

(Förkortad version publicerad i *Det öppna rummet. Festskrift till Merete Mazzarella* den 4 februari 2005. Helsingfors & Lund: Söderströms / Atlantis, 2005. Ss. 261–276.)

## Att lära sig se: En didaktisk figur hos Sven Delblanc

Beata Agrell

”Konstens uppgift är att genom att komplicera varseblivningsprocessen få människan att verkligen se allt med icke-automatiserad blick, se uppenbart klart i stället för trött igenkännande.” (Merete Mazzarella: *Där man aldrig är ensam. Om läsandets konst*, 1999)

Hur kan litteraturen lära läsaren att se – *annorlunda*? Här kommer ett exempel. En återkommande sinnebild i Sven Delblancs författarskap brukar kallas DET MÖRKA LANDET. Jag skall diskutera bildens innebörd, hur den används, vilka funktioner den kan ha, och vad för slags läsarroll den övar in i. Jag skall visa hur Delblanc både i och utanför romanerna återknyter till äldre didaktiska kortprosaformer som åskådningsexemplet och parabeln.

### Sinnebilden

Sinnebilden DET MÖRKA LANDET håller samman ett existentiellt och strukturellt grundmönster, som liknar reseberättelsens: färden in i det okända, det *mörka* landet; utforskningen av de främmande villkor som råder därinne; och så en eller annan form av återvändande med sällsamma erfarenheter i bagaget. Det är inte alltid mönstret fullbordas enligt grundformeln – till exempel återvändandet kan ta sig flera olika, ofta tvetydiga eller paradoxala uttryck. Men en eller

annan form av cirkel- eller spiralrörelse – i tid eller rum – är alltid förutsatt, också när den till synes avbryts.

Sinnebilden Det mörka *landet* pekar mot en plats eller ort. Men lika gärna kan en situation eller ett tillstånd avses. *Vilken* ort, *vilken* situation eller *vilket* tillstånd som avses är däremot inte lätt att säga – bilden blir efterhand överlagrad med ett nätverk av motsatta betydelser, som kallar på varandra.

Uttrycket ”Det mörka landet” används första gången i Delblancs andra roman, den historiska pikaresken *Prästkappan* (1963) – med undertiteln *En heroisk berättelse*. Det uppges där härröra från en reseberättelse, vars tolkningsproblem hjälten bearbetar i flera omgångar under sin resa på samma väg.<sup>1</sup> I begrundandet av Det mörka landets sinnebild utforskar han samtidigt sin egen blivande hjälteroll:

Fråga mig ingenting. Jag vet inte. Jag talar för att själv förstå. Och fråga inte efter dessa hjältars stordåd, dessa erövrade länder, dessa dräpta vidunder, ty de har ingenting att betyda.

Vi måste tränga längre in i hjältarnas skog för att finna deras stora hemlighet.

Jag känner den inte själv. Men jag tror mig veta att de alla någon gång har gått in i det mörka landet... Levat där länge, gjort sig förtrogna med de villkor som råder därinne.

Och sedan... och däri ligger kanske deras egenart... har de överunnit mörkrets lockelse och kommit tillbaka... (s 82f)

Den text hjälten läst när romanens läsare bara som fragmentariskt referat i en lika fragmentarisk dialog; och den är i sin tur inbyggd i ett biktsamtal. Hjälten är nämligen präst (därav romantiteln), ehuru suspenderad för otukt med minderåriga. Att döma av prästen-

---

<sup>1</sup> Ss. 27–30. Se vidare B. Agrell, ”Berätta, förklara, uppenbara. Om textens intentionalitet i Sven Delblancs *Prästkappan*”, *Perspektiv på prosa. Göteborgsstudier i litteraturvetenskap* tillägnade Peter Hallberg och Nils-Åke Sjöstedt, red. B. Ahlmo-Nilsson, S. Göransson & H.-E. Johannesson (Göteborg: Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet, 1981), ss. 217-293.

hjältens reaktioner har texten en klart didaktisk funktion, men tycks samtidigt öppna för motsägande läsarter. Dialogen låter till exempel ana att mörkret i Det mörka landet lika gärna kan beskrivas som blindhet eller bländande ljus: att skillnaden mellan ljus och mörker är upphävd. Där prästen ser mörk misströstan, ser biktbarnet ljus tro; där han ser svaghet och förödmjukelse, ser hon styrka och uppriktelse; där han ser skrämmande verklighet, ser hon en barnlig ”amsaga”. Här korsas med andra ord klarsyn och blindhet, lidande och tröst, grymhet och medkänsla, skuld och försoning, förtvivlan och tro, dom och nåd.

Det som sker därinne i mörkret tycks vara ett slags *värdeutjämning*, där existentiella skillnader planas ut och sociala hierarkier rasar; och den erfarenheten kan för hjältens del resultera i både död och pånyttfödelse. Att återvända från Det mörka landet med en grundläggande *jämlikhetsvision* och insikt om det sociala värdespelets ihållighet – det är den delblancska hjältens hemliga adelstecken. Han har inövats i existentiell *humor* – förmågan att leva med två tyngdpunkter, i ständig visshet om mörkrets makt, utan att själv förmörkas. Ty i Det mörka landet berör motsatserna varandra; och resultatet av resan blir då en fråga om hur den erfarenheten tillägnas.

Vad romanerna gestaltar, ofta i den heroiska berättelsens eller allegorisk-fantastiska resans form, är i det perspektivet en *krisprocess* som ändrar i den höga hjältens undergång och möjliga pånyttfödelse som antihjälte – en låg *picaro* och humoristisk figur.<sup>2</sup> Det mörka landets hjälte är då varken övermänniska eller martyr, utan envar som genomlever mörker och förtvivlan utan att förblindas eller förhärdas. Ändå är den människan sällan huvudperson i Delblancs diktade

---

<sup>2</sup> I dagboks- och reseromanen *Åsnebrygga. Dagboksroman* (Stockholm: Bonniers, 1969) kommenteras krismonstret med utgångspunkt från operans ”katastrofkomposition” (120).

värld. Men hon finns alltid där – om än som bifigur i berättelsens utkanter.

## Didaktik och kortprosastrategier

Det mörka landets mönster kommer till särskilt uttryck i de korta berättelser och existentiella tröskeldialoger som är insprängda i romanerna. Vi hittar det också i en rad separat publicerade kortberättelser, varav några också kom att ingå i romanerna.<sup>3</sup> De kortformer Delblanc föredrar är ofta *didaktiska*: åskådningsexemplet, parabeln och emblemet, eller bordssamtalet och den filosofiska dialogen. Typiskt för romanförfattaren Sven Delblanc är, som jag redan nämnt, att gripa tillbaka på korta prosaformer, ofta av mycket äldre datum än den klassiska romanen. Det finns därför skäl att uppmärksamma kortprosaförfattaren Sven Delblanc, inte minst när han gömmer sig i romanerna.

Delblanc påpekar ofta att romanen är en *ung* genre, en formlös bastard med obegränsade möjligheter.<sup>4</sup> Därför är den också en *oren* genre: den parasiterar på stoffer, former och framställningssätt från alla tider och kulturtraditioner, låga som höga; den är en *jämlik* genre: ”Och tanken på en ’ren roman’ är mig en styggelse”, säger berättarjaget i dagboksromanen *Åsnebrygga* (1969) – ”Låt romanen förbli vulgär och ångande av kroppsvarm mänsklighet, oren, gränsöver-

---

<sup>3</sup> T.ex. ”Generalens natt”, *BLM* 1964:2, ss. 84-91; ”Om Trosaån och om kykloper”, *BLM* 1965:6, ss. 404-409 (även i *Homunculus*, 1965); ”Frälsare”, *BLM* 1966:4, ss. 251-254; ”Karim-Dads berättelse”, *BLM* 1967:2 (även i *Nattresa*, 1967), ss. 87-92; ”Novell”, *BLM* 1968:4, ss. 248-249; ”Heliga män i Hedeby”, *BLM* 1970:6, ss. 388-390 (även i *Åminne*, 1970); ”Farinellis första berättelse”, *BLM* 1975:1, ss. 40-42 (även i *Kastrater*, 1975).

<sup>4</sup> ”Jag upplever romanen som en utforskad kontinent, jungfrulig och ångande av liv, där jag nyss har landstigit” (”Romanens fakirer”, *Libertas* 1964:3, s. 6).

skridande, dilettantisk”.<sup>5</sup> Därför är romanen också en *dialogisk* genre: genom sin mottaglighet för alla slags intryck svarar den på samtidens och traditionens tilltal; men svaret blir också ett nytt tilltal, ett anrop om nya svar. ”Se här, säger man till läsaren”, skriver Delblanc i en artikel från 1966,

se här de bilder och data som ger min huvudperson hans uppfattning av samtidens tillstånd, som väcker hans oppositionslusta och handlingsberedskap! Jag ger dig dessa bilder och data – hur reagerar du?<sup>6</sup>

Detta synsätt är förstås släkt med både Michail Bachtins dialogiska romanteori och Lars Ahlins tilltalsestetik, men det har jag behandlat i andra sammanhang och skall inte ta upp här. Här skall jag i stället ta fasta på den dialogiska *åskådningspedagogik* som Delblanc sätter fram som en uppgift för sin roman.

Vad pedagogiken skall lära ut är förstås en annan och mycket svårare fråga. ”Jag yrkar ingenting, jag ställer frågor bara”, skriver Delblanc i en artikel från 1989; ”Jag står inte i en predikstol för att domdera och förkunna.”<sup>7</sup> – ”Dialektik, provokation, inbjudan till eftertanke och medverkan” är vad han säger sig eftersträva som författare; han vill fullfölja ”[d]en klassiska uppgiften att sätta problem under debatt”. Men det är här åskådningspedagogiken blir intressant.

---

<sup>5</sup> *Åsnebrygga*, 51. I baksidestexten till konstnärsromanen *Primavera* (1973) förbinds den orenerade estetiken explicit med en *didaktik*: ”Jag har skrivit boken med min vanliga, radikalt orenerade estetik, med snabbt berättartempo, bryska kast mellan realistiska och symboliska plan, mellan grotesk och panik, för att återskapa en verklighetsupplevelse, inte för att ’skapa litteratur’. [...] Det finns en besk krydda i mitt öl: en diskussion om konstens villkor i vår tid och vårt samhälle. Min brygd är för övrigt lika söt och angenäm att dricka som vanligt. Jag önskar er alla ett gott rus och en lätt och tankediger baksmälla.”

<sup>6</sup> ”En samtidsengagerad dikt”, *DN* 3.10 1966.

<sup>7</sup> ”Jag står inte i en predikstol för att domdera...”, *SvD* 11.5 1989.

Åskådningspedagogik hör hemma i en anrik pragmatisk tradition av *didaktiska* kortprosaformer som exemplet, anekdoten, parabeln, predikan, tröskeldialogen och betraktelseslitteraturen. Men didaktiken hos Delblanc är samtidigt en *majevtik* – en förlossningskonst – efter mönstret av bland annat Kierkegaards ’indirekta meddelse’.<sup>8</sup> Sitt majevtiska förhållande till läsaren beskriver Delblanc i en intervju från 1971:

Dom ska ha kunskapen i sig, om jag så ska lura den i dom, som man lurar ricinolja i barn medelst hallonsaft. Jag gör det på ett ironiskt, distanserat och till och med skämtsamt sätt.<sup>9</sup>

*Lura* i läsaren kunskap – det liknar Kierkegaards metod att ”bedrage ind i Sanningen”. Läsaren skall lära sig *se*, men måste själv dra slutsatserna – därav den distanserade berättarrollen. Då gällde det *Zahak* (1970), turistdagboken från schahens Persien. I en serie blandade bilder, scener, dialoger och impressionistiska reflexioner förevisas tillståndet i detta fattigdomens och förtryckets land. Men helhetsintrycket är inte entydigt: turisten är och förblir en utanförstående svensk som inte får mönstret att gå ihop. Läsaren får gå vidare på egen hand.

Delblanc hänvisar i samma intervju också till det mörker som driver hans skrivande. Men det måste han hålla undan både för sig själv och sin läsare:

Jag skriver alltid under trycket av en mödosamt behärskad desperation och nihilism. Min stil, min berättarteknik, mitt burleskeri, min retorik är alla medel att hålla ”det mörka landets” frestelse från livet.

---

<sup>8</sup> Konsekvent genomfört i brevromanen *Moria land* (Stockholm: Bonniers, 1987).

<sup>9</sup> Åke Lundqvist, ”Sven Delblancs pedagogiska metod: Jag lurar i läsarna kunskap som ricinolja i hallonsaft!” (*DN* 5/12 1971). Jfr baksidestexten till *Primavera* (ovan, not 5).

Här avvisas varje form av subjektiv uttrycksetetik. Författarens uppgift är inte att uttrycka sina privata känslor eller personliga åsikter, utan att *objektivera* sitt stoff så att läsaren både kan känna igen sig och reflektera över texten. Därför arbetar han med stilisering, förkonstling, burlskerier och anstötseffekter.<sup>10</sup> I en annan av sina fåtaliga kommentarer till det egna författarskapet (1971) betonar Delblanc denna rent Eliotska strävan till objektivering:

Det finns inget moment i det litterära arbetet jag ägnar större uppmärksamhet än detta att finna det objektiva korrelatet, att distansera, att eftersträva den giltighet som ger litteraturen berättigande.<sup>11</sup>

*Anstöt* är ett sådant distanseringsmedel. I samma kommentar talar Delblanc om de ”reaktioner av upprördhet och skräck” som hans texter ofta väcker – ”även när jag inte väljer uppseendeväckande grymma motiv”. Men anstöten är avsedd: ”Jag gläder mig varmt åt dessa kritikernas sinnesrörelser och hoppas bara att de kan lugna sig tillräckligt för att inse att detta är en medveten och kalkylerad effekt.” Författarens uppgift att hjälpa läsaren att *se*, se klart också det han vill slippa. För det kan krävas brutala metoder och inte minst en fränstötande berättarroll.<sup>12</sup>

Tanken är att läsaren måste stå *fri* gentemot texten för att bli hjälpt av den – på sina egna villkor. Texten ger bilder och data (om till exempel bondesamhällets Sörmland eller diktaturens Persien); men moralisk övertygelse och personligt engagemang kan inte tillföras utifrån. Därför måste texten vara så gjord att den i läsningen förlöser

<sup>10</sup> Tematiserat i operaromanen *Kastrater. En romantisk berättelse* (Stockholm: Bonniers, 1975).

<sup>11</sup> ”Har jag helt enkelt misslyckats i min strävan att skapa giltighet?”, *GHT* 13.2. 1971.

<sup>12</sup> ”En berättare får inte göra sig älskad”, hävdar den meta-fiktiva berättaren Mon Cousin i *Åminne* (1970); det hämmar hans uppgift – ”en berättelse lever av grymhet och dör av kärlek...” (s. 169). Berättaren måste hålla läsaren ifrån sig.

insikter som redan gror i läsaren, honom själv ovetande. Vad som behövs är ”kanske en väckelse, en moralisk uppenbarelse”, skriver Delblanc i en tidig artikel, och där har litteraturens förmåga att aktivera tolkningsmönster sin särskilda uppgift.<sup>13</sup> – Men ”[m]önstret måste vara dolt som ryggbenet i en flundra”, fortsätter han; ”Låt det bli en subliminär effekt”. För att fungera *didaktiskt* måste texten med andra ord vara *majevtiskt* konstruerad.

Jag skall nu ge några exempel på hur ett sådant mönster byggs in i texterna och vilken roll kortprosastrategier spelar i det sammanhanget.<sup>14</sup> Exempelen hämtar jag ur det allra tidigaste författarskapet, för det är där mönstret tar form.

### Eremitkräftan: den kiastiska kompositionen

Debutromanen *Eremitkräftan* (1962) är en allegorisk berättelse som beskriver den unge Axels flykt från Fängelset till Den vita staden och så flykten därifrån tillbaka till Fängelset igen. På sin flykt stannar han till vid ett antal stationer med typiskt allegoriska namn – Färjeläget, Fiskeläget, Gränstrakterna. Hjälten är alltså en flykting som efter en tid i frihet återvänder till sitt fängelse. Varför gör han det? Hans väg ser ut att sluta i den yttersta ofrihet och förnedring; men positionen gestaltas – utan synbar ironi – från frihetens och upphöjelsens omvända perspektiv. Hur hänger det ihop?

Romanen ger inget färdigt eller entydigt svar, men däremot vägledning på två plan: dels övergripande genom textens komposition; dels

<sup>13</sup> ”Romanens fakirer”, s. 5.

<sup>14</sup> För kortprosastrategier, se vidare B. Agrell, ” ’ Hemskt morddrama i Sunnansjö’. Estetik och didaktik i två kortberättelser av Dan Andersson”, *Skönhet men jämval förnuft. Festskrift till Sverker Göransson*, red. Anna Forssberg Malm, Mats Jansson, Niklas Schiöler (Stockholm/Stehag: Symposion, 2001), 483–502.

inne i texten genom inlagda didaktiska kortprosastycken. Romanens hjälte fungerar här som ställföreträdande läsare.

Övergripande visar det sig att den allegoriska berättelsen har en så att säga *kiastisk* struktur: den är uppbyggd enligt ett slags omvänd parallellism som bäddar för tematiska paradoxer – och förebådar figuren Det mörka landet.

Grundmönstret är alltså Resan – eller flykten – som till dels följer pikaeskens och bildningsromanens konventioner: färden går i cirkel eller spiral och hjälten återvänder till utgångspunkten med förändrad livshållning. Men den värld han rör sig i är uppbyggd av extremer: Fängelset och Den vita staden, som till synes representerar fångenskapens respektive frihetens ort. Fängelset är auktoritärt och strikt reglerat enligt militära principer. Axel finner livet där grått, trist, enformigt – också vädret är grått och regnigt, marken ständigt lerig. Axel känner leda och ibland förtvivlan; han längtar efter solen och friheten och lyckas fly över fängelsemuren.

Väl framme i Den vita staden finner han att allting är tvärtom: strålande sol, lyckliga fria människor som ständigt gör vad som faller dem in och inte behöver ta hänsyn till någon eller något. Axel tycker att han kommit ”hem”, men känner sig snart som en främling. Den fullständiga friheten visar sig utesluta medmänskliga hänsyn och moraliska förpliktelser – sådant Axel mot sin vilja fått lära sig i Fängelset och han nu börjar sakna. Omsorg, medkänsla, trofasthet och kärlek är okända begrepp i Den vita staden; människorna där saknar rentav förmågan att lida. Ingenting berör dem; de lever i ögonblickets lust.

Mot detta reagerar Axel – men blir då betraktad som en suspekt person. Genom att ifrågasätta friheten har han överskridit en osynlig gräns, och hans situation börjar bli farlig. Akut blir den när han upptäcker Den vita stadens svarta hål – den truttformade Bastun i stadens centrum, i självaste kulturhusets källare Där ser han med-

borgarna leva ut sina grymmaste lustar i sado-masochistiska rent kannibalistiska orgier (uförligt beskrivna i texten). Och synen berövar honom alla illusioner, inte bara frihetslängtan utan också själva livslusten:

Han blottade sitt öga och stirrade skoningslöst, utan blinkning.  
Han ville dö, dö utan fortvaro, utan minnen. Han hoppades att synen måtte bränna ut hans ögon till två svarta hål. Han ville klösa sina ögon ur skallen och krossa dem som druvor under klacken. (s. 140)

Han har kommit till Det mörka landet. Halvt medvetlös flyr han från friheten och Den vita staden.

Den vita staden har alltså en mörk fränsida, åskådningspedagogiskt demonstrerad för både hjälten och romanens läsare. Sinnebilden av den truttformiga bastun med sina avsatser för olika typer av laster är som hämtad från Dantes Inferno. Den markerar en *inversion*: paradiset förvandlat till helvete; friheten till obegränsat förtryck – och Den vita staden till Det mörka landet. Motsatserna innebor i varandra.

Hur är det då med Fängelset, den synliga ofrihetens och förtryckets ort? Är också där en motsatt ordning inbyggd? Ja, till att börja med kan man notera vissa yttre likheter med Den vita staden: här finns Nöjesparken till medborgarnas förlustelse: ”Där fick man vara fri och släppa sig lös. Alla fick roa sig av hjärtans lust” (s. 24), heter det. Men Nöjesparken är en harmlös förebild till Bastun, påfallande lik ett vanligt Gröna Lund eller Liseberg.

Man kan också notera att det i båda fallen rör sig om sekulariserade samhällen, där också konst och kultur tycks ha förlorat sitt andliga inflytande. Kulturinstitutioner finns det däremot gott om på båda ställena, liksom minnesmärken och monument; särskilt statyer tycks spela en viktig roll. Men funktionen verkar vara främst politisk – medborgerlig fostran eller repression.

Men i Fängelset finns också egendomliga luckor i systemet. Till exempel att vissa medborgare tillåts fly ”med offentlig sanktion” (12). De uppfattas som ”stora män” och får stå staty i stadens centrum med hederstiteln ”Flykting”. Än underligare är att några av dem som lyckas fly *illegalt* ändå väljer att *återvända*. Detta väcker Axels förundran – men då vet han inte att han själv skall bli en av dem. Än mindre vet han att också hans illegala flykt är sanktionerad. Hans närmaste chef låter honom fly, som det visar sig just för att han skall komma till insikt, både om frihetens villkor och var han vill höra hemma. – ”Insikten om din bestämmelse måste du komma till på egen hand”, får han veta på ett tidigt stadium (46), men det förstår han först i den paradoxala slutscenen (s. 192).

Länge är han i stället inställd på att klättra i Fängelsets interna karriärstege – en sådan finns nämligen i detta strikt hierarkiska samhälle (s. 30). Men möjligheten till klättring är å andra sidan inte exklusiv: den tycks stå öppen för envar plikttrogen medborgare (liksom förstås degradering för den som misköter sig). Befordringssystemet verkar i själva verket rätt folkhemskt – *jämlikt* enligt tidigt svenskt 60-tal.

Vad väcker då Axels frihetslängtan och utlöser hans flykt? – Jo, upptäckten av en *gräns*: en rågång längs med Fängelsets murar – och med den aningen om en värld utanför (s. 22). Det som lockar och drar är dock inte världen utanför så mycket som själva gränsen (26f.). Den väcker hans begär efter gränskränkning lika starkt som förbudet, enligt Paulus, väcker begäret efter synden i den naturliga människan.<sup>15</sup> I Den vita staden finns inga synliga gränser och heller inga lagiska förbud. Men det är just det som driver honom på flykt därifrån, tillbaka till Fängelset och fångenskapen – eller sett på annat sätt: *den sociala gemenskapen*.

---

<sup>15</sup> Rom. 7:7–11.

Vilket synsätt som är det ’riktiga’ ger inte romanen svar på: den sätter fram fixeringsbilder som tvingar till ständiga aspektskiften. I slutscenen tvingas den hemvändande flyktingen att under förnedrande former kyssa fängelsegallret för att bli insläppt. Men när nederlaget tycks fullständigt blir han själv kysst av fängelsets representant. Hans gamle chef, som en gång låtit honom fly, granskar honom ”med en inträngande, orolig blick, som om det gällde att identifiera en nära anförvant, som länge varit försvunnen” (192f.). Och han blir igenkänd och insläppt under triumfatoriska former; vakten skyldrade gävar; ”det såg ut som om Axel passerade en hedersvakt” (193).

Men *vem* blir han då igenkänd som: Den förlorade sonen, på evangeliskt vis? eller Maktens arvtagare, på lagiskt vis? Jag kan faktiskt inte säga vilket – och just det tror jag är poängen!<sup>16</sup>

Den kiastiska strukturen på romanens övergripande nivå visar sig alltså i att de element som är synliga i den ena världen är osynligt närvarande också i den andra; och vice versa. Fängelset har en dold frihet och ett dolt ljus – för den som vill se! – liksom Den vita staden har en dold ofrihet och ett dolt mörker – för den som vill se. Men berättelsens didaktik tycks gå ut på att lära läsaren se – och läsa – *dubbelt*.

## Åskådningspedagogiken

Hur är det då med didaktiken inne i berättelsen? Där bromsas det episka flödet av ideligen återkommande sinnebilder, åskådningsexempel och parabler, hämtade från både naturens, Bibelns och myternas värld.

---

<sup>16</sup> En utförlig analys av *Eremitktäflan* – med en mer bestämd tolkning av slutet – ges i Lars Ahlboms avhandling *Frihetens tragedi. Livssyn, estetik och hjälteroller i Sven Delblancs författarskap*, (diss., Stockholm: Bonniers, 1989).

Redan titeln är en sinnebild, som inne i romanen utläggs åskådningsspedagogiskt. Det sker sent, först när Axel är på flykt från Den vita staden; vart vet han inte än. Han är då i Fiskeläget, hos fiskaren Tobias och hans dotter Judith, döpta efter två figurer i Gamla testamentets apokryfer; och det är den gamle fromme Tobias som står för undervisningen. Axel studerar dagens fångst i båten ute till havs och får syn på en besynnerlig varelse:

Det var ett underligt skaldjur, en sorts krabba med bakkroppen gömd i en röd spiralsnäcka, som var luden av havsvegetation. Framkroppen såg egendomligt skev ut. Den vänstra klon var abnormt utvecklad. Krabban var beväpnad med en ullsax bredvid en brodersax. (s. 162)

Tobias förklarar att det är en eremitkräfta, som bor i spiralsnäckan:

Han har inget eget skal. Bakkroppen är alldeles naken. Om han inte skyler bakkroppen blir han uppäten på ett nafs. Havet är grymt. För att skydda sig hakar han fast bakkroppen i första bästa snäcka han får tag på. (s. 162f)

Axel förundras – ”Kan han verkligen leva på det viset?” – ”bo i ett främmande hus”? Och så startar en dialog av frågor och svar där Axel får sig till livs ett stycke naturlära:

För det mesta går det bra. Men ibland, förstår du, händer det att han växer ur sitt skal. Då blir det farligt. Eremitkräftan måste söka sig en ny, större snäcka. Han kan inte överleva annars. Då häktar han av greppet i sin snäcka och springer ut på havsbotten för att söka sig ett nytt bo. Det ser underligt ut. Bakkroppen är som en liten knytnäve av skrynkligt, oskyddat kött. När som helst kan en krabba eller rovfisk sluka bakkroppen och döda kräftan. I bästa fall når den ett nytt skal och trär in bakkroppen i det, kvickt som hand i handske. Men ibland går det galet. [---] Det kan vara något fel på skalet. Snäckan är kanske levande. Kräftan måste vända om och söka reda på sitt gamla skal. Vill det sig riktigt illa kan han inte ens återvända. En annan kräfta har kanske slagit sig ner i hans gamla skal och sitter där och försöker nypa honom i baken. Då vet kräftan varken ut eller in. Han skränger omkring i stora cirklar och är alldeles utom sig. Förr eller senare blir han uppäten. (s. 163)

Tobias är här en entusiastisk och from lärare i naturkunskap, som en annan Linné ”glatt förundrad över skaparens uppfinningsrikedom” (s. 162). Men Axel hör en annan berättelse – ”grym och olustig” (s. 163f.). Den naturkunskap han tar in förlöser samtidigt existentiella aningar ur honom själv – gryende insikter som ännu inte fått namn. Han blir ”påmind om ett problem, som han ännu inte lyckats lösa” (s. 165). Vilket det problemet är klarnar först när han står vid Fängelsets port och tigger om att bli insläppt – en förlorad son som återvänt till fadershuset. – Men vad är det som klarnat?

En bit läggs till mönstret genom ett annat åskådningsexempel som Tobias demonstrierar ur fångsten. Det är en döende DELFIN som angripits av tistelmaskar – en sorts blodsugande parasiter som biter sig fast i skinnet och långsamt tömmer djuret på liv (159). Men delfinen har sig själv att skylla, enligt Tobias: klok som den är vet den att den blivit angripen och kan då skaka av sig masken genom att gå upp och tumla på ytan (160). Problemet är att den inte alltid *vill* det. För masken sprutar in ”ett sött gift” som delfinen tycker om. Han frestas då att låta maskarna hållas ett tag. Men snart orkar han inte längre befria sig från dem. Och så dör han.

Den döende delfinen fungerar här som en sinnebild för vad som hänt Axel i Den vita staden – det var i det tillståndet fiskardottern Judith fann honom i havet. Och sinnebilderna åskådliggör inte bara det skrämmande utan också det *frestande* med livsformen i Den vita staden.

Axel sätter också själv fram ett åskådningsexempel för Judith som skall illustrera Den vita stadens människoart. Den fromma stillsamma Judith är själv helt obekant med världens ondska och lustar – i motsats till sin försigkomna namne i Apokryferna; än mer skiljer hon sig från Lilith, Axels ormlika älskarinna i Den vita staden – en slemmig kopia av *sin* demoniska namne, Adams första hustru enligt legenden. Hur skulle då Judith kunna förstå? Axel finner en sinnebild i MANETEN:

Ser du den här maneten? Hon är platt, endimensionell och genomskinlig. Maneter är grym ibland, ynglar av sig ibland, utan vrede, utan ånger, utan glädje, utan verklig åtrå. (s. 148)

Och så genomborrar han maneten med Judiths hårnål utan att den reagerar. ”Ser du?”, fortsätter han,

Hon är oåtkomlig. Hon saknar förmågan att lida, privilegiet att lida., Hon hoppas ingenting, fruktar ingenting, minns ingenting. [---] En jättelik, okänd varelse lyfter maneten ur hennes element och genomstinger henne med en nål av silver. maneten märker det inte, minns det inte. Hon är inte skapad för att förstå en så oerhörd händelse. Hon är strax som förut. Ingenting har egentligen hänt. (149)

Maneter är som människorna i Den vita staden, förklarar han. På detta svarar Judith ingenting. Men hon bänder upp Axels hand, som blivit het och röd av manetens bränntrådar. ”Din stackare”, säger hon; ”Maneten har ju gjort dig illa”. Därmed har de båda demonstrerat att de är människor och inte maneter: Axel genom förmågan att lida; Judith genom förmågan till medlidande.

Ett övergripande mönster som jag redan antytt är förstås DEN FÖRLORADE SONEN, som ju också varierar formeln Det mörka landet. Men inne i berättelsen sätts det mönstret också fram som en *parabel* – ett slags *mot*-parabel till den evangeliska förlagan. Ändå är den kanske inte oförenlig med förlagans andemening, nämligen en vanligen nedtonad sida av den. Romanens version berättas av den buttra Färjekarlen, som Axel övernattar hos första natten på flykt från Fängelset. Till att börja med stämmer det mesta med den evangeliska versionen – ända till ”de ärtskidor som svinen ratade” (59) – men i själva slutscenen är tar Lagen överhanden. Fadern avvisar den hemvändande sonen med orden:

Gack hädan du förbannade, dit varifrån du kommit. Ty den som dött skall inte mera leva, den som gått förlorad kan aldrig mera vederfås. Och han lät sina drängar driva den yngste sonen från gården med gisselslag. (59)

– Varför gör han det? Den hemmavarande äldste sonen förundrar sig storligen – var inte detta faderns mest älskade son? Jodå, svarar fadern,

men han förslösade [min kärlek], så som han förslösade sin förmögenhet. [---] Han var inte hemma här. Må han då vända åter till svinen, sina bröder. Hädanefter vill jag vara en rättvis fader. (60)

– Vad menar han med det: har han inte alltid varit ”en rättvis fader”? Nej, inte i lagens mening: han har alltid älskat sin yngste son med en omotiverad kärlek som denne aldrig förtjänat. Ty sonen har horat och dobblat alltsedan den tidiga ungdomen; men fadern har alltid ömkat sig över honom och betalat hans krognotor. Fadern har alltid låtit nåd gå före rätt – och det är förstås allt annat än rättvist i lagens mening. Men denna sista gång görs alltså lag gällande. – Hur kan det komma sig?

En jämförelse med den evangeliska förlagan ger en antydning. När romanens förlorade son återvänder till fadershuset *hoppas* han inte på förbarmande; han *väntar* sig det och *räknar* med det. Ja mer än så: han räknar med ett *festligt* mottagande och befäller själv fram den gödda kalven till slakt för att fira hans återkomst. Romanens förlorade son möter alltså fadern med samma ord som fadern möter sonen med i evangeliet:

– Fröjda dig, fader, ty din mest älskade son var död, men han har fått liv igen, han var förlorad men är återfunnen. Stått upp och slakta den gödda kalven, ty jag har länge fått stilla min hunger med torra ärtskidor. (59)

Rollerna är ombytta. Då mulnar fadern av vrede och visar bort honom med omvändningen av samma ord som vi just hörde. Sonen har med andra ord syndat på nåden så länge att han betraktar nåden som en *rättighet* och inte som en *gåva*. Han behöver inte ens ångra sig. Då har han berövat sig själva förmågan att ta emot nåden *som just nåd*. Och då vänds nåden till lag.



Men Axel, som just genomfört sin lyckade rymning från fadershuset blir förstas irriterad: ”En dum historia”. Konstigt nog blir gubben överraskad av den negativa reaktionen. Men han kommer inte med några pekpinningar utan lämnar tolkningsföreträdet åt Axel:

Tycker du? Jag vet inte det precis. Jo, kanske. Om du ser det på det viset. Men i alla fall. Du får väl se. (60)

Och så hjälper han flyktingen över Floden – viss om berättelsens verkan i det tysta. Axel kommer att få *se* – se både ”på det viset” och ett helt *annat*.

När Axel återser Färjekarlen är han på väg tillbaka till Fängelset och måste då än en gång sättas över Floden. Den sure gubben är nu helt förändrad, ”fjäskar” omkring som vore Axel ”en förklädd prins” (177). Axel är nu mogen att återknyta till gubbens tidigare berättelse om Den förlorade sonen – en sinnebild för hans egen situation: ”Är inte jag som den förlorade sonen, på väg tillbaka till sin faders hus?” (177). Men gubben viftar bort berättelsen – ”Den gäller inte längre. Tänk inte på den bara!”

Nu är det Axel som blir överraskad. Men så börjar han själv berätta vad han varit med om – fördämningarna brister och han gör sig av med de svåra minnena från Den vita staden vartefter de kommer ut i berättandet. Väl framme i nuet börjar han i stället vändas över valet att återvända till Fängelset. Än en gång känner han Den vita stadens söta gift sprida sig i kroppen – nu som ”självmelandets sötnöje” i grämska över vad han avstått från (178). Och han faller i gråt.

Då styrker – eller provocerar – gubben honom med en ny parabel: den om GUDASONEN I TRÄDGÅRDEN. Och så berättar han en ny version av berättelsen om Jesus i Getsemane. Den är mycket lik den evangeliska versionen, men ny därför att den vädjar till motagarens högmod, hans känsla av utvaldhet, inte till hans sonliga tillit eller människokärlek:

Gudasonen gnällde och kved och tyckte synd om sig själv. Han vakade hela natten, och vännerna snarkade och sov. Då bad Gudasonen att få slippa sitt öde. [---] Han tänkte inte vända om, han ville inte smita, men han kostade på sig lyxen att gråta och klaga en stund. Kanke tänkte han på, hur frestaren hade fört honom upp på ett berg och visat honom all jordens härlighet. varför tog jag inte för mig då, tänker Gudasonen. [---] Varför skulle jag prompt välja den här svåra vägen? Gånge denna kalk ifrån mig. Men då ljuger Gudasonen. Om hans fader verkligen hade låtit honom slippa, så skulle han åter ha gripit efter sin utkorelses kalk. Låt mig följa min bestämmelse, skulle han säga. Låt mig få den törnekrans jag åtrår. Det är ju bara den jag vill ha. Så skulle han säga. För han var ju lika högmodig som ni, även om han var svag ett ögonblick. (179f.)

Men *den* berättelsen vill Axel inte diskutera – ”Jag vill sova nu”, är hans enda kommentar. – Men varför det? Vad är det han hört? Vad handlar parabeln om – egentligen? Om egocentrism, högmod, äregirighet och viljan att bli Gud? eller om självutgivande kärlek och ställföreträdande lidande? Svaret är inte givet – gubbens ironiska framställningsätt drar i båda riktningarna. Den som har öron han höre.

Axel hör vad han behöver höra, och berättelsen skall fortsätta att verka i honom. I den långa plågsamma förlossningsakten utanför Fängelseporten är det just hans *högmod* som Chefen, med rätt eller orätt, drar fram: vad Axel fått till skänks utan egen förtjänst – en privilegierad ställning i Fängelset – gjorde honom högmodig och självmedveten; ingav honom föreställningar om ett högre människovärde; fick honom att drömma om obegränsat självförverkligande; etc, etc. Chefen skrader inte orden:

Tänk om jag nu lät sig komma tillbaka. Tänk om du inte fick tillfälle att genomföra ditt vackra experiment i självförverkligande, eller om experimentet misslyckades. Då skulle du ömka dig själv och tycka att Fängelset lät ett rikt material förfaras. Då skulle du ruva på din inbillade skatt som en vansinnig gnidare. Du skulle förneka Fängelset för andra gången, som en lömsk förrädare innanför Fängelsets murar. (189f.)

Axel mobiliserar nu hela sin argumentationskonst för att kunna ge de svar han tror att Chefen vill höra. Men just de svaren är de mest olämpliga: det är inte sina *egna* ord Chefen vill höra utan *Axels*; och det är dem Chefen med hårdhänta metoder söker pressa fram. Till sist återstår bara det oerhörda: ”Kyss gallret!” (192). Det är det avgörande provet. Men där går gränsen för Axel: ”Nej. Förnedra mig inte så. Låt mig slippa”. Och därmed avslöjar han att han ännu inget förstått:

– Du är fortfarande förstockad. Förnedra? I Fängelset finns ingen förnedring. Jag skall knäcka ryggen på ditt högmod. Kyss gallret. (192)

Axel tänker fortfarande i termer av upphöjelse och förnedring; han vet ännu ingenting om jämlikhet. Och då passar han inte i Fängelsets värld. För Fängelsets sociala hierarki är tydligen ingen *värde*-hierarki. Den är en praktisk ordning för att få samhället att fungera: rätt man på rätt plats; alla är lika nödvändiga och därför jämlika, oavsett gradbeteckning. Människovärde har ingen rangrulla. Men det är just vad Axel tycks tro – åtminstone enligt Chefen; och det är den tron som befördrar Axels högmod.

Att kyssa gallret – Fängelsets sinnebild – blir därför den enda handling som kan bevisa ett ändrat synsätt och sinnelag. Bara den kan visa honom mogen för återinträde i samhället. Men Chefens igenkännande blick tyder dock på något helt annat. Kanske är den inte avsedd för medborgaren utan för medmänniskan – ”en nära anförvant”. I så fall artar sig allegorin om frihet och jämlikhet till en lektion i konsten att rätt dela mellan Lag och Evangelium.

## Metafiktionen och läsarens roll

Nu något om den *läsart* som allegorin sätter fram och den *läsarroll* som den förhåller sig till. Att *Eremitkräftan* är en allegori betyder

både att den måste läsas efter bokstaven men inte får läsas realistiskt. Men i *Eremitkräftan* finns också en *metafiktiv* nivå, där texten kommenterar sina egna didaktiska grepp. Saken kompliceras av att metafiktionen samtidigt ingår i själva basfiktionen och förankras i hjältens gestalt.<sup>17</sup> Alldeles i slutet av sin resa börjar Axel nämligen själv reflektera över sin funktion som åskådningsexempel i ett pedagogiskt experiment. Han går rentav in i demonstratörens roll och föreläser över sig själv inför en tänkt publik. Samtidigt hålls förbindelsen till frihetsproblematiken i basfiktionen kvar:

Jag brukar yvas över min hårda vilja. Ändå undrar jag ibland. Det känns som om jag bara vore en siffra i en räknelek, ett stycke åskådningsmaterial i en lärares hand. Ärade åhörare! Vi fortsätter idag föreläsningarna om friheten i anslutning till unge Axels öde. Som vi minns från förra gången fann han för gott att överge Judith och Tobias. Hur många hade egentligen förutsett den utgången? Ingen? Skrock. Nej, det var kanske en aning oväntat. Axel är verkligen ett gott exempel på de beteenden jag i dag hade tänkt behandla. Ett mycket vackert exempel, om jag får säga det själv. Mycket. Alltså ... (175f.)

Men så ger han upp både distansen och försöket att bli berättelsens Gud. Han återtar sin egen – metafiktiva – roll:

Lika gott. Jag vill inte revoltera mot den fingerfärdige demonstratören. Räkneexemplet får gå till lösning utan nervösa bortförklaringar från katedern, [...]. Laboratorieförsöket får lyckas. [---] Ännu kunde jag väl spela min upphovsman ett eller annat spratt. Men det får vara. (176)

Här läggs berättelsens hela maskineri öppet till läsarens beskådande. Åskådningspedagogiken utlägger nu sig själv; men det sker inifrån berättelsen, genom fiktionskaraktärens förmedling. Samtidigt får vi också veta något om Axel, inte bara som åskådningssexempel och

---

<sup>17</sup> Motsvarande teknik används i Delblancs *Åminne* (Stockholm: Bonniers, 1970), där bastarden Mon Cousin intar samma position mellan berättare och fiktionsvärld.

artefakt i ord utan också som psykologisk gestalt – den mimetiska illusionen hålls kvar. Den mimetiska illusionen blir här en parallell till Axels krampaktiga ansträngningar några sidor tidigare att uppehålla den psykologiska illusionen om sin frihet:

Kanske är jag manövrerad uppifrån, men jag vill behålla illusionen att jag är fri. Även om jag med egna ögon såg trådarna löpa från mina lemmar till Guds händer, så skulle jag ropa med mina sista krafter: jag är fri! Det är inte sant! Jag är fri! (166)

Men nu beskriver han sig som en marionett i spelets sista akt, när åskådarna tröttnat och gått hem. Själv kan han dock inte lämna scenen; det är inte han som håller i trådarna:

[...] jag är kontraktsbunden, jag måste spela pjäsen till slut. Ryck i trådarna, herre! Eller har du också tröttnat på spektaklet? (176)

Ändå fortsätter han sin vandring tillbaka till Fängelset, av fri vilja, som det verkar – som om trådarna inte fanns.

Och läsaren är tillbaka i berättelsen. Resten vet vi.

