierar och polemiserar mot de olika systemen. I all sin motsägelsefullhet framstår han stundtals mer som en ironiskt spegelvänd karikatyr, som ikläder sig olika skepnader, än som ett uppriktigt filosofiskt alternativ. Ma-fu-tsi är och förblir sin egen.

*

Nisyros, 5.11.54.

Till Gerard Bonnier
från Willy Kyrklund
en hälsning.

Jag har av dig emottagit tre brev samt 2 ggr 500 kr. Tack.

Jag ser alltså att du fortfarande hyser hopp om mig, vilket är mer än vad jag själv, som jag tyckt, har haft anledning att göra. Här skulle mitt brev kunna sluta, eftersom allt är sagt.

Om jag har kämpat med formella problem, så har jag i varje fall icke löst dem. I bästa fall har jag lämnat dem därhän. Om jag har skrivit någonting i år, så har jag i varje fall strukit det. I bästa fall har jag nyss börjat.

Du skriver att du kan skicka mera pengar. Eftersom jag blev inåtkommen av stipendientdelarna, så har jag möjlighet att vänta med dem ett litet litet tag än. Dessutom kommer jag nog att flytta.

När jag slog mig ned här med familjen var det ju för att leva billigt. Detta har åtminstone delvis lyckats. Emellertid är det inte utan att jag vid det här laget börjar känna mig en smula insnöad. Utan att anlägga några vidare perspektiv kunde man påpeka att även mathållningen är mycket ensidig. Månända kan icke ens en författare i längden arbeta effektivt på bara makaroni. Om du tilläventyrs skulle vilja ha tag på mig förrän jag låter höra av mig härnäst, så adressera brevet ~~xxx~~ c/o Légation de Suède, rue Patr. Ioakim, Athènes.

Det var mycket hyggligt av dig att låta mig få del av ~~xxxxxx~~ de goda recensjonerna. Som bekant har recensenten alltid fel. Men ~~sistare~~ man bör ju ta tillfället i akt att muntra upp sig, när det en gång faller sig så. - Några dedikationsexemplar har jag icke rätt; om de icke är avsända än, så är det lika gott att spara dem t.v. Möjligen skulle du kunna sända 1 ex. med flygpost till legationen i Athen, så att jag ~~lick~~ se hur eländet tar sig ut. Eftersom Olle Holmberg kallar det för broschyr.

Farväl.

Wx

Brev från Willy Kyrklund till Gerard Bonnier 5/11 1954

När det gäller förhållandet mellan *Mästaren Ma* och Kyrklunds tidigare verk uppmärksammar den samtida receptionen flera likheter. Så menar till exempel Erik Götlind att man redan i de föregående böckerna kan finna ”alla de drag som nu återkommer tuktade och mer konstnärligt avslipade: en lek med logiska möjligheter och ett utdragande av konsekvenser”.¹⁰ Men även om flera likheter finns, och man med rätta kan beskriva *Mästaren Ma* som en vidareföring av de metoder och teman som utvecklats i författarskapets två första romaner, är den samtidigt ett tecken på en ny inriktning. *Tvåsam* och *Solange* liknar varandra till sin form och liksom *Mästaren Ma* beskrivs de kanske bäst som litterära montage. I förhållande till en övergripande berättelse sammanfogas olika episoder som i sin tur blandas upp med kortare berättelser och dikter. *Solange* är onekligen mer sammanhållen än *Tvåsam* men båda romanerna kännetecknas av att den filosofiska reflexionen är underordnad en historia: i det ena fallet den om en vaktmästare vid ett anonymt ämbetsverk och i det andra fallet den om en kvinnas uppväxt och äktenskap.

Det som gör att *Mästaren Ma* på ett omedelbart sätt avviker från de tidigare böckerna är inte i första hand dess myller av gestalter utan dess filosofiska form. En markant skillnad från de tidigare böckerna är nämligen att historien i *Mästaren Ma* uttryckligen har underordnats den filosofiska reflexionen istället för tvärt om. Boken består av 39 aforismer av varierande omfång, i vilka olika och ibland kontrasterande tankegångar utvecklas. Det betyder emellertid inte att romanen helt är i avsaknad av en historia. Nästan samtliga aforismer förklaras fortlöpande av två bifogade textkommentarer: i vardaglig stil genom Ma-fu-tsīs jordnära hustru Yao och i vetenskaplig stil genom den kritiska textgranskaren Li. I första hand är det Yaos och Lis kommentarer som placerar in de filosofiska aforismerna i ett tidsligt och rumsligt sammanhang.

I *Mästaren Ma* kan man alltså rekonstruera ett händelseförlopp genom de olika kommentarer som ackompanjerar aforismerna och det är den kinesiske tänkaren Ma-fu-tsīs synnerligen tilltrasslade levnadshistoria. Av kommentatorerna får läsaren veta att Ma-fu-tsī i sin ungdom tillhörde ett rövarband, att han efter sin karriär som rövare gör en västlig resa för att studera matematik och senare en sydlig resa av obekant anledning. Därefter kommer han till byn Si-Sün-fu och blir andre arkivarie åt prefekten Pang Pao. Nu dras han in i byns politiska maktkamp och tvingas, efter det svekfulla uppror som prefektens handsekreterare eunucken Lin initierar tillsammans med Wang-partiet, fly till provinsen Si-ch’uan. Här börjar romanen. Efter att eunucken Lin av misstag mördats blir Ma-fu-tsī tillbakaförd av makten och befordras till prefektens handsekreterare. Historien avslutas med att Ma-fu-tsī sätter sig på en stol, under vilken han placerat en hög av fyrverkeripjäser av olika slag. Hans avsikt tycks vara att fly ut i rymden och lämna den politiska maktkampen och det hotfulla krigstillstånd som råder i byn.

De många fiktionsgestalterna och den invecklade handlingens alla intri-

ger och tvära kast bidrar onekligen till romanens komiska effekt. Men frågan är om den på samma gång strama och myllrande formen inte också ger Kyrklund en möjlighet att vidareutveckla det etiskt motiverade formexperiment som inletts i de föregående romanerna.

Gunnar Arrias menar att *Mästaren Ma* är en ”konstnärsroman som återspeglar det slutande fyrtiotalets och det begynnande femtiotalets diskussion om diktens engagemang, om pessimism och om den tredje ståndpunkten”.¹¹ Per Erik Ljung hävdar på ett motsvarande sätt att boken var ett ”existensfilosofiskt och möjlig litteraturpolitiskt utspel i den aktuella, efterfyrtiotalistiska situation där verket tog form”.¹² Det är därför inte orimligt att betrakta den maktkamp som utspelar sig i byn Si-Sün-fu som en politisk allegori över det rådande världslägets kalla krig och det överhängande krigshot som den militära upprustningen i början av 50-talet förde med sig. I linje med detta anmärkte en av recensenterna att berättelsen anspelar på en ”aktuell verklighet” och på omslaget till den drygt tio år senare utgivna illustrerade upplagan kan man läsa att boken är ”en utsökt samtidsatir”.¹³ På samma gång återspeglar romanens intrigspel och maktkamp den historiska situationen i Kina på 500-talet f. Kr. Enligt Mei kan såväl Lao-tsīs som Konfucius och Mo-tsīs filosofiska system beskrivas som olika försök för att hantera samtidens förvirring och kaos.¹⁴

Som tidigare kommentatorer har visat genomsyras *Mästaren Ma* av stoff från olika kinesiska och västerländska tänkare och det finns flera försök att reda ut de tematiska vindlingarna i romanen.¹⁵ Själva formen försvårar emellertid, genom ständiga aspektbyten och ellipser, för den tematiskt inriktade idéanalysen. När det gäller kommentarstrukturen påpekar Arne Florin att det typiska för denna är etablerandet av en dubbelhet. Texten tar inte ställning, menar Florin, utan ifrågasätter istället om en objektiv verklighetsskildring är möjlig då människan i realiteten tycks vara innesluten i sin egen subjektivitet.¹⁶ Men kanske kan man gå ett steg längre och påstå att *Mästaren Ma*, genom att presentera sin historia som ett montage av brottstycken, inbjuder läsaren till att söka den frånvarande ram som de i sin tur skulle kunna tolkas mot – resultatet är en hermeneutisk cirkelrörelse utan definitivt slut. Vävandets av små enheter till en komplicerad allegoriserande helhet, genom upprepningen av olika motiv med små betydelseförskjutningar, är en gestaltungs metod som Kyrklund senare kommer att utnyttja också i *Polyfem förvandlad*.

Gestaltungs metoden i *Mästaren Ma* kännetecknas av sitt monterande av olika perspektiv mot varandra och romanens form kan beskrivas som en konsekvens tagen av de etiska frågor som behandlas. Inte sällan utnyttjar romanen en allegorisk metod och avslutningsvis öppnas mot möjligheten att hela romanens händelseförlopp är att förstå som allegoriskt. Romanens tre olika röster erbjuder läsaren ett mångtydigt nät av sentenser och tolkningar som belyser, underminerar och motsäger varandra i en sinnrikt upplagd kontrapunktik. Om man vill beskriva romanen mot bakgrund av det litterära

40-talet kan man därför säga, att den är ett försök att fullfölja 40-talsförfattarnas etiskt motiverade strävan bort från det entydiga och absoluta genom ett radikalt experiment med den litterära formen.

Genom sin tredelade komposition påvisar *Mästaren Ma* att språkliga påståenden kan knytas till skilda sammanhang och att denna möjlighet öppnar dem för olika tänkbara tolkningar:

⊕ O dessa! dessa!

YAO: Mästaren tänker på välklädda personer. När mästaren mötte en välklädd person med ett säkert uppträdande, stockade sig andan i halsen på honom och han fick icke fram ett ljud.

LI: Möjligen syftar mästaren på något annat. (s. 12)

Yaos och Lis kommentarer föregriper läsarens tolkning av den lösryckta och förmodat djupsinniga meningen ”O dessa! dessa!”. Det parodierande inslaget är starkt och som läsare undrar man om Ma-fu-tsīs ord här överhuvudtaget förmedlar någon visdom. Den exeget som ställs inför denna passage kan visserligen gå till annalerna, till biografiska sammanhang, till det övriga författarskapet eller till samtidskontexten, för att på så sätt försöka belägga vad mästarens ord möjligen betyder. Men som Li sakligt konstaterar i sin kommentar: det finns alltid en möjlighet att mästarens ord syftar på någonting annat. Därmed styr kommentarerna inte bara läsarens tolkning. De skapar på samma gång en osäkerhet om huruvida den tolkande verksamheten överhuvudtaget kan slå fast ordens innebörd. En sådan osäkerhet etableras upprepade gånger i *Mästaren Ma* och som karaktärsegenskap återfinns osäkerheten även i Ma-fu-tsīs egen predikade livshållning (s. 89f). Som vi kommer att se kan *Mästaren Ma* beskrivas som en polemik mot det trosvisa och självsäkra uppträdandet i såväl etiska, estetiska som ideologiska och religiösa frågor.

Att söka efter ställningstaganden i debatten om den tredje ståndpunkten i *Mästaren Ma* kan tyckas lönlöst; inte minst därför att texten reser sig mot självsäkra ställningstaganden och byggs upp av olika röster som ofta slår åt flera håll samtidigt. Nu förefaller just detta kunna anföras som en form som står i affinitet med den tredje ståndpunkten idéer, och här kan man jämföra med funktionen hos den motsägelseestetik som återfinns hos exempelvis Werner Aspenström.¹⁷ Även den kritik av auktoriteter och auktoritetstro som vi redan iakttagit i Kyrklunds tidiga författarskap pekar i samma riktning. Mot en sådan bakgrund placeras föreställningen om Mästaren och hans vägledande förkunnelser i ett påtagligt ironiskt ljus. Bengt Holmqvists påstående, att den fyrtiotalistiska livsåskådningens främsta kännetecken ”var ambitionen att inte vara någon livsåskådning”, tycks applicerbart också på *Mästaren Ma*.¹⁸

MÄSTAREN MA

YAO: Mästaren brukade träffa Feng-tsi, matematikern och astronomen i Si-sün-fu, en småväxt man med pipig stämma. Min herre sade: när det gäller himmelska problem finnes ingen som går upp emot Feng. Han yttrade sig icke om Feng-tsi i andra avseenden, men kan man kalla honom annat än triviale konventionell? När jag märkte att han dessutom var blyg för mig, blev jag full av skratt. Han var ofta hemma hos oss och drack te.

LI: Ma'tsis matematiska beläsenhet var icke obetydlig. Han gick så långt som att anse matematiken för viktigare än klassikerna, på den grund att det genom klassikernas förmedling tillgängliga kunskapsområdet vore till sin omfattning någorlunda känt, medan det genom matematikens förmedling tillgängliga kunskapsområdet vore till sin omfattning okänt och till sina konsekvenser oanat. Han har även författat tvenne fackskrifter, nämligen "Om determinanter och deras användning", samt "Om månen". Jag har läst dem, men jag har icke tillfullo fattat dem.

Y-fu-

3

33

ALBERT BONNIER · BOKTRYCKERI · STOCKHOLM		
24 okt. 1952	NYTT KORR EX	GODK. TILL TRYCK
..... KORREKTURET

WJK

Sida ur förstakorrekturet till Mästaren Ma, försett med förlagstryckeriets stämpel och datering. Författaren har korrigerat den kinesiska formen av Mas epitet (ändringen gjord genom hela korrekturet) och därefter satt sin signatur som godkännande i nedre högra hörnet.

Ett hörn av en tanke: allegori och filosofi

Som tre utmärkande drag i det litterära 40-talet anges ofta strävan efter universalism, anspråket på ideologiskt oavhängig analys och inriktningen på existentiella grundproblem.¹⁹ Som vi tidigare var inne på spelade introduktionen av Kafkas författarskap en avgörande roll i detta sammanhang och han har också beskrivits som 40-talisternas mest självständiga ”upptäckt”.²⁰ Vad som inte lika ofta nämns är att även decenniets orientering mot positivism och empirism, mot en filosofisk grundhållning som har den värderingsfria sinneserfarenheten som ett ideal, förefaller ha hjälpt till att forma 40-talets och det begynnande 50-talets författare i deras inriktning mot det universella.

Ett viktigt exempel på denna universalism är Sivar Arnérs ”Försvar för dikten” (1944). I sin diskussion av inriktningen mot allmängiltighet i Kyrklunds texter visar Arrias på att Arnérs essä avfärdar konstens intresse för det partikulära och istället förespråkar en universalitet som gör dikten till handling.²¹ Men Arnérs essä är också en illustration av den form inflytandet från positivismens induktiva tankegångar kunde ta sig vid denna tid. När Arnér förklarar att dikten bör ”undersöka hur det individuella beteendet stämmer med de överindividuella lagarna”, intressera sig ”för den enskilda människan som för ett specialfall av tillvarons allmänna sätt att bete sig”, tycks han mena att konsten bör eftersträva en empirisk och naturvetenskapligt influerad hållning till verkligheten. Enligt Arnérs uppfattning bör författaren ”skapa gestalter för att illustrera sin erfarenhet av livets lagar”.²²

Parallellt med en sådan erfarenhetsinriktad strävan mot det universella finns det även en symbolistiskt besläktad mystik hos flera författare i 40-talsgenerationen. Att diktarens orientering mot ”de överindividuella lagarna” är en strävan ”ut mot metafysiken” är även Arnér medveten om. I ”Försvar för dikten” ser han den metafysiska syftningen som diktens verkliga uppgift: ”Varje enskilt liv är skissartat, men dikt är i så fall mer än liv, den fullföljer ansatser, drar ut linjer, ut mot universum”.²³

Den existentiella inställningen i Kyrklunds författarskap, orienteringen mot ”människans villkor”, befinner sig i denna av positivism och empirism influerade tradition.²⁴ Hans texter står i samma spänningsfält mellan å ena sidan det unika, konkreta, empiriska (som är människan) och å andra sidan det universella, abstrakta, metafysiska (som är hennes villkor). Samtidigt intar Kyrklund en annan attityd än den Arnér förespråkar i sin essä. I *Mästaren Ma* finns en passage som med fördel kan läsas som en replik i den samtida diskussionen om universalitet och metafysik:

Att intressera sig för människans villkor, det är att intressera sig för det omänskliga. Att intressera sig för det omänskliga, det är att intressera sig för det likgiltiga. Det är att intressera sig för oändligheten och döden. Att intressera sig för oändligheten och döden, det är att stå på tå utan att räckas. Jag står på tå utan att räckas. (s. 18f)

Deponensformen räckas är en finlandism som betyder nå – i sitt försök att nå det universella måste diktaren, enligt Ma-fu-tsi, tvinga sitt språk till gränsen för det vetbara. Med formuleringen ”Jag står på tå utan att räckas” verkar texten därför peka ut sin egen ofullkomlighet och signalera sig själv som ett försök *trots allt*. I sammanhanget ligger det naturligtvis nära till hands att se Ma-fu-tsis programmatiska formulering som ett försök att utforma en etisk estetik som stannar inom ramen för en empirisk erfarenhet.

Det har ibland påpekats att det sedan slutet av 40-talet har varit fråga om att skruva ner anspråken och inmuta ett mer överskådligt verksamhetsfält åt litteraturen. Birgitta Holm menar i linje med detta att 50- och 60-talen främst innebar att författarna försökte ge 40-talets högt uppdrivna sanningskrav en mer sansad innebörd.²⁵ I linje med detta angriper Karl Vennberg vid 40-talets slut den fyrtiotalistiska poesins anspråk på universalitet. Sin kritik riktar han bland annat mot att diktens gestaltkvalité och symbolspråk skulle kunna garantera en allmängiltighet. Han menar även att det estetiska problemet är rörande likt grunddialektiken mellan det subjektiva och det objektiva som återfinns hos Kant.²⁶ Kyrklunds författarskap kan i all sin originalitet ses som en del i en sådan rörelse. Grovt förenklat kan man kanske säga att hans texter i empirisk anda särskiljer sinneserfarenheten från den religiösa och metafysiska sfären. Men om texterna stannar inom sinneserfarenhetens gränslinjer tycks det samtidigt som om de i flera fall gestaltar den empiriska kunskapen som den erfars, det vill säga inifrån, i ett försök att skildra det perspektiv eller den position varifrån världen upplevs – en empirisk kunskap som inte är erfaren låter sig ju för övrigt svårligen tänkas. Utöver *Tvåsam* och *Solange* är avsnittet med mannen som betraktar sin hand i *Polyfem förvandlad* exempel på detta inifrånperspektiv i den tidigare delen av författarskapet.²⁷

Om vi återvänder till Arnérs essä så kritiserar den naturalismen och argumenterar för att det inte finns något mer onaturligt än den konstteori ”som anvisar ett hörn av verkligheten som passande objekt, även om detta hörn ska ses genom det omskrutna temperamentet. Dikt måste syfta till universalitet.”²⁸ Arnérs kritik tar med andra ord sin utgångspunkt i Émile Zolas bestämning av konstverket som ”ett hörn av verkligheten sett genom ett temperament” för att ge relief åt sin egen estetik.²⁹ En motsvarande allusion på Zolas paroll återfinns intressant nog även i Kyrklunds reflexioner kring den egna estetiken i det sena anförandet ”Tankemodeller”. Kyrklund förklarar där att han försöker gestalta de ”grundläggande villkoren för personlighetens existens” och med en travesti på Zola liknar han sina texter vid ett ”hörn av tanken sett genom ett temperament”.³⁰ Som sådant tillhör uttalandet visserligen författarskapets sena självförståelse men det signalerar ändå en modifiering, både av Zolas naturalism och av 40-talets metafysiskt anstrukna universalism.

När Kyrklund tar fast i ordet *temperament* antyds att det hörn av tanken som texten håller fram är präglad och bestämt av något subjektivt, och inte, likt den matematiska kalkylen, ett rent och i sig själv objektivt faktum.

Samtidigt ger allusionen till Zola intryck av att Kyrklunds estetik innefattar ett ställningstagande för vetenskaplighet och sanningssträvan genom empiri. Kyrklund byter ut Zolas ”verkligheten” mot ”tanken” och tydliggör att hans texter inte främst är att uppfatta som naturalistiska studier eller spegelglasliknande återgivningar av en materiell verklighet, det handlar om illustrationer av tankar eller problem. Att det endast rör sig om ett *hörn* av tanken indikerar tankemodellernas begränsning i förhållande till den hela bilden eller tankebyggnaden. Kyrklunds texter utgör då endast en del av något annat som *inte* sägs och genom att tankemodellen begränsas till ett hörn lockas läsaren att själv fortsätta tanken mot en eventuell helhet. I *Mästaren Ma* är denna dimension särskilt påtaglig. Den tredelade texten lämnar flera olika antydda möjligheter öppna. Romanen presenterar inget fullständigt system, utan motsäger sig själv och lämnar läsaren i ett tillstånd av osäkerhet. Därmed kan man kanske också säga att *Mästaren Ma* vidareutvecklar den motsägelsefulla och indirekta estetiken från *Tvåsam* och *Solange*.

Men Zolaallusionen antyder kanske inte enbart en distansering från en verklighetsspeglade och i rummet avgränsad naturalistisk studie. Även om Kyrklund själv ofta påstår att hans romaner utvecklats, från att vara berättelser med karaktärer till att vara tankemodeller med streckgubbar, så utnyttjar hela hans tidiga författarskap spänningen mellan å ena sidan den filosofiska tankeprosans abstraktioner och å andra sidan den skönlitterära textens konkretioner. I *Mästaren Ma* finner man denna dubbelhet mellan abstraktion och konkretion illustrativt förkroppsligad i samspelet mellan Ma-fu-tsï och Yao.

*

Den allegoriska framställningsformen visar sig på flera sätt vara lämpad för den estetik som Kyrklund utvecklar i sitt författarskap. Deborah Madsen har påpekat att allegorin ofta, utifrån en specifik och partikulär händelse, söker demonstrera en generell applicerbarhet.³¹ Detta tycks vara ett grundläggande grepp i Kyrklunds texter och i *Mästaren Ma* finner vi flera passager som fyller just en sådan funktion. Slående exempel på passager som arbetar med en allegoriserande gestaltningsmetod finner man i den 24:e aforismen, som med en not till Mencius låter de en gång vackra träden på Vildgåsberget utgöra en allegorisk framställning av människans natur (s. 65f).³² Ytterligare ett belysande exempel är Yaos kommentar till den 23:e aforismen som återger skönläsarens berättelse om ”moralpredikaren” och hans affär med härskarens hustru (s. 64). Uppenbarligen kan denna berättelse läsas som en allegorisk gestaltning av Ma-fu-tsï:s egna erotiska äventyr utanför äktenskapets helgd – vilket om inte annat signaleras av Lis avslöjande kommentar till samma aforism. Denna aforism är också ett exempel på hur Lis kommentarer upprepade gånger fungerar som *allegoresis*, det vill säga som en tolkande utläggning vilken strävar efter att översätta texten till dess egentliga mening.³³ Quilligan

menar att allegorin inte bara inbjuder läsaren till att tolka utan även till att tolka tolkningen och till att fundera över hur denna tolkning återspeglar den egna konkreta livssituationen.³⁴ Detsamma kan med fog sägas om *Mästaren Ma*, vars tredelade form samtidigt allegoriserar och ger förslag på olika utläggningar av allegorierna. Men romanens allegoriserande metod tar sig också andra, mer konkreta uttryck. Så framstår flera av gestalternas namn som laddade med allegoriska innebörder: Ma kan läsas som tomrum, Li som ordning, He I som Ingemar Hedenius, Lu A som Artur Lundkvist och så vidare.³⁵

Ytterligare exempel på den allegoriserande gestaltungsmetoden finner vi i Ma-fu-tsis 18:e och 19:e aforismer, som har formen av kortare reseessäer och enligt Lis kommentarer återger Ma-fu-tsis resor västerut och söderut. Dessa essäer kan på samma gång tolkas som en allegorisk framställning som skildrar ett främlingsskap med allmängiltig syftning:

⊕ I en främmande stad bland bergen, o denna gata i en främmande stad!
Minnet hugger som snickarens stämjärn i mitt hjärta av trä.

Ensamheten har intet mått. Främlingsskapet har ingen gräns. Vad har jag här att göra i en främmande stad?

[...]

För tjugo år sedan var här den stora jordbävningen då etthundratusen människor dödades på två minuter, de flesta sovande. Av dem som räddade sig ur husen omkom en stor del genom drunkning när floden ändrade sitt lopp och dalen vattenfylldes. Sopp-handlaren var med på den tiden. Han sprang med sin familj i mörkret, alla höll varandra i hand, en remna öppnade sig i marken och flickan störtade ned, innan han hann dra upp henne slöt sig remnan åter och han blev med hennes hand i sin, han började gräva, då kom vattnet, inom ett ögonblick låg platsen djupt under vatten och sand. Alla stadens hus förstördes vid detta tillfälle och dess flesta innevånare omkom. Men nu, tjugo år senare, märker en resande ingenting av katastrofen.

[...]

Åter frågar man mig: vad gör jag här? Och vad skall jag svara? (s. 45ff)

Ma-fu-tsi beskriver sitt besök i den främmande staden. Men hans främlingsskap tycks inte enbart åsyfta det geografiskt betingade främlingsskap som essäns konkreta nivå beskriver. Stadens historia illustrerar människans utsatthet och litenhet i förhållande till den likgiltiga naturens enorma krafter. Ma-fu-tsis främlingsskap kan därmed sägas beskriva ett existentiellt främlingsskap i en tillvaro som helt saknar barmhärtighet. Hans främlingsskap i staden kan då expanderas och tolkas som en allegorisk skildring av människans exilsituation överhuvudtaget.

Senare i samma essä kontrasterar Ma-fu-tsi sitt eget främlingsskap med den trygga tillvaro i vilken stadens innevånare lever. Dessa har till skillnad från Ma-fu-tsi en ”hemortsrätt” och deras steg ”är meningsfulla i denna nakna och otrivsamma gatas gyttja” (s. 48). Men de vändningar som Ma-fu-tsi använder

för att beskriva denna ”hemortsrätt” gör likväl att den mer liknar en illusion om trygghet än en verklig sådan:

Deras hemortsrätt må synas tunn och bräcklig ur förnuftets synpunkt, deras hemortsrätt må bestå i benet som kastas åt tiggaren, pryglin som består den ofrukt samma hustrun, vinden från bergen eller morgonsolen i en gränd. Deras hemortsrätt må synas tunn som en spindeltråd, så länge den bär dem. När den brister kan den icke återknytas. (s. 48)

Essän varierar här exilmotivet i novellen ”Ångvälden”: människans försök att skapa sig trygghet hotas ständigt av tillvarons ofrånkomliga absurditet. Den svenska förortens snörräta husrader i ”Ångvälden” har visserligen ersatts av Asiens leriga gator men visionen av människans faktiska hemlöshet och övergivenhet är densamma. Den vandrande Ma-fu-tsï pekar på att varje ”hemortsrätt” är bräcklig och att även den som tror sig leva i stadens trygghet är utan skydd. Kanske kan man se detta mot bakgrund av den svenska efterkrigstidens utvecklingsoptimism och försöket att skapa ett folkhem som upplöser alla sociala problem för att ge rum åt en ny människa. Viktigare är emellertid att passagen varierar exilmotivet och med sina tydliga anspelningar aktualiserar situationen i Jobs bok: ”Ty hans tillförsikt visar sig bräcklig och hans förtröstan lik spindelns väv. Han förlitar sig på sitt hus, men det har intet bestånd”.³⁶ Hur som helst återkommer den allegoriska staden även i romanens avslutande skildring av hur belägrarna strömmar in genom dess ”förrådade portar” (s. 82).

Det handlar alltså inte i första hand om ett främlingskap som är geografiskt, ekonomiskt eller socialt, utan om ett existentiellt främlingskap som inte går att bygga bort. Enligt Ma-fu-tsï är tron på en ”hemortsrätt” i staden skör som spindelns nät och för den som har genomskådat självbedrägeriet finns ingen återvändo. Därmed varierar essän också motivet med den svåruthärdliga insikten som bland annat känns igen från Don Quijotepassagen i *Tvåsam*.

Men essän är inte bara en allegoriskt hållen framställning av en tillvaro förutan ”hemortsrätt”. Samtidigt som den i reseskildringens form gestaltar människans exiltillvaro förefaller den nämligen formulera hemlösheten som ett filosofiskt ideal:

Soppan är slut. Jag sitter med händerna kupade kring den kallnande sopp-skålen liksom för att uppfånga dess sista värme. Jag frågar efter någonstans att sova – den resandes ständiga bekymmer. Man anvisar mig ett pilgrims-härbärke.

Det är inte så att jag vore förtjust i pilgrimer. De är i allmänhet arroganta och saknar i eminent grad självkritik. Deras läror är motbjudande för förnuftet, vilket kanske betyder mindre, men även motbjudande för känslan, vilket blir avgörande. Det försonande med dem är att de vandrar. Jag tror att

somliga av dem egentligen har glömt varför de vandrar, de har resignerat vid att ständigt bryta upp, resignerat vid de ständiga praktiska bekymren som följer med resor; de gå allestädes, med blicken mot himlen eller med blicken mot jorden alltefter sin tro, och allestädes äro de främlingar. (s. 49)

Ma-fu-tsi vänder sig mot vad han uppfattar som pilgrimernas arrogans och brist på självkritik. Därigenom knyter essän an till Yaos beskrivning av Ma-fu-tsis förtrytelse när han ser en person ”med ett säkert uppträdande” i den 4:e aforismen (s. 12). Parallellt med all sin inkonsekvens och motsägelsefullhet etablerar Ma-fu-tsi alltså en moralisk position som står i konflikt med det självsäkra, trovissa och dogmbundna. Temat återfinns på flera ställen i romanen. Som ett exempel kan den 38:e aforismen nämnas och dess markering av vikten att bete sig narraktigt: ”Genom sitt narraktiga uppträdande gör sig den upplyste en ständig påminnelse om att aldrig förfalla till självsäkerhet” (s. 89f).

Att pilgrimerna riktar sina blickar mot himlen och mot jorden ”alltefter sin tro” antyder att deras exiltillvaro ytterst grundar sig i förhållande till den frånvarande Guden. Ma-fu-tsi tycks däremot uppleva exilen som total. Om inte annat markeras detta av den upprepade mening som kan sägas formulera både aforismens sentens och hela bokens grundstämning: ”Ensamheten har intet mått. Främlingskapet har ingen gräns” (s. 46 & s. 50).

Likväl finner Ma-fu-tsi ett försonande drag i pilgrimernas vandrande livshållning. I essäns sammanhang framträder detta bejakande av vandringsen som ett alternativ till stadsbons livshållning. Stadsbons tro på en ”hemorts-rätt” skulle då motsvaras av trovisssheten, medan vandraren inte har någon förhoppning om ett hem utan befinner sig i en oavslutad rörelse. Så formulerad sammanfaller Ma-fu-tsis attityd med den grundhållning som vi tidigare har kunnat spåra i Kyrklunds tidiga prosa. Vandrarens rörlighet och stadsbons orörlighet kan ses som en parallell till förhållandet mellan en rörlig situationsetik och en fastlagd pliktetik. Samtidigt har Ma-fu-tsis rörliga inställning en tydlig motsvarighet i efterkrigstidens samvetsmoralistiska kritik av heltäckande ideologiska system och andra illusioner.

I *Mästaren Ma* sammanfattar både formen och tematiken en lära mot läror. Samtidigt med Ma-fu-tsis anti-lära undermineras nämligen varje försök att fixera ett koherent tankesystem bland de filosofiska smulorna av textens form. En instabilitet etableras av den genomgående ironin, av upprepade förskjutningar och motsägelsefulla kommentarer. Men också av händelseförloppets omkastning i olika manuskriptvarianter som presenteras av Li (s. 34ff). Tillsammans med det allegoriska skrivsättet framställer dessa grepp texten som ett spel av möjligheter, som underminerar varje försök att genomföra en normativ tolkning av mästarens moral och som inte tillåter att läsaren förfaller till självsäkerhet – eller för att formulera det med kommentator Lis egna ord: ”Möjligen syftar mästaren på något annat” (s. 12).

WILLY
KYRKLUND

○有苑者柳，不尙息焉，上帝甚蹈，無自暱焉。
俾子靖之，後子極焉，有苑者柳，不尙偃焉。
上帝甚蹈，無自瘵焉，俾子靖之，後子邁焉。
有鳥高飛，亦傅于天，彼人之心，于何其臻。
曷子靖之，居以凶矜。

MÄSTAREN

Ma

Pris 7,50



Omslaget till Mästaren Ma 1953, fram- och baksida

Daniel Hjorth
ALBA

0 Broder.

Den dikt som finns avtryckt på titelbladet till "Mästaren Ma" är ode nr 224 i Shih ching (Ödenas bok). Denna skrift härrör från början av 1:a årtusendet fKr och är därmed bortåt tusenfemhundra år äldre än den T'ang-poesi, som dominerar vår föreställning om kinesisk poesi.

Utgående från B. Karlgrens vetenskapliga engelska översättning, har jag tillverkat en något mera lättläst version. Om man är välvilligt inställd kan man ju anse, att dess bristande elegans markerar avståndet till T'ang. Dikten handlar enligt Karlgren om "An official living in a wicked time among bad colleagues wishes that he could retire and take rest, but he dare not shirk his duty, for fear that he would suffer the more in the end".

Det första tecknet i femte kolumnen från höger har i reproduktionen fått ett streck för mycket nedtill. Samma tecken återfinns i andra kolumnen på 2:a och 6:e plats; det slutar med bara en liten hake. Kanske kan detta botas.

Lee wai!

w. Sley

*Brev från Willy Kyrklund till Daniel Hjorth
i samband med nyttgåva av Mästaren Ma 1989*

Att välja livsåskådning: Hedenius eller Almquist

Mästaren Ma är en berättelse där verkliga figurer framställs i en inte omedelbart avslöjad förklädnad och däri liknar den inte bara en allegori utan även en nyckelroman. Det är därför inte orimligt att betrakta den som en personlig vidräkning med samtidens kulturella etablissemang i August Strindbergs och Thomas Manns efterföljd. I den samtida receptionen uppmärksammades denna dimension och några recensenter avslöjar triumferande att de i romanen omnämnda mästarna Lu A och He I i själva verket är författaren Lundkvist och moralfilosofen Hedenius.³⁷

Det är förstås betydelsebärande att Ma-fu-tsi profilerar sig och sin filosofi i kontrast till just dessa två. Hedenius som vid denna tid var professor i praktisk filosofi vid Uppsala universitet hade i slutet av 40-talet ställt sig mitt i den svenska kulturdebatten med sin fräna, stundtals rent av uppslupna *Tro och vetande* (1949).³⁸ Ingen kristendomskritik hade tidigare fått tillnärmelsevis lika stor spridning som Hedenius bok och den idédebatt som sedan följde kan utan överdrift kallas en av 1900-talets största.³⁹ Hedenius hade i samband med detta även gjort sig känd för att vara en ojämförligt taktlös polemiker som ohämmat öste anklagelser och otidigheter över oliktänkande.⁴⁰ Och det är som företrädare för den självsäkra och tveklösa personlighetstypen som Hedenius under namnet He I bemöts av Ma-fu-tsi i den 27:e aforismen som här citeras *in extenso*. Först mästarens ord, sedan kommentarerna av hustrun Yao (Siao-yü) och den sentida textkritikern Li:

⊕ Att en som är välbärgad och rik diskuterar människans villkor, det liknar att en som är välbärgad och rik diskuterar fattigdomens och utarmningens villkor. Han vet icke vad det är fråga om; han är icke kompetent.

Nu den här filosofen He I, vad skall man säga om honom? Han är stor han är bred, hans beläsenhet är omfattande, hans känsloliv djupt och hans klyftighet höjd över allt tvivel. Är det något hänseende i vilket han icke är rik? Han är mycket förnuftig. I fråga om mänsklig hjälplöshet och förtvivlan hyser han inga överdrivna åsikter. Naturligtvis har han heller inga illusioner – av Himlen gynnade personer har aldrig några illusioner. I medgång och motgång står han där, lika rakryggad och tveklös. Aldrig vacklade grunden under honom, aldrig brast tillvaron samman för honom. Emedan han icke har prövat på godtyckligheten i människans villkor, hur kan han yttra sig om dem?

YAO: He I talade om känslolivet. Jag sade till mästaren: Skall du inte gå och höra på honom? Kanske är det någonting där som du har glömt?

LI: Ma-fu-tsi satt vid väggkanten med en viss hundloka i handen och grät. He I gick förbi och sporde honom varför han gjorde så.

Ma-tsi svarade: Jag gråter därför att den här vissna hundlokan påminner mig om all världens eländighet; när jag ser den stå vid väggkanten, sölad, ful

och meningslös, då måste jag tänka på att allting är en trasa, då strömmar tårarna från mina ögon.

He I sade: Detta är just vad man kallar äcklig sentimentalitet! En vis-sen hundloka kommer dig att gråta och erfara allehanda känslor som du inte behöver dra några praktiska konsekvenser av. Men tänk i stället litet på hur du behandlar dina närmaste. På vilket sätt har du uppfört dig mot din kvinna Siao-yü? Jag vill inte gå närmare in på dina futtiga politiska intriger och på din skamliga förbindelse med prefektens hustru. Men när du sedan sitter på krogen och dricker risbrännvin och spelar tärning med samma råa underofficer som stympade Siao-yüs arm, då går det för långt. Detta är just vad man kallar simpel brutalitet. Sålunda visar du dig vara både sentimental och brutal. Detta är kännetecknen på ett grunt känsloliv, ett känsloliv utan verklig halt.

Ma-tsï svarade: Vi spelar om jadartringen. Jag försöker vinna den tillbaka.

He I gick förargad därifrån. (s. 73ff)

Ma-fu-tsï's aforism inleds med ett ifrågasättande av den privilegierades förmåga att tala om den utsattes villkor. Själva problemställningen har naturligtvis konsekvenser för synen på konstnärsrollen och botten av allt att döma i samma motsättning som tidigare varierats i essän om Ma-fu-tsï's västliga resa, mellan borgerlig trygghet å ena sidan och den hemlöses kännedom om människans utsatthet å den andra. Att exilen är den direkta utgångspunkten markeras även av att den omedelbart föregående aforismen ger en specifikt existentiell och livsåskådningsmässig innebörd åt orden "välbärgad" och "rik". Orden utgör där inte främst ett ekonomiskt mått utan beskriver de människor som någonstans har funnit ett "fäste" för sitt liv. Enligt Ma-fu-tsï är det först när alla sådana "fästen" har gett vika som man kan "börja diskutera om människans villkor" (s. 73).

Ma-fu-tsï angriper den "av himlen gynnade" filosofen He I med en retorisk fråga och undrar hur han, när han inte har prövat godtyckligheten i människans villkor, kan yttra sig om dem. Men Ma-fu-tsï's kritik framstår samtidigt som anspråksfull och man förstår att det är förknippat med ett visst mått av högfärd att anse sig själv som insiktsfullare. Genom att Yao i sin kommentar påpekar att han trots allt kan ha något intressant att lära av He I intar hon en kontrasterande attityd som underminerar Ma-fu-tsï's paradoxala överlägsenhet.⁴¹

Men det är inte enbart frågan om huruvida den insiktsfulle måste vara en outsider för att genomskåda den borgerliga trygghetens illusioner som behandlas i aforismen. På en nivå fungerar den även som ett inlägg i den vid 50-talets början återkommande debatten om diktarens ansvar och skönlitteraturens uppgift. Som bekant hade diktarens politiska och sociala ansvar debatterats intensivt, om än med vissa uppehåll, alltsedan mitten av 40-talet. Ämnet hade bland annat aktualiserats i den obegriplighetsdebatt som följde

på 40-talets litterära modernism och man frågade sig om inte den diktare som endast kan begripas av ett litet fåtal sviker sin sociala plikt.⁴² Vid decennieskiftet kunde Margit Palmær signifikativt ålägga författarna att hålla kontakten med folkets stora massa och peka ut deras ansvar som ett privilegium: ”Detta ansvar botten i diktarens stora privilegium att ge röst åt de många, som icke talar själva, att bringa det undanskymda upp i dagen och konkretisera det i diktens form.”⁴³ Mot denna sociala inriktning som ålägger författaren att engagera sig direkt i samtidens väldiga skeende skulle man kunna ställa den prosa som söker sitt engagemang indirekt, på ett djupare etiskt-existentiellt plan, i den allmängiltigt syftande analysen av mänskliga egenskaper och förutsättningar. Kanske kan man läsa Ma-fu-tsis aforism som ett inlägg i denna fortlöpande diskussion. Men aforismen tycks då belysa problemkomplexet ur en bestämd etisk synvinkel. Det är nämligen inte främst frågan om det går att ge röst åt villkor annorlunda än de egna eller om författaren har en uttryckligt samhällelig uppgift som behandlas.⁴⁴ Som vi kommer att se står hela föreställningen om expertens ordnande och lösande av problem från ovan på spel.

Lis skildring av mötet mellan de båda filosoferna går att beskriva som en konfrontation mellan två ständigt aktuella etiska hållningar. Ma-fu-tsi anklagas av He I för ett beteende som inte mynnar i några praktiska konsekvenser och beskyllningen speglar Hedenius egen utilitaristiskt orienterade moralfilosofi. För Hedenius var det nämligen nyttomoralen som bar fram välfärdsprojektet och det folkhem som skulle göra människorna friare och lyckligare.⁴⁵ Ma-fu-tsi förefaller däremot överväldigas av en känsla som inte går att motivera med utilitarismens kalkyl över vilka handlingar som bör betraktas som nyttiga och goda. Problemställningen knyter därmed inledningsvis an till den fortlöpande dialog om nyttomoral, ändamålsenlighet och effektivitetskrav som återfinns i Kyrklunds tidiga prosa.⁴⁶

Utilitarismens filosofi kan kritiseras för att förlora individen i sitt försök att skapa ett system för att tillfredsställa ett kollektiv. Det har i linje med detta påpekats att om man betraktar människor som abstrakta summor i en matematisk överslagsräkning så ignorerar man att varje individ är en konkret och unik bärare av en inre verklighet som är oåtkomlig och svårförklarlig. Utilitarismens filosofi kan därmed beskyllas för att reducera individen till något kategoriserbart samtidigt som den ger sken av att det finns en precis och klar lösning på alla mänskliga problem.⁴⁷ Detta är ett centralt etiskt problem i Kyrklunds tidiga prosa och vi känner igen det från debutnovellen ”Prognos: negativ”. Som vi såg i kapitel ett värjer sig Bokhandlarn där mot att betrakta den enskilda människan som ett kategoriserbart och substituerbart objekt.

Arrias väljer att se Ma-fu-tsis temperamentsfulla kritik av He I mot bakgrund av debatten om den tredje ståndpunkten och angreppet på dess förespråkare i den av Hedenius författade artikeln ”Den förlorade kardinaldygden”.⁴⁸ Men i sammanhanget för min undersökning framträder Lis kommentar i

första hand som en förtäckt polemik mot Hedenius resonemang i *Att välja livsåskådning* (1951). I denna artikelsamling försöker Hedenius klargöra sin ståndpunkt i debatten om tro och vetande ytterligare. På samma gång nedgör han sina meningsmotståndare med en energi som förbluffar dagens läsare, bland annat genom att likna Karl Vennbergs debattbidrag vid ett egocentriskt och halvbildat ”jolt”.⁴⁹ I *Mästaren Ma* får Ingemar Hedenius då inte enbart schavottera som själv tillräcklig och förment allvetande utilitarist. Romanen förefaller också innehålla en replik till den egenartade karaktärs- och hälsolära som han presenterar i *Att välja livsåskådning*.

Utän någon större tvekan kategoriseras Ma-fu-tsi av den nyttoinriktade He I som brutal och sentimental och lika ledigt kommer slutsatsen att dessa karaktärsdrag kännetecknar ett grunt sjäsliv. Här anspelar *Mästaren Ma* med ganska hög sannolikhet på Hedenius karaktärlära i den första delen av *Att välja livsåskådning*, där ett antal påståenden om människans andliga hälsa utvecklas. Med termer som ”harmoni”, ”sensibilitet”, ”substans” och ”sentimentalitet” försöker Hedenius bestämma och inringa olika typer av andlig ohälsa, beskriva ohälsans symptom och avgränsa dem från den andliga hälsans egenskaper.⁵⁰ Den andligt friska människan är enligt Hedenius harmonisk och har vad man kallar substans. Den friske har en känslomässig och intellektuell sensibilitet och ett samvete som bygger på en konsekvens som är hans egen. De som däremot saknar sensibilitet men har harmoni kallar Hedenius ”sjukligt friska”, och de som saknar harmoni men som i vissa fall ändå är sensibla kallar han ”substanslösa”. Både de sjukligt friska och de substanslösa kan utöver detta även vara ”snedvridna av sentimentalitet” och så vidare.

När Ma-fu-tsi klandras för ”äcklig sentimentalitet”, ”simpl brutalitet” och för att hans känsloliv är ”ett känsloliv utan verklig halt”, tillämpar He I en liknande karaktärs- och hälsolära som hos Hedenius ligger till grund för individens val av livsåskådning – redan att man kan *välja* sin livsåskådning går för övrigt emot den tidigare berörda synpunkt som Hugo anlägger på den egna framställningskonsten i *Solange*: ”Och all denna dygd skall jag ha tillägnat mig icke av fri vilja som en värdelös filosofisk nyck, utan av tvång”.⁵¹ I *Mästaren Ma* framstår He I:s karaktärisering av Ma-fu-tsi som sinnebilden för det utilitaristiska övergreppet: reduktionen av den andre till ett objekt som är möjligt att underordna förutbestämda kategoriseringar för att därigenom kunna bestämma om hennes handlingar är att uppfatta som nyttiga eller ej.

Ma-fu-tsi bemöter He I:s utfall genom att svara att han spelar tärning med underofficeren för att vinna tillbaka sin hustrus armring. Denna tvetydiga kommentar syftar på en händelse som Li tidigare återgett i en kommentar till den sjunde aforismen. När Yao efter eunucken Lins upprensning letar efter Ma-fu-tsi på palatset hejdas hon av en underofficer som vill ha hennes armring. Eftersom hon gör motstånd hugger officeren av hennes högra hand och tar ringen med våld. Handmotivet återkommer efter detta med olika förskjutningar i *Mästaren Ma* och det beskriver bland annat människans ofrihet

och det determinerade i hennes handlingar. Direkt efter Lis skildring av hur Yao förlorar sin hand och arming kommer följande aforism från Ma-fu-tsi:

⊕ De flesta människor märka icke vad som omger dem och formar dem.
De märka icke vågorna som bära dem. De tro att deras händer tillhöra dem
själva och att deras handlingar tillhöra dem själva. Men deras händer gå sina
egna vägar. (s. 20)

Den stolliga brytningen mellan Yaos konkreta öde och den efterföljande aforismens abstraktion kastar naturligtvis ett dubiöst ljus över den världsfrånvände Ma-fu-tsi och hans moralfilosofi. Men den pekar även på en koppling mellan Yaos hand och ett etiskt problemkomplex som rör tankens frihet och människans ansvar för sina egna handlingar. När Ma-fu-tsi tillrättavisas av He I för att spela tärning med ”samma råa underofficer som stympade Siao-yüs arm” urskuldar han sig med att han vill vinna tillbaka armingen från den makt som en gång orsakade hennes stympning. Till skillnad från den handlingskraftige He I förefaller Ma-fu-tsi återfinna den vanmäktiges rättvisa som en slump i ett godtyckligt tärningsspels utfall. Motivet återkommer i *Polyfem förvandlad* och är då på ett mer påtagligt sätt förenat med föreställningen om människans permanenta exil och tillvarons ofrånkomliga orättvisa.

*

I nyttomoralistisk anda kräver He I ”praktiska konsekvenser” av Ma-fu-tsi som gråter i vanmakt när han tänker på ”världens eländighet” och på att ”allting är en trasa”. Genom denna lätt antydda men ändå uppenbara allusion på C. J. L. Almqvist aktualiseras ytterligare en betydelsebärande intertext, och även denna, visar det sig, kan kopplas till kritiken av den utilitaristiska åskådningens ordnande från ovan.

När Almqvists berättare Richard Furumo avslutar den moralfilosofiska satiren ”Ormus och Ariman” (1826) gör han det genom att ställa en förtvivlad fråga, inte bara till sig själv och sina åhörare i berättelsen, utan även till berättelsens läsare:

(Ack och ändå –

Varför är den goda dum –

Varföre den kloka ond –

Varföre är allt en trasa –)⁵²

Med endast en rad sagd i förbigående signaleras Almqvists närvaro i *Mästaren Ma*. Vid en första anblick framstår det kanske som om Almqvistallusionen inte har någon avgörande betydelse och man frestas gärna till att se den som enbart ett löstryckt citat. Det visar sig inte desto mindre att relationen mellan

Almqvists satir och *Mästaren Ma* är av det mer grundläggande slaget. Man kan till och med påstå att Almqvists "Ormus och Ariman" strukturerar konflikten mellan He I och Ma-fu-tsi i Kyrklunds roman – den redan allegoriskt hållna framställningen kan med andra ord beskrivas i relation till en pretext. He I kan då läsas som Ormus och Ma-fu-tsi som Ariman.

I "Ormus och Ariman" beskrivs Ormus inledningsvis som det goda grundväsendet i tillvaron medan Ariman står för det onda. Ormus har bosatt sig på månen, för att därifrån hjälpa människorna och leda allting till det bästa, berättar Furumo och fortsätter: "Välviljan lyste ur hans ansikte, och ett nit, en iver att planera så att allt skulle gå väl, syntes i alla hans rörelser".⁵³ Ormus liknar alltså en utilitarist som i största välmening vill ordna och reglera människornas tillvaro från ovan: "Han uttänkte, överräknade och beslöt vilken plan skulle vara bäst för mänskligheten att bli säll efter, och för naturen på jorden att uppblomma efter".⁵⁴

Ariman är Ormus motsats och när han får reda på dessa planer invänder han att om en makt utanför människan vill styra och draga henne åt ett håll dit hon inte hör så kommer den makten antingen att misslyckas eller krossa och förlama vad den vill "förlyckliga" med sin "välmenta, men dumma dragning". På denna invändning svarar Ormus med en komisk självmotsägelse som vittnar om hans okänslighet för den enskilde: "Jag skall föra jord och mänskligt till det som är gott: de skola följa mig och vara sälla, de må lida därvid hur mycket som helst".⁵⁵

Påtagligt fjärran från den mänsklighet som han försöker hjälpa planerar och verkställer Ormus självsvåldigt vad han själv anser vara det vackraste, klokaste och bästa. Men en sådan godhet passar inte för människorna i Almqvists berättelse som snarare blir ledsna och hycklande än lyckliga. Den välmenta godheten är därför inte bara dum utan också, i praktiken – ond. Ariman förstår detta – han är klok – men försöker inte själv hjälpa människorna till någon lycka.

Likheten mellan Hedenius och Ormus antyds indirekt genom Almqvistallusionen i *Mästaren Ma*. Liksom Ormus har placerat sig på månen utanför människornas värld anklagas He I av Ma-fu-tsi för att inte känna till de villkor han uttalar sig om. Affiniteten med prentexten förstärks ytterligare av att Ariman, liksom Ma-fu-tsi, är en hemlös och gäckande gestalt som varken utstakar för människorna hur de bör leva eller förkunnar "det goda".⁵⁶

Utöver en tematisk relation mellan Almqvists berättelse och Kyrklunds roman finner man även likheter vad gäller berättandets form. Även om en entydig influens naturligtvis alltid är svår att belägga, inte minst när det gäller en så originellt utformad prosa som Kyrklunds, så tycks det ändå som om man kan spåra ett djupare släktskap till den Almqvist som titulerats "dubbelhetens och dialektikens oåtkomliga diktare".⁵⁷ Det viktigaste är här inte att *Mästaren Ma* liksom "Ormus och Ariman" alluderar på en orientalisk tradition och att båda framställningarna presenteras som pseudoforskning i gamla hävder.

Det är själva dubbelheten och det i hög grad oavslutade i deras texter som är den mest påtagliga likheten. I "Ormus och Ariman" tar Furumo inte ensidigt avstånd från Ormus. Istället sympatiserar han med den goda välviljan och sörjer dess omöjlighet. På så sätt etablerar Almqvists text ett motsägelsefullt moraliskt dilemma utan någon given eller kanske ens möjlig lösning.

Genom sitt språkrör Richard Furumo ger Almqvist i ett annat sammanhang en förklaring till det antydande, oavslutade och motsägelsefulla i hans skrivsätt. I "Dialog om sättet att sluta stycken" (1833) påstår han att detta grundar sig i uppfattningen att det levande livets händelser aldrig framträder i världen med full begriplighet, utredda och insedda i alla sina delar. Utelämnandet av ett bestämt slut är tänkt att aktivera läsaren som själv förväntas "utveckla" berättelsen åt olika möjliga håll: "som kunna bliva flere, och bland vilka han således borde välja en, men icke vet vilken, emedan han icke känner vad som kan sammanträffa med skaldens mening".⁵⁸ Almqvist formulerar därmed en konstnärsroll som träder tillbaka och överlåter åt läsaren att "välja och utföra" bland de olika möjligheter som "han behagar". Författaren anlägger endast ett perspektiv eller en stämning och ger läsaren "utsikter åt många håll".

Friheten är dock inte total: "läsaren bekommer tråden" och "får gå med den på *sitt* sätt" – men: "tråden måste likväl vara sådan, att läsaren ej löper dermed annorstädes än författaren ville, ehuru det kan ske i variationer efter olika läsares lynnen". Detta inslag i Almqvists estetik föregriper Lars Ahlins föreställning om läsarens "funktionsverklighet" som den formuleras vid mitten av 40-talet. Men även den experimentella och etiskt motiverade inriktning mot läsaren som tidigt utvecklas i Kyrklunds prosa, och som återfinns som tydligast genomförd i 60-talsromanen *Polyfem förvandlad*, kan ses mot bakgrund av Almqvists sätt att sluta stycken.

Protesten och kärlekens former

Det finns en samhörighet mellan Ma-fu-tsis slutgiltiga öde och den dröm om renhet och rättvisa som vi redan har bekantat oss med hos flera av Kyrklunds gestalter. Ma-fu-tsi längtar efter en renhet som är obesudlad av den smuts som i Kyrklunds författarskap tycks vara förenad med själva levandet:

⊕ Ur smutsen i renheten.

Ur det mänskliga i det omänskliga.

Brännande brännande måste den längtan efter renhet vara, som driver människan att så många gånger förråda sig själv. (s. 84)

Det dilemma som här ringas in förefaller på ett omedelbart sätt anknyta till författarskapets renhetsmotiv som det återfinns i exempelvis Don Quijote-

passagen i *Tvåsam*. Riddarens längtan efter en kropp ren från minsta ”rispa i huden”, hans omöjliga krav på fullkomning och rättvisa i tillvaron, är något som även verkar gälla för Ma-fu-tsi.⁵⁹ Dilemmat har ingen enkel lösning och i *Mästaren Ma* förefaller det som om drömmen om rättvisa och godhet står i konflikt med människans konkreta liv. Den driver henne mot det omänskliga och först när hon förråder ”sig själv” kan hon nå ur ”smutsen i renheten” – i en avgörande bemärkelse är Ma-fu-tsis dilemma alltså att likna vid asketens.⁶⁰

Motivet vidareutvecklas i nästföljande aforism, och i Yaos kommentar till denna återges en besynnerlig dröm som förefaller vara ett exempel som belyser en aspekt av Ma-fu-tsis renhetslängtan. Yao beskriver hur Ma-fu-tsi drömde att han misshandlade sitt barn i huvudet med en yxa. När han vaknar är han gråtfärdig av ”förtvivlan och skam” och vågar inte ta barnet i sin famn som han brukar göra. Istället säger han: ”jag är rutten under mitt skinn, jag känner smaken i munnen, jag avskyr mig, ingen kan hjälpa mig” (s. 86). Snarare än att fungera som en psykologisk förklaring av Ma-fu-tsis omedvetna känsloliv eller något liknande inbjuder drömmen till en allegorisk tolkning och som sådan tycks den syfta mot ett allmängiltigt etiskt problem som rör de mänskliga handlingarnas konsekvenser. Föreställningen att människan ofrivilligt skadar den andre finner vi ett motsvarande exempel på i artikeln ”Saltöknen” (1952) som publicerades året innan *Mästaren Ma*. Där skriver Kyrklund att ingen ”levande” kan ta ett steg ”utan att sära någon annan” och påstår att man endast är ”fri” i öknens tomma rum.⁶¹ Mot denna bakgrund tycks den längtan efter renhet som Ma-fu-tsi skildrar vara en längtan efter att inte längre ingå i de skadliga handlingarnas hjul.

Skildringen av detta etiska problemkomplex är i hög utsträckning allegoriskt hållen och belyser på ett illustrerande sätt en viktig aspekt i romanens övergripande gestaltungsmetod. Som Arrias har visat skildras människan i *Mästaren Ma* som ett ”öppet system” och hennes handlingar som determinerade av omgivningen.⁶² Människans ”skinn” sägs vara ”tunt och genomsläppligt” (s. 24). Motivet återkommer sedan i den allegoriska berättelsen om det primitiva folket Pa, som är så måna om sitt ”skinn” att varje litet sår förbinds med yttersta omsorg, samt i den allegoriska berättelsen om ti-barbarerna, vars hästar fläker upp stäppens ”hud” med sina hovar (s. 16 & s. 26). Som läsare inbjuds man alltså inte enbart till att läsa en aforism monterad mot en annan aforism, eller en aforism monterad mot två kommentarer. Man inbjuds till att läsa en allegori monterad mot en annan allegori, samtidigt som den allegoriska betydelsen förskjuts i nya riktningar. På detta sätt skapas den extremt mångtydiga och mångfasetterade enhet som kännetecknar *Mästaren Ma*.

Ma-fu-tsis parodiskt framställda försök att resa till månen, genom att placera en pyramid av raketer under en ”svartlackerad stol med drakornament”, kan beskrivas som en vanmäktig protest mot tillvarons ofullkomlighet. Liksom riddaren i *Tvåsam* kan han inte acceptera de förödmjukande villkor som är hans:

Detta kunde jag aldrig: att acceptera människans villkor. Att böja mig, att vara förnuftig, att vara anspråkslös, att bära min måttlighet, att smeka min oförmåga, det lärde jag mig aldrig. (s. 91)

Oböjligheten och försöket att nå en renare värld har en tämligen tvetydig funktion i romanen. Det går naturligtvis inte att entydigt betrakta Ma-fu-tsis attityd som ett exempel på en förebildlig livshållning eftersom han av allt att döma kommer att mista livet snarare än nå den efterlängtnade månen. Hans protest mot människans villkor närmar sig det absurda eftersom den fullkomliga tillvaron uppenbarligen inte går att finna i det mänskliga sfär, enligt fysikens alla lagar är resan ut i rymden dömd till att vara ett löjligt misslyckande. Om man väljer att betrakta romanen som ett sedelärande exempel kan man därför lika gärna hävda att Ma-fu-tsi demonstrerar ett karaktärsfel istället för en eftersträvansvärd dygd.

Men om fiktionsgestalten Ma-fu-tsi på egen hand framställer en dialektisk dubbelhet som stämmer till eftertänksamhet finner läsaren att ytterligare en kontrasterande position sätts i rörelse av Yao. Där Ma-fu-tsis situation i grund och botten bestäms av den bristande överensstämmelsen mellan hans avsikter och en väntande verklighet illustrerar hon nämligen den medmänskliga omtänksamhet som riktar sig mot det vardagligt konkreta. Denna motsättning etableras redan i samband med den första aforismen och den betonas ytterligare av Li som från början slår fast att Yao är ”naiv” och att hon uppehåller sig ”mycket vid trivialiteter” (s. 7). Yaos ”naiva” kommentarer om vardagens ”trivialiteter” har emellertid inte enbart en komisk effekt. De fäster läsarens uppmärksamhet på den dimension i tillvaron som Ma-fu-tsis filosoferande många gånger tycks förbise. När Ma-fu-tsi talar om människolivets gåta, så minns Yao i sin kommentar att de åt tillsammans och att mästaren tyckte att pannkakor var gott; när han i sina moralfilosofiska utläggningar klagar över att det mänskliga ”skinet” är ”tunt och genomsläppligt”, ”fullt av hål och öppningar”, så påstår hon att det inte alls är ”oävet med hål och öppningar” om ”två människor ligger tryckta mot varann”; när han talar om den mänskliga ”vanmakten”, så köper hon ett oxben och kokar en varm buljong för att muntra upp honom – och så vidare (s. 7, s. 25 & s. 78).

Att Yao företräder ett uttalat alternativ till Ma-fu-tsi filosofi uppmärksammades redan i den samtida receptionen. Så ser till exempel Åke Janzon henne som en företrädare för ”naiviteten och den omedvetna heroismen, tålmodet och sinnet för det närliggande”.⁶³ Vad som inte har betonats i tillräckligt hög utsträckning är däremot att Yao, åtminstone i någon mening, framstår som ett positivt alternativ och som berättelsens egentliga huvudperson. Det är för hennes skull som Ma-fu-tsi upplever sin vanmakt som olidlig:

YAO: Jag skulle ha nöjt mig med litet.

MA: Just därför ville jag ge dig allt. Att jag icke kunde ge dig allt, vart till en

sten i mitt bröst och till en olidlig plåga. Ty dig ville jag giva allt.

LI: På palatsgården hade Ma-tsi byggt en hög pyramid av raketer, buntade och surrade i lager på lager. Gula och röda och vita raketer, smällare, dansande solar och stjärnregn av alla slag. Överst på pyramidens topp hade han placerat en svartlackerad stol med drakornament.

MA: Min kärlek skall resa sig som en eldpelare, buren av mångfärgad eld skall jag färdas i rymden.

YAO: Jag har bett om Upplysning och Sunt förnuft. (s. 91f)

I denna ”kommentar” till den sista aforismen lösgör sig gestalternas röster plötsligt från den tidigare så fast tredelade formen. Greppet punkterar uttryckligen den romanfiktion som ställer fram *Mästaren Ma* som ett noggrant kommenterat manuskript av en klassisk kinesisk mästare. Hierarkin bryts sönder och den dominerande position som Ma-fu-tsis aforismer tilldelats i förhållande till de sekundära kommentarerna undermineras. Li står fortfarande i vad som liknar en kommentarrelation till skeendet medan Yaos röst ingår i en dialog på mer likvärdiga villkor. I dialogen mellan dem framstår Ma-fu-tsis kärlek som omåttligt anspråksfull och förbrännande i kontrast till Yao som säger sig vara nöjd med det lilla.

Tre av de fyra sista aforismerna i *Mästaren Ma* ägnas åt kärlekens former och i sin helhet tycks romanen tona ut i en ironiskt underminerad fundering över kärlekens ”roll i universum”. I sina aforismer ställer sig Ma-fu-tsi illusionslöst tvivlande till om kärleken är ”undantagen de mänskliga villkoren” och ifrågasätter om den är ”evig, ren och gränslös” som många påstår (s. 87). Här tycks alltså Ma-fu-tsi försöka profilera sin filosofi i förhållande till Mo-tsi och i långa stycken verkar han till och med skriva fram sina aforismer som negationer till dennes filosofi.⁶⁴ Där den senare hävdar kärlekens gränslöshet och betydelsen av att älska alla lika mycket erkänner den förre att man måste ”erfara vämjelse” inför människorna eftersom de är ”stupida och onda” – och eftersom man själv är människa måste man även ”erfara vämjelse vid sig själv” (s. 60f). Men om människan inte lever upp till de högt ställda krav som Ma-fu-tsi ställer på henne protesterar han samtidigt mot detta faktum. För även om han filosofiskt tvivlar på kärleken är det ju denna som enligt den avslutande scenen reser sig ”som en eldpelare” och bär honom som en ”mångfärgad eld” genom rymden.

Parallellt med den strävan mot allmängiltighet som vanligen framhålls som dominerande i *Mästaren Ma* finns det alltså en motsatt rörelse som riktar uppmärksamheten mot det partikuläras betydelse. Till stora delar är det Yao som tillför denna dimension i romanen. Som tidigare nämnts representerar hon en livshållning som kännetecknas av medmänsklig omtänksamhet och inriktningen mot det vardagligt konkreta. Men hon kan också ge exempel som konkretiserar innebörden i Ma-fu-tsis aforismer. När Ma-fu-tsi formulerar sin allmängiltigt syftande aforism om kärlekens ofullkomlighet kan Yao

kommentera den med ett exempel som illustrerar hur tillvaron hänsynslöst bestämmer också kärlekens villkor:

YAO: Skönläsaren fortsatte sin berättelse. ”Om att den dag hade kommit då sjukdomen plötsligt visade sig i kvinnans ansikte. När mannen kom på kvällen hade hon tvättat bort sminket så att han kunde se; knappt märkbart framträdde den förgrovnig av anletsdragen som är leprans kännetecken, den första aningen, upplösningens milda förebåd. Med en känsla av svindel sträckte han ut handen mot hennes ansikte, smekte de bruna kinderna under silvrets hängsmycken.”

LI: Skönläsaren berättade ännu mycket mera, som kvinnan Yao icke återger. (s. 88)

Aningen om kroppens ofrånkomliga upplösning konkretiserar aforismens kritik av föreställningen om en ”evig, ren och gränslös” kärlek. När Li sedan med en lakonism punkterar den allvarliga och medlidsamma ton som genomsyrar Yaos exempel visar han en okänslighet för det som är att förstå som skildring av en avgörande vändpunkt i en enskild människas liv. Den sakliga attityden speglar uppenbarligen tillvarons obönhörlighet. Samtidigt sätts exemplet anspråk på att framställa det unika i gungning och den manipulation av läsaren som skönläsarens berättelse sätter i spel demaskeras.

När Ma-fu-tsï protesterar mot människans villkor genom försöket att skjuta ut sig i rymden är det av allt att döma i en idealistiskt färgad längtan efter den kärlek som är obefläckad av tillvarons ”smuts”. Yao däremot försöker uppehålla Ma-fu-tsï vid jordens liv och förhindra hans absurda resa genom att hålla fram deras samhörighet:

YAO: Finnes ingenting som kan uppehålla dig?

MA: P’ang Paos trupper är i förstäderna. Natten är kall och ljus. Allting har redan uppehållit mig.

YAO: Minns du flykten i Shu?

MA: Ja jag minns; nu är redan andra timmen. Månen sänker sig mot taken. Trupperna är i ytterstaden, jag kan höra hästarnas gnäggningar.

YAO: Minns du tigerhålan och pannkakorna?

MA: Ja jag minns; nu är redan tredje timmen. Månen är stor och röd. Trupperna står i innerstaden, trumman går. I detta ögonblick stiger prefekten P’ang Pao till häst bakom norra flygeln. I detta ögonblick blir kommentanten Wang Chang ihjälstucken i sin säng och Shuang-shuang frågar vem det är. I detta ögonblick rispar sig den sköna Yin-po med giftnålen. I detta ögonblick anträder jag min resa.

LI: Slut på mästaren Ma. (s. 92f)

Romanen avslutas med att Ma-fu-tsï sätter sig på sin stol för att påbörja sin resa och Yaos inpass om konkreta och gemensamt unika minnen tycks inte stoppa honom. Avslutningen fullföljer samtidigt den allegoriserande fram-

ställningen av den bedrägligt trygga staden som introducerats tidigare i romanen. Även om dess innebörd är långt ifrån entydig kan man ändå urskilja att staden upprättar en gräns mellan ett innanför och ett utanför som kontrasterar föreställningar om hemortsrätt, trygghet och mänsklighet mot hemlöshet, exil och omänsklighet.

Striden som utspelar sig i romanens landskap kan beskrivas som en gestaltning av en existentiell situation full av djupa motsägelser och därmed utvecklar Kyrklund den allegoriserande gestaltungsmetoden från sina två tidigare romaner. Motivet med de anfallande trupperna, som genombryter stadens befästningar, är samtidigt en variation av det motiv som avslutar *Solange*. I föregående kapitel såg vi hur Solanges kropp, med ord lånade ur militär vokabulär, framställs som en befästning genom vars brutna försvarslinje den omänskliga fienden stormar in. I *Mästaren Ma* är allegorin mer konsekvent genomförd och den fungerar i högre grad som ett i framställningen strukturerande element. Men om man nu väljer att beskriva *Mästaren Ma* som en allegoriskt strukturerad roman måste man också tillägga att den snarare kännetecknas av sina många facetter och förskjutningar än av förutbestämd ordning och entydighet.



Träsnitt av Hans Hamngren ur illustrerad utgåva av Mästaren Ma 1965

DEL II

Om *Polyfem förvandlad*

(1964)

Romanen i samtiden

I början av 60-talet

Willy Kyrklunds prosatexter är kända för att undandra sig varje mer ingående genrebestämning och några har menat att han alls inte skriver romaner.¹ Jämför man med de författare som troget håller sig till den realistiskt-naturalistiska romanformen så är ett sådant påstående onekligen berättigt. Kyrklund skriver inte romaner som har ett kronologiskt och rumsligt helt sammanhängande berättelseskelett – i förhållande till hans texter kan det ibland kännas som om själva praktiken att genreindela texter visar litteraturteorin i hela sin otymplighet. Istället för att ansluta sig till ett avgränsat skrivsätt tycks hans montageliknande prosaverk iscensätta en motsatt rörelse och omfatta en mångfald av genrer. De pendlar från berättelse, lyrik och dramatik till moralfilosofi, textexeges och essäistik.

I en TV-intervju i samband med utgivningen av samlingen *Prosa* (1995) förklarar Kyrklund att han varken strävat efter att skriva i en genre eller efter att inte göra det. Frågan om vilken genre hans texter kan tänkas tillhöra har varit honom likgiltig och han har skrivit så som han har gjort eftersom han inte kunnat annat.² Samtidigt är det naturligtvis svårt att tänka sig ett skrivande helt utan kännedom om genrernas system av möjligheter och begränsningar. Detta gäller inte minst i förhållande till Kyrklunds genreparodierande texter, som trots allt vittnar om att han är en av de mer genremedvetna författarna i den svenska efterkrigstidslitteraturen.³

Det är inte lätt att fastslå vad en roman är eller bör vara. Ändå framstår påståendet att Kyrklunds längre prosaverk inte är romaner som missvisande och i själva verket är det kanske mer befogat att hävda motsatsen. Michail Bachtin har betonat att romanen är svår att beskriva som en färdig genre bland andra, eftersom den kännetecknas av sin plasticitet och av sitt sökande förhållningssätt till den samtida verkligheten. Bachtin går till och med så långt som till att bestämma romanen som ”den enda genren i tillblivelse, den enda ofärdiga genren”.⁴ Med detta menar han att romanen byggs i en zon av omedelbar kontakt med det ofullbordade nuet – till skillnad från eposet som med vördnad behandlar en förlorad storhetstid och som inte har plats för det ofullbordade, olösta och problematiska. Som Bachtin uppfattar saken går

det inte att ställa romanen jämsides med det harmoniska genresystem som bygger på ömsesidiga avgränsningar och kompletteringar. Istället skapar romanen sitt rum genom att parodiera, införliva, undantränga och omtolka de andra genrererna. Om man får tro Bachtin medför romanens plasticitet att den uttrycker den ofullbordade samtiden på ett djupare, känsligare och snabbare sätt. Men den medför också att romanen måste förstås som en utforskande genre som går i täten för den litterära utvecklingen och ständigt reviderar alla sina uppkomna former: ”Romanen har i många stycken anteciperat och anteciperar fortfarande hela litteraturens framtid”.⁵

Att förstå romanen som en genre i tillblivelse innebär att man kan följa dess utveckling och iakttä hur den även under 1900-talet inträder i nya faser. Det radikala ifrågasättandet av illusionsromanens metonymiskt sammanhängande berättelse, som kan iakttas hos vissa av efterkrigstidens svenska författare, bör då inte förstås som en slutgiltig uppgörelse med romanformen i sig, utan som ännu en revidering av dess tidigare former. Men att förstå romanen som en genre i tillblivelse innebär samtidigt att man klassificerar den som en i grunden experimentell och expanderande genre. Utifrån Bachtins resonemang kunde man kanske säga att den verkliga romanförfattaren ständigt prövar nya grepp i sitt försök att utforska människans, samtidens och litteraturens gränser.

Kyrklunds längre prosaverk är romaner i den meningen att de införlivar andra genrer och oupphörligen reviderar den form som är deras egen förutsättning. *Tvåsam*, *Solange*, *Mästaren Ma* och *Polyfem förvandlad* framstår alla som formella experiment samtidigt som var och en har sin egen bestämda karaktär. I Kyrklunds fall kan man kanske till och med hävda att revideringen är ett stående imperativ som försvårar skrivandet med sitt krav på att varje erövrad position ständigt måste omprövas. Som vi såg i kapitel fyra nämner han själv, i ett brev till Bonniers förlag hösten 1954, att han allvarligt brottas med formella problem utan att för den skull kunna lösa dem.⁶ Kravet på förnyelse, på en mer moraliskt rättfärdigad form, är kanske ett av skälen till varför Kyrklund vid denna tidpunkt överger romanen för novellsamlingen och reseskildringen. Först tio år och fyra böcker senare återvänder han, då i ett 60-tal som litteraturhistorieskrivningen brukar framställa som en progressivt prosaexperimentellt tid.⁷

Med sitt kritiska förhållningssätt till den naturalistiska verklighetsframställningen passar den alltid lika originelle Kyrklund förvånansvärt bra in i 60-talets avantgardistiska strömningar. I romanerna från 40- och 50-talen hade han ju också på flera sätt föregripit de kommande decenniernas litterära utveckling mot fragment, montage och collage. Det svenska 60-talet innebar ett förnyat intresse för prosans möjligheter och en tidstypisk diskussion av den samtida romanens form finner man i *Nio brev om romanen* (1961), där Lars Gustafsson och Lars Bäckström bland annat ifrågasätter illusionsromanens anspråk på att vara en ”sluten objektiv verklighet där det inte längre finns plats vare sig för författare eller läsare”.⁸

Som bland andra Claes-Göran Holmberg har observerat kan man beskriva den första hälften av 60-talet som både en förlängning av 50-talet och en egen period med klara gränser.⁹ Den som väljer det förre betraktelsesättet betonar kanske den gemensamma inriktningen mot en litteratur som inte påtvingar läsaren bestämda ordningar, utan som aktivt försöker skapa ett rum för läsarens medskapande eftertänksamhet. I sin kritik av illusionsromanens maktspråk är det tidiga 60-talet då i långa stycken att förstå som en vidareföring av den estetiska praktik som med olika syften återfinns hos prosaförfattare som Ahlin, Gyllensten, Fagerberg och Kyrklund redan under 40- och 50-talen.¹⁰

Intrycket av att 60-talet är att förstå som tidigare decenniers förlängning förstärks ytterligare av att generationskamraten Gyllensten vid denna tid arbetade intensivt med olika försök att sammanfoga litterära fragment till en helhet. I ”Kainitiska fragment” (1962) påpekar Gyllensten själv att han söker sig ”en berättarhållning i collagemetod”.¹¹ Den fragmenterade berättarhållningen är påfallande även i *Polyfem förvandlad*, vars övergripande kompositionsmetod vid en första anblick ter sig som en flyktig anhopning av onumrerade och lösligt sammanhållna avsnitt. Det är därför föga förvånande att flera kommentatorer funnit att romanen bäst beskrivs som ett collage.¹² Men som vi kommer att se leder en sådan benämning av romanens kompositionsmetod inte riktigt rätt.

När *Polyfem förvandlad* utkom den 2 november 1964 var den frukten av en lång tids ansträngning. I ett brev tre år tidigare, hösten 1961, nämns den i Kyrklunds korrespondens med förlaget, även om dess titel av allt att döma ännu inte tillkommit. Av brevet framgår även att det nya romanprojektets huvudsakliga inriktning är tämligen klar redan vid denna tidpunkt.¹³ *Polyfem förvandlad* vidareför legeringen av allegori, montage och exempel från det tidigare författarskapet och kan beskrivas som en korsning mellan romanerna och de tematiskt sammanhållna novellsamlingarna.

Kyrklund laborerade med ett montage av olika litterära stilar och genrer redan i 40-talsromanen *Tvåsam*, även om hans montage då aldrig fick ett så extremt uttryck som i vissa av 60-talsförfattarnas verk. Men om *Polyfem förvandlad* är en följdriktig fortsättning på det sökande efter en ny prosaform som Kyrklund påbörjat med sina tidigare romaner innebär den också något nytt i författarskapet. Främst är det kanske romanens radikalt uppbrutna form som gör att den inte ser ut som en text av Kyrklund brukar göra. I *Mästaren Ma* finns fortfarande en sammanhållande historia även om den i första hand framträder genom Yaos och Lis kommentarer. Med detta kompositionella grepp underordnas historien den filosofiska reflexion som förs fram i Ma-futtsis aforismer. I *Polyfem förvandlad* saknas en sådan historia helt: romanen är indelad i 13 avsnitt som inte har beröring med varandra annat än genom ett betydande antal ledmotiv, sammanbundna i en väv av tematiska trådar.

I det samtida mottagandet orsakade den nya formen viss förvirring. Den

finlandssvenske kulturjournalisten Göran Schildt bekänner utan omsvep att han känner sig ”brydd” medan Sven-Eric Liedman menar att de tidigare böckernas strikta avrundning har förbytt till ett ”svåröverblickat kaos”. Även poeten Folke Isaksson ser en utveckling och tycker att romanen visar på en ”förändrad” författare som organiserar det han skriver på ett nytt sätt.¹⁴

Det nya skrivsätt som Isaksson och andra observerar kan i flera avseenden ses i relation till samtidens diskussion om romanens form. I det svenska 60-talet var montage respektive collage högaktuellt och i tidskriften *Rondo* kunde man läsa att den nya litteraturen borde användas för att blanda allt från slang till fackspråk och högpösa. På så sätt ville man skapa en form som inte markerar vare sig en början eller ett slut, en form som läsaren kan gå in och ut ur när och var som helst.¹⁵ Väsentligt för det unglitterära 60-talets formsträvan var även den grundläggande misstron mot symbolism, vare sig denna var av allegorisk eller surrealistisk art.¹⁶ Som vi kommer att se skiljer sig Kyrklunds roman bland annat på denna punkt från de samtida experiment med öppen konst som utfördes av till exempel Öyvind Fahlström och Carl Fredrik Reuterswärd. I *Polyfem förvandlad* finns det en uppgörelse med symbolismens ordmystik, samtidigt som romanen är djupt förankrad i en modernistisk tradition och tydligt drar mot en allegoriserande framställning.

Trolöshetsdebatten

Romanens tidstypiska form noteras av Sven-Eric Liedman som i en till stora delar men inte helt uppskattande recension framhåller att det ”fragmentariska, trasiga och sönderstyckade har nått själva ytan eller formen, liksom i så många andra böcker av idag”. Men om en sådan parallell med samtidens litterära utveckling iakttas ställer han sig ändå frågande till om Kyrklund ”på något väsentligt sätt skulle ha påverkats av sina kolleger”.¹⁷ 60-talsapologeten Karl Erik Lagerlöf är inne på ett liknande spår och med en tidstrogen formulering beskriver han romanen som ”en öppen bok, där fönstren står och slår”.¹⁸

Men i den samtida receptionen kommenteras inte bara romanens tidstypiska form, flera av kritikerna söker även tematiska förbindelser med den debatt som för tillfället dominerar kultursidorna. Det allmängiltiga mönstret är ”förändring och förvandling” och därmed knyter romanen an ”till en aktuell debatt, den s.k. trolöshetsdebatten”, heter det i Kjell Arne Brändströms karaktäristik.¹⁹ Göran Schildt har på ett motsvarande sätt intrycket av att ”trolöshetsdebattens argument virvlar i luften som en japansk jonglörers tallrikar”.²⁰

Huruvida Kyrklund aktivt förhåller sig till trolöshetsdebatten är svårt att säga mer bestämt, även om det finns flera tecken som pekar i sådan riktning. Under alla förhållanden kan man slå fast att romanen kom att fylla en funk-

tion för trolöshetsdebattens och den öppna konstens förespråkare – inte minst som exempel. På vilket sätt *Polyfem förvandlad* skriver in sig i samtidens etiska och estetiska diskussioner är naturligtvis av stort intresse i vårt sammanhang. Att Kyrklund vid decenniets början deltagit med inlägg i vad som skulle komma att utveckla sig till trolöshetsdebatten pekar naturligtvis mot att det finns ett intresse för de problem som diskuteras i samtiden. Därmed inte sagt att Kyrklund är ensidigt påverkad men att han utifrån sin tidigt utmejslade position går i dialog med samtidens föreställningar och försöker ge dem sin tolkning.

Den omtalade trolösheten var ett väsentligt inslag i svensk kulturdebatt under den tidigare delen av 60-talet. I en allmänt hållen översikt påstår Karl Erik Lagerlöf att trolösheten i stort sett beskriver en och samma grundhållning från mitten av 40-talet till mitten av 60-talet: ett tillbakavisande av ”all ideologisk vägledning”.²¹ För att få grepp om den idéhistoriska situationen går han därför tillbaka till 40-talet och pekar på att det var Karl Vennberg som var den förste att använda ordet i den här aktuella betydelsen. Även Erik Hj. Linder ser Vennbergs dikt ”Traktat mellan författaren här nedan kallad den trolöse och livet här nedan kallad den trolösa” (1945) som ”den senare trolöshetsdebattens yttersta rot”.²² Vad gäller Vennberg så finns det en intim koppling mellan den trolösa attitydens förnekande av färdiga etiska och ideologiska system och hans position i den stora ideologi-politiska debatten om tredje ståndpunkten, i olika omgångar förd på de svenska kultursidorna under perioden 1948–1951.²³

I en TV-intervju i kulturprogrammet ”Horisont”, som sändes kort efter utgivning av *Polyfem förvandlad*, sätter Kyrklund på ett intressant sätt romanens idéinnehåll i direkt relation till samtida föreställningar. På intervjuarens inledande fråga om romanens grundmotiv är sambandet mellan å ena sidan minnet, och å andra sidan människans känsla av en egen personlig identitet, svarar han med följande kommentar:

Det är ju början. Vi minns. Vi glömmer. När vi glömmer blir vi en annan. Vi blir någon annan: en annan människa med andra värderingar, andra åsikter. Detta brukar ju kallas utveckling på det intellektuella planet. Och det är ju någonting som nu är särskilt aktuellt – detta att svika sin tidigare övertygelse. Det är mycket *comme-il-faut* och det är väl vad många kanske strävar efter. Emellertid när vi blir en annan, när icke endast vår intellektuella position förskjuts, när också våra känslor förskjuts, när vi sviker vår känsla, upplevs det inte alla gånger lika lätt som en utveckling. Då upplever vi det som en plåga: ”Vad blir kvar av mig?”²⁴

Kyrklund förklarar den intellektuella utvecklingen som ett övergivande av gamla positioner och menar att denna tankefigur är särskilt aktuell för tillfället. Av allt att döma syftar hänvisningen till den debatt som varit framträdande på de svenska kultursidorna alltsedan Björn Håkansons artikel ”Till

trolöshetens lov” (1963).²⁵ Här verkar det inte som om Kyrklund i första hand vill polemisera mot den lite självklara tanken att intellektuell utveckling innebär att man ibland måste svika sina tidigare övertygelser. Snarare tycks han vilja fördjupa och därmed också komplettera denna föreställning med en djupare existentiell dimension.

Trolöshetsdebattens centrala tema är inte lätt att fixera och det florerade även olika meningar om vad trolös stod för.²⁶ I Håkansons tolkning förefaller ordet emellertid främst sammanfatta ett öppet, pragmatiskt och prövande förhållningssätt till verkligheten. Den trolöse bör, enligt Håkanson, inte utgå från att de egna åsikterna är tidlöst hållbara, utan ha en beredskap att förkasta eller modifiera dem allt eftersom: ”Så står vi inför ett nytt människoideal: en medveten, ödmjuk, saklig och ständigt diskussionsberedd människotyp som lämnat konsekvenskravet åt sitt öde och förankrat sina intressen i det föränderliga; i tingen och människorna omkring sig – för att ting och människor är det enda i individens omgivning som är värt hans intresse. Gudar och ideologier är det inte; de kräver konsekvens och lojalitet av oss och därmed förödelse, död”.²⁷ Den grundhållning som Håkanson gör sig till talesman för står alltså i motsats till den moral som hävdar dygden att vara konsekvent och hålla fast vid sina övertygelser. Håkanson för tillbaka den av honom benämnda trolösa hållningen till Gyllenstens idealismkritik som den utvecklas i bland annat *Sokrates död* (1960).²⁸

Gyllenstens roman är viktig i sammanhanget eftersom den sannolikt är en av impulserna till den av Olof Lagercrantz några år tidigare initierade artikelserien ”Lojaliteter och förräderier” i *Dagens Nyheter*. Förutom Kyrklund bidrar bland andra Harald Ofstad, Anders Wedberg, Ingemar Hedenius och Lars Gyllensten till artikelserien som startar i april 1961 och fortsätter in över sommaren. I januari samma år skriver Lagercrantz att *Sokrates död* är en roman om ”nödvändigheten av förräderi för samvetets skull och plikten av lojalitet för gemenskapens skull” och formulerar grundtemat i den kommande artikelserien.²⁹ Inläggen i ”Lojaliteter och förräderier” aktualiserar flera av de frågeställningar som kom att tas upp på nytt i trolöshetsdebatten två år senare och *Polyfem förvandlad* förefaller på olika sätt genomkorsas av dem.

När Lagercrantz i samband med den förste inbjudne debattören tecknar bakgrunden till den kommande artikelserien målar han upp en situation i vilken han menar att alla befinner sig: i ett spänningsfält mellan ”plikten att vara lojal och tvånget att förråda”.³⁰ Med förräderi åsyftar Lagercrantz här inte ett svek för pengars eller fördelars skull, utan den handling som bottenar i en samveteskonflikt. Endast den som tror på en enda frälsningsväg kan undgå plågan av motstridiga lojaliteter, förklarar Lagercrantz och fortsätter: ”Ett rent, osplitttrat, samvete har endast den som stelnat, som slutit sig inne i sin tros dogmer eller sitt partis maskingjutna uniform”.

I sin inledning ser Lagercrantz debattämnet mot bakgrund av den ideologiska konflikt som delar världen i två maktblock. Han hävdar med eftertryck

att detta är ett dilemma som har betydelse för den mänskliga civilisationens överlevnad. Situationen liknar alltså på ett slående sätt utgångsläget för debatten om tredje ståndpunkten – vilket om inte annat blottlägger kontinuiteten i efterkrigstidens svenska kulturdebatt. I linje med detta menar Lagercrantz att artikelförfattarna inte behöver deklarerat en bestämd ståndpunkt. Istället framhåller han att det i själva analysen av det aktuella problemet ligger en engagerad handling:

De författare som tar till orda i vår serie närmar sig det ställda problemet från skilda utgångspunkter. De har gemensamt en önskan att pröva innebörden av orden lojalitet och förräderi. Enligt min mening är en sådan prövning i dag en nödvändig politisk och kulturell handling.³¹

Med andra ord är ”Lojaliteter och förräderier” inte enbart en vidareföring av de frågor som debatterades under 40- och 50-talen, frågor som förblivit brännande i och med det kalla krigets fortsatta uppskrivning. Även Lagercrantz upplägg griper tillbaka på 40-talisternas formulering av diktarens uppgift och ansvar. Men 40-talet var vid 60-talets början närvarande också på ett mer konkret sätt. SS-översten Adolf Eichmann arresteras av den israeliska säkerhetstjänsten 1960 och rättegången mot honom startar på våren 1961. Arresteringen fick stor uppmärksamhet på kultursidorna och nya böcker som behandlar arresteringen av Eichmann, och den roll han haft i nazisternas mord på 6 miljoner judar, ges ut i hög takt.³² I förordet till en av dessa böcker frågar Herbert Tingsten, helt i linje med ämnet för artikelserien ”Lojaliteter och förräderier”, varför tyskarna var trofasta och inte gjorde motstånd då övergreppen började. En av förklaringarna finner han i den enorma pressen på den enskilde att vara lojal med makten, eftersom varje form av motstånd innebar outhärdliga följder.³³

För Kyrklunds del kan man säga att dilemmat är närvarande i hela det tidiga författarskapet. Den ambivalenta striden mellan en kompromissande pragmatiker, som förråder sin mänsklighet, och den romantiske idealisten, som går under, är ett tema som med olika förskjutningar återkommer i hans romaner. I en intervju från 1982 sammanfattar Kyrklund själv detta problemkomplex genom att framhålla två ytterligheter i människans inställning till sina medmänniskor: ”Å ena sidan den totala underkastelsen, att krypa in självmant under skosulan och å andra sidan att överhuvudtaget inte kunna lyssna på en annan människa. Men det är ingen rak linje mellan dessa ytterligheter, snarare en krökt”.³⁴



Willy Kyrklund i Åbo skärgård 1961. Fotograf Nina Kyrklund

Dialektiken i "En politisk dialog"

Genom att förråda Hitler kan man vara lojal mot grundläggande mänskliga värden, hävdar den förste debattören Harald Ofstad och finner att all obehörig lydnad till sitt väsen är omoralisk. Ofstad intar en principiell hållning och skriver att vår "hörsamhet måste vara betingad av att ordern inte kränker mänskliga rättigheter". Samtidigt föreslår han införandet av en icke-militär instans till vilken appellationer under krig är möjliga. Därmed knyter han indirekt an till den juridiska diskussion som fördes efter andra världskriget och behandlade frågan om order från högre ort kan fungera som grund för icke-ansvar. Både under Nürnbergprocessen och i Eichmannrättegången var försvarets huvudpunkt att de åtalade endast var verktyg i ett större hierarkiskt ordnat maskineri. Illojalitet skulle leda till hårda straff och i värsta fall till döden, menade försvaret.³⁵

Titeln "Vad kan vi inte förråda?" vittnar om den trolösa position Gyllensten argumenterar för i sitt inlägg. Gyllensten angriper Ofstads "optimistiska och bestickande vädjan om att det skulle finnas en stabil grund bakom våra innerligaste värderingar". Han kallar själv sin tanke relativistisk men betonar samtidigt att relativism inte innebär hållningslöshet. Uppfattningen att de moraliska värderingarna inte går att föra tillbaka på något annat än vår vilja innebär istället ett betonande av individens ansvar. Kritiken är, enligt Gyllensten själv, sprungen ur övertygelsen att det inte existerar några högre värden eller ovillkorligt giltiga regler som människan kan följa. När Kyrklund träder

fram med ”En politisk dialog” (1961) har alltså två konkurrerande hållningar utkristalliserat sig. På den ena sidan Ofstads försvar för det mänskliga värdet och på den andra sidan Gyllenstens attack på varje föreställning om att man kan finna en fast grund för sina värderingar.

”En politisk dialog” är intressant i sammanhanget eftersom den, till följd av sin dialogiska form, så tydligt avviker från de tidigare bidragen – den är närmast att likna vid en pastisch på den sokratiska dialogen. Formen pekar på att den är tänkt att fylla en annan uppgift än de föregående debattinläggen. Istället för en monologisk argumentation för ett enskilt synsätt, eller en moralisk-ideologisk ståndpunkt, presenterar Kyrklund en text som tydligtvis är ute efter att problematisera, analysera och dubbelbelysa. I texten konfronteras två karaktärer och de framträder som uttalade representanter för två olika etiska hållningar. På samma sätt som Ofstad tidigare bemöttes av Gyllensten konfronteras Kyrklund idealisten Publius med värderativisten Cajus.

I sin omfattande studie av efterkrigstidens svenska kulturdebatt framhåller Anders Frenander att ingen debatt kom till stånd eftersom nästan alla inlägg i ”Lojaliteter och förräderier” utgjordes av beställda artiklar.³⁶ Detta är ett rimligt påpekande så till vida att flera av bidragen är självständiga framställningar. Samtidigt förhåller sig skribenterna till varandra: Wedberg och Gyllensten till Ofstad, Hedenius till Gyllensten, Gyllensten till Hedenius och så vidare. Man kan även notera att Erik Hj. Linder tar upp debatten i *Göteborgs-Posten* och kommenterar polemiken mellan Gyllensten och Hedenius.³⁷ Att flera av bidragen var beställda och att någon omfattande debatt inte infann sig utesluter därför inte att artikelförfattarna polemiserar mot varandra. Följaktligen är det heller inte orimligt att tänka sig att Kyrklunds bidrag står i ett dialogiskt förhållande till tidigare inlägg, att den är att förstå som en illustration av ofstadska respektive gyllenstenska positioner. Men även om så är fallet är ”En politisk dialog” utan tvivel också en gestaltning av den mångfacetterade konflikten mellan idealistens högspända vilja och realistens pragmatiska underkastelse som flera gånger tidigare varierats i författarskapet.

Om dialogen som litterär form kan det i allmänhet sägas att den öppnar för ett skrivande som vill ifrågasätta och perspektivisera snarare än söka en enydighet.³⁸ Den dialogiska textformen gör att två olika röster eller hållningar kan konfronteras med varandra, samtidigt som ingen högre syntes behöver erbjudas – textens uppgift blir då inte att ge ett svar eller framställa en redan funnen och obestridlig sanning. Som Bachtin har påpekat är det motstridiga aspekter som ger den sokratiska dialogen sin dynamik. Genom dialogen kan ett kunskapsanspråk visas fram öppet samtidigt som det prövas genom att utsättas för motbilder. Därmed synliggörs dubbelheten i, men också gränserna för, den påstådda kunskapen. Insikten om gränser och motsägelser kräver uppmärksamhet och rörelse: dialogen är därmed en form för eftertanke och reflexion.³⁹

Publius och Cajus är bara ett dialektiskt par i författarskapets långa räckta av olösliga antinomier. Men Publius och Cajus träder i högre utsträckning än till exempel Hugo och Solange fram som en illustration av ett inbördes förhållande mellan olika idéer. De båda gestalterna förefaller helt underställda den filosofiskt-abstrakta problematiseringen och deras relation enbart styrd av de logiska samband som det etiska problemet sätter upp. Här har vi alltså inte att göra med en gestaltning av ett möte mellan självständiga medvetanden, utan ett möte mellan två positioner som underordnats en logisk struktur. Det betyder likväl inte att framställningen är monologisk i den meningen att texten har en tydlig tendens. Dialogen avlöper utan avbrott och även om motstridiga åsikter ventileras finns ingen övergripande instans som sanktionerar endera ståndpunkten. Här kan man återigen urskilja den instabilitet som försvårar läsarens möjlighet att genom tolkning upprätta en entydig, auktoritativ position som godkänns av texten som helhet.

Framställningens dragning mot den filosofiskt-abstrakta problematiseringen accentueras av att Publius uttryckligen utpekats som en representant för rättvisans gudinna Dike. Sin idealistiska position markerar han också genom att hävda att det finns värden som är högre och viktigare än det egna enskilda livet. Cajus framställs i sin tur som en pragmatiker, som värnar om sitt eget liv och böjer sig för makten och ödesgudinnan Ananke om så behövs.

Ett inledande anförande om rättrådigheten avslutar Publius med följande heroiska förklaring, på vilken Cajus sedan ger ett historiskt motexempel:

Publius: [...] Men med en motståndare som i grunden är helt opåverkbar, helt tveklös, helt fången i sin tro, så kommer man förr eller senare till en punkt där det bara finns en möjlighet: att stå fast.

Cajus: Det är den heroiska metoden. Men det finns alltid en annan möjlighet: att ge vika.

Publius: Det är metoden att låta andra bära stridens börda.

Cajus: Låt oss ta ett exempel. När förryskningspolitiken satte in i Finland vid sekelskiftet mötte den ett beslutsamt passivt motstånd, ett oeftergivligt fasthållande vid de konstitutionella rättigheterna, från det ungfinska och svenska partiets sida. Ett medloparti fanns: gammalfinnarna, som bedrev realpolitik, den svagares realpolitik: att söka genom jämkningar mildra slagen och genom eftergifter blidka jätten. Ära och tack skördade de knappast den gången, så mycket mindre som jätten plötsligt snubblade och stöp omkull. Finland blev självständigt. Under andra världskriget firade den heroiska oböjligheten triumfer i skilda sammanhang. Men när omsider kastanjerna skulle kratsas ur elden tillkallades en man från gammalfinska partiet, J K Paasikivi, för att rädda vad som räddas kunde. I sina memoarer hänvisar han till hur hans politiska inställning framvuxit ur ett historiskt perspektiv. Historien är amoralisk; det är inte den sympatiska parten som segrar, utan den starkaste; man har att hålla sig till detta. Paasikivi finner det också an-

märkningsvärt att många av gammalfinnarnas ledare var historiker, medan på den konstitutionella sidan juristerna dominerade.

Publius: Nå?

Cajus: Det hela blir alltså en bedömningsfråga från fall till fall.

Publius menar att man visst kan kompromissa om situationen så kräver, men då omgivningen är opåverkbar måste man ”stå fast” vid sin rättrådighet och sina ideal. Cajus är av annan uppfattning; mot den heroiska metoden ställer han möjligheten ”att ge vika”. För att åskådliggöra sin ståndpunkt ger Cajus ett exempel från den finska politiken vid 1900-talets början och ställer därmed två positioner mot varandra: å ena sidan ”gammalfinnarna” som ofta var historiker och bedrev den svagares realpolitik, å andra sidan ”ungfinnarna” som dominerades av jurister och som oeftergivligt höll fast vid sina konstitutionella rättigheter.

Det inkapslade exemplet fungerar därmed som en spegling av polariseringen mellan Publius och Cajus. Publius står i analogi med ungfinnarna som associeras till juridikens rättvisa ordning – hans musa är följdriktigt rättvisans gudinna Dike. Antagonisten Cajus står på motsvarande sätt i analogi med gammalfinnarna som drar sin lärdom från historien snarare än juridiken – Cajus ödesmusa Ananke har följdriktigt enligt mytologin ett avgörande inflytande på historiens gång. Att Cajus försöker övertyga sin motståndare med hjälp av ett *historiskt* exempel förstärker ytterligare denna struktur. Därmed har ett antal positioner som står i motsatsförhållande till varandra upprättats. Genom att exempelberättelsen återspeglar situationen i den övergripande dialogen etableras ett förhållande mellan de olika berättelseplanen som tycks syfta till att underminera framställningens monologiska karaktär. Förhållandet komplicerar och nyanserar dialogen mellan de olika perspektiven samtidigt som det manar till en dialogiskt eftertänksam läsart.

Lika betydelsefull som den moralfilosofiska problematik ”En politisk dialog” behandlar är därför formen i vilken argumentationen förs och att denna tenderar att ifrågasätta sig själv. Med hjälp av sitt historiska exempel vill Cajus få Publius att dra vissa slutsatser i frågan om lojalitet och förräderi. Som bekant menade Aristoteles att ett *exempel* är ett av de effektivaste medlen för att övertyga en åhörare om hur man bör handla i en viss situation. För Aristoteles representerar ett historiskt exempel en tidigare erfarenhet från vilken åhöraren kan dra lärdom.⁴⁰ Det konkreta exemplet förutsätter en överförbarhet som tillåter åhöraren att applicera det på sin egen situation. Den lärdom som kan dras från Cajus historiska exempel, och efterföljande kommentar, är att samma handling värderas olika i olika sammanhang, att handlingens moraliska värde är en ”bedömningsfråga från fall till fall”.

Att Cajus användning av exemplet närmar sig paradoxen genom att indirekt både förutsätta och ifrågasätta överförbarhet antyds av Publius när han påpekar att Cajus, genom ”åberopande av diverse auktoriteter” etablerar

ett ”historiskt perspektiv”, utan att veta om ”detta som du tror är historiens väldiga vagn icke i själva verket är gnisslet från din egen ämnesomsättning”. Här är det plötsligt Cajus som blir kritiserad av Publius för att söka stöd i argument som förutsätter generaliserbarhet. Det går inte att plädera för en etik som odelat bedömer ”från fall till fall” och samtidigt förlita sig på historiens auktoritet, tycks Publius mena. I ”En politisk dialog” tillförs härmed ytterligare en komplexitet utöver att dialogen upprättar en ambiguitet mellan olika livshållningar. Samtidigt som perspektiv bryts mot varandra uppkommer en knut som både ställer vad som tidigare sagts i ett nytt ljus och underminerar den läsning som vill finna entydighet. Framställningen smular så att säga sönder sig själv, eller kanske hellre, visar på brister i båda perspektiven.

Det finns ytterligare ett exempel på hur den etisk-politiska dialogen mellan Publius och Cajus slår knut på sig själv. Publius intar en humanistisk hållning och tillskriver människan ett värde som skiljer henne från den övriga naturen: ”Jag tror att det finns någonting väsentligt mänskligt, någonting vi under inga omständigheter kan avstå från utan att upphöra att vara människor”. Cajus intar däremot vad som närmast liknar en post-humanistisk position. Han polemiserar mot den mänskliga förhåvelsen och uppfattningen att ett värde kan ha universell giltighet:

Cajus: [...] Man kan säga om sig själv: Jag har formats av en viss miljö och jag kan inte leva på annat sätt. Men man kan inte svara för andra. Man kan säga: Med mig dör någonting värdefullt. Och man kan svara: Med dig dör din måttstock. Tron på någonting specifikt och omistligt mänskligt synes mig knappast mindre godtyckligt än den nicaenokonstantinopolitanska trosbekännelsen, och jag skulle vilja veta på vilket sätt den ena sortens tro skiljer sig från den andra?

Publius: Jag hittar inte på någonting att svara på detta. Icke desto mindre måste jag hålla fast vid min ståndpunkt.

Publius oförmåga att ge Cajus svar på tal kan naturligtvis uppfattas som en illustration av att hans övertygelse om ett mänskligt värde inte märkbart skiljer sig från annan tro. Men samtidigt står repliken i kontrapunktisk relation till det tidigare påståendet, att om man möter en meningsmotståndare ”som i grunden är helt opåverkbar, helt tveklös, helt fången i sin tro, så kommer man förr eller senare till en punkt där det bara finns en möjlighet: att stå fast”. Därmed får Publius replik en kritisk innebörd och pekar ut att relativisten Cajus också är att betrakta som fånge i sin tro.

*

Utifrån Ofstads distinktion mellan värdeförräderi och regeringsförräderi framstår Publius som lojal med det förmodat högre mänskliga värdet, medan

Cajus ifrågasätter att ett sådant universellt värde finns att kämpa och dö för. Cajus tycks förespråka ett liv förutan övertygelser, övertygad om övertygel-sens skadlighet. Med detta aktualiseras en moralisk ståndpunkt som utgör ett viktigt tema i hela Kyrklunds författarskap: ”Alltför många människor i alltför många krig har varit övertygade om att just deras sak har varit rätt och god, alltför många hjältar har stupat för alltför många fosterland”. Cajus metod är istället att ”ge vika”. I en mening kan man kanske säga att han är lojal mot överheten eftersom han böjer sig för ”makten” och ”ofrånkomligheten”. Men det vore riktigare att säga att han är lojal mot livet och de levande och att han förespråkar en etik främmande för både idealismens abstrakta ändamål och utilitarismens maximerande kalkyler: ”Det gäller alltså att manövrera, att ta ställning från gång till gång. Målet är uteslutande att vinna tid: tid åt oss som lever nu”. Dialogen behandlar uppenbarligen den etiska problemställning som senare återfinns i centrum för trolöshetsdebatten. Cajus tycks i det sammanhanget förespråka den trolösa positionen och av Publius invändningar får man förstå att denna inte är helt oproblematisksk.

Om man betänker det sammanhang i vilket ”En politisk dialog” presenteras är det rimligt att man som läsare försöker avgöra vilken ställning artikelförfattaren har i frågan. Ligger hans sympatier möjligen hos Publius eller kanske hos Cajus? Jag vill inte påstå att detta är omöjligt att avgöra. Det förefaller däremot som om fokuseringen på ett antingen/eller till stora delar missar målet. Kyrklunds användning av dialogformen tycks vara ett försök att tillsammans med läsaren pröva och utforska ett problem, snarare än att föra ut en enskild ståndpunkt på bekostnad av en annan.

Publius och Cajus inskjutna exempelberättelser kan ses mot bakgrund av en sådan vilja till dubbelbelysning. Deras exempel är inte i första hand författarens egna i den meningen att de ska övertyga läsaren om en fullgod etisk position. Deras funktion tycks istället vara att exemplifiera motsatta etiska hållningar och idékomplex. Som vi har sett kan man tidigt urskilja en sådan läsarorienterad och frågande gestaltungs-metod i Kyrklunds författarskap. I slutet av 50-talet börjar själva det pedagogiska greppet också anföras på bredare front. I ”I Slankveckan” (1959) hävdar Gyllensten författarens ”analytiska och pedagogiska och moraliska” uppgift och Lars-Olof Franzén analyserar exempelpedagogiken som litterär metod i sin essä ”Frukta som dygd” (1963).⁴¹

Franzén pekar på vad han uppfattar som de bakomliggande orsakerna till 40-talets relativisering av det som tidigare uppfattats som eviga värden. Bakom framväxten av den anti-idealistska uppfattningen ligger, enligt Franzén, upplevelsen av verklighetens totala brist på entydighet, och övertygelsen om att varje sanning är beroende av den belysning i vilken problemet ställs. Franzén menar också att 40-talets anti-ideologiska moralism under årtiondena som följer leder fram till en ny estetisk praktik:

Den roll som ideologierna nu spelar i dikten är exemplets roll, men exempel som aldrig blir rekommendationer utan snarare en förståelsemanöver före avvisandet, ett försök att gripa den process genom vilken idealen, de ideella konventionerna korrumpierar det mänskliga.⁴²

Den gyllenstenskt ekande beskrivningen av exemplet som en strategi för prövning, snarare än ett redskap för att övertyga i en argumentation, passar mycket väl in på den indirekta metod som används i många av Kyrklunds texter. Det inkapslade exemplet hos Kyrklund framstår inte som en berättelse vilken konkretiserar en generellt applicerbar moralisk maxim. Denna traditionellt sedelärande dimension parodieras snarare och istället utnyttjas exemplet för att starta en reflekterande rörelse hos läsaren. Med Karl-Heinz Stierle kan man säga att flera motställda exempel infogas i en övergripande diskurs och på så sätt undermineras anspråket på generalitet. Exempelen blir till fall i en dubbelbelysande process och betraktaren ställs inför en mångfaldighet.⁴³

Genom uppställandet av flera motstridiga perspektiv framträder texten som en dialektisk dubbelhet, en aporetisk gåta utan klarläggandets syntes, som slutligen tvingar läsaren bort från texten till sig själv, den egna situationen och det egna avgörandet.⁴⁴ Men för att hålla den dialektiska dubbelheten i rörelse krävs inte bara att texten är motsägelsefull – öppenheten får inte tillslutas av vare sig berättare eller författare. Søren Kierkegaard har kommenterat detta som har kallats *den indirekta kommunikationens etiska intentionsproblem*.⁴⁵ Kierkegaard menar att om författaren utnyttjar en indirekt metod, men aldrig avslöjar sin egen inställning, finns det alltid en risk att framställningen tolkas i en riktning som får obehagliga följder. Framställningsformen i ”En politisk dialog” kan ses som en konsekvens av det ämne som diskuteras och med Kierkegaard skulle man kunna säga att formen *reduplicerar* sitt innehåll. Nu förefaller det som om författaren Kyrklund vid denna tid även reduplicerar sitt författarskap. I den kierkegaardska frågan om den indirekt skrivande författaren har en etisk skyldighet att röja sina personliga övertygelser, så att hans texter inte kan brukas till vad som helst, tycks det som om Kyrklund i sin tystnad tar ställning – förhållandevis sällan uttalar han sig om sina egna verk. Här skiljer han sig från till exempel Gyllensten, som ofta uttalar sig om hur hans romaner bör förstås och som också livligt deltar i kultur- och samhällsdebatten.⁴⁶

Ett illustrativt prov på Kyrklunds ovilja att förklara sina egna verk finner vi i ”Mästaren och månen” (1959), som är det närmaste vi kommer en författarkommentar till verket *Mästaren Ma*. Men istället för den direkta kommentarens entydighet prolangeras maskspelet i *Mästaren Ma* och ytterligare lager av mångtydighet tillförs. Det är en mångtydighet som tvingar läsaren till engagemang och ifrågasättande av den ideologiska grund som varje enskilt ställningstagande och varje enskild tolkning bygger på. Det som texten lär ut är därmed kanske inte så mycket mästarens sedelärande livsåskådning som

ett förhållningssätt till etiska problem. Framförallt lär man sig att inte luta sig tillbaka, lugnad i tron om att ha erövrat textens eller tillvarons slutgiltiga mål och sista betydelse.

Montagets, collageets och den öppna konstens etik

I jämförelse med två 40-talsförfattare som Ahlin och Gyllensten har Kyrklunds betydelse för 60-talets unga svenska författare varit förvånansvärt marginell. Det omedelbara inflytandet tycks begränsas främst till diskussionen om den öppna konsten och dess etik. När Cajus i ”En politisk dialog” betonar att bedömningen bör ske ”från fall till fall” och påstår att det gäller ”att manövrera, att ta ställning från gång till gång” formulerar han en situationsetik som är jämförbar med den som några år tidigare formulerats i ”Tankar på en tiberbro”. Men han föregriper också den ståndpunkt som författaren och litteraturkritikern Björn Håkanson senare kommer att inta i sina omstridda artiklar om trolösheten. Med vad som kan uppfattas som ett utskott från ”En politisk dialog” menar Håkanson att det demokratiska idealet inte är ”konsekvensen, utan kompromissen; diskussionen är demokratins sinnebild”.⁴⁷

Av den orsaken är det förklarligt att Håkanson i sin *BLM*-recension ”En oförsvuren” (1964) med uppskattande vändningar kommenterar den etiska dimensionen i *Polyfem förvandlad*. Håkanson urskiljer en romanens livshållning som sammanfattas med vändningen ”en otrohet mot lojaliteter, en trohet mot ögonblicket”.⁴⁸ Konstaterandet antyder att recensenten kanske inte bara utgår från romantexten, utan även från debatten ”Lojaliteter och förräderier”. Håkanson uppfattar vidare Kyrklunds roman som ett inlägg i en pågående diskussion och menar att den ”talar rätt in i samtidsdebatten och förtydligar den på flera punkter”.⁴⁹

I sin recension beskriver han på ett tidstypiskt sätt romanen som ”en sorts collageprosa” som består av en mängd allusioner och ironiska förvrängningar. Samtidigt menar han att Kyrklund, genom sin traditionsförankring och genom sin stil, skiljer sig starkt ”från många i den yngre generationen som också brottas med frågor som hur trolöshet skall kunna förenas med disciplin eller engagemang och sinnlighet med intellektualism”.⁵⁰ Men Håkansons recension är inte bara, eller kanske ens i första hand, en stark läsning av *Polyfem förvandlad*. Den är även ett polemiskt inlägg i de samtida debatterna om trolösheten respektive den öppna konsten. Och i det sammanhanget tycks Kyrklunds roman fungera som ett förebildligt exempel för Håkansons syften.

Av Håkansons recension framgår att det finns två typer av ”spräckcollage”. Å ena sidan ett collage av språk som inte bearbetats och där författaren är en oförsvuren, som gått så långt i sin trofasthet mot mångfalden att han inte gör anspråk på ett eget språk eller en egen identitet. I denna typ av collage kan författaren undandra sig allt ansvar för sin spräckhandling. Å andra sidan ett

collage, där man trots att det är en oförsvuren som talar, hela tiden märker att språket utgår från en och samma person. Till den senare kategorin räknar Håkanson *Polyfem förvandlad*, som till följd av sin omisskännliga stil har ”en utomordentlig genomslagskraft, en profil, ett jag, som är lika intensivt närvarande vem som än för ordet”. Enligt Håkanson finns det en tyglad individualitet i den mängd av röster som romanen låter komma till tals:

Att genom sitt sätt att använda språket, rätt igenom alla dessa gestalter, kunna bevara en kontinuitet, att mitt i flödet ge intryck av att vara en fast kropp, smidig böjlig, men klart avgränsad: det är att visa upp en identitet utan att svika mångfalden. Och identitet ger auktoritet. Och det brukar vara så att den som uppträder auktoritativt är beredd att ta ansvar. Och endast den som är beredd att ta ansvar är jag beredd att ta på allvar.⁵¹

Håkansons programliknande resonemang om etiken i de olika typerna av språkcollage förefaller indirekt rikta sin udd mot experimentella texter som dem i antologin *Svisch* (1964) eller Torsten Ekboms *Spelmatriser för operation Albatross* (1964). Samtidigt är distinktionen en förlängning av det resonemang som P. O. Enquist tidigare har fört fram i ”Den högst betrodde läsaren” (1962). Enquist betonar där betydelsen av att författaren intar en dominerande roll i relation till läsarens medskapande aktivitet – eller annorlunda uttryckt: författaren får inte välja sina ord helt slumpvis.⁵² Men Håkansons distinktion mellan olika typer av språkcollage går av allt att döma även tillbaka på den stora konstdebatt om det öppna konstverket som fördes på kultursidorna under hösten 1962 och senare samlades i antologin *Är allting konst?* (1963). En av de centrala frågorna i denna debatt var om den skapande konstnären ger verket en *omedelbar realitet* och *egen auktoritet* eller om det plötsligt blommar upp som *något odistinkt* i en skapelseakt hos läsaren/betraktaren.⁵³

Bakgrunden till konstdebatten hösten 1962 var Rabbe Enckells försvar för klassicismen gentemot vad han uppfattade som den avantgardistiska konstens övertro på ”spelet med möjligheterna”.⁵⁴ Enckells kritik riktar sig uttryckligen mot den konstuppfattning som konstkritikern Ulf Linde med inspiration från bland andra Lars Ahlin lanserat i artikelsamlingen *Spejare* (1960). Linde hade under 60-talets första år introducerat tanken att konstverket är något odistinkt som får verklighet, form och värde först i en akt av mottagande – i betraktarens tydningar och rörelser framför detta. Marcel Duchamps flasktorkare blir ett konstverk först när vi väljer att betrakta det som ett sådant, fuktfläckarna på väggens mur blir till moln, ryttarskaror, berg och vatten-virvlar i vårt medvetande.⁵⁵

Mot detta vänder sig Enckell och hävdar att ”estetikerns lek med det upplevda” (utpekandet av ready-mades och collagekonstnärens slumpmässiga återbruk av större eller mindre redan skrivna enheter) inte blir till avgörande och äkta konst, utan mer liknar påhittighet, gamänganda, sensation och ef-

fekt. Enckells försvar för klassicismen handlar djupast sett om att konstverket bör ha en av konstnären utmejslad auktoritet och riktning. Konstverket måste besitta en intensitet och ett allvar som hjälper människan i hennes avgöranden och som syftar till att nå en förklaring eller leder dit det väsentliga står att finna. Enligt Enckell blir inte allting konst bara för att vi väljer att betrakta allt som konst.

I sin kritik av det operpersonliga språkcollaget i "En oförsvuren" förefaller Håkanson närma sig denna klassicistiska ståndpunkt. Några år senare kommer han i sin artikel "Kritik av den öppna litteraturen" (1965) att ytterligare fördjupa en sådan etisk kritik av det operpersonliga, öppna konstverket. När Leif Nylén i en polemiskt hållen replik, "Moralismen och den öppna konsten" (1965), svarar på Håkansons kritik används Kyrklunds *Polyfem förvandlad* ytterligare en gång som exempel i sammanhanget.⁵⁶

I "Kritik av den öppna litteraturen" urskiljer Håkanson två olika huvudgrupper bland de verk som brukar uppfattas som öppna litterära konstverk. Antingen aktualiserar och inkapslar det öppna konstverket en mängd moraliska värderingar och psykologiska tillstånd, men utan att ta entydig ställning eller ta ställning överhuvudtaget. Den experimentella formen fungerar då som ett medel för att uppnå ett mål, exempelvis väcka tankar eller känslor. Om verket tillhör den andra huvudgruppen finns det däremot inte någon annan intention bakom verket än avsikten att bryta mot de *estetiska* konventionerna. Ett sådant verk är enligt Håkanson innehållslöst i moraliskt och psykologiskt avseende, och bör därför kanske hellre benämnas "metoddemonstration" än öppet konstverk. För Håkansons del är den moraliska dimensionen alltså en väsentlig del av det öppna konstverk han försvarar. Dess huvuduppgift är varken att vara radikalt eller reaktionärt; inte heller bör det använda sig av värderingar endast som "spelbrickor" i en estetisk lek. Istället bör det, med Håkansons egen formulering, ställa "frågor" rörande människans problem som samhällsvarelse.

Håkanson tycks alltså skönja att 60-talets läsarorienterade konstnärsroll har en tendens att leda litteraturen bort från engagemang, in i ett estetiserande som mynnar ut i en moralisk och politisk ligkiltighet. Nyléns replik "Moralismen och den öppna konsten" vänder sig i huvudsak mot att Håkanson beskriver några av den öppna konstens centrala texter som moraliskt indifferent metoddemonstrationer. Håkansons kritik drabbar nämligen Åke Hodells *Bruksanvisning* (1965), Carl Fredrik Reuterswårds *På samma gång* (1961) och Nyléns egna dikter i slutnumret av *Rondo* (1964). Men Nyléns replik riktar sig inte enbart mot Håkansons artikel "Kritik av den öppna litteraturen", utan även mot hans *BLM*-recension av Kyrklunds *Polyfem förvandlad*. Nylén blir illa berörd av det krav på auktoritet som Håkanson där ställer på författaren och tycker sig se ett moraliskt förtryck i de uppskattande orden om Kyrklunds identitet, auktoritet, ansvar och allvar. Nylén förstår detta som att bara den "som nalkas sitt material uppifrån, för att pressa sin stabila kropp

tvärs igenom gyttret av värderingar och impulser, bara den kan räkna på Håkansons gehör” och vidare: ”bara den som uppträder auktoritativt kan antas vara i stånd att ta ansvar.” Nylén infogar här ordet auktoritet i en hierarki som ligger närmare aristokrati och förtryck, än det vid denna tid omhuldade demokratiska ideal som menar att konstverket är öppet och som ser läsaren som en jämbördig medskapare.

Replikskiftet mellan Håkanson och Nylén fångar en intressant motsättning, inte bara i 60-talets öppna konst, utan även i efterkrigstidens litteratur överhuvudtaget. Det finns en spänning mellan frihet och ansvar, mellan nihilism och engagemang hos flertalet av efterkrigstidens författare. Men betyder en etisk och estetisk öppenhet att dessa texter kan anklagas för relativism och nihilism? Som vi redan har konstaterat vänder sig Kyrklund tidigt mot hierarkier och formen på hans texter kan beskrivas som analytisk och anti-auktoritär. Samtidigt kan formen ur en annan synvinkel betraktas som klassicistisk och auktoritativ. I Kyrklunds språkexperiment tycks öppenheten inte vara en estetisk lek med möjligheter, även om det ibland kan tyckas så. Kyrklunds texter kan därför beskrivas som auktoritativa utan att för den skull vara auktoritära. De har en allvarlig och moraliskt uppfordrande dimension samtidigt som de inte förskriver sig till någon moral eller redan funnen och färdig sanning.

*

Under 60-talet blev det vanligt att montage (fr. av *monter* 'göra i ordning', 'montera') och collage (fr. av *coller* 'uppklistring') användes som synonyma begrepp.⁵⁷ Ändå är det, som Allan H. Pasco har påpekat, värdefullt att kunna skilja de två begreppen åt. Med Pasco kan man därför säga att om collage kompositionsmetod består av ett uppklistrande av flera från varandra isolerade brottstycken, vilkas mening skapas främst i relation till en helhet, består montage kompositionsmetod i sammanförandet av redan betydelsemängda helheter. En huvudpoäng med montage, om det betraktas i ett sådant ljus, är att det inte fokuserar på splittring utan på integrering av helheter i helheter: ”Varje fragment är en helhet, som en molekyl. När två molekyler sätter sig fast vid varandra kvarstår bådas individualitet liksom den nyskapade helheten”.⁵⁸

Polyfem förvandlad är en roman med flera stämmor och att detta har varit en medveten strävan antyds redan av dess titel. I ännu högre grad än Kyrklunds tidigare romaner kan den beskrivas som ett genomkomponerat montage av självständiga avsnitt, molekyler med olika uppbyggnad som ingår i en väl definierad geometrisk konfiguration. En atomär bild som belyser detta förhållande finner läsaren i avsnittet om atomkrossaren herr Lundström, och den tycks utgöra en av många motstridiga metapoetiska kommentarer i *Polyfem förvandlad*.

– Se nu på denna unga dam, som gråter så rörande vid forsens rand. Ni finner det fördelaktigt att tänka er att hennes näsa består av atomer, som under ständiga vandringar har tillhört andra delar av universum. Genom en underbar slump, som följaktligen måste tilltala er, har det nu inträffat, att just dessa atomer har sammanträffat ånyo på så vis, att vad som idag är hennes näsa var en bit av profeten Muhammeds kamel år 622. (s. 88f)

Utifrån bilden med de vandrande atomerna i *Polyfem förvandlad* har Paul Norlén påpekat att romanens komposition är att likna vid en ny konstellation av gamla texter.⁵⁹ När romanen på detta sätt aktualiserar mer eller mindre välbekanta texter från kulturellt och geografiskt skilda sammanhang gör den anspråk på vid representativitet. Genom att utan förklarande övergångar montera litterära bilder ur olika kulturkretsar mot varandra visas en allmängiltigt syftande men också spänningsfylld bild av människans villkor fram. I förhållande till Pasco kan man säga att dessa ”atomer” är självständiga helheter som tillsammans skapar en ny helhet där betydelser förskjuts i olika riktningar.

Montaget kan användas för att beskriva en kompositionsmetod på flera nivåer och i romanen som helhet träder de episka verkningsmedlen tillbaka för monterandet. På motsvarande sätt står berättaren ibland tillbaka för en scenisk framställning i avsnitten. I avsnittet om herr Lundström är den berättarposition som anför och genom olika beskrivningar inplacerar replikerna i rummet fullständigt frånvarande. Rösterna stiger oförmedlade fram mot läsaren och det är svårt att ens avgöra om de talande tillhör samma metonymiskt sammanhängande fiktionsvärld. Men om de sceniskt monterade rösterna i avsnittet om herr Lundström är olika i ton och stil anlägger de också olika perspektiv på tillvaron. Själva möjligheten att uppfatta världen på olika konkurrerande sätt är samtidigt det ämne som behandlas av rösterna: ”Ni har tydligen icke uppfattat att hela saken uteslutande är en fråga om vad som är praktiskt för er att anse” (s. 88), förklarar den ena rösten och antyder indirekt att den perspektiverande formen har både kunskapsteoretiska och etiska implikationer.

I avsnittet upprättas en spänning mellan å ena sidan ett perspektiv som uppfattar det levande som ett objekt för kunskapen och å andra sidan ett perspektiv som uppfattar den levande som ett subjekt bortom gränsen för kunskapen. Det första perspektivet avpersonifierar individen genom uppfattningen att det enskilda livet djupast sett består av samma materia som bygger upp allt annat liv. Detta perspektiv framförs av en naturvetenskapligt intresserad röst som i saklig ton redogör för hur han först låter en fågel flyga genom en eld som förvandlar den till aska, för att senare råka ut för en herr Lundström som omvandlar atomerna till ”identiska” elementarpartiklar genom att tappa askan i en ”atomkross” (s. 87). Vi är alla i grunden lika; vi är alla en upprepning av det förflutna liksom vi ingår i framtiden, tycks denna röst

hävda. Det är en föreställning som i romanen är en tröst och en motrörelse till insikten om förgängelsen och jagets kommande upplösning.

Motperspektivet talar i lyriska vändningar om en flicka vid en fors, om det omöjliga livets ensamhet och förtvivlan. ”Granen spelar, älven dansar, flickan tyst med ögon våta tummar på sin enkla gåta” (s. 88), heter det i en passage som närmast förefaller alludera på Viktor Rydberg och funderingen över livets gåta i ”Tomten”.⁶⁰ I en annan passage, som tydligt påminner om Hugos upplevelse av Solanges inestängda dans, fortsätter denna poetiska tolkning av världen och det mänskliga:⁶¹

– Flickan vid forsén. Hon lämnade dansén. Hon vänder ej åter av någon anledning. Hon bara gråter. Åren förgår, sorgen består. Tåren torkar på äppelblomshyn, sen gifter hon sig och blir mora i byn. Åren förgår, ingen förstår. Sorgen sitter inklämd mellan vedlåren och spiseln, längtan vandrar mellan skuldhon och svinstian, tårarna droppar mellan brunnen och bykgrytan, ingen besjunger dem, ingen diktar en visa om dem [...]. (s. 90)

Om det första perspektivet genom herr Lundströms atomkrossning framhäver att det enskilda livet djupast sett består av samma materia som bygger upp allt annat liv, så framhäver det andra perspektivet uppenbarligen det omöjliga i att förstå och artikulera den gåtfullt unika existensens innebörd – den etiskt betydelsefulla upplevelsen av individualitet är bortom språkets gränser. Även om denna teknik att konfrontera läsaren med två sceniskt motställda betraktelsesätt inte är kännetecknande för alla avsnitt i romanen kan man säga att montagets gestaltungsmetod är genomförd både i de enskilda avsnitten och i helhetskompositionens monterande av olika avsnitt mot varandra, det vill säga både på romanens mikro- och makronivå.

En viktig skillnad mellan montagetechniken i *Polyfem förvandlad* och montagetechniken i de tidigare romanerna är, som redan nämnts, att den inte byggs upp med och kring en sammanhållande historia. Men om det är frestande att kalla *Polyfem förvandlad* en öppen bok kan en sådan beskrivning samtidigt leda fel. Inte minst därför att romanens olika avsnitt genom upprepningar, variationer och oppositioner är så intimt förbundna med varandra och till en helhet, att den närmast liknar ett vävarbete med ett intrikat och precist utformat mönster.

Med öppna verk menar man vanligen litteratur utan given tolkning eller betydelse, där läsarens aktivitet spelar en väsentlig roll. I en mening kan man naturligtvis säga att det litterära verket i allmänhet, till skillnad från exempelvis vägskylten eller bruksanvisningen, får sitt värde av den mängd perspektiv som går att anlägga på texten och den flora möjliga läsningar som den genererar. Inte desto mindre kan man hävda att det öppna verket mera påtagligt framträder som oavslutat, att det öppna verket uppmuntrar läsarens intellektuella frihet genom att placera henne i brännpunkten för otaliga

korrespondenser. Bland dessa kan hon upprätta en egen form utan att vara påverkad av en extern nödvändighet som definitivt föreskriver hur delarna i det föreliggande verket bör organiseras.⁶²

Montagekompositionen gör att *Polyfem förvandlad* på ett gäckande sätt framstår som både öppen och sluten på samma gång. Öppen därför att romanen i ovanligt hög grad låter läsaren själv skapa betydelser genom att se olika avsnitt i förhållande till varandra. Men samma allusionsteknik och långt drivna fragmentering får romanen att framstå som sluten och hermetisk och lockar läsaren till ett försök att förstå något som förväntas ligga förborgat i texten. Även om de olika avsnitten var för sig till övervägande del framstår som metonymiskt sammanhängande helheter är *Polyfem förvandlad* i ännu högre grad än *Tvåsam* och *Mästaren Ma* vad vi tidigare har kallat en metaforiskt strukturerad roman. Men om romansammanhanget skapas genom ledmotivens upprättande av likhetsrelationer innebär det också att betydelserna blir svåra att kontrollera. Med en central formulering i *Polyfem förvandlad* kan man beskriva romantexten som en rörlig ”mobil för ögat” (s. 14) – formen är inte linjär utan spatial och därmed skapas den spänning mellan slutenhet och öppenhet som blir läsandets motor.⁶³

Montagets tilltal

Om man väljer att betrakta Kyrklund bredvid Ahlin och Gyllensten slås man av hur sparsamt han uttalat sig kring det egna författarskapets inriktning och metod. I det tidiga författarskapet finner man de mest väsentliga upplysningarna i motsägelsefulla och svårtolkade metapoetiska kommentarer på skilda ställen i de skönlitterära texterna. Gunnar Arrias har visat att *Polyfem förvandlad* i långa stycken kan läsas som en metapoetisk text och pekar bland annat på att romanen aktualiserar den på 60-talet centrala idén om betraktarens roll för konstverket.⁶⁴ I de följande kapitlen kommer jag att försöka utveckla denna viktiga iakttagelse. Som vi kommer att se finns det en koppling mellan å ena sidan romanens fokusering på betraktarens roll i den betydelskapande processen och å andra sidan vad som kan benämnas romanens etiskt motiverade form. Formen tycks nämligen inbjuda läsaren till att självständigt arbeta sig fram till en medvetenhet om sin egen situation, att själv reflektera över sin läsning och sitt etiska förhållningssätt. Men betraktandet är inte enbart ett motiv som metapoetiskt förklarar en viktig funktion i romanens läsarorienterade form. Motivet är också knutet till romanens tematik och till frågan om förhållandet mellan jaget och den andre. Liksom den tidiga novellen ”Prognos: negativ” skildrar *Polyfem förvandlad* den andre som både ett objekt för betraktarens kunskapssträvan och ett subjekt som befinner sig bortom gränsen för hans kunskap.⁶⁵

Visserligen innehåller *Polyfem förvandlad* en formulering och ett förtyd-

ligande av motiv och formaspekter som tidigare inte setts genomförda med sådan styrka. Men romanen överraskar inte i den meningen att den visar fram Kyrklund som en annan än vad man hade kunnat föreställa sig genom att läsa hans övriga författarskap. Romanens accentuering av mottagarens roll för konstverkets betydelse kan utan tvekan med viss rätt beskrivas som ett genomslag av tidsandan. Men den är också ett uttryck för en konsekvent inriktning i författarskapet. Snarare än att vara en kursändring eller en tillfällig avvikelse kan man därför säga att *Polyfem förvandlad* sammanfattar en central dimension i författarskapets formexperimenterande.

En sådan konstans antyder tre sent tillkomna essäer som Kyrklund själv skrivit om estetisk och språklig kommunikation: "Det estetiska uttryckets betydelse" (1987), "Den omvände Demosthenes" (1990) och "Språket som artefakt" (1991). Gemensamt för dessa sena texter är att de alla väger in mottagarens roll för konstverkets betydelse. I "Den omvände Demosthenes" beskriver Kyrklund både den språkliga satsen och den konstnärliga framställningen som ett tilltal:

Varje konstnärlig framställning är ett tilltal. Detta gäller oavsett vilket medium konstnären använder. Den som accepterar tilltalet har man kallat för den andre konstnären, medskaparen – alltnog han som genom sina associationer ger konstverket en innebörd. Mången konstnär är nog så optimistisk i fråga om mottagarens mentala resurser. Men vad vi sträcker oss efter är vad som icke kan uttryckas på ett tydligt språk.⁶⁶

Den korta essän handlar till stor del om den grekiska teatergruppen Io och deras besök i Stockholm 1989. Men i sina resonemang kretsar Kyrklund oavbrutet kring principiella frågor som rör det konstnärliga uttryckets förhållande till mottagaren och vad som uppfattas som författarens begränsade möjlighet att bli förstörd. Liksom det språkliga uttrycket innehåller konstverket ett antal "informationer" samtidigt som det förutsätter ett antal "informationer" hos mottagaren. Enligt Kyrklund är detta samspel förutsättningen för all kommunikation, på samma gång som det bestämmer kommunikationens gränser.

Som essäns titel antyder förespråkar Kyrklund ett konstnärligt uttryck som trots allt strävar mot tydlighet. Demosthenes är känd som den antika världens störste vältalare. Men också för sin otydliga artikulering och för att hans spasmer, stamning och svaga lungor gjorde det svårt för honom att överhuvudtaget göra sig hörd. Demosthenes övervann sina begränsningar genom systematisk övning och Kyrklund menar uppenbarligen att även konstnären bör sträva mot ett klart uttryck, också i de fall han är tvingad att utnyttja det otydliga, svårbegripliga och ofullständiga uttrycket.

En besläktad tankegång återfinns i "Det estetiska uttryckets betydelse", där Kyrklund bland annat diskuterar vad han har valt att benämna "det este-

tiska uttryckets inherenta informationsinnehåll”.⁶⁷ I essän hävdar Kyrklund att det estetiska uttrycket inrymmer element som inte på ett helt godtyckligt sätt låter sig anpassas till en tänkt mottagare. Detta därför att formen har en ”inneliggande betydelse” som måste accepteras om man vill använda den. Till det estetiska uttryckets inherenta informationsinnehåll räknar Kyrklund både den inverkan som konstverkets form har på läsaren och de bibetydelser eller associationer som vidhäftar orden utan att de för den skull alltid går att slå upp i en ordbok. Även en metautsaga om hur ett verk bör läsas tycks i vissa fall kunna räknas dit. Kyrklund formulerar denna tanke med vad som närmast verkar vara en travesti på Marshall McLuhans ”The medium is the message”:

Formen är budskapet.

Mången som man säger obegriplig konst kan fungera som konst i kraft av sitt metabudskap: Jag är en bågare – fyll mig med blod! För länge sedan var det poeten som göt sitt hjärteblod, numera är det läsaren.⁶⁸

Både ”Den omvända Demosthenes” och ”Det estetiska uttryckets betydelse” vänder sig mot de författare som ”gör det lite lätt för sig genom att lägga allt arbete på läsaren”.⁶⁹ Den ironiska vändningen markerar att läsaren inte är ensam i den skapande processen men antyder kanske också att författaren genom sitt verk i möjligaste mån bör eftersträva att komma i kontakt med läsaren. Därmed tycks det som om Kyrklund här indirekt närmar sig frågan om olika typer av öppna konstverk som debatterades i det svenska 60-talet.

Kyrklunds föreställning om läsarens roll för det litterära verkets betydelse är intimt förbunden med hans språkuppfattning. I ”Språket som artefakt” redogör Kyrklund liksom tidigare för hur en sats får sin betydelse när den uppfattas, när den ”införlivas med mottagarens, åhörarens, system av associationer och värderingar”.⁷⁰ Språket är alltså inte en nomenklatur i den meningen att det liknar en lista av ord som svarar mot lika många saker. Kyrklund tycks i Saussures efterföljd snarare mena att språket är en *struktur* och det språkliga tecknet en godtycklig *association* mellan å ena sidan det språkliga tecknets uttryck och å andra sidan det språkliga tecknets innehåll. Saussure och Wittgenstein framstår som två viktiga referenspunkter i ”Språket som artefakt”. För även om ingen av dem uttryckligen nämns vid namn så analyserar Kyrklund språket med hjälp av begrepp och idéer som är direkt förknippade med dem. Liksom hos Saussure görs en åtskillnad mellan en *diakron* respektive en *synkron* syn på språket och liksom hos Wittgenstein föreslås att språket betraktas som ett *språkspel*.⁷¹

I linje med detta menar Kyrklund att det finns ett glapp mellan den språkliga strukturen och den omgivande verkligheten. Språket beskriver han som en ”levande organism”, kommunikationen som ett ”socialt spel” och varje sats sägs vara ”ett citat eller en ombildning eller en utvidgning av en tidigare

sats”.⁷² Det är bland annat mot en sådan bakgrund man kan förstå inriktningen på språket och läsaren i Kyrklunds författarskap. För om språkets betydelse inte uppstår i förhållande till en given verklighet utan i relation till läsaren och tidigare använda satser så kan realismens uppfattning om det genomskinliga språket och den enkelriktade kommunikationsmodellen rimligtvis inte vara hållbar.

Uppfattningen att språket fungerar som ett kunskapsteoretiskt instrument har förmodligen präglats av Wittgensteins filosofi. I ”Språket som artefakt” menar Kyrklund, med en formulering som påminner om Wittgensteins ”Mitt språks gränser betyder min världs gränser”, att språket sätter gränserna för människans kunskap: ”Vår pejling av vårt prekära läge sker icke med instrument som vi själva har konstruerat, utan på villkor som är oss givna genom språket som är oss givet”.⁷³ Även i ”Det estetiska uttryckets betydelse” är Kyrklund troligtvis inspirerad av den berömda satsen när han hävdar att vårt vetandes gränser bestäms av våra konventionella tankebanor:

När utforskningen gäller mycket svåra områden såsom tänkandet om tänkandet måste man bege sig långt ut i det hittills utsagda beväpnad endast med gamla ord, trevande med provisoriska satser mot en högre nivå som efterhand kan stabiliseras.⁷⁴

Omedelbart efter denna passage citerar Kyrklund även Wittgensteins påstående att satserna i *Tractatus* (1921) förklaras genom att den som förstår dem till slut inser dem vara nonsens. Detta centrala citat från Wittgenstein kan användas om man vill försöka beskriva etiken bakom Kyrklunds egen läsariorienterade estetik. Den viktiga kunskapen är ingen lära utan en aktivitet och montagegets motsägelsefullhet syftar till att göra tankarna klarare och avgränsa det otänkbara inifrån, genom det tänkbara och det sägbara – eller med Wittgensteins egen formulering: ”Kontradiktionen är satsernas yttre gräns”.⁷⁵

Kyrklunds språkuppfattning framstår som en viktig utgångspunkt för den montagegeliknande gestaltningemetoden i *Polyfem förvandlad*. Det intensiva inlemmandet av andra litterära verk och mytologiska traditioner kan i det sammanhanget betraktas just som citat eller ombildningar av tidigare språkliga satser. Därigenom utnyttjar verket de ”informationer” som kan tänkas finnas hos läsaren. Generellt kan man säga att montagegets fragmentariska kompositionsmetod lämpar sig för att sammanfoga skilda intertextuella element i en helhet: allt från den anonyma parodin på stilar och genrer till den svävande allusionen och det direkta citatet. Men på samma gång som *Polyfem förvandlad* inbjuder läsaren att träda in i ett språkligt rum som uttryckligen byggs upp av ord och former från andra texter skapar den ett språk med egen grammatik. Montage tekniken i *Polyfem förvandlad* kännetecknas nämligen i lika hög grad av upprepningar och förskjutningar innanför bokens pärmar. Ord och fraser återkommer i skilda sammanhang och på så sätt får

de lager av betydelser som bestäms av romans helhet snarare än av språkets fastställda lexikon. Romanen framstår i ett sådant perspektiv som ett långtgående försök att tänja på språkets gränser genom att utnyttja språkets egna förutsättningar. Därmed får formen också en etisk dimension, eftersom den samlade information som vi äger, enligt essän ”Det estetiska uttryckets betydelse”, är utgångspunkten för vårt handlande.⁷⁶



Kolteckning av Claes Bäckström från mitten av 60-talet



Polyphemos och nymfen Galatea av Annibale Carracci, 1595

*”Nu var cyklopen där. Han bröt loss ur berget ett väldigt / stenblock
och slungade det. Fast ett hörn blott träffade Acis, / krossade stenen
hans kropp.” Ovidius Metamorfoser XIII:875–897*

En prismatisk traktat

Romanens tillkomsthistoria

Även om *Mästaren Ma* alltjämt måste betraktas som Willy Kyrklunds stora genombrott hos kritikerna kan man med viss rätt hävda att hans definitiva genomslag äger rum först med *Polyfem förvandlad*. Romanen recenserar omedelbart i flera av de större tidningarna; den får övervägande positiv kritik och leder till att Kyrklund tilldelas Samfundet De nios stora pris i maj 1965. Bland de positiva rösterna finner man bland annat den finlandssvenske poeten Kurt Sanmark som konstaterar att *Polyfem förvandlad* är skriven av en språkkonstnär på höjden av sin förmåga. En liknande värdering uttrycker författaren Göran Schildt som ser romanen som författarskapets hittills betydelsefullaste bok och spår att den måste ställas på hyllan avsedd för de få verk som kommer att bestå. *Göteborgs-Postens* försterecensent Erik Hj. Linder är något mer återhållsam i sitt beröm men menar ändå att romanen kommer fulländningen nära. Litteraturhistorikern Kjell-Arne Brändström har däremot inte svårt att bestämma sig och avslutar sin recension genom att helt enkelt utropa: "Willy Kyrklunds mästerverk".¹

Åren närmast efter debuten i slutet av 40-talet hade Kyrklund färdigställt en prosabok nästan varje år. När *Polyfem förvandlad* kommer ut i november 1964 är det fem år sedan en ny bok av Kyrklund sist låg på bokhandelsdiskarna. Det förefaller som om vägen till romanens slutförande var ungefär lika lång och den med kyrklundska mått ovanligt täta korrespondensen med förlaget under denna tid ger en intressant inblick i den utdragna tillkomsthistorien.

I april 1961 skriver Kyrklund ett brev till Gerard Bonnier, berättar om en "tilltagande pessimism och oförmåga" och uppger dessutom att hans "arbete har gått åt helsike".² Men trots att Kyrklund i samma brev ber sin förläggare att glömma bort honom för ett tag säger han sig samtidigt ha förhoppningar om kunna skriva något inom en inte allt för avlägsen framtid: "I själva verket hyser jag de bästa förhoppningar om att komma igen. Mänskligt sett är mitt fall icke så krångligt att det icke borde kunna rättas till. Hurpass strålande resultatet månne bliva kan ju endast framtiden utvisa".

En möjlig förklaring till den tilltagande oförmågan ges i de inom kort

följande breven. Under våren 1961 läggs Kyrklund in på sjukhus för en undersökning av orsakerna bakom hans låga ämnesomsättning – där fann man emellertid inte någon medicinsk grund till ohälsan. Kyrklund kommenterar med en för honom typiskt distanserad och nästan munter dramatisering av situationen: ”På sjukhuset tillkallades en stor specialist på inre sekretion. Han sade: ja, dessa siffror är ju obegripliga, men någon organisk rubbning föreligger icke, så att det måste ju vara ett neurotiskt fall. Detta är ju en bakdörr genom vilken han – men icke jag – kan slinka ut”.³

Nästa brev skickas några dagar före jul samma år och i det förklarar Kyrklund att han redan känner sig mycket bättre. Nu ger han också ytterligare upplysningar om den text som han likafullt arbetar på. Precis åtta månader tidigare tillkännagavs förhoppningen om att kunna åstadkomma något inom kort och skrivandet tycks fortskrida även om han uppenbarligen har problem med formen: ”Nu denna skrift som jag håller på och kämpar med. Den fortskrider ryckvis. Det är icke visionen som sviktar, utan överförandet, hantverket, och på det mest triviala och förödmjukande sätt”.⁴ Av allt att döma är den text som här åsyftas ett embryo till vad som senare kommer att bli *Polyfem förvandlad*. Av Kyrklunds fortsatta beskrivning står även klart att han planerar en framställningsform som tidigare inte har prövats i författarskapet: ”Så som framställningen är planerad rymmer den ingen handling och inga (huvud)personer; jag skulle vilja karakterisera den som en skönlitterär traktat om några av människolivets villkor”.

Sammanställningen av ”skönlitterär” och ”traktat” är ovanlig och antyder kanske att den form Kyrklund söker för sin vision är en prosahybrid som befinner sig i gränslandet mellan (moral)filosofisk avhandling och skönlitteratur. Om man konsulterar Olof Östergrens *Nusvensk ordbok* får man veta att en *traktat* är en kortare, populärt hållen skrift som oftast är uppbygglig. Att intentionen bakom *Polyfem förvandlad* därmed skulle vara att rannsaka och påverka sina läsare i etiskt hänseende följer därmed inte alldeles självklart, även om ett sådant påstående om romanens faktiska funktion i en mening inte framstår som helt orimligt.

På Gerard Bonniers initiativ, och troligtvis också med hans ekonomiska stöd, tillbringar Kyrklund kommande vår i Grekland för att få tillfälle att arbeta på sitt romanprojekt.⁵ I ett brev som skickas från Kretas centralort Heraklion rapporterar Kyrklund att han under sin Greklandsvistelse programenligt tillbringat större delen av sin tid på kaféerna i Athen för att skriva.⁶ Men det tycks finnas ytterligare en anledning till varför Kyrklund valt att åka just till Grekland. Där kan han nämligen få möjlighet att mer konkret ta del av den antika kulturens berömda platser och göra utflykter i den grekiska övärlden: ”Min reskassa har tillåtit mig ett par exkursioner, i första hand till Kreta, som jag icke tidigare besökt. Min fantasi har på sista tiden rätt mycket sysslat med den förklassiska mytvärlden och detta var för mig ett kärkommet tillfälle att se litet av dess realia in situ”. Den minoiska kulturen på Kreta kom-

Bokförläggare
Gerard Bonnier
Stockholm

Broder.

Efter så många oanade svårigheter med mitt arbete har jag erfarit ett behov av att låta dig få del av åtminstone något som gjorts för att härigenom underlätta ditt ställningstagande. Jag hoppas att jag får höra av dig ett par ord.

Som du lätt kan konstatera medför själva ämnet att några genomgående personer icke kommer att finnas i framställningen. De tre episoder som bifogas har alla grekisk sättning; detta skall emellertid icke vara fallet med de övriga avsnitten.

Jag känner mig rätt hygglig f.n. och tycker att jag bör få eländet klart under hösten.

Att du må leva väl önskar

Willy_K

L.K. 5.8.62.

Min adress i augusti:
c/o A.Karlsson, Horn,
Lötterp

Brev från Willy Kyrklund till Gerard Bonnier 5/8 1962

mer att uppta Kyrklunds intresse för lång tid framöver och man kan se spår därav i såväl *Medea från Mbongo* som i *Den rätta känslan* och *8 variationer*. Men naturligtvis utgör grekiska myter och miljöer ett viktigt inslag också i det romanprojekt som han för tillfället arbetar med.

I augusti 1962 är Kyrklund åter hemma i Sverige och skickar tre texter som utspelar sig i grekisk miljö till förlaget. Tydligen har han börjat finna lösningen på de omnämnda formproblemen och skrivandet gett resultat: "Efter så många oanade svårigheter med mitt arbete har jag erfarit ett behov av att låta dig få del av åtminstone något som gjorts för att härigenom underlätta ditt ställningstagande".⁷ Kyrklund bifogar också en förklarande kommentar till det inskickade manuskriptet som avslöjar att han har kommit en bra bit på väg med sin roman. Redan vid denna tidpunkt har han en bestämd uppfattning om vilken form verket i sin helhet kommer att ha: "Som du lätt kan konstatera medför själva ämnet att några genomgående personer icke kommer att finnas i framställningen. De tre episoder som bifogas har alla grekisk sättning; detta skall emellertid icke vara fallet med de övriga avsnitten./ Jag känner mig rätt hygglig f.n. och tycker att jag bör få eländet klart under hösten".

*

Polyfem förvandlad består av en samling onummerade prosaavsnitt och dessa kan indelas på olika sätt. Med hänsyn till Kyrklunds brevkommentar finner man att den färdiga romanen inleds med tre avsnitt som på ett omedelbart sätt anknyter till grekiska miljöer och myter. Enligt en sådan indelning öppnas romanen med Polyphemosavsnittet, som med prosalyriskt förtätade vändningar berättar om kyklopen Polyphemos, hur han övergiven väntar vid havsstranden på den älskade nereiden Galateia och den mångförslagne Odysseus. Avsnittet utgår från både Homeros och Ovidius men myten ges en mycket personlig tolkning. Detta är även det första och enda avsnitt som kom att publiceras i ett annat sammanhang och då med titeln ”Prosa om Polyphemos” i *BLM* våren 1963.⁸ Därpå följer samlagsavsnittet som i tre delar beskriver olika intima relationer och som främst i personnamn och miljö anknyter till det grekiska. Det tredje och sista avsnittet i den grekiska triptyken utgörs av Pythiaavsnittet, vars ramberättelse utspelar sig i Apollonhelgedomen på Parnassosberget i Delfi.⁹

Från förlaget svarar Gerard Bonnier genast och med stor entusiasm på Kyrklunds brevledes insända manuskript.¹⁰ Han lovordar berättelsernas stilistiska stringens och stora charm, menar att de utan tvivel utgör något nytt i Kyrklunds produktion och uppmuntrar honom att fortsätta skriva. Men det kommer att ta ytterligare en tid innan Kyrklund sänder något nytt till förlaget. Efter våren i Grekland 1962 tycks det nämligen ha gått sämre med skrivandet och Kyrklund är inte nöjd med vad han har åstadkommit. Istället vill han göra om allt som skrivits under hösten och i hopp om att kunna försörja sig på kodningsarbete börjar han läsa matematik igen.¹¹ Trots detta fortskrider arbetet och i september 1963 skriver Kyrklund att även om allting inte är så bra som det skulle kunna vara så är det inte så dåligt heller.¹² Men än är romanen inte färdig i enlighet med den vision som Kyrklund fortfarande tycks ledas av: ”Vad jag har påtat ihop på sistone av börjor och flittror och trasor är emellertid icke tillräckligt – icke vad som ännu föresvävar mig”.

Ytterligare en resa till Kreta möjliggörs i april 1963 då Kyrklund tilldelas författarlön från Sveriges författarfond om 12 000 kronor per år. Denna gång fortsätter resan vidare till Egypten och åter till Kreta. I ett brev från Alexandria i mars 1964 lovar Kyrklund att förlaget kommer att få hela manuskriptet i april månad och förklarar samtidigt att han har kommit över den värsta krisen: ”Jag kan nu bringa dig tvenne budskap, ett hugnesamt och ett mindre hugnesamt. Det hugnesamma budskapet är att jag åter tycks fungera, bokstäver och ord och skiljetecken kommer till mig och fogar ihop sig på olika sätt, den långvariga andliga paralysien har vikit undan, något blir utträttat – vad detta något kan ha för värde eller intresse får vi ju se. Det mindre angenäma är att mina pengar håller på att ta slut”.¹³

Manuskriptet skickas inte in i april utan först i slutet av maj och då i handskrivet skick från Grekland.¹⁴ De närmaste månaderna följer en omfattande korrespondens mellan Kyrklund och förlaget, vars sättare har påtagliga pro-

blem med romanens experimentella typografi: ”Jag hade skrivit i marginalen till MS rätt utförliga anvisningar till sättaren, men han har ignorerat dem. Det förekommer i boken samskrivningar och sårskrivningar, ordformer som är resultatet av ändlösa omskrivningar och överarbetningar – har du aldrig hört att en författare kan grubbla i månader på ett semikolon? VAD tror du egentligen att jag sysslar med, tror du att jag BARA dricker ouzo?”¹⁵ På grund av de många felen kräver Kyrklund ytterligare ett korrektur och fortsätter: ”Min tilltro till dina sättare har blivit rubbad och där finns i boken några ord som det absolut icke får bli tryckfel på”.

Det är framförallt sanskritavsnittet på sidorna 84–85 som bereder problem och tvingar Kyrklund att ytterligare begära både ett andra och ett tredje korrektur.¹⁶ I vad som förefaller vara det sista brevet innan det slutgiltiga korrekturet sänds till tryckeriet skriver Kyrklund: ”Detta korrektur gör mig vansinnig, förmodligen också er (eftersom det står PANIK på omslaget). Där återstår fortfarande – eller snarare där har tillkommit två nya fel på sid. 84–85, som jag ber att särskilt få påpeka här, så att de skall bli effektivt rättade. Det skall stå uppåtbrinna ndeivårafjättrar. Man är brinnande i sina fjättrar, man är icke brinna ned i sina fjättrar, som någon korrekturläsare har ändrat det till”.¹⁷ Den stora vikt Kyrklund lägger vid dessa betydelsefulla men ändå förhållandevis små ändringar antyds även av att han i samma brev önskar ännu ett avdrag av de besvärliga sidorna och erbjuder sig att telegrafera förlaget om han finner något fel i dem.

Manuskriptet till *Polyfem förvandlad* finns inte kvar på Bonniers förlag och en förklaring till detta finner man i ett brev som Kyrklund skriver i augusti 1964. Där ber han Gerard Bonnier att skicka tillbaka båda delarna av manuskriptet, såväl den gamla som den nya, så att det kan läsas mot korrektur.¹⁸ Korrespondensen med förlaget pekar på att åtminstone den senare delen är skriven för hand och med blyerts. Kyrklund har nämligen inte tillgång till en svensk skrivmaskin av den orsaken att han för tillfället befinner sig på Hôtel Hellas i Heraklion när manuskriptet till romanens resterande tio avsnitt äntligen ska skickas in.¹⁹

De bekymmer som förlagets sättare har med *Polyfem förvandlad* illustrerar på ett avslöjande sätt omfattningen av romanens okonventionella experimenterande med typografi. Kyrklund har tidigare experimenterat typografiskt i sin prosa men aldrig i den utsträckning som nu. Men på samma gång som romanens experimentella form urskiljer sig i förhållande till det tidigare författarskapet kan den beskrivas som en logisk vidareföring av de etiska och estetiska grepp som återfinns i *Tvåsam*, *Solange* och *Mästaren Ma*. Som nämnts avviker *Polyfem förvandlad* från de tidiga romanernas mer konventionella uppbyggnad kring en historia som låter läsaren följa de olika karaktärerna – om än i en kronologiskt omkastad ordning. Men olikheterna ska heller inte överdrivas och som Arne Florin har påpekat skiljer sig *Polyfem förvandlad* från Kyrklunds andra texter ”framför allt genom sin renodling av en mängd

Bästa Förlagsredaktionen!

Här återigen
korrektur på Polyfem. Jag måste be om för
ett nytt korrektur med hänsyn till de sär-
skilda berrvrljgheterna på tid. 84-85. Var
vänlig och se till att alla korrektur stämmas
med flyg, eljes vis man aldrig hur lång tid det
tar. Jag skall återvända dit omgående på samma
vis; jag hoppas att det inte skall vara några
nämmande rättelser. Jag ber om ursäkt att jag
borede att berrvrljgheterna med sättningsen (dock borde envar
som har läst något sauskrit inte vad jag eftersträvar)
och förlin och ödmjuka tjänare

Willy Kyrklund
Hotel Excelsior
Omonia Square
Athens

Athens, 4.9.64.

Brev från Willy Kyrklund till Bonniers redaktion 4/9 1964

tendenser²⁰ Paul Norlén har på liknade sätt hävdad att romanen förenar de flesta av författarskapets grepp och fungerar som en modell för författarens hela oeuvre.²¹

Den dialogiska och tvåsamma kontrapunktiken i *Tvåsam* och *Solange*, den tresamma kommentarstrukturen i *Mästaren Ma*, har i *Polyfem förvandlad* ersatts av en stigande polyfoni. I mångt och mycket kan romanen liknas vid ett korus av röster, som visserligen inte går att attribuera till fixerbart ursprung i en övergripande berättelse, men som ändå exemplifierar olika attityder och hållningar – röster som klagar, viskar, varnar, ger livsmod, hotar, protesterar, förskjuter, bekänner, förklarar, uppmanar och tröstar.

Hur Kyrklund fått idén till sin originella och på samma gång tidstypiska prosakomposition är kanske svårt eller omöjligt att säkert fastställa. Men att Gunnar Ekelöfs diktsvit *En Mølna-elegi* (1960) på något sätt kan ha utgjort en källa till inspiration är inte helt osannolikt. Samma år som Kyrklund för första gången meddelar Gerard Bonnier om sina planer att skriva en bok, som varken har handling eller huvudpersoner, talar han uppskattande om *En Mølna-elegi* i en intervju med den danske Kyrklundöversättaren och introduktören Henning Ipsen i *Jyllands-posten*. Kyrklund berättar om gården Mølna, läser ur diktsamlingen och förklarar att Ekelöf själv försäkrar att den latinska texten med sexuella besvärjelser, som finns återgiven på bokens vänstersidor, inte är diktade av honom.²²

I en tidig kommentar uppger Ekelöf att *En Mølna-Elegi* är en dikt som handlar om "tidens och tidsupplevelsens relativitet".²³ Genom att dra fram de många linjer som förbinder nuet med det förflutna och det förflutna med nuet gestaltas ett tvärsnitt av tid. Dikten skildrar inte ett tidsförlopp utan ett enda samtidigt ögonblick: "Ett evigt då som blir nu/ Ett evigt nu som blir nyss".²⁴ Föreställningen om samtidighet är central även i *Polyfem förvandlad* som har en återkommande metaforisk bild för att beskriva denna:

Bilderna vandrar igenom oss som vågor genom vatten, fogar sig samman och löser upp sig, formar oss och glider bort ur oss, samma delar i nya mönster, samma mönster dolt i nya bilder, ständigt vandrande vidare. (s. 89)

Ekelöfs *En Mølna-Elegi* har genrebestämningen metamorfoser på titelbladet och som redan titeln antyder är förvandlingen ett viktigt strukturerande element även i Kyrklunds roman. Tid och plats skiftar på ett ögonblick i båda verken, individer och föremål byter gestalt – fram stiger en bild av människans situation i universum, i ett rörligt hav av föreställningar, minnen och frågor.²⁵ Men de båda böckerna påminner om varandra också genom sina komplicerade citat- och allusionstekniker. Det ligger nära till hands att beskriva *Polyfem förvandlad* som en polyfonisk text i ekelöfsk bemärkelse. Berättelsens episka skelett har lösts upp och en traditionellt sammanhållande historia med huvudpersoner som rör sig i ett fiktivt rum har ersatts av en strukturerande princip som kan beskrivas som "musikalisk". Enligt Ekelöf arbetar den musikaliska kompositionen med "omtagningar, motivupprepningar och genomföringar, allusioner på vad som har varit eller skall komma".²⁶ Kyrklund utnyttjar en liknande metod och av den orsaken kan man säga att *Polyfem förvandlad* är på samma gång fragmentiserad och hårt sammanhållen. Trots sin djupa originalitet som prosaverk står romanen alltså i ett intimt förbund med det intensivt alluderande och metaforiskt strukturerande skrivsätt som återfinns inom den lyriska modernismen.

Myterna om Polyphemos och Jobs bok

I *Polyfem förvandlad* möts flera av de motiv och teman som den trogne Kyrklundläsaren redan tidigare stött på. Men vid en första genomläsning ter den sig trots detta gärna som oöverskådlig och det finns flera passager som förefaller omöjliga att placera i något begripligt förhållande till det som går att uppfatta av romanens helhet. Efter hand ska man kanske finna att oöverskådligheten beror på ett allegoriserande skrivsätt som endast antyder och aldrig formulerar några övergripande tankelinjer oförtäckt. Tillsammans med det stora antalet betydelseförskjutningar mellan avsnitten och den väldiga intertextuella rymden bidrar detta skrivsätt till romanens svåra mångtydighet.

Att rätt placera in alla detaljer i en tolkning är närapå omöjligt, men man kan följa spår genom verket och sedan hänvisa läsaren till att själv utföra de många små bindningar och korsvisa referenser som bygger upp den personliga förståelsens nätverk.

Liksom *Mästaren Ma* är *Polyfem förvandlad* en roman som raserar illusionen om trygghet för att blottlägga människans värnlöshet. I *Mästaren Ma* fick illusionen om trygghet en allegorisk gestaltning i stadsbons spindeltråds-tunna tro på en ”hemortsrätt”.²⁷ Mot denna ”hemortsrätt” står främlingskapet och den exil ur vilken det inte finns någon möjlig flyktväg. I *Polyfem förvandlad* formuleras människans exil i flera olika avsnitt och den hemlöses flykt är även den ett viktigt motiv.

I romanens sista avsnitt finns en röst, som ur ett perspektiv tillhör Polyphemos och som ur ett annat perspektiv utgår från en obestämd medmänsklig position i allmänhet. Rösten apostroferar ett ”du”, som mycket väl kan vara en gestalt inom fiktionens universum, men som med all sannolikhet också är att förstå som romanläsaren:

Jag flyr. Håll min hand. Du är ju med mig. Vi är tillsammans, vi flyr. Se icke åt höger, se icke åt vänster, håll min hand, vi flyr [...] Du är tyst som vore du långt borta, men var trygg skall lejonet sönderslita [...] Ja, jag flyr, men vem är det som flyr och var finnes mera någon plats att fly till? (s. 97 & s. 99)

Genom apostroferingen skapas ett relationsförhållande som uttryckligen inbjuder läsaren till dialog med texten. Men på samma gång som läsaren blir medveten om sig själv som tilltalad blir också hennes förhållande till romanen och hennes position i världen utpekad – läsaren uppmärksammas därmed på att hon inte enbart är ansvarig för sin läsning utan också för sitt liv. Den dialogiska relationen innebär att läsaren möter textens *jag* som ett *du* i samma exilsituation: ”Vi är tillsammans, vi flyr”.

I *Polyfem förvandlad* förkroppsligar gestalten Polyphemos mest kärnfullt det exiltillstånd som romanen från olika perspektiv behandlar. Berättelsen är kanske mest välbekant från Homeros, som låter Odysseus berätta om när han tillsammans med sin besättning landstiger på en ö och blir tillfångatagen i Polyphemos grotta. Men hos Kyrklund är det inte längre den mångförslagne hjälten som återger händelseförloppet. Perspektivet är Polyphemos eget och han klagar över att han har blivit lurad av den lilla rätten Odysseus som kom undan genom att kalla sig ”Ingen” (s. 8).

Med den grekiske diktaren Philoxenos sker en grundläggande förändring av myten om Polyphemos.²⁸ I sina dityramber för han in kyklopens kärlek till havsnymfen Galateia och åstadkommer därmed en förskjutning som har haft utomordentligt inflytande på eftervärldens konst och litteratur. Nu är Polyphemos inte enbart ett människoätande monster, utan en herde som dansar vid havet och sjunger till lyra för att vinna den älskade havsnymfens kärlek.

Det är denna variant som Ovidius tar upp i sina metamorfoser.²⁹ Ovidius berättar om hur den vilde och hårige Polyphemos sjunger klagande, där han sitter på sin udde, för att vinna den sköna Galateias hjärta. Men Galateia skyr kyklopen lika mycket som hon älskar den tonårige Akis. Ovidius metamorfos slutar med att Polyphemos upptäcker dem tillsammans. I svartsjuka slår han ihjäl sin rival, som förvandlas till en flod, medan Galateia kommer undan genom att fly ut i det svallande havet. Hon lämnar Polyphemos ensam på sin strand och det är i denna ensamhet Odysseus och hans män senare möter honom. Kyrklundsläsaren finner honom först ytterligare en tid senare: både sviken av Galateia och lurad av Odysseus.

Kyrklunds tolkning av myten kännetecknas av en strävan att öppna den mot flera olika betydelseplan. Som vi kommer att se är det passande att likna avsnittet, liksom romanen som helhet, vid ett prisma som låter sig betraktas ur flera korsande perspektiv: ett existentiellt, ett metapoetiskt, ett etiskt, ett kunskapsteoretiskt. I det inledande avsnittet sitter Polyphemos övergiven och vred på sin ö. Bländad och mumlande i vanmakt väntar han på att Galateia och Ingen ska komma tillbaka över havet: ”Polyphemos mumlar i vinden. Vandrar längs stranden med ett klippblock mot bröstet, väntar på Ingen” (s. 7). Ett sådant väntande vid strandkanten förekommer även i några av romanens övriga avsnitt. Som tidigare har konstaterats återfinns förlagan till detta motiv i debutbokens sista novell som gestaltar hur strandfolket varje vår går till stranden för att vänta på ”fara-i-båt-man”. Deras förtröstan om att den frånvarande ”fara-i-båt-man” ska återvända fungerar som ett led i en allegorisk gestaltning av människans exil och i novellen kontrasteras den ironiskt mot bönen till det frånvända Gudsansiktet.³⁰

Även i romanen *Tvåsam* återfinns en variant av detta tema i relation till strandmotivet men nu i direkt anslutning till myten om Polyphemos:

År efter år hade han suttit vid hålans ingång, kännande fåren på deras mjuka ulliga ryggar. Huru många ögonutstickare hade under denna tid passerat, gömda under fårens bukar? Huru många gånger hade han sprungit ut i strandsvallet, ropande fader fader?³¹

Situationen i *Tvåsam* är olik den i *Polyfem förvandlad*. Men i båda sammanhangen tar Kyrklunds tolkning av myten fasta på relationen mellan den övergivne Polyphemos och den gräns som havsstranden utgör. Enligt den grekiska mytologins genealogi är havsguden Poseidon far till Polyphemos. Ropet efter fadern i *Tvåsam* förefaller därför på ett omedelbart sätt ansluta till den gestaltning av människans exiltillvaro som återfinns i ”Strandfolket” och *Polyfem förvandlad*.

I Polyphemos tycks Kyrklund ha funnit en mytologisk gestalt som ger ett mer trovärdigt uttryck åt människans utsatta situation än någon handlingskraftig grekisk hjälte är i stånd att göra. Men samtidigt är Kyrklunds

Polyphemos på sitt sätt en hjälte och som jag redan tidigare har varit inne på erinrar han i flera avseenden om den bibliske Job. I *Polyfem förvandlad* är Polyphemos en varelse i exil och i honom förkroppsligas en upplevelse av tillvarons orättfärdighet och godtycklighet. Han väntar på sin hämnd, på att Ingen äntligen kommer tillbaka, så att rättvisa kan skipas. Men den homeriska ordleken i *Polyfem förvandlad* pekar på att den efterlängttade hämnden saknar mål och att ingen kan göras ansvarig för orättvisan: ”Var är du? Skum förmörkar min blick. Skum från det violetta havet. Var är min fiende? Jag är stark, jag är en jätte, jag är vild” (s. 7).

Liksom Polyphemos vänder sig mot sin ”fiende” framställs Guds frånvändhet som en fiendtlighet i Jobs bok: ”Jag ropar till dig, men du svarar mig icke; jag står här, men du bespejar mig allenast. Du förvandlas för mig till en grym fiende”.³² Gud tar sin skyddande hand från Job och lämnar honom i en situation som inte längre styrs av rätt och orätt. Att gudomens kalla betraktande är exilens begynnelsepunkt och förutsättning framgår också av Kyrklunds bearbetning av temat, som på ett omedelbart sätt tycks knyta an till Jobs bok även om mytologin inte är den mosaiska utan den grekiska:

O Zeus, om du vill se någon, som har blivit lurad, så se på mig! O människor, om ni vill se någon, som har blivit lurad, så kom och se på mig! O gudar, om ni vill betrakta – ty ni kan ju betrakta – om ni vill betrakta mig, som har blivit lurad, så betrakta mig! (s. 7)

Som har konstaterats tidigare är den av Gud övergivne Job en central pretext till novellen ”Opus Tegula”, som skildrar hur protagonisten Magnus Erasmus vägrar att acceptera den orättvisa som hans eget livsnederlag innebär. Det samma kunde konstateras om *Tvåsam* som i ett motsvarande sammanhang aktualiserar Jobs bok. I *Polyfem förvandlad* är motivet onekligen tämligen lösgjort från den bibliska prentexten, men det förefaller ändå som om Jobs situation också här fungerar som en modell för gestaltningen av hur tillvaron saknar den inneboende moraliska ordning som garanterar livets balans.

Att Polyphemos situation rimligen bör tolkas som en variation på situationen i Jobs bok motiveras inte enbart av de svävande allusionerna på den bibliske Jobs exil, utan också av det idealistiskt färgade anspråket på rättvisa i tillvaron. I sin tolkning av den antika myten har Kyrklund skapat en gestalt som är drabbad av lidandets obegriplighet men som mitt i den mörka ensamheten trotsar sin fiende och utmanar gudarna att se oförrätten. Polyphemos gör uppror mot den oförklarliga orättvisa som drabbat honom och hans utmanande rop över havet är ett slående uttryck för hur han bemöter sin situation: ”Jag är en jätte. Jag besår havet med stenblock. Du. Kom an bara! Kom an! Jag skall inte krossa dig. Jag skall inte krossa dig förrän det behagar mig” (s. 7).

Även om flykten är ett viktigt motiv i romanens slut förenas alltså den

bibliske Job och Kyrklunds Polyphemos i sina försök att revoltera mot den orättvisa som drabbat dem, istället för att ge upp eller fly inför den. Och det är här, i den moderna tolkningen av Jobs ursituation, som vi finner förklaringen till romanens absurda vrede. Den vilde Polyphemos ställer krav på en världsordning som är lika moraliskt likgiltig och godtycklig som grekernas antika tärningsspel: ”Fyra handlovsben, fyra handlovsben i en hjälm är gudarnas enda nöje. Ty de kunna icke, gudarna kunna icke göra det gjorda ogjort” (s. 9).³³

Vad som överförs från den grekiska myten om Polyphemos till romanen *Polyfem förvandlad* är därför inte i första hand kyklopens skuld eller grymhet. Det är hans klumpiga raseri över det vanvördiga sätt på vilket han blir bestulen, lurad och misshandlad. Men samtidigt som Polyphemos talar för sig själv, för sitt eget livsöde som bländad och sviken kyklop, talar han allegoriskt för människan. Vanmäktigt pekar *Polyfem förvandlad* mot att orättvisan aldrig kan övervinnas eftersom den är en del av människans villkor. Därmed kan man samtidigt säga att Kyrklund låter Polyphemos formulera hela författarskapets djupa sorg och grundläggande paradox: universum saknar det förnuft och den godhet som människan har rätt att kräva.



*Polyfem förvandlad 1964.
Omslag Håkan Lindström*



Willy Kyrklund 1958. Fotograf Stig Nilsson

Tillskillnad från Homeros behandlar Ovidius Polyphemos kärlek till havsnymfen Galateia och uppenbarligen har även den senare spelat en direkt roll i Kyrklunds utformning av romanens första avsnitt. Hos Ovidius är det inte Odysseus men väl Galateia som har ordet. Hon berättar om sin kärlek till Akis och förklarar hur hon förföljdes av råe kyklopen som ville vinna hennes kärlek. Den försmädda kärleken är ett viktigt tema också i *Polyfem förvandlad*, där Polyphemos trots sin våldsamma styrka inte rör på sin känsla för Galateia som kommer att behärska honom helt. I en tillbakablick beskriver kyklopen hur han, i sitt hjärta, fick en känsla som "gällde en annan varelse" men som inte "gick att utrota" (s. 6).

Kärlekstemats genomgripande betydelse framgår av den TV-intervju som sändes kort efter utgivningen av *Polyfem förvandlad*. Kyrklund förklarar där, kanske lite överraskande, att man nog kan kalla boken för en "kärleksroman".³⁴ Men även om romanen på ett konkret plan handlar om kärlek mellan varelser, som är så olika att de kanske aldrig riktigt kommer att mötas eller förstå varandra, så tycks temat även peka utöver sig själv mot andra mer allegoriskt bestämda betydelser. Kyrklunds Galateia personifierar föränderligheten och i sin beskrivning av henne glider berättaren mellan olika porträtteringar:

Det kunde väl ha passat bra ihop i och för sig, en kyklop och en nereid, styrkan och mjukheten, hettan och behaget, elden och skummet. Men denna Galateia med sin grunda blåa blick med sina runda lemmar med sina gröna ögon med sina mjuka lemmar, denna lilla pladdrande nereid med sitt långa blonda hår och sina violetta ögon, denna lilla vågskvalpiga halvgudinna med sina vidöppna havsgrå ögon, Galateia med sin djupa dunkla blick, sin hävande barm och sina gungande lemmar, hon föredrog som bekant att ligga med en annan karl [...]. (s. 6)

Den ”vågskvalpiga” Galateias blick är inledningsvis grund och blå. Den blåa blicken förvandlas sedan till gröna ögon, som övergår till att bli violetta, havsgrå, djupa och dunkla. De ord som berättaren använder för att beskriva Galateia är tvetydiga och får henne att bli ett med det svallande havets skiftningar. Detta intryck förstärks ytterligare av den böljande meningsbyggnaden som i stort sett saknar interpunktion. På så sätt aktualiserar hon omedelbart romanens kommande ledmotiv som med olika förskjutningar kopplar jagets föränderlighet till havet. Traditionellt betraktas ögonen som fönster till människans inre, till själ och hjärta, och med den bilden i minne gestaltas inte bara förändringen generellt utan även jagets förvandlingar specifikt.

Då Kyrklund har givit Galateia en havsliknande personlighet ligger han mycket nära Ovidius metamorfos. Hos Ovidius sjunger Polyphemos om Galateia, som är ”falsk som böljan i havet” [fallacior undis] och ”otillgänglig som havets våg” [surdior aequoribus]. Ytterligare en parallell finns i Ovidius skildring av hur kyklopen sjungande väntar på att Galateia ska lyfta sitt ”härliga huvud upp ur det blånande havet”. Denna väntan fokuseras på ett liknande sätt genom Kyrklunds Polyphemos: ”Jag förtröstar, jag förtröstar på en gryning över havet. Min förvissning, min förvissning är att åter en dag skåda vågmön naken” (s. 9).

På en nivå kan Polyphemos kärlek till Galateia uppfattas som en allegoriserande gestaltning av jagets kärlek till sig själv och till verkligheten som något beständigt. En sådan tolkning utgår då från att romanen dubbelexponerar både Galateia och det mänskliga jaget med havets föränderlighet. Men att en sådan kärlek är en kärlek full av svek blir klart av att Galateia föredrar att ligga med en annan man. På så sätt kan man säga att romanens tolkning av Polyphemosmyten knyter an till den diskussion om trofasthet, föränderlighet och trolöshet som Kyrklund kommenterar i den redan citerade TV-intervjun: ”Emellertid när vi blir en annan, när icke endast vår intellektuella position förskjuts, när också våra känslor förskjuts, när vi sviker vår känsla, upplevs det inte alla gånger lika lätt som en utveckling. Då upplever vi det som en plåga: ’Vad blir kvar av mig?’”³⁵

Som motiv är det mänskliga jagets föränderlighet i en lika föränderlig värld naturligtvis intimt förbundet med romanens skildring av människans exiltillvaro: ingenting som urskiljs eller upplevs som en fast punkt eller en

”hemortsrätt” är i själva verket beständigt. Men om världens föränderlighet framställs som ett plågsamt svek, förefaller romanen samtidigt framställa trofastheten mot det skenbart bestående som ett svek mot verklighetens komplexitet. I *Polyfem förvandlad* kommer sveket att beteckna också den paradoxala trofasthet mot det rörliga som i Kyrklunds författarskap förkroppsligas av vandraren. En tankegång som romanens formulerar med följande vändning: ”Mina flyende steg vittna om min ständiga trofasthet” och ”Det finns ett svek som är trofasthet, trofastheten mot det ständigt flyende” (s. 42 & s. 89).

Polyfem förvandlad rör sig med olika paradoxer för att beskriva en komplicerad bild människans möjliga förhållningssätt till verkligheten. Om man i detta sammanhang väljer att betrakta trofastheten mot det rörliga som en aspekt av romanens etiska hållning så sammanfaller denna med den grundhållning som vi tidigare har kunnat spåra i Kyrklunds tidiga prosa. Med en schematisk formulering kan man då se trofastheten och sveket, eller sveket och trofastheten, som två poler i spänningsfältet mellan det konkreta och det abstrakta, mellan en rörlig situationsetik och en fastlagd pliktetik.

Den prismatiska metoden

I en intervju våren 1990 påstår Willy Kyrklund att han alltid eftersträvat en samling kring ett tema i sina verk, och det sägs gälla också för den fragmentariska *Polyfem förvandlad*. Men samtidigt som han är medveten om att en del kanske upplever romanen som splittrad, tycker han själv att den är ”helsikes sammanhållen”.³⁶ Vi har tidigare sett att Karl Erik Lagerlöf inte såg någon uppenbar enhetlighet i romanen, utan menade att den är ”en öppen bok, där fönstren står och slår”.³⁷ En sådan formulering är naturligtvis en utsaga om romanen *Polyfem förvandlad* men den avslöjar också en viktig aspekt i samtidsens diskussion av romangenrens möjligheter. När romanen kallas ”en öppen bok” pekar det mot uppfattningen att läsningen av den är att betrakta som ett oavslutat samspel mellan konstverk och betraktare, att konstupplevelsen förutsätter en tydning och ett anläggande av perspektiv. Sådana tankar var visserligen inte nya men hade med stor genomslagskraft formulerats av Lars Ahlin och Ulf Linde under 60-talets första hälft. Att anmälarna av *Polyfem förvandlad* tagit intryck av diskussionerna kring den öppna konsten visar inte minst Sven-Eric Liedmans recension. Han tycker sig nämligen se motstridiga bilder av tillvaron i romanen och frågar sig om ”Kyrklund i överensstämmelse med det sk öppna konstverkets krav lämnar åt läsaren att välja”.³⁸

När Lagerlöf och Liedman diskuterar den eventuella öppenheten så aktualiserar de indirekt föreställningen om läsarens roll för romanens betydelse. Som jag var inne på tidigare är detta en aspekt av estetiken i *Polyfem förvandlad* som inte har undersökts i tillräckligt stor utsträckning. Det visar sig nämligen att läsaren är inskriven och tilltalas i flera av romanens avsnitt.

Även om vissa av dessa avsnitt också intar ett parodierande förhållningssätt till föreställningen om det öppna och läsartillvända konstverket så förefaller det onekligen som om läsaren ändå tilldelas en central funktion.

Naturligtvis kan föreställningen om det öppna konstverket spåras redan i den fragmentariska kompositionen. Men den återfinns alltså också i olika motiv och i apostroferandet av läsaren. Ett av de mer tydliga proven på detta är romanens andra avsnitt, där föreställningen om det öppna konstverket aktualiseras genom en kvinna vid namn Lykia, när hon liknar sin kropp vid en rörlig ”mobil för ögat och för känslan” (s. 14). Orienteringen mot en kommande mottagare framhävs även av de gåvor som upprepade gånger överlämnas i romanen. Gåvan kommer diskuteras mer ingående i nästa kapitel. Men redan nu kan det noteras att motivet i många fall fungerar som en metapoetisk läsanvisning. Ett exempel på detta finner vi i det avsnitt som beskriver hur en kvinna överlämnar en gåva och påstår att den kan betraktas ”ur olika vinklar” (s. 73f).

Litteraturhistoriskt kan romanens läsarorientering förstås på olika sätt. I Kyrklunds fall är det naturligtvis inte rimligt att enbart söka förutsättningarna i det litterära 60-talet. Ett problem i detta sammanhang är att Kyrklund gjort relativt få explicita uttalanden om sin egen gestaltungs metod. I en intervju våren 1974 påstår han sig emellertid ha mycket gemensamt med det sätt på vilket 40-talsförfattarna utformade sina verk, även om han inte var en faktisk del av den grupp som brukar associeras till det litterära 40-talet:

Jag ingick aldrig riktigt i 40-talsgruppen av författare. Men jag delade många värderingar med dem. Då var det självklart att vad man skrev skulle vara komplicerat, ha många lager.

Man skulle kunna vända på det som på en ädelsten och se olika färger beroende på hur man håller stenen. Det har jag inte övergett. Vad jag aldrig kunnat förstå är att det entydiga budskapet skall vara högsta förtjänst.³⁹

Kyrklund återkommer upprepade gånger till bilden av hur ljuset spjälkas genom en ädelsten eller ett prisma när han beskriver sin syn på den konstnärliga kommunikationen. Genom att likna det skrivna vid en ädelsten att hålla upp mot ljuset implicerar han att litteraturen, till skillnad från den vardagliga kommunikationen, inte i huvudsak är ett redskap för att förmedla en entydig innebörd från författare till läsare. Kyrklund tar själv fasta på att litteraturen kan ha flera parallella betydelser, men liknelsen antyder också en förskjutning av meningsproduktionens centrum. Vilken färg det spjälkade ljuset får är ju beroende av hur betraktaren håller stenen. Eftersom bilden med ädelstenen tilldelar läsaren denna funktion tycks den samtidigt sanktionera en konstnärsroll där författaren inte längre framstår som verkets enda skapare och ursprung. Man kan även uttrycka det som att läsaren inte betraktas som en passiv mottagare utan avkrävs ett aktivt, engagerat förhållande till konstverket.

I sin utvärdering av 40-talisten menar Karl Vennberg att det alltid varit

oklart vad som menas med sann fyrtialistisk poesi. Samtidigt påpekar han att det ibland framstått som att fyrtialistisk poesi är liktydigt med *mannen utan väg* (1942).⁴⁰ Att Erik Lindegrens samling av brutna sonetter var den huvudsakliga referensen i *BLM:s* temanummer över 40-talsmodernismen sommaren 1946 har naturligtvis hjälpt till att befästa denna uppfattning. Inläggen i detta nummer, utformade som enkätsvar, var i stort sett inriktade på att försvara *mannen utan väg* och den moderna diktens svårbegriplighet med påståendet att dikten inte behöver *begripas*. Istället för att förmedla en entydig innebörd överlämnar den modernistiska lyriken en viss associationsfrihet till läsaren.⁴¹ Vennberg går så långt som till att låta denna kvalitet bestämma den "väsentliga vinsten" med den lyriska modernismens abstrakta och allusionstäta form; det är en form som "utan att störas i sitt grundinnehåll lämnar läsaren maximal frihet".⁴² Liknande tankegångar formuleras också av den finlandssvenske kritikern och introduktören Bengt Holmqvist, som slår fast att konstverket inte är ett "blåsinstrument för diverse 'innehåll' utan ett retmedel, vars verkan inte avgörs av andras, utan av vår egen associativa disposition". Dikten är enligt honom "ett instrument, en estetisk maskin som får betydelse först när den används".⁴³

När Kyrklund i allmänna ordalag diskuterar vad det innebär att förstå dikt i sin essä "Om att förstå primitiv dikt" (1953) närmar han sig dessa tankegångar. I ett försök att förklara den moderna diktens egenart använder han en bild som har ett påtagligt släktskap med den senare ädelstensliknelsen. Som Kyrklund uppfattar saken presenterar sig den moderna, mångtydiga dikten som en "svårbestämbar artefakt" som man "håller upp mot ljuset i olika vinklar för att se vad som skall hända (med en själv vid betraktandet)".⁴⁴ Även denna gång antyds alltså att den moderna diktens funktion till stor del är att söka i förhållande till läsaren och dennes verklighet. Genom att vrida och vända på dikten förväntas läsaren pröva olika synsätt och utröna det egna svaret på textens tilltal.

Bilden med det ljusbrytande prismet finns även representerad i *Polyfem förvandlad*. Som tidigare nämnts omtalar en kvinna sin höft i romanens andra avsnitt. Hon liknar den vid en mobil för att sedan tilltala sin älskade och förklara hur minnet och ledan hör ihop. Kvinnan hävdar att den som inte minns aldrig tröttnar, för honom är varje dag och handling ny. Men även om den som inte minns "lever ett evigt liv" så förefaller avsnittet också föra fram tanken, att ett liv utan minne är ett liv utan gemenskap eller ansvar för den andre. Som Arrias visar har avsnittet metapoetiska konnotationer och skildrar hur "den undanträngda dikten trots allt väljer fram".⁴⁵ Motivet formuleras metaforiskt av kvinnan när hon tilltalar sin älskare och säger:

Men du minns ingenting, varken om dig själv eller om andra [...] Du minns inte vad Marioula viskade under mandelträdet, under cikadorna, under lövskuggan; bränningen susade bortom trädgårdsmuren och ur trädstammen pressades gula hartsklumpar, tröga tårar, där solstrålarna bröts; men

du minns ingenting, du minns ingenting av allt detta; kanske var du inte där. (s. 15)

På en metapoetisk nivå knyter bilden med de ljusspridande hartsklumparna an till avsnittets bild av kvinnans höft som en ”mobil för ögat och för känslan”. Liksom mobilen tycks de gula hartsklumparna därför vara en kommentar till textens egen estetik. De tårar som tränger från det inre till det yttre pekar då i en expressiv riktning. Men i dessa tröga tårar bryts ljuset, vilket för in betraktarens eget perspektiv i förhållande till det betraktade, och därmed pekar motivet även i en läsarorienterad riktning. För betraktaren får hartsklumparna en funktion utöver den expressiva och kommunikativa. De förvandlas till prismor, vilka bryter ljuset olika beroende på perspektiv. Samtidigt kan man notera att expressiviteten tycks vara hejdad i bilden. Ur trädets sår rinner visserligen ”tröga tårar” men i vad som liknar en språkets vanmakt stelnar de till ”gula hartsklumpar”.

I sin helhet kan det andra avsnittet beskrivas som en allegorisk illustration av ordens och litteraturens oförmåga att återge det unika. Ändå tycks avsnittet, liksom *Polyfem förvandlad* som helhet, vara ett försök att visa på existensen av den andre som något unikt. I citatet ovan sker detta på ett omedelbart sätt genom att romanen ställer fram både Marioula och hennes viskning under mandelträdet som en gåta. Den spänning mellan expressivitet och betraktande som bilden med de gula hartsklumparna rymmer är därför förmodligen att tolka som en beskrivning av den prismatiska textens egen nödvändiga dubbelhet – genom det prismatiska skrivandet kan kanske i bästa fall en förnimmelse av den andres gåtfullhet frammanas. Här har vi ytterligare en förklaring till varför *Polyfem förvandlad*, i jämförelse med de flesta andra romaner, är så dunkel och många gånger upplevs som svårtillgänglig eller till och med oförklarlig. I *Polyfem förvandlad* spänner Kyrklund språkets båge så hårt att den som litteratur betraktad närmar sig sin egen konstnärliga bristningsgräns.

Men den prismatiska gestaltningsmetoden i *Polyfem förvandlad* kan också sättas i relation till föreställningen om en anti-auktoritär textform. Istället för att förkunna en orörlig kodex skapar texten, genom sina perspektivskiften och allusioner, ett rum för den kommande läsarens föränderliga situation och rörliga reflexion. Att den kyrklundska textens förberedelser skett med säregen behärskning och konstnärlig integritet är svårt att bestrida. Samtidigt bör det noteras att tankegångar besläktade med Kyrklunds idé om ett prismatiskt skrivande florerar under 60-talet. I artikeln ”Utbrytningförsök” (1963) behandlar Karl Erik Lagerlöf bland annat Gyllenstens författarskap och kopplar samman ett prismatiskt seende med en rörlig och prövande trolöshetsattityd:

Den enda frihet som står till buds är en rörlighet, en trolöshet, som ständigt får oss att överge våra egna med nödvändighet snäva perspektiv och kom-

plettera dem med andra, att oupphörligt experimentera med nya synvinklar, uppta andras erfarenheter, se världen prismatiskt, genom dess historia och historier, genom så många hypoteser som möjligt.⁴⁶

Det finns uppenbara likheter mellan denna beskrivning av en trolös attityd och den etiska och estetiska grundhållningen i *Polyfem förvandlad*, även om experimenterandet med synvinklar i Kyrklunds fall inte är godtyckligt eller expanderande på det sätt som Lagerlöf antyder med sin formulering ”så många hypoteser som möjligt”. Snarare är perspektiven hårt begränsade till de dubbelheter författarskapet identifierar som en ofrånkomlig del av människans villkor: frågor om frihet och ansvar, jag och den andre, vilja och vanmakt, glömska och minne, rörelse och förstelning, liv och död.

Men inte heller idén om en prismatisk metod är naturligtvis unik för 60-talet och Vennberg använder själv liknelsen när han vill illustrera sin egen etiska och estetiska position i slutet av 50-talet. Vennbergs klagörande sker i ett försök att göra upp med dem som menar att ironi är en sekundärkonst utan omedelbar relation till sanningen. Istället för entydighet förespråkar Vennberg den prismatiskt mångfacetterade analysen och menar att denna metod inte alls med nödvändighet behöver vara omoralisk eller oengagerad: ”som om förkunnelsens fönsterglas ägde moraliskt företräde framför prisma och den spektrala uppdelningen av det mångfärgade ljuset”.⁴⁷ Det är inte osannolikt att Kyrklund har kommit till en liknande slutsats med *Polyfem förvandlad* och romanens montage av röster och perspektiv kan beskrivas som en spektral uppdelning av verklighetens mångfärgade ljus, som en samling ljusspridande facetter i en mångtydig och motsägelsefull helhet. Kyrklunds analogi mellan den egna texten och prisma ligger då i linje med en gestaltungs metod som vill belysa konflikter kritiskt, ifrågasätta förenklingar och hjälpa läsaren att utforska grunden för sina handlingar.

Betraktande, apostrofering och läsarroll

Genom att likna *Polyfem förvandlad* vid ett ljusspridande prisma accentueras betraktarens roll för romanens betydelse. Men om romanens prismatiska form inbjuder till en distanserad och betraktande läsarroll utgör betraktandet även ett viktigt motiv i de olika avsnitten. Motivet aktualiseras redan i det första avsnittet när berättaren intar betraktarens utanförperspektiv i sin beskrivning av Polyphemos:

Kyklopen sitter vid synranden, jättelik, blånande liksom en klippa. Stundom vaggas han av och an, man skulle tro att det är av smärta. Men man bör naturligtvis vara försiktig med att ha några åsikter om en så artfrämmande varelse. Vallmo blommar ur hans sida, den röda vallmon, vars kronblad är så lätta som ord i strukturen och så tunga som blod i färgen. Men detta är naturligtvis bara en liknelse. (s. 9)

Berättaren närmar sig kyklopen utifrån och grundar sina antaganden på empiriskt verifierbara iakttagelser: det vaggande beteendet kan man ”tro” är ett uttryck för smärta – men man kan inte veta säkert.⁴⁸ Signifikant i detta sammanhang är berättarens användning av ordet ”synranden”. Det riktar uppmärksamheten på att Polyphemos jättelika kropp i själva verket är att förstå som en illustration av blickfältets yttersta gräns. Men Polyphemos framställs också som något mer än ett objekt för kunskapen och berättaren förefaller göra ett försök att fånga detta med hjälp av en poetisk liknelse som beskriver hur den blodröda vallmon blommar ”ur hans sida”. Därmed kan man påstå att även om Polyphemos befinner sig vid ”synranden” och är ett objekt för berättarens empiriska erfarenhet så förkroppsligar han även den främmande varelsen *per se*. Han är ett subjekt som inte fullt ut går att genomlysas med språk eller symbolik, som inte går att förklara eller infoga i det betraktande jagets egen horisont.

För berättaren och läsaren framträder Polyphemos som en sluten gåta och möjligen är det denna etiskt betydelsefulla aspekt av betraktandet som Polyphemos själv antyder i sin tvetydiga kommentar till den homeriska berättelsen:

En liten rått kallade sig Ingen och skördade allmänt bifall, eftersom det var en ordlek. Men jag säger att jag är En Annan och det är ingen ordlek och jag väntar mig intet erkännande. (s. 8)

Vad som för Odysseus är en ordlek är för Polyphemos ett ofrånkomligt faktum. Även om vi tidigare fann att formuleringen ”En Annan” kan kopplas till föreställningen om den mänskliga identitetens plågsamma förskjutning, så förefaller den även markera att Polyphemos kan uppfattas som en illustration av den andre. Han är ”En Annan” och detta andra börjar där betraktarens empiriska erfarenhet slutar: ”vid synranden”.

I likhet med Arrias kan man betrakta *Polyfem förvandlad* som ”ett försök att bryta sig ut ur en positivistisk språksyn”.⁴⁹ I Kyrklunds författarskap är problemet med positivismen i hög grad etiskt, det vill säga, enligt Arrias ”att det främst är lidandet, som sopas under mattan med den kvast verifierbarhetstesens bjuder”. Men även om romanen problematiserar positivismen öppnar den inte för mystikens väg att passera gränsen för erfarenhetens område. Arrias ser följaktligen ”fångenskapen i jaget och språket” som ett ofrånkomligt faktum och bestämmer romanens ”stora tema” till ”kommunikationens omöjlighet”.⁵⁰

Snarare än att vara metafysiskt gränsöverskridande kan man därför säga att *Polyfem förvandlad* är en roman som trotsigt stannar inom sinneserfarenhetens område och Polyphemos en gåta som aldrig blir avtäckt inför någon betraktare. På samma gång kan man hävda att det är just i denna gåtfullhet som den kyrklundska etiken söker sin plats: i insikten om att den andre är

”En Annan”, inte ett ting eller identisk med det betraktande jaget. I linje med detta förefaller mötet med Polyphemos vara ett möte med en på djupet obegriplig varelse som likväl är en person och därför driver berättaren till att formulera nödvändigheten av en odogmatisk öppenhet: ”man bör naturligtvis vara försiktig med att ha några åsikter om en så artfrämmande varelse”.

Den blodröda blomman är ett motiv som återkommer i flera av romanens avsnitt och många gånger sammanfaller blomningen med en upplevelse av murar och gränser. Genom den blodröda blomman, och allusionen på den emblematiske bilden av såret i Jesus sida, förefaller berättaren antyda att Polyphemos hud är en gräns till något annat som kan känna smärta. Att det handlar om just gränsen markeras också av berättaren som framhäver språkets oförmåga att förmedla det unika med sin illusionsbrytande kommentar: ”detta är naturligtvis bara en liknelse”.

*

På samma gång som *Polyfem förvandlad* tematiskt gestaltar olika former av betraktande inbjuder romanen till ett betraktande, och då inte enbart i kraft av sin prismatiska form. Den i flera avsnitt upprepade apostroferingen kan nämligen sägas iscensätta betraktandets tematik i förhållande till läsaren. I linje med en uppdelning där mannen är seende och kvinnan är sedd inleder Lykia romanens andra avsnitt med att berömma sin egen kropp:

Min kropp är fulländat vacker och obefläckad av lidande.

Annat är ju knappast att vänta, eftersom lidande icke kan beskrivas.

Man kan naturligtvis beskriva olika omständigheter, som förmodas framkalla lidande. En människa, inklämd under en stor hög av döda, övergiven, oförmögen till en rörelse under den tunga massan, lider, såfram hon icke redan är död. Sådana yttre omständigheter bör, enligt min åsikt, beskrivas utan hänsyn till någonting annat än sannfärdigheten. (s. 11)

Passagen riktar inledningsvis läsarens blick mot kvinnans kropp och fångar därmed den djupgående existentiella och etiska problematik som romanen utifrån positivismens position behandlar. Lidandet är inte en empirisk realitet och därför i positivistisk mening inget faktum: inför jagets blick är den andre ett objekt. Problemet ansluter till berättarens tidigare påpekande att man aldrig kan veta något om den andres smärta, bara tro. Lykias problem har ett tydligt släktskap med resonemangen i *Philosophische Untersuchungen* (1953), även om Wittgenstein kan invända att tvivlet om den andres smärta framstår mer som ett filosofiskt än som ett reellt dilemma: ”Försök en gång – i ett verkligt fall – att betvivla en annans ångest, smärtor”.⁵¹

Liksom Wittgenstein menar Lykia att lidandet inte kan fångas i språket och det förefaller som om vi än en gång har att göra med något som liknar en allegori. Gestalten Lykia framstår närmare bestämt som både en kvinno-

kropp i fiktionsvärlden och en personifiering av romanens textkropp: ”obefläckad av lidande [...] eftersom lidandet inte kan beskrivas”. Som vi kommer att se blir denna allegoriska dimension hos Lykia än mer framträdande längre fram i avsnittet.

Arrias har observerat att Lykias bild av en ”människa, inklämd under en stor hög av döda, övergiven, oförmögen till en rörelse under den tunga massan” återfinns som en allusion på Baudelaires dikt ”La cloche fêlée” i Kyrklunds nattdagbok ”Stämningar” (1960).⁵² Baudelaires dikt beskriver hur diktaren önskar fylla nattens köld med sång. Men hans röst är som en sprucken klocka utan kraft och liknar rosslingen från en som blivit glömd under en hög av lik, ur stånd att röra sig, dömd till en kvalfull kvävningssöd.⁵³ I ”Stämningar” är bilden infogad i ett sammanhang som betonar människans vanmakt:

4. Tyck, tyck. Att tycka rätt är stort. Även jag... Men vad som räknas är vad man mäktar göra i sak.

Bunden kedjad, förlamad, stel, orörlig tycker man förvisso ett och annat. ...sous un grand tas de morts – et qui meurt, sans bouger, dans d’immenses efforts. Nog tycker man. Men det enda som räknas är vad man kan göra.

Under sådana omständigheter, om man stundom håller sina tycken för sig själv, så må det vara hänt.⁵⁴

”Stämningar” tar här med ironiska glidningar avstånd från ett tyckande som inte får några faktiska konsekvenser. Liksom i *Polyfem förvandlad* står konflikten mellan ord och handling, en konflikt vars grundton romanen slår an redan med sin inledande mening: ”Alla ord, när handling fattas, äro dåraktiga och tomma”. Arrias framhåller att passagen uttryckligen avböjer ”en social eller engagerad diktartroll” och förklarar att detta sker ”i anknytning till frihetsproblematiken”.⁵⁵ I en tidigare diskussion av engagemangsproblematiken har Arrias däremot visat på möjligheten av ett 40-talistiskt färgat engagemang hos den tidige Kyrklund. Förskjutningen får kanske sin förklaring om man, som Arrias, anser att författarskapets deterministiska övertygelse skärps efter *Mästaren Ma*.⁵⁶

Författarens engagemang kan ta sig en mängd olika uttryck och i vid mening behöver det inte begränsas till vare sig åsikter eller uppmaningar som rör politiska handlingar. Istället för en bekräftande och positiv appell kan engagemanget forma sig som en kritisk och negativ rörelse. I linje med detta har Kyrklund själv i sent uttalande sagt sig ha ett behov av att opponera mot samtidsmiljön snarare än en vilja att leva upp till den.⁵⁷ En författares engagemang kan mer bestämt ligga i att pröva och utstå det som andra för sin sinnesfrids skull skjuter undan. Kyrklundtexternas sociala funktion finner vi i ett sådant prövande – i den etiskt syftande analysen av människans villkor och i kartläggningen av människans handlingsutrymme. Författarskapets engagemang bör därför inte enbart sökas på en tematisk eller samtidskritisk

nivå, utan även på en formell och i relation till läsaren. Kyrklund är kanske inte opinionsbildare men likväl sokratisisk orosstiftare. När Baudelaireallusionen återkommer i *Polyfem förvandlad* kontrasteras den också, på ett illustrativt sätt, med en estetik som syftar till att engagera läsaren i den tolkande processen.

Ekot av Baudelairens dikt ställer romanens orientering mot läsaren i relief mot en expressiv diktsyn. Baudelairens diktjag vill uttrycka den egna själens unika smärta men förmår det inte eftersom hans röst är utan kraft. Lykia vänder på problemet och hävdar syrligt att den så kallade förståelsen av den andre alltid utgår från den egna erfarenheten:

Om jag hade erfarit något lidande och någon annan person som också hade erfarit något lidande hade kommit till mig och berättat om sitt lidande, så hade jag säkerligen härvid kommit att tänka på mitt. Sådant innebär ju att hysa förståelse för sitt eget lidande [...]. (s. 11)

På en metapoetisk nivå tycks *Polyfem förvandlad* därmed inrymma uppfattningen att läsaren själv tillför de erfarenheter som språket appellerar till. Men till skillnad från Baudelaire är det inte med någon större sorg som Lykia framhåller det omöjliga i att beskriva det egna lidandet för den andre. På ett för Kyrklund typiskt manér fullföljs inte den baudelairenska tankegångens inriktning mot existentiellt tungsinne. Om lidandet inte kan beskrivas kan man lika gärna tala om något annat, säger Lykia, och börjar berätta om sin älskade Hektor. I monologens avslutning blir det uppenbart att hon hela tiden riktat sig ut ur verket och att den som betraktar hennes kropp i själva verket är läsaren. Av den sista meningen blir det också uppenbart att Lykia inte bara vill tala om något annat, hon vill också göra något annat: "Vårt samlag börjar på nästa sida" (s. 12).

Vändningen pekar skämtsamt på att det mellanmänskliga är möjligt trots att den andre förblir en på djupet oförklarad gåta. Men förutom att vara dråplig avslöjar denna vändning också att Lykia har kännedom om romanens komposition. På nästföljande sida återges mycket riktigt ett partiturliknande samlag, bestående av variationer på utropen *där* och *nej inte där*:

Där! där ...

Nej inte där men där! Där. där. dÄR. dÄÄ. dÄrdär.
där. Där. DÄR. dÄr. där.

där.

där. där. där. där. Där. Där. Där. DÄR. DÄR.

DÄRDÄRDÄRDÄR

där.

Nej inte där ... nej inte ... nej. nej. nej. nej. Nej.
Nej. Nej. NEJ. NEJ. NEJNEJNEJNEJ

Där. däär. där. däär. Där. Däär. DÄR. DÄÄR.
DÄRDÄÄRDÄÄRDÄÄÄÄ
där.

D.c. ad lib. (s. 13)

I samlagsskildringen riktas kvinnans tal inte ensidigt ut mot läsaren. Här är det snarast fråga om ett dubbelt tilltal: dels ett *inomfiktivt*, där kvinnan vänder sig till sin manlige älskare inom fiktionens ram, dels ett *metapoetiskt*, där hon apostroferar läsaren och etablerar en nivå på vilken texten allegoriskt beskriver och analyserar sig som text. Läsartillvändheten markeras tydligt genom att samlaget avslutas med kompositörens kommentar D.c. ad lib. – från början efter behag. Inom musiken är *ad lib* en beteckning för ”frihet att utsmycka notbilden med ornament, att avvika från tempot eller att improvisera”. I *Polyfem förvandlad* tycks anvisningen i en parodisk gest anropa läsaren som en improviserande medaktör.⁵⁸

Lykias annonsering ”Vårt samlag börjar på nästa sida” tillsammans med kompositörens *ad lib* framhäver samlagets textlighet. På en allegorisk nivå utpekar romanen sig själv som en komponerad artefakt avsedd att realiseras av två aktörer i samspel – ett samspel samtidigt är en kärleksakt. Samlagskildringen illuderar med andra ord en situation där texten *interagerar* med läsarens aktivitet. Detta kan läsas som en lekfull allusion på den ahlinska beskrivningen av konstnären som en älskare, en som kanaliserar sin kärlek i det konstnärliga mediet, och där läsaren är ”cooperator”, ”konstnärlig medarbetare” och ”medskapare” – en för det unglitterära 60-talet typisk tankegång.⁵⁹

På samma sätt som samlagsskildringen består av text kan man naturligtvis säga att gestalten Lykia är text, hennes rena skönhet är ju en del av romantexten. Men kanske kan man som redan antytts sträcka sig ytterligare en bit och säga att Lykia personifierar romantexten. Vi får då bilden av den kvinnliga textkroppen som tilltalar läsaren och hävdar att hon är ”obefläckad av lidande”. Bakom formuleringen kan vi skönja kritiken av synen på verket som ett själsuttryck för den lidande konstnären. Men läsandets kärlekslek med textkroppen är inte helt fri och förbehållslöst överlämnad åt en öppen njutning *ad lib*. Snarare antyds en styrning i Lykias upprepade uppmaning: ”Nej inte där men där!”. Dessa ironiskt underminerade ”där” pekar mot att texten inte bara överlämnas åt läsarens aktiva improvisation; den styr också läsningens inriktning. För att knyta an till Rabbe Enckells angrepp mot den öppna konsten i den redan nämnda konstdebatten tycks samlagskildringen uppsluppet aktualisera den klassicistiska föreställningen att konstverket besitter en egen auktoritet.

I en sådan läsning iscensätter samlagskildringens ”där” föreställningen att det finns något i verket som påverkar läsarens improvisatoriska upplevelse av det, som med bestämda gester riktar läsarens intresse mot en central punkt.

Både texten och läsaren förefaller alltså vara aktivt skapande och passivt följande på samma gång. Med en något oegentlig formulering kan man säga att textobjektet framställs som ett styrande subjekt. En sådan dubbelhet fångas även av Lykias beskrivning av sin egen kropp i samma avsnitt: ”Min kropp är fulländat vacker. Eftersom jag är kvinna bereder detta mig ett så att säga dubbelt nöje” (s. 12). Det dubbla nöjet, att vara ett objekt för blicken och ett subjekt i sig själv, pekar mot en viktig aspekt av romanens etiska dimension. För jagets erfarenhet existerar det andra alltid som ett objekt, men Lykia framträder som den andra och som subjekt. Den senare dimensionen glider undan det positivistiskt verifierbara, samtidigt som det är där – i det gåtfullt mellanmännliga – etiken kan finna sin plats.

Det är bland annat mot denna bakgrund man bör förstå kopplingen mellan det etiska och det estetiska i *Polyfem förvandlad*. Om konsten i Kyrklunds författarskap har en etisk uppgift ligger denna därför inte enbart i iscensättandet av den idéorienterade sokratiska analysen, utan även i det skönlitterära utpekandet av den andres unika existens, i påpekandet att det som upplevs som ett objekt kan bära en erfarenhet av att vara subjekt. Den skönlitterära texten blir då både ett rum för filosofiska problemställningar och får en djupare moralfilosofisk funktion: moralfilosofins abstraktioner blir till skönlitteratur och skönlitteraturens gestaltungs-kvalitéer blir till moralfilosofi – eller med Kyrklunds egen ordsammanställning i den tidigare citerade korrespondensen med förlaget: ”en skönlitterär traktat om några av människolivets villkor”.⁶⁰

*

Problemet med den andres själsliv aktualiseras återigen när vi efter vårt samlag vänder sida och kommer till fortsättningen av romanens andra avsnitt. Den hör intimt samman med det föregående och även här är det en kvinna som talar och blir sedd. Passagen inleds med att hon beskriver sin egen höft:

Min höft är fulländat rundad och mjuk, särskilt baktill. Din hand följer oavlatligt denna buktiga yta, följer dess buktning åter och åter, följer och följer, dess mjukhet åter och åter.

Min höft framställer en märklig avvägning av stabilitet och rörlighet. En mobil för ögat och för känseln, ständigt på nytt betraktad av din hand. Dess verkan beror förstås till stor del på materialets inneboende pneumatiska egenskaper. Den del som jag sitter på är fylld av pneuma.

Din hand följer oavlatligt denna rundade form, åter och åter, den tröttnar icke på att upprepa, på att approximativt upprepa sin rörelse längs den variabelt konvexa ytan.

Du tröttnar icke, hur skulle du tröttna? du som har så dåligt minne. Du minns ju inte från gång till gång. Den dagen man börjar minnas, den dagen börjar man dö. (s. 14)

Jämfört med det föregående stycket har här skett ett antal förskjutningar. Det andra avsnittets inledande ”Min kropp är fulländat vacker och obefläckad av lidande” har blivit ”Min höft är fulländat rundad och mjuk”. Även i tilltalets riktning sker en förskjutning. Ganska snart blir det klart att kvinnans tal inte längre enbart riktas ut mot läsaren. Liksom i samlagsskildringen är det fråga om ett dubbelt tilltal: ett inomfiktivt, där kvinnan vänder sig till sin manlige älskare inom fiktionens ram, och ett metapoetiskt eller allegoriskt, där hon apostroferar läsaren.

Kvinnans upprepade apostrofering ”din hand” upprättar på detta sätt en analogi mellan älskarens betraktande av henne och läsarens betraktande av romanens textkropp. I beskrivningen av sin höft använder kvinnan, i linje med detta, utpräglat konstvetenskapliga termer som ”mobil” och ”form”.⁶¹ Höftens mobil sägs omsluta ett innehåll av ”pneuma” som ger den dess sensuellt ballongliknande egenskaper. Det är en mobil i ständig förändring och vars skiftande rörelser leker framför betraktarens ögon. Grekiskans pneuma betyder *andedräkt, själ* eller *livsande*.⁶² Och i *Polyfem förvandlad* pekar ordet gäckande in i såväl en existentiell som en konstnärlig problematik.

Det dubbla tilltalet skapar flera betydelsenivåer och tolkningen av passagen är beroende av hur man uppfattar riktningen i kvinnans tilltal. När mobilens verkan sägs bero på ”materialets inneboende pneumatiska egenskaper” genereras en spalt mellan yta och djup – kropp och pneuma – som kan förstås på två sätt: dels en inomfiktiv förståelse som i första hand aktualiserar problemet med den andres själsliv, dels en allegorisk eller metapoetisk som ställer frågan om formens relation till ett eventuellt innehåll. Väljer vi en läsning som ser distinktionen mellan kropp och pneuma som en åtskillnad mellan form och andligt innehåll griper passagen tillbaka på en romantisk föreställning om konstverket som ett expressivt uttryck för ett inre själstillstånd.

En motsatt konstuppfattning tycks emellertid etableras genom ordet mobil som är en tydlig allusion på samtidens estetikdebatt. Mobilen pekar mot föreställningen om det öppna konstverket, där betraktaren är medskapare och konstverket ett tilltal. Som ett samtidshistoriskt exempel kan nämnas att Moderna museet under sommaren 1960 håller utställningen *Rörelse i konsten*, som bl.a. presenterar den mobila konsten och dess estetik för en bredare svensk publik. På denna utställning, som tidsmässigt sammanfaller med Kyrklunds vision av en romanform utan handling och huvudpersoner, fick man veta att alltsedan Alexander Cadler 1931 uppförde sina abstrakta skulpturer, bestående av olika objekt som kunde sättas i rörelse och alstra oändligt växlande formkonstellationer – nya beroende på formernas rörelse och betraktarens skiftande perspektiv – har ordet mobil benämnt en konst som tillsammans med åskådaren skapar ”sitt liv”.⁶³

Som konstterm fångar mobilen mycket väl det som betraktaren möter i *Polyfem förvandlad*. Mobilens perspektivbyten finns som vi har sett inbyggda i texten. Romanens avsnitt kan liknas vid ett fritt rörligt system, färgplan

uppförda på olikformade glasskivor, som kan vända sig, ställa sig i vägen för varandra, ses igenom varandra, och där den ena skivan kan släppa igenom sitt färgade ljus och forma upplevelsen av de andra. Det mobila konstverkets betydelse blir därmed inte möjlig att kontrollera fullt ut. Den ögonblickliga konstellation som betraktaren av en mobil möter är inte fixerad av konstverkets skapare ensam och istället har den sammanhangsskapande aktivitetens centrum förskjutits i riktning mot den improviserande betraktaren.

Inför betraktarens blick framträder mobilen mindre som ett uttryck för en unikt skapande personlighet än som en invitation att delta i en skapande reflexiv verksamhet. På den metapoetiska nivån tycks alltså två motsatta hållningar till konsten aktualiseras i kvinnans användning av mobilmetaforen. Dels vad som kan benämnas en romantisk-modernistisk, som betonar en relation mellan form och själsuttryck; dels vad som kan benämnas en eftermodernistisk, där mobilen istället anropar läsaren och inviterar till medverkan.⁶⁴ Det etiska problemet med den andres sjäsliv står därmed parallellt med det estetiska problemet om konstverkets förmedlande av en subjektiv erfarenhet. Poängen i sammanhanget är kanske att den andre alltid är en oåtkomlig *annan* och att vår samvaro med varandra måste utgå från detta faktum.

Romanen som gåva

Konstnärsrollen

”Alla ord, när handling fattas, äro dåraktiga och tomma”. Med denna mening, vars arkaiserande drag förstärks av den anakronistiska pluralformen, öppnas det första avsnittet i *Polyfem förvandlad*. Att meningen sedan upprepas tre gånger på den spatiöst satta sidan understryker naturligtvis romanens musikaliska kompositionsmetod. Omtagningar och motivupprepningar överlagrar betydelse och skapar sammanhang. Men tolkningen är för den skull inte uppenbar och istället lånar sig meningen åt flera olika läsarter. Mot bakgrund av Polyphemos situation på klippan kan den läsas som en uppmaning att handla och leva, inte bara tala och vänta: ”Han väntar på Ingen och hans läppar mumlar i vinden. Han pratar för sig själv, vinden tar orden ur munnen, kanske sjunger han. Alla ord, när handling fattas, äro dåraktiga och tomma” (s. 5). Formuleringen är emellertid tvetydig på ett för romanen karaktäristiskt sätt och då berättaren avstår från preciseringar kvarstår den grundläggande frågan *hur skall jag handla* som obesvarad. För den som väljer att ta fasta på den latent ironin framstår romanens första mening kanske hellre som en utsaga om ordens och handlingens absurditet i en övermäktig värld.

Redan inledningsvis förefaller alltså romanens inriktning på det etiska vara antydd. Men den första meningen svarar också på ett omedelbart sätt mot den konstnärsroll som Kyrklund laborerar med i *Polyfem förvandlad*. Enligt berättaren betyder Polyphemos ”den som pratar mycket” eller kanske ”den som kan många sånger” och namnet speglar den mängd av berättelser från olika tider och platser som fyller romanen. Klassisk mytologi samsas med persisk lyrik, folktro från Sibirien står jämte filosofiska texter och orientalistiska legender, för att bara nämna några av de textsfärer som sätts i rörelse. I den klassiska mytologin förknippas blindhet ofta med siarens djupare seende. Kyrklunds Polyphemos är bländad men kan inte förstå. Liksom gestalterna i flera av de övriga avsnitten apostroferar han läsaren men finner samtidigt att situationen är utsäglig, sitt namn till trots är han uppenbarligen invalidiserad även som diktare:

Kom an! Kom an bara! Jag trevar över klipporna efter ord, men finner blott ord.

Jag kunde berätta för er, händelse för händelse, hur allting gick till, vad som hände först och vad som hände sedan, hur allting kom sig och hur allting hängde ihop, om jag ville förklara mig, om jag gitte förklara mig, om jag hade någon att förklara mig för, och ni skulle utan vidare förstå. Det är säkert. Ni skulle inte ha någon svårighet att förstå. Själv kan jag icke förstå. Jag dunkar berget mot mitt huvud, men jag kan icke förstå. Då säger ni att jag är dum.

Man kallar mig Polyphemos, den pratsjuka, men jag talar icke till någon. Envar har sitt. Klippan vaggar sitt späda barn, guden skjuter sina pilar. Jorden famnar människorna, människorna famnar sin vinning. Envar har sitt, mitt ord är mitt. (s. 8f)

Beskrivningen av hur berättelsen kunde utformas – händelse för händelse, i tur och ordning, med orsaker och sammanhang – är givetvis en iögonfallande kontrast till romanens utpräglade montageform. Polyphemos oförmåga att förstå och oviljan att ge en begriplig förklaring antyder en oåtkomlig dimension i hans orättfärdiga livsöde. Anledningen till att *Polyfem förvandlad* förkastar ett kronologiskt och rumsligt sammanhängande berättelseskelett kan därför förklaras i relation till det etiska, som en paradoxal vägran att reducera det unikt mänskliga i ord och givna orsakssamband. Den påtagbara närvaron av en ousäglig dimension förstärks ytterligare av att Polyphemos, på samma gång som han apostroferar läsarna, påstår att han inte talar ”till någon”. Motsägelsen betonar språkets icke-expressiva karaktär och korresponderar med romangestalten Lykias utläggning om språkets oförmåga att förmedla förståelse för den andres smärta i romanens nästföljande avsnitt.

Utifrån en sådan läsart kan romanens första mening tolkas som en meta-poetisk utsaga. I 60-talets litteratur- och debattjargong återkommer påståendet att konstverket ”inte är något som står fritt och oberoende i förhållande till betraktaren eller läsaren, utan en handling som tvärtom fullbordas och blir konst först när den betraktas och läses”.¹ Texten överför enligt denna uppfattning inte någon färdig mening; i läsakten måste perspektiv upprättas och erfarenheter tillföras för att verket ska leva.

Uppfattningen att läsandet är en aktiv handling formuleras tidigt på 60-talet, mest slagskraftigt i Lars Ahlins föredrag ”Romanläsaren som estetiskt problem” och i *Nio brev om romanen*.² Som vi redan har sett är detta emellertid ingen helt ny tanke. Snarare en naturlig konsekvens av att den modernistiska texten, med sitt antydande och sina allusioner, på ett nytt sätt öppnar för läsarens medverkan. Redan vid 30-talets slut kunde Artur Lundkvist skriva att läsaren utfyller textens ”tomma luckor” med ”egna erfarenheter och känslor”.³ I det litterära 40-talet talar man på ett liknande sätt om den lyriska modernismen som genom sina allusioner och antydningar ger läsaren en associationsfrihet.⁴ Vad som är specifikt för det 60-tal som följer i Ahlins, Gyllenstens och Kyrklunds spår är emellertid inte främst läsarens associationsfrihet, utan försöket att upprätta en jämbördig relation mellan författare, text och läsare.⁵

Från orakel till exempel

En diskussion av konstnärsrollen och författarens förhållande till läsaren är ämnet för romanens tredje avsnitt. I den grekiska triptyken är detta den sista delen och ramhandlingen utspelar sig i staden Delfi, som inte bara var grekernas andliga centrum under den hellenistiska perioden utan som även betraktades som världens geografiska mittpunkt. Till Apollontemplet i Delfi kom greker och romare för att rådfråga den pythiska orakelprästinna eftersom man trodde att hennes dunkla ordspråk avslöjade gudarnas vilja.⁶

I *Polyfem förvandlad* får den mytologiska platsen bilda en ram för gestaltningen av vad man, med Arrias, kan identifiera som en orfisk reträtt.⁷ Denna reträtt kan beskrivas som nedstigandet från ett diktarideal som kännetecknas av att författaren, liksom den delfiska orakelprästinna, anses ha djupare insikter i det fördolda och fungerar som en andlig länk mellan människorna och en osynlig verklighet. Som vi kommer att se förefaller pythians reträtt på samma gång vara förbunden med författarrollens förskjutning mot en mer anspråkslös ställning i förhållande till läsaren.⁸

I *Polyfem förvandlad* får den delfiska orakelprästinna besök av en betydligt äldre man som benämns gardesbefälhavaren. Deras erfarenhet av världen skiljer sig åt i det mesta. Pythian är en ung flicka, uppväxt på en skyddad plats, avskild från resten av världen och fortfarande med jungfrudomen i behåll. Den medelålders gardesbefälhavaren har däremot levt ett hårt liv, långt ifrån pythians ”privilegierade” ställning. Han har sett livets lidande och, om man får tro pythian, även ”glammat med horor i månskenet” (s. 27).

Kyrklunds framställning betonar alltså att pythian är en orörd jungfru utan någon erfarenhet, vare sig av livet eller av Eros. Därmed är hon förbunden med Lykia i det föregående avsnittet, som visserligen är bevandrad i kärlek men som ändå är ”jungfruligt orörd av lidande” (s. 12). Av den orsaken kan man rimligtvis anta att olikheterna mellan pythian och gardesbefälhavaren vidareför eller på något sätt varierar den etiskt betydelsefulla kommunikationsproblematik som tidigare aktualiserats av Lykia. Men olikheten mellan dem fungerar också som en bild av hur författaren sitter isolerad i ett elfenbenstorn utan någon omedelbar kontakt med verklighetens godtycklighet. Avsnittet kan därför även sägas variera frågan om den privilegierades förmåga att tala om den utsatta människans villkor som observerades i analysen av *Mästaren Ma*.⁹

Gardesbefälhavarens uppsöker pythian för att finna en väg i tillvarons mörker men övertygas sakta om att hon är till liten eller ingen hjälp:

Och jag kom inte hit för att sitta i solskenet och prata utan för att finna en väg i dunklet. Men bland dessa skuggor finner man ingen väg, ur detta mörker finns ingen väg och jag offrade min tupp i onödan. Det kan också göra detsamma, min tro var klen från början. (s. 28)

Herakleion 12.5.62.

översättare Gerard Bonnier
Stockholm

Bröder,

Jag vill skicka dig
en par rader, eftersom det är den intressanta
och du förhoppningsvis jag befinner mig här.
Jag har tillbringat större delen av
min tid med en programerande sista på
kaféerna. Allt om arbete. Det var
nog skönt för mig att komma bort en
tag från de källortskommunerna, i vilka jag
alltså länge sett intressad. Jag ämnar
inte återvända till dem, även om jag inom
kort återvänder till Sverige.

Min resekasse har tillåtit mig en
en expedition, i första hand till Kreta,
som jag inte tidigare besökt. Min fantasi
har på sist sist tiden näst mycket systematiskt med
den föreläsningarna mytologierna och detta var
för mig en tillräckligt tillfälle att se lite
av dess rena in situ.

Love Willy

Willy

Willy

Brev från Willy Kyrklund till Gerard Bonnier 12/5 1962

Att gardesbefälhavarens liv bestäms av godtycke och slump snarare än av en moralisk ordning eller Gud antyds redan av att pythian upprepade gånger tilltalar honom med "tärningspelare". Benämningen är kopplad till hennes maximliknande formulering "du måste skilja på spelet och spelets regler" och förstärker berättelsens allegoriska plan. På detta sätt upprättar avsnittet en analogi mellan tärningsspelet och livet och mycket talar för att gardesbefälhavaren, liksom Polyphemos, förkroppsligar den allmängiltigt syftande föreställningen om människans exilsituation.

Av ovanstående resonemang står det redan klart att man kan uppfatta mötet i Delfi som en allegorisk framställning av människans exil men avsnittet förefaller även skildra läsarens möte med författaren eller texten. I den klassiska mytologin badar pythian i Kastalias vatten innan hon ger ifrån sig sitt orakelsvar och traditionen berättar att såväl siare som skaldar hämtar inspiration från samma källa.¹⁰ Men Kyrklunds berättare förändrar mytologin och inbjuder även gardesbefälhavaren att stiga ned i vattnet. Efter att ha badat börjar de berätta historier för varandra och hela ramberättelsens situation tycks därmed peka mot frågor som rör berättandets funktion:

Örnarna sväva över Phaidriaderna, över Pleistos' dal. Bassängen är liten, grovt uthuggen ur klippan, men vattnet från Kastalia är ju berömt. Det är naturligtvis inte meningen att man skall bada två här. Det är meningen att pythian skall bada här ensam, innan hon går in i helgedomen och avger sitt orakelspråk. Men jag sätter mig över konventionen; jag tar mig den friheten. (s. 23)

Berättaren sätter sig över konventionen och låter pythian och gardesbefälhavaren bada *tillsammans*. På en metapoetisk nivå tycks det här ske en reträtt från den traditionella konstnärsrollens höga anspråk: från siarens orakelsvar till betraktarens aktiva delaktighet. Vi har med andra ord att göra med en förskjutning som ligger i linje med hela romanens orientering mot läsaren.

Gardesbefälhavaren uppsöker pythian för vägledning. Men istället för den hjälp ut ur exilens mörker som erbjuds av tron råder hon honom att vända sin uppmärksamhet mot det egna livets sfär: ”Om du vill vinna något, så måste du ha intresse för det liv som du kallar ditt” (s. 39). Pythians försök att vända gardesbefälhavarens intresse tillbaka till honom själv är i överensstämmelse med det gemensamma badet i Kastalias vatten. Men rådet är på samma gång en reminiscens av den berömda sentensen ”Känn dig själv”, som lär ha funnits som inskription på Apollontemplet i Delfi.¹¹

Situationen på berget i Delfi påminner om den episod i *Den rätta känslan*, där Pasiphae påstår att människans benägenhet ”att klättra upp på bergstopparna och sträcka händerna mot himlen och ropa på en gud” skiljer henne från djuren.¹² Gardesbefälhavaren kommer till Delfi för att få ett råd av gudarna och därmed framstår han onekligen som en illustration av samma påstående. Eftersom Pasiphae begrundar människans villkor på ett sätt som för tankarna till det råd som pythian ger blir parallellen mellan de båda än mer påtaglig: ”våra möjligheter att överleva bleve större, om vi ansträngde oss mindre med överlevandet och mera med att lära känna oss själva”.¹³

I en intervju från 1990 kommenterar Kyrklund Pasiphaes påstående. Han lyfter det till en metapoetisk nivå och antyder att konstens funktion ligger i belysningen av de villkor som utgör grunden för människans handlande. Vägledningen sker genom att konsten inbjuder till självanalys – eller med en travesti på en aktuell Kyrklundformulering: genom att den ger individen en möjlighet att träda ut ur det främlingskap hon har i förhållande till sig själv: ”Där skulle man då kunna få ett försvar för konsten, som då bringar oss att något bättre förstå oss själva och den situation i vilken vi befinner oss”.¹⁴

Pythians råd till gardesbefälhavaren förefaller därmed på ett omedelbart sätt knyta an till den prismatiska och perspektiviserande metod som kännetecknar romanen som helhet. Men även formen på avsnittet om pythian går att betrakta ur detta läsorienterade perspektiv eftersom ramberättelsen innehåller två inkapslade berättelser som belyser kärleken från olika håll. Gardesbefälhavaren berättar en exempelliknande historia som utmynnar i

den välbekanta Ovidiusmetamorfosen om det strävsamma paret Philemon och Baucis, medan pythian berättar en fabel om den omöjliga kärleken mellan en åsna och en näktergal.¹⁵

Trots att hon inte verkar särskilt intresserad av att lyssna önskar pythian efter badet i Kastalias vatten att gardesbefälhavaren berättar något:

Gå inte din väg, o tärningspelare, gå inte bort. Här är ju skönt i solskenet, är det inte? Stanna en stund med mig och prata litet, berätta för mig någon av dessa sanna berättelser ur livet som du anser att är så lärorika och som du klandrar mig för att jag inte lyssnar på. De flesta historier är ju bara historier om hur det gick – och hur det gick består tilldels av sådant som envar mycket väl känner till från förut och tilldels av sådant som aldrig kommer att upprepas, så jag tycker inte att det är så lärorikt. Men berätta för mig en historia om eros; detta är ju vad unga flickor brukar tycka om att lyssna på och jag är ju en ung flicka, är jag inte? (s. 28)

Den ”lärorika” berättelse om kärlek som pythian får höra varierar sagan om det älskande paret Philemon och Baucis och enligt gardesbefälhavaren är de ”ett exempel på hur ett gammalt rejält par borde vara” (s. 31). Men den sedelärande erfarenhet exemplet förmodas förmedla ratas redan innan gardesbefälhavaren ens hunnit börja sitt berättande. Pythians ifrågasätter exemplets förmåga att tillhandahålla en lärorik, generell erfarenhet med sitt påstående, att de flesta historier oftast bara handlar om sådant som ”envar mycket väl känner till” eller sådant som ”aldrig kommer att upprepas”. Arrius har påpekat att pythians kritik förkastar distinktionen mellan historia och poesi i Aristoteles poetik.¹⁶ Men om man vill aktualisera Aristoteles i detta sammanhang så är det minst lika rimligt att gå till hans skrift om retoriken, eftersom både gardesbefälhavarens exempel och pythians fabel förhåller sig till exempeltraditionens konventionellt didaktiska anspråk.

Som tidigare nämnts är exemplet, enligt Aristoteles, ett medel som talaren kan använda sig av för att övertyga sina åhörare om hur man bör handla i en viss situation. Ett exempel refererar till en generell erfarenhet från vilken den enskilda individen kan dra lärdom. Aristoteles delar in det retoriska exemplet i två olika kategorier som erinrar om pythians kritik. Antingen är exemplet en beskrivning av något som faktiskt har hänt i det förflutna, eller också påhittat och därmed fiktivt. Enligt Aristoteles är de historiska exemplen ett lämpligt val framför de fiktiva, eftersom framtiden, som pythian mycket riktigt påpekar, i de allra flesta fall kommer att vara som det förflutna en gång har varit.¹⁷ Karl Heinz Stierle har poängterat att den aristoteliska exempellogiken förutsätter att historiska händelser upprepas och att det är av den orsaken som exemplet kan tilldelas generell status. Det historiska exemplets avrundning visar då vad som i framtiden kommer att hända om man gör det ena eller det andra valet i en specifik situation. Lyssnaren eller läsaren kan, som nämndes inledningsvis, betrakta exemplet som ett föregripande av den

egna situationen: ”det ger individen en möjlighet att bedöma en fortfarande oavgjord situation i ljuset av tidigare erfarenheter”.¹⁸

Pythian svarar med skepsis inför en sådan föreställning. För henne är de flesta historier endast en redogörelse för ”hur det gick”, och hon tvivlar på att någon ny lärdom kan dras ur detta. Ur pythians perspektiv består historien om ”hur det gick” nämligen ”tilldels av sådant som envar mycket väl känner till från förut och tilldels av sådant som aldrig kommer att upprepas”. På detta sätt förefaller hon vilja diskvalificera det aristoteliska exemplets funktion: att med en fiktiv eller historisk anekdot förmedla en sedelärande erfarenhet som i kraft av historiens auktoritet är vägledande. Här kan man givetvis jämföra med Publius kritik av Cajus historiska exempel i ”En politisk dialog” som uppmärksammades i kapitel fem.

Även efter att gardesbefälhavaren avslutat sin berättelse reser pythian skeptiska invändningar. Gardesbefälhavaren har glömt huvudpersonens namn, vilket föranleder en ny kritik mot exemplets didaktiska anspråk:

Där ser du själv; hur kan jag veta att det inte är andra viktiga omständigheter som du också har glömt bort, så att jag i själva verket har fått en alldeles skev uppfattning av det passerade? Och då har jag ju också dragit alldeles fel lärdom av hela historien och den erfarenhet som har kommit mig tilldel är värre än ingen erfarenhet alls, eftersom den är missvisande. (s. 32f)

Den historia som Gardesbefälhavaren berättar är alltså inramad som en sedelärande exempelberättelse även om den inte på traditionellt sätt hålls fram som en lärorik sådan. Med andra ord kan man säga att avsnittet om pythian, liksom Kyrklunds tidiga prosa i allmänhet, underminerar sitt eget exempelberättande genom att självkritiskt ifrågasätta exemplets entydigt sedelärande potential. Det är därför inte enbart på den tematiska nivån som det sker en förskjutning i diktarrollen: avsnittets exempelstruktur perspektiviserar och dubbelbelyser snarare än förkunnar en djupare insikt i det fördolda. I en mening kan man naturligtvis beskriva denna förskjutning som ett bejakande av en sokratisk metod på bekostnad av en profetisk. De läsartillvända exempelberättelserna fungerar då som den litterära formen för den sokratiska sentensen ”Känn dig själv”.

Exempel på kärlek

På pythians uppmaning börjar gardesbefälhavaren berätta en variation av sagan om Philemon och Baucis. Men han ger berättelsen en något annorlunda utformning och inramning än den vi är vana vid från Ovidius. Hos Ovidius ställer berättaren Lelex inledningsvis fram sagan som ett exempel för att konkretisera den generella föreställningen om gudarnas gränslösa makt.¹⁹

Sedan skildrar han hur det ålderstigna paret Philemon och Baucis generöst belönas av gudarna för sin dygdiga gästfrihet, medan grannarna, som avvisat gudarnas bön om en plats för vila, dränks under vatten tillsammans med hela landskapet i Frygien. Hos Kyrklund sätts sagan visserligen fram ”som ett exempel på hur ett gammalt rejält par borde vara”. Men Kyrklunds version låter samtidigt sagan sönderfalla i två delar: gardesbefälhavarens exempel är nämligen också en berättelse om hur kärleken gör en fri man till träl. Den från Ovidius metamorfoser kända episoden, där Philemon och Baucis får besök av Zeus och Hermes, föregås i *Polyfem förvandlad* av en bisarr historia om kärlekens och slumpens makt.

Gardesbefälhavaren inleder sin historia med att berätta om en jordägare i Frygien som hette Herodamos och som hade en slavflicka vid namn Bakkhis. En fri man kom och erbjöd honom allt han ägde för slavflickan. Herodamos krävde emellertid mer och för att arbeta in resten av summan fick den frie mannen slita från morgon till kväll på jordägarens gård. Gardesbefälhavarens berättelse anknyter därmed till romanens övergripande kärleksmotiv och varierar Polyphemos olyckliga kärlek till havsnymfen Galateia. Den frie mannen kunde inte lämna gården och ta arbete på en annan plats eftersom Bakkhis då blev slagen av sin husbonde: ”På detta sätt höll Herodamos en fri man som träl i mer än tjugo år” (s. 30).

Men berättelsen tar en plötslig vändning i och med att både den frie ”som var träl” och Herodamos under olika omständigheter dör. Bakkhis blir fri och gifter sig istället med en av Herodamos gamla arrendatorer som heter Philemon:

Bakkhis gifte sig med en av Herodamos’ gamla arrendatorer, en beskedlig karl med hånghaka, som inte hade kommit sig för att gifta sig tidigare men nu löste han in sitt lilla ställe och de levde där i många år och strävade tillsammans och åldrades. De grälade aldrig med varandra; efter arbetsdagens slut brukade de sitta på förstutrappan i kvällssolen och hålla varann i handen; människan längtar efter trygghet och någon att hålla i handen. (s. 30)

Kärleken är alltså ett centralt motiv i gardesbefälhavarens ”historia om eros”. Men berättelsen exemplifierar inte enbart hur någon förlorar den kärlek som någon annan vinner. Minst lika betydelsefullt är att människoödet formas av ödets nyckfylla spel. Istället för att som Ovidius låta metamorfosen exemplifiera gudarnas omätliga makt och dygdens belöning kan man därför säga att den exemplifierar maktens omätliga godtycke. Den frie som var träl får uppenbarligen ingen belöning i gardesbefälhavarens berättelse. Istället återspeglar den hans egen situation som ”tärningspelare” och framstår i sin helhet som en exemplifiering av livets slumpartade, eller om man så vill, orättvisa utfall.

*

Efter gardesbefälhavarens tvetydiga exempelberättelse svarar pythian med att berätta en fabel om en åsna och en näktergal. Redan i genretillhörigheten signalerar hennes berättelse en mottagarorienterad exempelgest. Under antiken hade fabelgenren en utpräglad moralisk-didaktisk funktion och som sedelärande exempel ansågs den ofta avbilda en generellt applicerbar sanning.²⁰ Pythians fabel handlar om omöjlig kärlek och den berättas, enligt henne själv, därför att hon ”finner det så egendomligt med denna eros, som alla vittnar om att har en sådan makt” (s. 38). Därmed kan man säga att pythian lägger ännu ett exempel bredvid gardesbefälhavarens och på så sätt belyser hon avsnittets komplexa problematik från ytterligare ett perspektiv.

På den konkreta nivån är fabeln om åsnan och näktergalen ett exempel på hur naturen kan ställa sig mellan två älskande. Liksom i ramberättelsens åtskillnad mellan gardesbefälhavaren och pythian accentueras själva olikheten: ”ty det var ju uppenbart att deras kärlek var utan hopp och att deras heta åtrå aldrig skulle nå sitt mål, eftersom själva naturen ställt sig emellan dem och för evigt omöjliggjort deras förening” (s. 35).²¹ Fabelgenren får något av sin allmängiltighet genom att den utnyttjar en allegoriserande framställningsform och i likhet med detta är pythians fabel i hög grad att betrakta som en allegori. Fabeln om den omöjliga kärleken mellan åsnan och näktergalen formar sig närmare bestämt till en berättelse som behandlar kommunikationens omöjlighet och den andres oåtkomlighet.

Åsnan och näktergalen är på ett konkret sätt isolerade från varandra av sina kroppar. Till tröst börjar åsnan deklamera ”den tragiska sången om herden Daphnis, som dog av olycklig kärlek”:

Åsnan sade nämligen till näktergalen:

Den här sången har jag lärt mig av bonden min, som brukar sjunga den med munter röst när jag bär honom i bergen; han är lyckligt gift och har sexton barn, hälften med hustrun. Och det är inte den enda sången om denne olycklige herde; det finns många andra berättelser och många har diktat sånger om honom. Och jag kan faktiskt inte låta bli att undra, varför det skall göras så mycket väsen just om honom och varför just hans kärleksöde mer än andras framkallar så allmän medkänsla. Vad vet vi egentligen om honom? Vad kan vi förstå av hans känslor? (s. 36)

I pythians fabel är frågan om den andre intimt förbunden med frågan om språket förmedlar mänsklig erfarenhet. Att språket inte nödvändigtvis bär en distinkt erfarenhet antyds av att åsnan lärt sig sången ”om denne olycklige herde” av sin bonde ”som är lyckligt gift”. Att sången om Daphnis inte förmedlar utan snarare speglar erfarenheter framhävs ytterligare av att bonden sjunger sången ”med munter röst”. Här får man förmoda att för honom, som är lyckligt gift och har sexton barn varav hälften med hustrun, har kärleken inte orsakat allt för mycket plåga.

Både Gunnar Arrias och Sten Wistrand har påpekat att åsnan sätter olika

positivistiska tankefigurer i rörelse.²² Åsnan försvarar en position som hävdar att människans kunskap om sin omvärld bestäms och begränsas av hennes sinneserfarenheter. Det innebär emellertid inte att åsnan förnekar sin egen känslas existens; han understryker att den är just hans och i sin unikheter otillgänglig för de andra: ”Jag vet ju att vår känsla, dess djup och häftighet, är bortom och över varje beskrivning – den är vår och allting annat är mig likgiltigt”. Men lika säker som han är på den egna känslans existens, lika osäker är han på Daphnis känslor. Fabeln avslutas med följande resonemang från åsnan:

Som jag nyss sa: vad kan vi egentligen förstå av Daphnis' känslor? Jag skulle vilja skärpa detta yttrande: någonting som vi överhuvudtaget icke kan bilda oss någonsomhelst uppfattning om, kan vi anse att det överhuvudtaget existerar? O min älskade. (s. 37)

Åsnans teoretiska utläggning av föreställningen att inga yttre observationer med absolut säkerhet kan belägga närvaron av den andres känsloliv bryts mot hans visshet om den egna känslans ”djup och häftighet”. Oförenligheten i perspektiven förstärks ytterligare av ett skifte i tonläge, mellan å ena sidan åsnans teoretiska förnekande av den andres känsloliv och å andra sidan hans brinnande försäkran om känslans konkreta existens i vändningen ”O min älskade”.

Pythians fabel illustrerar det kunskapsteoretiskt och etiskt genomkorsade problemet att den andre samtidigt är ett objekt för min kunskapssträvan och ett subjekt bortom gränsen för min kunskap. I linje med detta frågar sig åsnan vad vi egentligen ”kan förstå” av Daphnis känslor. När poeterna diktar om honom så yttrar de sig nämligen om sådant som de ”anser sig förstå men i själva verket inte kan ha någon uppfattning om”, förklarar han och fortsätter: ”deras förmenta inkännande grundar sig på några yttre likheter i kroppskonstitutionen mellan dem själva och Daphnis” (s. 37). Det omöjliga kärleksmötet står alltså i analogi med den för romanen etiskt betydelsefulla föreställningen om det omöjliga i att förstå en annans känsloliv. Att hysa förståelse för någon annans känsla är, som romangestalten Lykia påpekat i romanens andra avsnitt, inte något annat än att hysa förståelse för sin egen. Över huvud taget kan man säga att *Polyfem förvandlad* framställer sina gestalter som isolerade *varelser*, liksom åsnan och näktergalen är de främmande för varandra på ett mycket djupgående sätt. Kyklopen Polyphemos är som tidigare har konstaterats ett bra exempel på detta – han är ”En Annan” och en ”artfrämmande varelse” som man enligt berättaren bör ”vara försiktig med att ha några åsikter om” (s. 8f).



Kolteckning av Claes Bäckström från mitten av 60-talet

Om pythians sorg och författarens vanmakt

Åsnan beskriver poeternas sånger om Daphnis som förment inkännande och därigenom aktualiserar han den i *Polyfem förvandlad* återkommande föreställningen att förståelsen av den andres känsloliv är en återspeglning av de egna känslorna. Det är mot denna bakgrund pythians tidigare invändning mot att man skulle kunna vinna ny erfarenhet genom att ta del av någon annans berättelser får sin fulla förklaring. I en avslutande kommentar till sin fabel ironiserar hon också över föreställningen om berättelsen som en bärare av erfarenhet: ”Men jag glömmer, att det som du, o tärningspelare, i första hand vill ha reda på, det är hur det gick. Det är ju detta som skänker erfarenhet; ju svårare öden dess mer erfarenhet. Jag vet inte hur det gick” (s. 38).

I en mening är det naturligtvis motsägelsefullt att litteraturens oförmåga att förmedla erfarenheter behandlas i traditionellt didaktiska och sedelärande textformer. Samtidigt kan man se Kyrklunds bruk av exempelberättelser och fabler som ett försök att omformulera deras sedelärande funktion. Istället för att förmedla en entydig erfarenhet från tidigare situationer skapar exempelgesterna då ett rum för läsarens reflexion. Som tidigare nämnts tänker man sig vanligen att den aristoteliska exempelberättelsens funktion är att låta åhö-

raren eller läsaren bedöma en aktuell situation i ljuset av erfarenheter från tidigare avslutade situationer. Pythian förnekar emellertid inte bara möjligheten att förmedla erfarenhet, hon presenterar också sin fabel som oavslutad – ”Jag vet inte hur det gick”. Därmed tycks det eventuella anspråket på generaliserbar erfarenhet undermineras från två håll. Man kan kanske säga att pythians fabel, tillsammans med gardesbefälhavarens tvetydiga exempelberättelse, inte avbildar ett av erfarenheten auktoriserat moralsystem, utan visar fram olika aspekter eller hörn av en etisk och kunskapsteoretisk problemställning.

Som tidigare berörts är pythian skeptisk inför exemplet förmåga att vägleda och hennes inställning står i skarp relief mot gardesbefälhavarens önskan om att få ett råd – han besöker ju Delfi ”för att få veta hur jag skall handla i en viss tvivelaktig situation” (s. 27). Men istället för att befria gardesbefälhavaren från hans bekymmersamma tvekan uppmanar pythian honom att behärskas av den:

Jag råder dig: låt detta bekymmer helt uppfylla dig från hjässan till fötterna. Hur det kan gå i livet och brukar gå och måste gå, det skall du inte befatta dig med. Det händer att den som begrundar reglerna blir likgiltig för spelet. Om du vill vinna något, så måste du ha intresse för det liv som du kallar ditt. Och om du tilläventyrs skulle gissa fel idag och mista livet i morgon, så är detta ju bara vad som ändå kommer att ske. (s. 39f)

Pythians råd är naturligtvis en förbryllande profetia för den som väntar sig att oraklet ger en vägledande prognos för framtiden eller något liknande. Som traditionen bjuder är hennes råd tämligen svårtolkat men man kan ändå konstatera att det riktar gardesbefälhavarens uppmärksamhet från spelets framtida utfall, mot själva spelandet i ett existerande nu. Gardesbefälhavaren tycks följaktligen lämnas med beskedet att han själv måste skapa och ta ansvar för sin väg i exilens godtyckliga mörker. Att pythian uttryckligen avsäger sig en auktoritativt vägledande roll betonas även av att hon efter sitt råd till gardesbefälhavaren undergräver sin exklusiva ställning som gudomligt språkrör:

O barn, sade pythian, jag tyckte att jag ville ge dig ett råd, eftersom du är så naken och rörande. Och jag tyckte att jag ville prata med dig en smula och ha litet sällskap, eftersom det är en vacker morgon, varken för varmt eller för kallt. Du kan väl inte missunna mig detta lilla nöje, säg? Jag är ju bara en ung flicka, även om jag inte bryr mig om att leva. (s. 40)

Med sitt påstående att hon endast vill ”prata en smula och ha lite sällskap eftersom det är en vacker morgon” framställer pythian sitt råd som blottat på bakomliggande intentioner. Det finns ingen högre anledning till hennes råd, knappast någon anledning alls, annat än att här är vackert väder. På så sätt nedmonteras hennes höga position och förskjuts till en medmänsklig och medkännande nivå, att så är fallet accentueras av att hon dessutom uppfattar gardesbefälhavaren som ”naken och rörande”.

Pythian gör varken anspråk på att kunna befria gardesbefälhavaren ur hans exil eller på att förutsäga hur framtiden kommer att bli om han i den nuvarande situationen gör det ena eller det andra valet. Och här kan man skönja en parallell till avsnittets som helhet; inte heller den övergripande berättaren tycks ha några förlösande eller slutgiltigt förklarande anspråk. Liksom pythians fabel framstår berättelsen om gardesbefälhavarens besök i Delfi som oavslutad; den gäckar läsarens försök att finna en erfarenhet som stabiliserar texten eller etablerar den som ett fullbordat sedelärande exempel.²³

Detta blir tydligt i avsnittets intertextuellt förtäta avrundning som inte bara framhäver språket som en reservoar av ord, citat och myter, utan som även sluter sig till en ständigt på nytt betydelsealstrande gåta. Efter det att pythian har givit sitt råd till gardesbefälhavaren får berättelsen en överraskande vändning. Tidigare har gardesbefälhavaren sett att pythian håller en ”vass och spetsig” sten i sin knutna hand; nu förvandlas den till ett granatäpple:

Nu har hon ögonen slutna. Hennes svarta ögonbryn är sammanvuxna ovanför näsroten. Nu öppnar hon ögonen och ser på sin högra hand. Den vassa stenen som hon höll i handen har förvandlats till ett granatäpple.

Snyftande, ännu med granatäpplet i handen, flyr hon uppför berget.
(s. 40)

Mot bakgrund av att både pythian och gardesbefälhavaren före denna tidpunkt berättat historier om Eros och ofullbordad kärlek ligger det kanske nära till hands att betrakta granatäpplet som en erotisk symbol. I den grekiska mytologin förknippas ett granatäpple i Persephones hand med fruktbarhet, liv och död. När Persephone bryter sin fasta i dödsriket, och äter av det granatäpple hon fått av Hades, blir hon fånge för all framtid och tillåts besöka jordelivet endast en gång om året för att göra åkrarna bördiga. I den grekiska mytologin förknippas granatäpplet även med Afrodite eller Hera och enligt vissa legender åt grekerna av granatäpplet för att bli fruktsamma och framgångsrika. Det är tydligt att läsaren av *Polyfem förvandlad* här på ett mycket konkret sätt slungas ut i en tolkande verksamhet som söker det emblematiske granatäpplets mening bland myternas konventioner och berättelser.²⁴

Var tyngdpunkten läggs beror kanske i sista hand på det perspektiv som tolkaren vill försöka anlägga på texten. Som framgått av föregående kapitel kan man naturligtvis också fråga sig om inte romanen som helhet faktiskt gestaltar och iscensätter just en perspektivorienterad tolkningsproblematik. I vårt sammanhang är det likväl tillräckligt att konstatera att granatäpplet är en bild för liv och att pythian tidigare har påstått att hon inte bryr sig om ”att leva” – detta vid samma tillfälle som hon har givit gardesbefälhavaren det motsatta rådet att ”ha intresse för det liv du kallar ditt”. Granatäpplets förvandling i pythians hand förefaller av den orsaken på ett direkt sätt knyta an till romanens inledande mening och påståendet om handlingens betydelse.

Av allt att döma äger motivet även en metapoetisk syftning och det är inte orimligt att tolka pythians gråtande flykt som en formulering av konstnärens roll. I linje med detta menar Arrias att passagen formulerar en mycket tvetydig syn på diktarrollen och föreslår att ”flykten kan ses som ett exempel på diktarens svek och isolering men också som den flykt ur dödsriket vilken kommer människorna till godo”.²⁵ Om så är fallet kan man också ta fasta på pythians uttryckliga sorg. Flykten tycks då gestalta föreställningen att diktaren inte kan hjälpa de levande till rätta i världen med sina ord. En sådan tragisk syn på konstnärsrollen återkommer också i *Den rätta känslan* när berättaren beklagar den fiktiva gestalten Janssons öde. Samtidigt som berättaren där aktualiserar det ansvar som vilar på den som är privilegierad och har tillgång till ordet uttrycker han en djup sorg: ”Ni säger ingenting ni säger ingenting ni säger ingenting. Jag ensam talar för er, på mig ensam faller ansvaret. Jag kan icke hjälpa er, jag kan icke göra någonting för er, jag är fruktansvärt förtvivlad för er skull, herr Jansson”.²⁶

Men granatäpplet är också en bild av enhet och mångfald (lat. *pomum granatum*: ung. ’äpple med många kärnor’). Av allt att döma knyter granatäpplet därför an till romanens polyfona grundstruktur och varierar motivet med Polyphemos ”som kan många sånger”. Denna mångfald etableras i romanen genom en mängd av mellantextliga korrespondenser. Pythians flykt upp på berget kan exempelvis uppfattas som en allusion på myten om den flyende Daphne – som återfinns både inom *Polyfem förvandlad* och i Ovidius metamorfoser.²⁷ Därmed vecklas pythian och hennes äpple in i ett expanderande nät av förbindelser och möjliga associationer och speglar läsarens egna erfarenheter. Med pythians försvinnande upp på berget tycks berättaren antyda det oåtkomliga i hennes unika livserfarenhet. Det förefaller därför som granatäpplet, på en metapoetisk nivå, fungerar som en kommentar till romanens egen mångfald av betydelser och fungerar som en koncentrerad allegori över läsningens förvandling av död text till levande värld: i romanen och under äpplets enhetliga skal finns en mängd betydelsebärande frön som väntar på sin jordmån – frön till kommande läsningar av en roman, som både öppnar sig och sluter sig i en och samma rörelse.²⁸

Från symbol till allegori

Till de tre grekiska avsnitt som skickas in till förlaget sensommaren 1962 fogar Kyrklund ytterligare tio avsnitt i maj 1964. Dessa tio avsnitt avviker från de tidigare genom att de inte är lika tydligt sammanhållna i rummet; istället rör de sig mellan Asien, Sibirien, folkhem och allegorisk öken. Att säga något sammanfattande om dem är inte lätt. Visserligen förenas de genom sin väldiga representativitet vad gäller tid och rum, men samtidigt skiljs de åt i flera avseenden. Några av dem liknar kortare noveller och har en övergripande

berättarinstans under det att andra åter är att likna vid montage av repliker eller citat. Men det finns också specifika motiv som har en sammanhållande funktion. En svit på fyra av de tio nya avsnitten förenas genom att de avslutas med att en konkret gåva eller något som liknar en gåva överlämnas. Det kan vara en skolväska av lindbast, en kvinnas egen kropp, ett fuktigt keramikliknande föremål eller en borttappad kam.

I det åttonde avsnittet finner vi romanens mest koncentrerade formulering av gåvomotivet. Sättningen i detta avsnitt går inte att lokalisera geografiskt och det sönderfaller i två typografiskt åtskilda delar som båda utnyttjar en allegoriserande gestaltungs metod. I den första delen skildrar berättaren en fånge som vill ta sig ut ur sin fångenskap och i den andra talar en kvinna som vill överlämna en gåva. Om den första kännetecknas av exil och ensamhet, så kännetecknas den senare av ansatsen att i samband med givandet upprätta en dialog. Det är naturligt att läsa de båda monterade delarna i relation till varandra och på en metapoetisk nivå förefaller de då spegla två olika författarhållningar. Båda står inför vad som kan benämnas konventionsparadoxen: på samma gång som författaren är utlämnad till språkets konventioner är det just konventionerna som gör att språket har en tendens att framstå som en samling stumma klichéer utan förmåga att uttrycka det unika. Avsnittet visar sig därför skildra vad man med den nordamerikanska modernismforskaren Claudette Sartillot kan benämna den modernistiska språkkroppens förlorade jungfrulighet. Med en sådan formulering vill Sartillot ringa in en språklig medvetenhet som återfinns hos bland andra Gustave Flaubert och

Bokförläggare
Gerard Bonnier
Stockholm

Broden.

Det här ser ju omfångsrikt ut, vilket
dock beror på pappret; emellertid hoppas jag att det
tillsammans med vad du redan har fått skall vara
hillsedligt för en liten skrift, om det i övrigt behövs
djt. Jag stannar ut tag det jag är och får väl
höra av dtj.

Lev väl

Willy

Brev från Willy Kyrklund till Gerard Bonnier 20/5 1964

James Joyce, och som innebär att språkets konventionalitet uppfattas som ett hinder för gestaltningen av det partikulära och unika.²⁹ Avsnittet kan av den orsaken sägas variera den tolkningsproblematik som tidigare aktualiserats i samband med pythians granatäpple.

Det åttonde avsnittet inleds alltså med en beskrivning av en fånge som på olika sätt försöker komma ut. Först genom dörren som är låst, sedan genom fönstret som inte finns, efter detta genom väggen som består av tegel: "Han trevar över muren, knackar på varje tegel, prövar fogarna. Detta tar sin tid" (s. 71). Den konkreta fångenskapen förskjuts sedan i allegorisk riktning genom en anspelning på ett romantiskt utbrytningsmotiv. Det som inledningsvis framställs som en ogenomtränglig tegelmur likställs med tegelröda rosor som den ensamme försöker "pressa sig igenom" och föra "åt sidan". Hos Stagnelius återfinns en likartad bild för att gestalta andens fångenskap i skenets värld; också han liknar fångenskapen vid en slöja av blommor: "De vecka blomsterbanden, / Vars trollmakt honom tvingar, / Han slite först och rive tingens slöja!"³⁰

Av den vaga allusionen på det romantiska utbrytningsmotivet blir det klart att den konkreta skildringen av fångenskapen gestaltar en existentiell fångenskap. Men den genombrytning som man finner i Stagnelius dikt utelämnas hos Kyrklund: "Han trycker sin panna mot rosorna. Så levande, så tankspriid. Detta räcker länge. Det kan räcka längre; ut kommer han ju icke".

På ett för *Polyfem förvandlad* typiskt sätt vrids skildringen nu till sin motsats och det misslyckade utbrytningsförsöket övergår till en beskrivning av ett inbrytningsförsök: "nu är icke tid att bryta sig ut, men att bryta sig in" (s. 72). Berättaren skildrar hur den ensamme försöker att bryta sig ut/in, men ingenstans finns ett fäste för att genomdriva hans intention:

Ännu försöker han att med våld, att med våldsamt kraft, att få spjörn med skuldrorna går väl an, men var skall man få spjörn med fötterna? att bryta sönder vad har det för betydelse numera, att slita sönder, bryta sönder svanen, svanen sam på svarta vattnen, och nu, nu slår pulsen åtta, nu är icke tid att bryta sig ut, men att bryta sig in, nu är dags att öppna stenens knoppar med händerna till en äntlig doftlös blomning. Ännu anstränger han sig. Nu slår pulsen nio, tio etc., nu är tid att bryta sönder svanen, hög tid. Sannerligen – vägen till avgrunden är stenlagd med fimpade skrik och skymmande gryningar och prasslande valfiskbukar och farbror Frans som dricker kaffe i all enkelhet. Hoppas det smakar.

Han ropar på vakten. Han kommer ju inte ut. Hör på det här: svanen sam på svarta vattnen, svanen sam på svarta vattnen. Vad tycks? Det finns ingen vakt; det behövs inte. Svansen simmar sin väg. (s. 72)

Berättarens framställning rör sig här mellan relation och direkt anföring. I den direkta anföringen återges solitärens absurda försök att med poetiska vändningar beveka den vakt som inte existerar: "Hör på det här: svanen sam

på svarta vattnen”. Arrias fäster uppmärksamheten på att svanen pekar rakt in i diktens symbolrekvisita och att den dessutom är en symbol för just dikten.³¹ Skildring av den ensammes existentiella isolering är därför på ett tydligt sätt sammanvävd med romanens estetiska diskussion. Men snarare än att vidareföra en symbolistisk estetik förefaller vi här ha att göra med en parodi på, och en kritik av, föreställningen att det unika eller bakomliggande kan träda fram genom symbolen.³²

Kyrklunds förhållande till symbolen är uppenbart kluvet. För även om *Polyfem förvandlad* är fylld till bredden av symboliskt laddade motiv, så vänder sig romanen samtidigt mot symbolens kunskapsteoretiska anspråk – mot att ”symboltalande” skulle ”vittna om en djupare insikt” (s. 54). Att Kyrklund själv förklarar att skönlitteraturens konst är ”att tala om någonting genom att tala om någonting annat” och kallar metoden symbolisk komplicerar naturligtvis saken ytterligare.³³ Men som vi tidigare har varit inne på kan detta förklaras av att Kyrklunds gestaltningsmetod är allegoriserande snarare än symbolistisk. Det är även i detta gränsland som en viktig skillnad mellan Kyrklund och den 40-talistiska dikten träder fram. Vid mitten av 40-talet ansluter sig flera författare till en romantisk tradition och till en skådande modernism i den tidige Gunnar Ekelöfs efterföljd. Dikten bär i bästa fall ”prägel av *vision*”, skriver Erik Lindegren i *BLM:s* enkätundersökning 1946 och pekar ut de höga anspråk den moderna lyriken enligt honom har att förverkliga.³⁴ På samma sätt kan Karl Vennberg skriva, att det modernistiska konstverket med konkreta detaljer försöker genomföra ”den absoluta abstraktionen och låta oändliga syner stiga fram ur den med nödvändighet begränsade bilden”.³⁵

I linje med detta påstår Vennberg i sitt enkätsvar att den svenska modernismen har tagit upp och vidareutvecklat flera tendenser inom symbolismen. Vennberg syftar här på traditionen efter Mallarmé, som menade att orden inte är etiketter och att diktens betydelser skapas i relationen mellan ord, samt av de idéer och associationer som är förenade med orden till följd av att andra diktare tidigare använt sig av dem i olika sammanhang.³⁶ I en ofta citerad intervju från 1891 hävdar Mallarmé att den komplexa känslan inte kan identifieras med ett entydigt objekt. Därför bör poeten indirekt antyda snarare än direkt namnge. Genom att skapa ett enigmatiskt orakelspråk och öppna dikten mot på samma gång tomrum och mångtydighet menade Mallarmé att det var möjligt att avtäckta och frammana det dolda, oförklarliga och obeskrivbara hos tingen.³⁷

Estetiken i *Polyfem förvandlad* griper onekligen tillbaka på en sådan tradition, men tycks även omtolka den. För om den symbolistiske diktaren inte finner sig i att betrakta den objektiva verkligheten som en gräns för sitt medvetande, utan forskar efter en undermening dold för profana ögon, och ”ser allting som symboler för någonting djupare och högre”, för att knyta an till en formulering i Lindegrens essä ”Gunnar Ekelöf – en modern mystiker”

(1943), så tycks Kyrklunds roman snarare peka ut erfarenhetens och ordens ofrånkomliga begränsning.³⁸ När Kyrklund liknar sin text vid ett prisma i läsarens hand förefaller han på samma gång återknyta till och avlägsna sig från den 40-talistiska diktens anspråk. Hos Kyrklund framhäver liknelsen en konstnärsroll som inte längre söker litteraturens funktion i ordmystik och som ger mångtydigheten ett annat utgångsläge än hos symbolismen: i det allegoriska och läsartillvända.

Redan ordet "svanen" i den citerade passagen ovan aktualiserar den symbolistiska rörelsen och dess båda förgrundsgestalter Charles Baudelaire och Stéphane Mallarmé. Baudelairens svan (cygne) i *Les Fleurs du mal* (1857) uppfattas inte sällan som en homonymisk ordlek med det franska ordet för tecken (signe). I Mallarmés svansonett "Le cygne" (1885) blir denna ordlek än mer framträdande. I den beskrivs en fastfrusen svan som utan hopp försöker befria sig själv.³⁹ Mallarmés dikt kan läsas metapoetiskt och med en lite fyrkantig formulering kan man säga att den gestaltar diktarens försök att uttrycka sin vision. Samtidigt tycks passagen i Kyrklunds roman, inte minst genom övergången till runometer, alludera på Touniälvens fagra svan i *Kalevala* (1849). Kalevalas versmått med fyra trokéer och rik alliteration samklingar med "Svanen sam på svarta vattnen" i Kyrklunds text. Dessa vaga ekon från olika litterära sammanhang är onekligen betydelsefulla även om svanen mer fungerar som en markör för själva den litterära symbolens anspråk än som en symbol i egen rätt. Ordvändningen "svanen sam på svarta vattnen. Vad tycks?" kan uppfattas som en parodi på den symbolistiska ansatsen över huvud taget.

En kritisk dialog med symbolismens estetik går som ett stråk genom hela *Polyphem förvandlad*. Den konstnärsroll som romanen söker formulera bör därför på ett omedelbart sätt ses mot bakgrund av symbolismens språkuppfattning samtidigt som denna ges en radikal omformulering. I en komisk vändning som upphöjer och degraderar i samma gest blir det tydligt att tillförsikten när det gäller språkets förmåga är förlorad: "Men jag säger er, när ni stiger upp i era bilar: dyrbart, o dyrbart som en överkörd mullsork är ordet, när tron har flyktat därifrån" (s. 64).

Om man väljer att läsa romanen som en uppgörelse med symbolismen får man en möjlighet att förstå den konstnärsroll som romanens centralgestalt Polyphemos förkroppsligar. Som vi redan har varit inne på definierar sig kyklopen i förhållande till Odysseus och säger att "jag är En Annan" (s. 8). Formuleringen kan uppfattas som en allusion på "Ty JAG är någon annan" ('Car Je est un autre') i Arthur Rimbauds berömda "Brev till Paul Demeny" (1871), som publicerades i svensk översättning av Lars Bjurman i *Ord & Bild* (1962).⁴⁰ I detta brev, som för eftervärlden även är känt som "Skådarbrevet", utvecklar Rimbaud tanken att diktaren endast är en stråke för den poetiska symfoni som rör sig långt nere i djupet av hans själ: "Diktaren gör sig *seende* genom en långvarig, allomfattande och medveten *sinnesrubbing*", förklarar

han och fortsätter: ”Det är en ousäglig tortyr som kräver högsta tro och övermänskliga krafter och gör honom till den sjukaste av de sjuka, den störste av brottslingar, den fördömdaste av de fördömda – men också till den som *vet* mest. Ty han kommer fram till *det okända!*”⁴¹

I Sverige har Rimbaud introducerats som siare genom framförallt Gunnar Ekelöfs två essäer ”Arthur Rimbaud och Une saison en enfer” (1935) och ”Arthur Rimbaud eller kampen mot verkligheten” (1939). I den senare av dessa skriver Ekelöf att Rimbaud: ”fördrar diktarens omvandling till siare, till profet, till orakel, han vill att dikten obetingat skall rätta sig efter en öververklig ingivelse”.⁴² I Kyrklunds roman har betydelsen av Rimbauds förklaring genomgått en betydelseförskjutning. Polyphemos är ”En Annan”. Men istället för att med sina ord kunna uttrycka det okända framställs han som okänd för det betraktande jaget, en outgrundlig varelse vars gåta är omöjlig att begripa. När Polyphemos förklarar att han är ”En Annan” inbjuder han därför läsaren att utforska gränsen till det okända snarare än det okända självt. Han vänder därmed på den tidigare citerade passagen om symbolismen i Lindegrens Ekelöfessä. Istället för att blottlägga en ”undermening dold för profana ögon” etableras den ”objektiva verkligheten” som en gräns för medvetandet. Som redan nämnts kan romanens förkastande av ett kronologiskt och rumsligt sammanhängande berättelseskelett förklaras som en långt driven ovilja att reducera den unika varelsen i ord och givna orsakssamband. Mot den bakgrunden ges Polyphemos turnering av Rimbauds konstnärsroll, och romanens uppgörelse med symbolismens ordmystik, en både etisk och kunskapsteoretisk inramning.

*

Men fångens utbrytningsförsök i romanens åttonde avsnitt är lika mycket en uppgörelse med den litterära modernismens omstörtande inställning till gamla former som med symbolismen. Det som står på spel i det förra fallet är föreställningen att det finns en direkt relation mellan form och subjektiv livserfarenhet. I Sverige gör sig Artur Lundkvist till apologet för denna uppfattning när han i *Atlantvind* (1932) påstår att den modernistiske diktarens uppgift är ”att hävda en ständigt nyskapande, direkt mot de gamla formavlagringarna destruktiv inställning”.⁴³ Först genom att göra uppror mot traditionens avlagrade former kan författaren uttrycka den subjektiva upplevelsen på ett adekvat sätt, tycks Lundkvist mena. När berättaren i *Polyfem förvandlad* frågar sig vad det tjänar till att ”bryta sönder svanen” uttrycker han av allt att döma tvivel om effektiviteten i en sådan formdestruktivt hållen modernism. Här har vi kanske ytterligare en förklaring till varför Kyrklund utnyttjar klassiskt didaktiska former som allegori och exempelberättelse för att låta dem mötas genom användningen av montage.

Föreställningen om att man kan bryta sig ut genom en negativ inställning

till formavlagringarna ställs i *Polyfem förvandlad* mot föreställningen att man måste använda sig av de befintliga konventionerna och bryta sig in. Om den poetiska svanen är sönderbruten, om konventionerna har slitits sönder och känslan är helt befriad från alla hämmande former, var får författaren då ”spjärn med fötterna” (s. 72). I linje med ett sådant resonemang aktualiseras konventionernas betydelse genom att fångens utbrytningsförsök parallellställs med försöket att tala:

Nu nalkas frihetens timma. Fången öppnar munnen. Han öppnar den mer och mer till ett stort svart gap. Skall han säga a – a – ? Ingen hör honom. Hans frihet är fullständig. Om han vore därute så skulle det finnas några konventioner i fråga om a, att följa eller att bryta emot. Men han är icke därute. I denna situation kräves av honom en teknik som är nästan övermänsklig. (s. 72f)

Berättaren beskriver hur fången öppnar munnen för att tala. Hans frihet är möjlig i frånvaro av konventioner men samtidigt formuleras paradoxen: i brist på gemensamma konventioner kommer han inte att nå fram. Berättaren framställer fångens svarta gap som ett tyst skrik, som en frånvaro av färg och mening på samma gång som en utväg öppnas med påståendet, att om fången ”vore därute så skulle det finnas några konventioner i fråga om a, att följa eller att bryta emot”.

För att förstå vad detta innebär behöver man av allt att döma lägga upp en skiljelinje mellan författaren och läsaren. Berättarens ”därute” syftar då på de olika läsarnas sammanhang. Men fången är inte ”därute” och därmed är utbrytningen ett misslyckat försök och för att kommunicera i en sådan situation krävs ”en teknik som är nästan övermänsklig”. Kanske har en liknande ambivalens till konventionerna föranlett summeringen av författarens möjligheter i ”Notiser” (1959) några år tidigare:

Konstnärens uppgift är att skapa trygghet hos publiken genom att följa så många konventioner att man tydligt ser vilka han bryter emot. I den mån som han har någonting på hjärtat kan han gå hem och lägga sig, ty ännu har ingen människa lyckats säga någonting till en annan.⁴⁴

Kyrklunds formulering av konstnärens uppgift i ”Notiser” har ett tydligt släktskap med den konstnärsroll som etableras i *Polyfem förvandlad*. Fångenskapen i det murade rummet framstår i ett sådant perspektiv som en illustration av svårigheten att uttrycka den tidsbestämda, subjektiva livserfarenheten i ett språk som baseras på konventioner. Utbrytningsförsöket kontrasterar den misslyckade modernistiska destruktionen av språket mot uppfattningen att även om en författare skriver med språket och använder dess konventionella tecken kommunicerar han inte det som han har ”på hjärtat”.

När Kyrklund funderar kring konstnärskapet i sin självbiografiskt hållna

essä ”Rättskällan” tar han uttryckligen avstånd från den negativa inställningen till språkets konventioner. Apropå Gunnar Björling skriver Kyrklund:

Jag ogillade på det högsta en författare, som bl.a. publicerat en bok betitlad ”Att syndens blåa nagel”. Visserligen måste jag medge inför mig själv, att syndens nagel ofrånkomligen verkligen var blå, så långt som jag kunde anse mig ha någon erfarenhet i ämnet, och insikten härom utgjorde ett naggande tvivel i min själ. Men syntaxen – o ve! Heu mihi qualis erat! quantum mutatus ab illo ... Denne författares syntax var oförlätlig.⁴⁵

Det latinska citatet aktualiserar det stycke i Aeneiden som beskriver hur Aeneas minns sin fallne kamrat Hektor. Klagande jämför han minnet av den ståtliga Hektor med minnet av den söndertrasade kropp som var resultatet av Achillevs fruktansvärda hämnd. I svensk översättning lyder Vergiliuscitatet: ”Ve mig, hur han såg ut! Hur förändrad nu från den Hektor/ som kom tillbaka klädd i Achillevs’ glänsande rustning”.⁴⁶ Av allusionen signaleras att Kyrklund inte vill ansluta sig till de författare som likt Björling går lös på den sköna hektorska språkkroppen. Men samtidigt som allusionen låter förstå ett avståndstagande från den modernistiske achillevspoetens krossande av bokstävlar och grammatik antyder den Kyrklunds egen ledstjärna. Genom att ställa Björlings upplösta grammatik mot Vergilius antika mönster bryts modernismens destruktiva inställning till de gamla formavlagringarna mot en klassicistisk rörelse som betonar traditionens och formens betydelse.

Trots att *Polyfem förvandlad* innehåller flera grepp som måste beskrivas i förhållande till en modernistisk tradition, till exempel experiment med komposition, allusion och typografi, är det därför inte helt orimligt att placera den i en formellt klassicerande tradition. I en mening kan man beskriva den kyrklundska estetiken som en bruten klassicism – i spänningsfältet mellan vad som kan benämnas modernismens *mot* och klassicismens *med*. Att en sådan spänning är närvarande i *Polyfem förvandlad* markeras redan i det åttonde avsnittets glidande mellan olika modus; å ena sidan det taktfasta versmåttets formmässiga stramhet: ”väl märker jag att i blöden, i röda rosor små, men ser dock ej att i blöden, när annat jag tänker uppå”, å andra sidan den otvungna interpunktion som gör framställningen mångtydig: ”det blåser vind och människor och solar och asfalt” (s. 71).

När Kyrklund problematiserar den hållning som hävdar en destruktiv inställning till de gamla formavlagringarna så gör han ett direkt inlägg i samtidens formdiskussion. Samma problemställning aktualiseras i den debatt som följer efter det att Kai Henmark, Bo Holmberg, P. C. Jersild och Sonja Åkesson publicerar sin programförklaring ”Front mot formens tyranni” (1960) i *Dagens Nyheter*. De fyra manifestförfattarna tar gemensamt avstånd från det litterära 50-talets ”alltmer tilltagande intresse för den yttre formen på bekostnad av det spontana uttrycket och engagemanget”; istället uttrycker

de en lojalitet med ”40-talets lika hänsynslösa trotsande av alla konventioner som vitala engagemang i ofrånkomliga samhällsfrågor”.⁴⁷

I en replik på manifestet svarar Göran Printz-Påhlson att efterkrigstidens litteratur snarare kännetecknas av ett ”det formella experimentets tyranni” än ”formens tyranni”.⁴⁸ Enligt Printz-Påhlson har den modernistiska revolutionen genomförts nästan helt och hållet under 40- och 50-talen och de gamla traditionerna har raserats en gång för alla. Där Artur Lundkvist i *Atlantvind* talar om kulturen som ”ett museum av övergivna och döda former”, mot vilka författaren måste göra uppror, liknar Printz-Påhlson traditionen vid ”ett museum utan väggar”, som inrymmer ”former och knep” för den ”postmodernistiska litteraturen” att ta i bruk. Han skriver vidare:

Den gamla tidens konstnärer och diktare byggde sin personliga lilla del av traditionens stora korallrev; modernisterna bröt sig ur de gängse formerna som fjärilen ur puppan; dagens konstnärer och diktare liknar mera eremitkräftan, som lånar ett skal för att skydda sin särart och sin sårbarhet. Pastiche blir inte en lek, utan en bitter ofrånkomlighet.⁴⁹

Beata Agrell har visat att den eftermoderna situation som Printz-Påhlson iaktar i efterkrigstidens litteratur kommer att få en alltmer framskjuten plats i det svenska 60-tal som ska komma.⁵⁰ Som vi har sett återfinns ett liknande formproblem också hos Kyrklund. Ur Printz-Påhlsens perspektiv kan man naturligtvis fråga sig huruvida *Polyferm förvandlad* bäst beskrivs som modernistisk eller eftermodernistisk – om man här över huvud taget ska hålla fast vid denna viktiga men svåra distinktion. I vårt sammanhang räcker det kanske med konstaterandet att man kan urskilja en tyngdpunktsförskjutning från symbol, formdestruktion och autenticitet till allegori, pastisch och upprepning. För om symbolen, med Walter Benjamins ofta citerade formulering, insisterar på ”den odelbara enheten mellan form och innehåll”, ifrågasätter allegorin, liksom pastischen, tecknets omedelbart referentiella funktion.⁵¹

Kvinnans gåva som textens tilltal

Som nämndes tidigare hör utbrytningsförsöket till den svit om fyra avsnitt som avslutas med att en gåva eller något som påstås likna en gåva överlämnas. Avslutningen är tillfogad enligt montagens princip och brottet mellan de två delarna accentueras typografiskt, av att en kvinnoröst bryter fram efter tre diakritiska tecken mitt på bokbladets sida:

— — —

Hon sade: Här är den. Du kan ta den som en gåva. Jag har gjort mitt bästa. Den är fuktig än, men den torkar. Det är vattenledningsvatten, icke tårar. Jag

har tagit bort lidandet ifrån den, för jag tyckte inte att det passade. Jag ville inte ha några konventioner, inte just den här gången. Jag har försökt ge den någotslags uttryck, fast jag vet inte om det märks. Det kan ju lika gärna vara någonting annat. Jag har tagit bort erotiken från den, här finns inga attrapper dolda, det får bli till en annan gång. Jag har försökt att den skulle fylla någon funktion ändå. Jag har också tagit bort ifrån den alla intellektuella konstruktioner. Jag tycker det är avskyvärt att se ytan belamrad med allehanda pråliga ovidkommande skelettornament. Tänka kan vi ju alla. (s. 73)

Kvinnans gåva korresponderar med pythians vilja att ge ett råd i romanens fjärde avsnitt. Men innan vi tittar närmare på vad kvinnan säger är det värt att notera hur berättarens anföring av kvinnans replik tillför en komplexitet – frågan är om det egentligen går att avgöra vem som tilltalas. Hur det än förhåller sig med den saken är det samtidigt så att kvinnan avbryter berättarens omtal i den närmast föregående delen. Den ensamme fångens inkrökta försök att tala utan konventioner står i motsatsställning till kvinnans utåtriktade tilltal. Då ingen inom textens fiktiva rum svarar på kvinnans apostrofering skapas en talsituation där läsaren måste träda in som adressatens ställföreträdare. Kvinnan adresserar ett *du*, som av allt att döma är den obekante andre i läsandets ögonblick. I en sådan läsning är du-tilltalet, trots berättarens anföring, riktat mot läsaren. Eftersom pronominet *Du* inte är ett namn utan en hänvändelse skapar duandet en intimitet. Texten tilltalar läsaren, upprättar ett möjligt förbund, en känsla av utvaldhet: det är mig hon vänder sig till. Att kvinnan i flera fall intar textkroppens plats i *Polyfem förvandlad* förstärker naturligtvis intrycket av att det här är texten som anropar sin läsare.

Övergången från *omtal* till *tilltal* markerar en grundläggande förskjutning mellan avsnittets båda delar och knyter an till två olika konstnärliga och språkliga förhållningssätt. Den första delen rör sig visserligen på ett kritiskt sätt med en expressiv konstsyn, solitären försöker bryta sin isolering med hjälp av språket. I den andra delen tilltalas läsaren och här ändras fokus: från författarens försök att bryta sin isolation, till läsaren och dennes relation till texten, från expressivitet till pragmatik. Som tidigare påpekats kan den upprepade apostroferingen uppfattas som en uttrycklig inbjudan till läsaren att upprätta ett dialogiskt förhållande till romantexten och onekligen är kvinnans gåva ett metapoetiskt motiv som ger stöd åt en sådan tolkning. Genom att läsaren blir medveten om sig själv som tilltalad, och så att säga tar emot gåvan, blir hon samtidigt medveten om sin roll som en svarande.

”Här är den”, säger kvinnan, och formligen räcker ut sin gåva genom texten innan hon övergår till en beskrivning som påvisar vad gåvan inte är. Lidandet har tagits bort, konventionerna frångåtts, erotiken är avlägsnad, liksom de intellektuella konstruktionerna. I denna negativa rörelse går det att urskilja flera syftningar. På en nivå tycks det som om rörelsen mot tomhet är ett försök att dra ned mottagarens förväntan. Kanske för att all förväntan

implicit bär med sig krav och mot sådant värjer givaren sig: ”vilka pretentioner ställer du?” (s. 74). Rörelsen mot tomhet gäckar också den passivt inlevelsefulla läsare som önskar få något positivt, till exempel en bestämd innebörd, sedelärande livserfarenhet eller vägledning.

När kvinnan uppger att gåvans fukt är vattenledningsvatten istället för tårar kontrasterar hennes beskrivning mot den organiska bilden av trädets ”tröga tårar” i romanens andra avsnitt. Påståendet att varken tårar eller lidande hör samman med hennes gåva står uppenbarligen i motsats till en estetik som förklarar konsten som subjektiv expression. Enligt den romantiska schablonen föds ju dikten i skaldens innersta, som ett uttryck för en sammansatt känslomässig upplevelse, det inre lidandet omvandlas till ord. Men om vi får tro den kvinnliga rösten saknar det betydelse om uttrycket har tillkommit ur ett inre lidande. Istället framhävs det läsarorienterade: ”Jag har försökt att den skulle fylla någon funktion ändå”. Över vad betraktaren gör med sin gåva förefaller hon däremot inte ha någon kontroll. Trots hennes ansträngningar att ”ge den någotslags uttryck” kan det ”ju lika gärna vara någonting annat”. Formuleringen antyder föreställningen att författaren inte kan bestämma eller avgöra vart läsaren kommer att ledas. Kvinnan fortsätter sin beskrivning och avslutar med följande förklaring:

Du kan se på den ur olika vinklar. Det går an att känna på den. Du kan hålla den mot örat; kanske du hör ett avlägset brus såsom från en fjärran vattenkran. Jag vet att det inte hjälper men vilka pretentioner ställer du? Varför skulle just jag kunna hjälpa dig? Om du inte vill ha den, så blir jag inte ledsen. Vem säger att jag bryr mig om dig? eller om någon? Och i själva verket är det ju inte en gåva från mig. Det är från en liten pojke som jag har glömt namnet på. Han dog när han gick i trean. Hans sparpengar gavs till någon insamling för välgörande ändamål. Det var inte mycket. Det är hans gåva, och endast hans, och den var aldrig menad åt dig. (s. 73f)

Beskrivningen av gåvan som ett fysiskt föremål knyter an till avsnittet med kvinnans höft och textkroppen som liknas vid en ”mobil för ögat och för känseln” (s. 14). Gåvan framstår som något spatialt – exempelvis ett nyligen tillverkat och fortfarande fuktigt keramiskt föremål. Den går att betrakta ur olika perspektiv och appellerar till betraktarens sinnen. Dessa metapoetiska kommentarer förstärker tillsammans intrycket av att även om *Polyfem förvandlad* är en prismatisk roman, som förberetts för läsarens kommande reflexion genom de tre grundformerna allegori, montage och exempel, så är de högt ställda anspråken som man finner dem i till exempel det svenska 40-talets symbolism och modernism nedtonade.

Men det är inte bara den modernistiska diktens anspråk som tonas ned. Även tilltalets intimiserande bindning av läsaren sätts i gungning av kvinnas frånstötande attityd: ”Om du inte vill ha den, så blir jag inte ledsen. Vem säger att jag bryr mig om dig? eller om någon?”. Parallellt med det direkta tilltalets

intimisering finns det alltså en motsatt rörelse av distansering och som redan nämnts annonserades denna redan inledningsvis genom berättarens anföring ”Hon sade”. Den distanserande vändningen föregås av tillkännagivandet att ”det inte hjälper” och i denna formulering varieras den vanmakt som finns knuten till konstnärsrollen i Kyrklunds författarskap. Vi noterade tidigare att även pythians tårar kunde beskrivas i relation till en sådan vanmakt och att motivet återkommer i *Den rätta känslan*.

Även om gåvomotivet är mångtydigt kan man notera att passagens ”avlägset brus såsom från en fjärran vattenkran” alluderar på ett återkommande motiv i Kyrklunds författarskap: bruset från det förflutna. *Ängvältens* sista novell ”Strandfolket” kastar, i linje med detta, ett förklaringsljus över kvinnans avslutande beskrivning. I analogi med gåvans avlägsna brus påstår sig berättaren i ”Strandfolket” vara en kammare för det förflutnas brusande sånger: ”I mitt öra brusar strandsvallet, mitt öra är en susande snäcka, år-millioners strandsvall, strandsångers grav”.⁵² Det avlägsna bruset i kvinnans gåva tycks därmed peka mot att orden i *Polyfem förvandlad* bär med sig brus från fjärran texter, och att dessa ekon i sin tur tillsammans är en viktig del av romanens mångfacetterade helhet. Kvinnans brusande gåva aktualiserar då föreställningen att det subjektiva är privat, otillgängligt för ett språk som baseras på konventioner och på hur orden har använts i andra sammanhang. Konstverket är i den bemärkelsen opersonligt, vattenledningsvatten snarare än tårar, något som ytterligare understryks av att kvinnans givande bara är en förmedling av ett annat givande.

Kvinnan både frånsäger sig en personlig relation och förmenar mottagaren den framsträckta gåvan i samma gest. Därmed upprättas en distans som återspeglar författarens relation till läsaren. På grund av den distanserande rörelsen kan läsaren inte upprätthålla den passiva hållning som låter författaren auktorisera textens budskap och värderingar. Kvinnans avvisande attityd kan därmed förstås som ett försök att driva läsaren bort från givaren tillbaka till sig själv. Greppet kan beskrivas som en sekulariserad variant av den anstöt som återfinns i Søren Kierkegaards estetik – pregnant formulerad i filosofens *Indøvelse i Christendom*: ”Meddelelsen begynder altsaa med et Tillbagestød.”⁵³

För Kierkegaard är anstöten ett grundväsentligt grepp som hör samman med textens indirekta kommunikation och dialektiska dubbelhet. Genom att etablera texten som en oförlöst spänning av alternativ, som en gåta där ingen entydig moral eller ideologi träder fram, vänder författaren den andra människan från sig för att göra honom fri.⁵⁴ Kierkegaard menar på motsvarande sätt att det anstötliga meddelandet å ena sidan inte direkt ger sig åt betraktaren, men å andra sidan stöter det inte heller helt bort henne.⁵⁵ I linje med detta kan den distanserande rörelsen i *Polyfem förvandlad* betraktas som ett försök att rädda läsaren från författarens auktoritet, berättelsens makt och kollektivets färdiga åsikt.⁵⁶ Den förefaller vara ett sätt att förmå läsaren

att självständigt arbeta sig fram till en medvetenhet om sin situation – eller med kvinnans egen formulering: ”Tänka kan vi ju alla”. Den distanserande rörelsen är därför ett grepp som kan sättas i relation till det som vi tidigare har kunnat urskilja som författarskapets etiska grundhållning. Kvinnans avvisande är då att förstå som en vägran, både mot att ingå i en relation med diffus ansvarsfördelning och mot att träda in i en gemenskap som i samma ögonblick befäster den tredjes främlingskap.

Den orientaliska texten

Sydostvisaren

Runt omkring i Willy Kyrklunds författarskap stöter man på berättelser som förhåller sig till kulturer som ligger utanför västerlandets gränser, och med sin reseskildring *Till Tabbas* blev han också en uttalad inspirationskälla för 60-talets globala författarresenärer. Som ett exempel på detta inflytande kan man anföra Göran Palms analys av västvärldens förhållande till tredje världen i *En orättvis betraktelse* (1966). Palm ger Kyrklund ett omfattande utrymme och framställer honom som en viktig del i den ”internationalism” som vid denna tid kunde iaktas hos flera 50-talsförfattare. I ett nyskrivet efterord till *En orättvis betraktelse* förklarar Palm bakgrunden till boken och avslöjar hur han ”envisades med att omväxlande se med Willy Kyrklunds och Jan Myrdals ögon” i de avsnitt som behandlar Asien.¹

Enligt Palms uppfattning personifierar de två författarna två nödvändiga men olika typer av engagemang. Där Myrdal utpekas som en utåtvänd och politiskt passionerad protestskrivare beskrivs Kyrklund som en inåtvänd författare som långsamt avlyssnar den främmande kulturen på dess egna villkor. När Kyrklund undviker ”det politiska engagemangets iögonfallande åtbörder beror det inte på att han är oengagerad utan på att hans engagemang bättre kommer till uttryck på andra sätt”, skriver Palm och fortsätter: ”när han beskriver är det inte fakta eller sociala problem i gängse mening som han är ute efter utan tonfall, detaljer, ansikten, ansiktens insida”.² Att *Till Tabbas* kan tolkas som en fordrande uppmaning till läsaren att se den andre – det som Palm väljer att benämna ”lidandets ansikte” – är en slående tanke. Och som vi kommer att se infogar sig även de orientaliska inslagen i *Polyfem förvandlad* i ett sådant mellanmänniskt sammanhang.

Redan sensommaren 1962, när Kyrklund skickar manuskriptet med romanens tre grekiska avsnitt till förlaget, står det klart att de resterande inte kommer att ha samma sättnings.³ I ett brev från Alexandria två år senare lovar han att snart skicka in romanens återstående avsnitt och antyder samtidigt att denna del kommer att ha en österländsk anknytning:

Jag är väl icke färdig med Grekland än, blir det kanske aldrig, men med Orienten är jag definitivt icke färdig och om allt går väl skall du ännu få av

mig orientaliska manuskript så att du bleknar. Det är inga socialrapporter jag har i sinnet; dem gör andra bättre.⁴

Allt tycks ha gått väl. Av de 13 avsnitten i *Polyfem förvandlad* utspelar sig inte mindre än fem i orientalisk miljö och redan detta förhållande speglar Kyrklunds långvariga relation till österlandet.⁵ Att engagemanget i utomeuropeiska kulturer har gjort avtryck i hans skrivande och bidragit till författarskapets originalitet är kanske självklart – inte minst kan man framhålla hans redogörelser för den sufiska diktens emblematiske formspråk, som också indirekt avspeglar den allegoriserande gestaltungsmetoden i hans eget författarskap.⁶ Men till skillnad från Palm, som medvetet färdas sittande framför böcker, tidningar och TV, är Kyrklund en författare som kroppsligen förflyttar sig i rummet. Våren 1951 påbörjar han en ett år lång resa genom Orienten för att ta del av den avancerade arabiska kulturen och för att i Artur Lundkvists efterföljd besöka gondstammarna i Indien. Resan finansieras av ett resestipendium från Bonniers och går via Nordafrika, Turkiet, Irak, Persien, Pakistan och vidare till stamfolken i det centrala Indien som är resans slutmål. Några år senare, våren och sommaren 1958, inför publiceringen av *Till Tabbas*, återvänder Kyrklund till Persien för en halvårslång resa som inleds med tåg genom hela Ryssland och som även den avslutas i Indien.⁷

Utöver dragningen till den sufiska litteraturens formspråk förefaller Asien appellera till Kyrklunds utpräglade intresse för det allmängiltiga i människans situation och därmed böttna också i en etisk problematik. Kyrklund har upprepade gånger påstått sig ha en ”sydostvisare i sin själ” och studierna i orientaliska språk orsakades enligt honom själv av att han var så led vid ”den västerländska rättfärdigheten”.⁸ I olika intervjuer förklarar han att resan till Persien föranleddes av att han ville ”se människans villkor” i en kultur där alla värderingar var annorlunda: ”Inte för att jag i de främmande länderna skulle finna bättre kulturer och litteraturer. Men jag vill se hur människan utvecklas under olika betingelser”.⁹

*

Vi har sett att Kyrklund i sin korrespondens med förlaget tidigt karakteriserar *Polyfem förvandlad* som ”en skönlitterär traktat om några av människolivets villkor”.¹⁰ I det sammanhanget kan romanens hänsyftningar till olika kulturkretsar och tidsåldrar beskrivas som ett försök att representera den mänskliga tillvaron i så vid bemärkelse som möjligt. Och att resorna och reseskildringarna vid denna tid hade etablerat honom som något av en expert på området är hans medverkan i veckotidningen *Vi*, under rubriken ”Den ringes rikedomar” (1959), en bekräftelse på. Mot bakgrund av uppfattningen att västerlandet har en solklar plikt att dela med sig av sitt välstånd tillfrågas där även missionssekreteraren Arvid Stenström, FN-experten Knut Tellås och

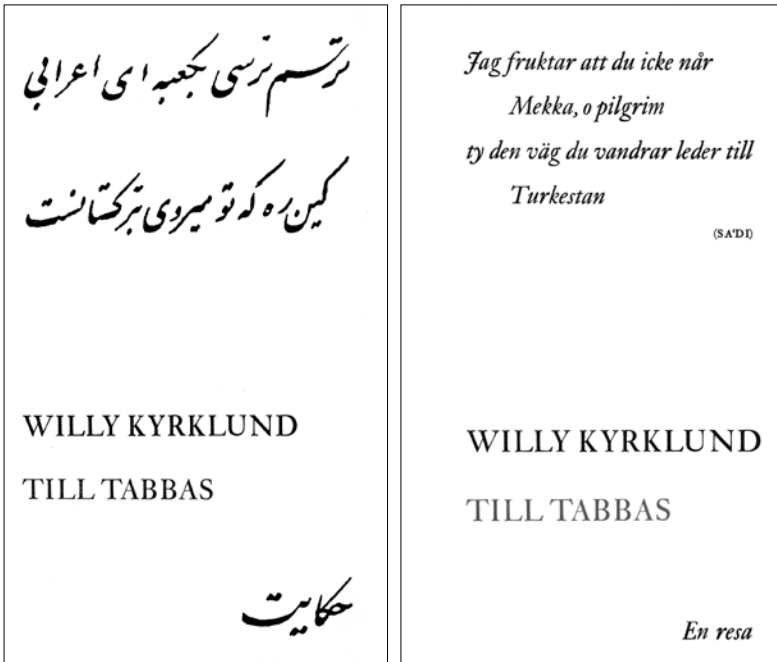
författaren Artur Lundkvist vad västerlänningen kan finna värt att bevara och lära sig från dem som är ”jordens ringaste”.¹¹

Lundkvists och Kyrklunds svar skiljer sig från varandra på ett belysande vis. Lundkvist påstår att ”de tekniskt efterblivna länderna” i flera avseenden ofta är rikare än västerlandet och rikedomarna återfinns i såväl ländernas naturtillgångar som kulturer.¹² Han exemplifierar med Asiens och Centralafrikas konstfulla språk som tillhör de rikaste i världen, med Indiens och Kinas filosofiska djupsinne som överträffar Europas, med de konstnärliga uttrycksformerna som i alla dessa länder är djupt originella och raffinerade. Men viktigast av allt är ändå, fortsätter Lundkvist, att dessa länder i stor utsträckning bevarat egenskaper som gått förlorade för västerlänningen: ”En omedelbar, fruktbringande kontakt med naturen och elementen. En spontan samordning av kroppsliga och andliga reaktioner. Ett sinne för livets inneboende mysterium och outtömliga rikedom. En känsla för skapelsen som helhet, en instinktiv upplevelse av kosmos, en intuitiv universalism”.¹³ Lundkvist ansluter sig här till tankegångar som han utvecklat grundligt på annat håll och tidigt införlivat i det egna etiska och estetiska programmet. Redan i början av 30-talet hävdade han, att de primitiva folken bevarat något av människans ursprunglighet, samt förordade en kulturell primitivism och en återknytning till det animaliska och instinktiva inom människan.¹⁴

I sitt bidrag anlägger Kyrklund en annorlunda synvinkel och menar att andra kulturer *inte* har något nytt att ge den västerländska.¹⁵ Istället anser han att hela resonemanget om utbyte mellan kulturer är felaktigt, bland annat på grund av att begreppet kulturkrets har förlorat en stor del av sin innebörd. Enligt Kyrklund har västerlandet tillägnat sig andra kulturformer och blivit mer universellt än någon tidigare kultur. Det sista av västerlandets väsentliga kulturella nyförvärv var förmodligen upptäckten av de ”primitiva” kulturerna, skriver Kyrklund och fortsätter: ”Idag är många västerlänningar mera bildad på primitivitet än den primitive själv, som bara känner sin egen by och som därtill distraheras av svält, ohyra, missionärer och annan livets vansklighet”.

Som Kyrklund uppfattar saken har västerlandet, under sitt framträngande över världen, inte bara spridit en ”ohejdbar ström av västerländska kulturelement” över andra kulturkretsar, utan även tillägnat sig de andra kulturformerna och gjort dem till sina – eller som han med en lätt antydd Ekelöf-allusion formulerar saken: ”Det är sent på jorden för särkulturella nyheter”. Orsaken till att Kyrklund på detta sätt väljer att betona de kulturella skillnaderna grundar sig i uppfattningen att det är just i förståelsen av den alltmer utsuddade olikheten som kulturmötet har ett värde. Det är lyhördsheten för den andra kulturens annanhet som är betydelsefull:

Dessa kvarstående kulturolikheter kan emellertid fortfarande ha ett värde just som olikheter. Olikheter i vilka människorna kan spegla sig själva. De är icke en exportartikel. De är en uppfordran till kontakt.¹⁶



Omslaget till *Till Tabbas* 1959, fram- och baksida

Att acceptera och intressera sig mer för olikheten än likheten framstår som ett försök att tilllåta den andre att vara annorlunda – olikhet står då inte bara i motsatsställning till likhet utan även till likformighet. Resonemanget ter sig i flera avseenden som ett föregripande av den kulturanthropologiska uppfattning som kommer att få en alltmer framträdande plats under de kommande decennierna. Så har till exempel den bulgariske litteraturvetaren Tzvetan Todorov på ett liknande sätt hävdats att man i mötet med en annan kultur vanligen betonar att den andre är en människa och likadan. Enligt Todorov innebär ett sådant likhetstänkande lätt en assimilering av den andre till den egna kulturens värderingar. Men likhetstänkandet kan också medföra att eventuella olikheter uppfattas i termer av överlägsenhet och underlägsenhet. Todorov anser därför att markerandet av likhet och olikhet i denna bemärkelse är en handling som inte tillåter den andre att vara annorlunda: ”Vad som förnekas är existensen av ett mänskligt subjekt som är en verklig annan, någon som är i stånd att inte bara vara en bristfällig variant av en själv”.¹⁷ I linje med en sådan tankegång införlivar påståendet *vi är alla lika* skillnaden i en förutbestämd kategori och går därför att översätta till ett implicit *du är, eller skall vara, som vi är*.

När Kyrklund håller fram den västerländska kulturens behov av andra kulturer betonar han att olikheten har ett värde i sig. Olikheten påstås vara en uppfordran till kontakt och tydligen fungerar den som en väg till självkän-

nedom. Inget möte kan vara förutsättningslöst. Men i det lyhörda mötet med människor som tänker och känner annorlunda kan individen upptäcka sin egen förutfattade mening. I olikheterna kan människorna med Kyrklunds egna ord: ”spegla sig själva”.

Ett sådant perspektiv på den andra kulturens värde skiljer sig markant från det Lundkvist presenterar. Till skillnad från Kyrklund betonar han likheten och menar att kulturerna skiljs åt av ”konstlade barriärer”. Dessutom antyder hans resonemang att skillnaden inte är något eftersträvansvärt i sig: ”Överskridandet av gränserna är nära. Den globala enheten ligger i luften som en löftesrik möjlighet”.¹⁸ Frågan om vems värderingar som kommer att dominera den globala enheten berör Lundkvist emellertid inte, vilket säkert kan förklaras med hans tilltro till den naturliga, spontana och naket primitiva människan.¹⁹

Kyrklunds förhållningssätt går att spåra tillbaka till hans tidiga kultur-antropologiska artikel ”På kulturens steg” (1952). Där framhålls både farorna med en alltför relativiserande värdesättning av olika kulturer och riskerna med förhastade upp- eller nedvärderingar. Kyrklund kritiserar den västerländska primitivismen och dess romantiserande anhängare som på ett ”betryggande avstånd från de vilda folken själva prisade deras förmodade lyckliga naturtillstånd”.²⁰ Det betyder emellertid inte att han på samma gång anser att västerlandets avancerade kultur är överlägsen de primitiva kulturerna. Istället menar han att flera av de primitiva kulturerna i många avseenden förefaller vara ”sundare och vettigare” än den västerländska, men att värderingen av en annan kultur innebär ett svårt dilemma:

Det är inte klart vad som skall anses väsentligt och värdefullt i en så komplex företeelse som en kultur. Även en uppenbart dålig kultur är livsnödvändig för den som har den; att komma underfund med den och möjligen försöka påverka den (om man har medlen) fordrar studier och tid.²¹

Kyrklund hävdar att västerlänningen gärna intar två motsatta förhållningssätt till andra kulturer: antingen ”devot beundran” eller ”förakt och herrefolkinställning”.²² I det tidiga författarskapet finns det flera försök att ta sig ur denna binära logik, vilket de båda reseskildringarna *Aigaion* (1957) och *Till Tabbas* är två mycket bra exempel på. Kyrklund betonar även att de två motsatta förhållningssätten har en etisk-existentiell dimension när han, i samband med en passage i *Aigaion* som behandlar den klassiska bildningen, uppger att man inte bör hysa ”beundran eller förakt” för någon.²³

I ”På kulturens steg” finner man en distans som samtidigt tycks vara ett försök att komma nära. Istället för beundran eller förakt kan man sträva efter att möta den andre på ett jämbördigt plan, tycks Kyrklund mena:

Den grekiska antika kulturen flockar sig alla omkring, emedan den är o så beundransvärd. Och om någon ägnar tid och mödor åt att studera indisk kul-

tur, eller kinesisk kultur, eller primitiv kultur, så är det emedan han uppfattar just den som så beundransvärd. Är det nödvändigt med denna beundran, som är föraktets dibroder? Är icke strävan att söka förstå, strävan att känna en sorts medmänsklighet anledning nog för studier?

Det finnes aldrig anledning att beundra människorna, skulle jag vilja påstå. Det finnes alltid anledning att begrunda deras situation.²⁴

Kyrklund förespråkar alltså en inställning som varken är beundrarenens upphöjning eller föraktets våldsamma projektion av de egna värderingarna. Med Todorov skulle man kunna säga att han söker sig mot ett tredje förhållnings-sätt som inte betraktar den andra kulturen som ett objekt för kunskapen utan som ett subjekt i en dialog – i en ”strävan att söka förstå”.

Uppfattningen om värdet i att uppmärksamma olikheter har en motsvarighet i hur romanen *Polyfem förvandlad* ställer fram sina gestalter. Som vi tidigare har sett kan Polyphemos uppfattas som en illustration av föreställningen om den annorlunda varelsen som inte helt och fullt går att införliva i jagets horisont. Men även förhållandet mellan pythian och gardesbefälhavaren, eller mellan åsnan och näktergalen, lyfter fram olikheter. Men att olikheten är en begynnelsepunkt i romanens allegoriserande gestaltning av den mellanmänskliga samvaron betyder inte nödvändigtvis att förståelsens sammansmältning är önskad. Tvärtom tycks man här finna förklaringen till de kontrasterande perspektiv som romanens inslag av mystik upprättar. För i mystiken upphör skillnaderna att verka och individen kan träda ut ur sitt främlingskap. Men att mystiken skulle vara en möjlig väg förnekas bestämt i den redan citerade TV-intervju som sändes i samband med utgivningen av *Polyfem förvandlad*. Tillfrågad om Kyrklund själv menar att det finns mystik i romanen svarar han: ”Något finns väl. Men jag upplever icke heller detta som någon lösning”.²⁵

Tusen och en berättelse

Flera recensenter uppmärksammar att *Polyfem förvandlad* rör sig över olika kulturkretsar och spännvidden beskrivs som en sammanhållande faktor i romanen. Så skriver till exempel Karl Erik Lagerlöf att Kyrklunds ”scen är världen, hans tid är människornas hela historia, hans handling är den eviga upprepningen i hennes öde”.²⁶ I en sådan breddning mot det utomeuropeiska fyller den persisk-arabiska sagosamlingen *Tusen och en natt* en betydande funktion. Att den i något avseende har haft inflytande på romanen uppmärksammas också av några recensenter även om ingen av dem väljer att precisera sambandet närmare.²⁷

Från europeiskt perspektiv är *Tusen och en natt* sedan länge den mest berömda skildringen av Orienten, i den har sagostoff från skilda länder och

Rom, 23.2.55.

Bokförläggare Gerard Bonnier,

Stockholm.

Broder.

Det här brevet skulle allt ha skrivits för ett par månader sedan; förlått mig. Jo - visat var det roligt (för att inte säga nödvändigt) att få pengarna och därtill telegram, som gav en irrande själ illusionen att stå i kulturens brännpunkt. Denna illusion tycks vara mera nödvändig för mig än vad jag hade trott; ejes hade jag väl kunnat stanna kvar på Nisyros. Så värt länge blir det nog inte till att bo i Rom heller; min ekonomi som vid avfärden från Nisyros var blomstrande har hastigt vissnat ned i detta kärvare klimat.

Jag har på sistone plitit ihop några landskapsbeskrivningar och kulturkåserier. I den mån som nästa rent skönlitterära sak låter vänta på sig och i den mån som du är intresserad, kunde man nog tänka sig att samla ihop somt som jag har åstadkommit i den vägen på de senaste par åren och få tillstånd en ~~småttliggarna~~ någorlunda skaplig volym. En sådan bok skulle icke behöva sakna enhetlighet, eftersom artiklarna rätt mycket anknyter till främmande förhållanden, medan resebildningarna är mera impressionistiska. När jag har möjlighet att gräva fram en del saker och sammanställa dem, får jag väl återkomma.

Må så gott och tänk icke med ovilja på

Willy Kyrklund

adnc % Valente
Via Pietro della Valle 4
Roma.

Brev från Willy Kyrklund till Gerard Bonnier 23/2 1955

folk uppsamlats.²⁸ Det är därför inte så svårt att ana sig till varför Kyrklund väljer att på olika sätt knyta an till denna reservoar av berättelser i *Polyfem förvandlad*. I vissa avseenden kan romanen till och med betraktas som en modernistisk spegling av *Tusen och en natt*. I båda sammanflyter berättelser från skilda tider och platser och i båda är ramberättandets kompositionsprincip flitigt utnyttjad. I ramberättelserna ligger andra berättelser inkapslade som japanska eller kinesiska askar, med mindre askar i de större och med ännu mindre i de mindre.²⁹

Till de avsnitt som anknyter till *Tusen och en natt* hör det som handlar om den berömda skönheten Djū el-Qulūb. Jag kommer senare att återvända till denna viktiga intertext i romanens nionde avsnitt som alluderar på historien om Ghanim ibn-Ayyub och hans syster Fethna.³⁰ Men först skall vi dröja vid några andra relationer mellan de båda verken och till det österländska. Även romanens fjärde avsnitt knyter an till *Tusen och en natt* genom att alludera på hur Sheherazade skjuter upp sin egen död med de sagor hon berättar för kung

Shariar. Att de orientaliska inslagen på samma gång erinrar om olika landskapsskildringar i *Till Tabbas* är också tydligt. Inte minst i det fjärde avsnittet, vars orientaliska sättning inte bara aktualiserar berättarsituationen i *Tusen och en natt*, utan även knyter an till reseskildringens labyrintiska soltegelstäder.

I sin reseskildring beskriver Kyrklund hur gränderna i gamla persiska städer omgärdas av ”den blinda muren”. Det är muren som effektivt döljer familjerna som lever i husen på andra sidan: ”I nyckfulla skäl och krökar tvingas man än hit än dit tills orienteringen går förlorad. Likt en drucken vacklar gränden vidare mellan murar./ Av deras tillvaro som lever därinnanför förråder muren ingenting”.³¹ I det fjärde avsnittet i *Polyfem förvandlad* kan man på ett motsvarande sätt läsa om de ”blinda” murarna i gamla orientaliska soltegelstäder:

Ständigt störtande mot murar vacklande under rusets tyngd.

I gamla städer uppförda av soltegel på kullar av soltegel, lyftande sig allt högre mot solen med blinda murar – dessa murar som motstå varje bön, varje eld, varje vädjan, även den skyggaste – där kommer vinterregnen, de kalla dropparna, sanningens minut. Leran dryper längs väggarna som kallsvett; muren mjuknar; den lilla rännen gräver ett allt djupare sår, bygger sitt delta, siktar sin vinning. Långsamt vissnar muren, öppnar sig hjälplöst, framvisar sina slarviga tegelfogar under rappningen, inbakade stenar och halm, redovisar undergivet sitt skelett, om den har något, en ung poppelstam som offrats, spretande lister mot en grå himmel.

Muren viker, det svartsjukt bevakade blottas. Tomheten blottas, de krossade speglarna, de tomma nischerna, det demolerade primusköket, de flydda stegen, de tystnade rösterna.

Det var alltså här – eller där. Med stela fingrar plockar du upp en skärva. Det var längesedan, det var nyss. Skärvan visar ett stycke av ett konventionellt landskap med en betande gasell.

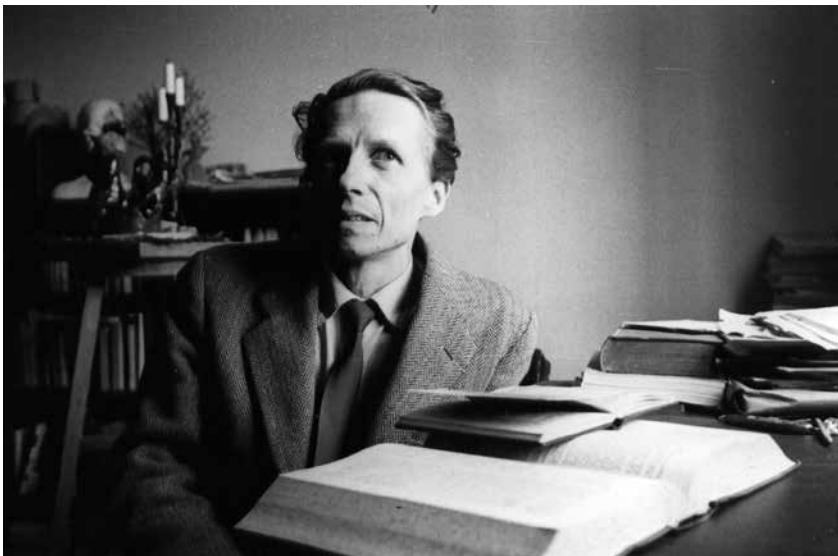
Det finns ett svek som är trofasthet, trofastheten mot det ständigt flyende. (s. 41f)

Vi har tidigare konstaterat att Kyrklund i ett brev till förlaget poängterar att målsättningen med reseskildringen *Till Tabbas* var ”att välja ett landskap för att beskriva ett själstillstånd (eller en mänsklig belägenhet)”.³² En sådan dubbel exponering av själstillstånd och landskap kan även iakttas i den lyriskt förtätade skildringen av den orientaliska soltegelstaden i *Polyfem förvandlad*. Som Arrias träffsäkert uppmärksammar beskriver passagen både hur en mur i en soltegelstad löses upp i vinterregnet och hur en människa, drypande av kallsvett, sträcker sig allt högre upp mot solen i vad som kan liknas vid en bön.³³ Läst på detta sätt kan man tillägga att den ”blinda” och ”svartsjukt” bevakande muren även framstår som en bild av den andres instängdhet och oåtkomlighet, och murens sönderfall, dess ”sår” och blottade ”skelett”, som en bild av hennes död, upplösning och slutgiltiga tystnad. Att muren först

sträcker sig liksom en bedjande ”mot solen” och sedan efter vinterregnet visar sitt ”skelett” mot bakgrund av ”en grå himmel” ansluter då till romanens övergripande gestaltning av människans exil och Guds frånvaro.

I både *Till Tabbas* och *Polyfem förvandlad* tycks soltegelstaden fungera som en allegoriserande framställning av den andres oåtkomlighet.³⁴ Men detta motiv vävs på samma gång samman med gestaltningen av människolivets skörhet och förvandling på ett sätt som påminner starkt om upprepningen i T. S. Eliots *Four Quartets* (1943). Motivet med de gamla husen som vittrar sönder, men vars material används för att bygga upp nya hus, gestaltar hos båda författarna tillvarons och livets eviga cirkelgång.³⁵ I linje med detta fungerar lertegelmuren i *Polyfem förvandlad* som en bild av det förflutnas närvaro i nuet som upprepning och frånvaro. Murarna är ”uppförda av soltegel på kullar av soltegel” – och när muren viker finner betraktaren bara spår efter den andre: ”de flydda stegen, de tystnade rösterna”.

Skärvan på vilken det finns målat ”ett konventionellt landskap” är en markör som pekar mot att den ovan citerade passagen också kan läsas på en metapoetisk nivå, att passagen fungerar som en kommentar till romantextens egen fragmenterade estetik. Den andres oåtkomlighet kontrasteras då mot skärvbildens konventionalitet och på så sätt aktualiserar passagen den i romanen återkommande föreställningen att subjektet är unikt och otillgängligt för ett språk baserat på konventioner. Här finner man alltså en parallell till de fragmentariska textlapparna i den tidigare behandlade novellen ”Prognos: negativ”. Liksom lapparna i den tidiga novellen är spår som antyder existen-



Willy Kyrklund, Lidingsö sent 50-tal. Fotograf Åke Borglund

sen av kvinnans oåtkomliga livserfarenhet antyder det förflutnas skärvor i *Polyfem förvandlad* existensen av andra subjekt och människoöden. Mot en sådan bakgrund kan man kanske också förstå den skärvliknande estetiken i *Polyfem förvandlad* som helhet. Genom fragmenten, myterna, legenderna och berättelserna kan läsaren förnimma en antydning om den andres existens. Vi har då att göra med vad som förefaller vara en direkt koppling till slutet i novellen ”Opus tegula” som behandlades i kapitel ett: ”någon skall gå över den tomma scenen och lyssna efter ekon och någon skall gå förbi högen av hopad marmor och bestiga berget av bränd lera och förundras”.³⁶

I passagen använder berättaren ett direkt tilltal och beskriver för läsaren hur hon, i den efterlämnade tomheten, själv plockar upp en skärva från ett ”längesedan” eller ett ”nyss”. På en metapoetisk nivå ligger det nära till hands att uppfatta denna kommentar som en beskrivning av läsarens egen aktivitet. Eftersom berättaren poängterar att den målade skärvan är konventionell förefaller den inte i första hand illustrera föreställningen om ett konstnärligt uttryck som refererar tillbaka till ett unikt medvetande, även om målningen som sådan kanske antyder existensen av allt detta. Snarare tycks romanen här ge läsaren en anvisning om att orden är ”tomma”, liksom det förflutnas lämningar och konventionella bilder. Samtidigt som de i sin konstnärliga manifestation vittnar om något otillgängligt eller förlorat som kan erfaras just som en frånvaro – som spår av någons steg och som främmande röster i läsarens medvetande.³⁷

Exempelberättelsen som allegori

Efter den inledande passagens apostrofering av ett ”du” följer ett antal inkapslade berättelser som presenteras i analogi med den upplockade skärvan. Som tidigare nämnts hålls de inkapslade berättelserna samman av en berättarsituation som påminner om ramberättelsen i *Tusen och en natt*: en flicka berättar olika berättelser för en härskare och likt Sheherazade inleder hon dem med variationer på invokationen ”Det berättas, o min härskare, men Gud vet bäst”.³⁸ Men till detta kommer att de inkapslade berättelserna i de äldre delarna av *Tusen och en natt* nästan alltid inleds med ett *Gör inte det eller det, annars går det som för den eller den*.³⁹ Denna sedelärande exempelstruktur har överförts till Kyrklunds roman även om den inte är lika uttalad. Flickans berättelser kan beskrivas som exempel, vilka kontrasterar olika former av svek och trolöshet mot olika former av lojalitet och trofasthet. Att flickan utnyttjar den sedelärande exempelberättelsens form antyds även genom att en av hennes berättelser uttryckligen sätts fram som ”en varning och ett exempel för envar” (s. 47). Här har vi alltså ytterligare ett prov på den läsarorienterade exempelpedagogik som dyker upp i flera av Kyrklunds texter och som kommer att utgöra den övergripande kompositionsprincipen i *Den rätta känslan*.

Den första av flickans berättelser handlar om en man som genomsöker en havsstrand efter en sten med tre bokstäver "alif och nūn och alif, vilket betyder 'jag', men kanske också någonting annat" (s. 42). Mannens situation knyter därigenom på ett omedelbart sätt an till Polyphemos exil på stranden i det första avsnittet. Mannen plockar upp en sten, granskar och slänger sedan ut den i havet när han ser att han inte funnit den rätta:

Så förnötte han sitt liv, år efter år, och när det en dag inträffade att han med den invanda rörelsen lyfte upp en sten på vilken kunde läsas mycket tydligt alif, nūn och alif ...

O flicka, den här gamla historien har vi alla hört förr. På grund av sin inötna vana att lyfta upp en sten, vända den i handen och slänga ut den i havet, gjorde han detsamma också nu. Antingen märkte han icke vad han hade funnit, eller också märkte han det när det var försent, när stenen redan singlar genom luften för att gripas av vågorna och ohjälpligen föras bort och sänkas i det bottenlösa djupet.

... så såg han att detta var just den sten, efter vilken han hade letat i hela sitt liv. Och han kastade ut den till vågorna och fortsatte sitt letande.

I sanning, flicka, hans visdom var inte mycket värd.

O min härskare, det var den inte heller och du har alltid rätt. Men han räknade efter vad den hade kostat honom. (s. 42f)

Flickan använder här den sedelärande berättelseformen och hennes exempel är konkret i den meningen att det fungerar som en illustration av den paradoxala aforism som inleder hennes berättande: "Det finns ett svek som är trofasthet, trofastheten mot det ständigt flyende" (s. 42). Samtidigt är det uppenbart att hennes berättelse innehåller flera emblematiske motiv som inbjuder till allegorisk tolkning: stranden, sökandet, stenen, havsdjupet.

På en konkret nivå exemplifierar berättelsens huvudperson närmast hur kroppens lojala vana att göra som den alltid har gjort förråder honom. Detta exempel på förräderi har en existentiell innebörd, vilket klargörs av att flickan uttryckligen poängterar att mannen "förnötte" sitt liv med "den invanda rörelsen". Men i flickans berättelse tycks vanan även stå i konflikt med den omedelbara situationens krav på närvaro i nuet och på en allegorisk nivå framstår berättelsen om stenen med orden "alif och nūn och alif" därför som ett exempel på hur människans vana är ett svek mot henne eget jag.

Flickans berättelse kan därmed sägas samspela med den paradoxala aforism som inleder hennes berättande. Den illustrerar då föreställningen att vanans lojalitet är ett svek mot den enskilda situationen och livet, på samma gång som ett svek mot vanan och övertygelsen är en trofasthet mot nuet och det ständigt flyende. I linje med detta kan flera av flickans exempel beskrivas som variationer, vilka från olika håll belyser och fördjupar den inledande paradoxen. Av den orsaken ligger det naturligtvis nära till hands att se flickans exempelberättelser mot bakgrund av det etiska och kunskapsteoretiska

problemkomplex som tidigare behandlats i och med artikeln ”En politisk dialog” i *DN*-debatten ”Lojaliteter och förräderier”.⁴⁰

*

Liksom flickans första berättelse, om mannen som letar efter en sten med ordet ”jag”, gestaltar hennes fjärde i allegorisk form en identitetsproblematik. Denna berättelse aktualiserar också ytterligare en central text i den orientalska traditionen genom att variera en berömd kärlekshistoria i Jalal al-din Rumis sufiska lärodikt *Mesnavi*. Rumis *Mesnavi* är en text som Kyrklund tidigare behandlat i reseskildringen *Till Tabbas*, där han infogat kärleksfulla översättningar av flera kända passager. I *Polyfem förvandlad* står relationen till föregångaren utsagd även om den är tydligt identifierbar för varje läsare som känner berättelsen sedan tidigare.

Berättelsen i *Mesnavi* skildrar hur en man upprepade gånger blir bortvisad från sin väns hus och betraktas allmänt som en allegori utformad för att undervisa den gudssökande människan i hur hon bör bete sig för att nå Gud. Den sökande får inte komma in genom vännens port förrän han når insikten att han är helt utan egen identitet och en del av Gud. I Eric Hermelins *Mesnavi*-översättning blir mannen insläppt då han inte längre svarar ”jag” men ”du”:

”Vem är där vid Dörren?”, ljöd Rösten av hans Vän;
Han svarade: ”Du är vid Dörren, o mitt hjärtas Röväre!”
”Nä”, sade Han. ”Om du är Jag, kom in, o Jag”.⁴¹

Den amerikanske religionsvetaren William C. Chittick menar att Rumis allegori gestaltar hur människan ofta felaktigt tror att den materiella världen verkligen finns och ser sig själv som en autonom individ bland andra individer. Om människan ställer sin existens bredvid Guds existens ser hon att hennes är helt härledd ur hans. Människans existens är egentligen en icke-existens på samma gång som Gud, som framstår som icke-existerande, egentligen är det enda som existerar: Jag är Du.⁴²

I *Polyfem förvandlad* återberättas Rumis allegori nästan helt oförändrad. Flickan skildrar hur älskaren upprepade gånger kommer till ”den älskades port”, knackar på för att bli insläppt, men nekas tillträde. Först när älskaren svarar ”du” blir han insläppt:

Och han gick sin väg och gjorde en pilgrimsvandring och återvände till den älskades port och smekte dörrposten och klamrade sig fast vid ringen och tryckte pannan mot dörrplankorna och ropade med sitt hjärta på sin älskade utan ett ljud. Frågades inifrån: ”Vem där?” Han viskade: ”Jag.” Svarades: ”Gå din väg!” Och han gick sin väg och gjorde en pilgrimsvandring och återvände till den älskades dörr och bultade på dörren och ropade: ”Öppna!” Frågades

inifrån: ”Vem där?” Svarades: ”Du.” Svarades: ”Älskade. Vad bråkar du för? älskade. Här finns ingen dörr.” (s. 44f)

Om flickans berättelse uppvisar stora likheter med berättelsen i *Mesnavi* förefaller den ändå inte ha samma innebörd. Den allegoriska och exemplifierande formen är visserligen densamma. Men hos Kyrklund kan man inte rimligen hävda att den underbygger och utlägger en fixerad religiös ordning. Om Rumis berättelse med Edwin Honigs terminologi är att betrakta som en profetisk allegori är Kyrklunds snarare att förstå som en visionär – åtminstone i den meningen att berättelsen är infogad i den personliga visionens sekulariserade sammanhang.⁴³ Men det betyder också att allegorin är lösgjord från den religiösa ram som i Rumis fall ledsagade exegesen. För att tolka Kyrklunds allegori måste man istället läsa den mot avsnittets och romanens mångtydiga helhet.

Även om de olika sammanhangen ger olika innebörd åt mannens sökande så samspelar romanens allegori med ursprungstextens. Detta trots att det uppenbarligen inte handlar om ett lojalt övertagande av element ur sufismens tankevärld utan om en replik och ett omfunktionerande. I relation till den inledande passagen i det fjärde avsnittet, där muren utgör en gräns mellan jaget och den andre, förefaller den sufiska intertexten gestalta både drömmen om ett gränsöverskridande och föreställningen att ett sådant överskridande innebär en förlust av det egna jagets subjektivitet. Därmed exemplifierar den allegoriska berättelsen att en verklig trofasthet mot det som är annat är ett svek mot det egna. I förhållande till den inledande paradoxen – ”Det finns ett svek som är trofasthet, trofastheten mot det ständigt flyende” – kan man påstå att den visar hur den fullständiga trofastheten innebär olikheternas upphörande och ett svek mot jaget.

Ytterligare ett sätt att fixera allegorins betydelse är att gå till författaren själv. Som tidigare har nämnts kommenterar Kyrklund de mystiska inslagens funktion och påpekar att han inte upplever mystiken som någon lösning. Men i samma intervju sammankopplar han den mystiska vägen med upplevelsen av den egna identitetens expansion och med uppgåendet i något utanför jaget:

Det är väl också så, eller kan upplevas så, att när identiteten suddas ut, när jagets gränser suddas ut, kan man uppleva detta också som en gemenskap, en gemenskap med andra och annat, en upplevelse som når sin yttersta punkt i identifikationen med allt, detta som ju den indiska filosofin sysslar med, som de formulerar i den här satsen ”detta är du”.⁴⁴

Polyfem förvandlad gestaltar denna jaglöshet i en mängd olika motiv och i en lika ofta citerad som central bild beskrivs det mänskliga jaget som en föränderlighet bestående av det som ligger utanför henne själv. I avsnittet om herr Lundström säger den anonyma interlokutören:

– Vad håller jag fast och är redan en annan? Denna krampaktigt knutna hand ser jag redan med en annans ögon. Nu är jag väl praktisk, herr Lundström? Är ni nöjd nu? Bilderna vandrar igenom oss som vågor genom vatten, fogar sig samman och löser upp sig, formar oss och glider bort ur oss, samma delar i nya mönster, samma mönster dolt i nya bilder, ständigt vandrande vidare. (s. 89)

I romanen återfinns alltså föreställningen om att människans identitet konstitueras av något utanför henne själv parallellt med den orientaliska föreställningen om den enskilda människans icke-existens i förhållande till allt. I det perspektivet fungerar de orientaliska inslagen i *Polyfem förvandlad* som ett alternativ till uppfattningen om jaget som en autonom och självständig enhet. En liknande subjektsuppfattning återfinns även i den drygt tio år äldre *Mästaren Ma*. Huruvida Kyrklund faktiskt har utvecklat sin föreställning om människans identitet i samband med sina studier av den orientaliska traditionen är däremot mycket svårt att fastslå, eftersom liknande tankegångar återfinns i den västerländska filosofin och socialpsykologin. På 60-talet var föreställningen om att jaget skapas av omgivningen och inte finns i sig självt utbredd bland svenska författare.⁴⁵

Kyrklund är inte heller den ende som under 60-talet sammanför mystiska föreställningar med frågan om det mänskliga jagets autonomi. Två år tidigare gav Lars Gyllensten sin novellsamling *Desperados* (1962) ett motto från Rumis *Mesnavi* och i vad som liknar ett förord bekänner han sig som ”gnostiker” om det kommer an på kunskapen: ”vi lever i våra inbillningar. Men vi lever också av våra inbillningar”.⁴⁶

I flera avseenden är identitetsproblematiken i *Polyfem förvandlad* att likna vid den som vid samma tid, om än med något andra förtecken, sysselsatte Gyllensten. I *Desperados* finner man en liknande tidstypisk formulering som på ett klagörande sätt knyter an till denna tematik: ”Jag tror på fullt allvar, att vi människor lever i de bilder och beskrivningar, som vårt språk, i vidsträckt mening, kan skänka oss, och ingen annan stans – i ’ord’”.⁴⁷ Mot denna bakgrund får den kyrklundska interlokutörens ”redan med en annans ögon” dubbelt fokus. Meningen beskriver både förändringen från ett tillstånd till ett annat och att blicken är direkt beroende av den andre och av omgivningen: blicken är inget i sig självt – jag är också du. Här kan man samtidigt se en parallell till romanens helhet. Jag är du på samma sätt som gränsen mellan det inre och det yttre i *Polyfem förvandlad* – mellan det enskilda verket och traditionens texter – tenderar att upplösas av den mångfaldiga intertextualiteten.

*

Efter återberättandet av Rumis allegoriska kärlekshistoria håller flickan fram ytterligare tre exempel som illustrerar olika former av trofasthet och svek. Ett av dem är en fantastisk historia om en fiskare som på grund av ovarsamhet

förlorar sin högra hand under hajfiske. Oförmögen att ”komma tillrätta med sin förlust” börjar han leta efter sin hand på havsstranden:

Han letade bland strandstenar och under tångruskor, solen brände hans nacke, stenar och sjöborrar sargade hans fötter, han letade oavlatligt i år efter år, men stranden var mycket vid och ännu efter många år föreföll det som om mera av stranden återstod att genomleta än när han började. Efterhand anpassade han sig till detta jämmerliga liv och hans forna lyckligare liv med hustru och barn tycktes honom alltmer avlägset, röster flyende under valv, skuggor i en spegel. Någons bara fötter på de varma stenplattorna i korridoren, sand driver in utifrån, någons bara fötter, min dotters? bruna flickfötter, märken av fot och tår i det fina stoftet på stenplattorna i korridoren, flydda steg, Bibi! Bibi! kom! nej, det var någon annan, någon annan dag, en varm dag någon annan stans.

Som jag sade, o min härskare, stranden var vid och ännu efter många år hade han icke genomletat mer än en ringa del därav. (s. 45f)

Liksom flickans första exempel skildrar denna berättelse hur en man letar på en strand, och på ett för Kyrklunds prosa typiskt sätt glider hennes skildring mellan olika synvinklar. Först relaterar hon sakligt händelseförloppet och beskriver hur mannen letar på stranden. Framställningen glider sedan över i metaforiska bilder som skildrar mannens upplevelse av att ha förlorat sitt tidigare lyckligare liv: ”röster flyende under valv, skuggor i en spegel”. Därefter övergår berättaren till en fullständigt inlevelsefull framställning som i direkt anföring redogör för mannens minne av det förlorade livet med hustru och barn: ”någons bara fötter, min dotters?”.

Berättandets rörlighet ger framställningen en följsamhet som inbjuder läsaren att på ett inkännande sätt ta del av gestaltens inre upplevelse av situationen. Därmed får exemplet en konkretion som understryker det personligt-existentiella i mannens unika förlust, att det just är hans liv som har förflutit och förlorats. Slutligen finner mannen sin hand som förvandlats till en sjöstjärna:

Den hade efter någon tids kringirrande anslutit sig till sjöstjärnorna och upp-tagits bland dem och på det hela taget funnit sig tillrätta i sin nya omgivning därhän, att det var svårt att avgöra om den var en sjöstjärna som varit en hand eller en hand som varit en sjöstjärna. Mannen fångade den emellertid och förmådde den att återtaga sin gamla plats på hans arm. Men när handen väl hade satt sig fast och mannen beredde sig att återvända hem, då tog han sin kniv och högg av denna eländiga hand och slängde den högt uppåt land och ropade: ”Ligg där och ruttna, du hand som svek mig!” Och han fortsatte längs stranden. (s. 46f)

Handen är ett vanligt förekommande motiv i författarskapet och trots vissa betydelseförskjutningar förefaller det som om detta motiv har en liknande

emblematiske funktion i de flesta av Kyrklunds texter.⁴⁸ En egenhet hos Kyrklund är nämligen det repertoarliknande återanvändandet av tidigare etablerade motiv och dessa motiv ympas i sitt nya sammanhang ofta på sin tidigare allegoriska funktion.

I kapitel fyra såg vi att handen i *Mästaren Ma* var kopplad till en moral-filosofisk föreställning: människan formas av det som ligger utanför henne själv och att hennes handlingar därmed är determinerade av miljön. I en kort aforism påstår Ma-fu-tsī att de flesta människor inte märker vad som ”omger” och ”formar” dem: ”De märka icke vägorna som bära dem. De tro att deras händer tillhöra dem själva och att deras handlingar tillhöra dem själva. Men deras händer gå sina egna vägar”.⁴⁹ Både i Ma-fu-tsīs aforism och i flickans exempelberättelse vandrar händerna på egen hand och lever ett eget liv. I flickans berättelse betonas även att mannen förlorar sin hand ”på grund av ovarsamhet” och att förlusten av handen är ett ”svek”, vilket i sin tur måste förstås i förhållande till de andra exemplens variation av svek- och trofasthetstemat.

Samtidigt förefaller det återgivna upplevelseperspektivet, och skildringen av tidens flykt i flickans berättelse, ge en anvisning om hur sökandet efter handen kan tolkas allegoriskt. Förlusten av handen står parallellt med dotterns ”flydda steg” och förlusten av det tidigare ”lyckligare livet”. Därmed tycks det som om flickans berättelse exemplifierar att en förflugen handling lätt kan leda människans liv i en riktning som hon själv varken önskar eller kan förutse. På samma gång framhåller flickan att om individen inte kan ”komma tillrätta med sin förlust” har hon heller ingen annan att göra ansvarig för förlusten än den hand som utförde den handling som svek. En liknande absurd logik har vi redan iakttagit i Don Quijoteberättelsen i *Tvåsam*. Både Don Quijotegestaltens upprepade åderlåtning och mannens hämnd på sin egen hand vittnar om ett trotsigt krav på rättvisa från vad som inte förefaller som något mer än en godtycklig världsordning.

Det absurda kravet på rättvisa återkommer i flickans nästa exempel som beskriver hur en olycklig slump av händelser leder till att en fiskare förlorar sin hand. Fiskaren i flickans exempel är en tiggare utan hand och fot och han får själv berätta sin historia:

Vi hade just fått upp hajen till relingen och drivit in en pik i gapet på den och bant upp käftarna och fått en vajer snarad och åtdragen runt huvudet och skulle till att hiva, då någon drog ut piken för att flytta på den. Just i detsamma snavade min fot på en repända och jag föll och fick handen mellan hajens tänder som slog igen. Men hajen spottade ut handen. Sedan drog vi upp hajen. Men min fot som svek mig och gjorde mig olycklig, den högg jag av och kastade ifrån mig och nu sitter jag här som en varning och ett exempel för envar. (s. 47)

Slumpen är den omedelbara orsaken till fiskarens öde, ändå utkräver han rättvisa. Därmed illustrerar tiggaren i flickans exempel samma oförmåga att

acceptera en värld styrd av slump som Polyphemos i romanens första avsnitt. Tiggarens hämnd mot den ”fot som svek” visar sig därför vara en protest mot tillvarons slumpmässiga spel, och han själv framstår som ett exempel på det lönlösa i att protestera mot exilens brist på ett högre moraliskt förnuft. Att flera av flickans exempel utspelar sig på en strand pekar ju också på att de varierar tematiken i romanens första avsnitt och skildrar en tillvaro i skuggan av exilens meningsförlust.

*

När Karl-Heinz Stierle anger vad som skiljer exempelberättelsen från fabeln tar han fasta på Lessings idé om händelseförloppets inre sannolikhet. I *Ab-handlungen über die Fabel* (1759) menar Lessing att fabeln byggs upp av en inre logik som inte störs av det verkliga fallets faktiska detaljer och därmed har den enligt honom en fördel framför det historiska exemplet. Stierle menar i sin tur att ett sådant resonemang inte är helt lämpligt eftersom det döljer vad som i själva verket skiljer fabeln från exempelberättelsen. Enligt Stierle fyller fabelns osannolikheter nämligen en specifik funktion genom att de signalerar den allegoriska dimensionen i genren: ”I fabeln framträder det generella *som* det partikulära; i exemplumet framträder det *i* det partikulära. I det förra fallet representeras det generella, i det senare impliceras det”.⁵⁰

Mot bakgrund av en sådan distinktion ter sig flickans berättelser i det fjärde avsnittet som hybrider. De är visserligen exempelberättelser, men allegoriska sådana. Av den orsaken kombinerar de konkretion med abstraktion på ett sätt som förefaller typiskt för Kyrklunds tankemodellsetetik över huvud taget. Nu kan man invända mot Stierle och hävda att exempelberättelsen och allegorin i själva verket hör samman mer intimt än vad hans resonemang gör gällande.

I *Allegories of History* föreslår Barney att den inkapslade berättelsens funktion i en övergripande berättelse kan beskrivas med hjälp av allegoriska termer. Han menar att allegorin går att beskriva som ett exemplum utan ram (‘frame’).⁵¹ Om man tänker sig ett exemplum som har avlägsnats från sin narrativa eller diskursiva ram så har man något som liknar en hel berättelse, förklarar Barney och fortsätter: ”Låt oss vidare tänka oss att denna hela berättelse på något sätt lockar fram en tolkning och att tolkningen etablerar samma diskurs eller berättelse som den ursprungliga kontext vi föreställde oss som en inramning till exemplumet. Nu kan vi kalla den hela berättelsen en allegori av det typologiska slaget”.⁵²

Med sitt tankeexperiment vill Barney visa att exemplumet och den typologiska allegorin fungerar enligt samma logik. Medan ett exemplums funktion är att utveckla eller belysa något i den övergripande berättelse som inkapslar det, kommenterar och tolkar den typologiska allegorin en föregående berättelse – exempelvis den bibliska berättelsen om Kain och Abel. Det är denna föregående berättelse som enligt Barney i en mening fungerar som en ram:

”Om vi förstår en typologisk allegori som ett oinramat exemplum förutsätter vi att antingen en diskurs eller en berättelse kan fungera som en underförstådd ram till den allegori som vi läser”.⁵³

Det besynnerliga med flickans exempel är att de inte är konkreta i den meningen att de på ett tydligt sätt illustrerar ett resonemang i avsnittets ramberättelse – som exempelberättelsen borde göra om man utgår från en mer snäv definition. För även om de presenteras i relation till den paradoxala aförism, som de kanske kan antas konkretisera, så är denna relation både utsagd och otydlig. Detta kan naturligtvis förklaras mot bakgrund av romanens montageteknik och bidrar till den typiskt kyrklundska rörligheten. Läsaren måste av den orsaken på egen hand arbeta sig fram till den underförstådda ram som de allegoriserande exempelberättelserna sedan i sin tur tolkas mot: allegori monteras mot allegori och summan är en hermeneutisk cirkelrörelse utan definitivt slut.

Här skulle man kunna jämföra Kyrklunds gestaltningsslag med Kafkas. Liksom hos Kafka framstår texten som en allegoriserande yta, där de emblematiska motivens betydelse genereras i läsarens aktiva förhållningssätt till texten som helhet. Denna egendomliga öppenhet, där allting kan betyda någonting, och där någonting kan betyda allting, medför att läsaren alltid möter fortsatt motstånd. Om man anlägger ett sådant perspektiv kan man kanske också beskriva *Polyfem förvandlad* med de ord som Roland Barthes har använt om Kafkas författarskap: ”En Kafka-berättelse auktoriserar tusen lika möjliga nycklar, med andra ord godkänner den inte någon”.⁵⁴

Ingenting att ge

Till de mer svårtolkade orientaliska avsnitten i *Polyfem förvandlad* hör det som handlar om Djū‘ el-Qulūb. Detta det nionde avsnittet har samtidigt något av en särställning i romanen eftersom det föregriper tematiken i Kyrklunds nästa prosaverk. Här finner man alltså en direkt förbindelselänk mellan två annars ganska olika böcker som gavs ut med tio års mellanrum. Nu ska vi inte genast fördjupa oss i hur denna relation ser ut, bara kort konstatera att avsnittet pekar framåt, mot den kommande bokens ironiska uppdelning mellan rätta och felaktiga känslor. I *Tusen och en natt* betonas Djū‘ el-Qulūbs skönhet genom att hon bär smycken och ädelstenar: ”På halsen hade hon ett guldhalsband med dyrbara inläggningar, i öronen ringar med makalösa stenar och om handleder och anklar länkar av guld och diamanter, alltsammans värt mer än sultanens hela rike”.⁵⁵

I nattdagboken ”Stämningar” kommenterar Kyrklund berättelsen och uppmärksammar att hennes skönhet beskrivs med juvelernas värde. Denna iakttagelse blir sedan utgångspunkten för en reflexion om västerlänningens kontra orientalens sätt att se på människan. Kommentaren citeras *in extenso*:

Nu denna berättelse i 1001 natt om Ghanim ibn-Ayyub och damen Qut el-Qulub (Hjärteföda), vars underbara skönhet beskrivs med att hennes smycken var mycket dyrbara, värda ett sultandöme, ja i själva verket omöjliga att överhuvudtaget värdera i pengar. Hon irrar omkring i Bagdad och söker sin älskade, finner honom, men känner inte igen honom, ty han ligger sjuk. Av samma anledning blir han icke igenkänd av sin syster och moder; ej heller känner han igen dem, ty de har under tiden blivit fattiga. Genom en tillfällighet uppenbaras vem som är vem och alla faller lyckliga i varandras armar.

Vilken krass ytlighet! säger vi. Att endast se till kläderna, smyckena. Vi för vår del, vi ser djupare, vi ser till kroppen. Kläderna spelar ingen roll.

Egendomligt nog finner man samma ytlighet hos Shakespeare. Med kläderna byter man samhällsställning och kön; ingen känner igen. Teaterkonvention kallar vi det hos den store diktaren.

Ty för vårt sätt att se är det ingensomhelst svårighet att känna igen en person, även om han har förlorat kläderna och förståndet.⁵⁶

Kyrklund tar fasta på att identiteten beskrivs genom det yttre och ser detta som orsaken till att berättelsens karaktärer inte längre känner igen varandra när de förändrats och blivit sjuka eller fattiga. Detta kontrasteras sedan mot västerlänningens förment djupare sätt att se. Därmed knyter Kyrklunds tolkning berättelsen till frågan om den andre framträder för det betraktande jaget som yta eller djup. Hans tolkning tycks därför på ett omedelbart sätt samspela med den etiskt betydelsefulla tematik som vi följt i *Polyfem förvandlad*.

När berättelsen återkommer i romanen fyra år senare är det som en mycket fri variation av historien i *Tusen och en natt* och redan det sätt på vilken den berättas anger en central skillnad. Istället för en Sheherazadegestalt som berättar olika sagor för sin härskare berättar den döda skönheten Djū' el-Qulūb sin egen historia för läsaren. Avsnittet inleds med att hon beskriver den "ensamma kupol i ökenranden" som är hennes egen gravplats:

Denna ensamma kupol i ökenranden, som välver sig över mig, välver sig över en berömd skönhet. Vittrande stuckornament och textade glasyrtegel prisa min fågring på båda språken. Mitt namn var Djū' el-Qulūb – Hjärtanas Hunger. (s. 75)

Skildringen av den egna gravplatsen utgör ramen för tre inkapslade berättelser som redogör för varför Djū' el-Qulūbs utseende alltid uppfyllde "skönhetens normer". Den första av dessa handlar om hennes uppfostran, den andra om hennes utvaldhet, den tredje om hennes levnads korthet. Man kan också beskriva det som att avsnittet har en cirkelkomposition och att den tredje och avslutande berättelsen återknyter till inledningens ram:

Vad beträffar min levnads korthet så råder Gud över alla ting och jag klädde av mig mina armringar och mina smycken och mina turkosörhängen och tog min bostad under denna ensamma kupol i ökenranden tillsammans med

mitt barn och en docka. Min bild, vars drag fanatikerna icke skall våga utplåna, ser du här.

O vandrare. Jag vet ej vad du söker på denna plats. Djū' el-Qulūb är fattig och har intet som hon kan ge. Men det hände mig en gång, att jag en natt råkade tappa min hårkam i öknen. Om du vill ha den så gå och ta den. (s. 79)

Ramens egenartade berättarsituation utgörs alltså av att den döda Djū' el-Qulūb tilltalar en vandrare som besöker hennes egen gravkupol. Genom att kupolen ligger i ökenranden aktualiseras romanens gränsmotiv – analogin till Polyphemos exil på stranden förstärks av att öken och hav parallellställs i romanen (s. 100). Vandraren apostroferas med ett intimt ”du” och av allt att döma är det läsaren själv som här skrivs in i berättelsen.

I kupolen möter vandraren stuckornament och textade glasyrtegel som prisar Djū' el-Qulūb och hennes fågring. I egenskap av död är hon själv frånvarande och därför förefaller det som om kupolen tilltalar vandraren genom inskriptionerna, eller rättare, det tycks som om inskriptionerna manar fram en röst och en berättelse om den frånvarande. Här kan man se en motsvarighet i romantextens relation till läsaren: liksom Djū' el-Qulūb talar trots sin frånvaro talar texten i författarens frånvaro. På så sätt framträder kupolen och vandraren, på en metapoetisk nivå, som en gestaltning av relationen mellan textens tystnad och läsandet som aktiv handling. Innanför detta ramverk kan sedan de tre berättelserna utveckla sig.

Intrycket av att läsaren är inskriven i ramberättelsen förstärks av att romanens fiktiva och typografiska nivåer kortsluts. En uttryckligt utpekad koppling mellan fiktionvärld och text har vi tidigare iakttagit i romanens andra avsnitt om Lykia. I avsnittet om Djū' el-Qulūb är kopplingen inte lika tydligt formulerad och den upprättas istället indirekt, genom att hon i den ovan citerade passagen pekar ut sin egen bild för vandraren. Läsaren ser denna bild som en blankrad, det vill säga som en frånvaro på romanens sida. Att ramberättelsen är en allegorisk berättelse som analyserar och kommenterar förhållandet mellan romantext och läsare antyds även av att Djū' el-Qulūb överlämnar en gåva. Som vi såg i föregående kapitel är romanens gåvomotiv förbundet med både en etisk och estetisk problematik. I jagberättelsen om Djū' el-Qulūb förefaller gåvan vara kopplad till problemet med hur den andre framträder för mig som betraktare eller läsare. Av hennes berättelse framgår att gåvan är att betrakta som tom och därmed står den i ett analogiförhållande till den utpekade blankraden på romanens sida: hon har ”intet som hon kan ge” och överlämnar samtidigt en kam som hon råkat ”tappa” i öknen.⁵⁷

När Kyrklund i ”Stämningar” kommentar berättelsen från *Tusen och en natt* tar han fasta på frågan om man som betraktare kan se förbi det yttre, till något djupare som vittnar om den andres unika personlighet. Enligt Kyrklund är yttre attribut som smycken och kläder det språk som sagosamlingen använder för att förmedla individens identitet. I *Polyfem förvandlad* har denna

problemställning överförs till frågan om det konventionella skriftspråket kan förmedla något privat och unikt. I linje med detta beskriver Djū' el-Qulūb sin egen skönhet "såsom denna definieras av den fastställda konventionen":

Mina ögonbryn voro pilbågar, eller valvbågar, eller bönenischer, eller bokstaven kâf, såsom i "kalaf", eller poloklubbans böjning, eller stoets brännmärke. Mitt ansikte var månen, mitt hår var natten, mina lockar var Guds snara om din hals. Mina läppar voro inseglet, eller rubinen, eller den röda vallmon; min saliv var Salsabils vatten eller Khidrs källa eller det bittra vinet från Gurgān. Min midja var bokstaven alif, såsom i "alastu", eller ett vassrör, eller en frånvaro; min blick var svart av sorg. (s. 75)

Beskrivningen av den älskades ögonbryn som pilbågar, vilka skjuter iväg ögonens blickar, eller bönenischer, mot vilka älskaren kan lyfta sina händer och tillbe den älskade, återfinns tillsammans med de övriga fraserna i den sufiska lyrikens allegoriserande repertoar.⁵⁸ De ingår där som emblem vilka används för att med ord fånga den gudomliga skönheten, det fullkomliga, utsägliga och radikalt andra. Frågan som infinner sig i *Polyfem förvandlad* tycks däremot vara om ett montage av konventioner kan uttrycka den andres identitet. Romanen förändrar därmed den hårt styrda sufiska repertoaren, till att gestalta språkets oförmåga att förmedla den unika erfarenhet som befinner sig bortom betraktarens synrand. Med hänsyn till det resonemang som presenterades i kapitel sju kan man förstå denna omvandling i ljuset av övergången från symbol till allegori.

I berättelsen tycks den borttappade kammen och den tomma blankraden inte bara fungera som en metapoetisk kommentar till textens egna förutsättningar. Motivet pekar även mot det minimala personliga spår som Djū' el-Qulūb efterlämnat i världen. Här har vi då ett exempel på hur Kyrklund ympar texter på varandra och hur detta grepp genererar ett nät av emblematiska betydelse som ingår i författarskapets vokabulär. I *Mästaren Ma* gestaltar kammen i öknen hur människan omsluts av döden och "det omänskliga".⁵⁹ Både Solanges förvandling till en tuva starrgräs och Polyphemos förvandling till en sten går att beskriva som motiv vilka allegoriskt varierar denna tematik.

*

Den första inkapslade berättelsen är en beskrivning av Djū' el-Qulūbs uppfostran och förklarar varför den bidrog till att hon aldrig avvek från "skönhetens normer". Det viktigaste inslaget i denna uppfostran har enligt henne själv varit att bygga upp "den rätta känslan":

Det väsentliga är självfallet tillägnandet av den rätta känslan. Ur den rätta känslan följer den rätta formen. Detta kan icke tillgå på annat sätt.

Det finns ju människor, som är övermåttan angelägna att tillhöra det bättre

sällskapet; de menar sig höra hemma där, samtidigt som de hela tiden i smyg tittat efter hur andra gör; genom sin överlägsna min och sin rädsla för att göra sig löjliga gör de ett löjligt intryck. Eftersom de icke har uppnått den rätta känslan, uppnår de icke den rätta formen.

All lärdom, vare sig astronomi eller historia, all kännedom om formerna, vare sig poesi eller musik, syftar endast till detta: att uppodla den rätta känslan. Den rätta känslan är en allmän känsla, icke en speciell känsla. En människa som är besatt av demoner kan vi ju icke förstå, en fattig kan vi ju icke förstå, en blind som ropar ur grändmörkret kan vi icke förstå. Den rätta känslan tar endast hänsyn till den yttre situationen.

Odlandet av den rätta känslan måste ta sin början i barndomen; vad som försummas då kan icke bättras på med smink eller ögonsvärta. Det kan icke ske under trycket av plåga och nöd, som gör sinnet trångt och knyter känslan till den egna fördelen. (s. 76f)

Djū' el-Qulūbs uppfostran har syftat till att inöva henne i förmågan att uppleva de rätta känslorna. För ur den rätta känslan följer på ett okomplicerat sätt den rätta formen: hennes fulländade "utseende" och "uppträdande". Skildringen av hennes moraliskt uppbyggliga fostran för kanske tankarna till de arabiska palatsens hovkultur och den värdering av de sköna konsterna som man en gång fann där. Men denna form av karaktärsodling är något som Kyrklund med viss ironi återkommer till i olika sammanhang och den är då inte nödvändigtvis knuten till det orientaliska. I linje med detta förefaller det som om Djū' el-Qulūb, trots sitt ursprung i sagosamlingen *Tusen och en natt*, fungerar som ett språkrör för vad som kan beskrivas som en mer allmän dygd- och karaktäretik.

"Vacker och god" var ett vanligt lovord hos de antika grekerna och uttrycket markerar att en nobel karaktär förväntas förena såväl estetiska som etiska ideal.⁶⁰ I enlighet med Aristoteles betraktas dygden inte enbart som en förmåga utan som en inre egenskap eller attityd hos sinnet. En mer specifik definition på dygden finner man i Helsingforsprofessorerna Rafael Karstens *Filosofisk etik* (1941): "Vi kunna i överensstämmelse härmed definiera dygden som en bestående viljeriktning och en därav betingad vana till handling, som avser såväl det enskilda livets som samhällslivets uppehållande och fullkomnande".⁶¹ Enligt samma bok är dygden intimt förknippad med plikten och innebär "att en lägre och mera begränsad synpunkt underordnas en högre och vidare synpunkt" och ytterligare: "Han har den rätta, moraliska självkänslan, som grundar sig på verklig inre storhet och värdighet".⁶² Definitionen som har påtagliga likheter med berättarens kategorisering av känslor i *Den rätta känslan* går delvis tillbaka på Aristoteles, som i sin redogörelse för hur karaktärsdaningen bör utformas också poängterar vikten av att de moraliska känslorna fostras redan i unga år. Liksom Djū' el-Qulūb och till skillnad från Platon menar han att musik och tragiska skådespel kan användas i den moraliska uppbyggelsen. Aristoteles dygdbegrepp omfattar nämligen även känslan, inte bara förnuftet eller handlingen.⁶³

Willy
Kyrklund
Den
rätta
känslan

Bonniers

Omslag till *Den rätta känslan* 1974

Djū' el-Qulūbs berättelse avslöjar att hennes skönhet och känsla är "fulländad" och "rätt" på grund av en konvention som både bekräftar och reproducerar sig själv. Med en cirkulär logik sägs hennes skönhet framställa "själva definitionen på skönhet, såsom denna definieras av den fastställda konventionen" (s. 75). Det förefaller på samma gång som om den av konventionen definierade värderingen blir en dygd som inte bara uppehåller och fullkomnar, utan också stänger ute det som är annorlunda och speciellt: "En människa som är besatt av demoner kan vi ju icke förstå, en fattig kan vi ju icke förstå, en blind som ropar i grändmörkret kan vi icke förstå" (s. 77).

Djū' el-Qulūbs påstående att den rätta känslan är en allmän och inte en speciell känsla föregriper resonemang som kommer att vidareutvecklas i Kyrklunds nästa bok. I det inledande stycket av *Den rätta känslan* beskriver berättaren nämligen med en tillskruvad moralfilosofisk jargong, hur olika känslor allmänt brukar uppfattas som rätta eller felaktiga beroende på deras motivation: "somatiskt motiverade känslor med nära anknytning till själva sinnesförnimmelsen värderas lägre än ideella känslor i anslutning till övergripande perspektiv. Värdefullare än den sinnliga kärleken är kärleken till fosterlandet".⁶⁴ Men bokens avslutande karaktärisering av den rätta känslan som "mycket präktig" röjer samtidigt att berättaren inte nödvändigtvis delar den allmänna värderingen av de känslor som han redovisar. Han verkar då snarare vara ute efter att punktera den självrtäffärdighet som talet om rätta och allmänna känslor innebär. Att självrtäffärdighet leder till en uppvärdering av det egna och ett förtyck av det andra är en föreställning som Kyrklund

tidigare behandlat i "En politisk dialog". Efter *Den rätta känslan* utvecklas denna föreställning ytterligare och får en central plats i både *Om godheten* och den moralfilosofiska essän "Om godhetens uppkomst ur flockinstinkten".⁶⁵

*

Den andra av Djü' el-Qulübs inkaplade berättelser aktualiserar romanens slumpmotiv och skildrar hur hon, som från början var en tiggares dotter, av en komisk händelse blir omhändertagen av den turkiske härskaren Timur Lenk och hans hov. I relation till den första inkaplade berättelsen förefaller det som om den andra problematiserar en etik som utgår från att en känsla kan dömas ut som moraliskt förkastlig. Denna dubbelbelysning etableras genom att berättelsen om hennes "utvaldhet" samtidigt låter det egna orealiserade livsödet som tiggare återspeglas i ett exempel på en människa vars känsla är förstörd:

En tiggerskas dotter som leker i gatsmutsen får skorv och tovtigt hår; när man går förbi sträcker hon fram sin lilla hand, gnäller och ler för att få en slant. Skorven kunde botas med salva och håret kan tvättas, men att sträcka fram handen och le, det förstör hennes känsla, den skadan kan icke botas, hur kunde hon då någonsin bli vacker? Jag har aldrig behövt tänka på min fördel, jag har aldrig behövt sträcka fram handen och le, jag har aldrig behövt överdriva med ögonsmink utan mina ögon har alltid varit svarta av sorg. (s. 77)

Tiggerskans dotter sträcker fram handen och den rätta känslan, som inte är självcentrerad utan altruistisk, blir därmed förstörd. Den utpekade skillnaden mellan dem är samtidigt ingenting annat än slumpens utfall. Även Djü'

Bokförläggare
Gerard Bonnier
Stockholm

O Broder.

Jag bifogar här material till en liten
broschyr, om det är så att du känner för det. Skriv en liten lapp!

Vale.

Willy

Lidingö, 28.8.74.

*Brev från Willy Kyrklund till Gerard Bonnier 28/8 1974.
Bifogat med manuskriptet till Den rätta känslan.*

el-Qulüb var en tiggares dotter tills en händelse styrde den helige Bunduqīs spott så att det träffat henne och hon plötsligt blev betraktad som utvald. Genom att blanda högt med lågt och kontrastera de båda livsödena med varandra framhäver berättelsen hur människans liv beror av tillfälligheter, men också att det är den privilegierades förmån att definiera och ha råd med den rätta känslans skönhet.

I förhållande till avsnittet om Djū' el-Qulüb kan man säga att *Polyfem förvandlad* inte moraliserar i den meningen att läsaren undervisas i en redan fastställd kunskap om den rätta känslan eller handlingen. Inte heller är romanens första uppgift att lära ut allmänna dygder och utlova ett bättre liv. Istället konfronteras läsaren med en rad monterade allegoriska exempel som inbjuder till reflexion över värderingars konventionalitet och andra etiskt betydelsefulla frågor. Och även om en utökad undersökning av relationen mellan *Polyfem förvandlad* och *Den rätta känslan* med all säkerhet skulle bidra till en fördjupad förståelse av båda verken så är det omöjligt att följa denna rörelse av exemplifierande gester till sitt slut. I *Polyfem förvandlad* har reflexionen alltid en fortsättning och därför är romanen i en mening att betrakta som en tom gåva. När Djū' el-Qulüb slutligen tar av sig skönhetens smycken, för att begravas i kupolen vid ökenranden, finns det inte heller någonting annat kvar för henne att ge än frågans oförklarade tomrum.

Estetiken: etikens form

En skapande form

När Willy Kyrklund i en intervju våren 1977 förklarar sitt eget skrivande genom att hänvisa till Henrik Ibsens ”Kræv ikke, ven, at jeg skal gåden klare;/ jeg spørger helst; mitt kald er ej at svare” infogar han sig samtidigt i en tradition av frågande författarfilosofer.¹ De tre formerna allegori, montage och exempel som inledningsvis urskiljdes som viktiga aspekter i Kyrklunds gestaltningsmetod kan tillsammans beskrivas i ljuset av en sådan frågande praktik. I den tidiga prosan utvecklas en mångfacetterad form med nästan obegränsade möjligheter att pröva moraliska värderingar och utforska olika föreställningskomplex. Den här undersökningen har visat att den skapande relationen mellan text och läsare är ett konstituerande moment i detta sammanhang. I en mer specifik mening arbetar den kyrklundska texten med en sokratisk form och den tycks i sin tur gå att föra tillbaka på en etisk grundhållning på tematisk nivå.

De ryska formalisterna kritiserade den förenklade uppdelningen mellan form och innehåll. De uppfattade formen som en estetisk kategori vilken visserligen som en av sina aspekter rymmer innehållet, fast inte fristående utan organiserat av och förenat med språket. Det påstående som denna avhandling har argumenterat för är emellertid att den litterära formen inte enbart är att uppfatta som en estetisk kategori utan även som en etisk. Med risk för att göra sig skyldig till en otillåten förenkling kan man travestera ett formalistiskt uttryckssätt och säga att estetiken i Kyrklunds författarskap är etikens fast organiserade slutprodukt – eller för att uttrycka samma sak med en annan ordvändning: estetiken är etikens form.²

I sin uppgörelse med den ryska formalismen hävdar Michail Bachtin att formen i det litterära formstudiet under inga omständigheter bör förstås enbart som materialets form. Med det menar han att skönlitterär form alltid är något mer än material, konstnärliga grepp och ordmassors yttre komposition. Utöver de tekniska komponenter, som i naturvetenskaplig eller lingvistisk bemärkelse intresserade de tidiga formalisterna, pekar han på att det finns ytterligare en aspekt att ta hänsyn till om man vill kunna redogöra för den estetiska formens djupa egenart. Enligt Bachtin inbjuder den litterära formen både författaren och läsaren att aktivt inträda som organiserande moment. Därför bör det estetiska objektet inte reduceras till ett ting eller ett föremål: ”Då vi endast ser eller hör någonting förnimmer vi ännu inte den konstnär-

liga formen. Det synliga, hörbara, utsägliga måste göras till ett uttryck för ens egen aktiva, värdemässiga relation, man måste *inträda som skapare i det synliga, hörbara och utsägliga* och därigenom övervinna formens materiella utomskapande-bestämda karaktär, dess tingskaraktär”.³

När Bachtin på detta sätt talar om formen som ett rum för författarens aktiva skapande och läsarens aktiva tillägnelse, samtidigt som han beskriver denna aktivitet som ”en värdemässigt formande aktivitet”, syftar han på den konstnärliga formen i allmänhet: för att över huvud taget bli konst måste det estetiska objektet tillåta läsaren att inta ”en aktiv position i förhållande till det sagda”.⁴ Det utesluter inte att vissa författare tycks arbeta på ett mer medvetet och genomgripande sätt med formen för att upprätta en aktiv relation mellan verk och läsare – för att realisera det som man med Bachtin kan benämna *en skapande form*.⁵

Kyrklund för in läsaren i en sådan etiskt bestämd relation genom att sammanföra de äldre didaktiska formerna allegori och exempelberättelse med det modernistiska montagetets kompositionsteknik. Som vi har sett finns dessa tre grundformer närvarande redan i debutbokens noveller men det är först med romanen *Twåsam* som de förenas på det sätt som är så karaktäristiskt för den tidiga prosan. *Twåsam* ger också uttryck för ett behov av en litterär form som inte förnekar läsarens personliga och situationsbundna ansvar. I samband med ett uttryckligt avståndstagande från den borgerliga realismens illusions-skapande estetik pekar romanen ut ett alternativ: en etiskt motiverad form som inte auktoritativt bestämmer verkligheten, som inte avlyfter individen hennes ”stundliga predikament: valet”.⁶

Med generationskamraterna Ahlin och Gyllensten delar Kyrklund erfarenheten av att ha växt upp under en tid då idealismen fortfarande hade ett mäktigt inflytande över en normal bildningsväg. Ett exempel på hur han själv uppfattar idealismen finner vi i essän ”Att välja filosofi” (1991):

När vi läste filosofi i skolan och upplystes om Locke och Hume, så tyckte jag att dessa hedervärda gentlemän voro synnerligen platta och triviala i jämförelse med de stora tyska systembyggarna. Efter kriget kom jag att ändra tycke. Min avsky för idealismen i alla dess former är oförsonlig. Om jag någonsin kunde tänkas svikta i min motvilja, så torde jag bota mig genom omläsning av J. L. Runebergs dikt ”Soldatgossen”.⁷

Dikten ”Soldatgossen” hör till de mest uppmärksammade dikterna i *Fänrik Ståls sägner* (1858) och ingår som enda runebergiska diktexempel i Zacharias Topelius *Boken om vårt land* (1875).⁸ Detta är av betydelse i sammanhanget eftersom Topelius läsebok användes i de finska skolorna ända in på 1950-talet och för flera generationer barn blev dikten känd som sinnebilden för idealismen. Ännu under andra världskriget var soldatgossen och hans patriotiska offervilja det självfallna exemplet på dygden i skolornas moraliska fostran.⁹

Ur ett perspektiv kan Kyrklunds gestaltningsmetod beskrivas som en reaktion mot en sådan idealism och mot den sedelärande form i vilken denna förevisas. Men trots detta är påståendet att etiken först och främst handlar om ett mer eller mindre lyckat samspel mellan människor inte helt tillämpligt när det gäller Kyrklund. Tvärtom utgör idealismen på sätt och vis indirekt en betydelsefull utgångspunkt för gestaltningen av människans villkor och etiska situation. I författarskapet existerar nämligen vreden över idealistiska ordningar som ställer människan under hänsynslösa krav för abstrakta världens skull parallellt med drömmen om en annan renare verklighet. Undersökningen har visat hur ett idealistiskt färgat krav på rättvisa av tillvaron som helhet löper som ett stråk genom de tidiga texterna. Mot den bakgrunden får man också förklaringen till varför Jobs bok har en så central funktion i Kyrklunds tidiga prosa.

Författarskapet ger Jobs situation en ny tolkning och exilen framställs som ett permanent tillstånd, där både den försonande upprättelsen och den återetablerade tilliten uteblir. Genom detta förvandlas Jobs exil till en bild av den moderna människans meningsförlust, av tillvarons nyckfullhet och Guds frånvändhet. Men trots gestaltningen av en slutgiltig exil vidmakthåller författarskapet paradoxalt nog ett ofta rasande försök att tala den frånvarande Guden till rätta. Skildringen av människans exil hindrar inte att det samtidigt finns ett krav på rättvisa som gör att författarskapet närmar sig en absurd metafysik. Den bibliske Job kan därför betraktas som ett emblem för en viktig inriktning i hela Kyrklunds författarskap. Där finns samma upplevelse av att befinna sig i exil från Gud, samma längtan efter en rättfärdig världsordning, men också samma protest mot världsordningens orättfärdighet och godtyckliga likgiltighet.

Av den moralfilosofiska essän ”Tankar på en tiberbro” framgår att Kyrklund uppfattar exilen från Gud som etikens första villkor. Samma föreställning återkommer i *Om godheten* när essäjaget med förargad stämma beskriver människans utsatthet och klagar över Guds likgiltighet:

Utöver vad som kan beräknas ur kausalitet och sannolikhet verkar Gud icke. Därmed stå vi ensamma med våra subjektiva föreställningar om gott och ont. Ensamma med vår längtan efter ett högre ljus. Över oss välver sig en himmel av sten.¹⁰

Den längtan efter ”ett högre ljus” som essäjaget i *Om godheten* ger uttryck för sammanfaller med den idealistiskt färgade renhetsdröm och det absurda krav på rättvisa som författarskapet riktar mot tillvaron som helhet. Men just i denna avgörande punkt finner man kanske också ett utgångsläge för författarskapets etik. För även om den grundläggande pessimismen i Kyrklunds prosa ibland kan framstå som förlamande tycks det ändå finnas en möjlighet att hävda ett värde trots allt.

När Kyrklund i ”Tankar på en tiberbro” försvarar etikens situationsbundenhet, och beskriver de moraliska värderingarna som en protest mot tillvarons likgiltighet, formulerar han en hållning som kan ses som en implicit motivering till författarskapets gestaltungsmetod. Analogt med föreställningen att etiken inte kan ge det moraliska jaget någon fast grund att stå på, i form av principer som kan tillämpas generellt, underminerar Kyrklunds experimentella romaner ständigt sin egen auktoritet. På det hela taget förefaller auktoriteter och hierarkier stå i motsättning till ansvar i det tidiga författarskapet – det moraliska jaget är som Ma-fu-tsi: osäkert, motsägelsefullt, ensamt och rörligt.

Den experimentella formen kan av den orsaken förstås som ett försök att aktivera en mer självständig läsarhållning och som undersökningen har klargjort kan Kyrklunds tidiga romaner genomgående tillskrivas en sådan funktion. Här får man alltså förklaringen till apostroferingarna av läsaren, till de illusionsbrytande och allegoriserande greppen, till den återkommande dubbelheten i montaget av olika perspektiv, till exempelberättandet. Alla dessa grepp kan förklaras som försök att mana läsaren till ansvar för sin egen läsning och sitt eget liv. Det betyder att läsningen kan uppfattas som ett ställningstagande till texten som ett tilltal – eller med den Bachtinorienterade litteraturvetaren John Tobo-Carlsens mer allmänt sammanfattande formulering: ”Den litterære tekst er en skrivehandling, man som læser skal tage stillning til, dvs. indtage en aktiv sproglig positur over for. Hvilket ikke betyder, at man som læser ikke forholder sig til det fortalte i teksten. Tværtimod. Den sproglige æstetiske bestræbelse, som altså både skribent og læser udøver, er netop at opfatte som konciperingen af en form, der mere gyldigt end den rent imiterende rummer det oplevede”.¹¹

ALLEGORI

I slutet av 60-talet förklarar Kyrklund sin gestaltungsmetod i radioprogrammet ”Bokfönstret” på ett sätt som tycks äga giltighet för hela hans författarskap. Uppenbarligen är avsikten att karaktärerna inte enbart bör förstås i en konkret mening utan även i en abstrakt: ”Texten är inte uppbyggd kring personligheter, utan texten är uppbyggd kring problem, och sedan är personligheterna uppbyggda kring dessa problem för att passa problemen”.¹² När Deborah L. Madsen betonar att den allegoriska tolkningen börjar i individuella betydelser för att från dessa utveckla mer abstrakta och universella kategorier pekar hon på den motsatta riktning som läsandet av en sådan text måste ta.¹³ Det betyder inte att texten bör tolkas endast som en framställning av ett antal förklädda problem eller idéer. Enligt Kyrklund är ”personligheterna” uppbyggda ”för att passa problemen”. Därmed antyder han den växelverkan mellan konkret form och abstrakt föreställning som i högre eller lägre grad är närvarande i den allegoriska texten.

Den som menar att allegoriserandet är ett karaktäristiskt grepp i författarskapets tidiga prosa tycks kanske avvika från den uppfattning som Arne Florin hävdar i essän ”Om stilisering och reduktion i Willy Kyrklunds kortprosa”. Florin menar där att man bör vara försiktig med att läsa Kyrklunds texter allegoriskt, eftersom de är så ”rika och effektfulla på ett konkret plan, att varje försök till mer entydig översättning innebär en reduktion”.¹⁴ Nu är det säkert ingen som vill invända mot påståendet att varje försök till entydig översättning av Kyrklunds texter innebär en förenkling. Om man med allegori uteslutande menar en framställningsform där två olika betydelseplan är tydligt separerade, och kan ges ett stort mått av autonom betydelse, passar beskrivningen knappast in på mer än någon enstaka Kyrklundberättelse.

En sådan tvingande definition är emellertid långt ifrån nödvändig och som vi har sett försvarar allegoriteoretikern Maureen Quilligan en motsatt uppfattning. Hon menar att allt tal om allegorins distinkt åtskilda nivåer i praktiken är helt felaktigt. Enligt henne återfinns allegorins grundläggande process i den ”slingrande glidningen fram och tillbaka mellan en bokstavlig och en metaforisk förståelse av orden”. Snarare än att etablera två åtskilda nivåer fokuserar allegorin ”de problematiska spänningarna mellan dem”.¹⁵ Men till skillnad från tidigare allegoriformer, där ett möjligt spektrum av betydelser stabiliseras av värderingar och föreställningar som existerar i en bestämd tolkningsgemenskap eller diskurs utanför texten, accentuerar den moderna allegorin läsarens aktivt skapande roll i betydelseprocessen. Den moderna allegorin ger stöd åt ett antal tolkningsmöjligheter och blottställer på samma gång att tolkningarnas giltighet vilar på läsarens eget ansvar. På detta brukar inte sällan Kafkas mångbottnade berättelser anföras som illustrativa exempel.¹⁶

I Kyrklunds debutbok *Ångvälden* fann vi flera noveller som kunde beskrivas som allegoriska eller allegoriserande. Titelnovellen inleds som en realistiskt hållen berättelse men efter hand genererar den realistiska berättelsen en tydlig allegorisk dimension. Novellens absurda avrundning, där ångvälden åter och åter upprepar sin cirkelgång, etablerar texten som en metafor för människans villkor – men det är en metafor vars svävande betydelse genereras i flera led och genom att läsaren inkluderar och exkluderar i sina försök att skapa en sammanhängande helhet i texten. I långt högre grad än i en realistiskt hållen text styrs läsaren till att fundera över berättelsens relation till den egna erfarenheten – på vilket sätt är den blint rusande ångvälden en gestaltning av läsarens egna villkor och möjliga handlingsalternativ? Därför kan man också säga att novellen upprättar en läsart som inte enbart är estetiskt utan även etiskt engagerad: den allegoriska dimensionen inbjuder till en aktivitet som överskrider den passiva läsningens och utvidgas till att omfatta läsarens självreflexion. Det betyder däremot inte att man kan lämna den konkreta förståelsen för en abstrakt. Snarare tycks både den konkreta och den abstrakta dimensionen interagera i gestaltningen av det etiska problem som novellen

behandlar. Med det menar jag att novellen vare sig enbart skildrar unika händelser bland några familjer i en villaförort eller formulerar ett filosofiskt problem i vilket fiktionsgestalterna endast är att förstå som personifikationer av abstrakta betydelsemönster. Istället etableras en spänning mellan dessa dimensioner och som helhet framstår novellen som en gestaltning av det personliga ansvarets betydelse i kontrast till pliktens abstrakta ordning.

Debutboken skildrar människan som obevekligt utkastad i en värld utan Gud och flera av novellerna söker formulera etiska förhållningssätt i denna situation. Att Bibeln intar en central plats i detta sammanhang är inte förvånande och till skillnad från "Ångvälten" skrivs novellerna "Strandfolket" och "Abel Amatus Ohmberg" fram i relation till Första Mosebok. Med Quilligan kan man säga att dessa två noveller etablerar den bibliska berättelsen om Kain och Abel som en pretext.¹⁷ Båda novellerna fungerar som allegoriserande kommentarer till denna pretext, men snarare än att utlägga berättelsens betydelse i överensstämmelse med Gamla Testamentet omformuleras den och infogas i ett sekulariserat sammanhang.

I både "Strandfolket" och "Abel Amatus Ohmberg" strukturerar prexten en berättelse som djupast sett handlar om att människans villkor inte låter sig bevakas av vare sig böner, offer eller önsknigar. Med en annorlunda formulering kan man säga att Bibelberättelsen prefigurerar novellernas handlingsförlopp – det öde som var Kains varierar av Kyrklunds gestalter. I Kyrklunds fall innebär detta att en redan befintlig struktur allegoriskt vävs in i en modern historia så att den moderna fiktionsgestaltens öde följer böjningsmönstret från den bibliska föregångaren.¹⁸ Men den bibliske Kain prefigurerar inte enbart novellernas gestaltning av en exiltillvaro. Även den fråga som handlar om individens ansvar inför nästan skrivs fram i förhållande till Kains undrande "skall jag taga vara på min broder".¹⁹ Mest betydelsefull är denna dimension i "Abel Amatus Ohmberg", som uttryckligen problematiserar gränsen för det individuella ansvaret och på ett intrikat sätt låter denna problematisering struktureras av den bibliska prexten.

Utifrån den receptionsteoretiska koppling mellan etik och estetik som här intresserar oss kan det allegoriserande greppet i dessa noveller beskrivas med Edwin Honigs summering av den allegoriska formens etiska funktion. Som vi tidigare har varit inne på menar Honig att den allegoriska texten lockar läsaren att pröva om den egna erfarenheten svarar mot den expanderande innebörden i den allegoriska berättelsen.²⁰ Men också prexten har en bestämd funktion i detta sammanhang då den fungerar som ett böjningsmönster för fiktionsgestalternas levnadslopp och ger deras öde en mer allmängiltig syftning. En sådan förståelse av allegoris förallmänligande funktion ligger i linje med Madsens påstående, att tolkningen av den allegoriska framställningen stötts genom associationer till hur motsvarande ämnen behandlats i tidigare berättelser och på så sätt får texten en mer generaliserbar mening.²¹ Till detta kommer att novellernas ironiska relation till den bibliska prexten ideologi

ställer det läsaren redan vet i nytt ljus och etablerar en dialogisk rörelse i texten.²² Den skönlitterära formens etiska betydelse är därför delvis av annan art i Kyrklunds modernistiska texter än den som Martha C. Nussbaum uppmärksammar hos Henry James i *Love's Knowledge*.

De ansatser till en allegoriserande framställningsform som återfinns i *Ängvälden* vidareutvecklas i den Kafkaliknande ämbetsverksromanen *Tvåsam*. Men Kafkas betydelse för Kyrklunds första roman begränsas inte enbart till lånet av ett specifikt motiv, utan gäller även själva gestaltungsmetoden. Som vi har sett påpekar Stephen A. Barney att Kafkas verk ofta läses som expressionistiska allegorier och att fiktionsgestalterna i hans texter då uppfattas som "projektioner från ett enskilt medvetandes själliv".²³ Att en liknande allegorisk-expressionistisk gestaltungsmetod på något sätt präglar *Tvåsam* kan konstateras redan i den läsanvisning som inleder romanen och som förklarar att boken "avser att beskriva ett själstillstånd".²⁴ Men även om berättelsens två protagonister i en mening är att uppfatta som projektioner av två olika sidor inom en och samma individ bryter de sig också loss från denna konstruktion och lever ett eget liv. Romanen utnyttjar alltså spänningen mellan en allegorisk gestaltning av olika abstrakta föreställningskomplex och den naturalistiska berättelsens krav på konkreta karaktärer med individuell historia och egen vilja. Att så är fallet demonstrerar kollisionen mellan den inledande läsanvisningen och övervaktmästarens självsvåldiga inledning av den första delen. I sammanhanget spelar de olika formerna av erlebte rede en betydande roll genom att de etablerar den allegoriska figuren som ett komplext filosofiskt perspektiv uppfattat genom olika medvetandetillstånd. Sammanfattningsvis kan man säga att den allegoriska gestalten i Kyrklunds tidiga prosa nästan alltid är mer än enbart en bärare av en abstrakt idé. Av den orsaken kan man säga att hans texter inte enbart korresponderar med det filosofiska tänkandets abstraktioner utan också med människans motsägelsefulla livserfarenhet.

I högre grad än den naturalistiska framställningsformen struktureras den allegoriska enligt vissa bestämda principer. Där den naturalistiska berättelsen ger sken av att imitera ett slumpmässigt historiskt flöde framhäver allegorin istället att dess gestalter styrs av ett övergripande abstrakt föreställningskomplex.²⁵ I Kyrklunds prosa etablerar den allegoriska styrningen romanerna som filosofiska problemframställningar och med olika grepp dras läsaren in i den etiska reflexionen. Vad vi inte finner hos Kyrklund är däremot en auktoritet som genom de allegoriska gestalterna kontrollerar läsarens etiska reflexion i riktning mot ett bestämt värdesystem. Snarare fungerar romanerna i kraft av sin motsägelsefulla komplexitet på ett omvänt sätt. Genom sin allegoriskt episodiska form utmanar de på ett paradoxalt sätt den föreställning om auktoritet och moralisk garant som traditionellt sett anses ligga till grund för den allegoriska framställningsformen. I linje med den etiska grundhållning som kan spåras i den moralfilosofiska essän "Tankar på en tiberbro" ifrågasätter till exempel *Tvåsam*, både tematiskt och formmässigt, sin egen moraliska

auktoritet. Därmed kan man säga att läsaren lämnas med det slutgiltiga svaret för tolkningen av de problem som ställs fram.

I likhet med *Tvåsam* utnyttjar *Solange* spänningen mellan den allegoriska framställningsformens tendens mot stilisering och den naturalistiska berättelsens krav på konkreta karaktärer. Men i *Solange* är allegoriserandet långt mindre framträdande. Dragningen mot ett naturalistiskt berättande antyds redan av att romanens protagonister har givits de personliga namnen Solange och Hugo. Men också av att Kyrklund nu är förhållandevis intresserad av en mer ingående skildring av Solanges och Hugos livshistoria. Samtidigt som man kan spåra en allegoriserande rörelse i romanen balanseras den så att säga av sin motsats. Den dubbla rörelsen medför att berättelsen kan hålla två nivåer aktuella samtidigt. Exempelvis finns det alla möjligheter att läsa Solanges död både som ett konkret självmord, psykologiskt motiverat i den naturalistiska berättelsen, och allegoriskt, som en gestaltning av hur en sida av den mänskliga tillvaron vinner över en annan.

Varken *Solange*, *Mästaren Ma* eller *Polyfem förvandlad* är allegorier i samma mening som *Tvåsam*. Ändå är påståendet att det narrativa förloppet i dessa tre experimentromaner har en allegorisk dimension som pekar i riktning mot en generaliserbar mening inte orimligt – samtliga gestaltar då människans exilsituation och anlägger etiska perspektiv på hennes existentiella kamp i ett universum utan Gud. Om man ur ett vidare perspektiv vill beskriva Kyrklunds prismatiska gestaltungs metod kan man ta hjälp av Barneys påpekande att den kortare berättelsens funktion i en övergripande berättelse kan beskrivas i allegoriska termer. Enligt honom går allegorin att beskriva som ett exemplum utan ram ('frame').²⁶ Medan funktionen hos ett inkapslat exemplum är att utveckla eller belysa något i den övergripande berättelsen kommenterar och tolkar allegorin en föregående berättelse – exempelvis den bibliska berättelsen om Kain och Abel. Det är denna föregående berättelse som enligt Barney i en mening fungerar som en ram: "Om vi förstår en typologisk allegori som ett oinramat exemplum förutsätter vi att antingen en diskurs eller en berättelse kan fungera som en underförstådd ram till den allegori som vi läser".²⁷

Tillämpar man Barneys resonemang på Kyrklunds experimentella romaner så får man en möjlighet att beskriva betydelsen av deras särartade form. De korta allegoriserande berättelserna i exempelvis *Mästaren Ma* utlägger inte i första hand en tidigare pretext eller normativ ordning. De skriver istället, tillsammans med romanens sentenser och kommentarer, fram den underförstådda ram som de sedan i sin tur tolkas mot. Samma sak torde man kunna påstå om formen i *Polyfem förvandlad*, där kopplingen mellan allegori och exemplum samtidigt är mer framskjuten. De exemplar som romanen håller fram i det orientaliska avsnitt som beskriver en man på en strand är visserligen inramade ur ett perspektiv. De återberättas i en situation som påminner om den i *Tusen och en natt*. Men samtidigt etablerar avsnittet ingen entydig ram som dessa exemplar kan tolkas mot. Därmed genereras deras allegoriska

dimension i förhållande till den underförstådda ram som förväntas existera i romanen som helhet och resultatet en prismatisk vridning utan slut. Allegorins betydelspridning kan därför även ses i relation till den kyrklundska textens anti-auktoritära tendens och knyts till den modernistiska rörelsen överhuvud. För som Madsen har påpekat minimerar det mångfaldigande av betydelser som man finner i den moderna allegorin faran av en totaliserande mening och på så sätt undermineras varje försök att genomföra en entydig tolkning av moralen eller nyttan som normativ.²⁸

MONTAGE

Med en generalisering kan man säga att den realistiska framställningen löper framåt genom *berättarens* ansträngningar att upprätta metonymiska närhetsrelationer mellan fiktionsvärldens detaljer, de olika karaktärerna och den berättade historien. Mot detta kan man då ställa montage som driver den metaforiska tendensen till sin yttersta gräns och låter sammanhanget skapas genom *läsarens* försök att upprätta likheter och kontraster mellan textens på ytan löst förbundna delar. Både allegorin och montage har en episodisk karaktär som bidrar till formernas förmåga att ställa perspektiv och pröva olika föreställningar mot varandra. Liksom allegorin inbjuder montage till reflexion över relationen del och helhet, mellan textens möjliga betydelse och läsarens egen erfarenhet. Men till montages främsta kännetecken hör utöver detta även ett oförmedlat monterande av passager i olika genrer.

Med utgångspunkt hos den tyske litteraturhistorikern Hanno Möbius fann vi att ett montage av textformer genererar en perspektivmångfald.²⁹ Kyrklunds hybridliknande romaner är lämpliga att beskriva som montage just i en sådan mening. Montageformen framstår då som ett led i författarskapets långtgående försök att formulera ett alternativ till den naturalistiska romanen och bidrar till texternas perspektivrikedom. Genom montage-tekniken undermineras den övergripande berättarens auktoritet och istället för en monologisk framställningsform etablerar texten flera berättarröster som står i dialogisk relation till läsaren. I vårt sammanhang ligger det nära till hands att se även denna rörelse bort från en enhetlighet mot bakgrund av den anti-auktoritära grundhållning som återfinns i författarskapet. Montageestetikens läsarorientering är därför också den etiskt signifikant i Kyrklunds prosa.

Från och med *Tvåsam* återfinns montage-tekniken parallellt med kritiken av en episkt flödande romanform. Denna kritik formuleras bland annat som metapoetiska kommentarer i *Tvåsam*, *Mästaren Ma* och *Polyfem förvandlad*. Men även om *Tvåsam* är att uppfatta som författarskapets först genomförda montage föregrips tekniken i debutboken, där det kunde konstateras att "Opus tegula" oförmedlat växlar mellan litterära framställningssätt som vetter åt såväl prosa som lyrik och dramatik. Men hur man än väljer att tolka be-

tydelsen av dessa monterade delar i relation till tematiken i den övergripande berättelsen är det tydligt att de inte enbart förbinds till helheten genom metonymiska orsaksrelationer. Novellens sammanhang skapas också, och kanske i lika hög grad, av addition och korrelation – det som med David Lodge kan benämnas ömsesidiga samband på likhetsplanet.³⁰

Ulrich Weisstein menar att ordet montage vanligen används för att beskriva åtminstone fyra olika typer av konstnärliga tekniker. Som en specifikt litterär teknik vill han emellertid avgränsa det till att beskriva en juxtaposition av kontrasterade element, vars funktion är att antyda en övergripande idé eller känsla.³¹ Också en sådan förståelse av montagens funktion förefaller rimlig i förhållande till Kyrklunds författarskap, även om man med Barton R. Palmer kan tillägga att montagens antydande gest kan riktas både mot en syntetiserande enhet och mot en oöverkomlig konflikt eller övergripande ideologisk kontradiktion.³²

I Kyrklunds tidiga romaner blandas berättande prosa, inre monolog, filosofiska resonemang, pastisch, lyrik, dramatiskt uppställd dialog, exempelberättelse, dryckesvisa, barnramsa och så vidare. Genom att placera dessa olika texttyper intill varandra vidareutvecklar Kyrklund montage-tekniken från "Opus tegula". Montaget upprättar oförlösta spänningar åt läsaren att utforska och kännetecknas av en kollision mellan perspektiv eller sfärer i opposition till varandra – både i och mellan de monterade passagera. Men montageformen tycks samtidigt ha åtminstone en viktig funktion utöver att framhäva motstridiga aspekter och pröva föreställningar genom att utsätta dem för motbilder. Montagens stilcitat är ofta så omfattande att de tenderar att textualisera fiktionvärlden och dess gestalter. Därmed framhäver montaget den abstrakta och allegoriserande dimensionen samtidigt som läsaren inbjuds till ett distanserat uppmärksammande av romanernas mångfacetterade konflikter från flera olika perspektiv.

Solange anses vanligtvis vara den mest realistiskt hållna romanen i Kyrklunds författarskap. I den finner vi en enhetlig berättelse, en övergripande kronologi och komplexa men ändå tydligt sammanhållna karaktärer. Men *Solange* är samtidigt i flera avseenden ett verk som komponerats enligt montagens princip. Romanen vidareutvecklar därmed gestaltungsmetoden från *Tvåsam*. I *Solange* finner läsaren den episodiska men ändå klart sammanhållna episka framställningen uppblandad med typografiskt avskild lyrik, kursiverad kommentar, exempelberättelse, dramatiskt uppställd dialog. *Solange* utvecklar samtidigt montage-tekniken i en riktning, som i högre grad än tidigare, kännetecknas av kontrasten mellan inre och yttre skeende. Genom att juxtaposera gestalternas repliker och deras inre tankar skapar Kyrklund en förtätad form som bryter olika perspektiv mot varandra på olika nivåer. Gestalternas inre tankar återfinns inom parentes, direkt efter den sagda repliken, eller som dikter, vilka utvecklar och ifrågasätter de olika perspektiven. Denna montage-teknik återfinns främst i den andra delen och i hög utsträck-

ning bidrar den till romanens övergång från ett realistiskt till ett allegoriskt modus.

I *Mästaren Ma* och *Polyfem förvandlad* utgör monterandet av passager som står i kontrast till varandra den grundläggande kompositionsmetoden. Romanernas montagestruktur blir synlig genom att de ansluter sig till olika texttyper och kombinerar flera fristående avsnitt som sätter olika genrekonventioner i rörelse: sentenser med kommentarer, berättelser med längre essäer, exempel med filosofiska traktat. Också den dramatiskt utformade dialogen som förekommer i de två första romanerna återfinns där. På det tematiska planet motsvaras montageperspektiviska rörlighet av en skeptisk inställning till dogmatiska åskådningar, utilitaristiska ordningar och självsäkra övertygelser. I såväl *Mästaren Ma* som *Polyfem förvandlad* tycks formen alltså motiveras av en etisk grundhållning på den tematiska nivån.

Allan H. Pasco har påpekat att medan collagekompositionsmetoden kan karakteriseras som sammanfogandet av brottstycken som får sin betydelse först i relation till en helhet, består montage av redan betydelsefulla helheter som sammanfogas till ännu en helhet.³³ En sådan definition av montage lämpar sig väl för att beskriva den dubbelhet som uppstår när självständiga berättelser fogas samman med varandra och till en större helhet – ett grepp som är vanligt förekommande i hela författarskapet. I *Polyfem förvandlad* har en sådan kompositionsmetod drivits till sin spets och texten inbjuder till en aktiv läsart som ständigt växlar mellan att uppmärksamma å ena sidan den enskilda episodens betydelse och å andra sidan episodens betydelse i förhållande till romanen som helhet. Läsningen blir på så sätt en dialogisk verksamhet som i hög grad inkluderar en reflektion över förhållandet mellan läsarens egna erfarenheter och textens betydelse. Men anledningen till att *Polyfem förvandlad* uttryckligen förkastar det kronologiska och rumsligt sammanhängande berättelseskettet 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.

EXEMPEL

Det är onekligen intressant att se hur både allegoriserandet och monterandet möts i Kyrklunds frekventa bruk av exempelberättelser. Därmed är vi framme vid det som jag försökt urskilja som den tredje grundformen i Kyrklunds gestaltungs metod. Som vi såg inledningsvis uppfattas exempelberättelsen ofta som en inkapslad berättelse med syfte att konkretisera och illustrera ett generellt påstående eller en moralisk tes. Men som vi också har sett menar Karl-Heinz Stierle att det framförallt är överensstämmelsen mellan den narrativa strukturen och mottagarens situation som ger exempelberättelsen dess

didaktiska potential.³⁴ Liksom allegorin motverkar exempelberättelsen den passiva läsningen och inbjuder till en aktivitet som involverar läsarens erfarenhet och självreflexion.

Det finns flera omedelbara kopplingar mellan den allegoriska formen och exempelberättelsen. I djurfabeln är till exempel en allegorisk dimension uppenbar och även de flesta av parablerna i Nya testamentet är allegoriska till sin karaktär.³⁵ Som nämnts liknar Stephen A Barney allegorin vid ett oinramat exemplum och därmed pekar han också på den täta förbindelsen mellan dessa två textformer: både exempelberättelsen och allegorin tolkas i relation till en ram som kan vara en övergripande berättelse eller en underförstådd diskurs.³⁶

Men exempelstrukturen i Kyrklunds författarskap har också en nära förbindelse till montage. Många gånger förstärker exempelberättandet intrycket av att romanerna är sammanställda med en kompositionsteknik som monterar olika delar till en helhet. Exempelberättelserna står så att säga bredvid varandra eller i relation till den övergripande berättelsen och belyser dess tematik i en mångfaldigande rörelse.

Kyrklund utnyttjar exempelberättelsens form redan från författarskapets början och av de föregående kapitlen har det visat sig att man kan förklara hela hans estetik som framvuxen i dialog med den sedelärande berättelsens form. I "Abel Amatus Ohmberg", som uppenbarligen tillhör Kyrklunds allra tidigast författade noveller, anspelar berättaren uttryckligen på den sedelärande berättelsen. Men berättaren ansluter sig inte entydigt till den sedelärande genren utan novellen skrivs fram i motsats till denna. Kyrklunds berättelse följer alltså inte den logik som säger att "synden till slut straffas och dygden får sin belöning".³⁷ Istället skildras en verklighet som saknar den inneboende moraliska konsekvens som den sedelärande berättelsens traditionella logik förutsätter. Men hellre än att överge den sedelärande berättelsens form omvandlar novellen dess moraliserande funktion. Avslutningsvis mynnar novellen ut i ett etiskt problem som rör den enskilde individens personliga ansvar i förhållande till den andre, istället för att entydigt förevisa följderna av en dygd eller en last i en moraliskt bestämd världsordning.

I romanerna *Tvåsam* och *Solange* formuleras författarskapets estetik i relation till den sedelärande berättelseformen på ett mera direkt sätt. Den i *Tvåsam* infogade exempelberättelsen om barberaren och riddaren problematiserar sig själv genom att ifrågasätta värdet av sin egen sensmoral. Lärdomen om verklighetens obönhörliga hårdhet, som barberaren förmedlar med sin yxa, gör riddaren illamående och han spyrr upp sin insikt.³⁸ Berättelsen om barberaren och riddaren kan därför sägas innehålla två motställda sentenser. Där den klassiska exempelberättelsen föreskriver en entydig moral inbjuder Kyrklunds exempel på så sätt till eftertänksamhet och reflexion över de olösligt motsägelsefulla villkor som är människans.

I överensstämmelse med en sådan läsning av *Tvåsam* formulerar *Solange*

en framställningskonst som är som ”en moralkaka som fastnar i halsen”.³⁹ Den ”moralkaka” som serveras i romanen är spänningsfylld. Sedd i relation till romanen som helhet tycks dess uppgift vara att belysa olika sidor av en moralisk och existentiell problematik som rör ett apolloniskt förnuft å ena sidan, samt ett dionysiskt oförnuft å den andra. Hela romanen kan därför sättas i relation till den motsägelsefullt sedelärande berättelseform som Kyrklund tidigare utvecklat. I koncentrerad form återfinns romanens etiska och estetiska problematik i den exempelliknande berättelse som återgår på den bibliska parabeln om de fåvitska jungfrurna. Men där den bibliska parabelns sensmoral otvetydigt ges av sammanhanget kvarhåller Kyrklunds exempelberättelse en dubbelhet som ytterligare kompliceras av att Solange identifierar sig med ”fel” jungfru.

Med *Polyfem förvandlad* drivs exempelberättandet längre än i någon av det tidiga författarskapets romaner, samtidigt som läsarens roll är explicit inskriven i flera avsnitt. Innebörden av romanens förskjutning från en profetisk konstnärskroll till en konstnärskroll som betonar läsarens medverkan förtydligas på ett viktigt sätt i detta sammanhang. Mer än att förkunna en djupare insikt i det fördolda understryker romanens exempelstruktur den perspektiverande och läsarinriktade funktionen hos Kyrklunds prosa – romanens orfiska reträtt gäller därför i allra högsta grad även romanens form. Exempelberättelserna i *Polyfem förvandlad* visar också på den intima förbindelsen med allegorin, inte minst i de orientaliskt färgade avsnitten som griper tillbaka på den allegoriska exempelformen i arabisk litteratur.

Den amerikanske konsthistorikern Benjamin Buchloh har med stöd hos bland andra Walter Benjamin betonat den grundläggande affiniteten mellan allegorins och montagens framställningsformer.⁴⁰ Med det menar han den samtidiga existensen av en bokstavlig och figurativ mening, där varje element får sin betydelse genom ett annat element. Både allegorin och montaget upprättar, enligt Buchloh, en dialektisk spänning genom juxtapositioner av fragment från olika sammanhang – eller med Walter Benjamins egna ord: ”Det allegoriska medvetandet väljer nyckfullt från det stora och oordnade material som dess vetande omspanner. Det försöker para ihop en del med en annan för att finna ut hurvida de kan kombineras. Den här betydelsen med den där bilden eller den här bilden med den där betydelsen. Resultatet är oförutsägbart eftersom det inte existerar någon organisk förmedling mellan de två”.⁴¹

Visserligen kan ett sådant kombinerande sägas gälla för all tolkning och ses som ett moment i den hermeneutiska processen överhuvudtaget. Men man kan samtidigt hävda att allegorin, liksom montaget och exempelberättelsen, upprättar en annan form av självreflexion än den realistiska framställningsformen. Om den senare främst är att betrakta som en representativ *bit* ur verkligheten genererar den förra en metaforisk *modell* av verkligheten. Med hjälp av denna modell formuleras ett analogiförhållande mellan verkets

helhet och världen som läsaren kan pröva mot den egna situationen. På så sätt inbjuder Kyrklunds gestaltungsmetod till en läsart som inte främst grundar sig i ensidig identifikation, utan i dialog och reflexion. Genom att läsningen utvecklar sig längs den metaforiska axeln ställs den skönlitterära fiktionen i läsarens verklighet snarare än tvärt om: modellen blir en berättelse där läsaren plötsligt blir medveten om att det är hon själv som är huvudperson – sittande på ångvälden, irrande i ämbetsverket eller väntande på stranden. Här finner vi en viktig etisk dimension i Kyrklunds tidiga prosa och den punkt i vilken de tre formernas funktion möts. En punkt som på ett slående sätt låter sig sammanfattas med Maureen Quilligans ord om allegorin: ”Läsarens delaktighet måste vara aktiv och självmedveten, i ideala fall formar den sig då till gradvis ökande självkänedom. Vad som skiljer allegorin från andra sofistikerade former av självreflexiv litteratur är därför det medansvar läsaren har för att fiktionen skall kunna fullbordas – och fullbordas först och främst i den värld som ligger utanför fiktionen”.⁴²

”När främlingen utträder ur sitt främlingskap”

Kyrklunds tidiga författarskap kan beskrivas som ett sökande efter en romanform som inte etablerar en illusion som förnekar individens val och ansvar. Den oavslutade problembrottningens självunderminerande dialektik är då att förstå som ett kvarhållande av tillvarons ambivalens och ett försök att skapa den litterära formen för den sokratiske sentensen ”Känn dig själv”. Men undersökningen har även försökt visa att det uppstår en moralisk relation i Kyrklunds texter när den andre uppmärksammas som ett gåtfullt subjekt. I till exempel ”Prognos: negativ” utskiljer sig novellens protagonist genom att han, till skillnad från det plikthandlande kollektivet, uppfattar den döende kvinnan som en unik individ med en egen livshistoria. I *Polyfem förvandlad* finns det en liknande inriktning på den andre, men här betonas oåtkomligheten ännu starkare. Polyphemos är ”En Annan” och som okänd är han omöjlig att infoga i betraktarens erfarenhetshorisont. Enligt den empiriskt inriktade berättaren befinner sig Polyphemos vid ”synranden” och inför läsaren framställs han som en obegripligt annorlunda varelse – ett objekt vars erfarenhet av att vara levande befinner sig på andra sidan gränsen för betraktarens kunskap.

I detta sammanhang förefaller det som om litteraturen kan tilldelas uppgiften att uppmärksamma läsaren på att den andre är något annat och mer än ett klassificerbart ting. I en mening kan man säga att Kyrklunds texter har en sådan funktion. I ”Prognos: negativ” växlar berättaren mellan synvinklar och gör läsaren uppmärksam på två olika sätt att uppfatta kvinnan. Vi har här att göra med en träning av läsarens etiska sensibilitet som skiljer sig från den som Nussbaum har fäst uppmärksamheten på. Istället för att gestalta uniciteten i en mångfald av komplexa karaktärer *pekar* den kyrklundska texten på

den och dess utsäglighet. Den etiska relationen baseras därför inte i första hand på likhet eller identifikation utan på att den andra tillåts vara en annan och annorlunda. Med Kyrklunds egna ord: olikheten är en ”uppfordran till kontakt”.⁴³

Modernismen kan beskrivas som en revolt, inte i första hand mot realismens försök att återge verkligheten realistiskt, utan mot den nominalistiska och positivistiska språksyn som ligger till grund för realismens mimetiska berättande. Om realismens författare försöker dra uppmärksamheten från språket till den verklighet som berättelsen gestaltar vill modernisten rikta läsarens uppmärksamhet mot konstverket som språklig artefakt, vars förhållande till verkligheten visserligen inte är helt godtyckligt men ändå konventionsstyrt och subjektivt bestämt.⁴⁴ Med Roland Barthes kan man säga att modernisten inte enbart revolterar mot den realistiska framställningsformen *per se*, utan även mot uppfattningen om språkets genomskinlighet: mot att språket upprättar en plats där man faktiskt kan möta den andre och ett universum i vilket människorna inte längre är ensamma.⁴⁵

Till modernismens kännetecken hör då också betoningen av att individens erfarenhet av smärta är unik för henne själv, liksom hennes innersta tankar och drömmar. För modernisten utgör denna erfarenhet ett oåtkomligt inre rum, en icke-kommunicerbar dimension som gör individen unik i världen.⁴⁶ Kyrklunds författarskap är modernistiskt i den meningen att detta unika söks samtidigt som vetenskapen om det fåfängliga i ett sådant sökande hela tiden är närvarande. Det intressanta i vårt sammanhang är emellertid att problematiken rymmer en etisk dimension: parallellt med författarskapets rörelse mot en abstrakt och allmängiltigt syftande bild av människan framhävs hennes oersättlighet.

Med en kort allegoriserande parabel, som uppenbarligen syftar till att beskriva Kyrklunds egen litterära metod, framhåller essäajaget i *Om godheten* att författarskapets filosofiskt-abstrakta inriktning är sprungen ur ett gemensamhetsbehov:

En som sökte kontakt med människorna klev upp i ett torn. Det är också ett sätt att närma sig människorna, men det kräver ett torn. När man väl är uppkommen utbreder sig hela kulturlandskapet inför ens tjuga blick med folk och fänad och en myckenhet av det mänskliga. Tyvärr är utsikten på de högre nivåerna i allmänhet täckt av moln. Själva positionen innebär att man intresserar sig för människans villkor snarare än för människan, vilket allmänt anses vittna om en brist på godhet.⁴⁷

Kyrklundläsaren känner säkert igen talet om ”människans villkor” och uppmärksammar kanske att den distanserade rörelsen på ett paradoxalt sätt tycks parad med en föreställning om närhet, uppstigandet i tornet ett sätt ”att närma sig människorna”. Parabeln är en variant av den tidiga allegorin ”Porslinstornet”, som med en likartad vändning låter den distanserade rörelsen

övergå i ett närmande. ”Porslinstornet” beskriver ett tre våningar högt torn som tillhör kejsaren av Kappadocien. På dess första våning kan betraktaren se ut över landskapet och alla hus ”som vore de alldeles nära”; men även rakt genom husväggarna så att ”allt vad som förehades där inne” blev synligt.⁴⁸ På dess andra våning är avståndet till marken utökat men betraktaren kommer trots detta ännu närmare människorna, ser rakt in i dem och kan avgöra om de är ”goda eller illvilliga”. På den tredje våningen ser man emellertid ingenting ”som är nära”, bara ”havet och himlen”.⁴⁹

Dessa två skildringar markerar kanske främst att den distanserande rörelsen är ett sätt att närma sig människorna. Men i författarskapet finns också en stigning till högre höjder som belyser hur betraktelsen av människans allmängiltiga villkor rymmer en betraktelse av det unika. I samband med en utläggning som rör de persiska husens muromgärdade trädgårdar i *Till Tabbas* återfinns vi denna tredje stigning till ett upphöjt perspektiv. För den som befinner sig på marknivån är de persiska murarna, enligt reseskildraren, en gräns som stänger ute: murarna döljer ett ”mikrokosmos” av liv, kringgårdar trädgårdar med körsbärsträd och små dammar.⁵⁰ Men på samma gång som murarna skyddar trädgårdarnas liv är de snart förvandlade till ruiner av lera: ”Plötsligt är husets inneånare bortsopade, dammen torr, körsbärsträdet hugget till brännved”.

Liksom i de två tornuppstigningarna ligger både en allegorisk och metapoetisk läsning nära till hands. Beskrivningen av den ömtåliga muren och den dolda trädgården fungerar då som en allegori över en existentiell situation, där livets bräcklighet och medmänniskans oåtkomlighet framhävs. Samtidigt förklarar berättaren att den som kliver upp på ruinen av en gammal mur får möjlighet att ta del av en annan vy:

Men om man kliver upp på den raserade muren får man en utsikt över andra tak, ser topparna av andra körsbärsträd, ser skymten av en gavel med blå mosaik som vetter in mot en annan gård, ett annat liv, samma liv, i sin oföränderlighet och i sin växlings oföränderlighet horisontlöst enformigt, stagnerat, oåtkomligt. –⁵¹

Från det upphöjda perspektivet framträder livets ständigt upprepade mönster. Men också en skymt av den gavel eller det hörn som vittnar om ”ett annat liv” – ett ”oåtkomligt” liv på andra sidan. Om man i analogi med tornuppstigningarna försöker att läsa denna passage metapoetiskt antyds en estetik som vill göra den andre synlig just som en annan och oåtkomlig. Det är i utnyttjandet av skönlitteraturens möjlighet att etablera en sådan spänning, mellan syftningen mot en allmängiltig abstraktion och en konkretion av det utsägligt unika, som Kyrklunds prosa blir etiskt betydelsefull på ett djupare plan. Hans prosa gestaltar inte bara ett hörn av en filosofisk tanke, den antyder även ett hörn av den andres liv.

Som konstaterades i kapitel fyra travesteras Zola när Kyrklund liknar tankemodellestetiken i sina verk vid ett ”hörn av tanken sett genom ett temperament”.⁵² Indirekt antyder formuleringen både en distansering från och ett beroende av den verklighetspeglande estetik som brukar förknippas med naturalismen. För även om Kyrklund själv ofta påstår att hans romaner förändrat sig, från att vara berättelser med karaktärer till att vara tankemodeller med streckgubbar, så utnyttjar hela hans tidiga författarskap den skönlitterära textens illusionsskapande kraft. Kyklopen Polyphemos vandring och väntan på stranden är en allmängiltigt syftande illustration av människans exil och av föreställningen om den oåtkomlige andre, men han utpekas också som den oåtkomlige andre. Romanen tycks alltså framställa den andre som gåtfullt subjekt i motsats till ett kategoriserbart eller substituerbart objekt.

På liknande sätt är en asketisk längtan efter att lämna denna världs klassificeringar och hierarkier närvarande i stora delar av Kyrklunds tidiga prosa. Tidigare fann vi att det orientaliska stoffet i *Polyfem förvandlad* leder mot en upplösning av jagets position och till ett uppgående i ett du. Det är inte omöjligt att beskriva detta som ett av romanens uttryck för en mystikinspirerad längtan efter den rena tillvaro som kan sökas bortom världens åtskiljande ordningar. Men även om vi har iakttagit det etiskt betydelsefulla motivet i *Polyfem förvandlad* får det kanske ändå sin pregnantaste formulering i *Om godheten*, vars sista avsnitt inleds med raderna: ”När gryningen utträder ur sitt gryningskap./ När främlingen utträder ur sitt främlingskap”.⁵³

Men frågan är om den mystiska vägen ändå inte alltid kvarstår som just en omöjlig längtan. I Kyrklunds universum förefaller det som om människan i sista hand alltid är utlämnad åt sig själv och sin egen begränsade kunskap, åt det egna ansvaret och de omöjliga försöken att upprätta en position som inte tränger undan eller våldför sig på den andre. I denna avgörande hjärtpunkt finner man kanske också förklaringen till författarskapets fascination inför ökenvidderns tomrum. Låt oss därför avsluta med Kyrklunds egen formulering som den återfinns i en essä från sensommaren 1952: ”Ingen levande kan taga ett steg utan att såra någon annan. Endast i öknen är man fri”.⁵⁴

Efterord

I ett brev till Max Brod lär Franz Kafka en gång ha påstått att han i vissa frågor skulle behöva 10 000 rådgivare. Jag har aldrig haft en sådan mängd rådgivare men väl tagit emot nästan lika många goda råd från min handledare och vän professor Beata Agrell. Om jag endast undantagsvis förmått leva upp till hennes orubbliga krav på tankeskärpa och stilistisk klarhet har den kritik hon givit mig ändå varit av oersätligt värde. Stor glädje har jag också haft av diskussionerna med min bihandledare docent Mats Jansson som omsorgsfullt följt arbetet under den tid boken fick sin slutgiltiga form. Jag är dem båda djupt tacksam.

Värdefull hjälp och många kommentarer i marginalen har jag fått från kollegor, lärare och doktorander på Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet. Ett särskilt tack vill jag rikta till kyrklundforskaren Gunnar Arrias som läst avhandlingen i olika versioner och lämnat viktiga synpunkter. Även Johan Sahlin vid Växjö universitet och Mårten Öhman vid Lunds universitet har läst delar av avhandlingen och generöst bidragit med uppslag. I detta sammanhang vill jag också gärna nämna Peter Luthersson som tog sig tid att opponera på min licentiatuppsats våren 2002.

I övrigt har brev ställts till förfogande av författaren Willy Kyrklund som dessutom ansträngt sig för att besvara mina famlande frågor under en serie samtal åren 2001–2005. I sammanställandet av bokens bildmaterial har Titus Kyrklund, Nina Kyrklund och Birgitta Olivensjö tjänstvilligt medverkat. Jag vill även passa på att sända ett tack till dem som underlättat det grundläggande forskningsarbetet: Barbro Ek på Bonniers förlags arkiv, Leif H. Jonsson på Sigtunastiftelsens klipparkiv och Stefan Sjöblom på Ljud- och videoarkivet vid Göteborgs universitetsbibliotek. Slutligen ett tack också till Anette vars betydelsefulla närvaro under dessa år inte går att förklara i en katalog av orsakssamband.

För detta arbete har jag mottagit bidrag från Helge Ax:son Johnsons stiftelse, Kungl. Vetenskaps- och Vitterhetssamhället i Göteborg, Letterstedtska föreningen, Wilhelm och Martina Lundgrens vetenskapsfond, Åke Wibergs stiftelse, samt Karl och Betty Warburgs fond.

Göteborg i maj 2005

Olle Widhe

Summary

This dissertation aims at contributing to the understanding of Willy Kyrklund's early prose fiction. Kyrklund investigates the human condition in the whole body of his writings and, as earlier research has shown, it is done in connection with ethical issues concerning free will and the artist's engagement with contemporary problems. Earlier research has also explored the hybrid form of Kyrklund's writing and the dialogue between different styles, genres and discursive practices in his work.

The overarching objective of my dissertation is to achieve an understanding of this hybrid form in Kyrklund's early prose fiction and its relation to ethical questions presented on a thematic level. In my analysis of his early prose fiction, three basic forms are delineated and it is argued that the combination of these forms shapes the authorship's basic method of representation. The three forms are allegory, montage and exemplum and, by considering them, it becomes possible systematically to note the authorship's strong focus on the reader. The investigation shows that this is the case by arguing that the creative relation between text and reader forms one of the authorship's fundamental elements. In a more specific sense, Kyrklund's texts work with a Socratic form that, in turn, can be traced back to a situational ethics, placed in a tense, unresolved relation to both deontology and utilitarianism.

The hybrid use of older literary genres, such as allegory and exemplum, combined with the method of composition of Modernist montage, leads the reader to a complex reflection on ethical issues. The three basic forms are, in different ways, present already in the short stories of his first book, but it is not until the publication of the novel *Tvåsam* that they are combined in a way that can be considered characteristic of Kyrklund's early prose fiction. *Tvåsam* also formulates a need for a literary form which does not deny the personal and situated responsibility of the individual. In connection to an explicit dissociation with the aesthetics of bourgeois realism, the novel points to an alternative: an ethically motivated form which does neither authoritatively decide what constitutes reality nor deny the individual his "constant predicament: choice." In the light of these facts, Kyrklund's early prose experiments can be understood as an attempt to prompt an attitude of reader responsibility. Thus the strong reader-orientation in the novels is given an explanation, as are the devices of allegory, the breaking of realist illusions, the recurrent ambiguity in the montage of different perspectives, and the use of exempla.

The dissertation is divided into two parts. The first part opens with a discussion about the short story collection *Ångvälten* (1948) and then continues to consider the three early novels *Tvåsam* (1949), *Solange* (1951), and *Mästaren Ma* (1953). The second part is devoted solely to the multifaceted novel *Polyfem förvandlad* (1964).

In the first part ("Från novelldebut till experimentell roman" [From Short Story Collection to Experimental Novel]), I concentrate on Kyrklund's first book of short fiction, *Ångvälten*, and establish that the recurrent relation between the ethical theme and the fictional form appearing in his novels can be traced already here. The collection is thus interesting to my study as it specifically shows how Kyrklund's engagement in ethical problems is present from the very beginning. The remaining study, however, focuses on the novels since the distinctive character of Kyrklund's mode of writing appears more vividly in his more extensive texts.

The first chapter ("Det etiska tomrummet" [The ethical void]) examines the background to the ethics and aesthetics of Kyrklund's novels. By way of introduction, I look at some of his essays on moral philosophy in order to establish whether an ethical attitude is revealed in them. As it turns out, the texts tend towards a situational ethics and formulates a conflict between the abstraction of duty and individual responsibility in actual situations. This conflict – which is both ethical and epistemological in nature, and which, it turns out, is central to all of the early prose texts in the authorship – is voiced already in *Ångvälten*.

By establishing different diegetic perspectives, short stories like "Prognos: negativ" establish two different ways in which one's fellowman can be perceived. In that particular short story, for instance, the fellowman, represented by a woman, is on the one hand collectively perceived by the hospital staff as a categorizable object, while she is simultaneously perceived as an enigmatic subject with a personal history by the Bookseller. Thus the short story thematically represents different ways of seeing. Furthermore, as a consequence of the fact that the short story's form allows the reader to try on different perspectives, one could argue that "Prognos: negativ" also serves as an exercise in seeing, or what Martha C. Nussbaum calls a Socratic assessment process between reader and text.

"Prognos: negativ" illustrates an ethical complex of problems in a relatively realistic style. There is, however, already in the short story collection a movement toward a new mode of writing that will be developed further in the first four novels. First, there is the allegorical presentation which offers the reader an opportunity both to make a self-reflexive interpretation and to test whether his/her own experience corresponds to the metaphorically expanded meaning of the narrative. Secondly, there is the reformulation of the exem-

plum into a rhetorical figure which does not primarily demonstrate a vice or a virtue, but rather problematizes different forms of responsibility. Thirdly, there is the heterogeneity of perspectives found in the method of montage and which activates the reader's part in the process of producing meaning. In the following novels, these three devices are combined in an episodically and metaphorically structured form.

In the analysis of "Opus Tegula", I examine how the compositional method of montage in the short story contributes to a reader-oriented perspective, while simultaneously focusing on the significant relation to the Book of Job. In this short story, as well as in other of Kyrklund's early texts, the biblical Job as an exile operates as a pretext of the representation of both the human condition and of man's absurd protest and impossible demand for reason and justice in spite of everything.

The aim of chapter two ("Ett moralfilosofiskt montage" [A montage of ethical issues]) is to examine how Kyrklund's first novel further develops the ethical themes and the reader-oriented form in *Ångvälden*. Following Deborah L. Madsen, I would argue that Kyrklund's allegorical characters cannot merely be considered lightly disguised ideas or demarcated abstract conceptions in literary form. Instead, they should be considered demonstrations of abstract qualities depicted in the condition of the human mind.

In *Tvåsam*, the allegorical control establishes the novel as a philosophical problem description and the reader is drawn into ethical reflection by the use of different devices. However, there is no authority using the allegorical characters to prompt the reader's ethical reflection towards a specific metaphysical value system. By its form, *Tvåsam* challenges the idea of authority and moral surety that is traditionally considered the foundation of the allegorical genre. Following the basic ethical attitude which can be traced in "Tankar på en tiberbro", one of Kyrklund's essays on moral philosophy, *Tvåsam* questions its own moral authority both thematically and formally. It could therefore be argued that the final responsibility for interpreting the problems which have been presented is left with the reader.

From *Tvåsam* onwards, the compositional method of montage is found parallelly to a critique of the coherent and preordained narrative structure of the realist novel. As a montage, *Tvåsam* is characterized by a collision of different perspectives or spheres in opposition. However, apart from establishing unreleased tensions for the reader to explore, the use of montage in the novel seems to have at least one other important function. The use of different discursive practices in the montage is so extensive that it tends to textualize the fictional world and its characters. In this sense, the montage highlights the novel's abstract and allegorizing dimension while simultaneously inviting the reader to take notice of its multi-faceted conflict from a number of different perspective.

At the same time, the aesthetics of the novel can be described as growing

out of a dialogue with the exemplum genre. In *Tvåsam*, the cautionary tale about the barber and the knight problematizes itself by questioning the value of its own moral. Like the novel as a whole, the story contains two opposing maxims and, through its analysis, it invites the reader to reflect upon the human condition.

In the third chapter ("Till och från realismen" [Realism to and fro]), I examine the reader-oriented form of *Solange*. Like *Tvåsam*, *Solange* uses the tension between the tendency to formalize in allegory and the demand for realistic characters in naturalistic narrative. The attraction towards a naturalistic way of narrating is implied already by the fact that the novel's protagonists have been given the conventional names Solange and Hugo, but also by the fact that Kyrklund is now relatively interested in a more detailed depiction of their life story. In *Solange*, the reader finds the episodic, yet coherent, narrative presentation mixed with typographically separated lyric poetry, italicized commentary, dramatized dialogue, etc. In *Solange*, however, Kyrklund simultaneously develops the use of montage in a direction which, now more than previously, is characterized by the contrast between an inner and an outer course of events. By juxtaposing the characters' lines with their inner thoughts, he creates a condensed form in which different perspectives are placed in conflict with each other on different levels. Following David Lodge, one could argue that the use of montage contributes to the novel's transition from being a slice of life to being a model of reality; a model against which the reader can test his/her own experience.

Hugo avows himself to a narrative art that is "a moral lecture that gets stuck in one's throat." The phrase ties the aesthetics of the novel to a reader-oriented form of cautionary tales. However, rather than establishing a normative moral order, the structure of the exemplum works as a stage in the subversion of hierarchies and power relations. In Kyrklund's text, the use of embedded exempla forces the reader to be an active participant in approaching the problems at hand, while simultaneously, like the novel as a whole, undermining its own authority.

Chapter four ("Mot en ny prosaform" [Towards a new kind of prose fiction]) follows Kyrklund's development in the early 50's and concentrates on the experimental novel *Mästaren Ma*. Neither *Solange* nor *Mästaren Ma* are allegories in the same sense as *Tvåsam* is. The claim that the basic narrative course of events in these three novels is pointing in the same allegorizing direction is nevertheless plausible. There is no omniscient narrator controlling the narrative in *Mästaren Ma*. Instead different episodes and statements are assembled side by side and this way of composing the text offers the novel a simplicity with which it can shift between different forms of representation and place different discursive practices in confrontation with one another. In order to describe Kyrklund's method of representation from a comprehensive perspective, one could consider Stephen A. Barney's statement that the

function of a shorter narrative within an overall narrative can be described in allegorical terms. According to Barney, an allegory can be described as an exemplum without frame. If one applies his reasoning to Kyrklund's *Mästaren Ma*, it provides a means to explain the distinctive form of the experimental novel. The short allegorizing narratives are, in fact, not primarily interpreting earlier pretexts. In combination with the novel's aphorisms and commentary, they rather serve to create the implicit frame against which they are to be interpreted. The result is that the act of reading is turned into an infinite circular movement of creativity.

The basic method of composition in *Mästaren Ma* consists of short passages being contrasted with one another. There are various types of aphorisms present in the novel, ranging from short maxims to longer essays, and including exempla, philosophical tracts and allegories. The use of dramatized dialogue from the previous two novels is also used in *Mästaren Ma*, which ends in a dramatized scene, and the use of montage in the novel contributes to a flexibility of perspective. On the thematic level, this flexibility is represented by Ma-fu-tsi's sceptical attitude to fixed ways of thinking and the self-confidence of human conviction. In the novel, form can thus once more be traced back to a fundamental ethical attitude on the thematic level.

*

The aim of the second part ("Om *Polyfem förvandlad* (1964)" [On *Polyfem förvandlad* (1964)]) is to continue the discussions on Kyrklund's authorship established in the first part. This is achieved by a close-reading of the experimental novel *Polyfem förvandlad* and an analysis of its relation to contemporary ethical and aesthetic discourses. The novel functions as a focal point for the various formalistic and thematic tendencies which can be traced in the early authorship. The allegorical mode of writing, as well as the use of montage and exemplum, is accomplished in a radical manner. However, the didactic aspect of the authorship's formalistic aspiration is also clearly formulated in the novel and can, to use Kyrklund's own words, be described as a "prism" in the reader's hand.

The fifth chapter ("Romanen i samtiden" [The novel in our age]) is a review of some ethical debates from the early 60's. At the beginning of that decade, Kyrklund contributed to what would become the debate of the problem of disenchantment. The analysis of his contribution to this debate, "En politisk dialog" (1961), also shows that he works in a Socratic form that, according to Kierkegaard, reduplicates the ethical presentation of a problem on a thematic level. When Cajus in "En politisk dialog" emphasizes that assessment should be made "on a case to case basis" and claims that it is really a question "of manoeuvring, of deciding from time to time," he is formulating a situational ethics that can be compared to the one advocated by Lars Gyllensten and later

by Björn Håkanson. In a similar manner, Kyrklund's open form can be seen as an attempt to force the reader to turn away from the text and move back to his/her own situation and his/her own decision.

The novel's emphasis upon the active role of the recipient in the process of producing meaning in a work of art can be described as an effect of the zeitgeist. On some occasions it is even used as an example in the cultural debate. However, *Polyfem förvandlad* manifests a consistent trend in the authorship. That this is the case is implied in three later essays on artistic and linguistic communication: "Det estetiska uttryckets betydelse" (1987), "Den omvända Demosthenes" (1990) and "Språket som artefakt" (1991). What all of these later texts have in common is that they take the role of the recipient into account when considering the production of meaning in a work of art.

In chapter six ("En prismatisk traktat" [A prismatic tract]), I move on to the question as to whether *Polyfem förvandlad* can be understood as a hybrid text where ethical issues are staged through the use of literary devices. In a letter to his publisher, Kyrklund describes his novel as "a literary tract on the human condition." This description is used as a starting point for an analysis of the relation between the thematic and formal aspects of the novel. The correspondence with the publisher also shows that Kyrklund wants to try a new form of writing without plot or main characters. I argue that this new form has ethical implications and invites the reader to an activity which can be compared to a Socratic assessment process.

While Kyrklund uses both Homer's and Ovid's versions of the Polyphemus myth, the hidden pretext of the Book of Job seems to be equally significant. In *Polyfem förvandlad*, the motif is set free from the biblical original, but Job's situation still works as a model of representation of how existence lacks an inherent moral order that guarantees a balance of life. With a sense of vain, the novel points to the fact that injustice can never be overcome as it is part of the human condition. Thus Polyphemus formulates the deep sorrow and fundamental paradox of Kyrklund's authorship: the universe lacks the reason and benevolence that man has a right to demand.

As a parallel to the question concerning the relation between the self and the other, the novel establishes a link between, on the one hand, the role of the observer in the process of producing meaning and, on the other, the ethically motivated form. For the form seems to invite the reader to work his/her way independently towards an awareness of his/her own situation and to reflect on his/her own reading and ethical attitude. A substantial part of the chapter is therefore devoted to a close reading of the novel with regard to gaze, apostrophizing and the role of the reader.

Chapter seven ("Texten som gåva" [The text as a gift]) brings up the issue of the reader-oriented form by careful analysis of how the novel uses allegory and exemplum. In accordance with previous research, I view the novel as a representation of the Orpheic retreat of the artist. In my opinion, however,

the main focus in this retreat concerns the author's relation to the reader. The novel's third section has a marked, stylistic focus upon shifting or heterogeneous perspectives as the frame narrative contains two embedded narratives which illuminates love from different points of view. As in Kyrklund's early prose fiction in general, however, the section undermines its own use of the exemplum genre by self-critically questioning the unambiguously moral potential inherent in the genre. Thus it is not only on the thematic level that a displacement of the poet's role occurs. In relation to the exemplum genre, a dual, analytic mode of writing is generated which encourages the reader to reflection. In a sense, this displacement can be described as an affirmation of a Socratic method at the expense of a prophetic one. The reader-oriented exempla then work as a formalistic literary staging of the Socratic maxim "Know yourself."

Parallel to the novel's decentering of the production of meaning, one can observe a shift from symbolism to allegory. The chapter therefore ends with an investigation of the gift motif that plays a central part both in this context and in the novel as a whole. When Kyrklund compares his text to a gift presented to the reader, he emphasizes that the artist should not attempt to find the function of literature in word mysticism, but rather provide a different initial position for ambiguity than the one given in symbolism. This, of course, is achieved in the allegorical and the reader-oriented elements of the text.

The woman who presents the gift in the eighth section of the novel simultaneously declines a personal relationship and denies the recipient the presented gift with one gesture. With this, a distance is established as a reflection of the author's relation to the reader. The device can be described as a secularized version of the offence found in Søren Kierkegaard's aesthetics. To Kierkegaard the offence is a fundamental device that is connected to the indirect communication and dialectical duality of the text. By establishing the text as both an unreleased set of tensions (represented by a variety of alternatives) and an enigma from which no unambiguous morality or ideology can be ascertained, the author attempts to set the other free by shifting the attention away from the authorial position.

The final chapter ("Den orientaliska texten" [The oriental text]) argues that the oriental elements in the novel, mysticism and countless intertextual connections, can be understood in relation to the novel's complex of ethical problems. First I trace Kyrklund's relation to different cultured circles in the 50's and 60's. It turns out that already his first longer essay deals with both questions of ethics and problems concerning the West's relation to other cultures. Instead of feeling admiration or contempt for the other, Kyrklund seems to suggest that one should meet him/her on an equal level. In other words, he advocates a point of view which neither corresponds to the admirer's tendency to elevate the other nor to the imperialistic tendency violently to project one's own values on him/her. Following Tzvetan Todorov,

one could argue that Kyrklund is trying to find a third option, that does not consider the other culture an object of knowledge but rather a subject in a dialogue. The foundation of such a dialogue would, in Kyrklund's words, be an "ambition to understand." The emphasis on difference later returns in "Den ringes rikedomar" (1961), where cultures are valuable to each other by virtue of their differences.

The idea of heterogeneity as valuable is furthermore reflected in the way in which the novel *Polyfem förvandlad* presents its characters. Polyphemos can be perceived as illustrating the idea of a different creature whom it is not entirely possible to incorporate within the self's horizon. Likewise, the relationships between Pythian and the Captain of the Guards, or between the donkey and the nightingale, highlight differences. However, the fact that difference is a starting point in the novel's allegorizing representation of human relations does not necessarily mean that understanding is not desirable. On the contrary, it appears to be precisely here one can find the explanation to the contrastive perspectives which the mystical elements of the novel establish, as it is within the novel's mysticism that the differences cease to function and the individual can emerge from his/her estrangement.

Following a more general discussion on these issues, I move on to dealing more specifically with the oriental elements in *Polyfem förvandlad*. The emphasis of the analysis lies on the novel's relation to the tales of *The Arabian Nights* and to Rumi's *Masnavi*. In some respects, the novel can be seen as a Modernist reflection of *The Arabian Nights*. In both texts, the use of frame narratives as a compositional method is frequently used and narratives from disparate times and places meet. In fact, it could be argued that Kyrklund has found the use of allegory and exemplum in the oriental texts concordant with his own artistic method of representation.

In conclusion, the results of the dissertation are discussed with a focus on how the use of allegory, montage and exemplum can be described to interrelate. Relying on, among others, the American art historian Benjamin Buchloh, it is argued that the basic principle of composition in montage is comparable to a process of allegorization. What Buchloh refers to, is the contemporaneous existence of a literal and a figurative meaning, where every element gains its meaning from another element.

It is true that Buchloh's description could be said to apply to all forms of interpretation and that the logic he points to is an element of the hermeneutic process in general, but it could also be argued that allegory, as well as montage and exemplum, establishes a different form of self-reflection than realistic representation. If the latter is primarily to be regarded as a representative slice of reality, the former generates a metaphorical model of reality. This model tries to find similarities in the relations between the work as a whole, the world and the reader. However, as the reading progresses along the metaphorical axis, the fiction is positioned in the world of the reader rather than vice versa. In

this respect, the model becomes a narrative where the reader suddenly comes to regard him/herself as the principal character – sitting on the steam-roller, wandering about in the civil service department or waiting on the beach. Here we find an important ethical element of Kyrklund's early prose fiction and the focal point of the three basic forms, which can be summarized by Maureen Quilligan's words: "The reader's participation in the fiction must be active and self-conscious, and it will ultimately take the form of gradual selfdiscovery. What distinguishes allegory from other sophisticated forms of self-reflexive fiction therefore, is the part the reader must play in order for the fiction to be perfected – and perfected primarily in realms outside the fiction".

Translated by Joakim Jahlmar

Noter

NOTER INLEDNING

- 1 Willy Kyrklund, *Ångvälden och andra noveller*, Stockholm 1948, s. 136. Hänvisningar till det Kyrklundverk som respektive kapitel behandlar ges inom parentes i den löpande framställningen.
- 2 Willy Kyrklund, "Tankemodeller" (1990), *Berättelser. Dramatik. Anföranden. Artiklar*, Stockholm 1996, s. 590.
- 3 Willy Kyrklund, *Mästaren Ma*, Stockholm 1953, s. 60. Denna tidiga formulering blir en del av författarskapets egen estetik. Jfr t.ex. *Om godheten*, Stockholm 1988, s. 89.
- 4 Kyrklund, "Tankemodeller", s. 590.
- 5 Per Wästberg, "Willy Kyrklund – den mångtydige fabelförtäljaren", *Lovtal*, Stockholm 1996, s. 114. I och med *Den rätta känslan* blir Kyrklunds etiska engagemang tydligare, något som också drar åt sig kritikernas blickar. Bengt Holmqvist gör en sammanfattande iakttagelse och inleder sin recension med påståendet att Kyrklund var både "sagoberättare och moralist" redan när han debuterade på fyrtioalet. Enligt Holmqvist lämnade debuten visserligen åtskilligt att önska men grundhållningen var klar redan från början: "Världen är, menade sig Kyrklund kunna fastslå, icke god. Livet är oefterrättligt. Människan försöker ibland göra något åt detta. Hon har ingen chans", "Rätta känslor och felaktiga", *DN* 8/II 1974. Se särskilt debutbokens "Abel Amateus Ohmberg", "Patiensen" och "Opus Tegula" för exempel på fiktionskaraktärernas lika vanvettiga som vanmäktiga trots. Två noveller i samlingen som berör godhet och ondska är "Djävulens legender" och "Porslinstornet".
- 6 David Parker, "Introduction: the Turn to Ethics in the 1990s", *Renegotiating Ethics in Literature, Philosophy, and Theory*, Cambridge 1998, s. 8; Helen Andersson, *Det etiska projektet och det estetiska. Tvärvetenskapliga perspektiv på Lars Ahlins författarskap*, diss. Lund, Stockholm/Stehag 1998, s. 15; Lisbeth Larsson, "'The Ethical Turn'", *TFL* 2000:3–4, s. 61; Anders Tyrberg, "Estetik och etik: kommunikation och läsarpöosition", *TFL* 2001:1, s. 19.
- 7 Anders Tyrberg, *Anrop och ansvar. Berättarkonst och etik hos Lars Ahlin, Göran Tunström, Birgitta Trotzig, Torgny Lindgren*, Stockholm 2002, s. 14.
- 8 Gunnar Arrias, *Jaget, friheten och tystnaden hos Willy Kyrklund*, diss. Göteborg 1981, s. 9.
- 9 *Ibid.*, s. 124.
- 10 *Ibid.*, s. 125.
- 11 *Ibid.*, s. 124. Jfr Robert Scholes och Robert Kelloggs, *The Nature of Narrative*, Oxford & London 1968 (1966), särskilt kapitel 4.
- 12 Arrias, *Jaget, friheten och tystnaden*, s. 121.

- 13 Gunnar Arrias, ”mitt tal är (i) annat tal”, *Skeptikerns dilemma. Texter om Willy Kyrklunds författarskap*, red. Vasilis Papageorgiou, Stockholm/Stehag 1997, s. 34. I Kyrklunds tidiga prosa kan den ofta hänsynslösa hanteringen av fiktionsgestalterna sammankopplas med tematiseringen av föreställningen att det inte existerar någon trygghet, moralisk ordning eller nåd i tillvaron. Recensenternas reaktion på novellsamlingen *Hermelinens död*, Stockholm 1954, är ett tydligt exempel på hur detta grepp uppfattas i samtiden. Bo Carpelan finner att Kyrklund är en ”elegant sabotör av folkhemssäkerheten som med behärskad ironi går till angrepp mot tillvarons och människornas stupiditet och djävulskhet”. Carpelan ser likheter med Lars Gyllenstens *Carnivora* (1953) och skymtar samma ”krassa, ibland diaboliska ibland nyanslöst ironiska uttryck för en sårad idealitet och ett hungrande livsmedvetande”, ”Med miniatyrens vapen”, *Hbl* 9/12 1954. C. G. Boëtius är inne på ett liknande spår när han skriver att Kyrklunds stilkänsla ger relief åt hans ”bittra människokildring” och menar att novellerna suggererar fram ”förmimmelsen av omänskliga grundvärderingar, obarmhärtighet”, ”Willy Kyrklund: *Hermelinens död*”, *Vår lösen* 1955:2, s. 62. P. G. Kyle skriver i sin tur att novellerna i *Hermelinens död* är allt möjligt utom ”vänliga” och fortsätter: ”liksom en lekande katt har Kyrklund aldrig långt till klorna, oväntat sticker de fram och lika plötsligt försvinner de igen. Och hans sagoscen är full av falluckor. Även det som vid första genomläsningen förefaller ofarligt blir plötsligt genom symbol- och ekoverkan skrämmande eller upprörande”, ”Sagoberättaren Kyrklund”, *GHT* 22/10 1954. I linje med detta kan den kyrklundska texten sägas växla mellan en frånvänd distans och en bevakande intimitet också i förhållande till läsaren – en växling som på samma gång motverkar läsarens eventuella försök att upprätta texten som en moralisk auktoritet och inbjuder henne till en ansvarsfull och eftertänksam läsning. Därmed skriver Kyrklund in sig i en lång tradition av sokratiska författarfilosofer efter Kierkegaard. Jfr min analys av gåvomotivet i *Vandringar. Willy Kyrklunds trolösa estetik*, lic.-uppsats Göteborg 2002, s. 65ff. (Se vidare ”Kvinnans gåva som textens tilltal” i kapitel 7.)
- 14 Sten Wistrand, *Människans villkor. En studie i Willy Kyrklunds författarskap*, Örebro 1979, s. 4 & s. 5.
- 15 Brev från Willy Kyrklund till Sten Wistrand, citerat efter Wistrand, *Människans villkor*, s. 11 & s. 81.
- 16 Sten Wistrand, *Spelet och dess regler. En studie i Willy Kyrklunds författarskap 1948–57*, Borås 1981, s. 11f.
- 17 Wistrand, *Spelet och dess regler*, s. 12. Jfr *Människans villkor*, s. 10ff & s. 22.
- 18 Sten Wistrand, ”’Ensam tvåsam – hoppsan!’ Hur många karaktärer finns det egentligen i Willy Kyrklunds roman *Tvåsam*?”, *Ordet och köttet. Om teorin kring litterära karaktärer*, red. Lars-Åke Skalin, Örebro 2003, s. 174.
- 19 Sten Wistrand, ”Den överskattade berättaren. Hur ska vi förstå normen i en berättelse som Willy Kyrklunds *Solange*?”, *Berättaren. En gäckande röst i texten*, red. Lars-Åke Skalin, Örebro 2003 s. 287 & s. 291.
- 20 Arne Florin, ”Om Willy Kyrklunds genrer och genreblandningar”, otr. lic.-uppsats, framlagd 16/9 1993 på Litteraturvetenskapliga institutionen vid Stockholms universitet, s. 101.
- 21 Paul Norlén, *Textens villkor: A Study of Willy Kyrklund's Prose Fiction*, Stockholm

- 1998, s. 48f & s. 66. För en diskussion av begreppet *intertextualitet* i relation till Kyrklunds författarskap, se s. 137–147. Boken är en omarbetad version av Ph.D.-avhandlingen *Genre, Intertexts, and Play in the Short Prose of Willy Kyrklund*, diss. Seattle, Wash. 1996.
- 22 Norlén, "Textens villkor", s. 19, s. 25 & s. 69. Jfr Kyrklund, "Tankemodeller", s. 589f. Norléns distinktion mellan föreställande ('representational') och begreppslig ('conceptual') har uppenbara likheter med Arrias distinktion mimesis och illustration. Arrias uppmärksammar likheten i sin recension av Norléns avhandling "Paul Norlén: *Textens villkor: A Study of Willy Kyrklund's Prose Fiction*", *Tijdschrift voor Skandinavistiek*, 2000:2, s. 272. Se även Florin som försöker hantera denna spänning med begreppen mimesis och symbolik, "Om Willy Kyrklunds genrer och genreblandningar", s. 6.
 - 23 Johan Sahlin, "Kunskap och genre i Willy Kyrklunds *Om godheten*", *Genrer och genreproblem. Teoretiska och historiska perspektiv*, red. Beata Agrell & Ingela Nilsson, Göteborg 2003, s. 345.
 - 24 Ibid., s. 347ff.
 - 25 Johan Sahlin, "Willy Kyrklunds *Om godheten* som moralfilosofisk framställning", otr. lic-upsats, framlagd 28/4 2004 på Institutionen för humaniora vid Växjö universitet, s. 7. Utöver de här nämnda studierna finns det ett antal essäer och uppsatser som tar upp olika aspekter av författarskapet. Dessa kommer att aktualiseras när så motiveras av den löpande framställningen.
 - 26 Arrias, *Jaget, friheten och tystnaden*, s. 50ff & s. 80–131.
 - 27 John Thobo-Carlsen, "Viljen til form. Om betydende former hos Baudelaire, Mallarmé, Joyce og Beckett", *Modernismens betydende former*, red. Gorm Larsen & John Thobo-Carlsen, København 2003, s. 28f.
 - 28 Norlén, "Textens villkor", s. 112. Även Florin understryker att man inte bör "intellektualisera" *Tvåsam* och överbetona "textens filosofiska aspekter på bekostnad av de psykologiska", "Om Willy Kyrklunds genrer och genreblandningar", s. 42.
 - 29 Andersson, *Det etiska projektet*, s. 21.
 - 30 Martha C. Nussbaum, *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*, New York & Oxford 1998 (1990), s. 23.
 - 31 Martha C. Nussbaum, "The Literary Imagination in Public Life", *Renegotiating Ethics*, s. 236.
 - 32 Wistrand, "Ensam tvåsam – hoppsan!", s. 174.
 - 33 Willy Kyrklund, *Solange*, Stockholm 1951, s. 23f.
 - 34 Arrias, *Jaget, friheten och tystnaden*, s. 124. Arrias påpekar själv att han valt bort "möjligheten att läsa somliga av Kyrklunds texter ur en mimetisk, verklighets-skildrande synvinkel", s. 7.
 - 35 Sahlin, "Kunskap och genre i Willy Kyrklunds *Om godheten*", s. 348 (kursiv i originalet).
 - 36 Nussbaum, *Love's Knowledge*, s. 140.
 - 37 Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtin. The Dialogical Principle*, övers. Wlad Godzich, Manchester 1984 (1981), s. 108. "[...] a dialogue with a 'thou' equal to the 'I' and yet different from it." Jfr Andersson, *Det etiska projektet*, s. 40ff.
 - 38 Tzvetan Todorov, *The Conquest of America. The Question of the Other*, övers. Richard Howard, Oklahoma 1999 (1982), s. 247. "[...] from the other-as-object,

- identified with the surrounding world, to the other-as-subject, equal to the *I* but different from it [...] we can indeed live our lives without ever achieving a full discovery of the other (supposing that such a discovery can be made).”
- 39 Willy Kyrklund, *Polyfem förvandlad*, Stockholm 1964, s. 8.
- 40 Arrias knyter ett antal motiv i *Tvåsam* till Kafka. Bland annat menar han att vaktmästarens dröm om att vakna upp som ett ägg ”är en tydlig parallell till Kafkas berättelse *Die Verwandlung*”, att romanens anspelning på Polyphemosmyten kan ”jämföras med Kafkas parabel ’Vor dem Gesetz’”, att Kyrklunds bruk av Janusgestalten uttryckligen anknyter till Kafka, samt att ”det förhållandet att Kyrklund valt att förlägga konflikten till ett anonymt ämbetsverk, gör att Kafkas ande vilar tungt över *Tvåsam*”, *Jaget, friheten och tystnaden*, s. 36, s. 40. Wistrand menar att det i *Tvåsam* ”förekommer en tyngande, kafkamässig, allmän skuld” och att motivet med den ”lågavlönade kontoristen som är låst vid sin tjänst” i ”Opus Tegula” och *Solange* går att relatera till Kafka, *Människans villkor*, s. 20 & s. 26. Norlén finner ”affinities with Kafka in the work of the young Kyrklund”, *Textens villkor*, s. 11. Jonas Andersson menar att Kyrklunds ”Abel Amatus Ohmberg” för tankarna till Kafka genom allusionen på Kafkas berättelse om en förskollärare vid namn ”herr Ohmberg” och därför att ”begäret” i novellen ”följer ett mardrömslikt mönster som påminner om Kafka”, *Kain och Abel hos Willy Kyrklund, Bengt Anderberg, Lars Gyllensten*, diss. Karlstad, Skellefteå 2004, s. 65.
- 41 Deborah L. Madsen, *Allegory in America. From Puritanism to Postmodernism*, New York 1996, s. 129.
- 42 Ibid. “[...] sceptical about the notion that value and meaning can exist outside of individual perception and judgement.”
- 43 Willy Kyrklund, ”Kommunaltjänstens symbolik”, *Kommunaltjänstemannen* 1960:3, s. 65.
- 44 Angus Fletcher, *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca, New York 1964.
- 45 Madsen, *Allegory in America*, s. 131. “[...] a breakdown in the ontological base of symbolism”.
- 46 René Wellek, ”Symbol and Symbolism in Literature”, *Dictionary of the History of Ideas*, New York 1974, s. 345. “With more recent art the view of analogy disappears: Kafka has nothing of it. Post-symbolist art is abstract and allegorical rather than symbolic”.
- 47 Se t.ex. Madsen, *Allegory in America*, s. 133 och Maureen Quilligan, *The Language of Allegory. Defining the Genre*, Ithaca & London 1979, s. 241.
- 48 Madsen, *Allegory in America*, s. 137. “[...] by supporting a number of potential readings while making the reader aware that the validity of any one interpretation is the responsibility of the individual.”
- 49 Quilligan, *The Language of Allegory*, s. 235. “[...] the responsibility for evaluation is the reader’s, not, as one might assume, the author’s.”
- 50 Novellerna ”Ångvälden” och ”Porslinstornet” återfinns i *Ångvälden*; ”Sovaren” och ”Barnet” i *Hermelinens död*; ”Fuga” i *8 variationer*, Stockholm 1982; samt ”(Recension av en imaginär bok)” (1993) i *Berättelser. Dramatik*, s. 646–648. Att Kyrklunds berättelser kan beskrivas som allegorier har uppmärksammats på flera

håll. Wistrand påstår t.ex. att "Sovaren" kan "läsas som en allegori över människans existentiella villkor", *Spelet och dess regler*, s. 18. Florin menar att "Abel Amatus Ohmberg" signalerar "dolda och eventuellt allegoriska innebörder" och hävdar att den viktigaste dimensionen i *Tvåsam* är "den allegoriska gestaltningen av en existentiell problematik". Enligt Florin kan romanen beskrivas "som en allegori över ett själstillstånd", "Om Willy Kyrklunds genrer och genreblandningar", s. 5, s. 8, s. 42. Magnus Florin anser att "Porslinstornet" har "en allegorisk karaktär" men menar också att den skiljer sig från den "genomförda allegorin, vars skrivsätt och tydning går ut på att beskrivna skeenden förs upp till en högre meningsnivå, t.ex. moralisk, filosofisk eller teologisk", "Tornet och tomrummet. Om Willy Kyrklund", *Dialoger*, 1987:4, s. 44. Norlén noterar att novellerna i debutbokens andra del "all but the first text resembling one of the conventional or traditional short prose genres (folk tale, allegory, legend)", "*Textens villkor*", s. 29. Andersson uppmärksammar i sin tur att klassrummet och skolgården i "Abel Amatus Ohmberg" vidgas till "ett allegoriskt rum, där lika grundläggande som plågsamma mänskliga dilemman underkastas analys", *Rivalitet, våld, revolt*, s. 52. Min användning av allegoribegreppet syftar mer till igenkännande och förståelse än till klassificerande. Genom att betrakta vissa av Kyrklunds texter som allegoriserande kan man nå en förståelse för hur de genererar sin betydelse i förhållande till läsaren och vilka etiska implikationer denna läsartillvärdhet har. Detsamma gäller för min användning av kategorierna montage respektive exempel.

- 51 Art. "allegori" i *Svenskt litteraturllexikon*, Lund 1970, 2.a uppl. s. 10.
- 52 Quilligan, *The Language of Allegory*, s. 28 & s. 235. Även Madsen beskriver den allegoriska formen som episodisk, samt menar att just detta bidrar till framställningsformens nästan obegränsade förmåga att pröva abstrakta begrepp och utforska menings- och värdemönster, *Allegory in America*, s. 127.
- 53 Quilligan, *The Language of Allegory*, s. 235. "These revisions are, in fact, the most significant part of the process, providing the necessary self-consciousness on the part of the reader, which becomes the goal of the narrative."
- 54 Wistrand, *Människans villkor*, s. 4; Arrias, *Jaget, friheten och tystnaden*, s. 83f; Florin, "Om Willy Kyrklunds genrer och genreblandningar", s. 4; Norlén, "*Textens villkor*", s. 9 & s. 21.
- 55 Arrias, *Jaget, friheten och tystnaden*, s. 5 & s. 50; Florin anser att *Tvåsam* närmast kan beskrivas som "ett slags montage" som "ökar kravet på läsarens aktivitet", samt att montageformen i *Polyfem förvandlad* uppvisar "en större spännvidd än i något annat verk", "Om Willy Kyrklunds genrer och genreblandningar", s. 37 & s. 83.
- 56 Detta synsätt är förenligt med Norléns diskussion om ett "split perspective" i Kyrklunds texter, "*Textens villkor*", s. 77ff.
- 57 Arne Melberg, *På väg från realismen. En studie i Lars Ahlins författarskap, dess sociala och litterära förutsättningar*, diss. Stockholm 1973, s. 113.
- 58 Ibid.
- 59 Sergei Eisenstein, *Film Form. Essays in Film Theory*, ed. & transl. Jay Leyda, San Diego, New York & London 1977(1949), s. 62.
- 60 Thomas Bredsdorff, *De svarta hålen. Om tillkomsten av ett språk i P. O. Enquists författarskap*, övers Jan Stolpe, Stockholm 1991, s. 35.

- 61 Michail Bachtin, *Dostojevskijs poetik*, Göteborg 1991 (1963), s. 118 (kursiv i original).
- 62 Ibid. (kursiv i original).
- 63 Jag föreställer mig att denna beskrivning är förenlig med Vasilis Papageorgious applicerande av Levinas begrepp *det sagda* ('Le Dit') och *sägandet* ('Le Dire') på Kyrklunds texter. Jfr "Inledning: Skeptikerns dilemma", *Skeptikerns dilemma*, s. 10 & s. 13.
- 64 Arrias, *Jaget, friheten och tystnaden*, s. 124f.
- 65 Ulf Olsson, "Den rätta texten? En kommentar till Willy Kyrklunds slutledningskonst", *Skeptikerns dilemma*, s. 58.
- 66 Norlén, "Textens villkor", s. 65. Jfr Florin, "Om Willy Kyrklunds genrer och genreblandningar", s. 19. Att Kyrklund laborerar med exempelliknande berättelser i sina texter har uppmärksamats av ett antal kommentatorer. Johan Dahlbäck utreder hur den retoriska termen exemplum förhåller sig till variationen som estetisk form, "Blind oändlighet: Variationen som tema i 8 variationer", *Skeptikerns dilemma*, s. 105ff. Sahlin diskuterar exemplets och motexemplets funktion i *Om godheten* och knyter detta till exemplumtraditionen, "Kunskap och genre i Willy Kyrklunds *Om godheten*", s. 349f. Själv har jag tidigare diskuterat exempelberättelsens funktion i Kyrklunds författarskap, se "Willy Kyrklunds fråga: om majeutik och genre", *Genrer och genreproblem*, s. 360ff och *Vandringar*, s. 24–36 & s. 96–98.
- 67 Kyrklund, *Den rätta känslan*, Stockholm 1974, s. 11. Jfr Lucius Seneca, *Breven till Lucilius*, Sockholm 1979, s. 34 (VI.5).
- 68 Hugo Friedrich, *Die Rechtsmetaphysik der Göttlichen Komödie*, Frankfurt 1942, s. 24.
- 69 Ibid., s. 28f. "Die Geschichte wird auf etwas außerhalb ihres Geschehens Liegendes bezogen, auf einen moralischen Typus, der zietenhoben ist."
- 70 Karl Heinz Stierle, "Story as Exemplum – Exemplum as Story", *The New Short Story Theories*, red. Charles E. May, Athens, Ohio 1994, s. 23. "Insofar as the given situation and the exemplum are isomorphic, the outcome for the exemplum can be interpreted as an anticipation of the outcome for one's own situation. The exemplum, in fact, shows what it will lead to if one makes a particular decision in a particular situation."
- 71 Heinz Politzer, *Franz Kafka. Parable and Paradox*, Ithaca, New York 1962, s. 85f.
- 72 Kyrklund, *Den rätta känslan*, s. 74. Mikael van Reis har i sin recension av *Om godheten* iakttagit och antytt arten av denna inriktning mot läsaren: "Kyrklund vecklar in sina insikter i en illmarig väv av förmodanden, exempel och perspektiveringar. Hans metod är sokratisk, inte profetisk", "Inbjuden på te hos Gud", *GP* 22/3 1989. Se även Arne Florin, "Om godhet och annan ondska. Anteckningar kring Willy Kyrklunds senaste bok", *90-tal*, 1990:1, s. 25.
- 73 Intervju med Willy Kyrklund av Olle Widhe, "Det är slut med mig", *SuT* 26/2 2001.
- 74 Brev från Willy Kyrklund, 1/3 1983, till Lo Ideström, Bonniers förlags arkiv. För Kyrklunds förhållande till Runar Schildt, se Arrias, *Jaget, friheten och tystnaden*, s. 167 & s. 170; Florin, "Om Willy Kyrklunds genrer och genreblandningar",

- s. 21ff; Norlén, ”*Textens villkor*”, s. 147f.
- 75 Kyrklund, ”Rättskällan”, *BLM* 1961:4, s. 267–269. Kyrklunds betoning av det moraliska subjektets ensamhet kan förklaras biografiskt och i den självbiografiska framställningen ”Tal till grekvänner” (1987) omtalas världskriget som ”stormen” i den egna livsberättelsen. I ”Att välja filosofi” (1991) utpekar han samma krig som en (moral)filosofisk vändpunkt sitt liv. *Berättelser. Dramatik*, s. 569 & s. 644.
- 76 Brev från Daniel Hjorth, 29/2 1960, till Willy Kyrklund, Bonniers förlags arkiv.
- 77 Brev från Daniel Hjorth, 14/2 1961, till Willy Kyrklund, Bonniers förlags arkiv.
- 78 Brev från Willy Kyrklund, odat., till Daniel Hjorth, Bonniers förlags arkiv.
- 79 Kyrklund, ”Rättskällan”, s. 268.
- 80 Ibid.
- 81 Leonard Lundin, *Finland och andra världskriget*, övers. Frank Jernström, Ekenäs 1958, s. 114 & s. 121.
- 82 Kyrklund, *Ångvälden*, s. 51.

NOTER KAPITEL I

- 1 Kyrklund, *Tvåsam*, Stockholm 1949, s. 36.
- 2 Willy Kyrklund, ”Mitt porträtt av mig”, *Vi* 1977:22.
- 3 Ulf Olsson, ”Willy Kyrklunds ironi”, *Den svenska litteraturen*, red. Lars Lönnroth & Sven Delblanc, Stockholm 1999 (1987), 2:a uppl, bd. 3, s. 331.
- 4 Karl Vennberg, ”Franz Kafka” (1944), *Kritiskt 40-tal*, red. Karl Vennberg & Werner Aspenström, Stockholm 1948, s. 368.
- 5 Olle Thörnvall, *Novellisten Gustav Rune Eriks. En studie i hans författarskap*, diss. Stockholm 1995, s. 55f.
- 6 Erik Hj. Linder, *Fem decennier av nittonhundratalet*, Stockholm 1966, s. 80; Thörnvall, *Novellisten Gustav Rune Eriks*, s. 55.
- 7 Per Erik Wahlund, ”Återblick på de hårdkokta”, *Vinduet* 1951:3, s. 182.
- 8 Florin framhåller att debutboken har en berättare som ”gärna framträder med åsikter och ett intimiserande tilltal”, ”Om Willy Kyrklunds genrer och genreblandningar”, s. 9. När kritikern Lennart Göthberg försöker pejla det begynnande decenniets strömningar hävdar han att det efter den Hemingwayinspirerade och amoraliska ”verklighetsreproduktionen”, som Torsten Jonsson strax före decennieskiftet initierat med novellsamlingen *Som det brukar vara* (1939), framträtt en moraliskt intresserad litteratur. I sammanhanget utpekas Sivar Arnér som ett alternativ till den hårdkokta stilen och omnämns som ”den humanistiske moralisten som värderar verkligheten utifrån sina idéer”, ”Litterärt 40-tal”, *40-tal*, 1944:1, s. 4. Emellertid kan man som Artur Lundkvist uppfatta den hårdkokta stilen som upptagen av ”moraliska värderingar”, *Diktare och avslöjare i Amerikas modern litteratur*, Stockholm 1942, s. 129. Jfr Mats Jansson, *Kritisk tidspegel. Studier i 1940-talets svenska litteraturkritik*, Stockholm/Stehag 1998, s. 129ff. En liknande tidig karaktärisering av det litterära 40-talet som ett moralfilosofiskt inriktat decennium finner man i enkätsvaren från några litteraturkritiker i den socialistiska tidskriften *Clarté*. Där hävdas till exempel att ”30-talslitteraturens

- utåtvända realism” under 40-talet ersatts av ”moraldebatt” och ”männskligt-moraliska problem”. Gunnar Gunnarsons och Ragnar Oldbergs enkätsvar i *Clarté* 1949:6–7, s. 17 & s. 20.
- 9 Jfr Lars-Olof Franzén, ”40-talets prosa”, *40-talsförfattare*, red. Lars-Olof Franzén, Stockholm 1966, s. 50; Carin Röjdalen, ”Men jag ville hjälpa”. *Studier i Lars Ahlins 1940-talsnovellistik*, diss Göteborg 1997, s. 27. Värt att notera i detta sammanhang är att den mest detaljrika och realistiskt hållna verklighetsskildring kan tillskrivas generella innebörder och tolkas som en metafor för livet eller verkligheten. Det har till och med hävdats att läsningen av den realistiska texten oftast kulminerar i en metaforisk tolkning och att denna tolkning ibland är noggrant förberedd i texten. Jfr David Lodge, *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*, London & New York 1997 (1977), s. 109ff.
 - 10 Linder, *Fem decennier av nittonhundraåret*, s. 793. Kyrklunds förbindelse till 40-talet uppmärksammades tidigt. Ruth Eriksson noterar att det inte råder något tvivel om att Kyrklund har beröring med 40-talisten, ”Ungsvensk prosa (Willy Kyrklund)”, *SLT* 1951, s. 146. I sin litteraturhistoriska inplacering hävdar Linder att Kyrklund är 40-talist ”i sina försök att skildra människans vanmakt i en absurd värld” och framhåller vidare att han ”är en av dem som kommit att föra en grundupplevelse från 40-talet vidare in i ett nytt tidsskede, och med hjälp av nya, egna stilideal”, Linder, *Fem decennier av nittonhundraåret*, s. 989. Arrias menar att titlar som *Ångvälden* och *Tvåsam* är ”typiskt fyrtiotalistiska”, samt att *Solange* och kanske framförallt *Mästaren Ma* kan läsas ”mot bakgrund av det sena fyrtiotalets och det tidiga femtiotalets diskussioner om pessimism och engagemang”, *Jaget, friheten och tystnaden*, s. 5 & s. 99. Florin anser att Kyrklunds debutbok har vissa typiskt 40-talistiska drag, såsom ”inriktningen på det existentiella och universella; livet som framställs som absurt och präglad av vanmakt; närvaron av hot och ångest; en viss hårdkokthet i relationen av krigshändelser; strävan efter mångtydighet m m”, ”Om Willy Kyrklunds genrer och genreblandningar”, s. 34. Andersson framhåller i sin tur att Kyrklund visar sig som 40-talist i ”frånvaron av romantisk storslagenhet, liksom i avsaknaden av optimism”, *Rivalitet, våld, revolt*, s. 48.
 - 11 Karl Vennberg, ”Den moderna pessimismen och dess vedersakare” (1946), *Kritiskt 40-tal*, s. 234 & s. 238. Vennbergs betydelse för det litterära 40-talet har varit stor och genom sina essäer kom han även att spela en viktig roll för den flykt från världsåskådningar som brukar lyftas fram som ett centralt inslag i 50- och 60-talens kulturdebatt. Jfr Sven Willner, *På flykt från världsåskådningar*, Tammerfors 1964, s. 9; Linder, *Fem decennier av nittonhundraåret*, s. 797.
 - 12 Håkan Attius är inne på en liknande tankegång i förhållande till Aspenströms författarskap, *Estetik och moral. En studie i den unge Werner Aspenströms författarskap*, diss. Stockholm 1982, s. 33.
 - 13 Jfr Melberg, *På väg från realismen*, s. 118ff; Lotta Lotass, *Friheten meddelad. Studier i Stig Dagermans författarskap*, diss. Göteborg 2002, s. 109; Hans-Erik Johannesson, *Studier i Lars Gyllenstens estetik*, diss. Göteborg 1977, s. 49f. I Kyrklunds författarskap tillhör *Tvåsam* ett av de mer explicita försöken att formulera en etiskt motiverad estetik (se vidare kapitel 2).

- 14 Erik A. Nielsen, *Lars Ahlin. Studier i sex romaner*, övers. Jan Gehlin, Stockholm 1968 (1967), s. 71.
- 15 Hos recensenterna antyds spännvidden i *Ångväkten* med ord som splittring, ojämnhet och experimenterande. Se t.ex. Carl-Eric Nordberg, "Novelldebut", *StT* 15/11 1948; Hemming Sten J:r [sign. HSjr], "Debut av intresse", *MT* 15/11 1948; Sven Holmberg [sign. Hg], "God novelldebut", *SDS* 16/11 1948. Karl Ragnar Gierow fascineras av att Kyrklund är "talangfull i olika riktningar" och hälsar honom välkommen tillbaka med en bok som "inte visar fram en provkollektion utan den verkliga varan", "Gammalt och nytt", *SvD* 15/12 1948.
- 16 Brev från Willy Kyrklund, 19/8 1948, till Gerard Bonnier. I ett brev som förefaller ha bifogats manuskriptet har Kyrklund själv föreslagit den ordningsföljd som senare återfinns i *Ångväkten*. Intrycket att novellerna hör till olika perioder förstärks av att han i samma brev instruerar förlaget att omsorgsfullt indela novellerna i tre nummerade avdelningar åtskilda "medelst ett rikligt antal blanka sidor". Se brev från Willy Kyrklund, 4/8 1948, till Gerard Bonnier. Att "Strandfolket" är den sist författade novellen i samlingen framgår också av korrespondensen. Brev från Gerard Bonnier, 29/6 1948, till Willy Kyrklund, Bonniers förlags arkiv.
- 17 Bertil Widerberg [sign. Wbg.], "Utgångspunkt för en revolution", *SDS* 21/10 1948. Vid decenniets slut påstår Karl Vennberg att "Fyrtioalet som ansats till litterär rörelse är dött sedan åtskilliga år tillbaka", "En 40-talist tar farväl av 40-talet", *Vi* 17–24 dec. 1949. I linje med detta skriver Mats Jansson att man i slutet av 40-talet påtagligt förnimmer "gravsättningen av en period", *Kritisk tidspegel*, s. 316. Carl-Eric Nordberg skriver om "den svårdefinierade stillheten" i väntan på 50-talets dikt och hoppas på "en samling kring ett mer positivt oppositionsläge, en mer kritisk livshållning. En sådan livsinställning skulle då bygga inte bara på mistrogen vaksamhet mot allehanda förrådiskt insmickrande trosschabloner utan också mot de tendenser till förgudning av den negative sabotören som man tyckt sig iaktta under det sista decenniet", "Du måste värja ditt liv", *MT* 26/10 1949. För en med "Strandfolket" liknande upplevelse av att befinna sig i en tid då alla möjliga ordkombinationer är uttömda kan man jämföra med T. S. Eliots "East Coker", som kom ut i svensk tolkning detta år, se *Dikter i urval*, övers. Gunnar Ekelöf m. fl, Stockholm 1948, s. 82f. Jfr även Ronald Bottralls "T. S. Eliot som konstnär" i samma volym, s. VIII.
- 18 Artur Lundkvist, *Atlantvind*, Stockholm 1932, s. 221.
- 19 Willy Kyrklund, "Med mamma närmast hjärtat", *Expr* 20/7 1952.
- 20 Föreställningen återfinns i *Om godheten*, s. 27f; samt i det moralfilosofiska föredraget med den i sammanhanget talande titeln "Om godhetens uppkomst ur flockinstinkten. Bleka förnuftet må skänka oss ett hopp", *Känguru* 1997:10, s. 10.
- 21 Willy Kyrklund, "På kulturens stege", *Finsk tidskrift* 1952:2, s. 121.
- 22 Wistrand, *Spelet och dess regler*, s. 12 & s. 65n23.
- 23 Horace Engdahl, "Fulländad prosa i fyrtio år", *DN* 19/9 1995.
- 24 Willy Kyrklund, "Tankar på en tiberbro", *BLM* 1957:5, s. 397. Jfr Wistrand som menar att det finns en "trots-allt-attityd" i Kyrklunds böcker och uppmärksammar att Kyrklund inte upphör "att protestera mot detta sakernas tillstånd", *Människans villkor*, s. 24. Olsson framhåller på ett motsvarande sätt att hela

- Kyrklunds författarskap framstår som ”en tvingande och ofta mardrömslik slutledningskonst som formulerar en absolut fångenskap för människan när hon spjärnar emot människans villkor”, ”Den rätta texten?”, s. 60f. I Kyrklunds fall kan protesten mot människans villkor beskrivas som en väg ut ur nihilismen och som ett hävdande av värde trots allt: människans liv är inte värdelöst även om det kanske är meningslöst.
- 25 Willy Kyrklund, ”Consensus i etiken” (1996), *Berättelser. Dramatik*, s. 628.
 - 26 Jean-Paul Sartre, *Existentialismen är en humanism*, Stockholm 1986 (1946), s. 48ff. Förhållandet mellan Sartres existentialism och Kyrklunds tidiga prosa har undersökts av bland andra Arrias, *Jaget, friheten och tystnaden*, s. 30ff & 38ff, Stenström, *Existentialismen i Sverige. Mottagande och inflytande 1900–1950*, Stockholm 1984, s. 309f.
 - 27 Blaise Pascal, *Tankar*, övers. Sven Stolpe, Stockholm 1957 (1670), bd. 2, s. 44.
 - 28 Kyrklund, *Solange*, s. 98 och *Den överdrivne älskaren*, Stockholm 1957, s. 41.
 - 29 Thure Stenström, *Existentialismen. Studier i dess idétradition och litterära yttningar*, Stockholm 1966, s. 269.
 - 30 Erik Hj. Linder, ”Albert Camus och kampen mot nihilismen”, *MB* 18/10 1957.
 - 31 Albert Camus, *Myten om Sisyfos*, övers. Gunnar Brandell & Bengt John, Stockholm 1947 (1942), s. 80.
 - 32 *Ibid.*, s. 38f.
 - 33 *Ibid.*, s. 12f & 47.
 - 34 Kyrklund, ”Tankar på en tiberbro”, s. 393.
 - 35 *Ibid.*, s. 395.
 - 36 En utförlig redogörelse av ”standardbilden” återfinns i Backströms & Torrkullas inledning till *Moralfilosofiska essäer*, red. Joel Backström och Göran Torrkulla, Stockholm 2001, s. 8.
 - 37 Kyrklund, ”Tankar på en tiberbro”, s. 395.
 - 38 Kyrklund, *Mästaren Ma*, s. 23. För en diskussion av ”det omänskliga” i *Mästaren Ma*, se Wistrand, *Människans villkor*, s. 20f; Arrias, *Jaget, friheten och tystnaden*, s. 85.
 - 39 Camus, *Myten om Sisyfos*, s. 21.
 - 40 Lars Gyllensten, *Ur min offentliga sektor*, Stockholm 1971, s. 219. Se även Stenström, *Existentialismen i Sverige*, s. 219.
 - 41 Kyrklund, ”Tankar på en tiberbro”, s. 395.
 - 42 *Ibid.*, s. 395.
 - 43 *Ibid.*, s. 396.
 - 44 *Ibid.*, s. 397.
 - 45 Pascal, *Tankar*, bd. 1, s. 111.
 - 46 Kyrklund, *Mästaren Ma*, s. 92.
 - 47 Kyrklund, *Om godheten*, s. 88.
 - 48 *Ibid.*, s. 90.
 - 49 Kyrklund, ”Om godhetens uppkomst ur flockinstinkten”, s. 13.
 - 50 Se t.ex. Holmberg, ”God novelldebut”; Nordberg, ”Novelldebutant”; Per Erik Wahlund, ”Lärlingsprov”, *BLM* 1949:1, s. 65.
 - 51 Florin, ”Om Kyrklunds genrer och genreblandningar”, s. 6–34; Norlén, ”Textens villkor”, s. 28–73.

- 52 Ivar Harrie "Spinnerskan och släktleden", *Expr* 12/11 1948; Nordberg, "Novelldebutant"; Sten J:r, "Debut av intresse". Novellen "Prognos: negativ" analyseras av Gerda Antti, "Willy Kyrklund i två våningar", *OoB* 1966:2, s. 149f; Norlén, "Textens villkor", s. 31–37. Dessa analyser koncentrerar sig främst på vanitastematiken och utreder inte den etiska frågeställning som novellen också aktualiserar.
- 53 Kyrklund, "Rättskällan", s. 268.
- 54 Motsättningen mellan att klassificera den andre som ett objekt och uppleva henne som ett subjekt kan ses i relation till frågan om andras själsliv. Detta problem behandlas av Arrias i *Jaget, friheten och tystnaden*, s. 67f och "mitt tal är (i) annat tal", s. 46f.
- 55 Detta är en tematik som Kyrklund kommer att återvända till och problematisera på olika sätt genom hela sitt författarskap. I 8 *variationer* är det minnena som gör människan unik, samtidigt som dessa både är föränderliga, osäkra och ibland paradoxalt nog allmänna. Jfr min "Jaget och texten. Om minne, samtidighet och glömska i Willy Kyrklunds prosa", *TFL* 2000:2, s. 97.
- 56 I Samuelssons intervju säger Kyrklund angående sin bildningsgång i Helsingfors: "– Kaila informerade oss om den logiska empirismen, jag har aldrig sedan dess funnit skäl att överge den logiska empirismen", "Konstnärskapet är för den som inte passar in", s. 4. Rörande Kyrklunds förhållande till Eino Kaila och positivismens verifierbarhetskrav, se Arrias, *Jaget, friheten och tystnaden*, s. 66ff.
- 57 Se min "Bilder av det Andra. Etnocentricitet i medeamyten och i Willy Kyrklunds drama *Medea från Mbongo*", *Europa*, red. Kerstin Norén m.fl., Göteborg 1999, s. 397. *Medea från Mbongo* analyseras utförligt av Gunnar Bäck i *Ord och kött. Till teaterns fenomenologi med Larssons och Kyrklunds Medea*, diss. Göteborg 1992, s. 71–94.
- 58 Kyrklund, *Polyfem förvandlad*, s. 8.
- 59 Nussbaum, *Love's Knowledge*, s. 162.
- 60 *Ibid.*, s. 152.
- 61 *Ibid.*, s. 156.
- 62 *Ibid.*, s. 162.
- 63 Adam Zachary Newton, *Narrative Ethics*, Cambridge & London 1995, s. 61ff; Robert Eaglestone, *Ethical Criticism. Reading After Levinas*, Edinburgh 1997, s. 46–52; Geoffrey G. Harpham, *Shadows of Ethics. Criticism and the Just Society*, Durham & London 1999, s. 223.
- 64 Nussbaum, "The Literary Imagination in Public Life", s. 232 & s. 236. Även J. Hillis Miller påpekar att etiken skulle vara mer eller mindre omöjlig utan fantasi och fiktiva berättelser, *The Ethics of Reading*, New York 1987, s. 3 & s. 28.
- 65 Nussbaum, *Love's Knowledge*, s. 162.
- 66 *Ibid.*, s. 143.
- 67 *Ibid.*, s. 142f.
- 68 Nussbaum, "The Literary Imagination in Public Life", s. 234f.
- 69 Nussbaum, *Love's Knowledge*, s. 286–331. Se även Eaglestone, *Ethical Criticism*, s. 92.
- 70 Nussbaum, *Love's Knowledge*, s. 140f & s. 164.
- 71 Jfr Eaglestone, *Ethical Criticism*, s. 47; Tyrberg, *Anrop och ansvar*, s. 13f; Jenny

- Bergenmar, *Förvildade hjärtan. Livets estetik och berättandets etik i Selma Lagerlöfs Gösta Berlings saga*, diss. Göteborg, Stockholm/Stehag 2003, s. 200n49.
- 72 Intervju med Willy Kyrklund av Margareta Hildebrand, "Radergummit är hans viktigaste arbetsredskap", *UNT* 25/11 1981.
- 73 Nordberg, "Novelldebutant".
- 74 Novellen "Ångvälden" analyseras av Eriksson, "Ungsvensk prosa", s. 139f; Olle Holmberg, *Skratt och allvar i svensk litteratur*, Stockholm 1963, s. 222; Antti, "Willy Kyrklund i två våningar", s. 150; Wistrand, "Spelet och dess regler", s. 14f; Florin, "Om Kyrklunds genrer och genreblandningar", s. 14f; Norlén, "*Textens villkor*", s. 28ff. Gemensamt för dessa kommentarer är att de uppmärksammar ångvälden som en illustration av människans villkor. Den konflikt mellan olika former av ansvar som novellen också aktualiserar har däremot inte utretts.
- 75 James Rössel kopplar ångvälden till "miljonarméernas och stridsvagnbrigadernas" framfart, "Berättare", *AT* 29/11 1948. Holmberg uppfattar ångvälden som "en symbol av verkligheten; Konvaljestigen, Krokusvägen och det lekande barnet av livet", *Skratt och allvar i svensk litteratur*, s. 222. Wistrand finner att den exemplifierar hur "döden, skräcken, ångesten tränger in i det mest välordnade, prydliga samhälle", *Spelet och dess regler*, s. 15; Florin menar att novellen är en kritik av det "välordnade, stereotypa folkhemmet" och ångvälden är en symbol för "det framrusande liv som människan har att anpassa sig till så gott hon kan", "Om Willy Kyrklunds genrer och genreblandningar", s. 15. Norlén påstår i sin tur att ångvälden är en bild av "livets villkor", "*Textens villkor*", s. 63.
- 76 Henrich Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik. Eine Einführung für Studierende der klassischen, romantischen, englischen und deutsche Philologie*, München 1963, 2 uppl., s. 140. Jfr Ulf Olsson, *Levande död. Studier i Strindbergs prosa*, Stockholm/Stehag 1996, s. 37.
- 77 Quilligan, *The Language of Allegory*, s. 25f & s. 33.
- 78 *Ibid.*, s. 241. "[...] the reader of an allegory is required to be almost impossibly self-conscious of his behavior as a reader."
- 79 *Ibid.*, s. 234f.
- 80 Olsson, *Levande död*, s. 53.
- 81 Andersson, *Det etiska projektet*, s. 33.
- 82 Wayne C. Booth, *The Company We Keep. An Ethics of Fiction*, Berkley, Los Angeles & London 1988, s. x & s. 142.
- 83 Jfr Parker, "Introduction: the Turn to Ethics in the 1990s", s. 8f.
- 84 Denis Donoghue, *Ferocious Alphabets*, London & Boston 1981, s. 101 & s. 151f. I min användning av kategorierna epi- respektive grafiläsning utvidgar jag den senare något och vill inte, som Donoghue tenderar att göra, likställa grafiläsandet endast med en dekonstruktiv läsart. Dekonstruktionen uppfattar jag emellertid som grafiläsning i sin mest radikala form. Allegorin trotsar epiläsande och är därför att betrakta som en texttyp vilken aktiverar grafiläsning. Se även Eaglestone, *Ethical Criticism*, särskilt s. 92f; Tyrberg, *Anrop och ansvar*, s. 57n12.
- 85 Illusionsbrott förekommer i hela författarskapet. Se Arrias, *Jaget, friheten och tystnaden*, s. 83f & 124.
- 86 Birgitta Holm, *Gösta Oswald. Hans liv och verk och hans förbindelse med det svenska 40-talet*, diss. Stockholm 1969, s. 62f; Attius, *Estetik och moral*, s. 10. Thure Stenström, *Existentialismen i Sverige. Mottagande och inflytande 1900–1950*

- Stockholm 1984, s.19.
- 87 Arrias, *Jaget, friheten och tystnaden*, s. 83ff.
- 88 Grunden till denna vändning finner man bland annat i viljan att, efter den nyhegelianska idealismens sammanbrott, accentuera betydelsen av existensens kroppslighet och att existensen alltid står i förhållande till en annan existens. Arne Grøn, "Uppbrottet: Vändningen 'mot det konkreta'", *Vår tids filosofi*, red. Poul Lübcke, övers. Jan Bengtsson, Stockholm 1987(1982), s. 291.
- 89 Quilligan, *The Language of Allegory*, s. 104.
- 90 Ibid., s. 99. "When no pretext (biblical or other) is authoritative, we see the ascendance of ironic allegories that question not only the ways to make divine authority legible in the world, but the very existence of that authority."
- 91 5 Mos. 13:1–3. Alla bibelcitater är hämtade från 1917 års översättning.
- 92 1 Mos. 4:4–14.
- 93 1 Mos. 4:9.
- 94 Edwin Honig, *Dark Conceit. The Making of Allegory*, New York 1966, s. 107.
- 95 Pred. 1:10.
- 96 Honig, *Dark Conceit*, s. 180. "The symbolic nature of the literal dimension evokes in the reader the recognition that his own experience parallels the expanding implications of the symbolic material in the narrative."
- 97 I tur och ordning: Nordberg, "Novelldebutant"; Holmberg, "Ny novellist"; Sten J:r, "Debut av intresse".
- 98 Antti, "Willy Kyrklund i två våningar", s. 151. Andersson försöker på ett liknande sätt frilägga namnens betydelser och påpekar bland annat att tyskans "leer" kan betyda "fåfänglig", *Rivalitet, våld, revolt*, s. 89n66.
- 99 Florin uppmärksammar allusionen på den bibliska berättelsen om Kain och menar att novellen inverker rollerna, Abel Amatus intar "den fördömdas roll", "Om Willy Kyrklunds genrer och genreblandningar", s. 9. Som vi kommer att se är detta en riktig beskrivning även om den inte stämmer när man betraktar texten som helhet. I novellens avslutning står Abel Amatus i relation till den bibliske Abel och Konrad Leer till den bibliske Kain. Det handlar därför snarare om en skruvrörelse än om en regelrätt inverkering. Förhållandet mellan "Abel Amatus Ohmberg" och den bibliska berättelsen har utforskats grundligt av Andersson som anser att novellen är en berättelse om "rivalitetens mekanismer" och "en studie i avundens och hatets dubbelnatur", *Rivalitet, våld, revolt*, s. 60 & 63. Andersson lyfter fram en viktig dimension i Kyrklunds användning av myten när han visar att rivalitetsmotivet förstärks av Abel Amatus avundsamma jämförelse mellan sig själv och den framgångsrike Konrad. Andersson menar också att novellen handlar "mindre om att världen är orättvis, än om att den som fastnat i en avundsam jämförelse med den andre har en tendens att *uppleva* världen som orättvis", *ibid.*, s. 83n3 (kursiv i original). Enligt min mening framställer Kyrklunds författarskap världen som orättvis men illustrerar samtidigt att en fullständig *insikt* i detta faktum är svår att bära. Detta gäller i hög grad för novellen "Abel Amatus Ohmberg", vars protagonist vägrar att acceptera sin av tillvarons slumpmässighet bestämda underlägsenhet genom att hela tiden trotsa de villkor som är hans. För ett försök att analysera hur den bibliska berättelsen om Kain utnyttjas för att gestalta människans exil från Gud och tillvarons godtycklighet, se min essä "Job i det moderna. Willy Kyrklund och världsordningens

- inneboende orättvisa”, *Res Publica* 2003:60, s. 100ff.
- 100 Fletcher, *Allegory*, s. 161.
- 101 Florin påstår att ”Abel Amatus Ohmberg” i det följande inverterar den sedelärande berättelsens matris som den presenteras av berättaren, ”Om Willy Kyrklunds genrer och genreblandningar”, s. 7. Norlén uppfattar berättelsen som ”an inverted moral tale” och menar att det illusionsbrytande greppet förflyttar läsarens uppmärksamhet från vad som berättas till berättandets beroende av genrer och konventioner, ”*Textens villkor*”, s. 48f. Dahlbäck poängterar att berättaren ironiserar över ”en ganska enfaldig moralism” och att den fortsatta berättelsen ”varierar det sedelärande förslaget med ett på sitt sätt kanhända också moraliskt motexempel”, ”Blind oändlighet”, s. 106. Jfr även Andersson som menar att det sedelärande alternativet är en ”kontrast till det egentliga händelseförloppet” och beskriver det som en ”omvänd variant av *mise en abyme*”, *Rivalitet, våld, revolt*, s. 56 (kursiv i original). Enligt min mening ifrågasätter ”Abel Amatus Ohmberg” att tillvaron styrs av den moraliska ordning som den sedelärande berättelseformen traditionellt sett förutsätter. Men novellen förkastar inte helt den sedelärande berättelsens etiskt-didaktiska form utan omformulerar denna: istället för att lära ut en bestämd moralisk sentens mynnar novellen ut i ett moralfilosofiskt problem som inbjuder läsaren till reflexion.
- 102 Madsen, *Allegory in America*, s. 126. ”An allegorical figure exists simultaneously in human terms, conceptual terms, and in aesthetic terms as a character in a fictional text.”
- 103 Andersson noterar att det finns en osäkerhet om vem som egentligen är Kain och vem som är Abel i Kyrklunds novell. Som exempel på denna osäkerhet anför han att Konrad Leer, med en variation på Kains ”skall jag taga vara på min broder”, fransäger sig ansvaret för Abel Amatus, *Rivalitet, våld, revolt*, s. 90n81. I den passage Andersson syftar på bemöter Konrad Leer sin flickväns ”Vi borde nog ha gjort någonting för honom” med ”jag är inte anställd som hans dadda med uppgift att springa efter honom och hålla honom i handen”, *Ångvälden*, s. 62f.
- 104 Jobs namn nämns i *Ångvälden*, s. 150 och *Den rätta känslan*, s. 13. Antti har noterat en likhet mellan den bibliske Job och Ma-fu-tsi, ”Willy Kyrklund i två våningar”, s. 155. Arrias påpekar att Celestinas läsning av Jobs bok i *Den rätta känslan* förebådar berättelsens tematik, ”mitt tal är (i) annat tal”, s. 37.
- 105 Job 42:12–13.
- 106 Florin, ”Om stilisering och reduktion i Willy Kyrklunds kortprosa”, *Skeptikerns dilemma*, s. 90.
- 107 Job 2:7–8.
- 108 Job 3:11–12.
- 109 Ps. 130:1
- 110 Job 7:15–16.
- 111 1 Mos 11:1–9.
- 112 Hanno Möbius, *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*, München 2000, s. 433.
- 113 Arrias, *Jaget, friheten och tystnaden*, s. 83.
- 114 Jfr Job 1:7–12 & 2:1–7.
- 115 Florin, ”Om stilisering och reduktion i Willy Kyrklunds kortprosa”, s. 93.

NOTER KAPITEL 2

- 1 Linder, *Fem decennier av nittonhundratalet*, 787ff.
- 2 Lars Fyhr, *Att rätt förstå och missförstå... En studie i den svenska introduktionen av Kafka 1918–1945*, diss. Göteborg 1979, s. 173f.
- 3 Citaten återfinns i Stig Dagermans "Kafka – sanningssökaren", *AT* 30/11 1945 och Lennart Göthbergs "En framsynt", *StT* 7/6 1945.
- 4 I tur och ordning: Walter Dickson, "Antipoder", *Ny Tid* 8/10 1949; Sven Stolpe, "Perspektiv på människan" *AB* 24/9 1949; Karl Ragnar Gierow, "Andra resan", *SvD* 29/10 1949. Gunnar Arrias föreslår att man kan läsa dialogen mellan övervaktmästaren och vaktmästaren som en dialog mellan "två av fyrtiotalets idoler, Sartre och Kafka" En sådan läsning har mycket som talar för sig även om man, som Arrias visar, inte på ett entydigt sätt kan bestämma övervaktmästaren som en personifikation av Sartres filosofi. Det är snarare mer riktigt att hävda att han personifierar en position som försöker *undkomma* denna filosofi och dess insisterande på människans frihet, *Jaget, friheten och tystnaden*, s. 30. Jfr Wistrand som hävdar att romanens protagonist "försöker fly kravet att välja genom att klyva sig i två själsliga delar" och menar att Kyrklund inte så sällan vänder på Sartres filosofi, *Människans villkor*, s. 10 & s. 22. Daniela Floman kritiserar vad hon anser vara tidigare kommentatorers antagande att romanen reproducerar centrala tankegångar i existentialismen och skriver sammanfattningsvis: "Det existentialistiskt färgade inslaget i slutet på den första delen är alltså enligt min mening en klar parodi på Sartres lära – inte som den tidigare forskningen velat göra gällande en bekräftande framställning", "Världsbilder som maktmedel. Parodiernas funktion i Willy Kyrklunds *Tvåsam*", otr. mag.-uppsats, framlagd 27/11 2002 på Litteraturvetenskapliga institutionen vid Stockholms universitet, s. 32.
- 5 Stephen A. Barney, *Allegories of History, Allegories of Love*, Hamden, Conn. 1979, s. 48f.
- 6 *Ibid.*, s. 48 (kursiv i original). "Allegory is an artifice, and bears the same relationship of control to the whole world of discourse that a laboratory experiment bears to nature. Variables are carefully restricted, and insofar as results appear natural, knowledge is acquired. Allegory is a *knowing* sort of literature."
- 7 Madsen, *Allegory in America*, s. 126.
- 8 Kyrklund, "Kommunaltjänstens symbolik", s. 65.
- 9 *Ibid.*
- 10 Barney, *Allegories of History*, s. 29of. "[...] projections from the psyche of a single consciousness".
- 11 Brev från Willy Kyrklund, 30/5 1959, till Gerard Bonnier, Bonniers förlags arkiv.
- 12 För denna tradition se t.ex. Kjell Espmark, *Själen i bild. En huvudlinje i modern svensk poesi*, Stockholm 1977.
- 13 Det är inte omöjligt att betrakta Sommarcrona, aktuarie Lundin, Zetterson, fru Schnitzel och de andra romanbigestalterna som olika psykologiska aspekter i förhållande till ett "själstillstånd". Men det ligger kanske närmare till hands att betrakta dem som en konkret fond för den allegoriska gestaltningens allmängil-

- tigt syftande abstraktion. De belyser då övervaktmästarens och vaktmästarens problematik, utan att för den skull nödvändigtvis vara en del av den.
- 14 Gabriel Jönsson [sign. G. J.], "Experimentroman", *SDS* 5/10 1949.
 - 15 Ivar Harrie, "Över förmåga – och under", *Expr* 23/9 1949.
 - 16 Quilligan, *The Language of Allegory*, s. 241.
 - 17 Carl-Eric Nordberg, "Unga ironiker", *StT* 24/9 1949.
 - 18 Östen Sjöstrand, "Problemroman", *M-P* 14/11 1949.
 - 19 Artur Lundkvist, "Kafkas Lärjungar", *StT* 30/1 1947.
 - 20 Politzer, *Parable and Paradox*, s. 173.
 - 21 Staffan Björck, *Romanens formvärld. Studier i prosaberättelsens teknik*, Stockholm 1953, s. 160.
 - 22 Madsen, *Allegory in America*, s. 126.
 - 23 För en diskussion av det etiska momentet i Lars Ahlins illusionsbrytande estetik, se Nielsen, *Lars Ahlin*, s. 240.
 - 24 Florin, "Om Willy Kyrklunds genrer och genreblandningar", s. 44.
 - 25 Arrias, *Jaget, friheten och tystnaden*, s. 89f. Arrias kopplar även Kyrklunds kritik av realismen till Sartre respektive Breton och menar att den är "såväl idémässig som moralisk", s. 86.
 - 26 Nielsen, *Lars Ahlin*, s. 240.
 - 27 Arrias kommenterar passagen och sätter den i relation till Sartres föreställning om den onda tron, *Jaget, friheten och tystnaden*, s. 33.
 - 28 Madsen, *Allegory in America*, s. 137. "[...] by supporting a number of potential readings while making the reader aware that the validity of any one interpretation is the responsibility of the individual."
 - 29 James Rössel [sign. J. R.], "Tre unga", *AT* 24/9 1949; Olle Holmberg [sign. O. H-g], "En experimentroman", *DN* 24/9 1949; Stig Carlsson, "Ung svensk prosa", *MT* 26/9 1949.
 - 30 Jönsson, "Experimentroman".
 - 31 Dickson, "Antipoder".
 - 32 Harrie, "Över förmåga – och under".
 - 33 Möbius, *Montage und Collage*, s. 433f.
 - 34 Bredsdorff, *De svarta hålen*, s. 35. För ett resonemang om Bredsdorffs syn på montaget, se Beata Agrell, *Romanen som forskningsresa. Forskningsresan som roman. Om litterära återbruk och konventionskritik i 1960-talets nya svenska prosa*, Göteborg 1993, s. 283ff.
 - 35 Astradur Eysteinnsson, *The Concept of Modernism*, Ithaca 1990, s. 151.
 - 36 Quilligan, *The Language of Allegory*, s. 241.
 - 37 Lodge, *The Modes of Modern Writing*, s. 81 & 84. Medan metaforen lånar det ersättande ordet från en främmande kontext för att göra en jämförelse har metonymen ett konkret betydelsesläktskap med det avsedda och associeras ofta med synekdokens substituerande av delen för det hela. Som vardagliga exempel på metonymi kan man anföra glas för alkoholhaltig dryck och på synekdoke segel för skepp.
 - 38 *Ibid.*, s. 109.
 - 39 *Ibid.*, s. 93 & s. 97.
 - 40 Wistrand, "Ensam, tvåsam – hoppсан!", s. 180.

- 41 Teoretiskt fokuserades det spatiala berättandet av Joseph Frank i den banbrytande uppsatsen "Spatial Form in Modern Literature" (1945). Hans användning av termen avser att ringa in en typ av berättande som gestaltar olika händelser parallellt. *Essentials of the Theory of Fiction*, red. M. J. Hoffman & P. D. Murphy, Durham & London 1988, s. 90. För mer utförliga analyser av den modernistiska textens spatiala struktur, se exempelvis Jefferey R. Smitten, "Introduction: Spatial Form and Narrative Theory"; David Mickelson, "Types of Spatial Structure in Narrative". Båda uppsatserna i *Spatial Form in Narrative*, red. J. R. Smitten & A. Daghistan, Ithaca & London 1981.
- 42 Jfr Wolfgang Iser, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore 1978, s. 29.
- 43 Wistrand uppmärksammar Don Quijotepassagen och skriver att "en man drivs i allt större olycka och elände just pga sitt hopp, som han inte kan ge upp", *Människans villkor*, s. 68. Norlén påpekar att passagen anspelar på *Don Quijote* och skriver att den speglar antagonismen mellan övervaktmästaren och vaktmästaren, "Textens villkor", s. 108. Även Floman berör passagen och menar att den är en parodi på en "högtidlig litterär form" som ifrågasätter "läkares diskurs och de behandlingar som hör samman med den", "Världsbilder som maktmedel", s. 55. På vilket sätt passagen struktureras av konflikten i *Don Quijote* och transformerar den sedelärande berättelseformens funktion har inte tidigare utretts.
- 44 Werner Brüggemann, *Cervantes und die Figur des Don Quijote in Kunstanschauung und Dichtung der deutschen Romantik*, Münster/Westfalen 1958, s. 93. Salvador de Madariaga är i viss mån kritisk till sådana typiserade läsningar av Cervantes roman. *Don Quijote, Sancho Panza och verkligheten*, övers. Staffan Söderblom, Stockholm 1970 (1961), s. 105.
- 45 Begreppet är ett lån från Søren Kierkegaard, *Samlede værker*, udgivet af A. B. Drachmann m.fl., 2.a utg., København 1963, bd. 16, s. 137. Se även Søren Kierkegaard, *Övning i Kristendom*, övers. Henrik Hägglund, Stockholm 1939 (1850), s. 207.
- 46 Kierkegaard, *Samlede værker*, bd. 16, s. 137. Wistrands påpekande att Kyrklund, liksom Kierkegaard, arbetar med ironier som "tvingar läsaren att tänka själv och inte bara lapa i sig författarens presenterade 'sanningar'" går att se i relation till detta grepp, *Spelet och dess regler*, s. 6.
- 47 Kyrklund, *Hermelinens död*, s. 90.
- 48 Matt 11:24.
- 49 Maurice Friedman, *Problematic Rebel. Melville, Dostoievsky, Kafka, Camus*, Chicago & London 1970, s. 13.
- 50 Job 31:35.
- 51 Job 1:8.
- 52 Madsen, *Allegory in America*, s. 133. "The interpretation of the allegorical text is aided by narrative associations with previous treatments of similar concerns which also generalize the meaning of the text."
- 53 "Vodka, ach vodka", *Helsinglandspexet*, Nylands nation, Helsingfors 1912.
- 54 Jfr Friedman, *Problematic Rebel*, s. 270.

NOTER KAPITEL 3

- 1 Åke Lind, ”50-talism?”, *VLT* 25/6 1951; Walter Dickson, ”Solange och Hugo”, *Ny tid* 31/5 1951. Ejje Berling tar fasta på ett annat spår när han hävdar att romanen ekar av 30-talets ”livsdyrkarsekt” och menar att Solange vill uppleva, inte vegetera. Detta ser han som en paroll som inte passade 40-talets pessimism men som ”i det begynnande 50-talet är ett viktigt budskap”, ”Den dödfrusna glädjen”, *Arbt* 17/5 1951.
- 2 Agrell, *Romanen som forskningsresa*, s. 246.
- 3 Olof Lagercrantz, ”Willy Kyrklunds nya roman”, *DN* 21/4 1951.
- 4 Willy Kyrklunds uppläsning av *Solange*. ”Radioföljetongen” 15/5–5/6 1975, Statens ljud- och bildarkiv.
- 5 Eysteinson, *The Concept of Modernism*, s. 184f & s. 194ff.
- 6 *Ibid.*, s. 184.
- 7 Karl Persson [Sign. K. P.], ”Flicka på kontor”, *BT* 23/4 1951.
- 8 Henning Söderhjelm [sign. H. S–m], ”Salomon och Solagne”, *GHT* 16/4 1951.
- 9 I tur och ordning: Dickson, ”Solange och Hugo”; Gunnar Helén, ”En ny diktare” *ST* 13/4 1951; Karl Hugo Axelsson [sign. Hux], ”Den kvävda längtan”, *SDS* 17/9 1951.
- 10 Madsen, *Allegories of America*, s. 126.
- 11 Ett flertal av artiklarna från debatten om den tredje ståndpunkten finns samlade i *Tredje ståndpunkten*, red. Karl Vennberg & Erwin Leiser, Stockholm 1951. Se även Tomas Forser och Per Arne Tjäder, *Tredje ståndpunkten. En debatt från det kalla krigets dagar*, Staffanstorp 1972; Attius, *Eстетik och moral*; Anders Frenander, *Debattens vågor. Om politisk-ideologiska frågor i efterkrigstidens svenska kulturdebatt*, diss. Göteborg 1998.
- 12 Karl Vennberg, ”Nu var det 1951”, *MT* 20/5 1951.
- 13 Ingemar Hedenius, ”Den förlorade kardinaldygden”, *StT* 14/10 1950; Birger Nerman, ”Den tredje ståndpunkten”, *SvD* 8/10 1949.
- 14 Karl Vennberg, ”Förord”, *Tredje ståndpunkten*, s. 6.
- 15 Sivar Arnér, ”Varför neutrala?”, *AT* 12/3 1951.
- 16 Arrias menar att passagen aktualiserar ”ett annat engagemang” och att den riktar sig mot ”en engagerad hållning, i varje fall mot ett engagemang som gör anspråk på att vara struphuvud åt människan, samhället, tidsläget etc.”, *Jaget, friheten och tystnaden*, s. 98.
- 17 Alarik Roos, ”Poeterna och politiken”, *StT* 16/2 1950. Attius kommenterar debatten i *Eстетik och moral*, s. 114.
- 18 Willy Kyrklund, manuskript till *Solange*, Bonniers förlags arkiv.
- 19 Vennberg, ”Den moderna pessimismen”, s. 241.
- 20 Linder, *Fem decennier av 1900-talet*, s. 795. Holm, *Gösta Oswald*, s. 62.
- 21 Per Erik Ljung, ”På rörlig fot”, *Arbt* 20/7 1978.
- 22 ”Här stod hon nu som den nästnästnedersta i denna pelare och gjorde samma sak på samma tid som alla de andra fruarna, som hade hushåll som urverk och bonade golv och kafferep och skinn på näsan i köttaffären och hur kan ni understå er att ge gammalt kött och när man betalar så skall man ha och kaffetären o kaffetären den kära och fru Grynqvist som har måst få en *skrapning* nu igen

- jojomänsan den förra gjordes i somras”, Kyrklund, *Solange*, s. 87f (kursiv i original).
- 23 Enligt Erich Auerbach kan greppet att låta verkligheten speglas i många medvetanden betraktas som ett typiskt stildrag för den moderna roman som utvecklas under decennierna kring första världskriget och därefter. *Mimesis. Verklighetsframställningen i den västerländska litteraturen*, övers. Ulrika Wallenström, Stockholm 1998 (1946). Se särskilt kapitel 20.
- 24 Wistrand, ”Den överskattade berättaren”, s. 288. Jfr Florin som noterar ”textens tendens att konkretisera, att gestalta inre processer i form av yttre skeenden”, ”Om Willy Kyrklunds genrer och genreblandningar”, s. 51.
- 25 Harvey Peter Sucksmith, *James Joyce: A Portrait of the Artist as a Young Man*, London 1973, s. 37.
- 26 James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), *The Essential James Joyce*, London 1952 (1948), s. 176f. ”His mother had a nicer smell than his father. She played on the piano the sailor’s hornpipe for him to dance. He danced:/ Tralala lala,/ Tralala tralaladdy.”
- 27 Wistrand, ”Den överskattade berättaren”, s. 288.
- 28 Jfr Arrias, *Jaget, friheten och tystnaden*, s. 125.
- 29 Lind, ”50-talism”. Se även Lasse Bergström, ”Solange och verkligheten”, *Arbn* 12/4 1951.
- 30 Persson menar att *Solange* ”ger läsaren ett problem att fundera över: syntesen som uppstår, när romantikern och realisten förenas”, ”Flicka på kontor”. Nils Håkan Hansson [Sign. N. H.] hävdar på ett liknande sätt att romanen i viss mån är ”en variant av det gamla temat om das Ideal och das Leben”, ”Impulsivitet på svältkonst”, *LD* 28/4 1951. En förlängning av denna problemorienterade läsart återfinns i Arrias kritik av alltför mimetiska läsningar, *Jaget friheten och tystnaden*, s. 124.
- 31 Vennberg, ”Den moderna pessimismen”, s. 234f.
- 32 *Ibid.*, s. 238.
- 33 Werner Aspenström, ”Zebran och den amoraliska människan” (1946) i *Vissa sidor och ovissa. Artiklar och essäer i urval av Nina Burton*, Stockholm 1979, s. 165 & 171f. Arrias tar fasta på att Aspenströms essä är ett exempel på ”förallmänneliggande av de existentiella problemen”, *Jaget, friheten och tystnaden*, s. 87f & s. 96.
- 34 Norlén berör romanens bibliska parabel och fabeln om papegojan och menar att de fyller en ironisk funktion, ”*Textens villkor*”, s. 113f. Wistrand menar i sin tur att parabeln handlar om ”hur trivialiteten behärskar världen och hur de kärleksökande blir lottlösa och sårade”, ”Den överskattade berättaren”, s. 286. Enligt min mening är dialogen med den sedelärande berättelseformen i romanen mer djupgående och knyts både till den etiska och estetiska diskussionen.
- 35 *Läsebok för folkskolan*. Faksimilutgåva efter första upplagan 1868. Efterord Lars Furuland, Stockholm 1979. Se även Herbert Tingsten, *Gud och fosterlandet. Studier i hundra års skolpropaganda*, Stockholm 1969.
- 36 Matt. 25:46.
- 37 Matt. 25:10–13.
- 38 Aristoteles, *Rhetorica*, transl. W. R. Roberts, *Works of Aristotle*. ed. J. A. Smith &

- David W. Ross, Oxford 1924, Vol. II, II.20.1394a.
- 39 Stierle, "Story as Exemplum", s. 24.
- 40 Arrias tar passagen som utgångspunkt för en beskrivning av "självstympningsmotivet", som han menar är en bärande existentiell och moralisk problematik i författarskapet, *Jaget, friheten och tystnaden*, s. 9ff. Jfr även Wistrand som understryker att Hugos filosofi "stämmer med verkligheten" men "stympar tillvaron", *Människans villkor*, s. 39.
- 41 Richard Wollheim, "Flawed Crystals: James's *The Golden Bowl* and the Plausibility of Literature as Moral Philosophy", *New Literary History*, 1983:15, s. 188f; Eaglestone, *Ethical Criticism*, s. 49; Bergenmar, *Förvildade hjärtan*, s. 198n30.
- 42 Henry James, *The Golden Bowl*, London 1905 (1934), s. viiif. Se även Wollheim, "Flawed Crystals", s. 188f & Nussbaum, *Love's Knowledge*, s. 140f.
- 43 Arrias vill i linje med detta polemisera mot en alltför entydig identifikation med gestalten Solange. Berättarhållningen tycks, enligt Arrias, peka på motsatsen: "Som vi skall se glider Hugos stämna påfallande ofta samman med berättarens (Kyrklunds?)", *Jaget friheten och tystnaden*, s. 125 och "mitt tal är (i) annat tal", s. 36.
- 44 Wollheim, "Flawed Crystals", s. 186f
- 45 Friedrich Nietzsche, *Samlade skrifter*, övers. Martin Tegen & Joachim Retzlaff, Eslöv 2000, bd. 1 s. 22.
- 46 Ibid., s. 12. Se även John Burt Foster Jr, *Heirs to Dionysus. A Nietzschean Current in Literary Modernism*, Princeton 1981, s. 49.
- 47 Nietzsche, *Samlade skrifter*, bd. 1 s. 16f & s. 33.
- 48 Ibid., s. 34. För Thomas Manns kommentar, se Foster, *Heirs to Dionysus*, s. 50.
- 49 Jfr Wistrand som menar att Hugos anspråkslösa hållning i romanen framställs som ett tvång och inte som ett val, "Den överskattade berättaren", s. 292.
- 50 För Hugos dubbelhet, se Arrias, *Jaget, friheten och tystnaden*, s. 124.
- 51 Aristotle, *Topica and De Sophisticis Elenchis*, transl. W. A. Pickard-Cambridge, *Works of Aristotle. Vol. I*, ed. W. D. Ross, Oxford 1950 (1928), VIII.2.162a. Se även Arto Siitonen, *Problems of Aporetics*, diss. Helsinki 1989, s. 26. Johan Dahlbäck menar att Kyrklunds prosa utgår från en "språkets apori" och kopplar detta till den franska dekonstruktiva teorin. "Färgblind och klassiskt bildad", *GP* 22.10.1996.
- 52 "They are the distanced, yet involved, co-producers of the novel", skriver Linda Hutcheon om läsarna och fortsätter: "The text's own paradox is that it is both narcissistically self-reflexive and yet focused outward, oriented towards the reader", *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, New York & London 1980(1984), s. xii, s. 7.
- 53 Jfr Attius, *Estetik och moral*, s. 61.
- 54 Werner Aspenström, "Myten om människan" (1947), *Kritiskt 40-tal*, s. 101.

NOTER KAPITEL 4

- 1 Bertil Ströhm skriver att Kyrklund med sina två romaner har ”funnit sin egen stil, sin speciella uttrycksform. Och den behärskar han med artistisk säkerhet. En säkerhet som är mer suverän 1951 än 1949, då Kyrklund gav ut romanen *Tvåsam*”, ”Roman av Kyrklund”, *AT* 24/4 1951. Se även t.ex. Dickson, ”Solange och Hugo” & Bergström, ”Solange och verkligheten”.
- 2 För diktsamlingen, se brev från Gerard Bonnier, 18/1 1952, till Willy Kyrklund och för essäsamlingen, se brev från Willy Kyrklund, 23/2 1955, till Gerard Bonnier, Bonniers förlags arkiv. Det förefaller som om ett fragment ur diktsamlingen publicerades med titeln ”Si drömmaren”, *AVB*, 1951:12. I lätt modifierad form återfinns motiv ur detta fragment i *Om godheten*, s. 88.
- 3 Brev från Willy Kyrklund, 5/11 1954, till Gerard Bonnier, Bonniers förlags arkiv.
- 4 ”Willy Kyrklund: Indienfarare i öknens fyrorn” [anonym], *SvD* 16/12 1951.
- 5 Nils Öhquist, ”Willy Kyrklund läser högt på persiska för sina barn”, *AB* 25/11 1958.
- 6 Sigrd Kahle, ”Orientalism i Sverige” i Edward W. Said, *Orientalism*, övers. Hans O. Sjöström, Stockholm 1997 (1978), s. 58n48.
- 7 ”Historia att minnas. Tema Orienten”, *SR* 28/1 1994, Statens ljud- och bildarkiv.
- 8 Yi-Pao Mei, *Motse. The Neglected Rival of Confucius*, London 1934, s. 88ff.
- 9 Även om Arrias attribuerar de filosofiska ståndpunkterna något annorlunda är han inne på en liknande linje och hävdar att det i *Mästaren Ma* finns en konflikt mellan ”en svärmisk och amoralisk taoism och en legalistisk konfucianism”, *Jaget, friheten och tystnaden*, s. 16.
- 10 Erik Götlind, ”Mästaren Ma”, *MT* 20/4 1953.
- 11 Arrias, *Jaget, friheten och tystnaden*, s. 16.
- 12 Ljung, ”Pastisch och polemik i *Mästaren Ma*”, s. 71.
- 13 Örjan Wallqvist, ”Mästaren Kyrklund”, *Arbn* 11/7 1953; Willy Kyrklund, *Mästaren Ma*, illustrerad av Hans Hamngren, Stockholm 1965.
- 14 Mei, *Motse*, s. 85.
- 15 Arrias, *Jaget, friheten och tystnaden*, s. 16–24 & s. 99–102; Florin, *Om Willy Kyrklunds genrer och genreblandningar*, s. 55–66; Per Erik Ljung, ”Pastisch och polemik i *Mästaren Ma*”, s. 69–86; Norlén, ”*Textens villkor*”, s. 125–133.
- 16 Florin, *Om Willy Kyrklunds genrer och genreblandningar*, s. 62. Jfr även Norlén som uppmärksammar romanens kluvna perspektiv (’split perspective’), spänningen mellan ”människan” och ”människans villkor”, ”*Textens villkor*”, s. 77 & s. 127.
- 17 Attius, *Estetik och moral*, s. 57 & s. 106.
- 18 Bengt Holmqvist, ”Insyn på fyrtioalet”, *MT* 23/2 1948.
- 19 Holm, *Gösta Oswald*, s. 61ff; Fyhr, *Att rätt förstå och missförstå*, s. 175ff; Attius, *Estetik och moral*, s. 32 & s. 117.
- 20 Holm, *Gösta Oswald*, s. 157.
- 21 Arrias, *Jaget, friheten och tystnaden*, s. 87f. Lennart Göthberg är en av dem som tydligt poängterar att det litterära 40-talet har ett gemensamt drag i inriktningen på

- existentiella och universella frågeställningar. Mot 30-talets känslöbetonade jagcentrering ställer han 40-talets intellektualiserande syftning mot universalitet. Göthberg anför Sivar Arnér som ett av de mer typiska exemplen, "På väg mot en ny klassicism" (1946), *Kritiskt 40-tal*, s. 168 & s. 184. Se även kap. "Klassicismen och Eliot" i Mats Jansson, *Tradition och förnyelse. Den svenska introduktionen av T. S. Eliot*, diss. Göteborg, Stockholm/Stehag 1991.
- 22 Sivar Arnér, "Försvar för dikten" (1944), *Kritiskt 40-tal*, s. 81f.
 - 23 Ibid., s. 81 & s. 83.
 - 24 För en analys av Kyrklunds förhållande till empirism och positivism, se Arrias, *Jaget, friheten och tystnaden*, s. 62f.
 - 25 Holm, *Gösta Oswald*, s. 64. Se även Ingemar Algulin som förlägger skiftet tidigare och menar att det är typiskt för hela det litterära 40-talet, *Den orfiska reträtten. Studier i svensk 40-talslyrik och dess litterära bakgrund*, Stockholm 1977.
 - 26 Karl Vennberg, "Den fyrtyotalistiska lyrikens återtag", *Utsikt* 1949:4, s. 34f.
 - 27 Kyrklund, *Polyfem förvandlad*, s. 52–61.
 - 28 Arnér, "Försvar för dikten", s. 80.
 - 29 Émile Zola, *Mes Haines*, Paris 1923 (1866), s. 25.
 - 30 Kyrklund, "Tankemodeller", s. 590.
 - 31 Madsen, *Allegory in America*, s. 139.
 - 32 För en diskussion av förhållandet mellan Ma-fu-tsi's 24:e aforism och Mencius, se Ljung, "Pastisch och polemik i *Mästaren Ma*", s. 78ff och Florin, "Willy Kyrklunds genrer och genreblandningar", s. 60.
 - 33 För allegoresis, se Quilligan, *The Language of Allegory*, s. 46f. Jfr även Norlén's kommentar till denna aforism i "*Textens villkor*", s. 131.
 - 34 Quilligan, *The Language of Allegory*, s. 252f.
 - 35 Som Arrias observerat betyder det kinesiska ordet *li* "normerna för det skickliga och passande", *Jaget, friheten och tystnaden*, s. 16. Jfr även Per Erik Ljung, "Pastisch och polemik i *Mästaren Ma*", *Skeptikerns dilemma*, s. 70. *Ma* är ett religiöst och estetiskt begrepp som beskriver det oartikulerade tomrummet mellan former. Enligt Richard B. Pilgrim betecknar det "an open-ended aesthetic". Utan att förankras i ett fixerbart centrum framhäver *ma* "the unfixed dislocated sense of space or place", "Ma: A Cultural Paradigm", *Chanoyu Quarterly*, 1986:45, s. 45. Se även Steve Odin som skriver: "The religio-aesthetic principle of *ma* refers to the opening of a time-space interval whereby each object has relatedness or betweenness with its surrounding context", "Derrida & The Decentered Universe of Chan/Zen Buddhism", *Journal of Chinese Philosophy*, 1990:1, s. 74.
 - 36 Job 8:14–15. Wistrand uppmärksammar vad som kan kallas Kyrklunds folkhems-kritik och menar att det i författarskapet framväxer en bild "av ett samhälle som i all sin perfektion och planering har glömt människan, som inte är lika rätlinjig och rätvinklig som papperet på ritbordet", *Människans villkor*, s. 29. För en samlad genomgång av Gunnar Ekelöfs kritik av förstaden och folkhemstryggheten, se Daniel Andersson, *Poeten och sophelikoptern. Gunnar Ekelöf, folkhemmet och vetenskapen*, Stockholm 2004, s. 50f.
 - 37 Götling, "Mästaren Ma"; Bo Strömstedt, "Ma, He I och Lu A", *Expr* 20/4 1953. För nyckelroman, se Georg Schneider, *Die Schlüsselliteratur*, Stuttgart 1951, särskilt bd 1 s. 167–198.

- 38 Ingemar Hedenius, *Tro och vetande*, Stockholm 1949.
- 39 Johan Lundborg, *När ateismen erövrade Sverige. Ingemar Hedenius och debatten kring tro och vetande*, Nora 2002, s. 7f.
- 40 Se t.ex. Folke Palmgren, "Fula ord och filosofi", *Hbl* 28/6 1951; Gunnar Brandell "Otro och ovet", *SvD* 17/6 1951; Allan Fagerström, "Den ateistiske martyren", *AB* 13/6 1951; James Rössel "Varken antingen – eller...", *MT* 21/7 1951.
- 41 Jfr med den passage där övervaktmästaren anklagar vaktmästaren för högfärd: "En sorts bildningshögfärd skulle man kunna säga hos en person som har kommit underfund med den mänskliga förmågans synnerliga begränsning och som får högfärdsgalenskap av att gå och bära på denna insikt", *Tvåsam*, s. 104.
- 42 Georg Svensson, "Kommentarer. Om lyrisk modernism", *BLM* 1945:8, s. 463.
- 43 Margit Palmær, "Skönlitteraturens uppgift", *MT* 17/4 1948.
- 44 I en diskussion om Kyrklunds drama *Zéb-un-nisá* (1978), uppmärksammar Arrias denna problemställning som han kallar "diktarrollens paradox": "redan genom att kunna tala hör diktaren till de privilegierade och kan inte föra den oprivilegierades talan", *Jaget, friheten och tystnaden*, s. 172n1.
- 45 Johan Lundborg, *När ateismen erövrade Sverige*, s. 28.
- 46 Se exempelvis Kyrklund, *Tvåsam*, s. 113 & *Solange*, s. 27 & s. 98.
- 47 Nussbaum, "The Literary Imagination in Public Life", s. 228ff.
- 48 Arrias, *Jaget, friheten och tystnaden*, s. 100f. Hedenius artikel diskuteras i Frenander, *Debattens vågor*, s. 82f.
- 49 Ingemar Hedenius, *Att välja livsåskådning*, Stockholm 1951, s. 147.
- 50 Hedenius, *Att välja livsåskådning*, s. 13–29.
- 51 Kyrklund, *Solange*, s. 118.
- 52 C. J. L. Almqvist, *Samlade skrifter*, red. Fredrik Böök, Stockholm 1923, bd. 13, s. 231.
- 53 *Ibid.*, s. 200.
- 54 *Ibid.*, s. 204.
- 55 *Ibid.*, s. 213.
- 56 *Ibid.*, s. 212.
- 57 Henry Olsson, "C. J. L. Almqvist", *Ny illustrerad svensk litteraturhistoria*, Stockholm 1956, bd. 3, s. 230.
- 58 Almqvist, *Samlade skrifter*, bd. 7, s. 210.
- 59 Kyrklund, *Tvåsam*, s. 100.
- 60 Jfr Arrias behandling av "självstympningsmotivet" i Kyrklunds författarskap. Arrias sammanför "självstympnigen" med å ena sidan föreställningen om ett "socialt och metafysiskt krav på renhet", å andra sidan föreställningen om "en svekfull anpassning", *Jaget, friheten och tystnaden*, s. 9 & s. 23.
- 61 Willy Kyrklund, "Saltöknen", *DN* 31/8 1952.
- 62 Arrias, *Jaget, friheten och tystnaden*, s. 19.
- 63 Åke Janzon, "Vanmaktens högmod och njutning", *SvD* 1/6 1953.
- 64 Mei, *Motse*, s. 87. Jfr Florin, "Om Willy Kyrklunds genrer och genreblandningar", s. 60.

NOTER KAPITEL 5

- 1 Norlén diskuterar Kyrklunds texter utifrån ett genreperspektiv. Han anför Lars Burmans påstående att Kyrklund inte skriver romaner och sätter själv, om än inte helt konsekvent, ordet roman inom citationstecken, ”*Textens villkor*”, s. 9, s. 21, s. 97. Peter Luthersson noterar den omfattande blandningen av genrer och finner det bäst att i huvudsak undvika genrebeteckningar när det gäller Kyrklunds böcker, ”Helig, helig är Willy Kyrklund vorden”, *Skeptikerns dilemma*, s. 24. Florin väljer att beskriva Kyrklunds längre prosaverk som romaner och baserar sin klassificering på ”förekomsten av ett sammanhängande fiktivt förlopp”, ”Om Willy Kyrklunds genrer och genreblandningar”, s. 4.
- 2 Intervju med Willy Kyrklund av Horace Engdahl i ”Röda rummet”, SVT 16/3 1996, Statens ljud- och bildarkiv.
- 3 I linje med detta menar Florin att Kyrklund är ”en extremt konventionsmedveten författare som i sina texter gång på gång påvisar den litterära kommunikationens konventionella karaktär och använder sig av många skilda normer och konventioner för att förverkliga sina syften”, ”Om Willy Kyrklunds genrer och genreblandningar”, s. 3.
- 4 Michail Bachtin, *Det dialogiska ordet*, övers. Johan Öberg, Göteborg 1988, s. 166.
- 5 Ibid., s. 169.
- 6 Brev från Willy Kyrklund, 5/11 1954, till Gerard Bonnier, Bonniers förlags arkiv.
- 7 Tomas Forser & Per Arne Tjäder, ”Strömkantringarnas tid – 1960-talets debatt och prosaförfattare”, *Den svenska litteraturen*, s. 84. Se även Agrell, *Romanen som forskningsresa*, s. 97f & Peter Hansen, *Romanen och verklighetsproblemet. Studier i några svenska sextiotalsromaner*, diss. Stockholm 1996, s. 29.
- 8 Lars Gustafsson & Lars Bäckström, *Nio brev om romanen*, Stockholm 1961, s. 50f.
- 9 Claes-Göran Holmberg, *Upprorets tradition. Den unglitterära tidsskriften i Sverige*, Stockholm/Lund 1987, s. 108.
- 10 För 60-talets prosa se Erland Lagerroth, *Romanen i din hand. Att läsa och förstå berättarkonst*, Stockholm 1976, s. 50ff; Agrell, *Romanen som forskningsresa*, s. 246.
- 11 Lars Gyllensten, ”Kainitiska fragment”, *BLM* 1962:5 s. 348. För en utredning av olika aspekter i Gyllenstens collage-metod, se Hans Isaksson, *Hängivenhet och distans. En studie i Lars Gyllenstens romankonst*, diss. Stockholm 1974, s. 66.
- 12 Norlén, ”*Textens villkor*”, s. 209; Ingemar Algulin och Bernt Olsson, *Litteraturens historia i Sverige*, Stockholm 1987, s. 516.
- 13 Brev från Willy Kyrklund, 18/12 1961, till Gerard Bonnier, Albert Bonniers förlags arkiv (Se vidare ”Romanens tillkomsthistoria” i kapitel 6).
- 14 Göran Schildt, ”Den heroiska loppan”, *SvD* 2/11 1964; Sven-Eric Liedman, ”Kyrklunds metamorfoser”, *SDS* 2/11 1964; Folke Isaksson, ”Människans bilder”, *DN* 2/11 1964.
- 15 Öyvind Fahlström, ”Bris”, *Rondo* 1961:3, s. 25.
- 16 Ibid., 26.

- 17 Liedman, "Kyrklunds metamorfoser".
- 18 Karl Erik Lagerlöf, "Polyfem kan många sånger", *GHT* 4/II 1964.
- 19 Kjell Arne Brändström, "Willy Kyrklunds mästerverk", *VK* 20/4 1965.
- 20 Schildt, "Den heroiska loppän". För ytterligare kopplingar mellan *Polyfem förvandlad* och trolöshetskomplexet, se Viveka Heyman som skriver att hela romanen i grunden berättar samma "historia om trolöshet", "Kyrklunds förvandlingar", *Arbn* 1965:2; samt Lars Thunberg som menar att materialet i romanen "prövas i trolöshetens och trofasthetens motsatta men balanserade perspektiv", "Kyrklunds förvandlingar", *VLT* 23/II 1964. För en genomgång av trolöshetsdebatten, se Birgitta Jansson, *Trolösheten. En studie i svensk kulturdebatt och skönlitteratur under tidigt 1960-tal*, diss. Uppsala 1984; samt John Landquist, "Trolöshetsdebatten", *Trolöshet-normlöshet. Repliker ur en aktuell kulturdebatt*, Stockholm 1966, s. 194f. Dessa redogörelser behandlar varken Willy Kyrklund eller *Polyfem förvandlad*.
- 21 Karl Erik Lagerlöf, "Engagemang och trolöshet. Linjer i femti- och sextitalens svenska litteratur", *Epoker och diktare. Allmän och svensk litteraturhistoria*, red. Lennart Breitholtz, Uppsala 1977, 2:a uppl., bd. 2, s. 602.
- 22 Erik Hj. Linder, "Kristendomen i kulturdebatten", *Vår lösen* 1965:9, s. 415.
- 23 Jansson, *Trolösheten*, s. 9ff. Se även Attius, *Estetik och moral*, s. 100ff; Frenander, *Debattens vågor*, s. 75ff & s. 126ff.
- 24 Intervju med Willy Kyrklund av Erik Hj. Linder i "Horisont. Julklappstips för bokvänner", SVT 17/12 1964, Statens ljud- och bildarkiv.
- 25 Björn Håkanson, "Till trolöshetens lov" (1963), *Sextiotalskritik*, red. Per Olov Enquist, Stockholm 1966, s. 158–162. Kritiken gick bland annat ut på att Håkansons hållning var en utopi som förbisåg att det måste finnas vissa grundvärderingar som hölls intakta. Man invände även mot att han inte gjorde en distinktion mellan "ödmjuk öppenhet" och "hållningslöshet". Se Frenander, *Debattens vågor*, s. 128.
- 26 Jansson, *Trolösheten*, s. 9f.
- 27 Håkanson, "Till trolöshetens lov", s. 161.
- 28 Håkanson, "Till trolöshetens lov", s. 160. Om förhållandet mellan Håkanson och Gyllensten, se Jansson, *Trolösheten*, s. 5f.
- 29 Olof Lagercrantz, "Romanpriset till Gyllensten", *DN* 20/1 1961. Jfr Camilla Brudin Borg, *Skuggspel. Mellan bildkritik och ikonestetik i Lars Gyllenstens författarskap*, diss. Göteborg, Skellefteå 2005, s. 107.
- 30 Olof Lagercrantz presenterar under rubriken "Lojaliter och förräderier", *DN* 1/4 1961, den debatt i vilken Kyrklund deltar. Under april månad görs inlägg av bland andra Harald Ofstad, "Vad skall vi förråda", 1/4; Anders Wedberg, "Lydnad och förräderi", 5/4; Lars Gyllensten, "Vad kan vi inte förråda", 7/4; Willy Kyrklund, "En Politisk dialog", 16/4; Ingemar Hedenius, "Något om etisk argumentation", 18/4; Lars Gyllensten, "Replik", 18/4. Debatten omnämns i Jansson, *Trolösheten*, s. 35 och Frenander, *Debattens vågor*, s. 124f.
- 31 Lagercrantz, "Lojaliter och förräderier".
- 32 Se t.ex. Henry A. Zeiger, *Historiens största brott*, övers. Gunnar Barklund, Stockholm 1960; Quentin Reynolds, Ephraim Katz & Zwy Aldouby, *Dödens minister. Adolf Eichmann*, Stockholm 1961 (1960).

- 33 Herbert Tingsten, "Förord" i Zeiger, *Historiens största brott*, s. 9f.
- 34 Intervju med Willy Kyrklund av Carina Waern, "Allt jag skriver skall kunna försvaras", *Allt om böcker* 1982:3-4, s. 66. Jfr Wistrand, "Den överskattade berättaren", s. 286.
- 35 Peter Papadatos, *The Eichmann Trial*, London 1964, s. 78.
- 36 Frenander, *Debattens vågor*, s. 124.
- 37 Erik Hj. Linder, "Gyllensten, moralen och mystiken", *GP* 5/5 1961.
- 38 Även om detta inte alltid är fallet. Till exempel är flera av Platons sena dialoger monologiska i den meningen att synpunkterna från Sokrates samtalspartner begränsas till variationer på fraser som "Du har rätt", "Ja" och "Så är det". Se Platon, *Skrifter*, övers. Claes Lindskog, Stockholm 1922, bd. 3, s. 264 (508ab).
- 39 Bachtin, *Dostojevskijs poetik*, s. 117ff.
- 40 Aristoteles, *Rhetorica*, II.20.1394a.
- 41 Lars Gyllensten, "I slankveckan", *DN* 9/3 1959; Lars-Olof Franzén, "Fruktan som dygd. Om fyrtiotalismoralism", *BLM* 1963:8, s. 615.
- 42 Franzén, "Fruktan som dygd", s. 615.
- 43 Stierle, "Story as Exemplum", s. 28 & s. 36.
- 44 För en diskussion om dialektikens förhållande till det aporetiska, se Arto Siitonen, *Problems of Aporetics*, s. 18-28.
- 45 Lars Bejerholm, 'Meddelelsens dialektik'. *Studier i Søren Kierkegaards teorier om språk, kommunikation och pseudonymitet*, diss. Lund 1962, s. 204.
- 46 Jfr Arrias som skriver att få författare "har varit så envist tillbakadragna" som Kyrklund. *Jaget, friheten och tystnaden*, s. 93.
- 47 Håkanson, "Till trolöshetens lov", s. 160. Kanske kan man även tolka Lars Gyllenstens *Lotus i Hades*, Stockholm 1966, som en replik på *Polyfem förvandlad*.
- 48 Björn Håkanson, "En oförsvuren", *BLM* 1964:10, s. 780.
- 49 *Ibid.*, s. 781.
- 50 *Ibid.*, s. 782.
- 51 *Ibid.*, s. 783.
- 52 Per Olov Enquist, "Den högst betrodde läsaren", *BLM* 1962:5, s. 366f.
- 53 Se Rabbe Enckell, "Ikaros och lindansaren. Ett försvar för klassicismen" (1962) och Lennart Holm, "Lindansaren och det ovillkorliga" (1962) i *Är allting konst?*, red. Hans Hederberg, Stockholm 1963, s. 8 & 93. Debatten kommenteras av Agrell i *Romanen som forskningsresa*, s. 131 & s. 513n1.
- 54 Enckell, "Ikaros och lindansaren", s. 15.
- 55 Ulf Linde, *Spejare. En essä om konst*, Stockholm 1960 och *Fyra artiklar*, Stockholm 1965.
- 56 Björn Håkanson, "Kritik av den öppna litteraturen" (1965), *Sextiotalskritik*; Leif Nylén, "Moralismen och den öppna konsten", *StT* 9/3 1965.
- 57 Art. "Montage", *Der Literatur Brockhaus*, herausgegeben von Werner Hablicht, Mannheim 1988.
- 58 Allan H. Pasco, *Balzacian Montage. Configuring La Comédie humaine*, Toronto, Buffalo & London 1991, s. 15 & s. 20. "Each fragment is a whole, as is a molecule. When two molecules adhere, the individuality of each remains, as does the newly created whole."

- 59 Norlén, "Textens villkor", s. 214.
- 60 Viktor Rydberg, *Skrifter*, Stockholm 1919, s. 100.
- 61 Kyrklund, *Solange*, s. 74f.
- 62 Umberto Eco, *The Open Work*, transl. David Robey, London 1989, s. 4.
- 63 Det radikala genomförandet av ett metaforiskt strukturerat berättande gör att *Polyfem förvandlad* upplevs som svårtolkad. Lodge betonar att den metaforiska texten visserligen ropar på tolkning men att den samtidigt erbjuder en överväldigande mängd av möjliga betydelser, *The Modes of Modern Writing*, s. III. Den angränsande frågan om en specifik text erbjuder en cenripetal samexistens eller en centrifugal spridning av betydelser har ibland använts för att åtskilja den modernistiska respektive den postmodernistiska texten. Med Keith Booker kan man i det sammanhanget förundras över att så många modernistiska författare har funnits vara postmodernerna i detta avseende och betvivla att det överhuvudtaget fanns några modernister från början. Den slutsats Booker drar är att det snarare handlar om det sätt på vilket texterna tolkas än om texten i sig, *Joyce, Bakhtin, and the Literary Tradition*, Michigan 1995, s. 202. Samma perspektiv torde kunna appliceras på *Polyfem förvandlad*, vars modernistiska uttryck i någon mening förefaller kunna bära upp en postmodern läsart.
- 64 Arrias, *Jaget, friheten och tystnaden*, s. 105.
- 65 Florin diskuterar hur romanens experimentella form "blottlägger [...] genrerna som just konventioner" och menar vidare att textens uppbyggnad gestaltar "en identitetsproblematik", "Om Willy Kyrklunds genrer och genreblandningar", s. 77f.
- 66 Willy Kyrklund, "Den omvände Demosthenes" (1990), *Berättelser, dramatik*, s. 636.
- 67 Willy Kyrklund, "Det estetiska uttryckets betydelse" (1987), *Berättelser, dramatik*, s. 580.
- 68 *Ibid.*, s. 581.
- 69 *Ibid.*, s. 577.
- 70 Willy Kyrklund, "Språket som artefakt" (1991), *Berättelser, dramatik*, s. 603.
- 71 *Ibid.*, s. 602f. För relationen Kyrklund och Wittgenstein, se Sahlin, "Kunskap och genre i Willy Kyrklunds *Om godheten*", s. 348.
- 72 Kyrklund, "Språket som artefakt", s. 600 & s. 602f.
- 73 *Ibid.*, s. 603; Ludwig Wittgenstein, *Tractatus*, övers. Anders Wedberg, Stockholm 1961(1921), s. 101.
- 74 Kyrklund, "Det estetiska uttryckets betydelse", s. 583.
- 75 Wittgenstein, *Tractatus*, s. 81.
- 76 Kyrklund, "Det estetiska uttryckets betydelse", s. 578.

NOTER KAPITEL 6

- 1 Brändström, "Willy Kyrklunds mästerverk"; Erik Hj. Linder, "Willy Kyrklunds förvandlingar", *GP* 16/11 1964; Kurt Sanmark, "Minnas en dröm", *Hbl* 18/12 1964; Schildt, "Den heroiska loppa". Arrias framhåller att romanen "fick ett i stort sett lysande mottagande", *Jaget, friheten och tystnaden*, s. 49. För kommentarer

- angående mottagandet, se också Magnus Florin "Förord" i *Polyfem förvandlad*, Stockholm 2002 (1964), s. VII.
- 2 Brev från Willy Kyrklund, 18/4 1961, till Gerard Bonnier, Albert Bonniers förlags arkiv.
 - 3 Brev från Willy Kyrklund, odat., till Gerard Bonnier, Albert Bonniers förlags arkiv.
 - 4 Brev från Willy Kyrklund, 18/12 1961, till Gerard Bonnier, Albert Bonniers förlags arkiv.
 - 5 Brev från Willy Kyrklund, 12/5 1962, till Gerard Bonnier, Albert Bonniers förlags arkiv; brev från Birgitta Kyrklund, odat., till Gerard Bonnier, Albert Bonniers förlags arkiv.
 - 6 Brev från Willy Kyrklund, 12/5 1962, till Gerard Bonnier, Albert Bonniers förlags arkiv.
 - 7 Brev från Willy Kyrklund, 5/8 1962, till Gerard Bonnier, Albert Bonniers förlags arkiv.
 - 8 Willy Kyrklund, "Prosa om Polyphemos", *BLM* 1963:2, s. 108f.
 - 9 Kyrklund, *Polyfem förvandlad*, s. 5–10, s. 11–22 & s. 23–40. Med en sådan indelning av romanen avviker jag från Florin som ser sidorna 11–12, sidan 13 och sidorna 14–22 som tre olika avsnitt, "Om Willy Kyrklunds genrer och genreblandningar", s. 109n75.
 - 10 Brev från Gerard Bonnier, 13/8 1962, till Willy Kyrklund, Albert Bonniers förlags arkiv.
 - 11 Brev från Birgitta Kyrklund odat. till Gerard Bonnier, Albert Bonniers förlags arkiv.
 - 12 Brev från Willy Kyrklund sept. 1963 till Gerard Bonnier, Albert Bonniers förlags arkiv.
 - 13 Brev från Willy Kyrklund, 3/3 1964, till Gerard Bonnier, Albert Bonniers förlags arkiv.
 - 14 Brev från Willy Kyrklund, 20/5 1964, till Gerard Bonnier, Albert Bonniers förlags arkiv.
 - 15 Brev från Willy Kyrklund, 22/8 1964, till Gerard Bonnier, Albert Bonniers förlags arkiv.
 - 16 Brev från Willy Kyrklund, 4/9 1964, till Gerard Bonnier & från Willy Kyrklund, odat., till Gerard Bonnier, Albert Bonniers förlags arkiv.
 - 17 Brev från Willy Kyrklund, odat. till Gerard Bonnier, Albert Bonniers förlags arkiv.
 - 18 Brev från Willy Kyrklund, 22/8 1964, till Gerard Bonnier, Albert Bonniers förlags arkiv.
 - 19 Brev från Willy Kyrklund, 28/3 1964, till Gerard Bonnier, Albert Bonniers förlags arkiv.
 - 20 Florin, "Om Willy kyrklunds genrer och genreblandningar", s. 83.
 - 21 Norlén, "*Textens villkor*", s. 209.
 - 22 Intervju med Willy Kyrklund av Henning Ipsen, "De maa være dejligt at have et hæderligt erherv", *JP* 3/7 1961. Wistrand påpekar att Ekelöf tycks vara "en av de få skönlitterära författare som WK fastnat för", *Spelet och dess regler*, s. 46.
 - 23 Gunnar Ekelöf, *Skrifter* 8, red. Reidar Ekner, Stockholm 1993, s. 216.

- 24 Gunnar Ekelöf, *Skrifter 2*, red. Reidar Ekner, Stockholm 1991, s. 118.
- 25 För synpunkter på Ekelöfs *En Mölna-Elegi*, se t.ex. Carl Olov Sommar, *Gunnar Ekelöf. En biografi*, Stockholm 1989, s. 504ff.
- 26 Gunnar Ekelöf, *Skrifter 7*, red. Reidar Ekner, Stockholm 1992, s. 122.
- 27 Kyrklund, *Mästaren Ma*, s. 48.
- 28 Karl Scherling, "Polyphemos", *Paulys RealEncyclopädie Der Classischen Altertumwissenschaft*, Herausgegeben von Konrad Ziegler, Stuttgart 1952, s. 1812.
- 29 Ovidius, *Metamorphoser*, övers. Harry Armini, Malmö 1969, bd 2, s. 77–183 (XIII:750–897).
- 30 Kyrklund, *Ångvälden*, s. 157.
- 31 Kyrklund, *Tvåsam*, s. 86.
- 32 Job 30:20.
- 33 Arrias pekar på att det är tärningsspelet som åsyftas i Polyphemos liknelse, *Jaget, friheten och tystnaden*, s. 53.
- 34 Intervju med Willy Kyrklund av Erik Hj. Linder i "Horisont. Julklappstips för bokvänner", SVT 17/12 1964, Statens ljud- och bildarkiv.
- 35 Ibid.
- 36 Intervju med Willy Kyrklund av Arne Florin & Claes Wahlin, "Vem som än yttrar sig om något har sagt någonting annat", *90-tal* 1990:1, s. 12.
- 37 Lagerlöf, "Polyfem kan många sånger".
- 38 Liedman, "Kyrklunds metamorfoser".
- 39 Intervju med Willy Kyrklund av Hans Axel Holm, "Risken är att vi inte ser frågorna för bara svaren", *DN* 12.3 1977.
- 40 Vennberg, "Den fyrtyotalistiska lyrikens återtag", s. 34.
- 41 Erik Lindegren, "Lyrisk modernism. En enquête", *BLM* 1946:6, s. 463.
- 42 Karl Vennberg, "Lyrisk modernism. En enquête", *BLM* 1946:6, s. 468.
- 43 Citerat efter Vennberg, "Den fyrtyotalistiska lyrikens återtag", s. 35.
- 44 Willy Kyrklund, "Om att förstå primitiv dikt", *BLM* 1953:4, s. 273. Jfr med Arrias som kommenterar essän och menar att den tar fasta på "modernismens benägenhet att bortse från diktarens intentioner, från det diktaren valt att avse – ett synsätt som fråntar dikten dess karaktär av handling", samtidigt som essän, enligt Arrias, formulerar en kommunikationsproblematik i anknytning till en "terapeutisk diktsyn", s. 92.
- 45 Arrias, *Jaget, friheten och tystnaden*, s. 106.
- 46 Karl Erik Lagerlöf, "Utbrättningsförsök" (1963), *Samtal med 60-talister*, Stockholm 1965, s. 30.
- 47 Karl Vennberg, "Den ironiska visionen", *AB* 21/8 1958.
- 48 Jfr här Arrias resonemang om "verifierbarhetskravet" och det "outsägliga", *Jaget, friheten och tystnaden*, s. 59–79.
- 49 Ibid., s. 67.
- 50 Ibid., s. 76 & s. 79. Se även Wistrand som diskuterar romanens förhållande till mystiken och menar att den inte är en möjlig väg ut "ur den existentiella ensamheten", *Spelet och dess regler*, s. 46. Florin poängterar i sin tur att det genom hela romanen löper en motsättning mellan "viljan till förmedling av det subjektiva och föreställningen om att detta är omöjligt då det subjektiva är privat och oåt-

- komligt för ett språk baserat på konventioner”, ”Om Willy Kyrklunds genrer och genreblandningar”, s. 77.
- 51 Wittgenstein, *Filosofiska undersökningar*, övers. Anders Wedberg, Stockholm 1978 (1953), s. 132.
- 52 Arrias, *Jaget, friheten och tystnaden*, s. 119f.
- 53 Charles Baudelaire, *Det ondas blommor*, övers. Ingvar Björkeson, Stockholm 1986 (1857), s. 84.
- 54 Willy Kyrklund, ”Stämningar”, *Vintergatan* 1960, s. 77.
- 55 Arrias, *Jaget, friheten och tystnaden*, s. 119.
- 56 *Ibid.*, s. 57, s. 98 & s. 100.
- 57 Intervju med Willy Kyrklund av Florin & Wahlin, ”Vem som än yttrar sig om något har sagt någonting annat”, s. 12. Dramat ”Kaosfunktionen” (1994) visar att inte heller den sene Kyrklund väjer för ett direkt engagemang i aktuella frågor. I en scen som utspelar sig under brinnande krig berättar en kvinna med tomma händer om sin pojke, dödad av en krypskytt. Scenen som problematiserar fosterlandskärleken är visserligen inte fixerad i tid och rum men har en tydlig samtidshistorisk parallell. Två år tidigare hade Balkankrigen utbrutit i samband med upplösningen av Jugoslavien till ett flertal självständiga republiker. ”Kaosfunktionen” visar, med en blandning av galghumor och patos, upp ett för publiken påtagligt närvarande vansinne, *Berättelser. Dramatik*, s. 562f.
- 58 Art. ”ad libitum”, *Nationalencyklopedin*, Höganäs 1989, bd. 1, s. 58.
- 59 I Lars Ahlins *Bark och löv*, Stockholm 1961, beskriver Erik sin egen konst: ”Konstnären är en älskare, han fick kärlekens stigma redan innan han kunde värja sig; hans kärlek kanaliseras till andra genom det konstnärliga mediet, det är därför det är så viktigt att hans medium håller, han måste tro på det, han måste känna att mediet är fast, att det bär och leder; går mediet sönder går hans kärlek vilse.”, s. 286. Se även Ahlin, ”Romanläsaren som estetiskt problem” (1960), *Estetiska essäer*, Stockholm 1994, s. 121. Ahlin hänvisar till André Gide apropå föreställningen om författaren som en ”opersonlig älskare”, ”Om ordkonstens kris” (1945), *Kritiskt 40-tal*, s. 10. Jfr Gunnar D Hansson, *Nådens oordning. Studier i Lars Ahlins roman Fromma mord*, diss. Göteborg, Stockholm 1988, s. 422n2; Agrell, *Romanen som forskningsresa*, s. 205f, s. 215f och s. 354.
- 60 Brev från Willy Kyrklund, 18/12 1961, till Gerard Bonnier, Albert Bonniers förlags arkiv. De återkommande självbiografiska inslagen i den moralfilosofiskt orienterade essän *Om godheten* är för övrigt ytterligare ett exempel på textpassager som med fördel kan sättas in i ett sådant tolkningssammanhang.
- 61 En svensk författare som efter Kyrklund tar upp mobilmetaforen i anslutning till den egna romanestetiken är P. O. Enquist. För en utredning av hans mobilroman *Hess* (1966), se Agrell, *Romanen som forskningsresa*, s. 314f & 407–450.
- 62 *A Greek-English Lexikon*, ed. H. G. Liddell & Robert Scott, Oxford 1996, s. 1424.
- 63 Det var Marcel Duchamp som 1931 döpte Calders första rörliga konstruktioner till ”mobiler”. Se K. G. Hultén, ”Kort framställning av rörelsekonstens historia”, *Rörelse i konsten. Moderna museet, Stockholm 17 maj–3 september 1961*, Stockholm 1961 [Moderna museets utställningskatalog 18]. Även i litteratur och litteraturkritik förekom termen, se Agrell, *Romanen som forskningsresa*, s. 276 & 314.

- 64 För distinktionen *romantisk-modernistisk* och *eftermodernistisk* i relation till den unga svenska 60-talsprosan i allmänhet, se Agrell som menar att den eftermodernistiska inriktningen är att betrakta som en rörelse ”bort från expression eller uttryck mot hänvändelsefunktionen i textens tilltal eller ’adress’. Det estetiska problemet är inte längre så mycket att ’översätta själen’ som att i det litterära tilltalet sätta fram en ’funktionsverklighet’ eller ett ’socialt korrelerat’ för den andre till igenkännandet av något tredje”, *Romanen som forskningsresa*, s. 22.

NOTER KAPITEL 7

- 1 Göran Palm, ”Experiment i enkelhet?” (1961), *Sextiotalskritik*, s. 329. På ett liknande sätt pekar kopplingen mellan ord och handling i *Polyfem förvandlad* i riktning mot Wittgenstein och hans användarorienterade språksyn. Romanens inledningsmening kan till och med sägas formulera kärnan i Wittgensteins senare filosofi: ett ords betydelse är det sätt på vilket det används inom ett språkspel, och kommunikation ett konventionsbaserat sätt att väva samman ord och handling, vilket gör talet om privata innebörder till ”nonsens”. Enligt Wittgenstein är ett ords betydelse inte det som ordet eventuellt är ett namn på och betecknar: ”ett ords betydelse är dess användning i språket”. Wittgenstein, *Filosofiska undersökningar*, s. 30f & s. 47. Den sene Wittgensteins aktualitet i Sverige vid denna tid kan spåras i bl.a. Lindes *Spejare*, s. 94f och *Fyra artiklar*, s. 36.
- 2 Ahlin, ”Romanläsaren som estetiskt problem”, s. 126; Gustafsson & Bäckström, *Nio brev om romanen*, s. 47f.
- 3 Artur Lundkvist, ”Ernest Hemingway”, *BLM* 1939:3, s. 201. Jfr Jansson, *Kritisk tidspegel*, s. 143ff.
- 4 Lindegren, ”Lyrisk modernism”, s. 463.
- 5 Jfr Agrell, *Romanen som forskningsresa*, s. 134f.
- 6 H. W. Parke, *A History of the Delphic Oracle*, Oxford 1939, särskilt kap. 1 & 2.
- 7 Även om Arrias inte går närmare in på vad reträtten innebär för romanens etiska och estetiska orientering mot läsaren förefaller påståendet att huvudtendensen i pythians tal är ”avböjandet av en orfisk diktarposition” ange en central tematik i avsnittet, *Jaget, friheten och tystnaden*, s. 108.
- 8 Jfr Algulin, *Den orfiska reträtten*, s. 8f.
- 9 Kyrklund, *Mästaren Ma*, s. 73.
- 10 Parke, *A History of the Delphic Oracle*, s. 90.
- 11 Platon, *Charmides*, 164d.
- 12 Kyrklund, *Den rätta känslan*, s. 58f.
- 13 *Ibid.*, s. 63.
- 14 Intervju med Willy Kyrklund av Florin & Wahlin, ”Vem som än yttrar sig någonsin om någonting har sagt någonting annat”, s. 13.
- 15 Ovidius, *Metamorphoser*, bd. 1, s. 280–285.
- 16 Arrias menar att pythians förfrågan kan sägas ”förkasta såväl vad Aristoteles kallar ’historia’ som ’poesi’”, där historien speglar hur det faktiskt gick och poesin hypotetiska händelser som sannolikt skulle kunna äga rum. *Jaget, friheten och tystnaden*, s. 107.

- 17 Aristoteles skriver i engelsk översättning: "while it is easier to supply parallels by inventing fables, it is more valuable for the political speaker to supply them by quoting what has actually happened, since in most respects the future will be like what the past has been", *Rhetorica*, II.20.1394a. Utifrån Aristoteles kan man dela in exemplet i historiska exempel, parabler och fabler. Se John D. Lyons, *Exemplum. The Rhetoric of Example in Early Modern France and Italy*, Princeton & New Jersey 1989, s. 6f.
- 18 Stierle, "Story as Exemplum", s. 24, "[...] it enables one to assess a still inconclusive situation in the light of earlier experience".
- 19 Ovidius, *Metamorphoser*, bd. I, s. 280.
- 20 I den västerländska traditionen brukar fabelskrivandet härledas till den antike författaren Aesopos. Fabeln ansågs vidare avbildas en generell (moralisk) sanning. H. J. Blackham, *The Fable as Literature*, London & Dover 1985, s. 7f & s. 252. Passagen om Daphnis i pythians fabel alluderar på Theokritos, "Första idyllen. Thyrsis' sång om Dafnis", övers. Erland Lagerlöf, *Världslitteraturen. Grekisk poesi*, red. Fredrik Böök m. fl., Stockholm 1929, bd. 5, s. 94.
- 21 Enligt Arrias förefaller "den omöjliga sexuella föreningen mellan åsnan och näktergalen vara underordnad den kommunikationsproblematik som gestaltas (och utläggs diskursivt av pythian) i mötet mellan pythian och krigaren", *Jaget, friheten och tystnaden*, s. 66.
- 22 Ibid., s. 67 & s. 69; Wistrand, *Spelet och dess regler*, s. 51.
- 23 Jfr Olssons resonemang om hur berättaren i det tredje avsnittet förnekar "varje erfarenhet, varje intention", "Den rätta texten?", s. 57.
- 24 Ovidius, *Metamorphoser*, bd. I, s. 520. Arrias kopplar granatäpplet till Persefone och poängterar att hon i myten "räddar växtligheten åt människorna", *Jaget, friheten och tystnaden*, s. 109. Även Norlén förknippar granatäpplet med Persefone och ser förvandlingen som ett resultat av en förändring inom pythian – en konsekvens av hennes fysiska möte med gardesbefälhavaren i bassängen, "Textens villkor", s. 213. Se även Christian Hünemörder, art. "Granatapfel, Granatapfelbaum", *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, herausg. von H. Cancik & H. Schneider, Stuttgart 1996, bd. 4, s. 1203; Ad de Vries, art. "Pomegranate". *Dictionary of Symbols and Imagery*, Amsterdam & London 1974.
- 25 Arrias, *Jaget, friheten och tystnaden*, s. 109.
- 26 Kyrklund, *Den rätta känslan*, s. 35.
- 27 Kyrklund, *Polyfem förvandlad*, s. 66; Ovidius, *Metamorphoser*, bd. I, s. 27.
- 28 Granatäpplet bör även sättas i relation till den exempelpedagogik som avsnittet om pythian iscensätter. Exempelen blir då till frön för den fortsatta reflexionen. Jfr här med Michel Montaignes synpunkter på exemplets indirekta funktion: "Varken historierna eller citaten fungerar någonsin bara som exempel, auktoritet eller prydnad. Jag värderar dem inte enbart efter det bruk jag gör av dem. Vid sidan av mitt ämne bär de ofta frön till rikare och djärvare material, och indirekt anger de en finare ton, både för mig, som inte vill uttrycka mer, och för dem som uppfattar mina avsikter", *Essayer*, övers. Jan Stolpe, Stockholm 1986 (1580), bok 1, s. 310.
- 29 Claudette Sartiliot, *Citation and Modernity. Derrida, Joyce, and Brecht*, Norman & London 1993, s. 5. Den ensamme solitären, utan möjlighet att med sitt språk

- nå omvärlden, är en återkommande gestalt i Kyrklunds författarskap. En passage i *Tvåsam* beskriver hur vaktmästaren, som inte kan göra de andras konventioner till sina, försöker konversera med hjälp av en parlör, samtidigt som han upplever sig förvandlad till ett ägg. Han är omgiven av ett kalkpansar utan varken *dörrar* eller *fönster*, s. 77.
- 30 Erik Johan Stagnelius, ”Uppoffringen” (1820), *Samlade skrifter*, red. Fredrik Böök, Stockholm 1957, bd. 2, s. 78.
- 31 Arrias, *Jaget, friheten och tystnaden*, s. 115.
- 32 Arrias menar att utbrytningen är ”helt imaginär, och kan ses som ett nedslag av det tidiga sextioalets många uppmaningar till diktarna att träda ut i verkligheten; i opposition till en symbolistisk tradition”, *Jaget, friheten och tystnaden*, s. 115.
- 33 Kyrklund, ”Kommunaltjänstens symbolik”, s. 65.
- 34 Lindegren, ”Lyrisk modernism”, s. 465.
- 35 Vennberg, ”Lyrisk modernism”, s. 467.” Några år senare tar Vennberg tillbaka vad han tidigare skrivit i *BLM*-enkäten som förklaras vara ett ”dumt utmanande försvar för redan övergivna ställningar”, ”Den fyrtiotalistiska lyrikens återtag”, s. 34.
- 36 Bernt Olsson, *Vid språkets gränser. Svenska 1900-talslyriker och frågan om ordets förmåga*, Lund 1995, s. 78f.
- 37 Jules Huret, ”Interview with Stéphane Mallarmé”, *Symbolist Art Theories. A Critical Anthology*, transl. and ed. Henri Dorra, Berkeley, Los Angeles & London 1994, s. 141f. Se även Anna Balakian, *The Symbolist Movement*, New York 1967, s. 83; Johan Lundberg, *En evighet i rummets former gjuten. Dekadenta och symboliska inslag i Sven Lidmans, Anders Österlings och Sigfrid Siwertz lyrik 1904–1907*, Stockholm/Stehag 2000, s. 46.
- 38 Erik Lindegren, ”Gunnar Ekelöf – en modern mystiker” (1943), *Kritiskt 40-tal*, s. 287.
- 39 Stéphane Mallarmé, ”Le cygne” [”Le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui”], *Modern utländsk Lyrik. Från Baudelaire till Biermann*, red. Sverker Göransson & Börje Räftegård, Stockholm 1985 (1975), s. 58f.
- 40 Arthur Rimbaud, ”Brev till Paul Demeny” (1871), övers. Lars Bjurman, *OoB* 1962:6, s. 456.
- 41 *Ibid.*, s. 457 (kursiv i original).
- 42 Gunnar Ekelöf, *Skrifter 5. Valfrändskaper och andra översättningar*, red. Reidar Ekner, Stockholm 1992, s. 72.
- 43 Lundkvist, *Atlantvind*, s. 194.
- 44 Willy Kyrklund, ”Notiser”, *BLM* 1959:9, s. 746.
- 45 Kyrklund, ”Rättskällan”, s. 268.
- 46 Vergilius, *Aeneiden*, övers. Ingvar Björkeson, Stockholm 1998, s. 42 (II:274).
- 47 Kai Henmark, Bo Holmberg, P. C. Jersild och Sonja Åkesson, ”Front mot formens tyranni”, *DN* 29/8 1960.
- 48 Göran Printz-Påhlson, ”Lagen och nåden” (1960), *Förtroendekrisen. Artiklar och debattinlägg 1958–1970*, Staffanstorps 1971, s. 161.
- 49 *Ibid.*, s. 162f.
- 50 Agrell, *Romanen som forskningsresa*, s. 172f.

- 51 Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, trans. John Osborne, London 1977, s. 160. För Benjamins distinktion mellan symbol och allegori, se Eysteinnsson, *The Concept of Modernism*, s. 210ff; Deborah L. Madsen, *Rereading Allegory. A Narrative Approach to Genre*, New York 1994, s. 124ff. För relationen mellan parodi, ironi och allegori, se Quilligan, *The Language of Allegory*, s. 132ff.
- 52 Kyrklund, *Ångvälden*, s. 164.
- 53 Kierkegaard, *Samlede værker*, bd. 16, s. 135.
- 54 Ibid., s. 137.
- 55 Ibid., bd. 16, s. 135.
- 56 Den distanserande rörelsen i förhållande till läsaren, som aktualiseras av givandet, kan ses som ett försök att undergräva det moment av kontroll och makt som den färdiga berättelsen alltid innehåller. Jfr här Ulf Olssons resonemang om den underminerade narrativa auktoriteten i Kyrklunds texter, "Den rätta texten?", s. 55ff. Se även Floman som menar att *Tvåsam* spelar ut olika "diskurser" mot varandra och på så sätt ifrågasätter de världsbilder som ligger latent i dem. Diskursens funktion av makt- och kontrollinstrument tydliggörs, enligt Floman, genom den kyrklundska parodin, "Världsbilder som maktmedel", s. 72ff.

NOTER KAPITEL 8

- 1 Göran Palm, *En orättvis betraktelse*, Stockholm 2003 (1966), 3:e uppl., s. 299. Jfr Forser & Tjäder, "Strömkantringarnas tid", s. 391. Jonas Ellerström undersöker Kyrklunds reseskildringar och iakttar en dragning till det karga landskapet, en reducering av livet till dess nödvändigaste beståndsdelar. Denna reduktion gör, enligt Ellerström, livets existentiella grundvillkor tydligare, "Den vanvördige pilgrimen: Om Willy Kyrklunds reseböcker", *Skeptikers dilemma*, s. 129 & s. 131.
- 2 Palm, *En orättvis betraktelse*, s. 123.
- 3 Brev från Willy Kyrklund Lidingö 5/8 1962 till Gerard Bonnier, Albert Bonniers förlags arkiv.
- 4 Brev från Willy Kyrklund Alexandria 3/3 1964 till Gerard Bonnier, Albert Bonniers förlags arkiv.
- 5 Kyrklund, *Polyfem förvandlad*, s. 41–51, s. 68–70, s. 75–79, s. 80 & s. 81–85.
- 6 Willy Kyrklund, *Till Tabbas*, Stockholm 1959, s. 83ff.
- 7 För resan till Indien, se intervju "Författarstipendiat förbättrade sin själ i Indiens djungler" [anonym], *StT* 23/12 1951. Kyrklund förklarar där att han läst Artur Lundkvists översättningar av gondstammarnas poesi i *BLM* och blivit så intresserad att han bestämt sig för att besöka dem. För den andra resan till Persien, se intervju med Willy Kyrklund av Öhquist, "Willy Kyrklund läser högt på persiska för sina barn". Vistelserna i Marocko, Persien och Indien finns dokumenterade bland annat i följande artiklar: "I Marrakech", *DN* 26/8 1951, som skildrar besöket i det franska Marocko; "Saltöknen", som beskriver en första resan i Persien; samt "Om att förstå primitiv dikt" som bland annat skildrar besöket hos gondstammarna i Indien.
- 8 Intervjuer med Willy Kyrklund av Öhquist, "Willy Kyrklund läser högt på per-

- siska för sina barn”, samt av Magnus Florin & Ulf Olsson, ”Intervju med Willy Kyrklund”, *BLM* 1986:5, s. 310.
- 9 Intervjuer med Willy Kyrklund av Öhquist, ”Willy Kyrklund läser högt på persiska för sina barn”, samt av Laka [okänd sign.], ”Frusen främling i folkhemmet”, *VK* 8/7 1964.
 - 10 Brev från Willy Kyrklund, 18/12 1961, till Gerard Bonnier, Albert Bonniers förlags arkiv.
 - 11 Osignerad ingress till ”Den ringes rikedomar”, *Vi* 1959:51–52, s. 21.
 - 12 Artur Lundkvist, ”Den ringes rikedomar”, *Vi* 1959:51–52, s. 21f.
 - 13 Lundkvist, ”Den ringes rikedomar”, s. 22.
 - 14 Lundkvist, *Atlantvind*, s. 223. För Lundkvists primitivism, se Kjell Espmark, *Livsdyrkaren Artur Lundkvist. Studier i hans lyrik till och med Vit man*, diss. Stockholm 1964, s. 132–161.
 - 15 Willy Kyrklund, ”Den ringes rikedomar”, *Vi* 1959:51–52, s. 23.
 - 16 *Ibid.*, s. 23.
 - 17 Todorov, *The Conquest of America*, s. 42 & s. 49. ”What is denied is the existence of a human substance truly other, something capable of being not merely an imperfect state of oneself [...] the refusal to admit them as a subject having the same rights as oneself, but different.”
 - 18 Lundkvist, ”Den ringes rikedomar”, s. 22.
 - 19 För Lundkvists människosyn och dess koppling till primitivismen, se Espmark, *Livsdyrkaren Artur Lundkvist*, s. 143ff.
 - 20 Kyrklund, ”På kulturens stege”, s. 128
 - 21 *Ibid.*, s. 131.
 - 22 *Ibid.*, s. 122.
 - 23 Willy Kyrklund, *Aigaion*, Stockholm 1957, s. 76.
 - 24 Kyrklund, ”På kulturens stege”, s. 131f.
 - 25 Intervju med Willy Kyrklund av Erik Hj. Linder i ”Horisont. Julklappstips för bokvänner”, SVT 17/12 1964 21:30–22:15, Statens ljud- och bildarkiv.
 - 26 Lagerlöf, ”Polyfem kan många sånger”. Jfr Wistrand som sammankopplar Kyrklunds intresse för olika kulturkretsar med ”en vilja att förankra sina frågeställningar universellt, att nå det som är oberoende av tid och rum”, *Spelet och dess regler*, s. 34.
 - 27 Lagerlöf, ”Polyfem kan många sånger”; Liedman, ”Kyrklunds metamorfoser”. Florin pekar på att romanens fjärde avsnitt aktualiserar ramberättelsen i *Tusen och en natt*, ”Om Willy Kyrklunds genrer och genreblandningar”, s. 76.
 - 28 Magnus Lundquist, *Något om Tusen och en natt och sagoforskningen*, Bonn 1959, s. 11.
 - 29 Lundquist, *Något om Tusen och en natt och sagoforskningen*, s. 54. Arrias framhåller att *Polyfem förvandlad* presenterar sina berättelser som ”kinesiska askar”, *Jaget, friheten och tystnaden*, s. 50.
 - 30 *Tusen och en natt*, övers. Nils Holmberg, Stockholm 2001 (1958), s. 100–136.
 - 31 Kyrklund, *Till Tabbas*, s. 27.
 - 32 Brev från Willy Kyrklund Lidingö 30/5 1959 till Gerard Bonnier, Albert Bonniers förlags arkiv.
 - 33 Arrias, *Jaget, friheten och tystnaden*, s. 55.

- 34 Kyrklund, *Till Tabbas*, s. 28f.
- 35 Med vad som förefaller vara en allusion på både predikaren och T. S. Eliots *Four Quartets* beskriver Kyrklund hur husen i soltegelstaden vittrar sönder och byggs upp på nytt: ”Och kupolerna brister i sin tid och valven störtar samman i sin tid och ruinerna får stå kvar som en symbolik för världens gång. Tomtpriserna spelar mindre roll. Förr eller senare kommer man förstås och bygger ett nytt hus av samma lera”, *Till Tabbas*, s. 42. Eliot skriver på motsvarande sätt: ”Mitt slut är i min början. Efter vartannat/ växer och skövlas husen, vittrar, påbyggs,/ flyttas, rivs ner, restaureras eller där de stod/ blir en öppen äng eller en verkstad eller en genomfart./ Till nya byggen gammal sten, till nya eldar gammalt trä”, ”East Coker”, *Dikter i urval*, s. 75. I *Till Tabbas* förekommer även den uppenbara Eliotallusionen ”Det öde landet” flera gånger, s. 28, s. 54. Jfr även Pred. 3:1–8.
- 36 Kyrklund, *Ängvälden*, s. 152.
- 37 Sammankopplingen konvention och tystnad går att iakttä som en tendens i den moderna litteraturen i allmänhet. Exempelvis skriver Astradur Eysteinnsson apropå Ihab Hassan: ”Hassan has sustained an elaborate argument regarding the literary development toward silence, 'silence' meaning basically the silencing of conventional language.”, *The Concept of Modernism*, s. 129. Jfr även Arrias diskussion av ”det outsägliga” i *Jaget, friheten och tystnaden*, s. 59ff.
- 38 Kyrklund, *Polyfem förvandlad*, s. 42, s. 43, s. 45, s. 48. Jfr formuleringen i Holmbergs översättning av *Tusen och en natt*: ”Jag har försport, o lyckssälle konung, du som av naturen har utrustats med de ädlaste gåvor – men Allah vet bättre! – att det i tidernas begynnelse [...]”, s. 24.
- 39 Lundquist, *Något om Tusen och en natt och sagoforskningen*, s. 54.
- 40 Flickans andra exempel illustrerar hur en fulländad trofasthet mot en överordnad är så osannolik att den leder till döden och hennes tredje exempel hur en trofasthet mot en lekkamrat med mekanisk konsekvens för med sig upprepad smärta. Båda dessa exempel illustrerar en ensidigt buren trofasthet mellan människor, vilket också gäller för det fjärde exemplet som illustrerar den trofasthet som är älskarens.
- 41 Jalal al-din Rumi, *Mesnavi*, övers. Eric Hermelin, Stockholm 1933, I:3056–64.
- 42 William C. Chittick, *The Sufi Path of Love. The Spiritual Teachings of Rumi*, Alabany 1983, s. 175.
- 43 Honig, *Dark Conceit*, s. 107.
- 44 Intervju med Willy Kyrklund av Erik Hj. Linder i ”Horisont. Julklappstips för bokvänner”, SVT 17/12 1964 21:30–22:15, Statens ljud- och bildarkiv.
- 45 Karl Erik Lagerlöf, ”I verklighet är du ingen” (1963), *Samtal med 60-talister*, s. 11ff.
- 46 Lars Gyllensten, *Desperados*, Stockholm 1962, s. 11.
- 47 *Ibid.*, s. 19.
- 48 Arrias har föreslagit att handen i berättelsen kan ses som ”en naturlig symbol för människans handlingskraft” och menar att det är denna som ”bärs bort på vågorna”, *Jaget, friheten och tystnaden*, s. 56. Ur ett perspektiv är en sådan tolkning rimlig. Den som inte gör något av sitt liv mer än vandrar på en strand för att återfå det som ofrånkomligen är förlorat visar ingen större handlingskraft, samtidigt visar den som hugger av sin egen hand prov på både handlingskraft och vilja i absurd mening.

- 49 Kyrklund, *Mästaren Ma*, s. 20.
- 50 Stierle, "Story as Exemplum", s. 22.
- 51 Barney, *Allegories of History*, s. 30.
- 52 Ibid. "Let us further imagine that this whole fiction elicits, by some means, an interpretation, and that the interpretation amounts to the same discourse or narrative as the original context which we imagined as framing the exemplum. Now we can call the whole fiction an allegory of the kind called typological".
- 53 Ibid., s. 32. "If we understand a typological allegory as an unframed exemplum, we grant that either a discourse or a story can act as the implied frame, so to speak, of the allegory which we read." För ett litet prov på Kyrklunds allegoriska exempelberättelser, se "Golem", *OoB* 1952:1, s. 62.
- 54 Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris 2000(1964), s. 146. "Or le récit de Kafka autorise mille clefs également plausibles, c'est-à-dire qu'il n'en valide aucune".
- 55 *Tusen och en natt*, s. 114.
- 56 Kyrklund, "Stämningar", s. 77f.
- 57 I en kommentar till sina arabiska anekdoter aktualiserar Kyrklund gåvomotivet i ett liknande sammanhang. Han skriver där att en västerländsk läsare kanske inte uppfattar dessa "anekdoter just så som berättaren har tänkt sig. Men det kan hända – om han inte har allt för bråttom – att han får mera än vad berättaren gett", "Två arabiska anekdoter", *AVB*, 1955:2, s. 41.
- 58 Arrias påpekar att Djū' el-Qulūbs beskrivning är "en inventering av den persiska mystikens och poesins metaforrekvisita", *Jaget, friheten och tystnaden*, s. 117 & s. 171n17. För en omfattande utredning av den persiska lyrikens emblematiska bildspråk, se Annemarie Schimmel, *A Two-Colored Brocade. The Imagery of Persian Poetry*, Chapel Hill & London 1992, t.ex. s. 74, 90, 285 & 287.
- 59 Kyrklund, *Mästaren Ma*, s. 18.
- 60 William J. Prior, *Virtue and Knowledge. An Introduction to Ancient Greek Ethics*, London & New York 1991, s. 1.
- 61 Rafael Karsten, *Filosofisk etik. Etikens principlära*, Helsingfors 1941, s. 125.
- 62 Ibid., s. 125 & s. 136.
- 63 Aristoteles, *Den Nikomachiska etiken*, övers. Mårten Ringbom, Göteborg 1988 (1967), s. 302. Se även Nancy Shermans *Makin a Necessity of Virtue. Aristotle and Kant on Virtue*, Cambridge 1997, särskilt s. 83–89 & s. 97.
- 64 Ibid., s. 10. Arrias skriver att det inledande stycket i *Den rätta känslan* är "en närmast fnittrig bekännelse till de 'felaktiga' känslorna", s. 132.
- 65 Enligt Tore Nordenstam uppmärksammar *Om godheten* bland annat "de ständigt upprepade försöken från moralistiskt håll att monopolisera det etiska området", "Några sidor om moralens villkor", *Moral & menneskesyn 2, Philosophia – tidsskrift för filosofi*, 1999:3–4, s. 80.

NOTER ESTETIKEN

- 1 Henrik Ibsen, ”Et rimbrev”, *Samlede Værker*, København 1899, bd. 4 s. 417. Intervju med Willy Kyrklund av Holm, ”Risken är att vi inte ser frågorna för bara svaren”; Maria Ripenberg, ”Nya läsare gläder Willy Kyrklund”, *UNT* 22/11 1995.
- 2 Kurt Aspelin och Bengt A. Lundberg, ”Från formalism till strukturalism”, *Form och strukturer. Litteraturvetenskapliga texter i urval*, red. Kurt Aspelin & Bengt A. Lundberg, Stockholm 1971, s. 8.
- 3 Bachtin, *Det dialogiska ordet*, s. 240 (kursiv i original).
- 4 *Ibid.*, s. 244.
- 5 *Ibid.*, s. 241.
- 6 Kyrklund, *Tvåsam*, s. 36.
- 7 Kyrklund, ”Att välja filosofi”, s. 644.
- 8 Zacharias Topelius, *Boken om vårt land. Läsebok för de lägsta läroverken i Finland*, Helsingfors 1922, 15:e uppl., s. 368f.
- 9 Håkan Andersson skriver att den finländska skolan från sekelskiftet fram till krigsåren 1939–1945 allmänt kan beskrivas ”inom ramen för en nationellt-patriotisk skolideologi”, ”Litteraturen i skolan”, *Finlands svenska litteraturhistoria*, red. Clas Zilliacus, Helsingfors & Stockholm, bd. II, s. 373. I sin bok om J. L. Runeberg skriver Johan Wrede att Runebergs diktning spelat en ojämförlig politisk och ideell roll i Finlands historia innan den stora idealkonkursen efter andra världskriget. *Jag såg ett folk... Runeberg, Fänrik Stål och nationen*, Helsingfors 1988, s. 7 & 166f.
- 10 Kyrklund, *Om godheten*, s. 16.
- 11 John Thobo-Carlsen, ”Läsningens (an)svarlighet”, *Modernismens betydande former*, s. 206.
- 12 Intervju med Willy Kyrklund av Carl Magnus von Seth i ”Bokfönstret”, SR 30/1 1968, Statens ljud- och bildarkiv.
- 13 Madsen, *Allegory in America*, s. 126.
- 14 Florin, ”Om stilisering och reduktion i Willy Kyrklunds kortprosa”, s. 95.
- 15 Quilligan, *The Language of Allegory*, s. 67. ”[...] slide tortuously back and forth between literal and metaphorical understandings of words, and therefore to focus on the problematic tensions between them.”
- 16 Madsen, *Allegory in America*, s. 134ff.
- 17 Quilligan, *The Language of Allegory*, s. 97ff.
- 18 Detta allegoriska framställningssätt kan naturligtvis även beskrivas som typologiskt, se t.ex. Madsen, *Rereading Allegory*, s. 43ff.
- 19 1 Mos. 4:9.
- 20 Honig, *Dark Conceit*, s. 180. ”The symbolic nature of the literal dimension evokes in the reader the recognition that his own experience parallels the expanding implications of the symbolic material in the narrative.”
- 21 Madsen, *Allegory in America*, s. 133.
- 22 För några anmärkningar om den allusiva praktikens läsarorienterade funktion i Kyrklunds texter, se min ”Willy Kyrklunds fråga”, s. 362f.

- 23 Barney, *Allegories of History*, s. 29of. "[...] projections from the psyche of a single consciousness".
- 24 Kyrklund, *Tvåsam*, s. 5.
- 25 Barney, *Allegories of History*, s. 48f.
- 26 Ibid., s. 30.
- 27 Ibid., s. 32. "If we understand a typological allegory as an unframed exemplum, we grant that either a discourse or a story can act as the implied frame, so to speak, of the allegory which we read."
- 28 Madsen, *Rereading Allegory*, s. 124. "[...] the danger of totalizing textual meaning – of presenting any single interpretation of morality or utility as normative".
- 29 Möbius, *Montage und Collage*, s. 433f.
- 30 Lodge, *The Modes of Modern Writing*, s. 84.
- 31 Ulrich Weisstein, "Collage, Montage, and Related Terms: Their Literal and Figurative Use in and Application to Techniques and Forms In Various Arts", *Comparative Literature Studies* 1978:1, s. 127 & s. 136.
- 32 Barton R. Palmer, "Eisensteinian Montage and Joyce's *Ulysses*. The Analogy Reconsidered", *Mosaic. A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature* 1985:1, s. 74f.
- 33 Pasco, *Balzacian Montage*, s. 15.
- 34 Stierle, "Story as Exemplum", s. 23.
- 35 Lodge, *Exemplum*, s. 20. Jfr även Stierle, "Story as Exemplum", s. 22.
- 36 Barney, *Allegories of History*, s. 30f.
- 37 Kyrklund, *Ångvälten*, s. 42.
- 38 Kyrklund, *Tvåsam*, s. 103.
- 39 Kyrklund, *Solange*, s. 70.
- 40 Benjamin Buchloh, "Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art", *Artforum*, 1982:1, s. 43ff.
- 41 Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, bd. 1. 2. Frankfurt 1974, s. 660. Citerat efter Buchloh, "Allegorical Procedures", s. 46. "The allegorical mind arbitrarily selects from the vast and disordered material that its knowledge has to offer. It tries to match one piece with another to figure out whether they can be combined. This meaning with that image, or that image with this meaning. The result is never predictable since there is no organic mediation between the two."
- 42 Quilligan, *The Language of Allegory*, s. 226. "The reader's participation in the fiction must be active and self-conscious, and it will ultimately take the form of gradual self-discovery. What distinguishes allegory from other sophisticated forms of self-reflexive fiction therefore, is the part the reader must play in order for the fiction to be perfected – and perfected primarily in realms outside the fiction." Novellen "Fuga" i Kyrklunds *8 variationer* har inte behandlats här men kan ses som en klagörande illustration av detta etiskt signifikanta moment.
- 43 Kyrklund, "Den ringes rikedomar", s. 23.
- 44 Eysteinson, *The Concept of Modernism*, s. 194ff.
- 45 Roland Barthes, *Litteraturens nollpunkt*, Stockholm 1966 (1953), s. 8 & s. 37. Jfr Eysteinson, *The Concept of Modernism*, s. 196.
- 46 Jfr John Durham Peters, *Speaking Into The Air. A History of the Idea of Communication*, Chicago 1999, s. 64.

- 47 Kyrklund, *Om godheten*, s. 89.
- 48 Kyrklund, *Ängvälten*, s. 103.
- 49 Ibid., s.107. Magnus Florin har argumenterat för att kejsarens uppstigande i "Porslinstornet" återger en kunskapsteoretisk problematik: "ju högre han stiger desto mer avlägsnar han sig från det objekt han söker kunskap om". Florin menar vidare att porslinstornet gestaltar hur "det mänskliga endast låter sig skönjas från den mänskliga nivån, jämsides. Den som träder ut och upp från människans värld har redan mist förutsättningarna för att kunna se och tala om den", "Tornet och tomrummet", s. 41f. Florins läsning är övertygande men betonar inte att stigningen i "Porslinstornet" i sitt första led inte bara distanserar betraktaren från människorna utan även för honom närmare dem.
- 50 Kyrklund, *Till Tabbas*, s. 28.
- 51 Ibid., s. 29.
- 52 Kyrklund, "Tankemodeller", s. 590.
- 53 Kyrklund, *Om godheten*, s. 100.
- 54 Kyrklund, "Saltöknen".

Förkortningar

AB	Aftonbladet
AT	Aftontidningen
Arbn	Arbetaren
Arbt	Arbetet
AVB	All Världens Berättare
BLM	Bonniers Litterära Magasin
BT	Borås Tidning
DN	Dagens Nyheter
Expr	Expressen
GHT	Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning
GP	Göteborgs-Posten
Hbl	Hufvudstadsbladet
JP	Jyllands-Posten
LD	Lunds Dagblad
MB	Morgonbladet
MT	Morgontidningen
MP	Morgonposten
OoB	Ord och Bild
SDS	Sydsvenska Dagbladet Snällposten
SLT	Svensk Litteraturtidskrift
StT	Stockholms-Tidningen
SuT	Sundsvalls Tidning
SvD	Svenska Dagbladet
TFL	Tidskrift för Litteraturvetenskap
UNT	Upsala Nya Tidning
VK	Västerbottens-Kuriren
VLT	Vestmanlands Läns Tidning

Käll- och litteraturförteckning

I. Otryckt material

ALBERT BONNIERS FÖRLAGS ARKIV, STOCKHOLM

- Brev från Gerard Bonnier, 29/6 1948, till Willy Kyrklund.
Brev från Gerard Bonnier, 18/1 1952, till Willy Kyrklund.
Brev från Gerard Bonnier, 13/8 1962, till Willy Kyrklund.
Brev från Daniel Hjorth, 29/2 1960, till Willy Kyrklund.
Brev från Daniel Hjorth, 14/2 1961, till Willy Kyrklund.
Brev från Birgitta Kyrklund, odat., till Gerard Bonnier.
Brev från Willy Kyrklund, 4/8 1948, till Gerard Bonnier.
Brev från Willy Kyrklund, 19/8 1948, till Gerard Bonnier.
Brev från Willy Kyrklund, 5/11 1954, till Gerard Bonnier.
Brev från Willy Kyrklund, 23/2 1955, till Gerard Bonnier.
Brev från Willy Kyrklund, 30/5 1959, till Gerard Bonnier.
Brev från Willy Kyrklund, 18/12 1961, till Gerard Bonnier.
Brev från Willy Kyrklund, odat., till Daniel Hjorth.
Brev från Willy Kyrklund, 18/4 1961, till Gerard Bonnier.
Brev från Willy Kyrklund, 18/12 1961, till Gerard Bonnier.
Brev från Willy Kyrklund, 12/5 1962, till Gerard Bonnier.
Brev från Willy Kyrklund, 5/8 1962, till Gerard Bonnier.
Brev från Willy Kyrklund sept. 1963 till Gerard Bonnier.
Brev från Willy Kyrklund, 3/3 1964, till Gerard Bonnier.
Brev från Willy Kyrklund, 20/5 1964, till Gerard Bonnier.
Brev från Willy Kyrklund, 22/8 1964, till Gerard Bonnier.
Brev från Willy Kyrklund, 4/9 1964, till Gerard Bonnier.
Brev från Willy Kyrklund, odat., till Gerard Bonnier.
Brev från Willy Kyrklund, 1/3 1983, till Lo Ideström.
Willy Kyrklund, manuskript till *Ångvälden* och *Solange*, korrektur till *Mästaren Ma*.

INSTITUTIONEN FÖR HUMANIORA,
VÄXJÖ UNIVERSITET

Sahlin, Johan, "Willy Kyrklunds *Om godheten* som moralfilosofisk framställning", otr. lic.-uppsats, framlagd 28/4 2004.

LITTERATURVETENSKAPLIGA INSTITUTIONEN,
STOCKHOLMS UNIVERSITET

Floman, Daniela, "Världsbilder som maktmedel. Parodiernas funktion i Willy Kyrklunds *Tvåsam*", otr. mag.-uppsats, framlagd 27/11 2002.
Florin, Arne, "Om Willy Kyrklunds genrer och genreblandningar", otr. lic.-uppsats, framlagd 16/9 1992.

STATENS LJUD- OCH BILDARKIV, STOCKHOLM

"Bokfönstret", SR 30/1 1968.
"Historia att minnas. Tema Orienten", SR 28/1 1994.
"Horisont. Julklappstips för bokvänner", SVT 17/12 1964.
"Radioföljetongen. Uppläsning av *Solange* 1-7", SR 15/5-5/6 1975.
"Röda rummet", SVT 16/3 1996.

II. Tryckt material

WILLY KYRKLUNDS VERK

Ångvälden, Stockholm 1948.
Tvåsam, Stockholm 1949.
Solange, Stockholm 1951.
"I Marrakech", *DN* 26/8 1951.
"Si drömmaren", *AVB*, 1951:12 (s. 927-929).
"Golem", *OoB* 1952:1 (s. 62).
"På kulturens stege", *Finsk tidskrift* 1952:2 (s. 121-132).
"Med mamma närmast hjärtat", *Expr* 20/7 1952.
"Saltöknen", *DN* 31/8 1952.
Mästaren Ma, Stockholm 1953.
"Om att förstå primitiv dikt", *BLM* 1953:4 (s. 273-276).
Hermelinens död, Stockholm 1954.

- ”Två arabiska anekdoter”, *AVB*, 1955:2 (s. 40–43).
Aigaion, Stockholm 1957
Den överdrivne älskaren, Stockholm 1957.
- ”Tankar på en tiberbro”, *BLM* 1957:5 (s. 393–397).
Till Tabbas, Stockholm 1959.
- ”Den ringes rikedomar”, *Vi* 1959:51–52 (s. 23).
- ”Notiser”, *BLM* 1959:9 (s. 746–747).
- Kommunaltjänstens symbolik”, *Kommunaltjänstemannen* 1960:3 (s. 65).
- ”Stämningar”, *Vintergatan* 1960 (s. 76–78).
- Rättskällan”, *BLM* 1961:4 (s. 267–269).
- ”En Politisk dialog”, *DN* 16/4 1961.
- ”Prosa om Polyphemos”, *BLM* 1963:2 (s. 108–109).
Polyfem förvandlad, Stockholm 1964.
- Mästaren Ma*, illustrerad av Hans Hamngren, Stockholm 1965.
Den rätta känslan, Stockholm 1974.
- ”Mitt porträtt av mig”, *Vi* 1977:22 (s. 22–23).
8 variationer, Stockholm 1982.
- ”Det estetiska uttryckets betydelse” (1987), *Berättelser. Dramatik. Anföranden. Artiklar*, Stockholm 1996 (s. 576–584). Anförande på seminarium vid Nordiska Institutet för samhällsplanering. Tidigare publicerad i *Den inre teatern. Filosofiska dialoger 1986–1996*, red. Magnus Florin & Bo Göranson, Stockholm 1996.
- ”Tal till grekvänner” (1987), *Berättelser. Dramatik. Anföranden. Artiklar*, Stockholm 1996 (s. 567–771). Anförande vid mottagandet av Athenvännernas pris.
Om godheten, Stockholm 1988.
- ”Den omvände Demosthenes” (1990), *Berättelser. Dramatik. Anföranden. Artiklar*, Stockholm 1996 (s. 635–637). Tidigare publicerad i *Alle tiders teater! Lyckönskningsskrift til Christian Ludvigssens 60-årsdag den 21 maj 1990*, red. John Andreasen & Silvia Hagberg, Århus 1990.
- ”Tankemodeller” (1990), *Berättelser. Dramatik. Anföranden. Artiklar*, Stockholm 1996 (s. 589–590). Anförande vid ”Konstsommar” i Linnéträdgården, Uppsala.
- ”Språket som artefakt” (1991), *Berättelser. Dramatik. Anföranden. Artiklar*, Stockholm 1996 (s. 598–609). Anförande vid mottagandet av Tegnérpriset i Lund. Tidigare publicerad i *Språket som artefakt*, Lund 1992.
- ”Att välja filosofi” (1991), *Berättelser. Dramatik. Anföranden. Artiklar*, Stockholm 1996 (s. 643–645). Tidigare publicerad i *SDS* 29/5 1991.
Kaosfunktionen (1994), *Berättelser. Dramatik. Anföranden. Artiklar*, Stockholm 1996 (s. 533–564).
- ”(Recension av en imaginär bok)” (1993), *Berättelser. Dramatik. Anföranden. Artiklar*, Stockholm 1996, (s. 646–648). Tidigare publicerad i *SvD* 22/7 1993.

- ”Consensus i etiken” (1996), *Berättelser. Dramatik. Anföranden. Artiklar*, Stockholm 1996 (s. 624–628). Seminarium vid Filosofiska institutionen, Göteborgs universitet. Tidigare publicerad i *DN* 30/5 1996 med titeln ”Gud skjuter kanon. Willy Kyrklund ger ett praktiskt förslag till en god moral”.
- ”Om godhetens uppkomst ur flockinstinkten. Bleka förnuftet må skänka oss ett hopp”, *Känguru* 1997:10 (s. 10–13). Anförande vid mottagandet av Humanistiska föreningens hedersbetygelse Ugglå.

ÖVRIGA VERK

- Agrell, Beata, *Romanen som forskningsresa. Forskningsresan som roman. Om litterära återbruk och konventionskritik i 1960-talets nya svenska prosa*, Göteborg 1993.
- Ahlin, Lars, *Bark och löv*, Stockholm 1961.
- Ahlin, Lars, ”Om ordkonstens kris” (1945), *Kritiskt 40-tal*, red. Karl Vennberg och Werner Aspenström, Stockholm 1948 (s. 9–14).
- Ahlin, Lars, ”Romanläsaren som estetiskt problem” (1960), *Estetiska essayer*, Stockholm 1994 (s. 113–146).
- Aldouby. Zwy m.fl., *Dödens minister. Adolf Eichmann*, Stockholm 1961 (1960).
- Algulin, Ingemar, *Den orfiska reträten. Studier i svensk 40-talslyrik och dess litterära bakgrund*, Stockholm 1977.
- Algulin, Ingemar & Olsson, Bernt, *Litteraturens historia i Sverige*, Stockholm 1987.
- Almqvist, C. J. L., *Samlade skrifter*, red. Fredrik Böök, Stockholm 1923.
- Andersson, Daniel, *Poeten och sophelikoptern. Gunnar Ekelöf, folkhemmet och vetenskapen*, Stockholm 2004.
- Andersson, Helen, *Det etiska projektet och det estetiska. Tvärvetenskapliga perspektiv på Lars Ahlins författarskap*, diss. Lund, Stockholm/Stehag 1998.
- Andersson, Håkan, ”Litteraturen i skolan”, *Finlands svenska litteraturhistoria*, red. Clas Zilliacus, Helsingfors & Stockholm, bd. II.
- Andersson, Jonas, *Rivalitet, våld, revolt. Kain och Abel hos Willy Kyrklund, Bengt Anderberg, Lars Gyllensten*, diss. Karlstad, Skellefteå 2004.
- Antti, Gerda, ”Willy Kyrklund i två våningar”, *OoB* 1966:2 (s. 149–156).
- Aristoteles, *Den Nikomachiska etiken*, övers. Mårten Ringbom, Göteborg 1988 (1967).
- Aristoteles, *Topica and De Sophisticis Elenchis*, transl. W. A. Pickard-Cambridge, *Works of Aristotle. Vol. I*, ed. W. D. Ross, Oxford 1950 (1928).
- Aristoteles, *Rhetorica*, transl. W. R. Roberts, *Works of Aristotle*. ed. J. A. Smith & David W. Ross, Oxford 1924.
- Arnér, Sivar, ”Försvar för dikten” (1944), *Kritiskt 40-tal*, red. Karl Vennberg och Werner Aspenström, Stockholm 1948 (s. 78–83).

- Arnér, Sivar, ”Varför neutrala?”, *AT* 12/3 1951.
- Arrias, Gunnar, *Jaget, friheten och tystnaden hos Willy Kyrklund*, diss. Göteborg 1981.
- Arrias, Gunnar, ”mitt tal är (t) annat tal”, *Skeptikers dilemma. Texter om Willy Kyrklunds författarskap*, red. Vasilis Papageorgiou, Stockholm/Stehag 1997 (s. 29–54).
- Arrias, Gunnar, ”Paul Norlén: ’Textens villkor’: A Study of Willy Kyrklund’s Prose Fiction”, *Tijdschrift voor Skandinavistiek*, 2000:2 (s. 268–273).
- Aspelin, Kurt & Lundberg, Bengt A., ”Från formalism till strukturalism”, *Form och strukturer. Litteraturvetenskapliga texter i urval*, red. Kurt Aspelin & Bengt A. Lundberg, Stockholm 1971 (s. 5–41).
- Aspenström, Werner, ”Myten om människan” (1947), *Kritiskt 40-tal*, red. Karl Vennberg och Werner Aspenström, Stockholm 1948 (s. 92–101).
- Aspenström, Werner, ”Zebran och den amoraliska människan” (1946), *Vissa sidor och ovissa. Artiklar och essäer i urval av Nina Burton*, Stockholm 1979 (s. 163–172).
- Attius, Håkan, *Eстетik och moral. En studie i den unge Werner Aspenströms författarskap*, diss. Stockholm 1982.
- Auerbach, Erich, *Mimesis. Verklighetsframställningen i den västerländska litteraturen*, övers. Ulrika Wallenström, Stockholm 1998 (1946).
- Axelsson, Karl Hugo [sign. Hux], ”Den kvävda längtan”, *SDS* 17/9 1951.
- Bachtin, Michail, *Det dialogiska ordet*, övers. Johan Öberg, Göteborg 1988.
- Bachtin, Michail, *Dostojevskijs poetik*, övers. Lars Fyhr och Johan Öberg, Göteborg 1991 (1963).
- Backström, Joel & Torrkulla, Göran, ”Inledning”, *Moralfilosofiska essäer*, red. Backström och Torrkulla, Stockholm 2001 (s. 7–20).
- Balakian, Anna, *The Symbolist Movement*, New York 1967.
- Barney, Stephen A., *Allegories of History, Allegories of Love*, Hamden, Conn. 1979.
- Barthes, Roland, *Essais critiques*, Paris 2000 (1964).
- Barthes, Roland, *Litteraturens nollpunkt*, Stockholm 1966 (1953).
- Baudelaire, Charles, *Det ondas blommor*, övers. Ingvar Björkeson, Stockholm 1986 (1857).
- Bejerholm, Lars, *’Meddelensens dialektik’. Studier i Søren Kierkegaards teorier om språk, kommunikation och pseudonymitet*, diss. Lund 1962.
- Benjamin, Walter, *The Origin of German Tragic Drama*, trans. John Osborne, London 1977.
- Bergenmar, Jenny, *Förvildade hjärtan. Livets estetik och berättandets etik i Selma Lagerlöfs Gösta Berlings saga*, diss. Göteborg, Stockholm/Stehag 2003.
- Bergström, Lasse, ”Solange och verkligheten”, *Arbn* 12/4 1951.
- Berling, Ejje, ”Den dödfrusna glädjen”, *Arbt* 17/5 1951.
- Björck, Staffan, *Romanens formvärld. Studier i prosaberättelsens teknik*, Stockholm 1953.

- Blackham, H. J., *The Fable as Literature*, London & Dover 1985.
- Boëtius, C. G., "Willy Kyrklund: *Hermelinens död*", *Vår lösen* 1955:2 (s. 61–62).
- Booker, Keith, *Joyce, Bakhtin, and the Literary Tradition*, Michigan 1995.
- Booth, Wayne C., *The Company We Keep. An Ethics of Fiction*, Berkley, Los Angeles & London 1988.
- Bottrall, Ronald, "T. S. Eliot som konstnär", *Dikter i urval*, red. Ronald Bottrall & Gunnar Ekelöf, övers. Sonja Bergvall, Stockholm 1948 (s. VII–XXIX).
- Brandell, Gunnar, "Otro och overt", *SvD* 17/6 1951.
- Bredsdorff, Thomas, *De svarta hålen. Om tillkomsten av ett språk i P. O. Enquists författarskap*, övers Jan Stolpe, Stockholm 1991.
- Brudin Borg, Camilla, *Skuggspel. Mellan bildkritik och ikonestetik i Lars Gyllenstens författarskap*, diss. Göteborg, Skellefteå 2005.
- Brüggemann, Werner, *Cervantes und die Figur des Don Quijote in Kunstanschauung und Dichtung der deutschen Romantik*, Münster/Westfalen 1958.
- Brändström, Kjell Arne, "Willy Kyrklunds mästerverk", *VK* 20/4 1965.
- Buchloh, Benjamin, "Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art", *Artforum*, 1982:1, (s. 43–56).
- Bäck, Gunnar, *Ord och kött. Till teaterns fenomenologi med larssons och Kyrklunds Medea*, diss. Göteborg 1992.
- Camus, Albert, *Myten om Sisyfos*, övers. Gunnar Brandell & Bengt John, Stockholm 1947 (1942).
- Carlson, Stig, "Ung svensk prosa", *MT* 26/9 1949.
- Carpelan, Bo, "Med miniatyrens vapen", *Hbl* 9/12 1954.
- Chittick, William C., *The Sufi Path of Love. The Spiritual Teachings of Rumi*, Alabany 1983.
- Dagerman, Stig, "Kafka – sanningsökaren", *AT* 30/11 1945.
- Dahlbäck, Johan, "Blind oändlighet: Variationen som tema i 8 variationer", *Skeptikerns dilemma. Texter om Willy Kyrklunds författarskap*, red. Vasilis Papageorgiou, Stockholm/Stehag 1997 (s. 105–116).
- Dahlbäck, Johan, "Färgblind och klassiskt bildad", *GP* 22.10.1996.
- Dickson, Walter, "Antipoder", *Ny Tid* 8/10 1949.
- Dickson, Walter, "Solange och Hugo", *Ny tid* 31/5 1951.
- Donoghue, Denis, *Ferocious Alphabets*, London & Boston 1981.
- Eagleton, Robert, *Ethical Criticism. Reading After Levinas*, Edinburgh 1997.
- Eco, Umberto, *The Open Work*, transl. David Robey, London 1989.
- Eisenstein, Sergei, *Film Form. Essays in Film Theory*, ed. & transl. Jay Leyda, San Diego, New York & London 1977 (1949).
- Ekelöf, Gunnar, *Skrifter*, red. Reidar Ekner, Stockholm 1991–1993.
- Eliot, T. S., *Dikter i urval*, övers Gunnar Ekelöf m. fl., Stockholm 1948.

- Ellerström, Jonas, "Den vanvördige pilgrimen: Om Willy Kyrklunds reseböcker", *Skeptikerns dilemma. Texter om Willy Kyrklunds författarskap*, red. Vasilis Papageorgiou, Stockholm/Stehag 1997 (s. 127–135).
- Enckell, Rabbe, "Ikaros och lindansaren. Ett försvar för klassicismen" (1962), *Är allting konst?*, red. Hans Hederberg, Stockholm 1963 (s. 7–16).
- Engdahl, Horace, "Fulländad prosa i fyrtio år", *DN* 19/9 1995.
- Enquist, Per Olov, "Den högst betrodde läsaren", *BLM* 1962:5 (s. 365–369).
- Eriksson, Ruth, "Ungsvensk prosa (Willy Kyrklund)", *SLT* 1951 (s. 139–146).
- Espmark, Kjell, *Livsdyrkaren Artur Lundkvist. Studier i hans lyrik till och med Vit man*, diss. Stockholm 1964.
- Espmark, Kjell, *Själen i bild. En huvudlinje i modern svensk poesi*, Stockholm 1977.
- Eysteinsson, Astradur, *The Concept of Modernism*, Ithaca 1990.
- Fagerström, Allan, "Den ateistiske martyren", *AB* 13/6 1951.
- Fahlström, Öyvind, "Bris", *Rondo* 1961:3 (s. 24–32).
- Fletcher, Angus, *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca, New York 1964.
- Florin, Arne, "Om godhet och annan ondska. Anteckningar kring Willy Kyrklunds senaste bok", *90-tal*, 1990:1 (s. 24–31).
- Florin, Arne, "Om stilisering och reduktion i Willy Kyrklunds kortprosa", *Skeptikerns dilemma. Texter om Willy Kyrklunds författarskap*, red. Vasilis Papageorgiou, Stockholm/Stehag 1997 (s. 87–103).
- Florin Arne & Wahlin, Claes, "'Vem som än yttrar sig någonsin om någonting har sagt någonting annat.'", *90-tal* 1990:1 (s. 10–14).
- Florin, Magnus, "Förord" i Willy Kyrklund, *Polyfem förvandlad*, Stockholm 2002 (1964).
- Florin, Magnus, "Tornet och tomrummet. Om Willy Kyrklund", *Dialoger*, 1987:4 (s. 41–53).
- Florin, Magnus & Olsson, Ulf, "Intervju med Willy Kyrklund", *BLM* 1986:5 (s. 309–311).
- Forser, Tomas & Tjäder, Per Arne, "Strömkantringarnas tid – 1960-talets debatt och prosaförfattare", *Den svenska litteraturen*, red. Lars Lönnroth & Sven Delblanc, Stockholm 1999 (1987), 2:a uppl, bd. 3 (s. 371–411).
- Forser, Tomas, & Tjäder, Per Arne, *Tredje ståndpunkten. En debatt från det kalla krigets dagar*, Staffanstorp 1972.
- Foster, John Burt Jr, *Heirs to Dionysus. A Nietzschean Current in Literary Modernism*, Princeton 1981.
- Frank, Joseph, "Spatial Form in Modern Literature" (1945), *Essentials of the Theory of Fiction*, red. M. J. Hoffman & P. D. Murphy, Durham & London 1988 (s. 85–100).
- Franzén, Lars-Olof, "40-talets prosa", *40-talsförfattare*, red. Lars-Olof Franzén, Stockholm 1966 (s. 49–63).
- Franzén, Lars-Olof, "Frukten som dygd. Om fyrtiotalsmoralism", *BLM* 1963:8 (s. 615–625).

- Frenander, Anders, *Debattens vågor. Om politisk-ideologiska frågor i efterkrigstidens svenska kulturdebatt*, diss. Göteborg 1998.
- Friedman, Maurice, *Problematic Rebel. Melville, Dostoievsky, Kafka, Camus*, Chicago & London 1970.
- Friedrich, Hugo, *Die Rechtsmetaphysik der Göttlichen Komödie*, Frankfurt 1942.
- Fyhr, Lars, *Att rätt förstå och missförstå... Den svenska introduktionen av Kafka*, diss. Göteborg 1979.
- "Författarstipendiat förbättrade sin själ i Indiens djungler" [anonym], *StT* 23/12 1951.
- Gierow, Karl Ragnar, "Andra resan", *SvD* 29/10 1949.
- Gierow, Karl Ragnar, "Gammalt och nytt", *SvD* 15/12 1948.
- Grøn, Arne, "Uppbrottet: Vändningen 'mot det konkreta'", *Vår tids filosofi*, red. Poul Lübcke, övers. Jan Bengtsson, Stockholm 1987 (1982).
- Gunnarson, Gunnar, enkätsvar i *Clarté* 1949:6–7.
- Gustafsson, Lars & Bäckström, Lars, *Nio brev om romanen*, Stockholm 1961.
- Gyllensten, Lars, *Desperados*, Stockholm 1962.
- Gyllensten, Lars, "I slankveckan", *DN* 9/3 1959.
- Gyllensten, Lars, "Kainitiska fragment", *BLM* 1962:5 (s. 348–354).
- Gyllensten, Lars, *Lotus i Hades*, Stockholm 1966.
- Gyllensten, Lars, "Replik", *DN* 18/4 1961.
- Gyllensten, Lars, *Ur min offentliga sektor*, Stockholm 1971.
- Gyllensten, Lars, "Vad kan vi inte förråda", *DN* 7/4 1961.
- Göthberg, Lennart, "En framsynt", *StT* 7/6 1945.
- Göthberg, Lennart, "Litterärt 40-tal", *40-tal*, 1944:1 (s. 2–5).
- Göthberg, Lennart, "På väg mot en ny klassicism" (1946), *Kritiskt 40-tal*, red. Karl Vennberg och Werner Aspenström, Stockholm 1948 (s. 165–188).
- Götlind, Erik, "Mästaren Ma", *MT* 20/4 1953.
- Hansen, Peter, *Romanen och verklighetsproblemet. Studier i några svenska sextiotalsromaner*, diss. Stockholm 1996.
- Hansson, Gunnar D., *Nådens ordning. Studier i Lars Ahlins roman Fromma mord*, diss. Göteborg, Stockholm 1988.
- Hansson, Nils Håkan [sign. N. H.], "Impulsivitet på svältkonst", *LD* 28/4 1951.
- Harpham, Geoffrey G, *Shadows of Ethics. Criticism and the Just Society*, Durham & London 1999.
- Harrie, Ivar, "Spinnnerskan och släktleden", *Expr* 12/11 1948.
- Harrie, Ivar, "Över förmåga – och under", *Expr* 23/9 1949.
- Hedenius, Ingemar, *Att välja livsåskådning*, Stockholm 1951.
- Hedenius, Ingemar, "Den förlorade kardinaldygden", *StT* 14/10 1950.
- Hedenius, Ingemar, "Något om etisk argumentation", *DN* 18/4 1961.
- Hedenius, Ingemar, *Tro och vetande*, Stockholm 1949.

- Helén, Gunnar, "En ny diktare" *ST* 13/4 1951.
- Henmark, Kai, m. fl, "Front mot formens tyranni", *DN* 29/8 1960.
- Heyman, Viveka, "Kyrklunds förvandlingar", *Arbn* 1965:2.
- Hildebrand, Margareta, "Radergummit är hans viktigaste arbetsredskap", *UNT* 25/11 1981.
- Holm, Birgitta, *Gösta Oswald. Hans liv och verk och hans förbindelse med det svenska 40-talet*, diss. Stockholm 1969.
- Holm, Hans Axel, "Risken är att vi inte ser frågorna för bara svaren", *DN* 12/3 1977.
- Holm, Lennart, "Lindansaren och det ovillkorliga" (1962), *Är allting konst?*, red. Hans Hederberg, Stockholm 1963 (s. 91–95).
- Holmberg, Claes-Göran, *Upprorets tradition. Den unglitterära tidsskriften i Sverige*, Stockholm/Lund 1987.
- Holmberg, Olle [sign. O. H-g], "En experimentroman", *DN* 24/9 1949.
- Holmberg, Olle, *Skratt och allvar i svensk litteratur*, Stockholm 1963.
- Holmberg, Sven [sign. Hg], "God novelldebut", *SDS* 16/11 1948.
- Holmqvist, Bengt, "Insyn på fyrtioalet", *MT* 23/2 1948.
- Holmqvist, Bengt, "Rätta känslor och felaktiga", *DN* 8/11 1974.
- Honig, Edwin, *Dark Conceit. The Making of Allegory*, New York 1966.
- Hultén, K. G., "Kort framställning av rörelsekonstens historia", *Rörelse i konsten. Moderna museet, Stockholm 17 maj – 3 september 1961*, Stockholm 1961 [Moderna museets utställningskatalog 18].
- Huret, Jules, "Interview with Stéphane Mallarmé", *Symbolist Art Theories. A Critical Anthology*, transl. and ed. Henri Dorra, Berkeley, Los Angeles & London 1994.
- Hutcheon, Linda, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, New York & London 1980 (1984).
- Hünemörder, Christian, "Granatapfel, Granatapfelbaum", *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, herausg. von H. Cancik & H. Schneider, Stuttgart 1996, bd. 4.
- Håkanson, Björn, "En oförsvuren", *BLM* 1964:10 (s. 780–783).
- Håkanson, Björn, "Kritik av den öppna litteraturen" (1965), *Sextiotalskritik*, red. Per Olov Enquist, Stockholm 1966 (s. 177–184).
- Håkanson, Björn, "Till trolöshetens lov" (1963), *Sextiotalskritik*, red. Per Olov Enquist, Stockholm 1966 (s. 158–162).
- Ibsen, Henrik, *Samlede Værker*, København 1899, bd. 4.
- Ipsen, Henning, "De maa være dejligt at have et hæderligt erherv", *JP* 3/7 1961.
- Isaksson, Folke, "Människans bilder", *DN* 2/11 1964.
- Isaksson, Hans, *Hängivenhet och distans. En studie i Lars Gyllenstens roman-konst*, diss. Stockholm 1974.
- Iser, Wolfgang, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore 1978.

- James, Henry, *The Golden Bowl*, London 1905 (1934).
- Jansson, Birgitta, *Trolösheten. En studie i svensk kulturdebatt och skönlitteratur under tidigt 1960-tal*, diss. Uppsala 1984.
- Jansson, Mats, *Kritisk tidspegel. Studier i 1940-talets svenska litteraturkritik*, Stockholm/Stehag 1998.
- Jansson, Mats, *Tradition och förnyelse. Den svenska introduktionen av T. S. Eliot*, diss. Göteborg, Stockholm/Stehag 1991.
- Janzon, Åke, "Vanmaktens högmod och njutning", *SvD* 1/6 1953.
- Johannesson, Hans-Erik, *Studier i Lars Gyllenstens estetik*, diss. Göteborg 1977.
- Joyce, James, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), *The Essential James Joyce*, London 1952 (1948) (s. 175–367).
- Jönsson, Gabriel [sign. G. J.], "Experimentroman", *SDS* 5/10 1949.
- Kahle, Sigrid, "Orientalism i Sverige" i Edward W. Said, *Orientalism*, övers. Hans O. Sjöström, Stockholm 1997 (1978) (s. 7–58).
- Karsten, Rafael, *Filosofisk etik. Etikens principlära*, Helsingfors 1941.
- Kierkegaard, Søren, *Samlede værker*, udgivet af A. B. Drachmann m.fl., 2:a utg., København 1963, bd. 16.
- Kierkegaard, Søren, *Övning i Kristendom*, övers. Henrik Hägglund, Stockholm 1939 (1850).
- Kyle, P. G., "Sagoberättaren Kyrklund", *GHT* 22/10 1954.
- Lagercrantz, Olof, "Lojaliter och förräderier", *DN* 1/4 1961.
- Lagercrantz, Olof, "Romanpriset till Gyllensten", *DN* 20/1 1961.
- Lagercrantz, Olof, "Willy Kyrklunds nya roman", *DN* 21/4 1951.
- Lagerlöf, Karl Erik, "Engagemang och trolöshet. Linjer i femti- och sextitalets svenska litteratur", *Epoker och diktare. Allmän och svensk litteraturhistoria*, red. Lennart Breitholtz, Uppsala 1977, 2:a uppl., bd. 2.
- Lagerlöf, Karl Erik, "I verklighet är du ingen" (1963), *Samtal med 60-talister*, Stockholm 1965 (s. 11–17).
- Lagerlöf, Karl Erik, "Polyfem kan många sånger", *GHT* 4.11.1964.
- Lagerlöf, Karl Erik, "Utbrytningsförsök" (1963), *Samtal med 60-talister*, Stockholm 1965 (s. 27–38).
- Lagerroth, Erland, *Romanen i din hand, Att läsa och förstå berättarkonst*, Stockholm 1976.
- Laka [okänd sign.], "Frusen främling i folkhemmet", *VK* 8/7 1964.
- Landquist, John, "Trolöshetsdebatten", *Trolöshet-normlöshet. Repliker ur en aktuell kulturdebatt*, Stockholm 1966.
- Larsson, Lisbeth, "'The Ethical Turn'", *TFL* 2000:3–4.
- Lausberg, Henrich, *Elemente der literarischen Rhetorik. Eine Einführung für Studierende der klassischen, romantischen, englischen und deutsche Philologie*, München 1963, 2 uppl.
- Liedman, Sven-Eric, "Kyrklunds metamorfoser", *SDS* 2/11 1964.
- Lind, Åke, "50-talism?", *VLT* 25/6 1951.

- Linde, Ulf, *Fyra artiklar*, Stockholm 1965.
- Linde, Ulf, *Spejare. En essä om konst*, Stockholm 1960.
- Lindegren, Erik, "Gunnar Ekelöf – en modern mystiker" (1943), *Kritiskt 40-tal*, red. Karl Vennberg och Werner Aspenström, Stockholm 1948 (s. 282–304).
- Lindegren, Erik, "Lyrisk modernism. En enquête", *BLM* 1946:6 (s. 463–465).
- Linder, Erik Hj., "Albert Camus och kampen mot nihilismen", *MB* 18/10 1957.
- Linder, Erik Hj., *Fem decennier av nittonhundratalet*, Stockholm 1966.
- Linder, Erik Hj., "Gyllensten, moralen och mystiken", *GP* 5/5 1961.
- Linder, Erik Hj., "Kristendomen i kulturdebatten", *Vår lösen* 1965:9.
- Linder, Erik Hj., "Willy Kyrklunds förvandlingar", *GP* 16/11 1964.
- Ljung, Per Erik, "Pastisch och polemik i *Mästaren Ma*", *Skeptikerns dilemma. Texter om Willy Kyrklunds författarskap*, red. Vasilis Papageorgiou, Stockholm/Stehag 1997 (s. 69–86).
- Ljung, Per Erik, "På rörlig fot", *Arbt* 20/7 1978.
- Lodge, David, *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*, London & New York 1997 (1977).
- Lotass, Lotta, *Friheten meddelad. Studier i Stig Dagermans författarskap*, diss. Göteborg 2002.
- Lundberg, Johan, *En evighet i rummets former gjuten. Dekadenta och symboliska inslag i Sven Lidmans, Anders Österlings och Sigfrid Siwertz lyrik 1904–1907*, Stockholm/Stehag 2000.
- Lundborg, Johan, *När ateismen erövrade Sverige. Ingemar Hedenius och debatten kring tro och vetande*, Nora 2002.
- Lundin, Leonard, *Finland och andra världskriget*, övers. Frank Jernström, Ekenäs 1958.
- Lundkvist, Artur, *Atlantvind*, Stockholm 1932.
- Lundkvist, Artur, "Den ringes rikedomar", *Vi* 1959:51–52 (s. 21–22).
- Lundkvist, Artur, *Diktare och avslöjare i Amerikas modern litteratur*, Stockholm 1942.
- Lundkvist, Artur, "Ernest Hemingway", *BLM* 1939:3 (s. 198–204).
- Lundkvist, Artur, "Kafkas Lärjungar", *StT* 30/1 1947.
- Lundquist, Magnus, *Något om Tusen och en natt och sagoforskningen*, Bonn 1959.
- Luthersson, Peter, "Helig, helig är Willy Kyrklund vorden", *Skeptikerns dilemma. Texter om Willy Kyrklunds författarskap*, red. Vasilis Papageorgiou, Stockholm/Stehag 1997 (s. 21–27).
- Lyons, John D., *Exemplum. The Rhetoric of Example in Early Modern France and Italy*, Princeton & New Jersey 1989.
- Läsebok för folkskolan. Faksimilutgåva efter första upplagan 1868. Efterord Lars Furuland*, Stockholm 1979.

- Madariaga, Salvador de, *Don Quijote, Sancho Panza och verkligheten*, övers. Staffan Söderblom, Stockholm 1970 (1961).
- Madsen, Deborah L., *Allegory in America. From Puritanism to Postmodernism*, New York 1996.
- Madsen, Deborah L., *Rereading Allegory. A Narrative Approach to Genre*, New York 1994.
- Mallarmé, Stéphane, "Le cygne" ["Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui"], *Modern utländsk Lyrik. Från Baudelaire till Biermann*, red. Sverker Göransson & Börje Räftegård, Stockholm 1985 (1975) (s. 58–59).
- Mei, Yi-Pao, *Motse. The Neglected Rival of Confucius*, London 1934.
- Melberg, Arne, *På väg från realismen. En studie i Lars Ahlins författarskap, dess sociala och litterära förutsättningar*, diss. Stockholm 1973.
- Mickelson, David, "Types of Spatial Structure in Narrative", *Spatial Form in Narrative*, red. J. R. Smitten & A. Daghistany, Ithaca & London 1981 (s. 63–78).
- Miller, J. Hillis, *The Ethics of Reading*, New York 1987.
- "Montage", *Der Literatur Brockhaus*, herausgegeben von Werner Hablicht, Mannheim 1988.
- Montaigne, Michel, *Essayer*, övers. Jan Stolpe, Stockholm 1986 (1580).
- Möbius, Hanno, *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*, München 2000.
- Nerman, Birger, "Den tredje ståndpunkten", *SvD* 8/10 1949.
- Newton, Adam Zachary, *Narrative Ethics*, Cambridge & London 1995.
- Nielsen, Erik A., *Lars Ahlin. Studier i sex romaner*, övers. Jan Gehlin, Stockholm 1968 (1967).
- Nietzsche, Friedrich, *Samlade skrifter*, övers. Martin Tegen & Joachim Retzlaff, Eslöv 2000, bd. 1.
- Nordberg, Carl-Eric, "Novelldebutant", *StT* 15/11 1948.
- Nordberg, Carl-Eric, "Unga ironiker", *StT* 24/9 1949.
- Nordberg, Carl-Eric, "'Du måste värja ditt liv'", *MT* 26/10 1949.
- Nordenstam, Tore, "Några sidor om moralens villkor", *Moral & menneskesyn* 2, *Philosophia – tidskrift för filosofi*, 1999:3–4, bd. 2 (s. 79–87).
- Norlén, Paul, *Genre, Intertexts, and Play in the Short Prose of Willy Kyrklund*, diss. Seattle, Wash. 1996.
- Norlén, Paul, *"Textens villkor": A Study of Willy Kyrklund's Prose Fiction*, Stockholm 1998.
- Nussbaum, Martha C., *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*, New York & Oxford 1990 (1998).
- Nussbaum, Martha C., "The Literary Imagination in Public Life", *Renegotiating Ethics Literature, Philosophy, and Theory*, Cambridge 1998 (s. 222–246).
- Nylén, Leif, "Moralismen och den öppna konsten", *StT* 9/3 1965.
- Odin, Steve, "Derrida & The Decentered Universe of Chan/Zen Buddhism", *Journal of Chinese Philosophy*, 1990:1 (s. 61–86).

- Ofstad, Harald, "Vad skall vi förråda", *DN* 1/4 1961.
- Oldberg, Ragnar, enkätsvar, *Clarté* 1949:6–7.
- Olsson, Bernt, *Vid språkets gränser. Svenska 1900-talslyriker och frågan om ordets förmåga*, Lund 1995.
- Olsson, Henry, "C. J. L. Almquist", *Ny illustrerad svensk litteraturhistoria*, Stockholm 1956, bd. 3.
- Olsson, Ulf, "Den rätta texten? En kommentar till Willy Kyrklunds slutledningskonst", *Skeptikerns dilemma. Texter om Willy Kyrklunds författarskap*, red. Vasilis Papageorgiou, Stockholm/Stehag 1997 (s. 55–67).
- Olsson, Ulf, *Levande död. Studier i Strindbergs prosa*, Stockholm/Stehag 1996.
- Olsson, Ulf, "Willy Kyrklunds ironi", *Den svenska litteraturen*, red. Lars Lönnroth & Sven Delblanc, Stockholm 1999 (1987), 2:a uppl, bd. 3 (s. 328–332).
- Ovidius, *Metamorphoser*, övers. Harry Armini, Malmö 1969.
- Palm, Göran, *En orättvis betraktelse*, Stockholm 2003 (1966), 3:e uppl.
- Palm, Göran, "Experiment i enkelhet?" (1961), *Sextiotalskritik*, red. P. O. Enquist, Stockholm 1966 (s. 329–332).
- Palmer, Barton R., "Eisensteinian Montage and Joyce's *Ulysses*. The Analogy Reconsidered", *Mosaic. A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature* 1985:3 (s. 73–85).
- Palmær, Margit, "Skönlitteraturens uppgift", *MT* 17/4 1948.
- Palmgren, Folke, "Fula ord och filosofi", *Hbl* 28/6 1951.
- Papadatos, Peter, *The Eichmann Trial*, London 1964.
- Papageorgiou, Vasilis, "Inledning: Skeptikerns dilemma", *Skeptikerns dilemma. Texter om Willy Kyrklunds författarskap*, red. Vasilis Papageorgiou, Stockholm/Stehag 1997 (s. 157–176).
- Parke, H. W., *A History of the Delphic Oracle*, Oxford 1939.
- Parker, David, "Introduction: the Turn to Ethics in the 1990s", *Renegotiating Ethics in Literature, Philosophy, and Theory*, Cambridge 1998 (s. 1–17).
- Pascal, Blaise, *Tankar*, övers. Sven Stolpe, Stockholm 1957(1670), bd. 2.
- Pasco, Allan H., *Balzacian Montage. Configuring La Comédie humaine*, Toronto, Buffalo & London 1991.
- Persson, Karl [sign. K. P.], "Flicka på kontor", *BT* 23/4 1951.
- Peters, John Durham, *Speaking Into The Air. A History of the Idea of Communication*, Chicago 1999.
- Pilgrim, Richard B., "Ma: A Cultural Paradigm", *Chanoyu Quarterly*, 1986:45.
- Platon, *Skrifter*, övers. Claes Lindskog, Stockholm 1922.
- Politzer, Heinz, *Franz Kafka. Parable and Paradox*, Ithaca, New York 1962.
- Printz-Påhlson, Göran, "Lagen och nåden" (1960), *Förtroendekrisen. Artiklar och debattinlägg 1958–1970*, Staffanstorp 1971 (s. 160–165).
- Prior, William J., *Virtue and Knowledge. An Introduction to Ancient Greek Ethics*, London & New York 1991.

- Quilligan, Maureen, *The Language of Allegory. Defining the Genre*, Ithaca & London 1979.
- Reis, Mikael van, "Inbjuden på te hos Gud", *GP* 22/3 1989.
- Rimbaud, Arthur, "Brev till Paul Demeny" (1871), övers. Lars Bjurman, *OoB* 1962:6 (s. 456–458).
- Ripenberg, Maria, "Nya läsare gläder Willy Kyrklund", *UNT* 22/11 1995.
- Roos, Alarik, "Poeterna och politiken", *StT* 16/2 1950.
- Rumi, Jalal al-din, *Mesnavi*, övers. Eric Hermelin, Lund 1933.
- Rydberg, Viktor, *Skrifter*, Stockholm 1919.
- Röjdalen, Carin, "*Men jag ville hjälpa*". *Studier i Lars Ahlins 1940-talsnovellistik*, diss. Göteborg 1997.
- Rössel, James, "Berättare", *AT* 29/11 1948.
- Rössel, James [sign. J. R.], "Tre unga", *AT* 24/9 1949
- Rössel, James, "Varken antingen – eller...", *MT* 21/7 1951.
- Sahlin, Johan, "Kunskap och genre i Willy Kyrklunds *Om godbeten*", *Genrer och genreproblem. Teoretiska och historiska perspektiv*, red. Beata Agrell & Ingela Nilsson, Göteborg 2003 (s. 345–354).
- Samuelsson, MarieLouise, "Konstnärskapet är för den som inte passar in", *SvD* 27/2 2001.
- Sanmark, Kurt, "Minnas en dröm", *Hbl* 18/12 1964.
- Sartiliot, Claudette, *Citation and Modernity. Derrida, Joyce, and Brecht*, Norman & London 1993.
- Sartre, Jean-Paul, *Existentialismen är en humanism*, Stockholm 1986 (1946).
- Scherling, Karl, "Polyphemos", *Paulys RealEncyclopädie Der Classischen Altertumwissenschaft*, Herausgegeben von Konrad Ziegler, Stuttgart 1952.
- Schildt, Göran, "Den heroiska loppan", *SvD* 2/11 1964.
- Schimmel, Annemarie, *A Two-Colored Brocade. The Imagery of Persian Poetry*, Chapel Hill & London 1992.
- Schneider, Georg, *Die Schlüsselliteratur*, Stuttgart 1951.
- Scholes, Robert & Kellogg, Robert, *The Nature of Narrative*, Oxford & London 1968 (1966).
- Seneca, Lucius, *Breven till Lucilius*, Sockholm 1979.
- Sherman, Nancy, *Makin a Necessity of Virtue. Aristotle and Kant on Virtue*, Cambridge 1997.
- Siitonen, Arto, *Problems of Aporetics*, diss. Helsinki 1989.
- Sjöstrand, Östen, "Problemroman", *MP* 14/11 1949.
- Smitten, Jefferey R., "Introduction: Spatial Form and Narrative Theory", *Spatial Form in Narrative*, red. J. R. Smitten & A. Daghistany, Ithaca & London 1981 (s. 15–34).
- Sommar, Carl Olov, *Gunnar Ekelöf. En biografi*, Stockholm 1989.
- Stagnelius, Erik Johan, *Samlade skrifter*, red. Fredrik Böök, Stockholm 1957.
- Sten, Hemming J:r [sign. HSjr], "Debut av intresse", *MT* 15/11 1948.
- Stenström, Thure, *Existentialismen. Studier i dess idétradition och litterära ytt-ringar*, Stockholm 1966.

- Stenström, Thure, *Existentialismen i Sverige. Mottagande och inflytande 1900-1950* Stockholm 1984.
- Stierle, Karl-Heinz, "Story as Exemplum – Exemplum as Story", *The New Short Story Theories*, ed. Charles E. May, Athens, Ohio 1994 (s. 15–43).
- Stolpe, Sven, "Perspektiv på människan", *AB* 24/9 1949.
- Ströhm, Bertil, "Roman av Kyrklund", *AT* 24/4 1951.
- Strömstedt, Bo, "Ma, He I och Lu A", *Expr* 20/4 1953.
- Sucksmith, Harvey Peter, *James Joyce: A Portrait of the Artist as a Young Man*, London 1973.
- Svensson, Georg, "Kommentarer. Om lyrisk modernism", *BLM* 1945:8 (s. 627–630).
- Söderhjelm, Henning [sign H. S–m], "Salomon och Solange", *GHT* 16/4 1951.
- Theokritos, "Första idyllen. Thyrsis' sång om Dafnis", *Världslitteraturen. Grekisk poesi*, övers. Erland Lagerlöf, red. Fredrik Böök m. fl., Stockholm 1929, bd. 5.
- Thobo-Carlsen, John, "Læsningens (an)svarlighed", *Modernismens betydende former*, red. Gorm Larsen & John Thobo-Carlsen, København 2003 (s. 203–227).
- Thobo-Carlsen, John, "Viljen til form. Om betydende former hos Baudelaire, Mallarmé, Joyce og Beckett", *Modernismens betydende former*, red. Gorm Larsen & John Thobo-Carlsen, København 2003 (s. 28–47).
- Thunberg, Lars, "Kyrklunds förvandlingar", *VLT* 23/11 1964.
- Thörnvall, Olle, *Novellisten Gustav Rune Eriks. En studie i hans författarskap*, diss. Stockholm 1995.
- Tingsten, Herbert, "Förord" i Zeiger, Henry A., *Historiens största brott*, övers. Gunnar Barklund, Stockholm 1960.
- Todorov, Tzvetan, *Mikhail Bakhtin. The Dialogical Principle*, övers. Wlad Godzich, Manchester 1984 (1981).
- Todorov, Tzvetan, *The Conquest of America. The Question of the Other*, övers. Richard Howard, Oklahoma 1999 (1982).
- Tusen och en natt*, övers. Nils Holmberg, Stockholm 2001 (1958).
- Topelius, Zacharias, *Boken om vårt land. Läsebok för de lägsta läroverken i Finland*, Helsingfors 1922, 15:e uppl.
- Tyrberg, Anders, *Anrop och ansvar. Berättarkonst och etik hos Lars Ahlin, Göran Tunström, Birgitta Trotzig, Torgny Lindgren*, Stockholm 2002.
- Tyrberg, Anders, "Estetik och etik: kommunikation och läsarpöosition", *TFL* 2001:1 (s. 19–25).
- Waern, Carina, "Allt jag skriver skall kunna försvaras", *Allt om böcker* 1982:3–4.
- Wahlund, Per Erik, "Lärlingsprov", *BLM* 1949:1 (s. 64–65).
- Wahlund, Per Erik, "Återblick på de hårdkokta", *Vinduet* 1951:3.
- Wallqvist, Örjan, "Mästaren Kyrklund", *Arbn* 11/7 1953.

- Wedberg, Anders, "Lydnad och förräderi", *DN* 5/4 1961.
- Weisstein, Ulrich, "Collage, Montage, and Related Terms: Their Literal and Figurative Use in and Application to Techniques and Forms In Various Arts", *Comparative Literature Studies* 1978:1 (s. 124–139).
- Wellek, René, "Symbol and Symbolism in Literature", *Dictionary of the History of Ideas*, New York 1974.
- Vennberg, Karl, "Den fyrptotalistiska lyrikens återtag", *Utsikt* 1949:2 (s. 32–39).
- Vennberg, Karl, "Den ironiska visionen", *AB* 21/8 1958.
- Vennberg, Karl, "Den moderna pessimismen och dess vedersakare" (1946), *Kritiskt 40-tal*, red. Karl Vennberg och Werner Aspenström, Stockholm 1948 (s. 226–241).
- Vennberg, Karl, "En 40-talist tar farväl av 40-talet", *Vi* 17–24 dec. 1949.
- Vennberg, Karl, "Franz Kafka" (1944), *Kritiskt 40-tal*, red. Karl Vennberg och Werner Aspenström, Stockholm 1948 (s. 358–376).
- Vennberg, Karl, "Förord", *Tredje ståndpunkten*, red. Karl Vennberg & Erwin Leiser, Stockholm 1951 (s. 5–6).
- Vennberg, Karl, "Lyrisk modernism. En enquête", *BLM* 1946:6 (s. 466–468).
- Vennberg, Karl, "Nu var det 1951", *MT* 20/5 1951.
- Vergilius, *Aeneiden*, övers. Ingvar Björkeson, Stockholm 1998.
- Widerberg, Bertil [sign. Wbg.], "Utgångspunkt för en revolution", *SDS* 21/10 1948.
- Widhe, Olle, "Bilder av det Andra. Etnocentricitet i medeamyten och i Willy Kyrklunds drama *Medea från Mbongo*", *Europa*, red. Kerstin Norén m.fl., Göteborg 1999 (s. 389–398).
- Widhe, Olle, "Det är slut med mig", *SuT* 26/2 2001.
- Widhe, Olle, "Jaget och texten. Om minne, samtidighet och glömska i Willy Kyrklunds prosa", *TFL* 2000:2 (s. 83–108).
- Widhe, Olle, "Job i det moderna. Willy Kyrklund och världsordningens inneboende orättvisa", *Res Publica* 2003:60 (s. 99–115).
- Widhe, Olle, *Vandringar. Willy Kyrklunds trolösa estetik*, lic.-uppsats Göteborg 2002.
- Widhe, Olle, "Willy kyrklunds fråga: om majeutik och genre", *Genrer och genreproblem. Teoretiska och historiska perspektiv*, red. Beata Agrell & Ingela Nilsson, Göteborg 2003 (s. 355–365).
- Willner, Sven, *På flykt från världsåskådningar*, Tammerfors 1964.
- "Willy Kyrklund: Indienfarare i öknens fyrtorn" [anonym], *SuD* 16/12 1951.
- Wistrand, Sten, "Den överskattade berättaren. Hur ska vi förstå normen i en berättelse som Willy Kyrklunds *Solange?*", *Berättaren. En gäckande röst i texten*, red. Lars-Åke Skalin, Örebro 2003 (s. 279–311).
- Wistrand, Sten, "'Ensam tvåsam – hoppсан! Hur många karaktärer finns det egentligen i Willy Kyrklunds roman *Tvåsam?*", *Ordet och köttet. Om teorin*

- kring litterära karaktärer*, red. Lars-Åke Skalin, Örebro 2003 (s. 153–197).
- 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*, Borås 1981.
- Wittgenstein, Ludwig, *Filosofiska undersökningar*, övers. Anders Wedberg, Stockholm 1978 (1953).
- Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus*, övers. Anders Wedberg, Stockholm 1961 (1921).
- ”Vodka, ach vodka”, *Helsinglandspexet*, Nylands nation, Helsingfors 1912.
- Wollheim, Richard, ”Flawed Crystals: James’s *The Golden Bowl* and the Plausibility of Literature as Moral Philosophy”, *New Literary History* 1983:15 (s. 185–191).
- Wrede, Johan, *Jag såg ett folk... Runeberg, Fänrik Stål och nationen*, Helsingfors 1988.
- Vries, Ad de, ”Pomegranate”, *Dictionary of Symbols and Imagery*, Amsterdam & London 1974.
- Wästberg, Per, ”Willy Kyrklund – den mångtydige fabelförtäljaren”, *Lovtal*, Stockholm 1996 (s. 107–129).
- Zeiger, Henry A., *Historiens största brott*, övers. Gunnar Barklund, Stockholm 1960.
- Zola, Émile, *Mes Haines*, Paris 1923 (1866).
- Öhquist, Nils, ”Willy Kyrklund läser högt på persiska för sina barn”, *AB* 25/11 1958.

Alla bibelcitater är hämtade från 1917 års översättning.

Personregister

A

Aesopos 324
Agrell, Beata 109, 232, 281, 295, 308, 310,
316, 318, 322f, 325
Ahlin, Lars 32f, 90f, 151, 161, 173f, 179,
198, 212, 264, 293, 297, 301, 308, 322f
Aldouby, Zwy 317
Algulín, Ingemar 314, 316, 323
Almqvist, Carl Jonas Love 6, 145, 149ff,
315
Andersson, Daniel 314
Andersson, Helen 16, 293, 295, 304
Andersson, Håkan 330
Andersson, Jonas 296f, 300, 305f
Antti, Gerda 65, 303–306
Aristoteles 50, 122, 129, 169, 216, 258,
311f, 318, 323f, 329
Arnér, Sivar 112, 138f, 299, 310, 314
Arrias, Gunnar 12f, 15ff, 23, 58, 78, 90,
111, 126, 129, 135, 138, 147, 152, 179, 200,
203, 205, 213, 216, 219, 224, 227, 244,
281, 293–298, 300, 302–308, 310–315,
318f, 321–329
Aspelín, Kurt 330
Aspenström, Werner 112, 119, 130, 136,
299f, 311f
Attius, Håkan 300, 304, 310, 312f, 317
Auerbach, Erich 311
Axelsson, Karl Hugo 310

B

Bachtin, Michail 15, 18f, 23, 159f, 167,
263f, 266, 298, 316, 318f, 330
Backström, Joel 302
Balakian, Anna 325
Barney, Stephen A. 82f, 253, 269f, 274,
286f, 307, 329, 331
Barthes, Roland 254, 277, 329, 331
Baudelaire, Charles 205f, 228, 295, 322,
325

Beckett, Samuel 50, 295
Beethoven, Ludwig van 76
Bejerholm, Lars 318
Benjamin, Walter 232, 275, 290, 326,
331
Bergenmar, Jenny 304, 312
Bergström, Lasse 311, 313
Berling, Ejje 310
Björck, Staffan 89, 308
Björling, Gunnar 231
Blackham, Harold John 324
Boëtius, C. G. 294
Bonnier, Gerard 35, 133, 185–190, 214,
225, 243, 260, 301, 307, 313, 316, 320,
322, 326f
Booker, Keith 319
Booth, Wayne C. 57, 304
Bottrall, Ronald 301
Brandell, Gunnar 302, 315
Brändström, Kjell Arne 162, 185, 317,
319
Bredsdorff, Thomas 22, 297, 308
Breton, André 308
Brudin Borg, Camilla 317
Brüggemann, Werner 309
Buchloh, Benjamin 275, 290, 331
Lars Burman 316
Bäck, Gunnar 303
Bäckström, Lars 160, 316, 323

C

Cadler, Alexander 209
Camus, Albert 13, 32, 37, 38, 40f, 130,
302, 309
Carlson, Stig 94, 308
Carpelan, Bo 26, 294
Cervantes Saavedra, Miguel de 97ff,
309
Chittick, William C. 248, 328

- D
- Dagerman, Stig 32, 300, 307
- Dahlbäck, Johan 298, 306, 312
- Dante, Alighieri 59
- Dickens, Charles 50f
- Dickson, Walter 94, 109, 307f, 310, 313
- Donoghue, Denis 57f, 304
- Dostojevskij, Fjodor 37, 108
- Duchamp, Marcel 174, 322
- E
- Eaglestone, Robert 303f, 312
- Eco, Umberto 319
- Eichmann, Adolf 165f, 317f
- Eisenstein, Sergei 22, 94, 297
- Ekblom, Torsten 174
- Ekelöf, Gunnar 131, 190f, 227, 229, 301, 314, 320f, 325
- Eliot, Thomas Stearns 22, 245, 301, 314, 328
- Ellerström, Jonas 326
- Enckell, Rabbe 174f, 207, 318
- Engdahl, Horace 37, 301, 316
- Enquist, Per Olov 174, 297, 317f, 322
- Eriksson, Ruth 300, 304
- Espmark, Kjell 307, 327
- Eysteinson, Astradur 308, 310, 326, 328, 331
- F
- Fagerberg, Sven 161
- Fagerström, Allan 315
- Fahlström, Öyvind 162, 316
- Flaubert, Gustave 225
- Fletcher, Angus 65, 296, 306
- Floman, Daniela 307, 309, 326
- Florin, Arne 13, 73, 78, 90, 135, 189, 267, 294f, 297–300, 302, 304ff, 308, 311, 313–316, 319–323, 327, 330
- Florin, Magnus 297, 320, 327, 332
- Forser, Tomas 310, 316, 326
- Foster, John Burt Jr 312
- Frank, Joseph 96, 299, 309
- Franzén, Lars-Olof 171, 300, 318
- Frenander, Anders 167, 310, 315, 317f
- Friedman, Maurice 103, 309
- Friedrich, Hugo 23f, 127, 298, 312
- Fyhr, Lars 81, 307, 313
- G
- García Lorca, Federico 73
- Gide, André 322
- Gierow, Karl Ragnar 301, 307
- Goethe, Johann Wolfgang von 20
- Grøn, Arne 305
- Gunnarson, Gunnar 300
- Gustafsson, Lars 160, 316, 323
- Gyllensten, Lars 32, 90, 161, 164, 166f, 171ff, 179, 201, 212, 250, 264, 287, 294, 296, 300, 302, 316ff, 328
- Göthberg, Lennart 299, 307, 313f
- Götlind, Erik 134, 313f
- H
- Hansen, Peter 316
- Hansson, Gunnar D. 322
- Hansson, Nils Håkan 311
- Harpham, Geoffrey G. 303
- Harrie, Ivar 94, 303, 308
- Hassan, Ihab 328
- Hedenius, Ingemar 6, 111, 141, 145, 147f, 150, 164, 167, 310, 315, 317
- Helén, Gunnar 310
- Hemingway, Ernest 31, 299, 323
- Henmark, Kai 231, 325
- Hermelin, Eric 248, 328
- Heyman, Viveka 317
- Hildebrand, Margareta 304
- Hitler, Adolf 166
- Hjorth, Daniel 299
- Hodell, Åke 175
- Holm, Birgitta 139, 304, 313f
- Holm, Hans Axel 321, 330
- Holm, Lennart 318
- Holmberg, Bo 231, 325
- Holmberg, Claes-Göran 161, 316
- Holmberg, Olle 94, 304, 308
- Holmberg, Sven 301f, 305
- Holmberg, Nils 327, 329
- Holmqvist, Bengt 136, 200, 293, 313
- Honig, Edwin 63, 65, 67, 249, 268, 305, 328, 330

Hultén, K. G. 322
Hume, David 264
Hünemörder, Christian 324
Huret, Jules 325
Hutcheon, Linda 130, 312
Håkanson, Björn 163f, 173–176, 287, 317,
318
Hörhamer, Ingeborg 25

I

Ibsen, Henrik 263, 330
Ideström, Lo 298
Ipsen, Henning 190, 320
Isaksson, Folke 162
Isaksson, Hans 316
Iser, Wolfgang 309

J

Jakobson, Roman 95
James, Henry 49ff, 124, 269, 304, 308,
312, 315
Jansson, Birgitta 317
Jansson, Mats 281, 299, 301, 314, 323
Janzon, Åke 153, 315
Jersild, Per Christian 231, 325
Johannesson, Hans-Erik 300
Jonsson, Torsten 31, 299
Joyce, James 26, 96, 114, 226, 295, 311,
319, 324, 331
Jönsson, Gabriel 85, 94, 308

K

Kafka, Franz 12, 19ff, 24f, 32, 81ff, 85ff,
95, 97, 118f, 138, 254, 269, 281, 296,
298f, 307, 309, 329
Kahle, Sigrid 313
Kaila, Eino 303
Kant, Immanuel 139
Karsten, Rafael 258, 329
Kelloggs, Robert 12, 293
Kierkegaard, Søren 32, 102, 172, 235, 287,
289, 294, 309, 326
Konfucius 132, 135
Kyle, P. G. 294
Kyrklund, Birgitta (f. Ekwall) 25, 320
Kyrklund, Gunnar 25

L

Lagercrantz, Olof 110, 164f, 310, 317
Lagerkvist, Pär 26
Lagerlöf, Karl Erik 162f, 198, 201f, 242,
317, 321, 324, 327f
Lagerroth, Erland 316
Laka [okänd sign.] 327
Landquist, John 317
Larsson, Lisbeth 293
Lausberg, Henrich 52, 304
Lessing, Gotthold Ephraim 253
Liedman, Sven-Eric 162, 198, 316f, 321,
327
Lind, Åke 109, 310f
Linde, Ulf 174, 198, 318
Lindegren, Erik 200, 227, 229, 321, 323,
325
Linder, Erik Hjalmar 38, 81, 163, 167, 185,
299f, 302, 307, 310, 317ff, 321, 327f
Lindqvist, Sven 26
Ljung, Per Erik 113, 135, 310, 313f
Locke, John 264
Lodge, David 95, 272, 286, 300, 308, 319,
331
Lotass, Lotta 300
Lundberg, Bengt A. 330
Lundberg, Johan 325
Lundborg, Johan 315
Lundin, Leonard 299, 307
Lundkvist, Artur 34, 86f, 141, 145, 212,
229, 232, 238f, 241, 299, 301, 308, 323,
325ff
Lundquist, Magnus 327f
Luthersson, Peter 281, 316
Lyons, John D. 324

M

Madariaga, Salvador de 309
Madsen, Deborah L. 19f, 68f, 82, 89, 94,
105, 111, 140, 266, 268, 271, 285, 296f,
306–310, 314, 326, 330f
Mallarmé, Stéphane 20, 227f, 295, 325
Mann, Thomas 22, 127, 145, 312
McCarthy, Joseph 111
McLuhan, Marshall 181
Mei, Yi-Pao 132, 135, 313, 315

- Melberg, Arne 22, 297, 300
Mencius 140
Mickelson, David 309
Miller, J. Hillis 303
Mo-tsi 132, 154
Montaigne, Michel 324
Myrdal, Jan 237
Möbius, Hanno 76, 95, 271, 306, 308, 331
- N**
Napoleon, I 120
Nerman, Birger 310
Newton, Adam Zachary 303
Nielsen, Erik A. 33, 90, 301, 308
Nietzsche, Friedrich 127, 312
Nordberg, Carl-Eric 51, 86, 301–305, 308
Nordenstam, Tore 329
Norlén, Paul 14, 16, 23, 177, 190, 294–299, 302ff, 306, 309, 311, 313f, 316, 319f, 324
Nussbaum, Martha Craven 16, 18f, 49ff, 57, 123, 125, 269, 276, 284, 295, 303, 312, 315
Nyberg, Henrik Samuel 25, 131
Nylén, Leif 175f, 318
- O**
O'Neill, Eugene 73
Odin, Steve 314
Ofstad, Harald 164, 166f, 170, 317
Oldberg, Ragnar 300
Olsson, Bernt 316, 325
Olsson, Henry 315
Olsson, Ulf 23, 31, 54, 298f, 301, 304, 324–327
Ovidius 188, 193, 196f, 217f, 224, 321, 323f
- P**
Palm, Göran 237, 238, 323, 326
Palmer, Barton R. 272, 315, 331
Palmær, Margit 147, 315
Palmgren, Folke 315
Papadatos, Peter 318
Papageorgiou, Vasilis 294, 298
Parke, Herbert William 323
Parker, David 293, 304
Pascal, Blaise 38, 41, 302
Pasco, Allan H. 176f, 273, 318, 331
Persson, Karl 110, 310f
Peters, John Durham 331
Philoxenos 192
Pilgrim, Richard B. 314
Platon 258, 318, 323
Politzer, Heinz 24f, 87, 298, 308
Pound, Ezra 22
Printz-Påhlson, Göran 232, 325
Prior, William J. 329
- Q**
Quilligan, Maureen 20f, 52f, 59, 86, 95, 140, 267f, 276, 291, 296f, 304f, 308, 314, 326, 330f
- R**
Reis, Mikael van 298
Reuterswård, Carl Fredrik 162, 175
Rimbaud, Arthur 228f, 325
Ripenberg, Maria 330
Roos, Alarik 112, 310
Rumi, Jalal al-din 248ff, 290, 328
Runeberg, Johan Ludvig 330
Rydberg, Viktor 178, 319
Röjdalen, Carin 300
Rössel, James 94, 304, 308, 315
- S**
Sahlin, Johan 14, 17f, 281, 295, 298, 319
Samuelsson, MarieLouise 303
Sanmark, Kurt 185, 319, 348, 358
Sartiliot, Claudette 225, 324
Sartre, Jean-Paul 12f, 38, 81, 85f, 302, 307, 308
Saussure, Ferdinand de 181
Scherling, Karl 321
Schildt, Göran 162, 185, 316f, 319
Schildt, Runar 25, 298
Schimmel, Annemarie 329
Schneider, Georg 314, 324
Scholes, Robert 12, 293

Schopenhauer, Arthur 12f
Seneca, Lucius 23, 298
Seth von, Carl Magnus 330
Sherman, Nancy 329
Siitonen, Arto 312, 318
Sjöstrand, Östen 86, 308
Smitten, Jefferey R 309
Sofokles 73
Sokrates 164, 318
Sommar, Carl Olov 321
Stagnelius, Erik Johan 226, 325
Stalin, Josef III
Sten, Hemming J:r 12, 37, 96, 114, 219,
294, 301, 303, 305
Stenström, Arvid 238
Stenström, Thure 302, 304
Stierle, Karl-Heinz 24, 172, 216, 253, 273,
298, 312, 318, 324, 329, 331
Stolpe, Sven 297, 302, 307, 324
Strindberg, August 54, 73, 145
Ströhm, Bertil 313
Strömstedt, Bo 314
Sucksmith, Harvey Peter 311
Sundman, Per Olof 26
Svensson, Georg 315
Söderhjelm, Henning 110, 310

T

Taylor, Charles 57
Tellås, Knut 238
Theokritos 324
Thobo-Carlsen, John 266, 295, 330
Thörnvall, Olle 299
Thunberg, Lars 317
Tingsten, Herbert III, 165, 311, 318
Tjäder, Per Arne 310, 316, 326
Todorov, Tzvetan 18f, 240, 242, 289, 295,
327
Topelius, Zacharias 264, 330
Torrkulla, Göran 302
Torvalds, Ole 26
Tyrberg, Anders 12, 293, 303, 304

V

Vennberg, Karl 31f, 111f, 119, 139, 148,
163, 199f, 202, 227, 299ff, 310f, 314,
321, 325

Vergilius 231, 325
Vries, Ad de 324

W

Waern, Carina 318
Wahlin, Claes 321ff
Wahlund, Per Erik 299, 302
Wallqvist, Örjan 313
Warburton, Thomas 26
Washington, George 120
Wedberg, Anders 164, 167, 317, 319, 322
Weisstein, Ulrich 272, 331
Wellek, René 20, 296
Widerberg, Bertil 301
Willner, Sven 300
Wistrand, Sten 12f, 16, 37, 96, 114ff, 219,
294–297, 301f, 304, 307ff, 311f, 314,
318, 320f, 324, 327
Wittgenstein, Ludwig 181f, 204, 319,
322f
Wollheim, Richard 124f, 312
Woolf, Virginia 114
Wrede, Johan 330
Wysling, Hans 22
Wästberg, Per 11, 293

Z

Zeiger, Henry A. 317f
Zola, Émile 139f, 279, 314

Å

Åkesson, Sonja 231, 325

Ö

Öhquist, Nils 313, 326f
Östergren, Olof 186

ellerströms avhandlingar

Anna Arnman

Hellraiser. Om Clive Barkers film

Per Bäckström

Aska, Tombet & Eld

Outsiderproblematiken hos Bruno K. Öijer

Mattias Fyhr

De mörka labyrintherna

Gotiken i litteratur, film, musik och rollspel

Mats Jacobsson

Dylan i 60-talet

Tematiken i Bob Dylans sångtexter och dikter 1961–67

Lena Malmberg

Från Orfeus till Eurydike

En rörelse i samtida svensk lyrik

Anna Smedberg Bondesson

Anna i världen. Om Anna Rydsteds diktkonst

Olle Thörnvall

Novellisten Gustaf Rune Eriks

Magnus Öhrn

Talat glöms men skrivet göms

En studie i Fritiof Nilson Piratens författarskap

Böckerna kan beställas direkt från

ellerströms förlag

Fredsgatan 6

222 20 Lund

info@ellerstroms.se

www.ellerstroms.se

Prislistor, kataloger och fortlöpande information
om utgivningen sänds gratis på begäran

Kan skönlitteraturen ge svar på moraliska frågor? Ja, menar de filosofer och litteraturvetare som under de senaste decennierna lyft fram skönlitteraturen som en ofta förbisedd källa till kunskap. Med inspiration från Aristoteles menar man att det finns existentiella perspektiv som bäst uttrycks i romanens form, och att läsningen kan fungera som en sorts etisk träning – genom skönlitteraturen lär vi oss att uppmärksamma moraliska problem och får hjälp att leva våra liv.

I sin studie av Willy Kyrklunds tidiga prosa visar Olle Widhe att också radikala modernistiska formexperiment kan förstås ur en sådan etisk synvinkel. Genom att följa författarskapet från debuten *Ångvälden* 1948 fram till den hyllade romanen *Polyfem förvandlad* 1964 tecknar han bilden av en författare som medvetet försöker ta sitt ansvar genom att inte ta ansvaret från läsaren.

Liksom flera svenska efterkrigstidsförfattare sökte Willy Kyrklund en livshållning och en litterär uttrycksform som korresponderade med varandra. Denna avhandling kartlägger hur han med hjälp av äldre didaktiska genrer utvecklar en ny romanform som iscensätter och till läsaren riktar den sokratiska uppmaningen ”Känn dig själv”. Boken klargör också hur världsresenären Kyrklund formulerar en etik med utgångspunkt i medmänniskornas outgrundlighet och främmande kulturers olikhet.

Olle Widhe utnyttjar tidigare okommenterade artiklar, manus, brev, radio- och TV-program och ger inblick i ett säreget författarskap som tillhör de mest betydande i svensk litteratur. På samma gång presenterar han en etiskt inriktad läsart som tar hänsyn till modernismens experimentella inriktning utan att förlora textens gåtfulla egenliv ur sikte.