



GÖTEBORGS UNIVERSITET

INST. FÖR LITTERATUR, IDÉHISTORIA OCH RELIGION

Är jag en kamera?

En studie av kamerametaforiken i Christopher Isherwoods *Goodbye to Berlin*

Am I a Camera?

A study of the camera metaphors in Christopher Isherwood's *Goodbye to Berlin*

Eric Luth

Kandidatuppsats
Termin: HT 2014
Kurs: LV1310, Uppsatskurs, 15 hp
Nivå: Kandidat
Handledare: Dag Hedman

Abstract

Bachelor thesis in Comparative Literature

Title: "Am I a Camera?" - A study of the camera metaphors in Christopher Isherwood's *Goodbye to Berlin*

Author: Eric Luth

Academic term and year: Autumn 2014

Department: Department of Literature, History of Ideas, and Religion

Supervisor: Dag Hedman

Examiner: Mats Jansson

Keywords: Christopher Isherwood; *Goodbye to Berlin*; die neue Sachlichkeit; camera; Weimar Republic

Goodbye to Berlin was published in 1939. Along with *Mr. Norris Changes Trains* it gained fame as *The Berlin Stories*; together, these two novels depict Berlin in the early 1930s, when it was still the world capital of modernity and decadence, before Hitler took power.

The first adaptation was for the theatre, called *I Am a Camera*. The title is derived from a quote from the first page: "I am a camera with its shutter opened, quite passive, recording, not thinking". This quote forms the starting point of this essay, which will study its effects on the narratology and what implications it bears on the relationship between fiction and reality. This will then lead to a discussion of the portrayal of the rise of Nazism in the novel.

To analyze the camera metaphors' implication on the narratology, theories on the relationship between photography and reality in fictive texts are borrowed from Anna Woodhouse. For the discussion on the relationship between fiction and reality, thoughts from Sara Danius' *Den blå tvålen* will be used.

These theories along with the analysis will show that Isherwood in reality undermines his own definition of the narratological technique, and that the novel shows the impossibility of depicting passively and not thinking; hence, that it is impossible for a narrator to thoroughly be a camera.

Nevertheless, the approach will affect the realist notions of the novel. The analysis shows that the result is that the reader has to interpret the photography that the camera shoots; interpretation is, as the analysis shows, a requirement for all photographs. What to interpret, and how, is then the final discussion of this essay.

Inledning	1
<i>Syfte</i>	2
<i>Tidigare forskning</i>	2
<i>Teori och metod</i>	3
Analys	4
<i>The Lost</i>	4
<i>Skildringen: hur</i>	5
<i>Skildringen: vad</i>	18
Avslutning	21
<i>Sammanfattning</i>	21
<i>Diskussion</i>	23
Litteraturlista	26
<i>Primärlitteratur</i>	26
<i>Sekundärlitteratur</i>	26

Inledning

För Christopher Isherwood innebar *The Berlin Stories — Goodbye to Berlin* (1939) och *Mr Norris Changes Trains* (1935) — genombrottet som författare. Två tidigare verk lämnade inget större avtryck, och är idag tämligen bortglömda.

Som samlingsnamnet antyder är Berlin i fokus. Isherwood och vännerna W. H. Auden och Stephen Spender bodde där under Weimarrepublikens sista år. De blev en del av den så kallade 'Audengenerationen', en växande skara författare och konstnärer som lämnade Storbritannien för Tysklands konstnärliga frihet och modernitet. Medan vännerna återvände hem under 1930-talets början, och snart började skörda frukterna av sina författarframgångar, bodde dock Isherwood kvar i Tyskland, ännu i det närmsta okänd.

1935 kom dock genombrottet med *Mr. Norris Changes Trains*, som rönt succé både bland kritiker och konsumenter. *Goodbye to Berlin* låg därpå rätt i tiden, när andra världskriget stod kring hörnet och fascismen och nazismen hade tagit över Berlin. Skildringarna av Berlin i Weimarrepublikens sista dagar och Hitlers skrämmande framväxt är både välgjorda och historiskt intressanta.

Första sidans bevingade citat "I am a camera"¹ definierar verkets karaktär. Vad citatet betyder är lättkonstaterat. "Jag är en kamera med öppen slutare, helt passiv, mekaniskt registrerande"² som det fick heta i Leif Janzons översättning. Frågan om vad det innebär är däremot ganska komplex. Att det har med hur boken berättas att göra är tydligt. Citatet får ses som ett sätt att skriva in sig i den nya tyska sakligheten, 'die neue Sachlichkeit', en tillbakagång från det expressionistiska till någon form av 'överrealism', där konstnären förväntas göra grova, mycket realistiska, tydliga och detaljerade skildringar av vardagen.³ Hur det praktiskt tar sig uttryck är svårare, och vad den här uppsatsen ämnar studera.

Denna korta introduktion har tagit fasta på nyckeltankarna kring berättandet i Isherwoods *Goodbye to Berlin*. Att citatet placeras så pass tidigt gör det intressant. Skildringarna av nazismens framväxt, vilka diskuteras i analysens andra del, minskar i koppling till detta starkt realistiska drag inte intresset. Det finns därför all anledning att fästa sig vid detta citat lite längre.

¹ Christopher Isherwood, *Goodbye to Berlin* (Stockholm, 1947), s. 13. Hädanefter kommer sidangivelser till denna roman ges inom parentestecken efter citaten.

Den använda utgåvan är inte förstautgåvan, men den första utgåva jag har lyckats få tag på inom tidsramen för uppsatsens skrivande.

² Christopher Isherwood, *Farväl till Berlin*, [Ny utg.] (Stockholm, 2010), s. 9.

³ Richard W. McCormick, *Gender and sexuality in Weimar modernity: film, literature, and new objectivity* (New York, 2001), ss. 39-41. McCormick placerar in Isherwood under 'The New Objectivity', och konstaterar att hans fotografiska syn på Berlin är kännetecknande för den nya sakligheten.

Vidare undersökningar hade kunnat innefatta Isherwoods andra romaner från samma tid, exempel från Auden och Spender samt fler tvärmediala analyser. Detta ryms dock inte i uppsatsens omfattning, utan får bli föremål för framtida studier.

Syfte

Den här studien kommer alltså ta fasta på kamerametaforiken, för att analysera **hur** skildringarna i *Goodbye to Berlin* görs och **vad** det är som skildras. Därför kommer studien bestå av två delar.

1. *Hur* skildringen går till kommer tas fasta på genom att studera berättartekniken och berättarens roll. Därigenom kommer realismtanken att begrundas samt hur bokens verklighetsskildring är uppbyggd. Det leder ofrånkomligen in på en analys av förhållandet mellan fiktion och verklighet.
2. *Vad* som skildras är ganska logiskt: framväxten av fascism och nazism mot de utdöende anti-fascistiska krafterna. Hur tematiseras framväxten av nazismen? Vad ger Isherwood för bakgrund till dess framväxt? Hur bidrar narratologin till att framskriva nazismen som tema? Och slutligen, hur förhåller sig denna skildring till verkligheten?

Tidigare forskning

I doktorsavhandlingen *Auden, Isherwood and Spender. The German Experience* från 1980 konstaterar Robert Lee Treu att Isherwood är den minst utforskade av Audengruppens författare. Av den forskning som har gjorts, med bland annat Finney i spetsen, är merparten dessutom inriktad på biografisk forskning om Isherwoods liv, vilket den här uppsatsen *inte* ämnar att vara. Det finns några tematiska analyser av bland annat Isherwoods religiösa inslag eller utifrån queera teorier (såsom Jamie M. Carr i sin avhandling *Queer Times*). Studier som behandlar Isherwoods verk är färre, *Goodbye to Berlin* medräknad — trots den uppmärksammade musikalen och filmen *Cabaret*, som är baserad på boken.

Den här studien använder sig av två studier som ändå i någon mån fokuserar på verken. Redan nämnda Treu är något utdaterad, men uppbyggd tematiskt kring flera av Isherwoods verk. *The Berlin Stories* behandlas på ett dussintal sidor. Ur ett helhetsperspektiv behandlar också avhandlingen den tidsepok som den här studien inriktar sig på.

David Garrett Izzos *Christopher Isherwood. His Era, His Gang and the Legacy of the Truly Strong Man* är den andra, och var när den kom 2001 den första längre studien av Isherwoods liv på närmre 20 år. Även den håller sig relativt nära det biografiska perspektivet, men innehåller också relativt ingående analyser av Isherwoods verk.

Det gör även Norman Pages *Auden and Isherwood. The Berlin Years*. Verket är dock populärvetenskapligt till sin natur, saknar helt nothänvisningar och har fått negativ kritik. Ett intressant kapitel behandlar filmen som metafor i Audens och Isherwoods verk. Den här uppsatsen behandlar snarare dock fotografiet. Av dessa anledningar används verket ej.

Den enda tidigare forskning jag kan finna som behandlar kamerametaforiken i *Goodbye to Berlin* är Anna Woodhouse i inledningen till sin essä om Susan Sontag och Weegee. Några andra verk snuddar vid "I am a camera"-citatet, men diskuterar inte närmre berättartekniken utifrån det. Av den anledningen används Woodhouses tankar som en del av analysens teori.

Teori och metod

Den första delen av den här studien kommer att bygga på en tvärmedial närläsning utifrån Woodhouses teorier om relationen mellan fotografi och verklighet. Detta tangeras av en narratologisk läsning utifrån främst Sara Danius teorier om realism och verklighetsskapande. Den andra delen, som är betydligt kortare än den första, bygger vidare på detta men anlägger vissa historiska perspektiv.

För att analysera kamerametaforiken kommer tankar från Woodhouses essä "An Ethics of Seeing' in Sontag's *On Photography* and Weegee's *Naked City*" att lånas. Essäns syfte är att utforska fotografiets relation till verkligheten i texter. Woodhouse behandlar fotografiets 'miniaturisering': "A way of certifying experience, taking photographs is also a way of refusing — by limiting experience to a search for the photogenic, by converting experience to an image, a souvenir."⁴ Hon ser kameran som en pistol som 'skjuter' subjekten och reducerar dem till en simpel bild. Att fotografera ett subjekt innebär samtidigt en reduktion av det till ett objekt, en objektifiering. Fotografen är en 'voyeur', en distanserad åskådare som likställer alla händelsers betydelse. Kameran "typologizes its subject and, because of its communicative limitations, necessitates viewer interpretation."⁵ Fotografen uppställer ett pistolskott som framkallats till en bild. Beträktarens uppgift är att tolka det hen ser.

Verkligheten ersätts i fotografiet av en bild, varigenom det som avbildas framstår som mindre verkligt. Fotografiet är således varken helt verkligt eller överkligt. För att alls kunna lita på fotografiet behöver man problematisera hela verklighetsaspekten: "By interrogating the morality of his work, and subjectively inserting himself in the fictionalized narrative, Weegee is honest about

⁴ Anna Woodhouse, "An Ethics of Seeing' in Sontag's *On Photography* and Weegee's *Naked City*" i Gidley, M., *Writing with light: words and photographs in American texts*, (Bern, 2010), s. 44.

⁵ Ib., s. 56.

this dishonesty.”⁶ Genom att analysera hur en författare bryter mot verkligheten blir verklighetsbilden tydligare.

Från Sara Danius kommer tankar ur *Den blå tvålen* om seendet att användas. Enligt Danius är ”den realistiska romanen [...] ingen spegel, snarare ett vindöga.”⁷ Tjechovs pistol behövs inte längre, snarare tvärtom. Realistiska romaner är fyllda av ”föremål eller attribut som [betyder] ingenting. De har heller ingen berättarteknisk funktion. De [gör] slut på meningsalstrandet. [...] Tingen förankrar fiktionen i det världsliga. De har till funktion att göra illusionen av det verkliga verklig.”⁸ Det viktiga är alltså inte meningsalstrandet: det viktiga är att framställa en verklighet. En verklig verklighet. Stendhal såg realismens roman ”som en spegel som rör sig längs en landsväg.”⁹ Allt, både fint och fult, ska skildras och vara synligt: ”att vara exakt var lika viktigt som att återge. Och det är här synligheten ger sig till känna. Men synligheten ger sig till känna — som överflöd.”¹⁰

Analys

The Lost

Goodbye to Berlin utspelar sig i Berlin mellan 1930 och 1933. Berättaren är fotografen, en distanserad britt som undervisar dem som vill och kan betala för det i engelska. Skådeplatsen är ett Berlin i förändring under Weimarrepublikens sista skälvande år, där ‘happy 20’s’ fortfarande är en del av folkets medvetande, men där Wall Street-kraschen och depressionen har satt sina spår. Huvudkaraktärerna är alla och ingen: personer som berättaren Isherwood har stött på under sina år i den tyska huvudstaden, men som har försvunnit ur hans liv när han ensam lämnar ett Berlin där han inte längre kan leva, i takt med att Hitler tar över makten: ”Hitler is master of this city. The sun shines, and dozens of my friends [...] are in prison, possibly dead.” (316)

Boken består av sex kapitel. Ramkapitlen berättas i presens och består av anekdotiska porträtt av människor i Isherwoods närhet. Bägge kallas för ”A Berlin Diary”. I det första skildras Berlin från fönstret i hans rum. De andra gästerna i pensionatet där han bor introduceras, liksom hans elever. Berlins kosmopolitiska prägel porträtteras, men också de framväxande nazistiska krafterna: hans rumsgranne Frl. Mayr ”is an ardent Nazi” (26) och när boken inleds har det ”during the last

⁶ Woodhouse, s. 61.

⁷ Sara Danius, *Den blå tvålen. Romanen och konsten att göra saker och ting synliga* (Stockholm, 2013), s. 19.

⁸ Ib., s. 28.

⁹ Ib., s. 31.

¹⁰ Ib., s. 29.

few days, [...] been a lot of Nazi rioting in the city.” (37) Efter detta inledande kapitel bryts presens för preteritum. När fyra kapitel har gått slängs vi tillbaka in i presens igen: ”Tonight, for the first time this winter, it is very cold.” (287) Däremellan har det passerat drygt två år och fyra kapitel, och klimatet har blivit kallare — i dubbel bemärkelse.

I de mellanliggande kapitlen minns Isherwood tillbaka på människor han har träffat och platser han har besökt: ”Sally Bowles”, ”On Ruegen Island (Summer 1931)”, ”The Nowaks” och ”The Landauers”. Här skildras den oförglömliga nattklubbssångerskan Sally Bowles, det homosexuella paret Peter och Otto och judinnan Natalia Landauer. Deras liv framstår som relativt problemfria i dekadensens, den sexuella frigörelsens och den kulturella mångfaldens centrum. Emellertid har alla försvunnit vid romanens utgång medan Hitler har tagit makten, och slutsatsen att det som tematiseras är hur judar, homosexuella och libertina kvinnor omintetgörs i Hitlers tredje rike är inte långsökta. Isherwood konstaterar också i slutet av boken att hans vänner förmodligen är döda. Snarare än som fritt stående subjekt bör man alltså se karaktärerna i *Goodbye to Berlin* som tematiseringar av dem som inte bara skulle förlora makten om Tyskland om Hitler får makten, utan även sina liv.

Författaren Isherwood skriver också i sitt förord att *Goodbye to Berlin* tillsammans med *Mr. Norris Changes Trains* en gång planerades bli ett stort episkt drama om livet i Berlin innan Hitlers maktövertagande — med titeln *The Lost*. Dramat skulle tematisera alla de sätt som Berlins invånare kunde vara ’lost’ på i 1930-talets Berlin. Uppenbarligen är också alla hans huvudpersoner vid romanens utgång försvunna.

Skildringen: *hur*

Kamerametaforiken och ett nytt objekt

Narrativet tar sig alltså två tydliga och distinkta uttryck: ramkapitlen i presens, och däremellan de mellanliggande i preteritum. Redan på första sidan definieras berättartekniken:

I am a camera with its shutter open, quite passive, recording, not thinking. Recording the man waving at the window opposite and the woman in the kimono washing her hair. Some day, all this will have to be developed, carefully printed, fixed. (13)

Två frågor är här värda att begrunda:

1. *Hur* verket kommer att skildras.

2. *Vad* verket kommer att skildra.

Självfallet kommer inte, för att börja med den andra frågan, hela verket att skildra en kvinna som tvättar sitt hår och en man som vinkar i ett fönster. Bilden, fotografiet, visar däremot Isherwoods berättartekniska mål: att skildra allt som händer och inte utelämna något. Allt vad 'kameran' ser ska skildras. Vi befinner oss nu inte långt från Danius tankar om överflöd: allt ska skildras. "All this will have to be developed, carefully printed, fixed." Danius konstaterar att Flaubert introducerade den blåa tvålen till litteraturhistorien: här rör det sig istället om "the tall tiled stove, gorgeously coloured, like an altar" som gör premiär, "the washstand like a Gothic shrine" eller det gotiska skåpet "with carved cathedral windows: Bismarck faces the King of Prussia in stained glass" (14) som för första gången ännar litteraturens domän. Det finns ingen anledning till dessa beskrivningar, utom den att framställa verkligheten såsom den är. Att genom överflödet tillkännage synligheten. Dem han skildrar ges inte ens ett namn: anonyma personer som ändå är viktiga nog att få figurera på första sidan. Återigen, Danius: "Tingen förankrar fiktionen i det världliga."¹¹ De behövs inte där av någon annan anledning än att påminna om att världen faktiskt finns. Världen är verklig.

Genom citatet har vi kunnat konstatera *vad* som kommer att skildras i verket: allt som kameran fotograferar. De anonyma personerna är en del av det första fotografiet som Isherwood skapar, för att illustrera sin berättarteknik. Detta leder oss nu osökt in på *hur* skildringen går till.

Kulturellt rör vi oss i en intressant tid. Desillusionen efter första världskriget, det glada 1920-talet, modernismens frammarsch och brottet med de sista överlevande delarna av romantiken gjorde att man ville "replace the flowery rhetoric of late-Victorian poetry with 'hard' and 'clear' imagery. [...] The time was ripe for movements such as the German *Neue Sachlichkeit*."¹² Språkligt överflöd skulle skäras bort, och saker skulle kallas vid dess rätta namn. Subjektivitet skulle ersättas med en socialrealistisk distans, som i *Goodbye to Berlin* underlättades av att Isherwood 'fotograferade' Berlin från en utlännings perspektiv.

Isherwoods inledande kamerametafor liknar i hög grad Schmieds beskrivning av *konstens* nya saklighet: "Neue sachlichkeit is not so much a new style as a new way of seeing, [...] an unsentimental, largely emotionless way of seeing. [...] The vision is comparable to that of a photographic lens."¹³ Vi kan nu inte med säkerhet avgöra om orsaken till denna likhet är en

¹¹ Danius, s. 28.

¹² James Naremore, *More than night. Film noir in its contexts* (Berkeley, 1998), ss 43-44.

¹³ Arts council of Great Britain, *Neue Sachlichkeit and German realism of the twenties. Hayward Gallery, London 11 November 1978-14 January 1979 : [catalogue of an exhibition organised by the] Arts council of Great Britain* (London, 1978), ss. 13-14.

självmédveten reflexivitet eller en osannolik slump, men vi kan konstatera att likheten finns, att den är slående och att den är intressant. Den förekommer även i maskerad form hos Danius: ”som om romanen inte vore mer än en passiv reflektor.”¹⁴ Kategoriserar man *neue Sachlichkeit* som en form av modernistisk realism bör man också konstatera att det i denna genre finns en genomgående fotografisk tanke, och att Isherwoods metaforik visar på en förmodad medvetenhet om detta.

Det finns alltså, trots de skilda konstarterna, stora likheter mellan den nya saklighet som Schmied beskriver och den kamerametaforik Isherwood inleder *Goodbye to Berlin* med. Man kan då också anta att målet, att genom noggrann och objektiv observation genomtränga det konceptuella för att förstå det underliggande i den kaotiska världen,¹⁵ också delas mellan dem. Synsättet som inleder romanen kommer alltså ofrånkomligen leda till ett genomsyrande politiskt tema. Genom att analysera detaljerna och sättet som samhället och dess utveckling skildras på kommer det kaos som Tysklands tidiga 1930-tal innebar att kunna framskrivras. Dit kommer vi dock först senare.

För att bygga vidare på kamerametaforiken finns det ett intressant citat i verkets näst sista mening. Berättaren konstaterar där att det Berlin han betraktar har ”an air of curious familiarity, of striking resemblance to something one remembers as normal and pleasant in the past — like a very good photograph.” (317) Vi har ett inledande kapitel i presens där Isherwood (berättaren) liknar sig vid en kamera; vi har ett avslutande kapitel i presens där Isherwood liknar Berlin vid ett fotografi. Vi har däremellan fyra kapitel där Isherwood betraktar och minns tillbaka, i preteritum, på de tematiserade karaktärer han har träffat under två och ett halvt års tid. Det är inte fjärran att se *Goodbye to Berlin* som ett 317 sidor långt fotografi som Isherwood redan på första sidan konstateras ska framkallas.

Woodhouse menar emellertid att det finns skäl att problematisera fotografiet: ”Ultimately, *Goodbye to Berlin* acknowledges the fallacy of this assumption. Marooned in a mediated reality of his own devising, the narrator is left doubting the truth of what he has witnessed — ironically, it seems more ‘like a very good photograph’.”¹⁶ Ansatsen att fotografera helt realistiskt och objektivt, i linje med *die neue Sachlichkeit*, blir metalitterärt kritiserad genom romanens form: kan fotografiet verkligen representera minnet och vad som egentligen hände? Berättaren verkar tveka. Resultatet blir en intressant diskussion om vad realism egentligen är, och hur objektivt allt verkligen har beskrivits.

¹⁴ Danius, s. 31.

¹⁵ Arts council of Great Britain, s. 15. Treu konstaterar också att Isherwood har påverkats av ”[the] aesthetic demand for objectivity [...] which came to be called *Die neue Sachlichkeit*”, s. 130.

¹⁶ Woodhouse, s. 43.

Det finns fler inbyggda motsättningar som problematiserar kamerametaforiken. När Danius konstaterar att Stendhals tidiga realistiska prosa liknar en passiv reflektor, när hon går in på Flauberts förtingligande överflöd, analyserar hon verk skrivna ur ett tredjepersons-perspektiv. När Schmied begagnar sig av kamerametaforiska begrepp gör han det om konst där konstnären skildrar sin omvärld. När berättaren Isherwood kallar sig själv kamera faller han emellertid så smått på sitt eget grepp — eftersom han själv förekommer i prosan, eftersom han är en del av den bild han fotograferar. Det finns här likheter med Woodhouses analys av Weegee, en fotograf som publicerade kommenterade fotografier med stark betoning på det fotograferande jaget. Också Weegee gör det till synes omöjliga: placerar sig själv, i egenskap av kamera, i kamerans blickfokus, låter kameran fotografera fotografens skugga, som en närvarande frånvaro i fotografiet. Det finns tvärmediala likheter mellan Weegees fotoböcker och Isherwoods sätt att berätta.

Detta går att anknyta till hur Danius i sin essä kopplar samman realismen och ekfrasen: ”Ibland vill [den realistiska romanen] till och med vara en bild på riktigt, så långt det nu är möjligt när det handlar om ord [...] När impulsen till bildlighet är så stark kan det ligga nära till hands att fråga sig om den realistiska beskrivningen inte kan förstås som en variant av *ekfrasen*.”¹⁷ Isherwood kan omöjligen fotografera sig själv om han själv är kameran — än mindre utan att tänka, helt passiv, och med öppen slutare. En kamera kan inte fotografera sig själv: det krävs en annan kamera för att kunna fotografera en kamera. Isherwoods fotorealism försöker emellertid att på olika sätt kringgå denna problematik, och begagnar sig av grepp som liknar såväl Weegees fotoböcker som ekfraser.

Vem berättar?

Denna motsättning manifesteras också i diskrepansen mellan vad berättaren uttrycker i dialog och beskrivningar. De tydligaste exemplen på detta framkommer i dialoger mellan Isherwood och Natalia Landauer, en judinna som han undervisar i engelska och blir nära vän med:

She had tried to make herself look more grown-up — with the result that she appeared merely rather dowdy. The long townified dress she'd put on didn't suit her at all. [...] 'How do I look?' she immediately asked, sitting down opposite to me, rather flurried. 'You look very nice.' (249)

Det finns i citatet två former av berättare: en observerande 'kamera-berättare', som konstaterar att Landauer inte ser speciellt bra ut i sin klänning, jämfört med en 'agerande berättare', som säger det motsatta. Läsaren får i citatet erfara vad Landauer själv missar, i någon form av dramatisk ironi.

¹⁷ Danius, s. 55.

Uppdelningen liknar Carrs beskrivning av att Isherwood ”disrupts conventions of a coherent self.”¹⁸ Den agerande berättaren, som tidigare har visats svårigen kan fotografera sig själv, är inte att lita på, medan den betraktande, ‘objektiva’, berättaren, kameran, tycks kunna fotografera saker som ändå inte är helt objektiva.

Ändå visar just denna diskrepans på kamerasyner. Leker man med tanken att dialogen har inträffat kan den vara rätt återgiven och därmed sann, men fortfarande lögnaktig i den mån att man genom beskrivningen förstår att berättaren uttrycker något han ändå inte tycker. Det finns en nivåskillnad mellan kamera-berättare och agerande berättare, och därmed spänningar mellan beskrivningar och dialog. Objektiviteten skiftar mellan nivåerna: berättartekniken kan vara objektiv utan att huvudkaraktären måste vara det. Bokens intryck befinner sig på en nivå över karaktärens intryck, och därför finns det skäl att skilja mellan berättare och karaktär som vore de två olika personer, trots att de i detta fall är en och samma person. Berättaren blir till en form av karaktär som skiljer sig från karaktären: det finns en åskådande berättare, och det finns en agerande berättare. Berättaren är huvudkaraktären, men det råder en stor distans mellan de två. På en metafiktiv nivå för detta faktum ens tankar till skådespelandets värld. Huvudkaraktären skådespelar berättaren.

Såväl skådespelandet som det metafiktiva draget återkommer i flera av Isherwoods och Landauers dialoger. På ett ställe är Isherwood till och med öppen med att han far med osanning:

‘You do not give your real meaning.’

‘Of course I don’t. Why should I? Arguments bore me. I don’t intend to say anything which you’re likely to disagree with.’ (230-231)

Härmed kan vi alltså avfärda all tilltro till vad karaktären Isherwood säger i sina dialoger: skulle det en gång stämma finns det tillräckligt många exempel på när det inte gör det för att tappa tilltro till vad han säger. Det rör sig inte om en opålitlig berättare, utan om en opålitlig agerande berättare.

Det finns dessutom skäl att problematisera vad kameraberättaren skriver. Återgår man till tanken om kameraberättarens öppna slutare, ”passive recording, not thinking”, förväntar man sig en helt saklig, neutral berättare. Han klarar dock inte att löpa hela linan ut:

After all these months, I hade made the one really fatal mistake — I had let [Sally] see that I was not only incompetent but jealous. Yes, vulgarly jealous. I could have kicked myself. The mere thought made me prickly with shame from head to foot. (106)

¹⁸ Carr, s. 1.

Berättaren har hela tiden tvingats kämpa för att klara av sitt mål att se sin omvärld med en öppen slutare, men misslyckas till slut: till slut känner även Isherwood känslor. Resultatet är att han aldrig kan träffa Sally igen. Han hade visat sig inkompetent som fotograf genom att stänga sin slutare och börja tänka.

Sally har tidigare kritiserat hans brist på ambition: "If you ever care for a woman, I don't advise you to let her see that you've got no ambition." (103) När han väl blir ambitiös slutar det i katastrof: ambitionen plockade fram hans känslor. Med hjälp av filosofin vedanta fokuserar han i sina senare verk på hur man i varje situation ska lyckas vara sig själv.¹⁹ Viljan att vara ambitiös utan att stänga slutaren kan ses som ett första sådant självtest. Misslyckandet tär på honom hårt.

Om han hade lyckats hade det inneburit att sticka ut från mängden i ett Tyskland där allt fler blir anhängare till Hitlers agitatoriska retorik. Om han hade kunnat motstå gemenskapens frestelser och behålla sin personliga integritet hade han stått över gemene man. Gemenskapens ökande betydelse i och med nazifieringen av Tyskland innebär allt starkare normer. Frågan är om ett geni tillåts undgå dessa normer, eller tvingas verka inom dess gränser. Natalia Landauers far ställer sig frågan om genier ska få vara exceptionella, eller om "you may write a beautiful poem or paint a beautiful picture, but in your daily life, you must behave like an ordinary person, and you must obey these laws which we have made for an ordinary persons?" (235)

Får ett geni stå över lagen? Herr Landauer fortsätter sina funderingar: gjorde den engelska lagen rätt i att bestraffa Oscar Wilde för sin homosexualitet, trots hans genialitet? Isherwood råkar nu ut för ett dubbelt dilemma: inte är han bara själv homosexuell, han menar dessutom att han själv står över lagen och gemenskapen genom sin objektivitet och strävan efter att behålla sitt jag genom alla situationer — att motstå nazismen. Vad han än svarar på den här frågan kommer han alltså att ge uttryck för saker han inte kan eller får ge uttryck för: "Well... I began feeling my ears burning red. This time, however, Frau Landauer unexpectedly saved me, by making a remark to Natalia in German, about the vegetables." (235) Författaren Isherwoods berättartekniska lösning är fenomenal: vad han än hade svarat hade han misslyckats med sitt mål. Han är medveten om detta, och låter därför också frågan förbli obesvarad. Vad han än hade svarat hade det aldrig kunnat bli ett fotografi. Genom att inte svara upprätthåller han fotografiet.

¹⁹ Senare i den här uppsatsen kommer Isherwoods tankar om 'the truly strong man' introduceras. Det är intressant att se den här delen också ur den synvinkeln.

Tebordsrealism och att tolka en bild

Det finns i detta fotografi anledning att åter tänga Danus tankar. Den passiva reflektorn som skildrar synligheten genom överflödet har ytterligare en förankring hos Isherwood. I *Lions and Shadows* konstaterar han att E. M. Forster var den enda som förstod hur den moderna romanen skulle vara:

Forster's technique is based on the tea-table: instead of trying to screw all his scenes up to the highest possible pitch, he tones them down until they sound like mother's-meeting gossip. [...] In fact, there's actually *less* emphasis laid on the big scenes than on the unimportant ones: that's what's so utterly terrific.²⁰

Med 1920-talet och die neue Sachlichkeit kom en ny form av realism, en tebordsrealism som Isherwood kallar det. Tebordsrealismen ligger inte långt från kamerametaforiken. Genom skildringen av det oväsentliga, det överflödiga, framkommer verkligheten och det stora. Som en modernistisk kombination av Jane Austens skvaller och Flauberts blåa tvål, om man så vill.

Redan på första sidan fotograferar Isherwood Berlin:

From my window, the deep solemn massive street. Cellar-shops where the lamps burn all day, under the shadow of top-heavy balconied façades, dirty plaster frontages embossed with scroll-work and heraldic devices. The whole district is like this: street leading into street of houses like shabby monumental safes crammed with the tarnished valuables and second-hand furniture of a bankrupt middle class. (13)

Man ges här en bild av hur gatan nedanför hans fönster ser ut, en — får man förmoda — verklighetstrogen bild, där verkligheten och synligheten förtingligas genom överflödet. Det räcker inte med att det finns affärer på gatan: de måste ligga på källarplan, ha ständigt brinnande lampor, ligga i skuggan av fasader som är klädda med stora balkonger. Men det stannar inte där: "the whole district is like this". Genom några rader på första sidan lyckas Isherwood skapa en bild av hela distriktet. Utan att egentligen säga något som är av betydelse för romanen i sig: ingen Tjechovs pistol i sikte. Genom överflödet förtingligas verkligheten. Fotografiet ger en bild av världen.

Hans hyresvärd Frl. Schroeder kännetecknar tebordsrealismen: "she is fond of pointing out to me the various marks and stains left by lodgers who have inhabited this room." (17) Genom stora delar av verket pladdrar hon på om de övriga hyresgästerna eller tidigare hyresgäster. Om det är slumpen eller ett metareflexivt drag att berättaren konstaterar att hyresvärdens blir arg på Frl. Kost

²⁰ Christopher Isherwood, *Lions and Shadows* (London, 2013 [1938]), s. 129.

när hon har ”broken the spout of the teapot” (23) är omöjligt att svara på, men blir intressant i skenet av citatet från *Lions and Shadows*. Även om Frl. Schroeder inte tycker om den nazistiska Frl. Mayr ser hon upp till henne: Frl. Mayrs stora huvudintresse är dessutom att dricka te.²¹

Genom diskrepansen mellan kameraberättare och agerande berättare problematiseras verklighetsbegreppet: vad är verkligt, vad är sant, vad är lögn? Det har tidigare visats finnas anledning att ifrågasätta fotografiets saklighet. Detta ifrågasättande får dock konsekvenser även för realismen och verklighetsframställningen i romanen. Romanens märkliga berättarteknik — med den självskildrande kameran — är ett anmärkningsvärt brott mot Joyce och Woolf, som influerade Isherwoods tidigare romaner. Treu konstaterar:

By drawing the reader’s attention to the curious distinctions between fiction and reality, Isherwood does manage to create his own version of Brecht’s Verfremdungseffekt. He seems to be alerting his readers, asking them to be sterner judges than they would normally be when reading fiction.²²

Diskrepansen mellan kameraberättaren och den agerande berättaren särskiljer fiktionen från verkligheten, och därigenom framkommer den Verfremdungseffekt som dels kräver att läsaren själv tolkar fotografiet (likt Woodhouse konstaterar), dels gör att läsaren måste vara dömande, eftersom Isherwood själv har öppnat sin slutare men stängt av sina åsikter. Izzo instämmer med tolkningskravet: ”Consequently, what some critics have called Isherwood-the-narrator’s passive detachment is more a matter of his getting out of the way to let readers observe the characters and form impressions of them on their own.”²³

Eftersom kameran fotograferar fotografen, hans omgivning och samtidigt ger fotografiet även en bild av den europeiska situationen. Det är genom de tematiserade skildringarna av Isherwood själv och hans nära vänner som fascismens framväxt skildras. För att åstadkomma detta krävs en objektiv kamera, men också en distanserad som kan analysera såväl sig själv som sin samtid. För att åstadkomma det Isherwood vill — att skildra de som förlorade mot nazismen — är kameran det enda möjliga sättet. En filmkamera fungerar inte: den filmare som förekommer i *Goodbye to Berlin* visar sig vara bluff, och filmatiseringstematiken i *Prater Violet* (1945) gör snarare narr av kamerametaforiken; filmen är bara fiktion, medan fiktionen — det vill säga, romanen — är verklighet. Den enda möjliga skildringen är således fotografiet.

²¹ Temetaforiken är vanlig i hela boken, vilket är intressant i skenet av Isherwoods teboardsrealism.

²² Robert Lee Treu, *W. H. Auden, Christopher Isherwood and Stephen Spender: The German Experience* (Madison, 1980), s. 133.

²³ David Garrett Izzo, *Christopher Isherwood Encyclopedia* (North Carolina, 2005), s. 62.

När insikten i det sista kapitlet växer starkare att nazisterna kommer att vinna och Weimarrepubliken falla konstaterar berättaren att eleven Herr N. ”will bend forward to the window and regard a building or a square with a mournful fixity, as if to impress its image upon his memory and to bid it goodbye.” (315) Åtminstone måste det finnas fotografier och bilder kvar av Weimarrepubliken efter dess fall — något överkligt som vi långt senare kan se tillbaka på, ”like a very good photograph.” (317) Frågan vi läsare måste ställa oss i efterhand är vad vi kan läsa ut ur ett sådant fotografi. Paul Valéry kopplar realismens födelse och beskrivningens övertagande till fotografiets födelse,²⁴ men om inte ens fotografen kan vara säker på att det fotografiet visar verkligen har hänt, vilken sits sitter då betraktaren i?

Fotografiet: vad är verklighet, vad är fiktion?

Kameran som Isherwood skildrar verkligheten med i *Goodbye to Berlin* ger upphov till ett framkallat fotografi. Genom den följaktliga miniatyreringen framstår de starkast framträdande karaktärerna som tematiserade objekt snarare än egna, tänkande subjekt.

En parallell förklaring till berättartekniken lyfts i en replik till huvudkaraktären i *Mr Norris Changes Trains*: ”You make up romances about people instead of seeing them as they are.”²⁵ Nog är det två sidor av samma mynt: en kritik av att en verklig person aldrig kan vara ett tema eller en romans. En fotograf kan aldrig skildra människan som subjekt, och misslyckas därmed också med att porträttera något annat än objektifieringar, karikatyrer, teman av personer som egentligen inte finns, personer som därigenom är ’lost’. Izzo konstaterar att ”[The Berlin stories] are less about history and more about Isherwood and the people he meets. The characters are the focus, not history.”²⁶ Karaktärerna som är i fokus kännetecknas dock snarare genom vad de gör än hur de är: det är också så teobordsrealismen i grund och botten fungerar.

Studien har hittills behandlat hur Isherwood genom sin berättarteknik ifrågasätter fotografiet som realistisk skildring. Trots det kan man inte förringa det faktum att *Goodbye to Berlin* utspelar sig mellan 1930 och 1933, i hög grad behandlar nazismens framväxt och på flera ställen relaterar till historiska fakta: Müllers begravning återkommer vi till som ett exempel på detta. Slutligen, det kanske mest uppenbara: berättaren delar samma namn som författaren.

²⁴ Danius, s. 46.

²⁵ Christopher Isherwood, *Mr. Norris Changes Trains: a novel* (London), 1935, s. 55.

²⁶ David Garrett Izzo, *Christopher Isherwood. His Era, his Gang, and the Legacy of the Truly Strong Man* (Columbia, 2001), s. 140.

Vad kan man läsa ut av detta? Är berättaren den verkliga Isherwood som rapporterar vad han upplever i Berlin? Eller är Isherwood en fiktiv karaktär som växer fram först i takt med att man läser boken? Isherwood kommenterar själv frågan i *Christopher and his Kind*: "Was Christopher claiming that the Narrator of this novel was, in every respect, himself? No."²⁷ Anledningarna, menar han, är två:

1. Isherwood var rädd att orsaka en skandal med sin homosexualitet, som visst var öppen, men inte i hans verk.
2. Isherwood ville inte att berättaren skulle hamna i fokus. Genom att likt en kamera observera sin omgivning minimeras berättarfokuset.

Emellertid kunde han inte göra berättaren heterosexuell: det hade varit att svika sig själv. Den enda lösningen var att helt undvika sexualitet. "Thus Christopher both acknowledged and disowned his kinship with the Narrator."²⁸

Hur mycket ska man lita på vad Isherwood skriver i sina memoarer? Ett svar på frågan är omöjligt, men följande mening är intressant att reflektera över: "There was a second reason, a literary one. *Christopher* doesn't mention it in his diaries or letters of that period. But *I* think that, subconsciously, it must have influenced his decisions. (min kurs.)"²⁹ Vad Isherwood här gör, i sin självbiografi, är att *i jagform* problematisera vad författaren-på-1930-talet-Isherwood gjorde för val rörande berättarens förhållande till författaren i *Goodbye to Berlin* och *Mr Norris Changes Trains*. Läger man därtill att *Christopher and his Kind* inleds genom att hävda att Isherwood i självbiografien *Lions and Shadows* (från 1932) ljög, kan man inte annat än konstatera att en stor del av Isherwoods författarskap tycks ha gått ut på att problematisera förhållandet mellan verklighet och fiktion. Resultatet av citatet blir således en personlighetsklyvning som delar upp författare och berättare på samma sätt som berättare och berättare delas upp i *Goodbye to Berlin*. Den enda slutsats man kan dra av detta är att man helt måste bortse från författar- och berättarproblematiken: författaren Isherwood har nämligen iscensatt en cirkelargumentation som leder ingenstans. Uppbyggnaden problematiserar förhållandet mellan författare och berättare, verklighet och fiktion, utan att säga att det vare sig är helt fiktivt och utan något förhållande, eller sanningsenligt, där författare och berättare är samma person. Svaret ligger någon odefinierad stans däremellan.

²⁷ Christopher Isherwood & Gore Vidal, *Christopher And His Kind* (London, 2012 [1976]), s. 185.

²⁸ *Ib.*, s. 186.

²⁹ *Ib.*, s. 185.

Fotografiet och världen

Anledningen konstaterar Isherwood själv är att undvika ett alltför nära berättarfokus. Kameran ska inte stå i fokus, utan fotografiet och vad det visar. Genom tebordsrealismen uppvärderas skvaller, till synes överflödiga detaljer och en vilja att plocka in också det oväsentliga i litteraturens värld — att med Danius termer konstatera att överflöden förtingligar synligheten. Aldous Huxley konstaterar i ”Tragedy and the Whole Truth” att tragedin har ersatts av ‘Wholly Truthful art’, konst som visar upp världen som den är utan att sky några medel för att inkorporera vad än det må vara i litteraturen; det är *Macbeth* där Macduff äter middag, blir melankolisk, dricker whisky och tänker på sin mördade hustru och barn. ”Wholly-Truthful art overflows the limits of tragedy and shows us, if only by hints and implications, what happened before the tragic story began, what will happen after it is over, what is happening simultaneously elsewhere.”³⁰ Det är konst, kan vi utläsa, som går utöver konsten, som antyder det större, det omgivande, världen, verkligheten: universum.

Denna vilja att genom antydningar visa på det större går att koppla till begreppet amplitud. Auerbach introducerade i sitt magnum opus *Mimesis* begreppen ‘förgrundsdiger’ och ‘bakgrundsdiger’, där det förgrundsdigra är det där ”varje moment i berättelsen [framstår] som det ensamt närvarande, oblandat och utan perspektiv.”³¹ Det bakgrundsdigra är dess motsats: det som skymtar mellan berättelsens moment. Den amerikanske professorn Hayot lät dessa två termer innefattas i ‘amplitude’, som ”describes the internal openness of the diegesis. A large gap between foreground and background [...] create a world that is comparatively ‘spacious’” medan ett verk vars ”available life-space is essentially filled by the events and characters of the diegesis” har ”low amplitude and [is] therefore ‘dense’.”³²

Här finns det anledning att återgå till ett citat ur *Goodbye to Berlin*: berättaren återger vad han ser utanför sitt fönster, och konstaterar att ”[the] whole district is like this.” (13) Auerbach hade kallat detta bakgrundsdigert: genom att implicit låta resten av distriktet skymta fram genom beskrivningen skapar Isherwood en känsla av att världen är större än berättarens beskrivning och att det finns en verklighet bortom fönstret han skriver vid. Genom att förhålla sig till Wholly-Truthful art, där stort blandas med smått, allting får plats och tebordsrealismen flödar, kommer Isherwood ofrånkomligen att skapa en rymlig litterär värld, där det specifika och detaljerade ger en bild av det allmänna och universella. Detta behöver alls inte vara verklighetstroget: en litterär värld kan vara

³⁰ Aldous Huxley, ”Tragedy and the Whole Truth”, i *Music at Night and Other Essays* (London, 1932) ss. 14-15.

³¹ Erich Auerbach, *Mimesis. Verklighetsframställningen i den västerländska litteraturen*, [Ny utg.], (Stockholm, 2012), ss. 21-22.

³² Eric Hayot, *On Literary Worlds*, (New York, 2012), s. 60.

tämligen världsfrånvärd. Hur verklighetstrogen skildringen är kommer inte Isherwood att kommentera. Eftersom det är ett fotografi är det upp till betraktaren att tolka själv.

Vad ska man då tolka? Izzo varnar för att det har lästs in *för* mycket av dels biografisk kunskap om Isherwood, dels sociokulturell och historisk kunskap om Weimarrepublikens fall. Det låter paradoxalt att varna läsaren att tolka in för mycket, samtidigt som Woodhouse konstaterar att fotografier kräver läsarens egna tolkningar, och att trots allt även Izzo konstaterar att "[Isherwood] just described what he saw and let readers provide the historical context."³³

En av de saker som Woodhouse menar bygger upp mycket av verklighetsförhållandet och läsarens tolkning av fotografiet är de psykogeografiska skildringarna: vilken känsla omgivningarna inger i verket. *Goodbye to Berlin* är fullt av just sådana psykogeografiska skildringar. Gatan som Fr. Schroeders lägenhet ligger på, Nollendorfstrasse, kryllar av prostitution. Distriktet består av "street leading into street of houses like shabby monumental faces crammed with the tarnished valuables and second-hand furniture of a bankrupt middle class." (13) Fr. Schroeder går ofta till hörnet vid Motzstrasse som var, och är, ett HBTQ-centrum i Berlin. Bara genom de första sidorna får läsaren en känsla av dekadens förmedlad genom de psykogeografiska skildringarna.

I det fjärde kapitlet bor Isherwood hemma hos familjen Nowak. De bor på Wassertorstrasse, en av de fattigaste gatorna i ett av de fattigaste kvarteren i 1930-talets Berlin:

The entrance to the Wassertorstrasse was a big stone archway, a bit of old Berlin, daubed with hammers and sickles and Nazi crosses. [...] It was a deep, shabby cobbled street, littered with sprawling children in tears. (161)

A crowd of youths, with raw, sullen faces, stood watching two boys fighting at a doorway. [...] Crossing the muddy courtyard, inhaling the moist, familiar rottenness of the tenement buildings, I thought: Did I really ever live here? Already, with my comfortable bed-sitting room in the West End and my excellent new job, I had become a stranger to the slums. (202)

Här skildras arbetarkvarteren. Det första Isherwood ser när han återvänder tillbaka efter att ha flyttat är ett slagsmål. Gårdsplanen är lerig och byggnaderna ruttna och fuktiga. Överallt står barn och gråter. Det är ingen smickrande syn av arbetarklasskvarteren som Isherwood målar upp, men eftersom han är en kamera kan han heller inte bortse från verkligheten: allt måste skildras, stort som smått, vackert som fult. Danus konstaterar:

³³ Izzo (2001), s. 142.

Romanen är som en spegel som rör sig längs en landsväg. [...] Alltså återges inte bara himlens blå utan också lervällingen på marken. [...] Det är inte författaren som bär ansvar för sörjan på landsvägen. Om någon ska klandras är det snarare den myndighet som nonchalerar åliggandet att hålla vägarna i skick.³⁴

I kapitlet återkommer bråk mellan kommunister och nazister. Samtidigt som de rikare personerna verkar bortse från den politiska situationen börjar arbetarklassen polariseras alltmer. Diskussionerna — som till och med tar sig in i familjen Nowak, där Otto är kommunist och brodern Lothar nazist — och bråken kan bara uppstå när gårdsplanen är lerig och levnadsförhållandena undermåliga. Det är en del av det psykogeografiska spelet.

Isherwoods första elev, Hippi Bernstein, lever istället i Grünewald, ett av stadens rika kvarter:

”Their villas, in all known styles of expensive ugliness, ranging from the eccentric-rococo folly to the cubist flat-roofed steel-and-glass box, are crowded together in this dank, dreary pinewood. Few of them can afford large gardens, for the ground is fabulously drear: their only view is of their neighbour’s backyard, each one protected by a wire fence and a savage dog. Terror of burglary and revolution has reduced these miserable people to a state of siege. They have neither privacy nor sunshine. The district is really a millionaire’s slum.” (31-32)

Bernstein, som är judinna, ”refers continually to the political situation, but only briefly, with a conventional melancholy, as when one speaks of religion. It is quite unreal to her.” (36) Meningen är inslängd som en parentes i tebordsrealistisk anda, men citatet återger inte bara hela verkets känsla, utan är också starkt knutet till den psykogeografiska skildring som citeras ovan: de rikas område har blivit en miserabel slum under belägring (beskrivningen är inte långt ifrån ghetton).

De rika judarna känner på sig, utan att inse det, att deras situation håller på att förändras. ”The district is really a millionaire’s slum”, men situationen är överklig. Den psykogeografiska skildringen av Grünewald påminner om ett fotografiskt negativ, där vitt har blivit svart, ljus har blivit mörker. Situationen har ställts på sin spets. Bernstein förstår det inte, eftersom hon är en levande karaktär. Isherwood förstår det inte när han skriver dagboken, eftersom han är en kamera. Läsaren förstår det, och tolkar in det i fotografiet, eftersom hen har den historiska kontexten. Izzo varnade för att läsa in för mycket i fotografiet. Kanske var det aldrig Isherwoods tanke att skapa en historisk skildring, men en läsning som inte inbegriper de historiska skeenden som boken implicit skildrar och lever under framstår för en modern läsare som nästintill omöjlig. Detta leder oss in på politikens och historiens domäner.

³⁴ Danius, s. 31.

Skildringen: vad

Genomgående i Audengenerationen är vad Izzo kallar Isherwood-Audenschemat:³⁵ första världskriget orsakades av den konventionella hjältesynen, de som utgjorde ‘the Others’ eller ‘the Poshocracy’ som Isherwood kallade de högre cirklarna. Isherwood och hans vänner utgör ‘anti-Others’, ‘Truly Weak Men’ som är osäkra i sig själva och har ett ständigt bekräftelsebehov, men som vänder sig mot de fascistiska hjältarna. Bara den som oavsett situation lyckas vara sitt ‘sanna jag’ är ‘the Truly Strong Man’.³⁶ Audens epigraf till *The Orators* får karaktärisera filosofin:³⁷

Private faces in public places

Are wiser and nicer

Than public faces in private places

Auden konstaterade att ”the best reason I have for opposing fascism is that at school I lived in a fascist state.”³⁸ Bakgrunden låg i det klantänkande som var genomgående i engelska pojkskolor, där man förväntades rätta in sig i leden och bete sig enligt normen. Den anti-fascism som delvis präglade Audengenerationens litteratur har alltså upprinnelse redan i det brittiska skolväsendet: ”[while] the writers of the mid-to-late 1930s responded to the actual fascism in Europe, the Auden Generation’s writings of the early 1930s were initially responses to the home-grown fascism of the public schools.”³⁹ Det fanns en tydlig likhet, menade man, mellan den framväxande fascismen på 1930-talet och skolfascismen i Englands pojkskolor.

Audengruppen avskydde ‘the public’, ‘allmänheten’, den stora tysta massan som utmärker sig varken till det bättre eller sämre, som inrättar sig i ledet och som tillhör gruppen. Auden läste Kierkegaard, och det är således inte fjärran att koppla gruppens tankar om ‘the public’ till Kierkegaards: om den stora, tysta massan som är många men ändå ingen, en fantom, ett spöke som folk medvetet eller omedvetet anpassar sig efter. Denna massa, *Publikum*, är ”the bastard child of the industrial revolution, universal education, and mass media.”⁴⁰ Det är inte svårt att dra paralleller

³⁵ Izzo (2001), s. 77.

³⁶ Ib., ss. xvii-xix.

³⁷ W. H. Auden & Edward Mendelsohn (ed.), *The English Auden. Poems, essays and dramatic writings, 1927-1939* (London, 1977), s. 61.

³⁸ Ib., s. 325.

³⁹ Izzo (2001), s. 11.

⁴⁰ Ib., s. 12.

till de stora, tysta massor som utgör det tyska folket under den framväxande nazistregimen. Massorna vill ha en tydlig hjältefigur och klanledare. Hitler passar perfekt.

Såväl Kierkegaard som Audengruppen ser dessa massor som en stor samhällsfara. Framväxten av personlighetskulten kring Hitler var ett tecken på samma tendens som de brittiska skolorna: en oförmåga att röra sig utanför den allmänna massan. Om varje person istället hittar sin privata ordning kommer det framträda en allmän ordning som kan ersätta det allmänna kaos som orsakade nazismens framväxt. Det allmänna kaoset bottnar i ett privat kaos, där folk som tvivlar på sig själva hänger sig till massan och följer dess 'maskin'. Hur man finner denna privata ordning kommer Isherwoods senare verk i hög grad att handla om, i takt med att han allt mer influeras av vedanta. I Audengruppens tidiga verk betonas istället just det privata och allmänna kaoset.

Frl. Schroeder är ett utmärkt exempel på en del av detta *Publikum*:

Already she is adapting herself, as she will adapt herself to every new régime. [...] She is merely acclimatizing herself, in accordance with a natural law, like an animal which changes its coat for the winter. Thousands of people like Frl. Schroeder are acclimatizing themselves. After all, whatever government is in power, they are doomed to live in this town. (316)

Vilken regim som styr påverkar hennes liv föga. Hon är varken judinna, libertin eller homosexuell. Hon lever sitt eget liv precis som alla andra personer gör, tills det allmänna kaoset knackar på ens dörr. Hippi Bernstein ger uttryck för samma tendens: "it is quite unreal to her" fram tills dess att det blir tämligen verkligt, hotet mot Tysklands judar. Frl. Schroeder är inte nazist: hon är bara en del av en maskin, en del av en massa, en av dessa den industriella revolutionens 'bastard children'. Som Izzo konstaterar: "Characters do not begin to seriously reference public chaos until the chaos starts to affect their private spheres."⁴¹

Finney lyfter det här en nivå till: "It is precisely because no one really takes the Nazis seriously that they are able to seize power at the climax of the book."⁴² Att läsa in orsakerna till nazisternas övertagande av makten i en skönlitterär skildring kan framstå som vanskligt, framförallt med tanke på hur förhållandet mellan verklighet och fiktion i denna studie har problematiserats. Det är inte en facklitterär historieskildring, och nazisternas väg mot makten i verkligheten jämfört med i boken är inte samma sak: framförallt är inte kamerans fokus riktat mot det politiska, utan på det vardagliga — på tebordet. Det ligger ändå något i det Finney och Izzo implicit säger: ingen av karaktärerna tycks bry sig speciellt mycket om nazismen, innan den påverkar dem själva.

⁴¹ Izzo (2001), s. 143.

⁴² Brian Finney, *Christopher Isherwood. A Critical Biography* (London, 1979), s. 148.

Isherwood är socialist, men en 'parlour socialist' som inte påverkas nämnvärt av nazismen. För Hippi Bernstein framstår situationen mest som "unreal". Medan valurnorna räknas i staden håller den judiska affärsmannen Bernhard Landauer en fest. Den kännetecknas av skratt, musik, sång och diskussioner. Isherwood drar emellertid slutsatsen att "[however] often the decision may be delayed, all these people are ultimately doomed. This evening is the dress-rehearsal of a disaster. It is like the last night of an epoch." (271) Indikationerna på detta har vi redan fått. Just innan konstaterar Landauer att "[this] evening [...] they are relaying the last act of *Die Meistersinger*." (266) 21 mars 1933 spelades Wagneroperan som en del av firandet av grundandet av det tredje riket. Den sista akten återkom sedan i Leni Riefenstahls propagandafilm *Triumph des Willens* från 1935. Än verkar dock ingen vidare bekymrad: frågan är om någon av karaktärerna någonsin är det.

Samma tendens när Hermann Müller, den sista socialdemokratiska rikskanslern med majoritetsregering, begravs:

'Say, who was this guy anyway?' asked Clive, looking down. 'I guess he must have been a big swell?'
'God knows', Sally answered, yawning: 'Look, Clive darling, isn't it a marvellous sunset?' (82)

En av få uppenbara politiska metaforer i boken: det är inte bara Müller som begravs, utan hela Weimarrepubliken. Från nu kommer det bara att gå utför, men ingen bryr sig för solnedgången är vacker. Först när det påverkar ens eget liv kommer några börja bry sig, men innan dess har Sally, Clive och alla andra Isherwood känner försvunnit, och han själv lämnar Berlin åt sitt öde. Müller är en av många paralleller mellan fiktion och verklighet som förekommer i verket, och som Isherwood använder sig av för att koppla verket till samtiden. Dessa verklighetsmarkörer blir allt vanligare ju längre verket fortskrider, och i sista kapitlet diskuteras de allmänna valen, rikskansler Schleicher och Hitlers övertagande. Vi får till och med veta datum: "Today, January 22nd [1933], the Nazis held a demonstration on the Bülowplatz." (309) Veckan efter återkommer Isherwood med en kort notis: Hitler har format ett kabinett. (311) Till slut är Hitlers makt ett faktum.

Det finns nu anledning att åter låna Auerbachs begrepp — bakgrunden och förgrunden. Izzo konstaterar om skildringen av nazismen i *Goodbye to Berlin* att "the background is moving inexorably closer to the foreground."⁴³ Från att ha figurerat som en svårfångad rörelse i bakgrunden avancerar den framåt genom verket och blir alltmer påtaglig. Vi går från ett "Berlin demi-monde" (21) där den politiska situationen är "more interesting [...] than in any other European

⁴³ Izzo (2005), s. 65.

country.” (33) Nazismen figurerar i bakgrunden och i verkets inledning har det under de senaste dagarna ”been a lot of Nazi rioting in the city” (37), men för alla berörda är den fortfarande ”quite unreal” (36). Då är året 1930. I verkets slut är det tidiga 1933. Då har ”Schleicher resigned” och Hitler ”formed a cabinet with Hugenberg.” (311) Medan nazismen växer och tragiken tätnar kan Isherwood inte konstatera annat än att ”whatever government is in power, [the Berliners] are doomed to live in this town.” Slutligen har Hitler blivit ”master of this city.” (316) Läsaren kan den historiska kontexten: härifrån kommer det bara att gå utför. Isherwood har hunnit fly staden, och hans dagbok upphör. Han har objektivt — åtminstone var det ansatsen — skildrat sitt älskade Berlin, men situationen blir ohållbar, och han som kan fly tar tillfället i akt. Vad som ska hända kan han inte veta. Det enda han kan veta är att det inte bådär gott. Den insikten har skildrats genom bakgrundens närmande av förgrunden. Nazismen har, såväl tematiskt i verket som historiskt i tiden, gått från obskyr, marginaliserad rörelse till något som påverkar folks liv. Vad som hände sedan är historia.

Avslutning

Sammanfattning

Analysen tar avstamp i det citat från *Goodbye to Berlins* första sida där berättaren konstaterar att han är en kamera. Första delen behandlar hur detta påverkar berättartekniken, hur berättartekniken därmed problematiserar förhållandet mellan verklighet och fiktion, och hur romanen förhåller sig till den realistiska genren. På grund av kamerametaforiken jämförs romanen med ’die neue Sachlichkeit’, som betecknade en modernistisk realistisk konst i Weimarrepubliken. Slående är bland annat hur Schmied i sin genomgång av den nya sakligheten i konsten använder samma kamerametaforik som Isherwood. Isherwoods kamerametaforik leder till, som romanens sista sida konstaterar, ett framkallat fotografi. Detta kopplas till Woodhouses tankar om hur man som betraktare bör tolka ett fotografi, en problematisering av fotografiet som fenomen, och kopplingarna mellan fotografiet och den verklighet det är tänkt att skildra.

En del av kamerametaforiken innebär att berättaren skall se omvärlden med öppen slutare, helt objektivt och utan egna åsikter. Analysen drar slutsatsen att det är omöjligt att skildra något helt objektivt, och att Isherwood dessutom spelar med denna paradox. Vid vissa tillfällen görs galanta undanflykter från behov av att uttrycka den åsikt som hade omintetgjort kameraperspektivet, som när frau Landauer i en tebordsrealistisk diskussion avbryter en eventuell försägelse, och därmed blir

en räddare i nöden. Vid andra tillfällen, som när Isherwood konstaterar att han inte längre kan träffa Sally Bowles på grund av att han har visat känslor, visar Isherwood på konsekvenserna av att stänga slutaren och ta fram åsikterna. Även om det är ofrånkomligt hos en mänsklig varelse innebär det ett brott från hans principer som gör att han inte längre är samma person, och därmed inte längre kan träffa samma personer.

En berättarteknisk tendens lyfts fram i studien: uppdelningen av berättaren i två, 'kameraberättaren' och den 'agerande berättaren', på ett sätt som går att likna vid Weegees fotoböcker eller ekfrasen. Eftersom berättaren och huvudkaraktären av allt att döma är samma person kan det framstå som märkligt att de vid flera tillfällen motsäger varandra. Analysen visar dock att detta är ett sätt att visa på just kamerasyner: genom diskrepansen mellan kameraberättaren och den agerande berättaren blir det tydligt hur kameraberättaren framstår som än mer objektiv, och att bokens berättelse därför står en nivå högre än karaktärens berättande. Läsaren bör sätta sin tillit till kameran snarare än till den som kameran fotograferar.

Tebordsrealismen är en väsentlig del av förståelsen av romanen. Genren liknar det som Huxley kallar 'Wholly Truthful art', där tanken är att allt måste skildras, stort som smått. Själva termen tebordsrealism syftar till tanken att skildra skvaller som det skulle kunna te sig i tebordsdiskussioner. Skall verkligheten skildras kan man inte urskilja vissa delar: verkligheten är allt. "The man waving at the window opposite and the woman in the kimono washing her hair." (13) Det är Flauberts blåa tvålv upplyft på parkett: där de tidiga realisterna skildrade allt ingående för att framskriva verkligheten är det hos Isherwood och tebordsrealisterna det 'oviktiga' som *är* verkligheten.

Även om stora delar av uppsatsen fokuserar på verklighetsskapandet, realismen och kamerametaforiken mynnar detta ut i en diskussion av *vad* som skildras i romanen: tematiseringen av nazismens framväxt. Först introduceras de bakomliggande tankarna om 'the Public', dialektiken the Truly Strong och the Truly Weak man och Isherwood-Audenschemat. Därefter kopplas dessa samman med verkets karaktärer: hur Frl. Schroeder är ett uppenbart exempel på en av dessa "the bastard children of the industrial revolution" som står under massmediernas kontroll. Detta exempel leder vidare till en diskussion om hur inga av verkets karaktärer tar nazismens framväxt på allvar, och att detta ställs mot hur tematiseringen av nazismen blir allt starkare — hur den rör sig från bakgrunden till förgrunden. Detta kopplas samman med Auerbachs användande av de två termerna bakgrund och förgrund, för att visa på hur världen blir allt mindre, allt kompaktare och alltmer fylld av naziretorik ju närmre Hitlers maktövertagande vi kommer. När Hitler når målet flyr Isherwood

fältet och romanen tar slut. Kvar lämnas för läsaren ett framkallat fotografi att tolka, och ett Berlin vars invånare är 'doomed'.

Diskussion

Isherwood flyttade till himlen: pojkar, dekadens, frihet. Han flydde från helvetet: diktatur, förtryck, nazism. Det vi läser är en dag för dag-skildring av en Isherwood som upplevde och skildrade denna utveckling. När den skrevs kunde inte Isherwood gärna veta hur historien skulle sluta. Berättaren verkar märka vartåt det barkar hän, men in på de sista sidorna lever hoppet om en kommunistisk revolution.

Läsaren placerar emellertid romanen i den historiska kontext som både Woodhouse och Izzo konstaterar är oundviklig. Med hjälp av den kunskap man har, det man läser och de skildringar som görs kommer man ofrånkomligen att analysera romanen utifrån en verklighetskontext. Man kommer, med en fortsatt kamerametaforisk beskrivning, ofrånkomligen att tolka fotografiet. Nazismen går från bakgrunden till förgrunden: det nazistiska hotet blir reellt. Det växer från något som nämns i marginalerna till något som blir konkret och påtagligt. Eftersom det sker en utveckling är det intressant att fundera över vilka spår man kan skönja: varur framväxer nazismen?

Det brukar sägas finnas två huvudsakliga historiska synsätt: det idéhistoriska och det marxistiska. Treu konstaterar att Audengenerationens marxism mest bestod i ett tydligt anti-fascistiskt uttryck. 1929 slår Wall Street-crashen mot världen, och Tyskland drabbas hårt. Det finns dock inget som säger att detta skulle vara orsaken till nazismens framväxt. Psykogeografiska skildringar av arbetarkvarteren är vanliga, och dessa skildras i sin smutsighet, sin underlägsenhet och sin fattigdom. Livet är hårt. Att det skulle vara grogrunden för nazismen ger emellertid Isherwood föga uttryck för. Här finns snarare både kommunister, socialdemokrater och alla möjliga politiska färger. Frl. Mayr verkar å sin sida knappast röra sig i smutsiga arbetarkvarter, men är ändå en "ardent Nazi".

Är det således ett idéhistoriskt perspektiv romanen anlägger? I så fall hade vi snarare behövt leta efter de ideologiska strömningarna. Diskuteras de ideologiska konflikterna efter första världskriget? Får vi en förklaring för varför Frl. Mayr eller Lothar är nazister eller Otto kommunist? Varför judarna utsätts för allt grövre påhopp och de tematiserade karaktärerna successivt försvinner ur handlingen? Svaret kan inte vara annat än nej: det förklaras inte varför nazismen går från

bakgrunden till förgrunden.⁴⁴ Vi får veta att Berlins invånare är fördömda. Katastrofen kryper dem allt närmre in på skinnet, men de bryr sig inte förrän de själva påverkas. Finneys påstående att nazisterna tar makten vid bokens klimax eftersom ingen tar dem på allvar har redan problematiserats, men om vi överväger det en sekund till: när man själv påverkas börjar man ta dem på allvar, men när man börjar ta dem på allvar är det redan för sent. De är då redan inne under skinnet, de har då redan tagit makten. Hade man stått upp för sina principer och varit sig själv, 'the Truly Strong man', redan innan nazisterna tagit makten, hade katastrofen kunnat undvikas. Nu är så inte fallet: Publikum har vuxit sig alltför starkt, och massorna är i behov av en ledare, vem än det månne vara.

Vi får ingen förklaring till varför nazismen växer sig starkare, men vi får en förklaring till dess uppkomst: massorna är i behov av en ledare. 'The Poshocracy', de fascistiska skoleleverna, de vars egna tankar omintetgjorts får en sådan i form av Hitler: katastrofen är redan då ett faktum. Det är blott en tidsfråga. Vad skulle man ha gjort istället? Det vet man inte. Isherwood misslyckas själv med att ständigt vara sig själv, därför kan han inte längre träffa Sally Bowles. Svar på frågan ägnar han sig åt i senare verk när han börjar intressera sig för Vedanta. Här är snarare det viktiga att visa på hur massor som inte längre tänker själva och står fast vid sina principer kommer att skapa katastrofer. Folk som hade tänkt själva hade redan från börjat tagit nazisterna på allvar.

Det är ett speciellt svar på en historiskt viktig fråga som Isherwood ger. Nazismens orsaker är inte fattigdomens lidande efter Wall Street-kraschen eller ideologiska konflikter efter första världskriget. Orsaken är Publikum, massan, och den föddes redan som 'the bastard child of the industrial revolution'. Berlin behövde bara en Hitler som ledare för att katastrofen skulle fullbordas: i och med Hitler blev katastrofen total. Den enda lösningen hade varit ett folk av 'Truly Strong men'.

Eller? Är det Isherwoods svar? Kanske. Det kan vi inte veta. Vi kan analysera vilka uttryck Isherwood ger i boken för nazismens orsaker, men om det är Isherwoods svar eller vår egen, kontextuella tolkning är omöjligt att avgöra. Man kan säkert dra olika slutsatser utifrån flera olika resonemang. I slutändan är det inte verkligheten som är det intressanta i *Goodbye to Berlin*: verkligheten i romanen problematiseras så ofta och mycket att man inser att fiktionen inte kan ge svar på verklighetens frågor. Finney kan inte ha rätt, eftersom verkligheten och romanen inte är samma sak. Det går inte att tolka fram ett historiskt skeende ur ett fotografi. Isherwoods

⁴⁴ Carr noterar romanens "ideological critique and focus on class" (36). Något exempel på detta ges emellertid inte, och kommentaren framstår som tagen ur luften i en annars läsvärd studie. Maes-Jelinek är inne på mitt spår, och konstaterar att romanen har varit "mistaken for proletarian literature." (461) Visst skildras arbetarklass, men på Isherwoods passiva vis är det snarare än kritik ett återgivande av bilder: fotografier.

problematisering av verkligheten i fiktionen är glasklar: fiktion är fiktion och verklighet är verklighet. Det finns tydliga kopplingar däremellan, men det är näppeligen samma sak. En kamera skapar inte mer än ett fotografi, och ett fotografi kan aldrig vara hela verkligheten, hur gärna det än vill. Fotografiet kan bli en fantastiskt vacker bild av verkligheten, men det kan aldrig jämföras med den. Isherwood strävar efter att vara en kamera, men den verklighet han vill skildra blir till slut mest ”like a very good photograph.”

Litteraturförteckning

Primärlitteratur

- Auden, W. H. & Mendelsohn, Edward (ed.), *The English Auden. Poems, essays and dramatic writings, 1927-1939* (London, 1977)
- Isherwood, Christopher & Vidal, Gore, *Christopher And His Kind*, (London, 2012 [1976])
- Isherwood, Christopher, *Farväl till Berlin*, [Ny utg.], (Stockholm, 2010)
- Isherwood, Christopher, *Goodbye to Berlin* (Stockholm, 1947)
- Isherwood, Christopher, *Lions and Shadows*, (London, 2013 [1938])
- Isherwood, Christopher, *Mr. Norris Changes Trains. A novel*, (London, 1935)

Sekundärlitteratur

- Arts council of Great Britain, *Neue Sachlichkeit and German Realism of the Twenties. Hayward Gallery, London 11 November 1978-14 January 1979 : [catalogue of an exhibition organised by the] Arts council of Great Britain*, (London, 1978)
- Auerbach, Erich, *Mimesis. Verklighetsframställningen i den västerländska litteraturen*, [Ny utg.], (Stockholm, 2012)
- Carr, Jamie M., *Queer times: Christopher Isherwood's Modernity* (New York, 2006)
- Danius, Sara, *Den blå tvålen: romanen och konsten att göra saker och ting synliga* (Stockholm, 2013)
- Finney, Brian, *Christopher Isherwood. a Critical Biography*, (London, 1979)
- Hayot, Eric, *On Literary Worlds* (New York, 2012)
- Huxley, Aldous, "Tragedy and the Whole Truth", i *Music at Night and Other Essays* (London, 1932)
- Izzo, David Garrett, *Christopher Isherwood. his Era, his Gang, and the Legacy of the Truly Strong Man*, (Columbia, 2001)
- Izzo, David Garrett, *Christopher Isherwood Encyclopedia*, (North Carolina, 2005)
- Maes-Jelinek, Hena, *Criticism of Society in the English Novel Between the Wars*, (Paris, 1970)
- McCormick, Richard W., *Gender and Sexuality in Weimar Modernity. Film, literature, and new objectivity*, (New York, 2001)
- Naremore, James, *More Than Night. Film noir in its contexts*, (Berkeley, 1998)
- Treu, Robert Lee, *W. H. Auden, Christopher Isherwood and Stephen Spender: The German Experience*, (Madison, 1980)

- Woodhouse, Anna, ”‘An Ethics of Seeing’ in Sontag’s *On Photography* and Weegee’s *Naked City*” i Gidley, M., *Writing with light: words and photographs in American texts*, (Bern, 2010)