



**INSTITUTIONEN FÖR LITTERATUR,
IDÉHISTORIA OCH RELIGION**

**Konsten som (för)gör mig –
Att bli till genom ekfrasen i Tove Janssons verk**

**The art that (un)does me –
Becoming through ekphrasis in Tove Jansson's work**

Meri Alarcón

Termin: VT 2016
Kurs: LV2321, Uppsatskurs 30 hp
Nivå: Master
Handledare: Mats Jansson

Abstract

Master thesis in Comparative Literature

Title: *The art that (un)does me – Becoming through ekphrasis in Tove Jansson's work*

Author: Meri Alarcón

Year: 2016

Department: Literature, history of ideas and religion

Supervisor: Mats Jansson

Examiner: Eva Borgström

Keywords: Tove Jansson, ekphrasis, identity, creating the self, art, Simone de Beauvoir

In my thesis I argue that the creating of one's identity through art and through the expression of art, with ekphrasis and existentialist philosophy as windows, is possible.

Tove Jansson's novel *Pappan och havet* is filled with existential angst, the characters are in a desperate search of affiliation. Art acts as a salvation or a damnation for the characters. Specifically for Muminmamma, the creation of art becomes the salvation she seeks. Several works by Jansson show this tendency, where art is as much a part of the story as the characters and their self-realization. The selection of works for this paper, *Pappan och havet*, two short stories from the collection *Lyssnerskan* and the fictional autobiography *Bildhuggarens dotter* clearly demonstrate the pattern that I emphasize. Self-realization and identity fit well together with Jansson's existential works and artistic expression. In this way ekphrasis – the verbal description of a work of art – in Jansson's work will be a focus point in the search for the connection between art and becoming. Besides ekphrasis as the central tool I will use Simone de Beauvoir's philosophy as a way to explain the movement between art and becoming. Beauvoir's existentialist philosophy will show the growth and/or development of the identity of the characters. I believe that ekphrasis and contemplation surrounding the artwork can be used as a tool to describe this aspect between identity and art.

Innehållsförteckning

Konsten som skapande – inledning och frågeställningar.....	1
Syfte, metod och disposition.....	2
Tove Jansson – personen, bildkonstnären, författaren.....	4
Livet och konsten.....	4
Beauvoirs filosofi som teori.....	7
Ekfrasen som begrepp	13
Ekfrasen idag.....	14
Den ekfrastiska beskrivningen av statyn.....	19
Pappan och havet	22
Att måla fram sig själv – det hemlösa jaget.....	23
Pusslet som en ekfras av en metabild.....	41
Lyssnerskan.....	47
Svart och vitt.....	47
Att förlora sig i bilden – det isolerade jaget.....	47
Kärlekshistoria	55
Att förälska sig i konsten – det förlorade jaget.....	55
Bildhuggarens dotter	61
Guldkalven.....	61
Att möta Gud i konsten – det demoniska jaget.....	61
Mörker.....	64
Att vara trygg med konsten – det växande jaget.....	64
Slutdiskussion.....	68
Litteraturförteckning.....	71

Konsten som skapande – inledning och frågeställningar

Hur identitet skapas kan inte ringas in i ett sammanfattande svar, men en intressant fråga att undersöka är hur vi som människor påverkas av konst i alla dess former. På många sätt refererar vi till olika konstverk för att förstå varandra och vår egen position i olika sammanhang. Genom verk som reflekterar ett jag och även ett jag som reflekteras i verk kan vi undersöka våra varierande tillhörigheter och identiteter genom smak och tycke. Det kan vara allt från tavlor, skulpturer, musik, filmer, litteratur och tv-spel som på olika sätt visar *vem man är*. Vilken referensram man har är viktigt i sökandet efter ens *plats*. Denna referensram skiftar, växer och förändras över tid men agerar alltid som någon slags kompass i vårt sökande efter samhörighet och kontext i våra liv. Denna tanke är inte på något sätt ny, men den återaktualiserades för mig i min läsning av Tove Janssons (1914–2001) *Pappan och havet* som utkom första gången 1965. En roman fylld med existentiell ångest, desperat sökande efter plats och tillhörighet, samt konst. Konsten blir ett element av räddning för karaktärerna, specifikt blir skapandet av konst en räddning för Muminmamman. Flera verk av Jansson visar på denna tendens, där konsten är en lika stor del av berättelsen som karaktärerna och deras tillblivelse. Därför blev urvalet till denna uppsats – förutom *Pappan och havet* – två kortnoveller ur samlingen *Lyssnerskan*, som första gången publicerades 1971, och den autofiktionsella romanen *Bildhuggarens dotter*, som utkom 1968. Dessa tre verk anser jag representativt speglar Janssons författarskap och tydligt visar på denna tendens som jag vill belysa. Urvalet utgör en genomskärning av författarskapet som speglar genrebredde Jansson textmässigt arbetade med. Förutom illustrationerna anser jag att berättelserna präglas av en stark existentiell tematik. Tillblivelse och identitet gifter sig väl med Janssons existentiella verk och även hennes konstnärliga uttryck visar på de olika karaktärernas tillblivelse. På så sätt blir ekfrasen – beskrivningen av konstverket – i Janssons verk ett fokus för mig att utgå från i sökandet efter denna koppling mellan konst och tillblivelse. Förutom ekfrasen som begrepp och verktyg för att belägga min tes om konsten som identitetsskapande, kommer jag använda mig av Simone de Beauvoirs (1908–1986) filosofi för att på ett existentialistiskt plan visa utvecklingen i identitetsskapandet hos karaktärerna. För detta kommer även textdelar som refererar till den valda ekfrasen att behandlas för att tydliggöra den existentiella utvecklingen. Kan jag-förståelsen fördjupas med hjälp av en inblick i de konstverk som på något sätt gjort ett intryck på subjektet? Förändras subjektets jag-förståelse i mötet med eller

skapandet av dessa konstverk? Är det möjligt att använda ekfrasen som ett verktyg för att visa på subjektsskapande i litteratur och vilken funktion har ekfrasen i så fall för subjektets självförståelse i Tove Janssons verk? Hur kan konsten i berättelserna belysa en rörelse eller en utvecklingsprocess hos subjektet i berättelsen? Vad kan ekfrasen berätta om identitet och hur skiljer sig ekfrasens funktion mellan de olika verken?

Syfte, metod och disposition

Syftet med min uppsats är att undersöka ekfrasen och konsten i Tove Janssons författarskap och diskutera hur man med hjälp av ekfrasen som begrepp kan visa på identitetsskapande hos subjektet. Uppsatsen kommer att handla om tillblivelse som subjekt genom eller med hjälp av olika konstuttryck. Jag är alltså intresserad av att utforska hur olika konstverk, betraktandet av konstverk och skapandet av konst är kopplat till frågor om identitet och subjektsskapande. Här kommer ekfrasen – beskrivningen av konstverket – och karaktärernas reflektioner kring dessa konstverk att behandlas. Jag ämnar att visa hur erfarenhet av att vara och bli till som människa via konsten visar sig genom text. Även texten refererande till ekfrasen kommer att belysas för att bekräfta relationen och utvecklingen mellan subjektet och konstverket. Jag kommer att undersöka hur subjektets reflektioner kring konstverket interagerar med identitetsskapande och Simone de Beauvoirs filosofiska teorier om moral och levnadssätt.

Den valda skönlitteraturen består av tre olika verk; *Pappan och havet*, två noveller ur *Lyssnerskan* och den autofiktionsromanen *Bildhuggarens dotter*. Jag kommer att anlita ekfrasbegreppet och konstskapandet i berättelserna för att analysera hur tillblivelsen visar sig och ha ekfrasen som en knutpunkt för min tes. Jag ämnar förklara hur ekfrasen kan visa på, och är en del av, subjektets upplevelse av konsten samt vilka tankar och tendenser som är relevanta att belysa i resterande text runtom ekfrasen som refererar till konsten. All text som bekräftar förändringsprocessen hos subjektet i relation till konstverket eller skapandet av konsten kommer att diskuteras. Tillblivelsen av jaget är avhängigt hela texten men kan, enligt mig, återknytas till beskrivningen av konstverket – ekfrasen. Det som undersöks är hur konsten påverkar och *förändrar* subjektets verklighet och identitet med hjälp av ekfrasen och med hjälp av relaterade tankar kring konstverket i sig. Exempel på detta kan tydligt visas i *Pappan och havet* där Muminmammans hemliga hemlängtan uttrycks i hennes konstskapande. Hon målar sin gamla trädgård på väggen i det nya hemmet i fyren och

försvinner bokstavligt in i sin målning för att gömma sig från resten av familjen för att kontempera. Hennes relation till denna väggmålning utvecklas under berättelsens gång och visar tydligt hur det förändrar Muminmammans sätt att tänka gällande sin situation, sig själv och sin familj för att till sist förändra henne. Denna utvecklingsprocess i att acceptera sin nuvarande plats i både hemmet och sin identitet som Muminmamma kretsar hela tiden kring väggmålningen, som även den förändras. Denna knutpunkt i texten – ekfrasen – visar på en symbios mellan konsten och hur Muminmamman kommer inrätta sig i sin nya roll som hon senare, med visst motstånd, blir tillfreds med. Att använda ekfrasen som knutpunkt, förena den med existentiell tillblivelsefilosofi och röra sig mellan dessa olika punkter gör framställningen metodiskt dynamisk.

Upplägget för analysen börjar med *Pappan och havet*, fortsätter med *Lyssnerskan* och avslutas med *Bildhuggarens dotter* för att på ett pedagogiskt sätt följa den filosofiska utvecklingen, men utgångspunkten för alla valda verk är ekfrasen, konstskapandet och dess tendenser att förändra eller visa på en förändring hos subjektets tillblivelse på ett eller annat sätt. För att förenkla framställningen och tydligt visa mina resonemang väver jag samman diskussionen om ekfrasen och reflektionerna kring konsten med den filosofiska implikationen av mötet med konsten. Detta för att visa direkt vilken ekfras som behandlas och vilken filosofisk slutsats denna ekfras inrymmer. Om ekfrasen i textstycket är otydligt kommer jag att kursivera avsnittet med ekfrasen då den ofta vävs samman med de funderingar karaktärerna har. Jag kommer att följa ekfraserna kronologiskt i verken per karaktär för att lättare visa på karaktärens utveckling, vilket är det jag helst vill komma åt. I slutdiskussionen kommer jag att resonera om och kring dessa kapitel för att sammanfatta resultaten och för att öppna upp för andra möjliga forskningsområden.

Tove Jansson – personen, bildkonstnären, författaren

Det finns en omfattande och gedigen forskning om Tove Jansson och hennes författarskap. Däremot är det få inom forskningsfältet som berör frågor gällande ekfrasens funktion som identitetsskapande. Men frågor kring konsten och de existentiella teorierna finns att hänvisa till, dock inte till Beauvoirs teorier kring tillblivelse och existentiella moraliska frågor. Kombinationen av de två fält – Beauvoirs filosofi och Janssons verk – som nämnts ovan medför nya infallsvinklar till hur man kan beskriva identitetsskapande. Men jag vill ändå nämna verk som inspirerat och väckt tankar kring mänsklig (eller muminsk) tillblivelse och identitetsfrågor angående Janssons författarskap.

Livet och konsten

Tove Jansson: ord, bild, liv och avhandlingen *Familjen i dalen: Tove Janssons muminvärld* av Boel Westin ger en unik inblick in i Tove Janssons liv. I avhandlingen går Westin in för att visa på Tove Janssons konstnärliga uttrycksätt, hur hon på olika sätt skapar balans mellan idyll och kaos i sina texter och illustrationer. Hon belyser även hur Janssons identitet speglas i hennes verk både som författare och bildkonstnär. Hon följer Janssons liv kronologiskt genom brev och viktiga personliga och historiska händelser och beskriver Janssons konstnärliga utveckling, och hur mumintrollen blev till. Värt att nämna är att Westin även skrivit en artikel, ”Konsten som äventyr”, i *Vår moderna bilderbok: The modern Swedish picture-book*. Där gör hon en kort utredning om hur bilden visar de olika dimensioner av en berättelse som utgör äventyret i Tove Janssons illustrationer.

Den lömska barnboksförfattaren: Tove Jansson och muminverkets metamorfoser av Agneta Rehal-Johansson är en litteraturvetenskaplig avhandling om Tove Jansson och muminvärldens utvecklingsprocess. Rehal-Johansson går in på psykoanalytiska perspektiv gällande den kronologiska förändringen i Tove Janssons verk, närmare bestämt originalverken av muminböckerna. Rehal-Johansson beskriver förändringarna originalverken genomgick innan de blev till de verk som vi kan läsa idag och hur originalverken speglar en författarintention som hon belyser med sin psykoanalytiska analys. Rehal-Johansson diskuterar även Janssons muminverk som naiva, i likhet med Westin tar hon upp det idylliska i Janssons berättande och den introspektion som fattas karaktärerna i verken. Denna naivitet öppnar upp för en psykoanalytisk blick som Rehal-Johansson väver in med Janssons välkända

motiv i sina verk som både Westin och Rehal-Johansson ser som en tematisk blandning av tristess och skräck. De är även överens om ett återkommande för karaktärerna självförverkligande ådra som visar sig i Janssons berättelser.

Tove Jansson : arbeta och älska av Tuula Karjalainen är en av de senaste biografierna om Tove Jansson där konsthistorikern Karjalainen placerar Janssons verk och Jansson själv i en historisk kontext. I sociala, kulturella och politiska sammanhang tar biografien avstamp i hur Tove Janssons subversiva men något tillbakadragna livstil påverkade invanda normer och värderingar. Även *Tove Jansson: mycket mer än Mumin* av Christina Björk är en biografi som berättar intimt om Janssons relationer, familjeliv och verksamhet med mycket respekt för Janssons liv, som vi kronologisk får följa.

Livsvandring i tre akter: en analys av Tove Janssons bilderböcker Hur gick det sen?, Vem ska trösta knyttet?, Den farliga resan av Lena Kåreland och Barbro Werkmäster innehåller en del existentiella element som stöttar mina tankar angående identitet och muminvärldens karaktärer. Kåreland och Werkmäster har sammanfattat Tove Janssons verk tematiskt efter muminkaraktärernas inre resa från ångest och rädsla till trygghet, och de belyser kort egots utveckling hos karaktärerna i muminvärlden. Denna sparsamma genomgång behandlar dock bara bilder i sig och tre bilderböcker som jag inte arbetar med i min uppsats. Värt att nämna är att det finns liknande tankegoods som jag arbetar med i detta verk. Men jag kommer inte att behandla Kårelands och Werkmästers text.

Det slutna och det öppna rummet: om Tove Janssons senare författarskap av Birgit Antonsson behandlar kortfattat *Lyssnerskan* och det är användbart i sig. Men Antonssons kommentarer kring frihet och karaktärsutveckling samt instängdhet och gränsöverskridningar är mer intressant att ta upp i min studie. Antonssons existentiella överblick av Tove Janssons författarskap kan berika det filosofiska perspektivet i mitt arbete med liknande frågor kring karaktärsutvecklingen i mina valda verk av Jansson.

Mumin och tillvarons gåta av Jukka Laajarinne innehåller några poänger som kan stärka min tes och här används existentialismen för att förklara muminvärlden. Laajarinne stärker sin tes med hjälp av bland andra stora namn inom existentialismen; Albert Camus och Jean Paul Sartre, i sin essäistiska genomgång av Janssons verk.

Mer understöd hämtas från artiklar i den vetenskapliga antologin *Tove Jansson rediscovered* av redaktörerna Catherine Mary McLoughlin och Malin Brock Lidström. Denna bok kan ge mig filosofisk insyn i olika perspektiv gällande Tove Janssons författarskap som

jag inte har råd att missa. Exempelvis ”Staging the Illusive: Self-Reflective Images in Tove Jansson’s Novels” av Elina Druker beskriver *Pappan och havet* ur ett konstnärligt perspektiv med givande diskussion kring det spatiala och temporala gällande målningarna och ritningarna i berättelsen. Den innehåller viktiga perspektiv gällande Muminmammans positiva relation till målningen och färgvalen hon gör.

”Bohemia and Beyond: Creativity and the Artistic Life in Sculptor’s Daughter” av Sonia Wichmann tar upp barnets perspektiv kring konst och konstnärskap i *Bildhuggarens dotter* och knyter an till erfarenhet. Även artikeln ”Parties as Heterotopias in Tove Jansson’s Moomin Illustrations and Texts” av Sirke Happonen är värd att nämnas då hon med bildernas funktion och med hjälp av Michel Foucaults begrepp *heterotopi* diskuterar festerna i både bild och text. Happonen hävdar att festerna som Jansson beskriver i hennes verk kan ses som platser av heterotopier, platser av ”otherness” och som icke-hegemoniska utrymmen som är både konkreta och abstrakta.

Den forskning som gjorts om Tove Janssons komplexa liv fyller en viktig funktion där forskningsfältet ger en vidgad förståelse och möjliggör vidare forskning av Janssons skönlitterära verk. Jag kommer att hämta inspiration från och göra nedslag i flertalet av dessa artiklar och avhandlingar. Utgångspunkten i denna undersökning är ekfrasen och reflektioner om konstverken i texterna. Gränsöverskridningen från själva ekfrasen sker på villkor av de existentiella frågor jag ställer till karaktärernas utveckling i berättelserna men inte utanför den text jag har att arbeta med.

Beauvoirs filosofi som teori

Tove Janssons litterära verk är sedan länge inom finsk forskning kopplade till efterkrigstidens misär. Speciellt den finska litteraturen under femtiotalet har kommit att spegla den alienerade människans identitetsqual och saknad.¹ Jansson har själv beskrivit sina verk som eskapistiska och som ett återtagande av barndomens världsbild, långt bort ifrån verklighetens hot.² Den enskilda människans ensamhet och tillvarons osäkerhet finns ofta med i Janssons berättelser och är uttryck för tidens filosofiska temperament, existentialismen. Frågor om identitet och subjektets återskapande ligger i existentialismens intresse och blir en högaktuell fråga för hela Europa. Författare och filosofer som Jean-Paul Sartre och Albert Camus arbetar med existentiella frågor. Men det är i Beauvoirs filosofi som jag hittar en för denna undersökning relevanta existentialistiska teorier. Simone de Beauvoirs filosofi sammanfaller tätt med Janssons tematik.

Innan Beauvoir skrev *Det andra könet*, som av många anses vara hennes viktigaste verk, arbetade hon med frågor om existentialism och moral. Hon skrev *För en tvetydighetens moral* där hon på ett skickligt sätt knyter samman existentialismen till människan och det moraliska ansvaret hon bär på. Istället för att hamna i ett likgiltigt spår med existentialismen, räddar här Beauvoir sin filosofi genom att nästan skapa en sorts handbok för hur man bör undvika fallgropar – och vilka fallgropar som finns – om man vill leva ett, enligt Beauvoir, *autentiskt* liv. Det är med hjälp av denna filosofi som jag vill undersöka på vilka sätt karaktärerna i Janssons verk lever inautentiska eller autentiska liv – det vill säga hur karaktärerna *undviker* eller *tar* ansvar för sina livssituationer – och hur Beauvoirs olika fallgropar som hon beskriver som *personlighetstyper* och *attityder* visar sig i Janssons verk.

En viktig punkt måste tas upp här då existentialismen anklagas för många saker och anses innehålla en del filosofiska otydligheter eller otillräckligheter. Beauvoir ser existentialismen inte som en förtvivlans förespråkare – som det ofta associerats till – utan som ett sätt att bespara människor deras misär.³ Existentialismen innebär inte att endast belysa

1 Sari Valkeajoki, *Minä en kuulu enää tänne. Tove Janssonin Muumi-teosten henkilöiden eksistentialistisia kokemuksia*, Pro gradu-tutkielma Helsingin yliopisto taiteiden tutkimuksen laitos kotimainen kirjallisuus, 2001. <http://valkeajoki.com/muumigradu/muumigradu.pdf>.

2 Boel Westin, *Familjen i dalen: Tove Janssons muminvärld*, Bonnier, Diss. Stockholm : Univ., Stockholm, 1988, s. 98.

3 Beauvoir, Simone de, *Brigitte Bardot & Lolitasyndromet: essäer*, [Ny utg.], Modernista, Stockholm, 2013, s. 93.

mänsklighetens eller subjektets egna inneboende misär utan att belysa den för att kunna *arbeta sig fri från den*. Att leva som en ”autentisk människa” som Beauvoir talar om, och att inte innesluta sig själv i en egoistisk tankebanan i den egna existensen utan att bejaka den andres, (ett annat subjekts), frihet för att kunna uppnå frihet för sig själv. Kortfattat innebär att leva ett autentiskt liv att ta ansvar för sin egen och den andres frihet, inte att förneka den. Förnekelse av eget ansvar gentemot sig själv och den andres frihet innebär det motsatta, ett inautentiskt liv, även refererad till som att leva i *ond tro*. Jag återkommer till exempel på dessa levnadssätt senare i min analys för att förtydliga vad ansvar innebär. Vi är och blir till endast genom andra. Det är relationer till det utanför oss som skapar oss, och den andra speglar vårt varande. För att denna spegling ska bli rättvis eller jämställd måste villkoren med rätta också vara det. Villkoren för hur man bemöter en annan människa måste också vara villkoren med vilka man bemöter sig själv. Detta är ingen enkel uppgift, men att *transcendera*, som med Beauvoir är synonymt med att *överskrida* sig själv, är allas livsprojekt för att kunna leva autentiskt som människor menar Beauvoir och som jag förtydligar senare i texten. Denna vilja till frihet visar sig också hos Tove Janssons karaktärer när de försöker förändra sin tillvaro till de bättre. Att visa på mänskliga svagheter, eller för den delen bli medveten om sina egna möts ofta med motstånd, men Beauvoir menar ”[o]m människan inte kan förändra sitt väsen, om hon inte har något grepp om sitt öde, återstår det bara för henne att med överseende acceptera sig själv: detta besparar henne kampens vedermödor. Existentialismen som lämnar tillbaka människans livsöde i hennes ägo kommer och stör denna ro”.⁴ Det är svårare att ta tag i motstånd som man möter, eller att förändra sig själv till något annat genom att till exempel skifta perspektiv, men Beauvoir menar att existentialismens filosofiska grund *inte* bara har för avsikt att visa på människans olycka utan *hindra* henne från cynism. Istället för att koncentrera all styrka på att dölja exempelvis hat bör det överskridas (transcenderas) genom erkännande, att inte stirra sig blind på kampen mot något som inte går att förneka utan acceptera det, för att sedan transcendera hatet.⁵ Denna överskridning och försök till överskridning ser jag upprepningar av i Janssons verk. Jag kommer undersöka Beauvoirs transcendens och personlighetstyper/attityder i verken för att förklara karaktärernas utveckling. Samt vilka villkor de sätter för varandra och sig själva. Det är just de mänskliga villkoren vi måste acceptera och inte förneka, besluten man tar för en

4 Simone de Beauvoir, *Brigitte Bardot & Lolitasyndromet: essäer*, [Ny utg.], Modernista, Stockholm, 2013, s.107.

5 Fortsättningsvis kommer jag att använda mig av transcendens och överskridande synonymt.

förbättring av ens egen och andras tillvaro tillhör alla. Inom existentialismen tillhör moralen inte bara de privilegierade få utan hela mänskligheten.

Det är just det mål som existentialismen i allmänhet syftar mot: den vill bespara människan de besvikelser och den dystra tjurighet som kulten av falska avgudar medför; den vill övertyga henne om att autentiskt vara en människa och den bekräftar värdet hos uppfyllelsen av detta. En sådan filosofi kan oförväget avslå lögnens och oppgivenhetens tröst: den litar på människorna.⁶

Det ligger också ett ansvar i att bli till en autentiskt levande människa, relationer skapas mellan en själv och en annan med villkor som måste bemötas med vördnad och respekt för den andres – tillika ens egen – frihet. För Beauvoir innebär ansvar frihet, att inte förlora sig själv i förnekelse utan att istället ta ansvar och ”i alla lägen respektera andra människors frihet och hjälpa dem att frigöra sig”.⁷ Men för att kunna göra detta, och för att samtidigt överskrida sig själv måste man undvika de fällor man ofta hamnar i. De personlighetstyper eller attityder Beauvoir tar upp är typexempel på fällor som människor hamnar i som gör att man lever i förnekelse och i *ond tro* som med andra ord innebär att leva inautentiskt.⁸ För att kunna leva autentiskt och för att transcendera (överskrida sig själv) måste man vilja sig fri, ta ansvar för ens egna levnadssätt, och vilja frihet till andra. Frihet är ett viktigt begrepp som Beauvoir använder sig av i sin moralfilosofiska existentialism. Självförnekelse och självbedrägeri skapar endast ett inautentiskt leverne och innebär motsatsen till frihet, man måste överskrida dessa passiva handlingar och vilja friheten.⁹ Att inte vilja friheten eller att leva ett liv i ond tro kan exempelvis innebära att leva i lättja, fåfänga eller likgiltighet inför sin egen existens. De olika fällorna är olika attityder och personlighetstyper av självförnekelse, och dessa kommer jag att begagna mig av i min analys för att visa på de tillstånd och fällor som karaktärerna befinner sig i och hur eller om alls de överskrids.

Beauvoirs filosofi berör punkter om jagets överskridande av sig självt som i Beauvoirs mening är att transcendera, som också är ett sätt att leva autentiskt. Att transcendera är att ta ansvar för sin och andras frihet genom att inte leva i till exempel självförnekelse, utan att

6 Beauvoir, 2013, s.111.

7 Beauvoir, 1992, s. 59.

8 Värt att notera är att i förordet till *Tvetydighetens moral* skriver Lundgren-Gothlin att "I För en tvetydighetens moral används begreppet "ond tro" sporadiskt, ibland i bemärkelsen självbedrägeri, men också som lögn i största allmänhet."

9 Beauvoir, 1992, s. 34.

istället förverkliga sig själv och därigenom leva ett bättre liv moraliskt gentemot sig själv och andra. Hon berör också motsatsen till transcendensen. Att förbli i jaget, en sorts passivitet, *immanens*. Beauvoirs filosofi kring transcendens och immanens fördjupar sig i mänsklighetens handling/rörelse och passivitet. Hon skriver om hur man kan möjliggöra transcendensen och hur man ska undvika immanensen. Konsten, menar jag och även Beauvoir, är ett sätt att transcendera sig själv och öppna upp för gränsöverskridningar.¹⁰ Vilka implikationer detta har hos en karaktär/människa i verken kan jag visa med den diskussion Beauvoir för kring hur konsten kan vara en väg till transcendens. Vad det innebär att skapa, uppleva konst och bli till är stora teman som Beauvoir arbetar med.

Tvetydighet är enligt Beauvoir en naturlig del av den mänskliga existensen. Självförverkligandet är inte cementerat, inte heller *jaget* är ett stationärt begrepp. Allting som man *är* befinner sig i konstant utveckling och att välja att leva autentiskt är ett beslut som konstant måste tas i olika situationer. Transcendens är något man gör, inget man är eller har. Dessa beslut som man måste ta gällande olika livssituationer medför många, enligt Beauvoir, misslyckanden då det är enklare att välja självförnekelse över självförverkligande till exempel. Även erfarenhet får plats i Beauvoirs filosofi och kommer att tas upp i samband med transcendensen och skapandet. Vad och hur vi erfar skapar oss och vår individuella självbild. Att erfara ser Beauvoir som ett överskridande och ett handlande av jaget, beroende av vad vi gör med erfarenheten vi får. Människans tendens att konstant försöka överskrida sina gränser skriver Beauvoir om i *För en tvetydighetens moral*:

En miljon människor är inte så mycket idag och ett sekel tycks oss endast som ett övergående moment. Individerna berörs däremot inte av denna transformation, hennes liv följer samma rytm som tidigare och hennes död retirerar inte framför henne. Hon utvidgar sitt grepp om världen med hjälp av instrument som låter henne sluka stora avstånd och mångdubbla avkastningen av sina ansträngningar i tiden, men hon är fortfarande en enda. Och istället för att acceptera sina gränser försöker hon upphäva dem. Hon försöker påverka allt genom att veta allt.¹¹

Dessa instrument Beauvoir talar om inkluderar – i min mening – konsten som erfarenhetsskapare och således något som möjliggör överskridning för en själv och andra. Att veta allt är omöjligt men viljan att veta, att söka kunskap och erfarenheter är sätt att förbättra

¹⁰ Ibid. s. 73.

¹¹ Ibid. s. 99f.

både sig själv och andra, och är i enlighet med Beauvoirs idé om ett autentiskt liv. Även upphävningen av gränser kan sammanbindas med den transcendens människan söker genom konsten. Beauvoir talar här om *nutiden* – som instrument – som är skapt för att upphävas för en osäker framtid, i och med detta transcenderas nutiden. Människan som individ har en annan tidsram än samhällen som räknar värde i år kontra individens värdefulla dagar. Men nutida handlingar ska företrädesvis riktas mot en osäker men förhoppningsvis positiv framtid, menar Beauvoir.¹² På så sätt fastnar inte människan i en likgiltighet, som är att ge efter för immanensen, det vill säga passivitet. Vi ska alltså som människor inte stagneras i vårt handlande i tron om en negativ framtid utan handla oavsett, *med vetskapen* om en osäker framtid. I detta fall är det vårt ansvar att inte fastna i en cynisk världsbild, eftersom vi inte kan räkna ut vad framtiden har att ge, men att erkänna framtiden som oviss och handla oavsett är för Beauvoir ett autentiskt handlande som leder till ett autentiskt levnadssätt. Detta tillvägagångssätt återkommer i Beauvoirs verk, som på ett enklare sätt kan förklaras som; ett erkännande av ens egna negativa situation överskrids med ett positivt handlande mot en oviss framtid. Man vill frigöra sig själv från sin negativa situation, ett modigt handlande som skapar mening i ens liv, i motsatts till ett passivt accepterande av ens öde, som för Beauvoir hade inneburit ett inautentiskt leverne. Som hon även kopplar till att en människa lever i ond tro, en person som accepterat immanensen, alltså en passivitet gentemot livet.

En rörelse framåt, ett handlande med hjälp av konsten återkommer i Janssons verk, men också immanensen – det passiva – finns hos vissa karaktärer i berättelserna. Med konsten och skapandet av konst som en väg till överskridande, menar jag, är ett sätt för oss att leva längre i minne och bli till en del av historieskrivningen och överskrida även vår dödliga natur. Samtidigt som vi förmedlar vår kunskap och konst vidare till andra som betraktar eller på andra sätt konsumerar konst. Den konst vi skapar i nuet förmedlas till en osäker framtid, möjligtvis minnesvärda i flera sekler. Jag vill visa hur Jansson använder konsten som ett verktyg för överskridande, och även ett misslyckande till överskridning. Alltså hur karaktärerna skapar sig själva och sin situation med hjälp av konsten. Beauvoir vidareutvecklar denna tes och fördjupar sig i frågor om tillblivelse och diskuterar även eskapismen ur ett moraliskt perspektiv i samband med erfarenhet som jag kan använda mig av i min studie av identitetsskapandets möjligheter i Tove Janssons verk. Med dessa olika filosofiska utgångspunkter kommer jag att belysa Janssons användande av ekfrasen och visa

12 Ibid.

på en utveckling hos subjektet i berättelsen.

Sammanfattningsvis är transcendens och överskridande samma sak för Beauvoir i denna analys. Att vilja transcendensen är att vilja sig fri, en vilja till förbättring och förståelse av sin situation, vilket för Beauvoir innebär att leva autentiskt. I motsats till transcendensen använder Beauvoir immanensen, där är passiviteten nyckelorsaken till inautentiskt leverne, man accepterar ett negativt öde och förblir passiv inför den. Man kan också hamna i en fälla – personlighetstyper eller attityder som Beauvoir utvecklat – och lever därmed i ond tro i dessa fällor. Att hamna i fällor är även det ett sätt att leva inautentiskt. Dessa teorier kommer att vävas in i min analys av Janssons ekfraser och karaktärerna uppfattning och skapande av konsten.

Ekfrasen som begrepp

Writing, Phaedrus, has this strange quality, and is very like painting; for the creatures of painting stand like living beings, but if one asks them a question, they preserve a solemn silence. And so it is with written words; you might think they spoke as if they had intelligence, but if you question them, wishing to know about their sayings, they always say only one and the same thing.¹³

Samspelet mellan ord och bild är ett brett ämne och det finns fortfarande ingen konsensus om när ekfrasering börjar eller slutar, eller på vilket sätt ekfrasen bör definieras. Ekfrasen härstammar – som så mycket annat – från det antika Greklands klassiska retorik. *Ek* från grekiskans ”ut” och *phrasein* från ”tal”. I traditionell mening avser ekfrasen dikt som hänvisar, tolkar eller beskrivande avbildar en målning.¹⁴ Citatet ovan kan ses som en tidig begreppsbeskrivning och är taget ur Platons *Phaedrus* där Sokrates beskriver ekfrasen för Phaedrus.

Tidiga exempel på ekfras är den kända beskrivningen av Achilles sköld i *Iliaden*. Här är ekfrasen föreställd och beskriver ett konstverk som existerar endast i textform. Språket får stå för konstverket. De retoriska sammanhang där ekfrasen tar sin plats i antika Grekland är inte bara i beskrivning av konstverk utan även i övertalanden av juryn i fråga om de anklagades skyldighet till brott. Desto mer beskrivande och förskönande ett skrivet försvarstal kunde vara desto bättre chans hade brottslingen att frias från sina anklagelser.¹⁵ Ekfrasens roll blev ofta den förskönande och upplyftande även senare i sin historia. Retoriken under renässansen praktiserades ibland med hjälp av ekfrasens ädla konst på samma sätt. George Puttenham, som skrev *The Arte of English Poesie* på 1570-talet, beskriver den föreställda ekfrasen som överlägsen den existerande ekfrasen. Han kallar den föreställda ekfrasen för *Hypotiposis* eller *den falska representationen* vilket är en ekfras som kräver list och kvickhet av författaren själv eftersom det är konstverk som måste fantiserats fram och inte är ett redan existerande konstverk som beskrivs.¹⁶ Då jag utforskar föreställda ekfraser i Tove Janssons verk men även ekfraser av Janssons illustrationer ser jag inte det som nödvändigt att tala om

13 Platon & Jowett, Benjamin, *Phaedrus [Elektronisk resurs]*, Project Gutenberg ; NetLibrary, 2000. (Socrates, 275d)

14 Anette, Almgren White, ”Den levandegjorda statyn: en intermedial analys av statyekfraser i bilderboken”, *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 2014, (35):2, s. 35-48.

15 Sylvia Adamson, Gavin Alexander & Katrin Ettenhuber, (red.), *Renaissance figures of speech*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007, s.116.

16 Adamson, Alexander, Ettenhuber, s.116.

skillnaderna mellan existerande och föreställda ekfraser. Det blir mer fokus på ekfrasen som sådan, ekfrasen av illustrationen och ekfrasen i den löpande texten.

Trots den långlivade ekfrasen och reflektionerna kring begreppet i sig har inte forskare kommit fram till en enhetlig betydelse. Men en definition börjar sakta mejslas fram och idag ser det ut att finnas olika kategorier som man kan orientera sig mellan. I litteraturvetenskapen antyds det en skillnad mellan ekfrasen som ett retoriskt grepp och ekfrasen som en intermedial kategori, där det senare ligger i fokus för mitt arbete.

Ekfrasen idag

Den moderna definitionen av ekfrasen som ett intermedialt begrepp kommer att behandlas i min undersökning. Specifikt är mitt ekfrastiska förhållningssätt likt bland andra James A.W. Heffernans, som 1993 kom med definitionen: ”verbal representation of visual representation”.¹⁷ Heffernan får med de flesta bildbeskrivningar på ett relativt brett sätt. Det finns även mer utvecklade definitioner av ekfrasen men för att kunna visa på de existentiella moment i de ekfraser jag valt tjänar denna grunddefinition mitt syfte på ett funktionellt sätt.

Claus Clüver inkluderar i sin definition av ekfraser även abstrakta målningar i dikten med ytterligare en breddning av Heffernans: ”the verbal representation of a real or fictitious text composed in a non-verbal sign system”.¹⁸ Det här gör ekfrasen till ett friare begrepp, för den talar inte för en ”ren” tolkning utan breddar begreppet ytterligare vilket innebär en möjlighet för individuella tolkningar eller beskrivningar från bild till text. Clüver inkluderar till exempel fotografier, arkitektur och dans i sin definition. Exempelvis kan författaren skriva in en referens som antyder bilden även om bara för ett ögonblick och det kan räcka som beskrivning. Själv ser jag det inte nödvändigt att bredda Heffernans definition då den inbegriper all verbal representation av visuell representation. I min text kommer jag att titta på beskrivningar av bilder, målningar och konstverk, vilket för mig är ekfraser.

Vidare inom ekfrasforskningen urskiljer W.J.T Mitchell tre ekfrastiska förhållningssätt i *Picture Theory; ekfrastisk likgiltighet, ekfrastiskt förhoppning* och *ekfrastisk fruktan*.¹⁹ Det

17 Erik Hedling, Hans Lund, & Ulla-Britta Lagerroth, (red.), *Interart poetics: essays on the interrelations of the arts and media*, Rodopi, Amsterdam, 1997, s. 22.

18 Ibid. s. 26.

19 W. J. T. Mitchell, *Picture theory: essays on verbal and visual representation*, Paperback ed., Univ. of Chicago Press, Chicago, Ill. [u.a.], 1995, s. 152-156. Värt att notera och för vidareläsning, Mats Jansson har översatt ekfrasens tre läger, som jag här använder mig av, i sin *Poetens blick: ekfras i svensk lyrik*, Brutus Östlings bokförlag Symposion, Stockholm, 2014, s. 27f.

första förhållningssättet hävdar ekfrasens omöjlighet med förnuftiga argument, helt enkelt att en text aldrig kan representera en bild såsom bilden kan. En text kan bara beskriva och referera till bilden men inte ”visa” bilden. Ekfrasen blir här bara en obskyr stilart inom poesin. Ekfrastisk förhoppning är ett förhållningssätt som förespråkar att det trots allt är möjligt med en förening – alltså att en text kan representera en bild – speciellt med hjälp av metaforer och fantasi kan texten hjälpa oss att ”se” vad som beskrivs. Här förändras även synen på ekfrasen som en unik händelse i poesin och möjligheterna för textuell representation blir i princip oändliga. Det speciella med ekfrasen blir istället en grundläggande idé i potentiellt alla textbaserade uttrycksformer. Även jag placerar mig i detta läger i min analys. Ekfrastisk fruktan visar intresse för bild och text men hävdar istället att medierna inte borde förenas. Till skillnad från ekfrastisk likgiltighet, som förlitar sig på att bild och text inte kan förenas så blir frågan mer ett moraliskt dilemma för dem som fruktar ekfrasen. Poeter ska inte försöka uttrycka sig på samma sätt som målare gör. Exempel på den tanken finns redan i Lessings *Laocoon* (1766), där han förklarar att bilden existerar i rummets dimension medan textens funktion opererar i tidens dimension. Mitchell citerar och kommenterar Lessings idéer:

For poets to “employ the same artistic machinery” as the painter would be to “convert a superior being into a doll.” [...] If ekphrastic hope involves what Françoise Meltzer has called “reciprocity” or free exchange and transference between visual and verbal art, ekphrastic fear perceives this reciprocity as a dangerous promiscuity and tries to regulate the borders with firm distinctions between the senses, modes of representation, and the objects proper to each.²⁰

Det blir en del av av problematiken mellan hög- och lågkultur. Att blandningen på något sätt smutsar ner eller hindrar konstformerna att representeras i sin ”rena” form. Mitchells syn på den illusoriska renheten är att kontaminationen mellan konstformerna i olika medier är ofrånkomligt.²¹ Han skriver kritiskt om den ”rena” bilden och hur den tillskrivs utopiska egenskaper av purister. Den rena bilden är en bild som inte är befläckad av andra medier såsom till exempel text, ett synsätt som blev starkt associerat med modernismen och abstrakt konst. Mitchell kritiserar detta och hävdar att det är en omöjlighet att uppnå ett ”rent” medium som inte på något sätt är i sig självt ett blandat medium. Mitchells agenda är inte att bortförklara puristernas syn på mediet men att omformulera begreppet och försöka inkludera

²⁰ Ibid. s. 155.

²¹ Med medium syftar jag här på olika konstarter.

hans syn på det ofrånkomliga metaspråket som är inneboende i all media, speciellt relationen mellan bild och text. Inget medium existerar i ett vakuum utan kan upplevas med alla sinnen och är märkt av historiska ekon och intertextuella referenser: En bild med titel eller till och med namnet "untitled" inkluderas i den textuella diskursen. Även språket i sig anser Mitchell vara ett medium av uttryck mer än ett system. Språket är oundvikligt alltid kontaminerat av det visuella såsom bilden alltid är kontaminerad av det språkliga.²² Den romantiska synen på konsten som "ren" är enbart inbillning. Mitchell håller inte med om Lessings synsätt och placerar sig i förhoppningens läger men vill precisera ytterligare vad det innebär:

The central goal of ekphrastic hope might be called "the overcoming of otherness."
Ekphrastic poetry is the genre in which text encounter their own semiotic "others,"
those rival, alien modes of representation called the visual, graphic, plastic, or
"spatial" arts.²³

Mitchell fördjupar sig i problematiken av ekfrastisk fruktan och visar på att det handlar om att inte dra gränser mellan olika medium. Ekfrastisk förhoppning förespråkar ett samarbete med "den andra" – mellan olika medium – genom insikten av att skillnaderna vi tillskriver till exempel spatiala och temporala konstformer inte står utanför och bortanför varandra. De skillnader som tillskrivs dessa konstformer är enligt Mitchell en konstruktion, eller rättare sagt en allegori om makt och värde, att vissa konstformer värdesätts högre än andra. Det här upprätthåller tanken om den okontaminerade konsten och det menar Mitchell att vi måste komma ifrån. Ingen konstform kan representeras utan diskurs och diskursen är en kontamination i sig, om man som Mitchell menar att språket också är ett medium, och jag är benägen att hålla med.²⁴

En annan forskare som ställer sig i det ekfrastiska förhoppningens tankesätt är Murray Krieger, men med en annorlunda syn på ekfrasens egenskaper skiljer han sig från Mitchells friare syn. Krieger anser att ekfrasen har en speciell benägenhet att härma den spatiala konsten och *blir* därmed spatial. Det blir en mer språklig egenskap som ekfrasen infriar. Istället för Mitchells gränslösa syn, bibehålles istället skillnaderna mellan konstarna samtidigt som Krieger höjer ekfrasen till en lingvistisk metod eller i hans uttryck, en princip (ekphrastic principle).

22 Mitchell, 1994, s. 97.

23 Ibid. s. 156.

24 Ibid. s. 160.

For I would finally like to claim that the ekphrastic dimension of literature reveals itself wherever the poem takes on the "still" elements of plastic form which we normally attribute to the spatial arts. In so doing, the poem proclaims as its own poetic its formal necessity, thus making more than just loosely metaphorical the use of spatial language to describe – and thus to arrest – its movements. [...] the poems, which, in imitating a plastic object in language and time, make that object in its spatial simultaneity a true emblem of itself – and of poetry's ekphrastic principle.²⁵

Ett begrepp som Krieger använder sig av i sin beskrivning av ekfrasen är ordet *still* (stilla) i samband med *motion* (rörelse), men Krieger använder det i ett försök att förklara när den temporala texten tar en spatial form och därmed blir statisk. Det gör texten genom att gå från att ha linjära till cirkulära egenskaper, förklarar Krieger, som en sorts estetiskt frusen tid. Dikten måste konvertera från sitt eget medium till den fysiska soliditeten hos ett spatialt medium.²⁶ Mitchell har kommenterat Kriegers teorier i sin essä och anser att han använder begreppet på ett generellt sätt. Krieger ser de visuella konstformerna som metaforer, inte bara för den verbala representationen att kunna beskriva den estetiskt frusna tiden – *stillhet* – utan ser det även som en möjlighet för det språkliga att bli till en praktik som kan "vidgas" till att användas både som temporalt beskrivande såsom spatialt beskrivande. Än så länge är Mitchell och Krieger sams om ekfrasens möjligheter, men Mitchell är inte bekväm med att behålla konstformernas gränser, utan här skiljer han sig från Krieger och hävdar att det inte finns essentiella skillnader mellan konstformerna. Mitchell hävdar att ekfrastisk poesi talar till, för och om visuella konstarter som en text talar om vad som helst. Ett väldigt odramatiskt förhållningssätt till skillnad från Kriegers mer anspråksfulla syn på ekfrasens betydelse. Mitchell tycker inte att det finns språkliga skillnader på den nivån om det inte är skillnader vi själva tillskriver med undangömda värderingar i våra beskrivningar. Ambivalensen som Mitchell upplever finns i ekfrasbegreppet, kanske kan besvaras fenomenologiskt. Relationen mellan subjekt och objekt (åskådare/bild) speglar möjligtvis relationen mellan text och bild. Det är även en spegling av Mitchells "otherness" som jag tog upp tidigare. Han diskuterar och problematiserar sina egna idéer och kommer fram till att fenomenologin inte räcker till för att beskriva de relationsdjup som han vill komma åt. Istället arbetar han fram en schematisk förklaring till ekfrasens roll och omformulerar dess binära relation till andra konstformer till

25 Murray Krieger, *Ekphrasis, The illusion of the natural sign*, The Johns Hopkins University press, 1992, s. 266f.

26 Ibid., s. 266.

en triangulär relation.

Ekphrasis is stationed between two "othernesses," and two forms of (apparently) impossible translation and exchange: (1) the conversion of the visual representation into a verbal representation, either by description or ventriloquism; (2) the reconversion of the verbal representation back into the visual object in the reception of the reader. The "working through" of ekphrasis and the other, then, is more like a triangular relationship than a binary one; its social structure cannot be grasped fully as a phenomenological encounter of subject and object, but must be pictured as a *ménage à trois* in which the relations of self and other, text and image, are triply inscribed. [...] Whatever specific shape the ekphrasis triangle may take, it provides a schematic metapicture of ekphrasis as a social practice [...]²⁷

Det här synsättet resulterar i analyser som visar på den sociala strukturen bakom ekfrasen, eller relationer mellan makt, kunskap och begär. Mitchell använder även ekfrasen till att spegla representationer av könsmaktsrelationer i texten, där han identifierar bilden i relationen till texten att vara feminin och texten maskulin. Han menar att det här är ett av många sätt man kan använda sig av ekfrasen och ett av många sätt man kan berika och belysa relationen mellan bild och text. Här någonstans faller min studie av ekfrasen in, att visa på vilket sätt ekfrasen kan användas som ett verktyg för att belysa olika existentiella egenskaper och maktrelationer i texten. På vilket sätt uttrycks exempelvis begäret i ekfrasen på ett sådant sätt att den speglar texten och berättelsen den är inkorporerad i. Med ytterligare förtydligande av denna spegling kan existentialistisk filosofi användas för att belysa begäret ur ett givande perspektiv. Ekfrasen blir en del av textens framåtrörelse i ett större sammanhang – berättelsen – som sedan kan förklaras med filosofiska inslag. Detta gör att jag ansluter mig till tanken på ekfrastisk förhoppning. Mitchells teorier ligger till grund för min undersökning men det är värt att beskriva mitt kritiska förhållningssätt till Kriegers syn på den ekfrastiska förhoppningen och hur det förhåller sig till begreppets definitionsproblematik.

Skillnaderna mellan Krieger och Mitchell blir tydliga med en djupdykning i deras syn på ekfrastisk förhoppning. Krieger reflekterar kring ekfrasen som princip och vill även argumentera för att ekfrasen strävar efter att vara *all* litteratur i miniatyr. Mitchell vill istället inte se ekfrasen som ett svar på skillnaderna mellan språk och litterärt språk. Han vill fokusera på ekfrasens möjliga förhållande till det sociala och semiotiska, bland annat, för att

²⁷ Mitchell, 1994, s. 164f.

berika och bredda begreppet ytterligare och inte skapa en dramatisk distans mellan konstarna.

Mitt förhållande till ekfrasen liknar Mitchells, jag vill visa på hur ekfrasen kan användas som verktyg för att visa på dess innehåll som kopplade till existentiella karaktärsdrag. I det fiktiva berättandet har ekfrasen spännande konsekvenser då den innehåller mer än endast en beskrivning av verket, den är ofta tydligt kopplad till betraktarens upplevelse och visar ett omdöme eller en direkt värdering. Det är denna spänning mellan betraktaren eller skaparen av konsten och konstverket jag vill lyfta fram i min analys.

Den ekfrastiska beskrivningen av statyn

I ett av Tove Janssons verk, kortnovellen ”En kärlekshistoria” finns en lång ekfras om en staty, det blir därför aktuellt att tala om ekfrastiska beskrivningar om statyn och hur och om det skiljer sig analysmässigt från en ekfras av en bild. Anette Almgren White skriver i sin artikel ”Den levandegjorda statyn: en intermedial analys av statyekfraser i bilderboken” om den statybeskrivande ekfrasen som ett eget verktyg genom historien.

Föreställningen om statyn som blir levande förekommer historiskt i många genrer och medier, i allt från sagor, myter och drama till film och reklam, skriver Kenneth Gross i *The Dream of the Moving Statue* (1992). I Ovidius *Metamorfoser* blir bildhuggaren Pygmalion förälskad i sin staty, vilket gör att den får liv. Det förekommer också en omvänd rörelse i de antika och bibliska berättelserna, från liv till död. Lots hustru förvandlas till en saltstod, Atlas och drottning Niobe till sten. Människans förmåga att förflytta sig mellan organisk och oorganisk materia är del av en mytbildning som traderats genom årtusendena.²⁸

Om man tittar tillbaka i tiden och återupptäcker ekfrasens pedagogiska anda blir det mer en intuitiv självklarhet att det skrivna ordet hade en nödvändig roll i förståelsen av berättelsen om statyn ville återskapa. Berättelsens kraft tas till vara på i beskrivandet av till exempel St. Görans draken där berättelsen bär med sig legenden varje gång statyn beskrivs eller återberättas vidare.²⁹ Detta narrativ ligger förmodligen till grund för själva mytbildningen och

28 Anette, Almgren White, ”Den levandegjorda statyn: en intermedial analys av statyekfraser i bilderboken”, *Tidskrift för litteraturvetenskap* (1988. Print)., 2014,(35):2, s. 35-48.

29 St Görans draken är en medeltida skulptur placerad i Storkyrkan i Stockholm och återberättas/beskrivs i en inom ekfrasstudier omtalad dikt av Birgitta Trotzigs, ”St Görans draken i Storkyrkan”.
<http://www.ne.se.ezproxy.ub.gu.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/ekfras>

fortlevnaden av statyernas egna berättelser runt om i världen och genom historien.

Det blir aktuellt för mig att göra skillnad på ekfrasens temporalitet och spatialitet i uppsatsen då det handlar om olikartade konstverk i Janssons berättelser. ”En kärlekshistoria” handlar om staty, en avbild av en bakdel, som tydligt beskrivs med subjektets förundran i fokus. En sådan ekfras beskriver den spatiala komponenten i upplevelsen av konstverket. Statyn tar upp ett rum och en plats på liknande sätt som kroppen. Det blir en tredimensionell upplevelse av konstverket som kan vara viktig att ta upp i analysen av en statyekfras. Olika vinklar, rumslighet, tid och ljusreflektioner kan beskrivas på andra sätt än till skillnad från ett bildkonstverk som verkar i ett avgränsat utrymme på andra villkor. Almgren White beskriver och problematiserar statyekfrasens olika kategoriseringar via kollegan Valerie Robillard. Alla statyer är inte mytologiserade eller kanoniserade, speciellt inte fiktiva statyer som jag har att arbeta med. Almgren White diskuterar kategorin *representation* på ett sätt som passar mina syften. Denna kategori har tre underkategorier med större fokus på ekfrasens selektivitet, strukturalitet och association.

Selektivitet avser hur pass detaljerat förlagan överförs till ekfrasen, vad som väljs ut och vad som lämnas kvar. Strukturalitet beaktar det sätt som ekfrasen följer den kronologiska organisationen av förlagan. [...] I den sista kategorin, association, placerar [Valerie] Robillard ekfraser som förhåller sig mer fritt till förlagan och hon väljer att dela in associationer i två undergrupper: myter/topoi och dialogicitet. Ekfraser som är följsamma mot konventioner eller idéer som finns i förlagan kallar hon för mytiska/topiska. Ekfraser som däremot skapar en medveten spänning av såväl semantisk som ideologisk art gentemot förlagan betecknar hon som dialogiska.³⁰

Almgren White en invändning till den medvetna spänningen som Robillard nämner. Robillards definition av den dialogiska ekfrasen medför att spänningen är medvetet skapad i ekfrasen medan Almgren White menar att i den dialogiska ekfrasen ”är det läsaren/betraktaren som avgör om spänning uppstår, inte vilka konstnären/författarens intentioner har varit. Intentioner kan som bekant gå läsaren/betraktaren spårlöst förbi”.³¹ Jag är benägen att hålla med då även jag anser att den spänning som skapas mellan ekfrasen och läsaren inte alltid kan benämnas som planerad av författaren eller medvetet upplevt i stunden. Vi kan inte anta förekomsten av konstnärens intentioner eller om de alls uppfattas av

30 Almgren White.

31 Ibid.

betraktaren. Men betraktaren kan avgöra spänningens närvaro och läsa ekfrasen med en kritisk eller kreativ blick. Jag väljer att använda mig av begreppen selektivitet, strukturalitet och association från Valerie Robillards definition, för att visa på hur statyekfrasen i Janssons novell kan ses och på vilka sätt det blir relevant i en fiktiv ekfras.

Pappan och havet

Eskapism – det är ju inte en frågan om en flykt, utan om en utflykt: man kommer alltid tillbaka.³²

I Tove Janssons sista verk om muminfamiljen, *Pappan och havet*, sker en stor förändring hos alla familjemedlemmar. Deras identiteter och invanda roller förändras under berättelsens gång och det är det här jag kommer att undersöka, främst genom de ekfraser Jansson skrivit. Muminpappan är rastlös och känner sig outmanad, han önskar sig bort och vill gärna att det ska vara lite otryggt så han kan ta hand om sin familj, att han kan känna sig behövd. Just nu är allting bara som det ska, en trygg tillvaro där alla är sysselsatta utom Muminpappan, han känner att hans enda funktion är som familjens beskyddare, och han har inget att skydda dem från.³³ Det är dags att flytta från Mumindalen tycker pappan, men hans lust att försätta sig själv i otrygghet och äventyr sker på bekostnad av alla andra i muminfamiljen. Speciellt blir Muminmamman offer för Pappans infall, eftersom hon så gärna vill behaga honom. Det är inte viktigt för henne vad hon vill men hon vill inte att pappan ska vara olycklig.

Det är hennes utveckling som jag främst ska följa i min analys eftersom ekfrasen som berör hennes identitetsskapande hela tiden ligger i förgrunden för verket. Flytten från Mumindalen orsakar större besvär för mamman än vad hon först trodde. Hon börjar ifrågasätta sin roll i familjen och sin funktion. Rollen som den omhändertagande Muminmamman försvinner när pappan vill vara familjens beskyddare från alla de nya faror de kommer att möta. Muminmamman tvingas att hitta andra funktioner, en annan roll i familjen än den som hon tidigare haft. Speciellt intressant blir det när hon hittar sitt nya jag med hjälp av konstskapandet som nästan enbart beskrivs med hjälp av ekfraser. Även Pappan och Muminrollet kommer att behandlas, när det via ekfrasen avtäcks en utveckling eller insikt hos dessa två eftersom deras frånvaro och närvaro i anslutning till Muminmamman påverkar hennes beteende och tillstånd. Det vemodiga i verket visar sig bland annat genom att alla, främst Muminmamman, verkar likgiltiga inför sina egna behov för att istället tillfredsställa Pappans nyckfulla tendenser. Det finns en otrygghet med den nya platsen de ska flytta till. Det handlar om att lämna Mumindalen för en enslig ö mitt ute i ingenstans, att bo i

32 Helen Svensson (red.), *Resa med Tove: en minnesbok om Tove Jansson*, Schildt, Esbo, 2002, s. 226.

33 Tove Jansson, *Pappan och havet*, [Ny utg.], Rabén & Sjögren, Stockholm, 2015, s. 14.

en fyr istället för att ha det skönt och tryggt hemma i dalen. Väl bosatta i fyren börjar Muminmammans inre resa till att hitta tillbaka till sin trygghet. Hennes växande hemlängtan börjar bli ett problem och den visar sig i verket till en början som en otrolig saknad efter hennes trädgård hemma i Mumindalen. Ön är kal och kall och hennes tappra försök att skapa en egen trädgård på denna karga plats misslyckas. Hon börjar istället avbilda sin gamla trädgård på väggarna inne i fyren.

Jag kommer att följa familjemedlemmarnas utveckling var för sig i förhållande till konstverken för att lättare påvisa identitetsskapandet och hur det förhåller sig individuellt för karaktärerna men jag kommer även visa på hur det sammanflätas med deras relation till varandra. Alla familjens egenheter kontrasteras och visas tydligt – enligt mig – genom olika beskrivningar som jag hittar i ekfraser i verket som jag vill lyfta fram med hjälp av Beauvoirs filosofi. För att lättare förstå dramaturgin i familjemedlemmarnas utveckling och sökandet efter sina nya roller på ön kommer jag att följa ekfraserna i verket i kronologisk ordning.

Att måla fram sig själv – det hemlösa jaget

Den första ekfrasen i verket är en beskrivning av en karta på väggen. Det är i denna karta som Muminmamman visar var de ska flytta. En ö ute i havet som av okänd anledning är betecknad som Muminpappans ö. Det berättas dock i verket att pappan alltid älskat havet och länge har drömt om ett liv som fyrvaktare. Ön beskrivs endast som en liten prick ute i havet.

Hon gick fram till den stora väggkartan, *den med Mumindalen och kusten och öarna utanför*. Hon klev upp på en stol så att hon kom långt ut i havet och satte nosen tätt in på *en liten prick mitt i den vita tomheten*. Där är den, mumlade Mumintrollets mamma. Där är det vi ska bo och ha det skönt och besvärligt ... [...] Det är där vi ska bo, upprepade mamman. *Det är pappas ö*. Pappa ska ta hand om oss. Vi ska flytta dit och bo där hela vårt liv och göra om allting från början.³⁴

Beskrivningen av ön – en liten prick mitt ute i en vit tomhet – och mammans kommentar om kommande besvärligheter visar på en dubbelhet från Muminmammans sida. Ett äventyr som hon är villig att genomleva för att pappan ska få ha det skönt och besvärligt, precis som han

34 Ibid. s.18. Min kursiv, för att förtydliga ekfrasen, bildbeskrivningen i stycket.

vill. Men det är en förändring som hon även verkar välkomna med ett ”vi”. Denna dubbelhet, det besvärliga men samtidigt sköna med flytten handlar inte bara om att lämna det trygga, utan också om en möjlighet att utvecklas. Pricken ute på kartan beskrivs som omringad av tomhet, en isolerad ö. Att Muminmamman mumlar fram orden kan vara ett tecken på ovilja eller oro, men det som sägs kommer ur en förståelse av att hon vet att flytten måste ske. Det är någonting som Muminpappan implicit kräver. Han känner en olust och en orättvisa, ingen har behov av en rastlös pappa och han vill bara ”fara ut och segla. Segla rakt ut, längst ut...”.³⁵ När Muminmamman kliver ner från att ha betraktat kartan på väggen kommenterar hon vad hon uppfattar vara pappans nuvarande behov och vad flytten i stort sett kan komma att innebära: ”Det tar tid ibland, sa hon. Det kan ta väldigt lång tid innan det klarnar”.³⁶ Detta kan även ses som en kommentar om hennes eget kommande tillstånd.

Familjen har packat ihop alla sina saker och ska resa iväg till den ensliga ön. De har anlant till sin nya boplats och satt upp ett läger. Ekfrasen nedan beskriver en annorlunda Muminmamma, men denna gång är det Tove Janssons egen illustration överst på samma sida som beskrivs i texten.

Av allt det främmande var det det underligaste, att *mamman somnade* på en ny plats utan att packa upp, utan att bädda åt dem och dela ut karamellerna. Hon hade till och med *ställt väskan ifrån sig ute i sanden*. Det var skrämmande men samtidigt stimulerande, det betydde att allt det här var en förändring, inte bara ett äventyr. [...] *Där satt hans [Mumintrollets] pappa och vaktade med stormlyktan framför sig. Pappas skugga var mycket stor och lång. Hela pappan verkade större än vanligt.*³⁷

I bilden ser vi en sovande mamma, en vakande Muminpappa vid lyktans sken och Muminmammans välkända väska ensam och lämnad på sanden utanför det provisoriska tältet som hon ligger i. Ekfrasen i det här fallet är uppdelat genom hela stycket. Mumintrollet beskriver det han ser, som illustreras av Janssons bild, samtidigt som han tänker på vad den stora flytten från Mumindalen kan innebära. Denna ikoniska handväska som Muminmamman

35 Ibid. s. 9.

36 Ibid. s. 18.

37 Ibid. s. 33f. Min kursiv, för att visa på var ekfrasen är i stycket på ett tydligare sätt än berättelsens själva narrativ. Värt att notera: denna bild förklarar Westin i sin avhandling *Tove Jansson; ord, bil, liv*, har tydliga likheter med en känd akvarelltavla av Robert Högfäldt vid namn ”Eremiten” som familjen Jansson själva har en reproduktion av. Kompositionen man-tält-sand har klara drag till denna bild av Muminpappan vakandes på stranden vid ett tält.

är känd för att aldrig någonsin släppa taget om ligger nu obehagad på stranden. Westin nämner också denna omvandling som en av de största i berättelsen angående de roller som bytts eller förändras hos karaktärerna. Muminmammans väska är ”emblemet för hennes identitet som *muminmamma*” och den ställer hon på sanden som att visa på att hennes roll som Muminmamman håller på att förändras.³⁸ Hennes tidigare förväntade uppgifter som att packa upp och dela ut karameller uteblir. Allt detta tyder på starka karaktärsförändringar hos mamman. Denna förändring och även flytten beskrivs nu som allmänt mer spännande än skrämmande för familjen, men vad gäller Muminmamman är det inte alls lika tydligt att hon trivs med den nuvarande situationen. Medan vi kan se hur viktig flytten ter sig för Muminpappan genom Muminrollets ögon i beskrivningen av skuggan, pappans storhet och att han sitter på vakt. Muminmamman låter Muminpappan bestämma och ta hand om henne för att få honom att känna sig behövd. Här ger hon även upp sina rutinmässiga sysslor som skapat trygghet i deras förra hem, redan under resan till fyren börjar hennes beteende förändras ifrån hennes vanliga rutin. Hennes behov är desamma som pappans, de tar form i hennes passivitet. Hon låter pappan ta hand om henne så hon kan vara till besvär, för det är det som ger pappan tillfredställelse:

Mamman satte sig undergivet igen och försökte att inte vara i vägen för seglet som kom ner och bommen som åkte hit och dit medan pappan klättrade omkring i båten och organiserade.[...] Mamman satt med nosen i tassen och väntade. Allting var antagligen som det skulle. Antagligen skulle hon vänja sig vid att bli omhändertagen och tycka om det.³⁹

Denna fundering sker innan de packat ur båten på stranden på ön där de ska bo. Muminmammans tankar är uppgivna och hennes beteende förändras från denna punkt. Den tidigare ekfrasen, där mamman lämnat ifrån sig sin väska på stranden och struntat i sina rutinmässiga sysslor för att istället sova, visar på en annan och något vilse mamma. Det verkar inte heller som att hon bryr sig om att förvekliga sig själv på egna villkor, hon skapar sin egen fångenskap genom att förbise sina egna behov gällande flytten och vad den förändringen innebär för henne. Hon anser sig inte ha en betydande maktposition i familjen när det gäller stora frågor som flytt. Hon förnekar sin frihet och lever i självförnekelse. Simone de Beauvoir kallar den här typen av passivitet för immanens vilket innebär att

38 Boel, Westin, *Tove Jansson: ord bild, liv*, Bonniers, Stockholm, 2007, s.392.

39 Jansson, 2015, s.33.

subjektet inte är fritt och behandlas som ett objekt, eller att subjektet ser sig själv som ett objekt.⁴⁰ Muminmammans immanens består i att hennes handlingar redan är förutbestämda enligt henne. Allting är redan givet och slutet är predestinerat, hon har inga andra val *inom* valet hon redan gjort. Genom att existera för Muminpappans skull och efter endast hans villkor berövar hon sig sin egen frihet som subjekt. Enligt Beauvoir går det också att frigöra sig från denna immanens, vilket vi senare får bevittna hos Muminmamman. Existentialismen är en världssyn där ansvaret ligger i subjektets val. Frihet kommer i förståelsen av att människan är ingenting. Ingenting är redan givet utan man måste själv fullborda sitt eget vara.⁴¹ Det handlar om att antingen välja sin frihet eller förneka den, som Muminmamman visar med sitt beteende i början av verket. Men för att kunna vara fullständigt fri gäller det att leva autentiskt, att inte göra de livsval eller falla i de fällor som Beauvoir beskriver när man existerar inautentiskt, som Beauvoir exemplifierar genom användandet av olika personlighetstyper. I dessa olika personlighetstyper cementeras ett inautentiskt leverne genom att acceptera en illusorisk livsstil, en sorts eskapism.⁴² Laajarinne skriver i *Mumin och tillvarons gåta* om relationen mellan Muminmamman och Muminpappan, och varför Muminmamman verkar välja den passivitet som pappan implicit ber henne om:

Till skillnad från Pappan kan hon lätt göra sig outhärlig, för han behöver henne i sin strävan efter betydelse och Mamman ser det som sin uppgift att stödja honom. För att tillfredsställa hans behov av betydelse är båda två beredda att helt börja om från början, vilket även tjänar motsvarande behov hos Mamman. De drar med sig hela familjen till den nya begynnelsen.⁴³

Laajarinne preciserar här varför Muminmamman väljer att flytta till förmån för Pappan ur ett existentiellt perspektiv. Syftet är att göra Muminpappan viktig, och det faller på Muminmammans lott att se till att han är nöjd, men även om det tjänar motsvarande behov hos mamman är det inte att välja sin egen frihet utan det är snarare på bekostnad av ens egen frihet. Det som senare sker är att Muminmamman faller i olycka på grund av de val hon gjort, genom hemlängtan och en egen känsla av otillräcklighet. Rollerna är bytta mellan mamman och pappan, och jag håller inte med Laajarinnes perspektiv här. Dessa motsvarande behov

40 Beauvoir, 2013, s. 106.

41 Ibid.

42 De olika personlighetstyperna som Beauvoir använder sig av arbetar jag med under hela analysen, för exempel av personlighetstyper och vad det innebär se Simon de Beauvoir, *För en tvetydighetens moral*, Daidalos, Göteborg, 1992.

43 Jukka Laajarinne, *Mumin och tillvarons gåta*, Alfabet, Stockholm, 2011, s. 184.

kommer från ett passiviserande, Muminmamman väljer att stödja pappan och det kostar henne, vilket hon är medveten om från början.

Det är inte bara en förändring för föräldrarna utan även Muminrollet får sig en tankeställare på den nya ön. Ett nytt hem för honom innebär att det är tid att skapa sig ett helt eget hem bort från familjen, att bli vuxen. Att släppa Mumindalens trygghet och att skapa något nytt, bort från allting som han en gång trodde var det enda alternativet för honom. Muminrollets resa handlar mer om självständighet än – som för mamman – osjälvständig tillvaro i det nya äventyret. Med det möter han också något helt nytt, en typ av destruktiv förälskelse som han aldrig upplevt förr. Det hela börjar med en gammal väggmalmanacka som han hittar i fyren där de ska bo. Muminrollet får mitt i allt bestyr upptäcka fyren på egen hand och stöter på den vackraste bilden han någonsin sett.

En stor väggmalmanacka med en underbart vacker bild. Den föreställde en sjöhäst som red på månskenet. Månen doppade sin fot i det nattliga havet och sjöhästen hade långt gult hår och mycket bleka outgrundliga ögon. Hur kunde någon måla så vackert!⁴⁴

Muminrollet är helt begeistrad av bildens skönhet. Hans sökande efter självständighet utvecklas snabbt till ett beroende, en förnekelse av sin egen tillblivelse genom att leva inautentiskt, för att tala med Beauvoir. Sjöhästen blir till Muminrollets eskapism. I ett försök att hitta bekräftelse utifrån spontan passion och fåfänga ideér, börjar han ta avstånd från familjen och drar ut på nattliga äventyr för att söka rätt på sjöhästen. Även pappan är koncentrerad på sina egna upptåg och har lite respekt för de andra familjemedlemmarnas behov, han fokuserar endast på allt han måste fixa för att skapa en trygghet för sin familj i det nya hemmet. Han frodas i sin nya roll som beskyddare och alltings organisatör. Allt detta gör Muminmamman än mer isolerad och ensam i sitt nya hem. Hon har inga nya upptåg att hitta på och förväntas laga maten och fixa i hemmet precis som i Mumindalen, men hon inga egna intressen, hon fullbordar inte sig själv.

44 Jansson, 2015, s.68. Min kursiv, förtydligande av ekfrasdelen.

Pappan tog pennan och ritade en stor rund ring högst uppe i marginalen. Det var Ankomsten. Sen drog han två små kors för måndag och tisdag. Har ni någonsin sett en sjöhäst? Frågade Mumintrollet. Är de lika vackra som på bilden? Det kan hända, sa mamman. Jag vet inte. Men det påstås ju att de som målar bilder brukar överdriva.⁴⁵

I denna beskrivning, som blir aktuell i och med att den hänvisar till den tidigare ekfrasen om sjöhästen, ser vi de tre – pappan, mamman och trollet – i interaktion med väggalmanackan. Denna beskrivning blir alltså till en förlängning av det existentialistiska tankemönstret vi läste i den tidigare ekfrasen gällande almanackan. Pappan är upptagen med att anteckna på almanackan även om den är för gammal för att datumen ska stämma. Mumintrollet är sysselsatt med sjöhästens skönhet och ställer en öppen fråga till rummet, varpå Muminmamman är den som svarar. Samtidigt som hon är den enda som bekräftar de andras närvaro genom att svara på frågan, verkar mamman något kritisk till trovärdigheten av almanackans porträttering av sjöhästen och målarens uttryckssätt. Hon tar avstånd från skapande och målare överlag genom att framhålla sin skepsis gentemot överdrift och vi kan här ana en distans till konst, kanske även konstskapandet i sig. Denna kommentar om bildens överdrift är en viktig punkt i texten för just Muminmammans senare utveckling, eftersom den visar hennes nuvarande ointresse eller okunnighet när det gäller måleri och ligger i kontrast till hennes närmande till måleri som medel samt kommande intresse för konsten.

Mumintrollet är senare på ett eget uppdrag för att hitta sjöhästen i hopp om besvarad kärlek. Under natten dansar sjöhästarna ute på havet och Mumintrollet försöker förgäves prata med dem, även om sjöhästarna skrattar och beter sig otrevligt mot honom vill Mumintrollet identifiera sig med dem. Det är tydligt att han blir sårad men accepterar att bli behandlad som undermålig och otillräcklig, bara han får titta på sjöhästarna är allt förlåtet. Han vägrar att erkänna sig som utstött, och fortsätter envist att drömma om nästa möte: ”Han tittade hastigt på väggalmanackan och mötte sjöhästens blick. Vi är samma sort, tänkte Mumintrollet häftigt. Vi förstår varann, vi bryr oss bara om det som är vackert”.⁴⁶ Tidigare i verket hittade Mumintrollet en silvrig hästsko i stranden som han först gav till Muminmamman, men nu när han vet att den tillhör en av sjöhästarna tar han tillbaka presenten från mamman för att kunna ställa sig in hos de vackra hästarna. Stunden han gav Muminmamman den lilla silvriga

45 Jansson, 2015, s. 72.

46 Jansson, 2015, s. 69.

hästskon var när mamman tvekade att gå in i fyren för första gången. Mamman tyckte skon var mycket vacker och gick genast in i fyren och hängde hästskon över dörren. Hon börjar bygga det nya hemmet, och hon har förstrött börjat rita blommor på fönsterbrädet. Jag återkommer till detta senare i texten. Det är alltså denna hästsko som Mumintrollet tar tillbaka, en välmenande present till sin mamma, som han nu istället ger bort till sjöhästen. Detta visar också på att detta beroende till sjöhästen går före allt annat och hoppet om besvarad kärlek från detta ouppnåeliga mål får Mumintrollet att agera egocentriskt. Hans passion går före hans omtanke för mamman.

Mumintrollet väntar in dessa sjöhästar natt efter natt bara för att få prata med dem och leka tillsammans med dem för att bli erkänd som likasinnad och för att bli bekräftad som vacker, eftersom detta är betydelsefullt för trollet. Han vill bli älskad och han vill vara sjöhästens räddare i nöden, som även Laajarinne bekräftar.⁴⁷ All denna väntan och förälskelse leder till en stor besvikelse då hästarnas odräglighet förvandlas till ett tydligt uteslutande av trollet. De hånar honom för hans fulhet och något händer med Mumintrollet. Senare när han tittar på den vackra bilden på sjöhästen ser han något annat än vad han tidigare har gjort. ”Mumintrollet tyckte bilden av sjöhästen var förändrad. Havet var mindre blått och månen lite överdriven”.⁴⁸ Han åberopar Muminmammans tidigare åsikt om den målade bilden. Vi ser i denna korta ekfras att den dramatiska dragningen han hade till sjöhästarna har försvunnit, någonting har förändrats och Mumintrollet har brutits ur förälskelsen. Det är en förändring som tydligt märks i Mumintrollets förändrade syn på bilden av sjöhästen.

Mumintrollet är enligt Beauvoirs personlighetstyper *den passionerade*. På de sätt som Mumintrollet avgudar sjöhästarna och samtidigt värderar sin egen subjektivitet som undermålig i jämförelse, blir till typiska attribut för den passionerade personligheten:

[H]on [den passionerade] skisserar en syntes mellan frihet och dess innehåll, men medan det för *äventyraren* är innehållet som inte lyckas förverkliga sig autentiskt, så misslyckas subjektiviteten med att bekräfta sig hos den passionerade. Det karakteristiska för den passionerade är att hon sätter objektet som något absolut – men inte som från henne själv avskilt ting [...] utan som något hennes subjektivitet avtäckt.⁴⁹

47 Laajarinne, 2011. s.187.

48 Jansson, 2015, s. 156.

49 Beauvoir, 1992, s. 61f. (Min kursivering) Äventyraren är en av Beauvoirs andra personlighetstyper och attityder som jag kommer närmare in på i diskussion om Muminpappan.

Hans beundran måste vara vad han tror att det är, den illusoriska och uppbyggda bilden av sjöhästen är skönare än den verklighet som väntar Muminrollet när sjöhästens riktiga själv uppenbarar sig. Då kan den passionerade inte längre skapa det perfekta objektet för sin beundran, denna frihet är borta och kan inte längre uppfylla Muminrollets krav på skönhet och överlägsenhet. Han sätter upp gränser för att friheten ska kunna vara obegränsad, alltså vad han tror sig vara obegränsat när det egentligen är som att leva i en bubbla. Han tror att sjöhästen är något som är perfekt och vägrar låta sjöhästen vara något annat än det han bestämt sig för. Men det är just dessa gränser och villkor som berövar honom den frihet Beauvoir menar behövs för ett självförverkligande. Detta är en vilja som endast utgår ifrån honom själv, han skapar sina egna misslyckanden och isolerar sig samtidigt envist från sin egen frihet genom att undertrycka sin självständighet och lägger ansvaret på objektet – som Muminrollet gör med sjöhästen – för att bekräfta sitt eget vara. Han finns endast till för objektet och de villkor han sätter för sin beundran av objektet. Det enda som betyder något är han själv och hans beundran för det valda objektet. ”Den maniska passionen är alltså en förbannelse för den som valt den [...] den leder till kamp och förtryck. En man som söker varat fjärran från andra människor, söker det i opposition mot dem, samtidigt som han förlorar sig själv”.⁵⁰

Det finns ett ägandeskap enligt Beauvoir i den objektifiering av sjöhästen som Muminrollet har och i den illusoriska uppbyggnaden av sjöhästens vikt skapar han även en opposition mot resterande familjemedlemmar. Bara på dessa villkor som han satt upp kan sjöhästen beundras och älskas. För en autentisk kärlek eller autentisk frihet måste subjektet bekännas som en annan, som ett eget, och däri kan inget ägandeskap existera. Detta kallar Beauvoir för den *generösa passionen*, och det är även det enda sättet att fullborda sig själv, inte att begränsa sin egen existens på sig själv genom dessa självbyggda gyllene burar, utan genom ett erkännande av en annans existens.⁵¹ Det är även nu efter att passionen till sjöhästen försvunnit som Muminrollet ordentligt återtar kontakten med familjen, speciellt Muminmamman, igen och bjuder hem henne till sig i en glänta i snårskogen där han byggt sitt eget bo. Med denna inkludering sker även en förändring hos Muminmamman, en glädje av att återigen få vara delaktig i sin sons liv. Men innan jag diskuterar detta skede och vändning i verket återgår vi till början av berättelsen, där Muminmamman spenderar mycket ensamtid i fyren och en annan utveckling utspelas.

50 Beauvoir, s. 63.

51 Ibid. s. 64.

Muminmamman ”ritade förstrött en liten blomma på fönsterbrädet och skuggade bladen vackert utan att tänka på nånting särskilt”.⁵² Denna beskrivning hittar vi en Muminmamma utan något speciellt att göra. Till skillnad från Mumindalen där hon alltid hade mycket att stå i och ”kunde lika gärna vara ute på nån hemlighetsfull rolighet, hon lekte för sig själv eller också gick hon bara omkring och kände sig levande” så har hon här istället tid att rita förstrött, eftersom hon aldrig brytt sig om att rita förut.⁵³ Det fortsätter på samma sätt men eskalerar något och målandet börjar sakta få en annan mening när hon försöker avbilda hela sin trädgård i Mumindalen på väggen, det visar sig att hon inte kan återskapa sin trädgård på ön då ingenting vill växa på de kala klipporna. Hon börjar med att avbilda alla sina blomster: ”Hon ritade av dem allesammans på det norra fönsterbrädet. Varje gång mamman satt och tittade ut över sjön vid sitt fönster ritade hon en ny blomma, förstrött, med tankarna på annat håll. Ibland blev hon förvånad över sina blommor, de var som om de växt upp av sig själva och de blev bara vackrare”.⁵⁴ Det är nästan som att målningarna skapar sig själva och hennes slöa ritande försvinner sakta bort och målandet blir till ett intresse, till hennes egen sysselsättning. Konsten blir till ett substitut för en verklighet och trädgården hon inte kan ha. Hennes roll på ön blir en annan, Muminmamman har nu mer än hushållsarbete och ensamhet att se fram emot, hon har en egen hobby. Laajarinne skriver hur Muminmamman till slut börjar erövra egna utrymmen:

[...] eftersom den passivitet hon [Muminmamman] har valt inte är äkta, befinner den sig i ett spänningsförhållande till verkligheten. Spänningen leder i sin tur till förändringar. Den kan inte vara en bestående lösning. Känslan av onödighet som pinat Pappan flyttar över till mamman, och det nya tillståndets krav väcks till liv, denna gång i Mamman.⁵⁵

Muminmamman försöker hitta sin nya plats som en konsekvens av den frihet hon gav upp för Muminpappans skull. Att ha gett upp sin frihet har förlett henne i självbedrägeri enligt Beauvoirs filosofi och även nu Laajarinne, och denna spänning till hennes nuvarande situation leder henne sakta bort från detta oäkta leverne och hon börjar måla. Mitt under målandet frågar Mumintrollet om han får flytta och bo någon annanstans på ön:

52 Jansson, 2015, s. 51.

53 Ibid. s. 13.

54 Ibid. s. 103.

55 Laajarinne, s. 186f.

Ute? Javisstja, sa mamman frånvarande. Hon satt vid norrfönstret och ritade en blomranka. Det går väl bra. Du kan ta sovsäcken som vanligt. Hon ritade en kaprifol, *den var fin och komplicerad med alla sina blad*, mamman hoppades att hon kom ihåg den riktigt. Kaprifol kan inte växa vid havet, den måste ha det varmt och skyddat. [...] Jag skulle behöva lite mer blå färg, sa mamman för sig själv. *Hon hade låtit sin kaprifol växa ut ur fönstret och in på den vita väggen där den djärvt slog ut en stor, omsorgsfullt tecknad blomma.*⁵⁶

Hon vill avbilda hela sin trädgård i Mumindalen i det nya hemmet, här läser vi en hemlängtan och en målning som växer i takt med den, som nu börjar ta över väggen. Här vill Mumintrollet bo någonstans för sig själv på ön och Muminmamman är mer uppslukad av sin nya sysselsättning än av att försöka hålla familjen samman. Det viktiga är att detta är en *rörelse* ifrån passiviteten, men även en risk till en övergång till egocentriskt beteende om vi ska tala med Beauvoir. Men det är rörelsen vi ska följa för att se var Muminmamman tillslut hamnar.

Och sen började mamman måla blommor på fyrväggen. *De blev stora och kraftiga* därför att penslarna var stora, *nätfärgen sög rakt in i kalken och var djup och genomskinlig – å, det blev underbart vackert!* Det var hundra gånger roligare än att säga ved. *Den ena blomman efter den andra slog ut på väggen, rosor, ringblommor, penséer, pioner...* Mamman var nästan förskräckt över hur vackert hon kunde måla. Hon målade långt grönt vajande gräs nere vid golvet, hon funderade på en sol högst upp men det fanns ju ingen gul färg så det fick vara. När familjen kom för att äta frukost hade mamman inte ens tänt i spiseln. Hon stod på en låda och målade ett litet brunt bi med gröna ögon. [...] Vad tycker du? Frågade mamman nöjd medan hon försiktigt målade biets andra öga färdigt. Penseln var för stor, hon måste hitta på något sätt att göra en ny. Biet kunde i värsta fall målas över och bli en fågel. [...] Får jag måla en igelkott! ropade Lilla My. Men mamman skakade på huvudet. Nej, det här är mitt.⁵⁷

Mamman är noga med att poängtera att det här är något som bara gäller henne, på samma sätt som alla andra i familjen har sina egna projekt så vill hon skapa en egen plats som inte bara innefattar att laga mat till familjen och att existera endast för att behaga andra. Det här är hennes, att måla har blivit hennes sätt att skapa sig själv, sin nya identitet på ön. Hon är

⁵⁶ Jansson, 2015. s. 133f. Min kursiv, förtydligande av ekfrasen.

⁵⁷ Ibid. s. 143ff. Min kursiv, ekfrasdelen tydliggörs.

mycket nöjd med sin prestation, även om pappan inte känner igen blommorna och mamman inte riktigt får till perspektiven när hon mer och mer börja avbilda resten av Mumindalen och det forna hemmet. Rehal-Johansson skriver i sin avhandling om den illustrerade bilden på samma sida, hur Muminmamman har lagt ifrån sig sin väska på golvet under tiden hon målar. Detta nämns inte i verket men är illustrerat av Jansson och det bekräftar det återkommande temat med Muminmammans förändrade roll, där väskan igen visar på hennes förändringsprocess då hon inte håller i den,⁵⁸ på samma sätt som när väskan var lagd på stranden i en tidigare ekfras. Detta tyder alltså på att denna rollkonflikt fortfarande är pågående.

En ensam kväll när solen skiner in i fyren och lyser upp mammans trädgård händer något utöver det vanliga, trädgården får liv och perspektivfelen rättar till sig. Mamman lägger tassarna mot väggen på den målade trädstammen som var ”varm av sol, hon kände att syrenerna hade slagit ut”.⁵⁹ Plötsligt börjar stora fåglar flyga runt utanför fyren och skapar hotfulla skuggor på väggen och Muminmamman blir rädd, känner sig omringad och tycker sig befinna sig inuti en ”trollcirkel”. Fåglarnas fart eskalerar och så även Muminmammans otrygghet. Hon får akut hemlängtan och i denna korta beskrivning ser vi hur målningen förvandlas till ett svar på hennes önskan:

Jag vill hem... Jag vill äntligen hem från den här förskräckliga tomma ön och det elaka havet... Hon slog armarna om sitt äppelträd och blundade. Barken var skrovlig och varm. Ljudet av havet försvann. Mamman hade gått in i sin trädgård.⁶⁰

Bilden blir till verklighet och hädanefter kommer målningen att befinna sig i ett konstant gränsland mellan målning och verklighet. Det är fortfarande bara en målning för de övriga familjemedlemmarna men för Muminmamman är det en hel värld som hon stiger in i. Från Muminmammans perspektiv inifrån målningen ser hon de andra familjemedlemmarna som om genom en hinna eller en vattenyta. De ser dimmiga ut på andra sidan. Nu inne i målningen försvinner ljudet från havet och hennes trädgård, som om tillbaka i Mumindalen, lugnar ner henne och hon somnar lutandes mot sitt äppelträd. Hon har hittat hem. Men hon måste hålla sin trädgård hemlig, så hon målar flera olika små Muminmammor på väggen för att inte

58 Agneta, Rehal-Johansson, *Den lömska barnboksförfattaren: Tove Jansson och muminverkets metamorfoser*, Makadam, Diss. Göteborg : Göteborgs universitet, 2006, s.151f.

59 Jansson, 2015, s. 151.

60 Ibid.

familjen ska se när hon befinner sig inne i målningen. Hennes målning blir hennes fristad. Samtidigt börjar familjen märka av Muminmammans försvinnanden och Muminpappan börjar oroa sig eftersom han alltid är van att ha henne till hands och veta var hon är. Under hela detta äventyr har pappan fört med sig en anteckningsbok för observationer, i den antecknar han följande: ”Parentes, är det möjligt att en stark känsla, alltså hos en själv, kan förändra hela omgivningen? Exempel, jag var verkligen mycket orolig för Mumintrollets mamma. Undersök detta”.⁶¹

Muminpappans tillvaro skakas något av denna tanke, denna omtanke är långt ifrån något vanligt förekommande hos pappan och hans levnadssätt. Muminpappans äventyrlusta är ett praktexempel på Beauvoirs beskrivning av *Äventyraren*:

Den som vi kallar äventyrare förblir [...] likgiltig för innehållet, det vill säga likgiltig för den mänskliga meningen hos sin handling. Det är den som tror att han kan bekräfta sin egen existens utan att bry sig om den andres [...]De [bryr] sig bara om sitt nöje eller sin ära. Detta innebär att äventyraren delar nihilistens förakt för människorna och det är genom själva detta förakt han tror att han kan rycka sig loss från det föraktliga tillstånd, som de som inte följer honom i hans högmod, har stagnerat i. Inget hindrar honom alltså från att offra dessa betydelselösa varelser för hans egen vilja till makt. Han behandlar dem som medel och förintar dem om de hindrar honom.⁶²

Denna beskrivning passar Muminpappans beteende och hur han inte ser familjen och deras möjliga behov förrän i slutet av berättelsen. Och visar även på att om Muminmamman ska kunna välja immanensen eller att existera passivt i förhållande till Muminpappans val, så måste hon behandlas som ett objekt utifrån. Pappans egocentriska livssyn ser till att möjliggöra detta destruktiva val. De olika ekfraserna gällande Muminpappan visar hur han med sina val fråntar de andra subjektens frihet för att uppnå sina egna mål. Pappan är endast intresserad av att förverkliga sig själv på andras bekostnad, inte helt medvetet men ändå med ett val grundat endast i hans eget välmående. Det tar tid innan han börjar oroa sig för till exempel Muminmammans beteende, och det är endast när det beteendet är något som går – återigen – emot hans eget välmående. Muminmammans försvinnanden från hemmet är det som katalyserar pappans oro, och tar honom tillbaka till ett mer omsorgsfullt beteende.

61 Ibid. s. 157.

62 Beauvoir, 1992. s. 60.

Häriifrån och framåt i berättelsen börjar pappan sakteligen inse sina misstag.

Var har du varit! Utbrast pappan. Jag? Sa mamman oskyldigt. Jag tog bara en liten tur för att lufta mig. Du får inte skrämmas så där, sa pappan. Du måste tänka på att vi är vana vid att ha dig inomhus om kvällarna. Det är just det som är det förskräckliga, suckade mamman. Man behöver omväxling. Man blir för van vid varann och allting är likadant, inte sant älskling?⁶³

Mamman ljuger om att ha varit på promenad medan hon egentligen varit i sin målning. Här speglas också Muminmammans självständighet som hon nu återfunnit, hon ljuger om var hon har varit och påpekar samtidigt att en förändring är bra. Hon känner sig trygg i att ljuga eftersom hennes målning skapat en hemlig plats som bara är hennes, hennes självbild har stärkts. Rutinerna de har kanske inte alltid passar henne, även om det kan oroa så känner hon att hon har rätten att ta upp det till diskussion. Hon påvisar sin rätt till sin egen frihet och sin egen tid och går emot Muminpappans förutbestämda villkor för henne. Hennes målning är samtidigt hennes egentid, som uttryckssätt. Den skapar en plattform för henne att kunna förverkliga sig själv genom den på ett sätt som skakar om hennes rutiner samtidigt som den skakar om Muminpappans föreställningar om vad en Muminmamma ska vara. Laajarinne nämner i sitt verk att Muminmamman inte längre är en självklarhet i sig, bilden av henne som trygg blir ifrågasatt här och hennes omhändertagande tendenser, är inte längre något Pappan kan ta för givet. ”Hennes och Pappans gemensamma försök att passivera henne driver henne till ett gränstillstånd, där det oberäkneliga – friheten – träder fram starkare än någonsin”.⁶⁴ Hon tar här ett uppenbart steg till en mer transcendent tillvaro. Hon väljer sig själv bort från det vanliga, från en sorts fångenskap, och hon väljer sin trädgård – sin konst – över Pappans bekvämlighet. Det är också Pappan som för första gången uppmärksammar hennes återvändande lugn när hon för första gången refererar till fyren som deras hem. Muminmamman börjar sakta leta sig fram till en nyfunnen trygghet på ön och ett lugn. Den målade trädgården agerar redskap för Muminmammans identitetssökande. Flykt från tillvaron gör tillvaron möjlig. Tillslut har hon inte behov av att söka tryggheten i avbildningen av Mumindalens trädgård och kan inte längre gå in i sin egen målning. Äppelträdet är bara en bild igen.

63 Jansson, 2015. s.155.

64 Laajarinne, s.186.

Hon pressade tassarna mot äppelträdet stam. Ingenting hände. Det var bara en vägg, en vanlig rappad vägg. Jag ville bara veta, tänkte mamman. Och det stämde. Naturligtvis kan jag inte komma in längre, jag har ingen hemlängtan.⁶⁵

Hon har accepterat fyren som sitt nya hem, och har återfunnit sin frid utanför Mumindalens bekanta trygghet och hon har återskapat sig själv utan Mumindalen med hjälp av sitt konstskapande.

Muminmamman åberopar i början av berättelsen den estetiska attityden. Den estetiska attityden är den som enligt Beauvoir.

[...] påstår att den enda relation hon [som lever enligt den estetiska attityden] har till världen är ett likgiltigt betraktande. Utanför tiden och långt ifrån människorna ställer hon sig inför historien, som hon inte tror att hon tillhör, såsom en ren blick. En sådan opersonlig vision likställer alla situationer, den griper dem endast med likgiltighet inför deras inbördes skillnader och den utesluter varje preferens.⁶⁶

Det är ett sådant passivt förhållningssätt som Muminmamman uppvisar i början av verket. Hennes preferenser finns inte, inte heller finns kritik till tillvaron som hon befinner sig i utan istället hittar vi eftergivenhet. Hon skapar inte sin existens utan låter den bara hända, tillåter den formas efter villkoren satta av pappan. Detta är ett sätt för Muminmamman att ”fly nuets sanning”, en modlöshet blandat med förvirring skapar denna likgiltiga position och kräver minsta möjliga ansvar av mamman.⁶⁷ Hon vill inte handla, utan ställer sig hellre utanför nuets betydelse och samtidigt distanserar hon sig från ansvaret att vara och därmed slutar hon tillhöra nuet. Att skapa sin egen autentiska frihet och ta tag i sitt livsprojekt verkar meningslöst samtidigt som den är skrämmande då den motsätter sig Muminpappans krav. Men det är omöjligt för mamman att bevara denna tanke när det är en tid av skarpa förändringar i hennes omgivning. Det infinner sig ett behov att bekräfta sig själv. Hennes trygga värld förkastas, hennes likgiltiga inställning blir istället en fråga efter ett bättre alternativ. Hon byter position och roll i förhållande till sig själv, hon börjar söka sig själv. Detta gör hon genom konsten. För att återkomma till Muminmammans existentiella rörelse ser vi en förklaring hos Beauvoir:

65 Jansson, 2015. s. 194.

66 Beauvoir, 1992. s. 69.

67 Ibid. s. 70.

För att konstnären ska ha en värld att uttrycka, måste han först befinna sig i denna värld – som förtryckt eller förtryckare, som resignerad eller revoltör, som en människa bland människor. Men då upptäcker han djupt i sin egen existens de för alla människor gemensamma kraven: Han måste vilja friheten i sig självt likväl som universellt, han måste försöka erövra den. I ljuset av detta projekt kommer situationerna hierarkiseras och skäl för att handla upptäckas.⁶⁸

Detta är precis resan Muminmamman har gjort i verket, det började med en passiv undergivenhet, en oerhörd hemlängtan som ledde till skäl att handla. Att se nya möjligheter med att skapa konst. Sedan med konstens hjälp hitta till en frihet, till en trygghet som i sin tur leder mamman från immanens till transcendensen, till att vilja och välja frihet. Att överskrida sin situation och att leva autentiskt gör hon genom att erkänna sina behov och förverkliga dem genom att följa sitt livsprojekt som för henne i hennes situation innebär att skapa konst. Samtidigt som hennes hemlängtan är över, när hennes behov är mättade, upphör även konsten som hon skapat att bli hennes enda fokus och sysselsättning. Detta innebär också att ha ett autentiskt förhållningssätt då konsten inte bär ansvaret för självförverkligandet för Muminmamman, konsten hon skapat är något som existerar på egna villkor. Beauvoir menar att ”skaparens ansträngningar är autentiska endast som en rörelse mot den självbekräftande existensen. Om verket blir en avgud genom vilken konstnären tror sig uppnå sig själv som vara, stänger han in sig i allvarets universum”.⁶⁹ Beauvoir menar att hamna i *allvarets universum* är en illusorisk existens, hon hävdar att man inte ska skapa avgudar då konstens uppgift istället är att beskriva existensen för andra, ”[d]en bör avslöja existensen som ett skäl att existera för människorna”.⁷⁰ Detta anser jag Muminmamman exemplifierar genom att inse att hon inte längre känner hemlängtan och målningen upphör att vara hennes hemliga värld och trädgård. Hon kan inte längre fly en hemlängtan som hon har botat med hjälp av målningen. Genom att låta målningen fylla behovet och upphöra att vara en verklighetsflykt blir det istället en beskrivning av hennes existens snarare än en avgud.

Det ligger även en viss dubbelhet i denna uppdelning jag har presenterat, målningen i berättelsen är inte endast ett verk. Det är inte bara ett möte mellan subjektet Muminmamman och objektet målningen. Målningen upphör att vara endast en väggmålning när

68 Ibid. s. 71.

69 Beauvoir, 1992. s. 65.

70 Ibid. s. 72.

Muminmamman stiger in i den och det blir till en helt egen värld. Tryggheten och självinsikten som hon till slut uppnår är inte i mötet med objektet utan snarare något mer, ett objekt med valet att finnas och valet att upphöra. Målningen är inte ett subjekt i sig men ett överskridande i sig, vare sig det är konstverket som överskrider sina barriärer eller Muminmamman som skapar en värld där hon kan överskrida sin situation. Målningen blir till och upphör samtidigt med Muminmammans behov. Men det är inte tydligt om konstverket beslutat att finnas och sedan stängt sin värld för Muminmamman när hon inte längre behövde fly verkligheten, eller om det är Muminmamman som styr väggmålningen och dess värld med sina känslor. Detta transcendent möte mellan konstverket och Muminmamman skulle jag vilja hävda är även ett möte mellan ett subjekt och *den andra*. Väggmålningen kan ha en egen vilja eller någon typ av agens och kan därmed också enligt mig analyseras ur ett perspektiv som den andra, den bekräftande relationen som skapar Muminmammans trygghet, då det är i relation *till* och varandet *i* konsten som Muminmammans behov tillfredsställs och hennes existens berättigas.

Människan kan finna ett berättigande för sin egen existens endast i andra människors existens – och hon behöver ett sådant berättigande. Hon kan inte undgå det. [...] Jag angår de andra och de angår mig. Detta är en odelbar sanning: relationen mig-andra är lika oupplöslig som relationen subjekt-objekt. [...] Att vilja sig fri är också att vilja de andra fria, en sådan vilja är ingen abstrakt formel, den pekar ut konkreta handlingar att utföra för var och en.⁷¹

Även om målningen inte kan representera ett autonomt tänkande subjekt är gränslandet som den representerar viktigt att påpeka. Målningen skapar möjligheter för Muminmamman genom att vara något mer än endast ett objekt, endast en målning. Det är där hennes kontemplation och lugna egentid skapar en trygghet som hon behöver. Hon vill sin egen frihet genom att inte känna hemlängtan, alltså inte vara i behov av målningens värld. Hon förnekar inte sig själv, som hon exempelvis gör med Muminpappan. Därför är pappan inte ett exempel på den andra. Han är den andra som inte vill sig själv eller andra fria att handla. Han är fast i sitt äventyr. Eller är detta kanske mötet med målningen med Muminmamman själv, har hon skapat ett verk som blivit självmedvetet som i sig har skapat den tillvaro hon vet att hon är i behov av? Är målningens agerande självmedvetet och en väg till den Muminmamman som

71 Ibid. s. 67f.

hon vill bli? Elina Druker nämner detta i sin artikel ”Staging the illusive: Self-reflective images in Tove Jansson's novels”. Hon skriver att andra forskare föreslagit att Muminmammans försvinnande in i målningen kan representera en förvirring eller sinnessjukdom och stöder sig på en av Agneta Rehal-Johanssons läsningar av händelsen men Druker vill istället hävda att Muminmammans agerande är positivt. Att det snarare kan representera självständighet eller återtagande av makt.⁷² Även färgerna och penslarna som Muminmamman använder kan visa på detta:

[T]he colours in Moominmamma's painting are bright and clear. Moominmamma finds indelible pencils, bags of dye in brown, blue and green, a tin of red lead paint and some lampblack – all rich and distinctive hues which she uses to paint her garden. The brush she uses is a bit too large, leaving the flowers inelegant and clumsy, but vibrant and strikingly colourful. The moment she steps into the image, the sunset illuminates the walls and intensifies the shades. [...] Moominmamma finds strength in her solitude, and this is reflected in the strength of her palette.⁷³

Enligt mig är det inte illusion, förvirring eller sinnessjukdom som driver Muminmamman. Att kunna finna denna styrka som Muminmamman upplever kräver beslutsamhet och vakenhet. Detta transcenderande som Muminmamman upplever kan inte ske endast med ett möte med ett enkelt objekt då detta hade förändrat Muminmammans självförverkligande till självbedrägeri enligt Beauvoir. Men i detta positiva förhållningssätt från Muminmammans sida skapas även en förhoppning om en bättre tillvaro, som målningen möter och svarar på. Rehal-Johanssons skriver i sin avhandling *Den lömska barnboksförfattaren: Tove Jansson och muminverkets metamorfoser* att Muminmammans målning, förutom att kunna läsas som en gestaltning av galenskap visar även en på lusta. Att Muminmamman äntligen ”också fått utrymme att ägna sig åt något helt eget och lustfyllt” men att hon i slutet av berättelsen återgår till sin gamla roll som Muminmamman.⁷⁴ Jag vill hävda att det dock inte är samma Muminmamman som hittar tillbaka till sin roll som Muminmamman, utan en existentiellt förändrad mamma som mognat av sina erfarenheter och nyfunna talang till att skapa konst.

72 Elina Druker, ”Staging the illusive: self reflective images in Tove Jansson's novels” ur Catherine Mary McLoughlin & Malin Lidström Brock, (red.), *Tove Jansson rediscovered*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, 2007. s 79f.

73 Ibid. s 82.

74 Rehal-Johansson, s. 150.

Det är mamman som skapar denna tillvaro, men även tillvaron som skapar Muminmamman. Målningen hade blivit en avgud om den blott hade varit en målning som burit ansvaret som ett enkelt objekt för Muminmammans berättigande, men målningen beskriver inte bara existensen utan *blir* också den. Det är världen som skapas och världen som upphör som tillåter Muminmamman att undkomma en illusorisk existens. Det är med hjälp av konsten, skapandet, och konstens gränslöshet, som Muminmamman hittar ett autentiskt leverne.

Rehal-Johansson skriver om ”den kulturella upplevelsen” och begagnar psykoanalytikern D.W. Winnicotts teorier kring konst och konstskapandet. Den kulturella upplevelsen är ett tillstånd eller en plats för avkoppling, och äger rum i ett sorts mellanområde varken i den yttre verkligheten eller den inre, subjektiva verkligheten. Rehal-Johansson skriver:

Som jag förstår det innebär hans [Winnicotts] analys att upplevandet av ett konstverk fyller en annan funktion än skapandet av detsamma, och att denna funktion är att vara en möjlighet för individen att på en gång vila från den yttre verklighetens tvång och konflikter och samtidigt en inbjudan till ett möte, ett deltagande i levda erfarenheter och andra människors subjektivitet.⁷⁵

Det här rimmar väl med det jag försöker visa med Muminmammans tillblivelse, med skillnaden att även med skapandet visar Muminmamman i det här fallet samtidigt en upplevelse av den. Hon kan inte skapa målningen utan att hela tiden uppleva den. För henne bli det samma funktion, men hon delar erfarenheter med sig själv i första hand och senare med beundrare av hennes målning, med andras subjektivitet. Just det här med att dela konstverket med sig själv i första hand möjliggör hennes överskridande av sin situation. Det blir en plats för avkoppling som Rehal-Johansson talar om men också en plats av självförverkligande. Muminmamman både skapar och upplever konsten i ett mellanområde, och blir till på nytt.

⁷⁵ Rehal-Johansson, s.341f. Denna analys går i samband med Rehal-Johanssons analys av ett annat verk av Tove Jansson, nämligen *Sent i november* (1970), men teorin är ändå relevant för min frågeställning.

Pusslet som en ekfras av en metabild

Mitt i all denna familjedistansering och innan Muminmamman börjat måla, försöker hon förgäves skapa sammanhang genom utflykter och andra projekt. Ett av dessa projekt är en gemensam familjelek i form av ett mystiskt pussel som mamman hittat i en låda i fyren. Muminpappan, Lilla My och Muminrollet gillar inte idén om att lägga ett pussel på tusen bitar. Allt detta sker när fyrens nyhetsbehag fortfarande är färskt och mamman är förbisedd. Detta pusselprojekt löper som en röd tråd genom hela verket och hela identitetsförändringen, och blir till ett gemensamt bildskapande för hela familjen att delta i. Bilden som sakta visar sig i pusslets fullbordande beskrivs genom hela verket och är därför en kontinuerlig ekfras. En ekfras av en ofullständig bild som kommer att bli till, visar det sig, genom olika skeenden i familjens liv och som på olika sätt speglar deras tillblivelse under verkets gång. Det är från denna utgångspunkt jag vill diskutera hur pusslet i verket kan definieras som en ekfras av metabild för läsaren, men först ska jag beskriva pusslet i texten innan jag går in på vad som definierar en metabild.

Pusslet är kopplat till den mystiske fyrvaktaren som bott där innan Muminfamiljen bosatt sig i den övergivna fyren, det blir samtidigt till ett verktyg för berättelsens utveckling och en symbol för familjens sökande efter trygghet i deras nya hem. Familjens motvilja att engagera sig i att början lägga pusslet visar sig i deras ogillande av den stora högen av pusselbitar.

Och kan ni tro vad jag hittade. Ett pussel. Här finns minst tusen bitar och ingen kan ha en aning om vad det hela blir när det är färdigt. Det är väl en rolig lek! Hon [Muminmamman] öste ut pusslet på bordet mellan tekopparna, det var en stor väldig hög. Familjen betraktade den ogillande. Muminrollet vände på en av bitarna, den var svart. *Svart som Mårran. Eller skuggorna i snårskogen – eller pupillen i sjöhästarnas ögon. Eller en miljon andra saker. Den kunde vara vad som helst.* Och ingen visste var den passade in förrän nästan hela bilden var färdig.⁷⁶

När familjen är mer fokuserad på andra saker än att hinna intressera sig för ett pussel känns uppgiften som något ouppnåelig och belöningen med att veta vad bilden kommer att föreställa

⁷⁶ Jansson, 2015, s. 92. Min kursiv, förtydligad ekfras i stycket.

långt borta. Deras egna individuella projekt på ön väger tyngre, som de vill utöva i sin ensamhet, men den enda som inte har något speciellt eget projekt (än) är Muminmamman. Denna ekfras visar pusslets många bildmöjligheter från Muminrollets perspektiv, och de olika familjemedlemmarnas tillstånd speglas i kontemplerationen inför pusslet i den omringande texten. Hela familjen slås av samma motvilja när högen av pusselbitar uppenbarar sig på bordet. Men projektet fortskrider ändå, senare när vi läser om pusslet har de iallafall kommit en bit på vägen och börjar känna igen detaljer i bilden de tillsammans börjat bygga fram. Denna gång möter vi familjen i en något mer sammanhållen form, de är inte längre lika starkt isolerade på eget håll med sina projekt. Det finns istället för motvilja en välvilja och ett intresse. Familjen samlas nu oftare i fyren för att umgås med varann. Bilden börjar sakta ta form och väcker familjens nyfikenhet.

Nu hittade jag en bit som går in i det där svåra stället. Titta. De lutade sig över pusslet och beundrade. *Det blir en stor grå fågel*, ropade Lilla My. *Där är nunan på en annan och den är vit. De flaxar iväg som om de hade eld i stjärten!* Nu när de visste vad det var frågan om hittade de fyra fåglar på en liten stund.⁷⁷

I denna stund befinner sig familjen inte längre på villovägar och samlas allt oftare tillsammans. Muminmamman har också vid det här laget börjat känna sig mer som hemma. En tillfredsställelse infinner sig hos familjen både sammanhållet och individuellt. Deras sökande efter identitet och trygghet har börjat avta med tiden när pusslet sakta tagit form. Istället hamnar fokus igen på mysteriet med den övergivna fyren och den hemlighetsfulle mannen de kallar fiskaren, som bodde ensam ute på ön innan de anlände. De har en aning om att mannen är den egentliga fyrvaktaren då denne känner igen fyren och är livrädd för att komma i närheten av den, men verkar också ha tappat minnet. Han är även den enda karaktären i verket utan viljan att söka efter svar eller sitt svunna liv. Familjen lurar in mannen på födelsedagsfirande eftersom de tänker att det ska dämpa den ångest som mannen känner inför att gå in i fyren. De lyckas, och får samtidigt reda på varför mannen försvunnit från fyren från första början.

⁷⁷ Ibid. s. 181. Min kursiv, ett förtydligande av ekfrasen i texten.

Fiskaren stod framför byrån och tittade in i spegeln. Han betraktade Muminpappans hatt och begrundade länge sin egen obestämda nuna. Sen flyttade han blicken till pusslet som låg på sin pappskiva. Han tog upp en bit och passade in den, han fortsatte att lägga pusslet med mycket snabba rörelser, familjen hade stigit upp och kom fram bakom honom för att titta. Bilden var färdig. *Fåglarna och fyren. Fåglarna flög rakt mot fyrlyuset.* Fiskaren vände sig om och såg på pappan. Nu kommer jag ihåg, sa han.⁷⁸

Det finns en obehaglig ton i direktheten av denna ekfras. I samband med att fiskaren – som nu minns att det är han som är fyrvaktaren – plötsligt är sig själv och pusslet som uppenbart lösts många gånger av den ensamme fyrvaktaren, blir ekfrasen en tillbakablick till början av verket där familjen hittar fågelskelett under fyrens trappa. Lilla My nämner att hon hittat flera stycken och refererar till ett påhittat verk som klingar illavarslande, *De bortglömda benens hämnd*.⁷⁹ Ekfrasen beskriver fåglar som flyger rakt in mot fyrlyuset, och berättelsen visar på att fåglar förgås i mötet med fyren. Fyrvaktaren antyds ha släckt fyrlyuset och packat ihop av ren ångest med tanke på alla de fåglar som dött under hans tid som fyrvaktare. Denna ångest har även gjort att fyrvaktaren helt glömt bort vem han är. Nu när han får återse bilden i det färdigställda pusslet återställs hans minnen och samtidigt hans identitet som fyrvaktare, och han flyttar tillbaka för att ta hand om fyren. Varför fyrvaktaren väljer att återgå till arbetet är oklart, det kan ha att göra med att han inte längre är ensam, eller att målningen på väggen av Muminmamman gör honom glad.⁸⁰ Detta kanske lättar på ångesten av att bära ansvaret för de döda fåglarna, och återupptar ansvaret att visa vägen för förbipasserande skepp.

Allt detta som har med pusslet att göra kan enligt Mitchell benämnas som en metabild. En bild som refererar till sig själv och gör betraktaren av bilden medveten om bilden och samtidigt självmedveten.⁸¹ Alla bilder som refererar till bilders egna beskaffenhet är en metabild.⁸² Eftersom det är ett pussel vi diskuterar så refererar den redan till sin egen beskaffenhet som bild innan den är fullbordad, ett pussel *ska bli* en bild och är samtidigt redan en bild. Även de individuella pusselbitarna kan väcka en idé om vad bilden ska bli eller är

78 Ibid. s. 205. Min kursiv, förtydligande av ekfrasen i stycket.

79 Ibid. s. 39. Detta påhittade verk omnämns även i *Muminpappas memoarer* skriven av Tove Jansson. Värt att notera att detta verk nu finns på riktigt sedan 2015, som en barnbok skriven av Rickard Ask och illustrerad av Jutta Falkengren.

80 Ibid. s. 206.

81 W. J. T. Mitchell, *Picture theory: essays on verbal and visual representation*, Univ. of Chicago Press, Chicago, Ill. [u.a.], 1995, s. 48.

82 Ibid. s. 57.

klara bilder i sig själva. Det är med en viss gåtfullhet som vi får följa fullbordandet av denna ofärdiga men ändå redan förutbestämda bild. Utvecklandet av pusslet blir temporalt styrande i verket och visar familjens dåvarande känslomässiga utveckling samtidigt som pusslet läggs. Deras förhållande till den nya platsen och till varandra speglas under utvecklingen av pusslet, men det visar inte på någon distinkt självmedvetenhet från karaktärernas sida under pusslets utveckling, men blir ändock tydlig för läsaren. När fyrvaktaren hittar sig själv – eller återfår minnet – när han ser den ihopsatta bilden av pusslet blir han självmedveten och återgår till att vara fyrvaktaren igen trots att det inte är tydligt att problemet med att vara fyrvaktare för honom är löst. Fyrvaktaren ser bilden och bilden visar/påminner honom om vem han är. Bilden är samtidigt fyrvaktarens komprimerade identitet samtidigt som det bara är en bild av fåglar som flyger mot en fyr. Bilden är en beskrivning av hans ångest som fick honom att fly samtidigt som det är bilden som får honom att återta sin fyrvaktarroll. Detta – vill jag hävda – kan definieras som en *metabild*, men i detta fall en ekfras av en metabild. Det är en metabild för läsaren och läsoplevelsen vi får av ekfrasen av detta pussel. Vi ”betraktar” bildens utveckling i texten, samtidigt skapar det faktumet att det är ett pussel ett motargument mot att det skulle vara en bild eftersom det också är en lek, ett spel. Men när pusslet är klart och bilden blir tydlig visar den även en radikal karaktärsutveckling direkt kopplat till fyrvaktarens minne. Förklaringen till vad som kan skapa denna metabild finner vi i en definition från Mitchell med begreppet ”Effect of interpellation”:

[t]he sense that the image greets or hails or addresses us, that it takes the beholder into the game, enfolds the observer as object for the 'gaze' of the picture. This is true even when no figure in the image looks out at the beholder. Magritte's pipe addresses, even lectures the beholder, broadcasting two contradictory messages (the legend: 'This is not a pipe' ; the picture: 'this is a pipe') simultaneously.⁸³

Ett pussel är ett spel, men ett färdigt pussel visar en bild och spelet är slut, det blir en viss motsägelsefullhet i det hela. Bilden visar oss vad den är som bild och pussel, hur den påverkar karaktärerna och gör oss till en del av dess agenda, vi bjuds in till detta ”spel” som Mitchell skriver. Metabilden kan även antyda en evig godtycklighet gällande sin egen existens, ett skiftande av betydelse och en ovisshet som på något sätt gör betraktaren lika ovisst. Pusslet är ett exempel på en bild som är i ständig utveckling tills den är fullbordad, sedan kan den

83 Ibid. s. 75.

påbörjas igen. Ett pussel har ett slutgiltigt svar kan tänkas, men effekten av detta pussel skapade ändå ovisshet hos betraktaren som läsaren ”ser”. I ett pussel behöver inte bilden slutföras för att man ska veta att det blir en bild, men bilden visar sig inte i sin helhet förrän pusslet är färdigställt. Pusslets ovisshet ligger även i upprepanget. Att lösgöra pusselbitarna och börja lägga pusslet på nytt gör att pussel i sig är i ständig flux. Det blir en bild, men det är ett pussel. Alltså vill jag se att begreppet metabild har en självklar plats i pusslets betydelse i verket. Det är dock inte en bild om en bild – som Mitchell använder sig av som definition – utan här istället en ekfras av en (meta)bild. Det är endast i textform vi får följa pusslets beskrivning och utveckling. Men jag vill hävda att metabilden även kan upplevas via en ekfras, när betraktaren – karaktären/karaktärerna – och läsaren får följa pusslet och pusslets dramaturgi blir denna ovissa resa en sorts spegling av både familjens utveckling för läsaren, och fyrvaktarens självmedvetenhet och självskapande för läsaren och även för karaktärerna i berättelsen. Bilden i sig refererar till platsen de är på och är direkt kopplad till både att familjen sakta hittar hem och accepterar sin nya tillvaro i fyren och fyrvaktarens sorg och hans avhopp från hans fyrvaktaransvar. Det berättas inte hur fyrvaktaren miste minnet från första början, det är även ovisst ifall det har hänt förut. Pusslet har lagts många gånger, ångesten har för fyrvaktaren gjort sig påmind minst lika många gånger eftersom han kan pusslet utantill och lägger pusselbitarna på plats i snabb takt.

Även om bilden i pusslet alltid är densamma så blir den aldrig färdigställd, det kommer alltid vara ett pussel, alltså att den kan tas isär och spelas på nytt. I verket är betraktaren en annan än läsaren, läsaren i sig betraktar snarare när metabilden utvecklas och karaktären påverkas, men läsaren är även en ”betraktare” av den färdiga bilden precis som fyrvaktaren. Fyrvaktaren är betraktaren av pusslet vars bild refererar direkt till hans minnen och identitet. Familjen är betraktare av pusslet som sedan betraktas av läsaren i deras olika livsstadier på ön. Pusslet är en röd tråd genom verket som inte bara är en gåtfull bild utan som till slut får agera plattform för familjens återkomst till varann, en referens till ön och fyrvaktarens liv samtidigt som den – när den är färdigställd – symboliskt avslutar familjens identitetskris. Allting har fallit på plats i och med pusslets slutförande, och det har blivit en metabild för läsaren. Mitchell förklarar närmare hur metabilden även är en del av identitets- och självförståelse:

We may want to say that self-knowledge is "only a metaphor" when applied to pictures that are, after all, nothing but lines and shapes and colors on flat surfaces. But we also know that pictures have always been more than that: they have also been idols, fetishes, magic mirrors – objects that seem not only to have a presence, but a "life" of their own, talking and looking back at us. That is why the use of metapictures as instruments in the understanding of pictures seems inevitably to call into question the self-understanding of the observer. This destabilizing of identity is to some extent a phenomenological issue, a transaction between pictures and observers activated by the internal structural effects of multistability: the shifting of figure and ground, the switching of aspects, the display of pictorial paradox and form of nonsense.⁸⁴

Avsnittet om pusslet fungerar som en bra övergång mellan ekfrasen och det existencialistiska, som en egen förklaring till fiskarens tillblivelse. Identitetsskapandet som jag visar på via ekfrasens formuleringar liknar metabildens egen definition. Mitchell skriver om vikten i relationen mellan betraktare och bild och hur det spelar en betydande roll i självförståelsen. Det är denna spegling av ett själv i konsten som jag vill poängtera är en del av ekfrasen som begrepp, om betraktaren färgar sin beskrivning av bilden. Det är med detta exempel om pusslet i verket som jag kan visa på hur tillblivelse via ekfrastiska beskrivningar är ett relevant verktyg och på sätt och vis redan används inom bildteorin.

84 Ibid. s. 57.

Lyssnerskan

Det som totalt uppfyller en människa fascinerar mig. Det kan vara destruktivt, eller innebära ett positivt försök att nå ut över de egna gränserna. Och sen finns ju temat om ensamheten, som plåga eller självvald gåva.⁸⁵

Från denna samling har jag valt ut två noveller där vi på olika sätt får följa konstens betydelse för individerna i texten via ekfraserna och konsekvenserna av betraktandet. I novellerna är det diktjaget som berättar och till skillnad från de andra två verken av Tove Jansson så har de valda kortnovellerna tydliga och långa ekfraser som relaterar till den existentiella självutvecklingen eller processen som karaktärerna är med om. Jag har valt att illustrera denna tillblivelse – eller en radikal existentiell förändring hos karaktärerna – med novellerna ”Svart-vitt” och ”En kärlekshistoria”.

Svart och vitt

I ”Svart-vitt” möter vi en äldre, namnlös man som arbetar som illustratör. Han bor tillsammans med sin fru Stella och har precis fått ett stort arbete att utföra på ganska kort tid. Han väljer att begagna sig av Stellas fasters hus lite längre bort inåt landet för att i några månader ägna sig åt sina illustrationer till projektet som – passande för hans illustrationsstil – är en skräckantologi. Under denna tid blir illustratören mer isolerad och det speglas tydligt i hans skapelser och i hur han skapar.

Att förlora sig i bilden – det isolerade jaget

Hustrun Stella är inredningsarkitekt och illustratörens älskade partner. Han försökte men lyckades aldrig teckna hennes ansikte. Tidigt visar sig hans osäkerhet i kontrast till Stellas självsäkra närvaro. Det är hon som har ritat huset de bor i, stort, luftigt och ljust. Han tänker ofta på mörkret eftersom han inte trivs i det ljusa. Han saknar dörrar i huset och plågas av konstant ryggvärk som han tror beror på de låga möblerna de har. Vad Stella tycker om hans

⁸⁵ Helen Svensson (red.), *Resa med Tove: en minnesbok om Tove Jansson*, Schildt, Esbo, 2002, s. 227. Tove Janssons ord.

illustrationer betyder mycket för honom, när han visar sina senaste alster för henne tycker hon att något saknas:

Din linjeföring är perfekt. Jag saknar bara en dominant. Menar du att det är för grått? frågade han. Hon svarade: Jo. Det behövs mera vitt, mera ljus. De stod vid det låga bordet och han såg sina teckningar på långt avstånd, *de var verkligen mycket grå*. Jag tror det är svart som behövs, sade han. Förresten ska man se dem på nära håll.⁸⁶

Hans oro över att hitta en fungerande svart dominant förvärrar hans ryggvärk och blir nu kopplat till hans konstskapande. Ryggvärken blir till en röd tråd i berättelsen och jag återkommer till den i slutet. Illustratören får en stor beställning där han får tillfälle att visa sin talang. En skräckantologi som de båda tycker ska passa hans tecknarstil. Han påbörjar arbetet men lyckas inte fånga mörkret han vill åt, de bor för ljusst. Stella föreslår att han kan låna hennes fasters hus som står tomt. Där kan han jobba i några veckor. Arbetet börjar för honom i vindsvåningen i det tomma huset någonstans längre bort på landet. Här försvinner Stella helt som subjekt och röst i berättelsen och återges endast i breven han skickar till henne, även om han starkt påpekade att han inte skulle skicka några brev utan bara fokusera på sitt arbete.

I huset närmar sig det mörker som han längtat efter, han börjar illustrera med en svart dominant. Han tecknar skickligt tunna linjer med tusch. ”Han arbetade inte längre för att göra en bild, utan för att få teckna”.⁸⁷ Redan efter den första färdiga helsidan skriver han ett brev till Stella. I breven berättar han hur han har det och hur hans tecknande utvecklas. Flytande marginaler och trevande skuggor. Han beskriver sina teckningar som abstrakta, som i konstant skifte och alltid ur ett perspektiv av mörker. Antologin finner han banal, men berättelserna ger honom en ursäkt att illustrera svarta. Det är bara en berättelse som han finner skrämmande. Det är också teckningen till denna berättelse han undviker att illustrera. Berättelsens skräck kommer ur att det utspelar sig i ett vitt rum, mitt på dagen. Han ritar vinjetterna skickligt men återkommer hela tiden till sina svarta helsidor. Han märker nu att han inte längre har ont i ryggen. Det här tyder inte bara på att han känner sig mer bekväm i sin nuvarande situation utan kan också kopplas till självförverkligandet som håller på att ske. Att hitta tillbaka till sig själv samtidigt som hans skapande ger honom en mening eller ett existensberättigande som

86 Tove Jansson, *Lyssnerskan: noveller*, [Ny utg.], En bok för alla, Stockholm, 2007. s. 43. Min kursiv, för förtydligande av själva ekfrasen.

87 Ibid. s. 47.

inte fanns där tidigare påvisar samma tendenser som vi såg hos Muminmammans tidigare beteende när hon börjat måla. Att hitta sig själv eller sin plats genom konsten är ett återkommande tema hos Jansson, men även ensamheten är en viktig ingrediens i sökandet efter sig själv. Till skillnad från Muminmammans lugn är dock illustratören mer benägen att bli manisk. Hans tecknande eskalerar så till den grad att han tappar sin tidsuppfattning, han minns heller inte vilka brev som är skrivna eller bara tänkta. Allt detta till förmån för illustrationerna och sin egen lycka men å andra sidan sker det möjligen på bekostnad av hans mentala hälsa. Under tiden hittar han sin egen stil och sin särart. Han tycker sig ha tecknat för tydligt, det är det osägbara som intresserar honom, och bilderna får inte överförklaras.

I ett nytt brev till sin hustru förklarar han sin vilja att han ska skapa något helt eget, han vill inte rita föreställande utan antydande.

Jag ser mina bilder som ett stycke verklighet eller överklighet skuret på måfå ur ett långt och ohjälpligt skeende, mörkret jag tecknar fortsätter hur långt som helst. Jag genomkorsar de med smala och farliga ljus...Stella, jag illustrerar inte längre. Jag gör mina egna bilder och de följer ingen text.⁸⁸

Det är återkommande att han räds ljuset och hellre vill fokusera på mörkret. Hans osäkerhet inför Stella kan också förklaras med att hon i denna novell associeras med ljus och hans osäkra förhållningssätt till henne märks i sökandet efter bekräftelsen han vill ha för sina illustrationer. Det märks även i hans vilja att tillfredsställa henne efter hennes kommentar om att illustrationerna behöver en dominant färg. Han börjar teckna av det stora, förfallande, tomma huset. Snabbt medan det finns kvar. Denna stress är ett uttryck för hans begär att illustrera snabbt och i stora omfattning. Det är det enda han tänker på. Hans maniska behov av att hinna färdigt innan huset inte längre finns tyder även på nergången av illustratörens mentala hälsa. Ett hus kan inte bara försvinna, inte under tidsramen för färdigställandet av hans illustrationer eller hans avbildning och dokumentation av huset. Under denna period känner han sig dock piggare än någonsin. Han sover lika bra som när han var ung och vaknar ögonblickligt och utan oro. Trots besattheten av att illustrera kan man också läsa dessa fysiska förbättringar som en lycka, ett självförverkligande. Han beskriver sig själv i sina brev som en betraktare av ödslighet, ur ödsligheten.⁸⁹ Han tycker sig ha hittat något viktigt och något som

⁸⁸ Ibid. s. 49.

⁸⁹ Ibid. s. 51.

beskriver just honom och hans identitet. Än har inga svar kommit från Stella, han fördriver sin tid med att fortsätta teckna av huset: ”Han tecknade källaren. Han tecknade bakgården, ett kaos av nyckfullt utslängda fragment, utan funktion, kolsvarta och helt anonyma i snön. Det blev en bild av sorgsen förvirring”.⁹⁰ I denna ekfras kan illustratörens sorgsenhet utläsas. I breven försöker han förklara denna stora förändring som skett i sitt konstskapande sedan han lämnat henne för att fullfölja sitt arbete. Hela hans liv har han betraktat världen försiktigt och duktigt. Också här kan vi återkoppla till Muminmammans tidigare skede före hennes utveckling. En underkastelse för andras behov, att konstant vara duktig och att försiktigt betrakta världen utifrån är för både illustratören och Muminmamman en startpunkt i berättelserna om deras utveckling. Men utan bekräftelse, och i detta fall bekräftelsen från Stella, blir illustratörens tillblivelse ogjord.

Sorgsenheten uppkommer för att det inte finns en andra, någon som kan spegla jagets identitet eller existens. Beauvoir skriver att ”[m]änniskan kan finna ett berättigande i sin egen existens endast i andra människors existens – och hon behöver ett sådant berättigande. Hon kan inte undgå den”.⁹¹ Därav förändringen från den grå färgen på illustratörens tidigare teckningar till utvecklandet till den svarta dominanta färgen eftersom Stella bekräftade honom och kommenterade hans verk under tiden de betraktade hans tidigare alster. Eftersom Stella nu inte svarar börjar han också känna att hon är långt borta, nästan oåtkomlig. Veckor har förvandlats till månader. Tiden blir mindre viktig och beskrivs inte längre på samma sätt i texten. Större och bredare tidsperspektiv infinner sig och han minns sin fru bara som en bild. Hans ensamhet och isolering från resten av världen börjar ha konsekvenser för hans beteende och hans verklighetsbild. ”Hon var längre borta nu, en bild, en vacker, lätt teckning av en kvinna. Stundom rörde hon sig sval och helt naken i den stora salen av vitt trä. Han hade svårt att komma ihåg hennes ögon”.⁹² Han söker bekräftelse men möts av tystnad, han föreställer sig Stella i salen av vitt trä, återigen oåtkomlig och upphöjd.

Slutligen tar han tag i den skräckinjagande bilden av det ljusa rummet. Det är den sista teckningen han behöver illustrera till antologin. Nu när han tecknat tomma rum i veckor vet han hur han ska rita. Det enda sättet att teckna bilden är att avbilda hans och Stellas ljusa vardagsrum. Härifrån är hela berättelsen en tillblivelse blandat med ekfras, han föreställer sig själv i bilden samtidigt som han ritar den. Westin nämner också i sin avhandling att

⁹⁰ Ibid. s. 52.

⁹¹ Beauvoir, 1992, s. 67.

⁹² Jansson, 2007, s. 52.

illustratörens projekt är samtidigt en bearbetning av hans inre, men att han ”vänder skräcken in mot sig själv”,⁹³ det är också här vi kan se kulmen av det maniska ritandet och den stegvis havererande mentala stabiliteten.

Den var Stellas vardagsrum, det fulländade rummet där de levde med varann. Han var förvånad men helt övertygad. Han gick omkring och tände de låga ljuskällorna, allesammans, fönstren öppnade sina ögon mot den upplysta terrassen. Vackra främmande människor rörde sig långsamt i grupper på två eller tre, han tecknade dem alla, lugnt och säkert med *små grå, skickliga linjer*. Han tecknade rummet som var *ett skrämmande rum utan dörrar, det bångade av spänning, omärkligt fina skuggade sprickor de vita väggarna men han lät dem rinna vidare och vidgas*, han tecknade dem alla. Han såg att fönsterväggarnas väldiga glasskiva höll på att sprängas av trycket inifrån och började teckna den så snabbt han kunde och samtidigt såg han klyftan som öppnade sig i golvet och den var svart. Han arbetade snabbare och snabbare men innan hans penna kom fram till mörkret vände sig rummet han tecknade och störtade utåt mot sitt fall.⁹⁴

Här slutar berättelsen. Denna textstycke är intressant eftersom vi tydligt ser hur ekfrasen är ”ofärdig” i och med att illustratören *befinner sig* i bilden samtidigt som han tecknar den. Bilden kan inte beskrivas i sin helhet om inte bilden är klar. Konstskapandet och ekfrasen vävs samman samtidigt i ett försök till överskridande från illustratörens sida. Denna novell är även speciellt spännande eftersom den behandlar självförverkligandet i sig, men utan bekräftelsen av den andra. Det finns ett mål, ett handlande och ett begär som alla beskrivs via hans liv och som samtidigt är illustratörens livsprojekt. Berättelsen börjar med att presentera ett mål för illustratören, sedan beskrivs hans resa för att uppnå detta mål. Samtidigt är det inte själva målet som är viktigt utan det är illustratörens utveckling och resan dit som är av vikt. Han uppnår många delmål på vägen gällande sin egen tecknarstil och upplever hela tiden en utmaning och en utveckling samtidigt som han märker en rent fysisk förbättring samt upplever mindre oro och bättre sömn. Men i sista delen av novellen, efter att illustratören isolerat sig i huset, försöker han utvecklas utan bekräftelse av den andra. Alla illustratörens abstrakta beskrivningar av de egna verken i ekfraserna visar kort den tillblivelse mannen upplever. Stella blir senare endast en parentes i mannens självupptäckelseresa men tar ändå upp en stor del av hans tid. Hon blir själv ett mål eller ett tillstånd som mannen saknar och vill

93 Westin, s.451.

94 Ibid. s. 53. Min kursiv för förtydligandet av ekfrasen.

uppfylla, detta ser vi med exemplet av vardagsrummet och dess ljus som starkt symboliserar Stella och även illustratörens bleknande minne av Stella då hon istället blir till en bild någonstans långt borta. Han påbörjar sin tillblivelse och blir i sista ekfrasen en del av konsten. Till skillnad från Muminmammans transcendens till ett nytt förhållningssätt till sin situation där hon helt slutar att bli en del av konsten när hon slutar att gå in i sin tavlan, blir illustratören i denna berättelse istället uppslukad av sin konst och sitt eget skapande på ett negativt sätt. Muminmamman återgår till kollektivet och de andra medan mannen i novellen endast har sin ensamhet att tillgå. Han blir en del av den sista illustrationen han gör, som också är den svåraste att slutföra. I detta sista stycket i berättelsen försöker han överskrida sig själv genom handling, men misslyckas att förankra sig i sitt eget vara och försvinner bokstavligt in i konsten. Han lyckas inte med det som Muminmamman lyckas med, och skapar istället en avgud av konsten, en hel värld som slukar honom och som också tyder på mental kollaps som konsekvens. Han och rummet störtar mot sitt fall. Det är här vi får bevittna en misslyckad överskridning/transcendering. Sedan är berättelsen slut. ”Eftersom människan är projekt kan hennes lycka liksom hennes njutningar endast vara projekt. [...] målet är bara mål i slutet av vägen; så snart det har uppnåtts blir det en ny startpunkt”, skriver Beauvoir och menar att det inte är meningen att stanna vid målet, som illustratören gör, utan istället överskrida det.⁹⁵

Människan som begär, som klarsynt företar sig något, är uppriktig i sina begär; hon vill ett ändamål, hon vill det även om det utesluter alla andra ändamål, men hon vill det inte för att stanna upp där, för att njuta av det; hon vill det för att det ska överskridas.⁹⁶

Det är på detta sätt som illustratören transcenderar sin situation, men han misslyckas att nå de mål som behövs och stannar istället i sin konst eller slukas av den. Jansson visar här på ett inautentiskt leverne, hur denne man konstant söker sig till sin frihet genom ett tydligt begär så till den grad att han i slutet av novellen störtar och försvinner med rummet eller med mörkret. Det är en tolkningsfråga om mannen blir galen eller om han bara lyckas illustrera det som är mest skrämmande för honom, men min poäng är att oavsett hur skrämmande illustratörens uppgift verkade så handlade han troget sin vilja vilket ledde till överskridandet, som även

95 Beauvoir, 2013, s. 33.

96 Beauvoir, 2013. s. 33.

visar sig vara ett illusoriskt idealiserande av konsten som medförde en misslyckad transcendens. Att skapa avgudar av konsten blir till ett inautentiskt leverne, det är inte längre att vilja sig själv och andra fria utan istället att idealisera något så till den grad att ens egen och andras existens kommer i andra hand. Idealen skapar en situation där ansvar för den egna existensen inte behöver tas, istället lever illustratören endast för och i konsten. Inte för sig själv eller ens för den möjliga framtid där han kan vara med Stella igen, även hon har blivit till en avlägsen bild och blir istället ett annat ideal. Filosofen Andrea Veltman beskriver också – som Beauvoir – transcendensens natur fast med andra ord. För att tydliggöra illustratörens misslyckande använder jag mig av hennes exempel där hon menar att transcendensen visar sig genom ett handlande, inte ur komfort och trygghet utan tvärtom ur en osäkerhet som leder till en öppen framtid:

The nature of transcendence is active movement, perpetual surpassing, or going beyond the given; and transcendence is thus truly achieved, not in the enjoyment of relaxation, but in some endeavor that moves an individual beyond the present status quo toward an open future. One achieves transcendence when he 'studies science, writes poetry, or builds motors' but not when he sits idly by devising no project or relaxing in passive enjoyment.⁹⁷

Illustratören i berättelsen lever inte passivt i förhållande till sitt livsprojekt utan agerar fritt efter sina begär att skapa något nytt, något annat och något helt eget. Han försöker överskrida sin situation eftersom han handlar och existerar i världen och på så sätt vill sig själv fri. Det är oklart exakt vad som händer illustratören i slutet av berättelsen men klart är att ekfrasen och illustratörens tankar kring sin konst beskriver ett överskridande under tiden det händer, men ett överskridande som vänds till en flykt. Istället för att existera så försvinner mannen in i sin konst. Den möjliga transcendensen görs till en eskapism, illustratören gör konsten till en tillflyktsort där han inte längre behöver ta ansvar för sitt liv eller sin egen existens. Konsten förgör honom och han låter sig förgöras, och ensamheten är som jag ser det nyckeln till det här misslyckandet. Att egoistiskt sluta sig i sig själv blir till ett självbedrägeri eftersom tillblivelsen, med Beauvoir, är något som skapas av andra. Det är i speglingen av den andra som vi blir till. Till skillnad från Muminmamman där konsten kunde agera den andra och där

⁹⁷ Andrea Veltman, "Transcendence and immanence in the ethics of Simone de Beauvoir" ur Simons, Margaret A. (red.), *The philosophy of Simone de Beauvoir: critical essays*, Indiana University Press, Bloomington, 2006, s.117.

familjen alltid var närvarande, valde hon att inte skapa en avgud utav konsten, utan valde sin frihet genom att inte fastna i hemlängtan och skapa ett hem i fyren. Denna självvalda ensamhet och isolering som illustratören har valt är som upplagd för ett inautentiskt leverne. Konsten blir viktigare och större än jaget, han har skapat ett ideal som han frenetiskt följer. Resultatet blir att han inte längre förverkligar sig själv eller överskrider sin situation utan låter konsten bli en ursäkt att undvika verkligheten. Konstverken som han skapar är immanenta objekt som i sig inte kan bekräfta honom som konstnär eller människa, det behövs en andra och ansvaret av ens egen frihet för att kunna transcendera och för att leva autentiskt.⁹⁸ Här skiljer sig illustratörens och Muminmammans öde åt anmärkningsvärt, även om tillvägagångssättet för deras skapande och sökande varit detsamma. Ensamheten bör överskridas om den är sprungen ur egoism, inte bejakas som ett eget ändamål. Det blir till en verklighetsflykt där illustratören undviker den andres blick, och därmed också sin egen och den andres frihet. Konsten han skapar speglar bara hans mentala förfall och breven han skriver eller inte skriver till Stella gör desamma, där finns inget möte längre med den andre.

Birgit Antonsson beskriver i *Det slutna och öppna rummet* om Tove Janssons tematiska tendenser som liggandes mellan fångenskap och frihet och tar upp delar av novellsamlingen *Lyssnerskan* som exempel. I hennes tolkning av novellen ”Svart-vitt” kommer hon till slutsatsen att det sista stycket i berättelsen beskriver illustratörens befrielse och att novellen till stor del handlar om illustratörens utveckling både som konstnär och människa vilken leder till frigörelsen som han hittar i skapandet.⁹⁹ Men jag vill hävda att det, tvärtom, är ett nedstigande i mörkret som skildras. Hela novellens ton och metaforik antyder ett mörker, en isolering och en symbolisk fångenskap som förvandlar illustratörens skapande till ett maniskt förhållningssätt till hans verklighet. Jag läser om en man som blir galen. Trots den förbättrade ryggen och sömnen skapar illustratören konsten i ensamhet och det görs en poäng av ensamheten i och med Stellas tydliga frånvaro som bekräftelsekälla, vilket hon var i början av berättelsen.

Jansson har tillägnat denna novell den amerikanske tecknaren och författaren Edward Gorey (1925–2000), som har en bildsvit bestående av mystiska och skrämmande bilder ofta tecknade i en svart dominant och med inspiration tagen från det ockulta. Även Antonsson nämner Gorey, och påpekar att ”Gorey's produktion vetter åt sjuk humor, surrealism, åt

98 Beauvoir, 1992, s. 67.

99 Birgit Antonsson, *Det slutna och det öppna rummet: om Tove Janssons senare författarskap*, Carlsson, Stockholm, 1999, s 21.

Dickens och *fin de siècle*".¹⁰⁰ Även om novellen endast är inspirerad av Goreys bildsvit så är denna intertextuella referens viktig för novellens ton, en klaustrofobisk känsla av det mystiska och oförklarade ger upphov till ett obehag som visar på hur konsten leder illustratören till fördärv snarare än frigörelse. Även om konstnären arbetar för en bättre förståelse av sig själv och sitt skapande är det något som går till överdrift, istället för sin frihet hittar han istället en illusorisk frihet i form att den avgud han skapat i konsten. Där han tror sig hitta svaren hittar han istället isolering och försvinner in i konsten.

Kärlekshistoria

Kärlekshistorien i denna kortnovell refererar till ännu en namnlös man som på en resa till Venedig förälskar sig i en marmorstaty av en kvinnlig bakdel. Han är på resa med sin partner Aina. Den namnlöse mannen, som själv är målare, vill efter att länge ha betraktat konstverket köpa det. Men köpet innebar att använda alla pengar de fått från ett stipendium och att deras resa abrupt hade avslutats. Paret diskuterar att stjäla statyn från konstmuseet när mannen inte kan sluta tänka på den. Det uppstår problem i deras relation som konsekvens av denna besatthet av statyn.

Att förälska sig i konsten – det förlorade jaget

Målaren har sedan länge tappat hoppet att hitta konst som imponerar och utställningar har tätt sig tråkiga för honom, men det var något speciellt med just detta tillfälle och just detta verk. En avbild av en kvinnas stjärt. Till skillnad från förra kortnovellen ”Svart-vitt” kommer ekfrasen här i början av berättelsen och skapar en direkt förändring hos karaktären:

100 Antonsson, 1999, s. 115. (Min kursivering) *Fin de siècle* refererar i detta fall till en stilgenre som associerar till sekelskiftet 1900 och som ofta karaktäriseras av den tidens intresse för det ockulta, mystiska men även till dekadentismen.

Han stod i odelad och uppriktig beundran inför en föreställande, närmast *naturalistisk skulptur, marmorbilden av en kvinnas stjärt*. Det var ett vackert arbete i skär marmor, avkapat en bit över knäna som vid klassisk framställning av en torso men dessutom ovanför naveln, bildhuggaren hade inte brytt sig om någonting annat än denna *fristående, fulländade bakdel*. Säkert kände han Venus Kallipygos, Venus med den sköna stjärten som lyfter sin klädnad och med en blick över axeln övertygar sig om att hennes bakdel är den vackraste hon har, men *här var stjärten helt utan rekvisita, den vilade ensam i sin skära marmor, en rundad frukt* av konstnärens kärlek och insikt. [...] Denna bakdel hade nästan *ypfiga konturer som samtidigt var behärskat strama, stjärthalvorna vilade mot varandra som persikan kring sin rundade skåra, den ena lätt höjd mot kurvan över höften. Skuggorna låg mjuka som över en ungdomlig kind* och trots skulptörens tydliga sensuella glädje hade hans arbete en *egendomlig onåbarhet. Denna stjärt hade kunnat vara evighetens symbol*. Målaren rörde inte vid marmorn. Han stod kvar så länge att skuggorna förändrades över skulpturen som om kvinnan omärkligt hade rört sig och vänt sig emot honom. Plötsligt gick målaren ut ur rummet, han gick för att ta reda på priset.¹⁰¹

Målaren blir begeistrad av skulpturen och lustar till och med efter den. Det blir ett starkt möte mellan målaren och marmorskulpturen. ”Det är sällsynt att få en odelbar och absolut lust, en lust som är så stark att den sopar undan allt annat, att en enda gång fyllas av en enda överväldigande önskan”.¹⁰² Beskrivningen av en skulptur inbegriper även dess rumsliga dimension som Jansson återger i samband med ekfrasen av själva skulpturen. Eftersom en skulptur, till skillnad från en målning eller illustration, är tredimensionell måste även det spatiala beaktas när det gäller detta konstverk:

101 Jansson, 2007, s. 66f.

102 Jansson, 2007, s. 68.

Skulpturen stod på en svart sockel kanske en meter hög, rummet hade grå väggar och norrljus, ett helt litet rum mellan två dörrar. Väggen mitt emot fönstret, den enda som erbjöd bildutrymme, var upptagen av en målning i brun sönderbränd plast, skulpturen var alltså fullkomligt ostörd. Innesluten av mörka färger och i det kyliga dagsljuset var den som en pärla med skär glans, ljuset omhöljde och genomlyste marmorn och målaren tyckte att den vackra stjärten var den mest sensuella och aktningfulla symbol för kvinnan som han någonsin sett. Folk gick igenom rummet ibland men stannade knappast, de gick vidare medan målaren dröjde i djup försjunkenhet, äntligen fångad i dyrkan av ett konstverk. Han hade alltid undrat hur det kändes.¹⁰³

Rummets avskildhet och skuggorna som skapas av ljuset påverkar upplevelsen av konstverket. Hur den är presenterad, rummets storlek och skulpturens taktilitet gör det till ett intimt möte. Det är även i samband med detta som vi ser att målarens beundran förvandlas till en dyrkan av detta, för honom, perfekta objekt. Skulpturen försvinner inte från hans tankar och påverkar hela parets upplevelse av deras resa. Tillbaka på hotellet kan han inte berätta om skulpturen för Aina utan är istället frånvarande och försöker kalkylera ifall de skulle ha råd att köpa med sig marmorstatyn hem. Aina märker av målarens tillbakadragenhet och frågar vad som tynger honom, till slut berättar han vad det är som står på men berättar inte vad skulpturen föreställer till en början, när det väl kommer fram att det handlar om bakkdelen på en kvinna blir Aina tystlåten och allvarlig. Hon börjar också undvika att visa sin egen bakdel för målaren och hela situationen mellan dem, tycker han, har blivit löjlig. Aina kommer slutligen fram till att de borde stjäla statyn, men efter en lång och ganska detaljerad plan, bestämmer de tillsammans att det vore orättvist mot bildhuggaren som antagligen behöver pengarna. Novellen avslutas med att de lägger sig och beslutar att de går och tittar på statyn tillsammans nästa dag.

Robillard skriver som sagt om statyekfrasens selektivitet och strukturalitet, och hur de visar användningen av ekfrasen. Selektiviteten avser hur detaljerat ekfrasen beskriver förlagan, viktigt är att tänka på vad som beskrivs och vad som utelämnas, och strukturalitet avser på vilket sätt ekfrasen tar upp den följd och ordning som förlagan beskrivs på. Vilken struktur ekfrasen följer. Vi antar, i och med att det är en fiktiv staty, att förlagan refererar till en kvinnlig bakdel i detta fall och hur originalets detaljer har överförts till ekfrasen visar en färgad och värderad beskrivning av statyn genom mannens blick. Målaren skapar under tiden

103 Ibid. s. 66f.

han betraktar statyn, en relation till den som är av en sensuell art, vilket tar oss till den tredje kategorin i Almgren Whites artikel om statyekfrasen, nämligen association. Med association avses ett friare förhållande till förlagan av ekfrasen, och denna kategori är även den indelad i två underkategorier, myter/topoi och dialogicitet. Ekfrasen som vi möter i Janssons beskrivning av marmorstatyn tillhör kategorin myter/topoi eftersom den nakna kvinnokroppen, i detta fall en bakdel, ofta är representerad och fortfarande är ett återkommande motiv för avbildning, samtidigt som den har rötter i en fruktbarhetssymbolik.¹⁰⁴ Allt detta representeras i ekfrasen som visar mannens sensuella intresse för statyn. Denna mytologisering och målarens relation till statyn kan också förklaras med en annan betydelse som statyns tredimensionalitet öppnar upp för, ”det faktum att statyn delar utrymme med människan har betydelse för tendensen att mytologisera och narrativisera statyer”.¹⁰⁵ Statyn i detta verk öppnar även upp för en möjlig kontakt, en beröring som målaren specifikt undviker. På samma sätt som målaren undvikande inte berättar vad statyn föreställer för Aina, visar det på den förbjudna dragningen han har till denna staty. Den illusion av intimitet som denna staty har skapat hos målaren, och upphöjandet av statyn som betraktaren har ett laddat mötet med, visar sig i ekfrasen och bygger upp för dubbelheten som titeln till verket syftar på. En kärlekshistoria mellan Aina och målaren och/eller en kärlekshistoria mellan målaren och marmorstatyn.

Återkopplar vi allt detta till Beauvoir kan vi se likheter med Beauvoirs beskrivning av *allvarsmänniskan*. Denna benämning beskriver en människas inautentiska beteende som här tar form av en flykt till objektets trygghet, där ansvar inte behöver tas inför en annan person utan relationen blir endast ett betraktande av ett objekt. Beauvoir definierar inte allvarsmänniskan efter vilken typ av mål denna eftersträvar utan ”allvaret uppstår så snart som friheten förnekas till förmån för mål som man låtsas är absoluta”.¹⁰⁶ Att dyrka en avgud utanför sig själv skapar en cementerad och trygg plats för allvarsmänniskan att verka i ond tro, att leva inautentiskt, ”allvarsmänniskan sätter sig som oväsentlig framför objektet, vilket uppfattas som det väsentliga. [...] Allvarsmänniskan gör sig av med sin frihet genom att försöka inordna den under värden som skulle vara ovillkorliga. Hon tror att tillägnelsen av dessa värden kommer att ge henne själv ett permanent värde”.¹⁰⁷ Det här kan jämföras med stark idealism där avguden/objektet/saken får representera det värdefulla där

104 Almgren White, 2014, s. 35-48.

105 Ibid.

106 Beauvoir, 1992, s. 50.

107 Ibid. s. 50.

allvarsmänniskan själv är beräknad endast genom värdet av saken hon avgudar och ger sig hän. Utan detta objekt är allvarsmänniskan inget, objektets ovillkorliga värde avsäger allvarsmänniskans ansvar till alla andra runt sig och ansvaret till sig själv och sin egen frihet, samtidigt som objektet blir till det enda ansvaret allvarsmänniskan behöver. Det finns inga misstag allvarsmänniskan kan begå om det sker i objektets namn, eller avgudens villkor. Att offra för sakens skull (alltså för objektets skull) är för allvarsmänniskan samma sak som att inte offra någonting alls, konsekvenserna av ens agerande kommer i efterhand.¹⁰⁸ På detta sätt gömmer hon sig för sitt ansvar att leva autentiskt och söka sin frihet.

Ekfrasen av marmorbakdelen visar detta skapande av avguden i konsten, eller i denna omöjliga kärleksrelation till statyn. En vördnad till den innebär samtidigt för allvarsmänniskan en förnekelse av sin egen subjektivitet inför den. Till varje pris vill han äga denna staty. Målaren implicerar att hans förälskelse i statyn står högre än hans relation till Aina som vi ser när han behandlar hennes osäkerhet som löjlig, deras resa till Venedig som sekundär – eftersom den står på spel när han hellre vill använda pengarna till att köpa statyn – och slutligen blir statyn så viktig att till och med tanken på att stjäla den verkar rättfärdigad. Allt fokus läggs på statyn, eget ansvar och egna val ursäktas till förmån för förälskelsen i den. Vad vi bevittnar i ekfrasen är uppbyggelsen till denna allvarsamma attityd, förälskelsens eller fanatismens villkor, ”[a]llvarsmänniskan låter envist sin transcendens slukas av de objekt som begränsar synfältet och täcker himlen. Resten av världen är en öken utan ansikte”.¹⁰⁹ Beauvoir skriver också att detta är den mest spridda av alla personlighetstyper och det finns likheter med den passionerade som jag exemplifierat hos Muminrollets personlighetstyp i kapitlet om *Pappan och havet*. På samma sätt lägger Muminrollet det perfekta objektet (sjöhästen) framför sig själv och sin självständighet. Den passionerade och allvarsmänniskan kan lätt övergå i varandra, men skillnaden här är att den passionerade – Muminrollet – har själv avtäckt det perfekta objektet och ser den som absolut, och det är tack vare hans egen sanning om den som gör den perfekt, inte vad sjöhästen verkligen visar sig vara. Allvarsmänniskan ser objektet som någonting avskilt från henne själv.¹¹⁰ Allvarsmänniskan är också en farlig attityd att leva efter då denna lätt kan skapa en fanatism utan ansvarstagande som kan leda till digra konsekvenser om man agerar utan skuld när objektet blir idealiserat och avgudat och ens handlingar därmed blir ursäktade.

108 Ibid. s. 52.

109 Beauvoir, 1992, s. 53.

110 Ibid. s.61f.

Det viktiga för allvarsmänniskan är inte så mycket beskaftenheten hos det objekt hon själv föredrar, som att kunna förlora sig i det. Detta så till den grad att rörelsen mot objektet genom detta godtycke blir till det mest radikala bekräftandet av hennes subjektivitet: Att tro för att tro och att vilja för att vilja innebär att koppla loss transcendensen från dess mål och därmed förverkliga sin frihet i den fria likgiltighetens tomma och absurda form.¹¹¹

Denna besatthet som målaren visar angående marmorstatyn blir förblindande för honom. Han vill äga objektet och ta med sig statyn hem. Han påpekar också att äntligen är han fast i dyrkan av ett objekt, att han alltid undrat hur det känns. Det här visar på det högre värdet att förlora sig själv i relationen till objektet snarare än värdet på statyn i sig. Målaren blir allvarsmänniskan i hans upplevelse och dyrkan av statyn och ekfrasen av marmorbakdelen visar oss hur denna dragning till statyn ser ut. Berättelsen slutar med att paret inte stjäla statyn utan beslutar sig istället för att gå till utställningen nästa dag för att titta på den. Målaren avviker något från vägen som leder till allvarsmänniskans illusoriska öde, och fortsätter med sitt livsprojekt, men ingen tydlig transcendens visar sig. Han valde endast att inte stjäla statyn med dyrkan finns troligtvis kvar, om han väljer att fortsätta förlora sig själv i objektet eller inte kan vi inte veta.

111 Ibid. s. 51.

Bildhuggarens dotter

Kontakten med de enkla tingen. Tryggheten att sitta i sin egen hemliga berså.
Skräcken som fanns med. Jag tror barn är mycket skickliga när det gäller att hålla
den fina balansen mellan spänningen i det vardagliga och tryggheten i det
fantastiska. En mycket utstuderad form av självförsvar.¹¹²

I den här autofiktionella romanen är berättarjaget Tove Jansson som barn. Allt sker från barnets perspektiv och boken är uppdelad i korta fristående kapitel. Barnet, som inte har ett namn i boken, beskriver sitt vara i stark kontrast eller i likhet till sina föräldrar och närstående. Ofta med hjälp av konstverk eller i skapandet av konsten. Tillblivelsen beskrivs ur ett barns perspektiv, med barnets tankar och ord och jag har valt två framstående kapitel som berör denna tillblivelse speciellt tydligt. Kapitlen heter ”Guldkalven” och ”Mörkret”.

Guldkalven

Romanen öppnar med kapitlet ”Guldkalven”, som börjar med en för berättarjaget familjär plats. Morfars gamla hus där berättarjaget, den lilla flickan, känner sig trygg. Berättelsen börjar med en dag när Gud väljer att uppenbara sig för berättarjaget i form av en sparv.

Att möta Gud i konsten – det demoniska jaget

Sparven landar på en jesustavla som råkar ägas av berättarens kusin Karin. De två kusinerna tänkte ofta på Gud och hur man kunde förarga Honom så att Han skulle visa sig, med vetenskapen om att Gud väldigt gärna vill förlåta olydiga barn så deras olydighet skrämde dem inte. När Han äntligen uppenbarade sig som en gulsparv som enligt Karin landade på hennes tavla där Jesus går på vattnet, blir Tove svartsjuk på att sparven inte istället landade på hennes tavla. Det här sporrar den lilla Tove att skapa en skulptur av en guldkalv för att på så sätt hämnas på Gud, samtidigt som hon förväntar sig att Guds vrede ska göra Karin svartsjuk.¹¹³ Hon väljer att bygga den i morfars gamla berså som är en cirkel av gamla granar som nu blivit

112 Helen Svensson (red.), *Resa med Tove: en minnesbok om Tove Jansson*, Schildt, Esbo, 2002, s. 223.

113 Guldkalven är en gammal symbol för girighet och är en avgud som refererar till den andra Mosebok 32; när Mose var borta gjorde Israels barn en ungtjur av guld som de tillbad efter uttåget ur Egypten.
Nationalencyklopedin: <http://www.ne.se.ezproxy.ub.gu.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/guldkalven>

vildvuxna, där får hon vara ifred och vara olydig mot Gud så att hon kan få samma uppmärksamhet från Honom som Karin fått. Berättaren beskriver sin skulptur och är mycket nöjd med sitt verk:

Kalvens huvud blev mycket bra, jag arbetade med plåtburkar och trasor och resten av en muff och band ihop alltsammans med snören. Om man gick en bit ifrån och kisade hade skulpturen verkligen ett svagt guldkimmer i mörkret. I synnerhet kring nosen. Jag blev mycket intresserad och började tänka mer och mer på guldkalven och mindre och mindre på Gud. Det var en mycket bra guldkalv. Tillslut lade jag en ring av stenar omkring den och samlade ihop ett brännoffer av torra kvistar.¹¹⁴

Hon väntar spánt på Guds reaktion men det kommer inget, hon vågar inte tända brännoffret för att se om det har någon verkan. Mormor kommer för att se vad hon leker med och ser guldkalven. ”Nä men se vad du har gjort, ett litet lamm. Guds lilla lamm”.¹¹⁵ Denna reaktion från mormor får flickans hopp om att förarga Gud att helt försvinna, allt tappar mening och flickans ansträngningar blir tillintetgjorda. Hon tittar på guldkalven och ser nu något helt annat; ”Mormors kritik klädde av den allt guld, och benen var fel och huvudet var fel. Allt var fel. Och om den liknade nånting över huvud taget så var det kanske, ett lamm. Den var inte bra, den hade ingenting med skulptur att göra”.¹¹⁶ Efteråt tänker flickan länge på händelsen och hur hon ska göra. Hon beslutar sig för att klä sig i en gammal säck, krypa på knäna framför Karin och bekänna sig som en världens syndare, Karin blir imponerad och efter det är allt som vanligt igen. De fortsätter leka sommaren ut.

Här blir, om man talar med Beauvoir, att skapa avgudar ett bokstavligt exempel. Men om man istället tar Beauvoirs existentialistiska diskussion kring Guds existens kan vi se något annat intressant i tillblivelsen hos berättarjaget. Beauvoir hävdar inte att Gud inte finns men är tydlig med att det inte heller kan finnas en erfarenhet som kan göra Honom verklig för henne.¹¹⁷ Men det här berättarjaget letar efter Guds bekräftelse i det här kapitlet och det visar sig med trotsigheten hos henne i skapandet av guldkalven. Hon är så nöjd med den att hon tänker mindre på Gud och mer på guldkalven. Men att transcendera sig själv i Gud är enligt Beauvoir en omöjlighet eftersom Gud är transcendensen självt, det finns inget som går att

¹¹⁴ Jansson, 2014, s 11. Min kursiv för ekfrasens förtydligande.

¹¹⁵ Ibid. s. 13.

¹¹⁶ Ibid.

¹¹⁷ Beauvoir, 2013, s. 57.

överskrida i Guds fullkomlighet utan man förpassas alltid till immanensen, till passivitet:

Om Gud är varats oändlighet och fullhet så finns det inte i honom något avstånd mellan projekt och verklighet. Det han vill är; han vill det som är. Hans vilja är endast den orörliga grunden för varat, det är knappt man kan kalla det vilja. En sådan Gud är inte en särskild person utan det universella. Det orörliga och eviga allt. Och det universella är en tystnad. [...] Dess varas fulländning lämnar ingen plats för människan. Att överskrida sig i ett föremål innebär att grunda det, men hur kan man grunda det som redan *är*? Människan kan inte överskrida sig i Gud om Gud är fullständigt given. Människan är då blott en likgiltig tillfällighet på varats yta.¹¹⁸

Hos barnets guldkalv speglas denna universella tystnad med att Gud just inte bekräftar hennes ansträngningar. Hon förblir immanent inför hennes guds ögon, även hennes avgud, guldkalven misslyckas med att bekräfta Toves behov. Berättarjagets position i sin beundran av sitt verk beskriver vad Beauvoir kallar för den demoniska människans attityd, som också är en av hennes personlighetstyper. Denna attityd ligger väldigt nära allvaret som vi såg i det tidigare kapitlet om mannen som förälskar sig i marmorstatyn, men skillnaden ligger i det envisa förhållningssätt man har till världen och i dess negativa ursprung. Man vill endast bekräfta varat genom att förinta det och samtidigt förinta sina mål och sin egen transcendens med den. Någon som håller i till exempel barndomens värderingar endast för att trampa på dem. En revolt som upphäver handlingen i sig.¹¹⁹ Detta erfar den demoniska attityden som en negation samtidigt som det är en frihet för henne. Man upplever endast befrielse genom förakt. Men när vittnet till guldkalven istället blir mormor som beskriver guldkalven som ett Guds lamm händer något annat. Bekräftelsen kommer i en form av förstörelse för berättarjaget, ansträngningarna blir tillintetgjorda och hon ser på sitt verk med andra ögon. Intresset ligger inte längre i att trotsa Gud och guldkalven är inte längre ett konstverk, den upphör att vara en skulptur. Berättarjaget kunde inte överskrida sig själv i sin ensamhet, i den tomhet som Gud gav henne i berättelsen, men mormor kunde bekräfta guldkalvens existens även om det inte var på det förväntade sättet för barnet. Man behöver, enligt Beauvoir, den andra för att kunna bekräfta sin egen existens och för att kunna fullborda sitt överskridande, mycket i likhet med illustratören i novellen ”Svart-vitt”, men denna gång söks bekräftelsen av ett barn. Beauvoir beskriver detta existentiellt viktiga bekräftelsebehov från barnets

118 Ibid. s. 38.

119 Beauvoir, 1992, s. 54.

perspektiv:

Så snart ett barn har ritat färdigt en teckning eller skrivit klart en sida springer det för att visa den till sina föräldrar; det behöver deras bekräftelse lika mycket som karameller och leksaker; teckningen behöver ett öga som betraktar den: det måste finnas någon för vilken dessa oordnade linjer blir en båt eller en häst; då fullbordas miraklet och barnet betraktar stolt det brokiga pappret; där finns det hädanefter en riktig båt, en riktig häst.¹²⁰

I ensamheten blir transcendenten orörlig, det blir inte till handling och man kan inte fortsätta sitt livsprojekt utan vittnen eller utan den andra. För att vilja sig själv fri måste det finnas andra subjekt att önska frihet till, man skapas av andra på samma sätt som man är med och skapar andra. I detta fall är det där mormor beskriver guldkalven som ett lamm som befriar Tove från den demoniska attityden. Mormor, som den andra, befriar även konstverket från att vara ett konstverk längre. Guldkalven upphör att vara en avgud – i Beauvoirs mening – för Tove. Alltså, som med illustratören i ”Svart-vitt”, avgudas här konstverket av barnet, den går före barnets egen och andras välmående och skapar förutsättningar för ett inautentiskt leverne. Barnet söker hämnd, däri ligger skillnaden mellan illustratören och barnet, men på samma sätt söker barnet inte frihet till varken sig själv eller andra. Men lyckligtvis har mormor tillfälligt räddat barnet från att fullfölja vägen till den demoniska attityden.

Mörker

I det andra kapitlet i boken, ”Mörker”, förenar sig barnet Tove och hennes mor över sagor och hennes gamla konstverk. Mycket fokus läggs på sorgsenhet och ett sökande efter en trygghet. Ekfraserna som jag tagit som exempel ur detta kapitel är också av en mer abstrakt och gränsöverskridande natur. Barnets fantasi får ta plats i beskrivningen av konstverken och skapar på så sätt en egen berättelse om hur barnet uppfattar vuxenvärlden, och i detta kapitel även hennes relation till hennes mor.

Att vara trygg med konsten – det växande jaget

Tove har börjat gräva en tunnel med pappas skulpturverktyg bakom en väggbonad målad i

120 Beauvoir, 2013, s. 57.

säckväv. Denna väggbonad är målad utav mamman när hon var yngre, ekfrasen gränsar till en annan verklighet i denna beskrivning, väggbonaden beskrivs ur barnets perspektiv och fantasin får bli en del av målningen.

Den föreställer en kväll. Det är raka stammar som stiger upp ur mossan och bakom stammarna är himlen röd därför att solen går ner. Allting utom himlen har mörknat i obestämt gråbrunt men de smala röda strimmorna lyser som eld. Jag älskar hennes målning. Den går djupt in i väggen, djupare än mitt hål, [...] den går oändligt, och man kommer aldrig fram för att se var solen går ner men det röda blir bara starkare. Jag tror att där brinner! Där brinner en stor hemsk eldsvåda, en sådan eldsvåda som pappa alltid går och väntar på.¹²¹

Den här målningen som barnet älskar blir oändlig och fortsätter bakom själva målningen. Man kommer aldrig fram till solnedgången. Tove kan bara gissa vad som finns där, och kommer fram till att det nog är en eldsvåda. Elden i berättelsen övergår nu till en brasa i barnets minne där hon kommer ihåg att hon satt med mamman på en framdragen fåtölj, omringade av pappans skulpturer. Tove och mamman läser ofta sagor vid brasan, där vi möter nästa ekfras som också är kopplad till mamman. Barnet beskriver sin mor med det mörka håret som ser ut som ett moln och luktar gott, det får henne att tänka på de bilder i sagoboken som föreställer drottningar. Där finns en bild på en kvinna som liknar Toves egen mor:

Den vackraste bilden är en helsida. Den föreställer ett landskap i skymning, en slätt bevuxen med liljor. Över hela slätten vandrar bleka drottningar med sprutkannor. Den närmsta är översvinnligt skön. Hennes långa mörka hår är mjukt som ett moln och tecknaren har bestrött det med paljetter, antagligen med täckfärg när allt det andra var färdigt. Profilen är mild och allvarlig. Där går hon nu hela sitt liv och bara vattnar och ingen vet hur vacker och sorgsen hon är. Sprutkannorna är målade med äkta silverfärg och hur förlaget har haft råd med det begriper varken mamma eller jag.¹²²

Sorgsna kvinnor är ett återkommande tema i det här kapitlet och även förhållandet till mamman beskrivs som tryggt men med ett sorgset tonfall. Barnet ser även här en oändlighet men nu i form av det eviga vattnandet av liljorna. Den sorgsna kvinnan som fast för alltid i

121 Jansson, 2014, s. 20f. Min kursiv för förtydligande av ekfrasdelen.

122 Ibid. s. 22. Min kursiv.

denna bild, kvinnan med liknande hår som hennes mamma och ingen vet hur vacker och sorgsen hon verkligen är, bara barnet ser denna sanning. Berättarjaget beskriver även sin fars skulpturer, som omringar henne och hennes mor när de läser vid elden, Tove beskriver dem som dansande skulpturer. Skuggorna som brasan skapar får dessa vita skulpturer av kvinnor att dansa i mörkret, men även de är sorgsna kvinnor. Marmorstatyer som barnet uppfattar som rädda kan bara finna trygghet i ett museum.

Pappas skulpturer rörde sig sakta omkring oss i ljuset från elden, hans sorgsna vita kvinnor som tog ett försiktigt steg och som alla var färdiga för flykt. De visste om farligheten som finns överallt, men ingenting kunde rädda dem förrän de var huggna i marmor och placerade i ett museum. Där är man säker. I ett museum eller en famn, eller ett träd. Möjligen under täcket men det bästa är nog att sitta i ett högt träd ifall man inte fortfarande finns kvar i sin mammas mage.¹²³

Statyernas enda räddning ligger i att bli färdiga, eller färdighuggna i deras marmorkroppar för att de sedan ska kunna placeras där de enligt barnet hör hemma. De är sorgsna för att de är otrygga och för de vet om världens farligheter. Denna sorgsenhet och barnets upplevelse av dessa konstverk kan kopplas till barndomens erfarenhet och övergången till vuxenskap. Hur berättarjaget upplever ett sökande efter en trygghet som inte längre finns till hands och hur hon ser sin mor som både en trygghet och samtidigt en sorgsen kvinna. Hon jämför den sorgsna drottningen som evigt vattnar blommor med sin mor, och det oändliga sökandet efter solnedgången i den första ekfrasen visar på en onåbarhet för barnet. Hur djupt målningen fortsätter enligt berättarjaget och hur hennes egna hål som hon gräver bakom målningen inte räcker till visar på en hopplöshet och på hennes egen otillräcklighet. Barnet når inte fram till solnedgången och eldsvådan hur mycket hon än gräver. I hennes värld är den vuxna existensen sorgsen och otrygg och hon nekas tillgång. Beauvoir skriver om barnets situation:

123 Ibid. s. 22. Min kursiv.

Barndomen är en speciell situation: Den är en *naturlig* situation vars gränser inte skapats av andra människor och som just därför är ojämförbar med en förtryckssituation. Den är en för alla människor gemensam och övergående situation. Barndomen är alltså inte en situation där individen avskärs från sina möjligheter utan är istället det moment i en utveckling då nya möjligheter erövrats. Barnet är okunnigt eftersom det inte har haft tid att lära sig, inte för att denna tid har förvägrats det. Att behandla det som ett barn innebär inte att blockera utan att öppna dess framtid. Det har behov av att bli omhändertaget, det vädjar till auktoriteten, som är den form som fakticitetens motstånd har för barnet och genom vilken all befrielse måste genomföras. Å andra sidan har barnet även i denna situation rätt till sin frihet och måste respekteras som en mänsklig varelse.¹²⁴

Med fakticitetens motstånd menar Beauvoir med andra ord de vuxnas ansvar att leda barnet till vuxenskap eftersom barnet inte har erfarenheten eller kunskapen som de vuxna besitter. Det blir till ett motstånd som barnet inte själv nödvändigtvis kan ta sig igenom. Som i ”Guldkalven” får vi vittna den vuxna auktoriteten som befriar barnet från en demonisk attityd för att ha möjlighet att återgå till sin frihet som barn. Även om detta endast är en tillfällig frihet tills barnet har erfärut sin barndom och själv blir vuxen, och blir då den auktoritet som bestämmer över sitt eget liv och sin egen frihet. Andra karakteristiska attribut som kan räknas in i barnets situation enligt Beauvoir är att barnet underkastats allvarets attityd utan att själv vara allvarlig, som vi ser i ”Mörker”. Allting som existerar i världen för barnet är absolut och sanning, det är en värld de inte varit medskapande i. Det är med tiden de lär sig att existera på de vuxnas villkor när de själv blir vuxna, men tillsvidare är de fria i sin ansvarslöshet där det enda de vill finns i framtiden, att överskrida de vuxna. De vuxna människorna blir till gudar – för barnet – som de försöker vara och världen är full av förväntningar barnet ännu inte kan uppnå, på så sätt tillåts barnet lekande ha en stillsam men övergående situation. Även den kantad med villkor där de får lära sig vad som är ont och gott men fullkomligheten kommer först när de kommer till den verkliga världen, de vuxnas värld.¹²⁵ I dessa ekfraser i kapitlet ”Mörker” ser vi någon sorts gränsöverskridning i barnets beskrivning av konstverken, en upplevelse som är kantad med okända saker och farligheter, sorgsna kvinnor och en oro över den egna tillräckligheten. Det är ur barnets situation vi får läsa dessa ekfraser, och fantasin i dem vittnar om hur barnet Tove upplever den värld som är hennes framtid.

124 Beauvoir, 1992, s. 113.

125 Ibid. s. 43.

Slutdiskussion

Muminmammans väggmålning och tankarna kring sin målning fick bli mitt första stora exempel på hur ekfrasen och den refererande texten till ekfrasen kan belysa existentialistiska tendenser och levnadsstrategier. Konstverken i *Pappan och havet* visar Muminmammans utveckling från passiv åskådare av sitt eget liv till någon som med hjälp av konstskapandet förverkligar sig själv. Hon återskapar sig ett nytt sammanhang och får en annan, om än liknande roll som innan, men nu med en nyfunnen kärlek till konstskapandet och en återfunnen trygghet till sin identitet. Samtidigt skapar hon inte en avgud i konsten och lyckas vara autentisk i de mål hon sätter för sig själv. Muminpappans äventyr och Mumintrollets passion visas också i de ekfraser och referenser till detsamma jag tagit upp, men deras livsprojekt innehar inte samma dramatik som Muminmammans resa vittnar om. Det intressanta med väggmålningen som Muminmamman skapat är att det också blir till en egen värld, detta tillåter mig att analysera målningen inte längre som ett enkelt objekt utan som en värld och det som en värld medför, vilket är ett bekräftande av Muminmamman som subjekt, konsten i det här fallet blir till den andra. Här kan det vara intressant att forska vidare om vad det innebär när konsten blir till en egen värld och upphör att vara endast en målning och om eller hur en målning kan ses som den andra, då jag bara kort berör ämnet. Även det faktumet att målningen blir en värld skapar problem med vad en ekfras kan beskriva. Är det en beskrivning av en målning så är det en ekfras, men om målningen blir till en värld, var går då gränsen för ekfrasen?

Vidare i novellerna från *Lyssnerskan* visar ekfraserna på andra existentiella problem som karaktärerna möter, där ”Svart-vitt” får visa på hur ett misslyckande i att transcendera kan se ut och hur lustan efter en staty i *En kärlekshistoria* skapar den lockande, mest vanliga attityden enligt Beauvoir, den allvarliga personlighetstypen. Ekfraserna och den refererande texten till berättelsens konstverk belyser tillsammans tydligt förändringen och kan visa vad det innebär för karaktärerna ur detta filosofiska perspektiv, i dessa fall kan jag kommentera att Beauvoir eftersträvar att vi ska sikta på att leva autentiska liv oavsett vad det innebär för ens verklighet. Att vilja sig och andra fria innebär att inte förtrycka varken sig själv eller den andra, att ta konsekvenserna och ansvaret av vad det innebär att göra fria val. Det tvetydiga innefattas i det mänskliga livet och det autentiska levnadssättet är varken givet eller enkelt att uppnå, ”existentialismen [ger inte] läsaren den tröst som en abstrakt flykt kan ge:

existentialismen föreslår ingen flykt”.¹²⁶ Exempelen i *Lyssnerskan* visar på det komplicerade och det tvetydiga i att vara människa. Men också hur enkelt det är att falla i de fällor som Beauvoir beskriver som leder till ett inautentiskt leverne, och hur illusoriskt transcendenten kan te sig.

I det sista kapitlet kommer vi in på barnets situation och barndomens villkor, och hur det framställs i ekfrasen och konstskapandet. Att inte riktigt tillhöra världen och de villkor som finns i den skapar en ofrånkomlig ansvarslöshet som barnet konstant vill slå sig fri ifrån. Att försöka leva upp till de gudar och absoluta sanningar barnet erfar runtomkring sig beskriver en annan typ av existens men som finns med i ekfraserna och tankarna som omger konsten för barnet. Barnet som vädjar till en stum Gud och som bevittnar det sorgsna vuxenskapet visar sig i den konst som barnet beskriver. Också ur perspektivet från ett barns fantasi. I denna del av min tes ser vi också att konsten i form av guldkalven inte kunde räknas som den andra, inte heller som konstverk utan bara ett skapat objekt. Till skillnad från förhållandet mellan Muminmamman och målningen, eftersom väggmålningen hade en helt annan karaktär i berättelsen och ett annat sätt att bli till. Från olika utgångspunkter skapades väggmålningen som en rörelse framåt, en handling från Muminmammans sida att förverkliga sig själv och för att frånta sig själv från sin situation medan guldkalven kom till ur en revolt mot Gud, ur en självisk agenda med syftet att krossa Karins självgodhet eller bekräfta sin egen plats eller relation till Gud med hämnd. Denna demoniska attityd kan inte fullbordas i ett möte med en annan utan sker på villkor av ensamhet. Skapandet av konsten (guldkalven) fullbordade inte tillblivelsen utan skapade tvärt om ett liv i ond tro, mötet med den andra räddade däremot barnet från den demoniska attityden, mötet med mormor. Skillnaden mellan konstartefakten är självförverkligandet som är väggmålningen och självförstörelsen som guldkalven visar. Konsten som den andra är en öppnande och intressant tanke som kommit ur denna analys där identitetsskapandet och konstskapandet går hand i hand i den existentiella beskaffenheten av världen och hur vi blir till. Hur vi handlar och hur vi lever våra liv har enligt Beauvoir alltid haft en koppling till det vi faktiskt skapar, bara det sker på villkor av att erkänna varandra som fria subjekt och på villkoret att inte skapa en meningslöshet i vår existens. Denna livscykel blir aldrig fullständig utan målet är att skapa nya mål, döden är inte heller något nödvändigt ont då vi endast är människor i den mån vi är dödliga.¹²⁷ Det är i begränsningarna vi blir till och det är även där allt är tvetydigt. Att inte leva i en illusion

126 Beauvoir, 1992, s. 125.

127 Beauvoir, 1992, s. 74.

medför också att man kan ha levt i en illusion innan för att vara medveten om den, människan är i konstant rörelse, det gäller bara att inte förneka denna rörelse menar Beauvoir.

Min bild av Tove Janssons verk har under arbetets gång förändrats. I min tes får Janssons verk en filosofisk riktning som berikar och öppnar upp för en annan förståelse av hennes berättelser. I vissa fall blir det tydligt hur ekfrasen är färgad av betraktarens tankar, tillblivelse och åsikter och i andra behövs kontemplerationen – utanför ekfrasen – angående konstverket för att förtydliga den existentiella processen. Men ekfrasens möjligheter att användas som ett verktyg in i betraktarens liv har visat sig vara möjlig. I Janssons ekfraser och beskrivningar av konstskapande har jag bara visat på en liten bråkdel av vilka möjligheter till vidare forskning som kan finnas och vad ekfrasbegreppet har för framtida användningsområden som verktyg. Jag har även visat på existentialismens aktualitet, konstens möjligheter i sig och den eviga rikedom som innefattas i Tove Janssons författarskap.

Litteraturförteckning

Primärkällor

Jansson, Tove, *Bildhuggarens dotter*, [Ny utg.], Bonnier, Stockholm, 2014

Jansson, Tove, *Lyssnerskan: noveller*, [Ny utg.], En bok för alla, Stockholm, 2007

Jansson, Tove, *Pappan och havet*, [Ny utg.], Rabén & Sjögren, Stockholm, 2015

Sekundärkällor

Adamson, Sylvia, Alexander, Gavin & Ettenhuber, Katrin (red.), *Renaissance figures of speech*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007

Almgren White, Anette, ”Den levandegjorda statyn: en intermedial analys av statyekfraser i bilderboken”, *Tidskrift för litteraturvetenskap (1988. Print)*., (35):2, 2014

Antonsson, Birgit, *Det slutna och det öppna rummet: om Tove Janssons senare författarskap*, Carlsson, Stockholm, 1999

Beauvoir, Simone de, *Brigitte Bardot & Lolitasyndromet: essäer*, [Ny utg.], Modernista, Stockholm, 2013

Beauvoir, Simone de, *För en tvetydighetens moral*, Daidalos, Göteborg, 1992

Björk, Christina, *Tove Jansson: mycket mer än Mumin*, Bilda, Stockholm, 2003

Druker, Elina, "Staging the Illusive: Self-Reflective Images in Tove Jansson's Novels", McLoughlin, Catherine Mary & Lidström Brock, Malin (red.), *Tove Jansson rediscovered*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, 2007

Edström, Vivi (red.), *Vår moderna bilderbok: The modern Swedish picture-book*, Rabén & Sjögren, Stockholm, 1991

Happonen, Sirke, "Parties as heterotopias in Tove Jansson's Moomin illustrations and texts", *The Lion and the unicorn*. (38):2, s. [182]-199, 2014

Hedling, Erik, Lund, Hans & Lagerroth, Ulla-Britta (red.), *Interart poetics: essays on the interrelations of the arts and media*, Rodopi, Amsterdam, 1997

Jansson, Mats, *Poetens blick: ekfras i svensk lyrik*, Brutus Östlings bokförlag Symposion, Stockholm, 2014

Karjalainen, Tuula, *Tove Jansson: arbeta och älska*, Norstedts, Stockholm, 2013

Krieger, Murray, *Ekphrasis, The illusion of the natural sign*, The Johns Hopkins University press, 1992

Kåreland, Lena & Werkmäster, Barbro, *Livsvandring i tre akter: en analys av Tove Janssons bilderböcker Hur gick det sen?, Vem ska trösta knyttet?, Den farliga resan*, Hjelm, Uppsala, 1994

Laajarinne, Jukka, *Mumin och tillvarons gåta*, Alfabeta, Stockholm, 2015

McLoughlin, Catherine Mary & Lidström Brock, Malin (red.), *Tove Jansson rediscovered*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, 2007

Mitchell, W. J. T., *Picture theory: essays on verbal and visual representation*, Paperback ed., Univ. of Chicago Press, Chicago, Ill. [u.a.], 1995

Plato. & Jowett, Benjamin, *Phaedrus [Elektronisk resurs]*, Project Gutenberg ; NetLibrary, 2000 (Socrates, 275d)

Rehal-Johansson, Agneta, *Den lömska barnboksförfattaren: Tove Jansson och muminverkets metamorfoser*, Makadam, Diss. Göteborg : Göteborgs universitet, 2006

Simons, Margaret A. (red.), *The philosophy of Simone de Beauvoir: critical essays*, Indiana University Press, Bloomington, 2006

Svensson, Helen (red.), *Resa med Tove: en minnesbok om Tove Jansson*, Schildt, Esbo, 2002

Westin, Boel, *Familjen i dalen: Tove Janssons muminvärld*, Bonnier, Diss. Stockholm Univ., Stockholm, 1988

Westin, Boel, "Konsten som äventyr: Tove Jansson och bilderboken", *Vår moderna bilderbok.*, s. 51-70, 1991

Westin, Boel, *Tove Jansson: ord, bild, liv*, Bonnier, Stockholm, 2007

Wichmann, Sonia, "Bohemia and Beyond: Creativity and the Artistic Life in Sculptor's Daughter", McLoughlin, Catherine Mary & Lidström Brock, Malin (red.), *Tove Jansson rediscovered*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, 2007

Otryckta källor

Nationalencyklopedin, om guldkalven:

<http://www.ne.se.ezproxy.ub.gu.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/guldkalven>

Hämtad: 2016-04-18

Valkeajoki, Sari, *Minä en kuulu enää tänne. Tove Janssonin Muumi-teosten henkilöiden eksistentiaalistisia kokemuksia*, Pro gradu-tutkielma Helsingin yliopisto taiteiden tutkimuksen laitos kotimainen kirjallisuus, 2001.

<http://valkeajoki.com/muumigradu/muumigradu.pdf>