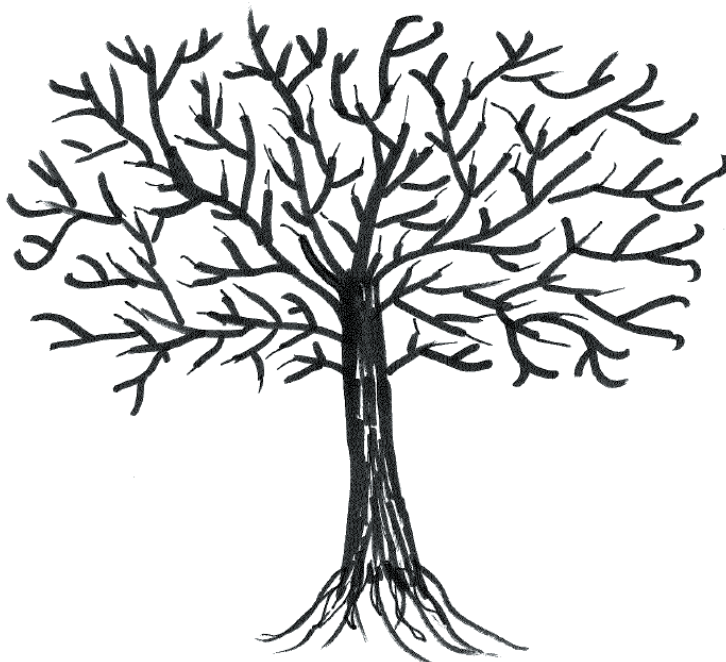




Olga Engfelt

Barndomens poetik

Oscar Parlands Riki-trilogi i den ryska litterära kontexten





Olga Engfelt (f. 1980)

är litteraturvetare. Tidigare har hon varit verksam som forskare, universitetslektor och skribent i Ryssland.

Omslag: Anna Engfelt

Ombrytning: Painosalama Oy

Åbo Akademis förlag

Tavastgatan 13, FI-20500 Åbo, Finland

Tfn +358 (0)2 215 3478

E-post: forlaget@abo.fi

Försäljning och distribution:

Åbo Akademis bibliotek

Domkyrkogatan 2–4, FI-20500 Åbo, Finland

Tfn +358 (0)2 -215 4190

E-post: publikationer@abo.fi

BARNDOMENS POETIK



Barndomens poetik

Oscar Parlands Riki-trilogi i den ryska litterära kontexten

Olga Engfelt

Åbo Akademis förlag | Åbo Akademi University Press
Åbo, Finland, 2018

CIP Cataloguing in Publication

Engfelt, Olga.

Barndomens poetik : Oscar Parlands Riki-trilogi
i den ryska litterära kontexten / Olga Engfelt. -

Åbo : Åbo Akademis förlag, 2018.

Diss.: Åbo Akademi. - Summary.

ISBN 978-951-765-911-6

ISBN 978-951-765-911-6
ISBN 978-951-765-912-3 (digital)
Painosalama Oy
Åbo 2018

INNEHÅLL

FÖRORD.....	VII
1. INLEDNING.....	1
1.1. Syfte och material.....	4
1.2. Teorier och metod.....	11
<i>Dialogicitetens problematik</i>	11
<i>Schackmetaforen springarens drag</i>	19
<i>Tema-textmodellen</i>	27
<i>Kronotopen som estetiskt och etiskt begrepp</i>	37
<i>Narratologiska begrepp</i>	42
1.3. Tidigare forskning.....	43
<i>Om Oscar Parlands författarskap</i>	43
<i>Om barndomen som litterär konstruktion</i>	46
<i>Om finlandssvensk modernism i den ryska kontexten</i>	51
2. BARNDOMENS FÖRLORADE PARADIS SOM LITTERÄR KONSTRUKTION.....	58
2.1. Själens gåta. Förvandling och främlingskap.....	58
2.2. Det gudomliga barnets vuxenblivande.....	73
2.3. Musiken som tema och berättarprincip.....	86
2.4. Drömmar och fantasier.....	92
3. OSCAR PARLAND OCH LEO TOLSTOJ: DET FÖRLORADE PARADiset.....	102
3.1. Om den litterära dialogen.....	102
3.2. Söka, alltid söka.....	111
3.3. Trädgårdens dubbelväsen.....	115
3.4. Barnkammarens hemligheter.....	124
3.5. Moderns kropp och faderns ande.....	129
3.6. Det intima rummet.....	137

4. OSCAR PARLAND OCH JURIJ OLJESJA: DET OSYNLIGA LANDET	143
4.1. Jurij Oljesjas <i>Avund</i>	143
4.2. Spegellandets hjältar	149
4.3. Det osynliga landet	162
4.4. Karnevalens apoteos	171
5. SAMMANFATTNING OCH SLUTSATSER.....	186
SUMMARY	196
LITTERATUR.....	200
Otryckt material	200
Tryckt material	201

FÖRORD

Den färdiga avhandlingen kan jämföras med en båt som ger sig ut till sjöss mot det okända eller med ett barn som, utan att man märker det, blir vuxet och flyttar hemifrån. En text som under de senaste fyra åren har varit min arbetsvardags genomgående motiv, förvandlas till en metafor vars öde inte det går att förutspå. Tanken om att människolivet är uppbyggt som ett partitur är fascinerande. Denna avhandling är ett resultat av underliga sammanträffanden och lyckliga slumpar som ger livet dess dimension av skönhet.

Varje möte, varje samtal, varje resa under doktorandtiden är enastående och betydelsebärande. Jag blir aldrig trött på att tacka livet för det ödesdigra mötet med min handledare Claes Ahlund som har öppnat dörren för mig till Åbo Akademi och till den finlandssvenska litteraturens spännande värld. Hans förmåga att både vägleda och ge frihet, att lyssna och förstå, att alltid finna uppmuntrande ord under arbetets mörkaste stunder är beundransvärd. Tack, Claes, för ditt tålmod som du har visat i de oändliga antal språkgranskningarna, för det ofelbara språksinnet som fick mig att älska det svenska språket och finna min vetenskapliga röst, för att du alltid har visat mig förtroende och hjälpt mig att klä de mest paradoxala tankarna i eleganta formuleringar.

Jag vill hjärtlig tacka min biträdande handledare Pia Maria Ahlbäck för de ovärderliga synpunkterna om avhandlingens terminologi och metodologi under arbetets slutfas. Dina djupa teoretiska kunskaper, Pia, din kapacitet att se materialet från ett ovanperspektiv, din förmåga att respektera och acceptera den andres tankesätt fascinerar mig och gör dig till en stor vetenskaplig och mänsklig förbild för mig.

Ett varmt tack till mina granskare Helena Bodin och Anna Hollsten för den utförliga och uppmärksamma läsningen. Era iakttagelser och synpunkter har gett mig möjligheten att se på min avhandling med fräscha ögon, att justera brister, framför allt i språket och terminologin, men har samtidigt hjälpt mig att övertygas om projektets värde.

Utan att delta i de litteraturvetenskapliga forskningsseminarium skulle detta arbete aldrig kunnat bli slutfört. Genom att diskutera avhandlingens avsnitt och kapitel med Freja Rudels, Mia Österlund, Katja Sandquist, Anna Möller-Sibelius, Julia Tidigs, Maria Renman har jag fått ett utvidgat perspektiv på det material som man blir blind för och hämtat inspiration för att fortsätta

forska. Jag vill tacka mina kolleger från Åbo för de postseminarium som jag haft så mycket glädje av. De varma och lediga samtalen om litteraturen och livet har stött mig och gett mig styrkan och känslan av att jag inte var ensam i min resa, att jag var en del av ett lag.

Jag vill även tacka Tintti Klapuri som alltid har visat ett levande intresse för mitt arbete och introducerat mig för den slaviska institutionen vid Helsingfors universitet, där jag har haft äran att presentera mitt projekt flera gånger. Trots att jag ofta har känt mig besegrad och förvirrad efter alla frågor och synpunkter kunde jag ändå resa mig ur askan, berikad av nya idéer om hur jag kan fördjupa och precisera det som har visat sig vara ytligt och oklart.

Utan finansieringen skulle detta arbete inte vara möjligt. Jag vill tacka Anne-Marie Cronströms fond för de årliga stipendierna, Svenska litteratursällskapet i Finland för ett generöst ekonomiskt stöd, Stiftelsen för Åbo Akademi och Letterstedtska föreningen för de resebidrag som lät mig att genomföra mina talrika tjänsteresor och besöka konferenser och seminarium i Åbo, Helsingfors, Göteborg, Karlstad och Lund.

Sist men inte minst vill jag tacka min underbara familj för all förståelse och respekt för mitt arbete. Min käre Janne, tack för din generositet, ditt tålamod och din kärlek som ger mig styrka och inspiration. Tack för dina kloka idéer om den finlandssvenska miljön, för alla böcker som du köpte till mig, för all moralisk, ekonomisk och även teknisk hjälp som fick mig att känna mig trygg och lycklig under doktorandstudierna. Tack, mamma, för dina hemliga böner och din orubbliga tro på min framtid och min livsuppgift. Tack, mina barn, Anna och Aleks, för allt det magiska, kusliga och roliga som barndomen innebär och som jag har fått uppleva och återuppleva med er och genom er.

September 2018, Stockholm

Olga Engfelt

1. INLEDNING

I Oscar Parlands barndomstrilogi ingår tre romaner, *Den förtrollade vägen* (1953), *Tjurens år* (1962) och *Spegelgossen* (postumt 2001).¹ *Spegelgossen* tar abrupt slut med en rad existentiella frågor som sträcker sig utanför berättelsens gränser. Dessa frågor, som varje människa oundvikligen ställs inför, tangerar tillvarons största gåtor och kan därför inte besvaras med ett enkelt svar:

Hur kan Gud överhuvudtaget tillåta att man måste genomgå något så grymt? Hur ska jag någonsin kunna förlåta Gud att han låtit Döden ta min kropp ifrån mig? Kommer jag inte att vara sjuk av längtan efter denna kropp som jag har haft så länge och som jag har älskat från första början och aldrig varit skild ifrån? Hur ska jag någonsin sluta upp att hata världen för att den blivit så fördärvad och vanställd och ohygglig att man måste genomlida något så hemskt och grymt som Döden?²

I själva verket innehåller dessa frågor en rad betydelsebildande oppositioner som den parlandska barndomstrilogins tematik bygger på. Två av de viktigaste är den levande kroppen och den okroppsliga anden, livet på jorden och livet efter döden. Den mittpunkt som frågorna kretsar kring är Guds oförutsägbara och svårbegripliga vilja, som väcker människans kraftlösa protest och förtvivlan. Med hjälp av dessa oppositioner markeras ett slags tidslig och rumslig gräns som protagonisten i sitt vuxenblivande närmar sig: gränsen mellan barndomen som kopplas till känslan av trygghet och helhet och vuxenlivet som betyder själens tragiska splittring. I berättelsen föregås dessa frågor av en scen som beskriver protagonistens, den lille Rikis längtan efter sin mor, som har lämnat honom i ett främmande hus hos Onkel Frans:

¹ *Den förtrollade vägen* kom ut i tre upplagor (1953, 1974, 1987), *Tjurens år* kom i två upplagor (1962, 1988) och *Spegelgossen* redigerad och utgiven av Oliver Parland och Monica Parland 2001. Det finns inte några avgörande skillnader mellan *Den förtrollade vägens* olika upplagor; i min avhandling åberopar jag *Den förtrollade vägens* tredje upplaga 1987 och *Tjurens års* första upplaga 1962. I fortsättningen använder jag förkortningar för de berörda romanernas titlar, nämligen *Den förtrollade vägen* (DFV.), *Tjurens år* (TÅ.), *Spegelgossen* (S.), *Förvandlingar* (F.), *Flanellkostym och farsans käpp* (FFK.) samt essäsamlingen *Kunskap och inlevelse* (KI.) som är en av analysens viktigaste källor.

² Oscar Parland, *Spegelgossen*, red. Oliver Parland & Monica Parland, Schildt, Esbo 2001, s. 270.

Men jag ville bara gå hem och hade ledsamt och väntade på Mamma. När hon aldrig kom började jag gråta och tanterna måste sluta spela och sjunga och Onkel Frans blev ledsen. [...] Till sist kom Mamma i alla fall och förde hem mig och då kunde jag bli glad igen. Men ingen skulle föra mig hem igen om jag kom till himlen. (S., s. 269)

I denna passage flätas två motiv samman: barnets återkomst till hemmets välbekanta och efterlängtrade vrå och rädslan inför det okända som överraskar människan efter döden. I bilden av modern som för hem barnet från allt som verkar vara främmande, kusligt och ångestväckande förkroppsligas människans eviga dröm om barndomens trygga paradiset, där fruktan för döden, ensamheten, förlusten av tron på Guds goda vilja och skammen för den egna kroppen inte existerar. Barnet lever i en värld där gränsen mellan fantasi och verklighet, det gudomliga och det djuriska, det sköna och det kusliga utplånas. Fördrivningen från denna paradisiska värld innebär för Parland en förlust av själens ursprungliga helhet, vilket kräver att människan söker nya andliga riktmärken och nya gudar. Genom ett återberättande av barndomsminnen kan han, åtminstone tillfälligt, återfå själens efterlängtrade helhet och återkomma till tillvarons trygga vagg.

I sin berättelse om den lille Rikis barndom och uppväxt på Karelska näset är Oscar Parland på spaning efter den barndomsmyt som flytt. I en undersökning av barndomens återkomst analyserar Clarence Crafoord Marcel Prousts roman som i originalet heter *À la recherche du temps perdu*: "Ordet 'recherche' betyder också forskning. [...] Prousts roman utgör nämligen en undersökning av barndomsminnet i det närvarande lika mycket som det är en skildring av hans liv i det förflutna."³ Crafoords tanke kan tillämpas på Oscar Parlands barndomstrilogi, där författaren utforskar själens hemliga gångar genom att väcka barndomens undflyende minnen och familjens förglömda legender till liv i en skönlitterär form.

De historiska händelser som inträffar under 1900-talets första decennier medför att skapandet av en myt om barndomens förlorade paradiset blir särskilt aktuellt under denna period. Första världskriget 1914–1918, den ryska revolutionen (1917) som orsakade inbördeskriget både i Ryssland (1917–1923) och i Finland (1918) och den ryska emigrationens första våg blev en stark katalysator

³ Clarence Crafoord, *Barndomens återkomst. En psykoanalytisk och litterär studie*, Natur och Kultur, Stockholm 1993, s. 44.

för barndomsskildringarnas uppblomstring. Aleksej Tolstojs *Nikitas barndom* (1920), Ivan Sjmeljovs *Leto Gospodne [Herrens år]* (1927–1948) och Ivan Bunins *Arsenjevs ungdom* (1930–1938) är bara några av de talrika barndomsskildringar som skrevs av ryska emigrantförfattare.⁴ Det gemensamma för dessa berättelser är att de byggs på en blandning av självbiografiska fakta och fantasi. De är dessutom genomsyrade av en nostalgisk känsla som är riktad mot ett land som icke är. Dessa halvsjälvbiografiska barndomsskildringar har som genre sitt ursprung i 1800-talets litteratur och, framför allt, i Leo Tolstojs barndomstrilogi *Från unga år. Barndomen* (1852), *Pojkåren* (1854), *Ungdomen* (1856), vars estetiska styrka och nyanserade psykologi har utövat ett stort inflytande på såväl den ryska som den europeiska litteraturen.⁵

Oscar Parland (1912–1997), som alltid betonade sin roll som petersburgsk flykting, för en dialog med en rysk litterär tradition. I *Kunskap och inlevelse* (1991) påpekas dock de tragiska följderna som familjens ”ryskhet” hade för barnens integration i det finska samhället. Anledningarna till att familjen Parland betraktades som ”ryska emigranter” var heller inte sådana som man blir särskilt stolt över:

Vi ansågs snarare vara ryska emigranter. Det berodde åtminstone delvis både på vår usla ekonomi och på våra föräldrars bristfälliga kunskaper i landets båda språk. Men delvis också på att Pappa ständigt jämförde de finska förhållandena med den tsarryska högkulturen i S:t Petersburg i början av seklet, och därtill ideligen åt alla förklarade att vi var petersburgska flyktingar över vilket vi kände en djup skam.⁶

Kunskaperna i det ryska språket samt den ryska kulturens levande närvaro i familjens vardagsliv lämnade dock betydande spår i barnens utveckling. Denna

⁴ Här och vidare i texten transkriberas ryska ord, namn och boktitlar enligt den internationella standarden ISO 9. Se https://sv.wikipedia.org/wiki/Ryska_alfabetet#Ryska_till_svenska.

⁵ Frågan om Leo Tolstoj som en av de litterära förgrundsgestalter som har influerat både den europeiska och ryska litteraturen är stor. I varje fundamental undersökning som gör anspråk på att fördjupa sig i Tolstojs poetiska värld tangeras denna aspekt, nämligen författarens betydelse för 1800- och 1900-talets litteratur. Även George B. Shaw, Ernest Hemingway, Thomas Mann, Maksim Gorkij och flera andra författare vars självständiga röst inte kan förnekas erkänner den starka påverkan som Tolstojs metod och världsåskådning har gjort på deras världsbild och litterära produktion. Se Edward Garnett, ”Tolstoy's Place in European Literature”, i *Leo Tolstoy*, red. G.K. Chesterton, G. H. Perris & Edward Garnett, James Pott, New York 1903.

⁶ Oscar Parland, *Kunskap och inlevelse: essayer och minnen*, Schildt, Helsingfors 1991, s. 222.

förankring i det ryska kulturella och språkliga arvet präglade både Oscars och den äldre brodern Henrys världsåskådning och författarskap. Så småningom övergick skamkänslan över att vara ryska emigranter till en stolthet över att delvis tillhöra den ryska kulturen.

Samtidigt bör man inte förbise Parlands anknytning till europeiska, finska och finlandssvenska språkliga och kulturella koder. I början av 30-talet brukade den nyblivne studenten Oscar Parland presentera sig: ”Jag är en engelsman som är född i Ryssland, har tyska som modersmål, har gått i svensk skola och är finsk medborgare” (KI., s. 11). Oscar Parland var född i Kiev 1912. I tvåårsåldern flyttade han med sin familj till släktgodset Tikkala, som låg på Karelska näset några kilometer norr om Viborg, och bodde där till slutet av 1919. Uppväxtmiljön var kosmopolitisk och flerspråkig: på Tikkala talade Oscar Parland ryska och tyska, och lärde sig också finska. Svenska lärde han sig däremot först i tioårsåldern, när familjen flyttat till Grankulla och han satts i en svensk skola.⁷ I detta spänningsfält mellan ryskt, tyskt, finskt och svenskt utkristalliseras Oscar Parlands författarröst, där impulser från den europeiska modernismen, den ryska klassiska litteraturen och den finlandssvenska expressionismen möts.

Oscar Parland är både en europé som med lätthet integrerar sig i olika kulturer och en rysk emigrant, som genom att rekonstruera barndomens landskap försöker lindra sin utanförskapskänsla. Hur förhåller författaren sig till de olika litterära traditionerna? I vilken mån tillhör hans berättarkonst en rysk litterär tradition? För denna avhandling kommer dessa frågor att vara centrala.

1.1. Syfte och material

Syftet med denna avhandling är att undersöka hur barndomens poetik konstrueras i Oscar Parlands skildring av den lille Rikis barndom och uppväxt på Karelska näset. I den parlandska trilogin konkretiseras föreställningarna om barndomen i flera teman som även förekommer i Parlands andra romaner. Parlands författarskap kommer jag att betrakta i förhållande till den ryska litterära kontexten. Med fokus på barndomen som litterär konstruktion vill jag utforska hur den litterära dialogen fungerar i praktiken och besvara följande

⁷ Kristina Björklund, *Riki och den förtrollade vägen. Studier i Oscar Parlands berättarkonst* [diss.], Svenska litteratursällskapet i Finland, Helsingfors 1982, s. 1.

frågor: Vilka tematiska likheter och skillnader finns mellan Parlands berättelser om Riki och Leo Tolstojs realistiska skildring av barndomen? Hur omtolkas den ryska realismens berättarformer i Parlands romaner? Hur förhåller sig Parlands barndomsskildringar till den ryska modernismens poetik? Med hjälp av vilka konstnärliga grepp tar tematiken sig uttryck i Riki-trilogin och Jurij Oljesjas *Avund*?

Oscar Parlands författarskap omfattar fem fullbordade romaner: *Förvandlingar* (1945), *Den förtrollade vägen* (1953, nyutg. 1974, 1987), *Tjurens år* (1962, nyutg. 1988), *Spegelgossen* (2001) och *Flanellkostym och farsans käpp* (2003). De två sistnämnda romanerna är ett resultat av utgivarna Monika Parlands och Oliver Parlands urval ur ett större material som finns bevarat i Svenska litteratursällskapets arkiv. Parlands författarskap bör uppfattas som en tematisk och estetisk helhet som han själv påpekar i olika sammanhang: ”Allt det jag har skrivit är egentligen bara fragment av en helhet som omfattar mitt liv och jag skulle kunna kalla denna roman ‘Varat’. Den växer och förgrenar sig som en sjöstjärna” (*KI.*, s. 24). Även Per Stam poängterar i sin artikel om Oscar Parland: ”Det är ett koncentrerat författarskap, till vilket vi bör räkna också översättningen av Jurij Oljesjas *Avund* (påbörjad på 1930-talet, utgiven 1961), *Kunskap och inlevelse* samt redaktörskapet av tre samlingsvolymmer med Henry Parlands poesi och prosa (1964–70).”⁸ I stor utsträckning har författarskapets ”koncentrerade” karaktär sitt ursprung i Parlands särskilda arbetsmetod, som kan likställas med ett hopfogande av enskilda pusselbitar till ett helhetsmönster:

Jag skriver inte lineärt i romanens slutgiltiga tidsdimension, börjande med första kapitlet och slutande med det sista – vilket väl många författare gör – utan förfärdigar mosaiker i enskilda bitar. Jag täcker en yta och den bildmässiga kompositionen träder småningom fram. (*KI.*, s. 20)

I *Kunskap och inlevelse* ”avslöjar” Parland arbetsprocessens mekanismer och visar hur hans alster kopplas till varandra genom återkommande teman och motiv. Ursprunget till *Den förtrollade vägen* skrevs redan 1941 och var ”en av-

⁸ Per Stam, ”Om det där. Några reflexioner kring Oscar Parlands författarskap”, i *Källan*, 2012:2, s. 32, <http://www.sls.fi/sv/utgivning/kallan-20122>, hämtat 8.1.2016.

läggare” till *Förvandlingar* som slutligen blir en självständig roman i den centraleuropeiska traditionen.⁹ Just det parlandska författarskapets ”koncentretrade” väsen, dess tematiska och estetiska helhet är anledningen till att jag i vissa sammanhang kommer jag att vända mig till *Förvandlingar* och *Flanellkostym och farsans käpp*. Jämförelserna med deras estetiska och etiska aspekter kommer att bidra till ett tydligare framhävande av det parlandska författarskapets tematiska mönster.

Debutromanen *Förvandlingar* är uppbyggd som dagboksanteckningar där psykoanalytikern Cid ger en inblick i familjens generationskonflikt som resulterar i hans syster Evas obotliga sinnessjukdom. Berättelsen har uppenbara likheter med författarens livssituation, då en konfliktladdad stämning rådde på Tikkala i slutet av 1910-talet. Henry Parlands ungdomsrevolt mot föräldrarna hade dramatiska följder för alla familjemedlemmar och framför allt för modern Maria Sesemann.¹⁰ *Förvandlingars* självbiografiska grund betonas av Parland som i *Kunskap och inlevelse* skriver: ”Naturligtvis hamnade jag hastigt mitt in i mitt eget liv och min egen familj. Jag blev Vincent, Ralf blev Mario, vår morbror blev onkel Cid” (*KI.*, s. 27). Även den centrala kvinnliga gestalten Eva är, enligt Oscars beaktelse, han själv (*KI.*, s. 21). Parlands författarröst står i mitten av ett slags spegelgalleri där varje gestalt fungerar som en bärare av författarens egna drag och återspeglar en av det verkliga jagets talrika sidor.

Jämfört med verklighetens onkel Tutti eller Vasilij Sesemann, professor i filosofi, uppträder Cid som en psykiater som har många likheter med en författare, som i en konstnärlig form begrunder sina egna erfarenheter. I romanen finns det en passage där Cid ställs inför frågan om varför han har blivit psykiater:

⁹ Vägen från en ursprunglig idé till dess förverkligande förefaller att vara tämligen invecklad. Den första romanen vars arbetstitlar var *Kanon* och sedan *Prisma* tänktes som en pendelrörelse mellan olika röster: en opersonlig ”han”- stil och ett flertal ”jag”. Den brytningseffekt mellan ständigt växlande synvinklar som Parland försöker uppnå i sitt första verk framträder dock i fortsättningen mer tydligt bara i debutromanen *Flanellkostym och farsans käpp*, där flera berättarperspektiv möts.

¹⁰ I *Kunskap och inlevelse* beskriver Oscar Parland noggrant Henrys sista dagar och moderns tillstånd efter sonens bortgång: ”Efter att ha fått det överraskande budet om Henrys död blev vår mamma sinnessjuk. Hon förnekade Henrys död. I hennes föreställningsvärld delades Henry itu, i den lilla och den stora Eni. Båda gömdes undan för henne och man hindrade dem att träffa henne, men de levde och rörde sig i hennes närhet. Hon började höra röster som anklagade henne och sade förfärliga saker till henne”, ”Ur en släktkrönika från Karelska näset”, i *KI.*, s. 260 f.

Är det inte så att psykiatern skall rannsaka själen ända in i dess mörkaste skrymslen, pejla alla dess avgrunder, dra fram dess hemligaste tankar, rannsaka hjärtan och njurar – liksom Gud i Gamla Testamentet? [...] Det har i själva verket alltid för mig legat något berusande i den oinskränkta makt över människosjälarna jag känner under utövandet av mitt kall, spänningen mellan illusionen av att vara allmänsklig och den ständigt återkommande insikten av min vanmakt inför människosjälen och människoödet.¹¹

Här jämförs psykiatern med Gud, som har en förmåga att genomskåda människans själ och besvara alla frågor. Samtidigt förefaller denna makt vara illusorisk och människosjälens gåta förblir olöslig. Gud som människoskapare och psykiatern som människovetare förenas i författarrollens dubbla karaktär. Liksom psykiatern som ofta upplever sin vanmakt inför själens gåta och Gud vars skapelse lever sitt eget liv beskriver författaren människornas komplexa själsliv utan att riktigt få grepp om det.

Cids lätt distanserade perspektiv skiljer sig från författarens ursprungliga tanke att skapa en litterär polyfoni. Emellertid lyckas Parland återge polyfonins musikaliska effekt i *Flanellkostym och farsans käpp*, där det ursprungliga motivet – brödernas rivalitet – tar sig uttryck i en växelverkan mellan tre berättare: Vincent, Mario och onkel Cid. Den parlandska polyfonin blir dock inte en polyfoni i Fjodor Dostojevskijs anda, där varje röst har sin egen intonation. De växlande rösterna i Parlands berättelse skiljer sig inte så mycket från varandra utan återspeglar varandra och är i själva verket en och samma berättarröst.

Redan Parlands första steg som författare kännetecknas av en tydlig anknytning till verkligheten. Beträffande bakgrunden till *Förvandlingar* påpekar Parland: ”Katastrofen som drabbade vår familj, då vår mor efter Henrys död 1930 blev obotligt sinnessjuk, var så ingripande att den inte kunde hållas utanför ämneskretsen. Den måste redas ut” (*KI.*, s. 27). Av detta citat framgår Parlands syn på det konstnärliga skapandet som ett sätt att förstå och till och med bearbeta vissa traumatiska upplevelser. Denna tanke formuleras tydligt i inledningen till *Kunskap och inlevelse*, där författarens och läkarens intresseområden uppfattas som sammanfallande:

Psykiatern-författaren betonar [...] det psykologiska och individuella och anlägger mera komplicerade synpunkter på orsakssammanhangen

¹¹ Oscar Parland, *Förvandlingar*, Schildt, Helsingfors 1945, s. 333.

och dynamiken i händelseförloppet. Framför allt intresserar han sig för det omedvetna – det som människan döljer för sig själv och andra, därför att hon fruktar det. (KI, s. 10 f.)

Med detta påstående utmanar Parland oss att betrakta litteraturen som ett slags livskunskap. För Parland var verkligheten den största inspirationskällan för det konstnärliga skapandet. I *Kunskap och inlevelse* skriver han:

Om jag skall precisera vad det var som inspirerade mig till denna konstnärliga aktivitet, så skulle jag kalla det ett slags förälskelse i verkligheten, en känsla av häpnad inför tillvarons rikedom, som jag ville delge min omgivning, närmast naturligtvis mina syskon. (KI, s. 15)

Man får inte förbise författarens ”förälskelse” i verkligheten när man närmar sig Parlands skapande verksamhet. Trots det uppenbart självbiografiska inslaget i Parlands romaner kan man inte tolka hans skönlitterära verk som självbiografiska. I *Förvandlingar* noterar Cid i sina anteckningar att alla familjer bevarar sina legender. Legenderna tillhör både verkligheten och fantasin; den är förankrad i verkligheten men har mytologiska drag. Man kan säga att författarskapet syftar till att skapa en sådan legend, där de verkliga människornas igenkännliga öden tjänar som förebilder för de litterära karaktärerna.

Riki-trilogin är en berättelse om verkligheten som icke är. Den är ett återberättande av barndomsminnen som skapar en myt där omedvetna tankar, drömmar, fördolda förhoppningar och hemlig längtan tar sig konstnärliga uttryck. Den lille gossen Riki, som förde författaren ”raka vägen fram till barndomens Tikkala och åren 1914–1919”, är berättelsernas sammanhållande gestalt.¹² Det drömliga Teerilä, Rikis barndomshem, är scenen för romanernas handlingar.¹³ I *Den förtrollade vägen* får berättelsen en mytologisk dimension, där gränsen mellan det imaginära och det verkliga försvinner. Däremot framträder de historiska händelsernas konkreta spår i *Tjurens år*, som skildrar Teeriläs sorgliga liv strax före och under inbördeskriget 1918. Utifrån detta kan handlingen i *Den förtrollade vägen* tidfästas till 1916. Händelserna i den postumt utgivna *Spegelgossen* utspelar sig efter kriget, under åren 1918–1919.

¹² KI, s. 26. Hos Björklund framhävs samma tanke i samband med analysen av romanernas komposition: ”Jagformen som Oscar Parland valt i alla sina romaner fungerar i för sig som en sammanhållande kraft i berättelsen.” (Björklund, 1982, s. 10).

¹³ Björklund framhåller att handlingen i *Den förtrollade vägen* pågår från höst till vår och i *Tjurens år* från sommar till vår (Björklund, 1982, s. 36).

Protagonistens fiktiva karaktär påpekas av sonen Oliver Parland i ett förord till den postumt utgivna *Spegelgossen*:

Oscars romaner [...] har ibland uppfattats som något slags självbiografi eller memoarer. Så är inte fallet. Det rör sig om fiktion, och om delar i en större helhet, förmodligen i Prousts anda, där barndomsskildringarna endast är upptakten till vad som var avsett att omspänna en hel epok.¹⁴

Även författaren själv envisas med att ta avstånd från protagonisten och förnekar romanernas förankring i verkligheten. Detta framgår av Parlands brev till översättaren Joan Tate i samband med diskussionen om publiceringen av *Den förtrollade vägen* i Storbritannien och dess presentation för den engelsktalande publiken:

Jag tycker att fotografierna och teckningarna skall användas i samband med reklamen kring böckerna t.ex. som illustrationsmaterial för eventuella kritiker och artiklar i tidningar och tidskrifter reklamer m.m. – men inte som illustrationer till böckernas text. Där skulle de bara [...] begränsa läsarens fantasi. Böckernas skall presenteras som fiktion och romaner – inte som memoarer. Naturligtvis innehåller de en mängd självupplevt och självbiografiskt material som all fiktiv skönlitteratur, men redan de ändrade namnen och berättelsens fantastiska inslag, visar ju att det är fråga om en fiktiv verklighet.¹⁵

Parlands ”verklighet” innebär ett slags helhet som omfattar alla möjliga livshändelser, intryck, litterära och konstnärliga upplevelser, som har utformat författarens livsåskådning och inspirerat honom till sitt eget skapande. Bland dessa ”inspirationskällor” nämner Parland de ryska formalisterna Viktor Sklovskijs och Viktor Zjirmunskijs teorier och Jurij Oljesjas prosa, framför allt romanen *Avund*, som Parland betraktar som en elegant och mästerlig tillämpning av Sklovskijs teori (*KI.*, s. 24).

Bland de litterära förebilder som hjälpt honom att hitta sin författarröst och att återge den förlorade upplevelsen av verkligheten framhäver Parland den primitiva lyrikens roll och Christer Linds och Jarno Pennanens tolkningar av denna lyrik: ”Det var dessa enkla, i mitt tyckte estetiskt fulländade sånger av i

¹⁴ Oliver Parland, ”Förord”, i *Spegelgossen*, s. 7.

¹⁵ Brev från Oscar Parland till översättaren Joan Tate, Svenska litteratursällskapet i Finland, Oscar Parlands arkiv, Helsingfors, 4.X.90, SLSA 1063.

gångse mening helt illitterata indianer, eskimåer, hottentotter och polynesier som för mig öppnade porten till barndomens värld i Tikkala” (KI., s. 26).

I *Kunskap och inlevelse* påpekar Parland att ”den yttre påstöten” till det litterära återskapandet av barndomens genuina värld var Thomas Manns Josefböcker, som skildrar det magiskt-mytiska skedet i mänsklighetens historia (KI., s. 26). Parland betonar även den särskilda betydelse som två andra av Manns romaner, *Buddenbrooks* (1897–1900) och *Der Zauberberg* (1924), har haft för hans skapande, framför allt för *Förvandlingar* (KI., s. 27).

Parlands författarskap visar sig vara besläktat med Manns romaner genom kontrapunktens princip som ligger till grund för skildringarnas polyfoniska komposition, där flera сюжетlinjer och flera berättarröster korsar varandra. I Riki-trilogin, som bygger på barnets perspektiv, framträder det musikaliska formelementet i återkommande motiv som inte bara genomsyrar barndomsberättelserna utan hela författarskapet och även har en anknytning till verkligheten.

Musiken som tematisk konstant och berättarprincip kommer att behandlas i avhandlingens första analyskapitel, ”Barndomens förlorade paradiset som litterär konstruktion”, där det parlandiska författarskapet ses som en tematisk helhet. I detta kapitel diskuterar jag författarskapets genomgående teman och motiv och visa med hjälp av vilka konstnärliga grepp dessa teman tar sig uttryck i skildringarna. Analysens fokus ligger på Riki-trilogin, där barndomens imaginära värld bygger på ett ständigt återkommande av samma teman och motiv som utvecklas och varierar i trilogins andra delar. En tematisk analys av *Förvandlingar* och *Flanellkostym och farsans käpp* visar hur barndomstrilogins tematiska och motiviska fält förhåller sig till Parlands författarskap i dess helhet.

I det andra kapitlet kommer jag att utveckla analysen av barndomstrilogins tematik och motiv i förhållande till Leo Tolstojs barndomstrilogi. Jag undersöker hur barndom och vuxenblivande tar sig uttryck i båda skildringarna. Genom att identifiera de teman och motiv som ligger till grund för barndomen som litterär konstruktion visar jag hur dessa teman och motiv ”omtolkas” i olika litterära traditioner.

I det sista analytiska kapitlet kommer jag att genomföra en komparativ läsning av Parlands trilogi och Oljesjas *Avund*, där barndomen är laddad med metaforisk betydelse. Genom denna jämförelse mellan två modernister får analysen av barndoms poetiken i Riki-trilogin en ny synvinkel.

I varje analyskapitel tas ett steg framåt mot en djupare förståelse av de berättarmekanismer som ligger till grund för det litterära återskapandet av barndomsmyten.

1.2. Teorier och metod

Dialogicitetens problematik

Min metod bygger på närläsningen av Oscar Parlands barndomstrilogi i förhållande till en rysk litterär kontext som i min avhandling omfattar Leo Tolstoj's trilogi *Från unga år. Barndomen, Pojkåren, Ungdomen* (1852, 1854, 1856) och Jurij Oljesjas *Avund* (1927). Med fokus på barndomsproblematiken kommer jag att lyfta fram gemensamma teman och motiv i de berörda författarskapen. Genom den komparativa läsningen kommer jag att undersöka med hjälp av vilka konstnärliga grepp tematiken tar sig bildliga uttryck i de skilda texterna. Den tematiska och motiviska jämförelsens övergripande syfte är att se i vilken mån Oscar Parland tillhör den ryska litterära traditionen och på vilket sätt de klassiska ryska barndomsskildringarnas eviga teman omtolkas i Parlands texter.

Det litterära och kulturella utbytet betydelse har uppmärksammat av Michail Bachtin, vars idéer om den litterära processens dialogiska väsen ligger till grund för min syn på texten och även har påverkat avhandlingens metodiska linje:

Det är först i en *annan* kulturs ögon som en främmande kultur kan komma djupare och fullödigare i dagen [...] En innebörd röjer sina djup sedan den mött och sammanträffat med en annan, *främmande* innebörd: mellan dem inleds en *dialog* som övervinner slutenheten och ensidigheten i dessa innebörder, i dessa kulturer.¹⁶

I detta citat formuleras det väsentliga i Bachtins teori, där det litterära ordets betydelse öppnar sig i förhållande till den litterära och sociokulturella kontexten. I *Det dialogiska ordet* beskriver Bachtin den textuella dialogismens mångfaldiga struktur som består av flera lager. Bachtin skiljer mellan textens (verkets) gestaltade värld och den gestaltande reella världen som han kallar för en textskapande värld.¹⁷ Denna textskapande värld bygger på flera moment: ”den

¹⁶ Michail Bachtin, *Det dialogiska ordet*, övers. Johan Öberg, Anthropos AB, Gråbo 1997, s. 13.

¹⁷ Bachtin, 1997, s.161.

verklighet som återspeglas i texten och de författare som skapar texten, de som framför den (om de finns) och slutligen åhörarna-läsarna som återskapar texten och förnyar den genom sitt återskapande.”¹⁸ I den bachtinska teorin beskrivs åhörarens-läsarens aktiva roll i den skapande processen. Verket och den värld som gestaltas befinner sig i en ständig växelverkan; i denna utbytesprocess uppträder läsaren som ett slags medium som har förmågan att förnya verket och producera verkets betydelser genom sina tolkningar. Detta utbyte mellan verk och liv betecknar Bachtin som en särskild skapande kronotop, som bygger på två koordinatsystem. Å ena sidan består ett enskilt verk av en mängd kronotoper som träder i specifika förbindelser med varandra. Varje poetisk bild och motiv i verket har sina tidsliga och rumsliga markörer, vilket leder till att enheter av tid och rum, det vill säga kronotoperna, inbegriper varandra, sammanflätas och samexisterar i komplicerade relationer till varandra. Å andra sidan påpekar Bachtin att denna dialog inte ingår i verkets gestaltade värld och inte heller i någon av dess gestaltade kronotoper utan ”i författarens och uttolkarens värld och åhörarnas och läsarnas värld.”¹⁹

Bachtins syn på det litterära ordet som en skärningspunkt för de två koordinatsystemen utvecklas av Julia Kristeva, som i olika sammanhang framhäver ordets dialogiska och ambivalenta karaktär:

The word's status is thus defined horizontally (the word in the text belongs to both writing subject and addressee) as well as vertically (the word in the text is oriented towards an anterior or synchronic literary corpus).²⁰

Kristeva betonar att ordets dialogiska väsen framträder vid överlappningen av dessa två ”axlar”: ”hence the horizontal axis (subject-addressee) and vertical axis (text-context) coincide, bringing to light an important fact: each word (text) is an intersection of words (texts) where at least one other word (text) can be read.”²¹ Denna tanke står i samklang med Bachtins uppfattning av det litterära ordet som en mötesplats mellan flera diskurser: ”every word is di-

¹⁸ Bachtin, 1997, s.161.

¹⁹ Bachtin, 1997, s. 160.

²⁰ Julia Kristeva, ”From One Identity to an Other”, i *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, red. Leon S. Roudiez, övers. Thomas Gora, Alice Jardine & Leon S. Roudiez, Basil Blackwell, Oxford 1980, s. 66.

²¹ Kristeva, 1980, s. 66.

rected toward an answer and cannot escape the profound influence of the answering word that it anticipates.”²² I sin tolkning av Bachtins teori driver Kristeva denna tanke till sin spets genom att definiera en text som en väv av citat: “any text is constructed as a mosaic of quotations, any text is the absorption and transformation of another.”²³

Dessa två begrepp, “the absorption” och “the transformation”, syftar på olika faser av textens förhållningssätt till kontexten. Här ligger även brytningspunkten mellan Bachtins dialogism och Kristevas intertextualitet.²⁴ Denna övergång från dialogism till intertextualitet står i fokus i en artikel av Karine Zbinden, där hon poängterar skillnaden mellan ”l’appropriation” (tillägnande) och “la distorsion” (förvridding).

La notion d’appropriation doit être entendue comme une “lecture en contexte”, impliquant que le contexte de lecture est différent du contexte de production de l’oeuvre. [...] D’autre part, il y a “distorsion” lorsqu’il y a véritablement malentendu culturel, soit quand le contexte de lecture est trop différent, trop éloigné pour donner accès à la pensée originale.²⁵

Transformationen från dialogism till intertextualitet sker när denna första tolkningsfas, då texten berikas av kontextens andra innebörder, övergår till den andra tolkningsfasen, då texten under kontextens inflytande ”förvrids” och förlorar sina ursprungliga betydelser.

Förhållandet mellan tillägnande och förvridding karakteriserar textens relation till kontexten och kontextens gränser. I Bachtins diskussion ställs man inför en fråga: från vilken punkt i tiden och rummet betraktar författaren de händelser han gestaltar? Svaret låter som enkelt och självklart: från sin ofullbordade samtids i hela dess komplikation och fullhet. Men vad innebär ”komplikation” och ”fullhet”? Detta besvaras av Bachtin i form av ett tydligt postulat som även blir en utgångspunkt för min undersökning:

²² Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, red. Michael Holquist, övers. Caryl Emerson och Michael Holquist, University of Texas Press, Austin & London 1981, s. 280.

²³ Kristeva, 1980, s. 66.

²⁴ Kristeva, 1980, s. 66.

²⁵ Zbinden, Karine, “Du dialogisme à l’intertextualité: une relecture de la réception de Bakhtine en France (1967 – 1980)”, i *Slavica occitania*, 2003:17, s. 207–224, <http://w3.slavica-occitania.univ-tlse2.fr/pdf/articles/17/409.pdf>, hämtat 8.1.2017.

Den samtid som utgör författarens synvinkel rymmer framför allt hela litteraturens fält, och inte bara den samtida litteraturen i ordets snäva bemärkelse, utan också det föregångnas litteratur, som fortsätter att leva och förnyas i samtiden.²⁶

Detta citat är relevant för min metod som bygger på analysen av Parlands författarskap i förhållande till både den ryska föregångaren Leo Tolstoj (1828–1910), som var verksam i en annan, realistisk, litterär tradition, och den samtida Jurij Oljesja (1899–1960), vars litterära produktion, liksom Parlands skapande verksamhet, har en stark anknytning till modernismens anda.

Tanken om förbindelsen mellan den nutida och föregående kontexten utvecklas i Kristevas tolkning av Bachtins teori:

What allows a dynamic dimension to structuralism is his conception of the “literary word” as an *intersection of textual surfaces* rather than a *point* (a fixed meaning), as a dialogue among several writings: that of the writer, the addressee (or the character), and the contemporary or earlier cultural context.²⁷

Hos både Bachtin och Kristeva är kontexten ett brett begrepp som relateras till litterära, sociala kulturella och politiska koder. Kontextens betydande omfattning utgör ett problem, som Zbinden formulerar som ”l’infinité des contextes” (kontexternas oändlighet).²⁸ Å ena sidan kan texten inte betraktas utanför kontexten som blir ett slags katalysator för produktionen av textens nya betydelser; genom kontakten med kontexten förnyas och berikas textens innebörder. Å andra sidan uppstår risken för att texten förvrängs och berövas de betydelser och budskap som författaren ursprungligen har avsett.

Svårigheten att uppfånga bryningen mellan Bachtins dialogism och Kristevas intertextualitet, mellan ”absorbition” och ”transformation”, förstärks av att Kristeva ofta bygger sina resonemang på Bachtins terminologi. I likhet med Bachtin talar Kristeva om språkets inre dialogism och drar paralleller mellan språkets dialogiska mekanismer och berättelsens mekanismer. I *The Dialogic Imagination* skriver Bachtin: ”Dialogue is studied merely as a compositional form in the structuring of speech, but the internal dialogism of the word [...], the dialogism that penetrates its entire structure, all its semantic and expressive

²⁶ Bachtin, 1997, s. 163.

²⁷ Kristeva, 1980, s. 65.

²⁸ Zbinden, 2003, s. 215.

layers, is almost entirely ignored.”²⁹ Kristeva lägger en särskild vikt vid denna bachtinska tanke genom att framhäva språkets mångfunktionella karaktär och hänvisa till Jakobsons teori: ”We should also note Jacobson’s double structures and their overlappings within the code/message relationship, which help to clarify Bakhtine’s notion of dialogism as inherent in language.”³⁰ Enligt Zbinden som analyserar förhållandet mellan intertextualitet och dialogism är den intertextuella modellen dialogismens reducerade modell.³¹ Kontextens gränser i Kristevas tolkning både utvidgas och upplöses, vilket gör att det litterära ordets ursprungliga betydelse inte bara transformeras utan uppslukas av den utvidgade kontexten.

Kristevas idéer står i samklang med Roland Barthes tanke om läsoplevelsens stereofoni då varje text kan tolkas som ett eko av en annan text. Barthes gör en jämförelse mellan textens läsare och ett överksamt subjekt (un sujet désœuvré) som promenerar längs en dalslutning:

vad det förnimmer är mångfaldigt, irreducibelt, härflytande ur heterogena, osammanhängande substanser och skikt; ljus, färger, vegetation, hetta, luft, förtunnade bruskaskader, gälla fågelskrin, barnaröster från andra sidan dalen, stigar, gester, invånarens klädesplagg när eller fjärran.³²

Trots att alla dessa händelser härrör från kända koder är deras kombination unik. Denna metafor återspeglar det som händer Texten, som enligt Barthes ”endast [kan] vara sig själv i sin särskillnad [...] och ändå helt igenom vävd av citat, hänvisningar, ekon, kulturella språk, [...] förflutna eller samtida, som genomkorsar texten i en öppen stereofoni.”³³ Begreppet stereofoni innebär en flerstämmighet som karakteriserar kontexten, där det litterära ordet förvrids och upplöses i de litterära och sociokulturella förbindelsernas och associationernas mångfaldighet. Barthes metafor är utgångspunkten för Espmarks diskussion om dialogicitetens betydelse i förhållande till intertextualiteten och andra termer som uttrycker ordets/textens dialogiska väsen. Espmark betraktar begreppet dialog som problematiskt och ifrågasätter dialogmetaforen liksom metaforerna ”influens” och ”intryck”. Istället för att tala om ekon, intryck

²⁹ Bakhtin, 1981, s. 279.

³⁰ Kristeva, 1980, s. 68.

³¹ Zbinden, 2003, s. 218.

³² Roland Barthes, ”Från verk till text”, i *Modern litteraturteori. Från rysk formalism till dekonstruktion. Del 2*, Studentlitteratur AB, Lund 2010, s. 384.

³³ Barthes, 2010, s. 384.

eller inflytande föreslår han att ett litterärt verk bör tolkas som ett svar till andra verk i det förflutna.³⁴ Enligt Espmark har varje verk en medveten intention eller ”intentionell laddning” som riktas både mot framtida generationer författarna och mot föregångare.

Textens dialogicitet kan uppfattas som ett avsett semantiskt faktum som är ett resultat av författarens medvetna strategi att gå i dialog med andra litterära och kulturella koder. Denna slags dialogicitet skiljer sig från den så kallade ”receptionestetiska intertextualiteten” som först uppstår i läsarens medvetande. Jag måste dock påpeka att Bachtins idéer om textens dialogicitet som ett svar till en annan text eller en annan röst inte utesluter metaforer som influens eller intryck, vilket framgår av det tidigare citerade påståendet: ”every word is directed toward an answer and cannot escape *the profound influence of the answering word* that it anticipates.”³⁵ Problemet ligger i att analysen av det litterära verket alltid innebär en risk att hamna i en slags fälla där texten endast kan betraktas som ett spänningsfält mellan skilda inflytanden och en väv av olika citat. I sin avhandling om Elmer Diktonius expressionism använder Bill Romefors två begrepp för att skilja mellan olika sätt att relatera Diktonius poesi till den tyska expressionismen: sambandet kan uppfattas *programmatiskt*, ”i den meningen att författaren själv både medvetet ansluter till och skriver om expressionismen”, eller *nominellt*, i ”den meningen att samtid och eftervärld applicerat beteckningen på hans diktning.”³⁶ Diktarens eller författarens anknytning till en viss litterär tradition eller en viss estetisk grupp realiseras (och uppfattas därmed) på olika sätt. Å ena sidan kan författaren medvetet signalera sin relation till en litteraturteoretisk tradition med hjälp av poetiska bilder eller konstnärliga grepp. Denna markering kan även ta sig ett bokstavligt uttryck i form av självreflexioner, kommentarer till sina egna verk och konkreta hänvisningar till en litterär eller teoretisk källa. Å andra sidan kan en litterär produkt-

³⁴ Kjell Espmark, *Dialoger*, Norstedt, Stockholm 1985, s. 25.

³⁵ Bakhtin, 1981, s. 280, min kursiv.

³⁶ Bill Romefors, *Expressionisten Elmer Diktonius. En studie i hans lyrik 1921–1930* [diss.], Akademilitteratur, Stockholm 1976, s. 12. Romefors åberopar Kjell Espmarks *Livsdyrkaren Artur Lundkvist: studier i hans lyrik till och med Vit man*, [diss.], Bonnier, Stockholm 1964. Med begreppen ”programmatisk” och ”nominell” karakteriserar Espmark två typer av modernism: ”Till det förvirrade perspektivet på modernism, vad som har kallats modernism och vad man vid ett komparativt textstudium är villig att betrakta som modernism.”, Espmark, 1964, s. 24.

ion inrymma intertextualiteter som varit omedvetna för författaren, då eftervärlden placerar författaren i en viss kontext genom att tillskriva texten betydelser och beteckningar som författaren inte avsett. Men den kan också rymma t.ex. samband som han varit högst medveten om, men angelägen om att dölja. Eller omvänt, samband som eftervärlden hävdar, men som saknar grund.

För att kunna diskutera dessa frågor bör uttolkaren vara lyhörd för författarens intentioner, som ofta tar sig uttryck i självbiografier, brev och självanalyser. Ett talande exempel på detta är Oscar Parlands *Kunskap och inlevelse* (1991) där några av essäerna innehåller reflexioner över inflytandets betydelse. Å andra sidan löper en sådan analytisk modell, som endast bygger på författarens yttranden om sitt författarskap, stor risk att inskränka förståelsen av textens estetiska och psykologiska helhet. Även om författaren medvetet och metodiskt anknyter till en viss litterär tradition eller ett estetiskt program är det nödvändigt att byta optiken och använda ett ovanperspektiv som riktas både inåt, mot författarens medvetna strategier, och utåt, mot den undersökta textens diskurs.

I min studie av Parlands trilogi vill jag både stödja mig på författarens medvetna strategi som visar sig i form av reflektioner kring det egna författarskapet och använda mig av externa teoretiska nycklar som inte utgjort en del av Parlands värld och därför bidrar till att "aktualisera" sådana innebörder av texten, som inte ligger på ytan och endast framträder i kontakt med andra texter. Om man använder Kristevas terminologi kan man säga att min analytiska modell ligger både på den horisontala axeln (subjekt-adressat) och den vertikala axeln (text-kontext). I Bachtins anda åtar jag mig rollen av uttolkare, som genom att placera det parlandska författarskapet i en relevant kontext urskiljer och framhäver texternas innebörder. I den komparativa läsningens oväntade ljus berikas och förnyas Parlands berättelser.

Jämfört med många andra ryska författare som Maxim Gorkij, Anton Tjechov, Boris Pasternak och Ivan Bunin, som utan tvekan hade kunnat inspirera och influera Parland, är det just Tolstojs och Oljesjas estetiska principer som i omtolkad form har störst betydelse i de parlandska berättelserna. I sina anteckningar om Tolstoj skriver Parland:

Tolstoj är en av de mest fascinerande personer jag känner till och jag har lärt mycket av honom. Han återger sinnesintryck och tankar på ett så allmängiltigt sätt att man hela tiden medan man läser avbryter sig och

tänker: just precis det här har jag tänkt och känt, jag har bara inte kunnat formulera det. Så stram och enkel hans stil är!

På ett annat ställe i samma anteckningar noterar Parland: ”Krig och Fred’ överträffar [också] både kvalitativt och kvantitativt de flesta av de romaner jag har läst.”³⁷ Även i *Kunskap och inlevelse* nämns Tolstoj i berättelsen om högläsning som var vanlig i deras familjekrets: ”Särskilt min pappa tyckte om att läsa högt om kvällarna [...] särskilt tyckte han om Dickens, Shakespeare och Tolstoj samt andra ryska klassiker från 1800-talet. Högläsningen pågick ända fram till vår studenttid” (*KI.*, s. 18). Av detta minne framgår det att Parland har kommit i kontakt med Tolstoj, tydligen på originalspråket. Utgångspunkten för min komparativa läsning mellan Parlands och Tolstojs respektive barndomstrilogier är det jag har valt att kalla barndomens poetik, som bygger på gemensamma teman i de berörda berättelserna, ett gemensamt berättarperspektiv, gemensamma konstnärliga grepp och återkommande motiv som kan uttrycka samma tema eller kopplas till olika teman.

När det gäller grunden för en jämförande analys mellan Parland och Oljesja är det tydligt att Parland haft en medveten ambition att inleda en dialog med *Avunds* upphovsman. Det är viktigt att påpeka att Oscar Parland skrev sina romaner parallellt med översättningen av Oljesjas *Avund*. Arbetet med Oljesjas verk påbörjades 1932 och han fullbordade översättningen 1961. *Avunds* utgivningsår sammanfaller nästan med *Tjurens års* första publicering 1962. Om den inspirerande roll som Oljesjas estetik spelade för Parlands konstnärliga och filosofiska författarintentioner skriver han:

Hos Oljesja fann jag en prosastil som förverkligade mina föreställningar om modernismens intentioner: knappheten, koncentrationen, åskådligheten, fantasifullheten. De poetiska bilderna fogade sig helt naturligt in i texten, överlastade den aldrig och fördröjde aldrig handlingens gång. De hade också en skärpa och klarhet som omedelbart framkallade associativa förbindelser med analoga erfarenheter från barndomen. – Ett slags ”aha”-upplevelse eller uppenbarelse ”Just så var det! Jag har ju själv redan upplevat detta och det kan inte formuleras bättre än så här.” Detta synestetiska igenkännande, som den poetiska bilden förmedlade, tycktes

³⁷ Oscar Parland, ”Om Tolstoj och m.m.”, i Oscar Parlands arkiv, Svenska litteratursällskapet i Finland, Helsingfors, SLSA 1063.

alltid addera någon ny, väsentlig kvalitet till tingen och personerna i berättelsen och först genom sin närvaro ge dem påtaglig realitet. (*KI.*, s. 24)

Även i en opublicerad anteckning om *Avund* betonar Parland Oljesjas särskilda roll på den litterära scenen genom att tillskriva hans poetiska värld impressionistiska drag: ”Det är få författare som återger tingens värld så friskt och fantasifullt som Oljesja. Det är samma ljusa och rena färger och samma skiftande dagar som i de franska impressionisternas tavlor.” Parland påpekar också Oljesjas förmåga att återge interiören ”på ett estetiskt och tilltalande sätt, som stimulerar vår visuella fantasi och gör oss mottagliga för Oljesjas budskap – i motsats till det torftiga fantasilivet hos mången författare i vår egen period, som beskriver liknande miljöer.”³⁸ I avhandlingen kommer analysens fokus att ligga på främmandegöringen som konstnärlig princip i Parlands och Oljesjas respektive berättelser, men den kommer även att behandla tematiska och motiviska aspekter.

Schackmetaforen springarens drag

I olika sammanhang påpekar Oscar Parland den roll som Viktor Sklovskijs formalistiska teori har spelat för honom som författare och läsare. Denna estetiska påverkan går dock inte i rakt nedstigande led utan mer oväntat och personligt, från Henry, den äldste brodern, till Oscar som var den andre av syskonen. I en av sina essäer betonar Oscar att Henrys framställning av formalistiska principer gjorde ett starkt intryck på honom och framhäver att han redan från och med början av 30-talet upphöjde denna Henryska version av Sklovskijs och Zirmunskijs teori till mönster och förebild för sitt konstnärliga skapande (*KI.*, s. 52 f.). Vad menar då Oscar Parland med den Henryska versionen av Sklovskijs teori? Vilka av de formalistiska principerna tar sig uttryck i hans bildspråk?

Sin uppfattning om Henrys tolkning av formalisterna bygger Oscar på några av den äldste broderns essäer som ingår i en volym med samlad prosa som han redigerade postumt och försåg med ett förord samt utförliga kommentarer till varje artikel.³⁹ Man ser att Oscar sätter stort värde på Henrys vers-

³⁸ Oscar Parland, ”Jurij Oljesja”, i Oscar Parlands arkiv, Svenska litteratursällskapet i Finland, Helsingfors, SLSA 1063.

³⁹ Henry Parland, *Säginteannat, Samlad prosa 2*, red. Oscar Parland, Wahlström & Widstrand, Stockholm 1970.

ion av den formalistiska teorin, i viss mån på Sklovskijs bekostnad. Oscars kritik mot Sklovskij riktas framför allt mot den ryska formalistens stil som han uppfattade som ”ordrik och pratig”; tankegången beskrivs som ”inkonsekvent och abrupt” (*KI.*, s. 47). Denna skeptiska attityd till Sklovskijs invecklade uttryckssätt står i motsats till Oscars uppenbara beundran inför Henrys djupa framställning som han nästan ser som ett intellektuellt mirakel med tanke på Henrys unga ålder och begränsade erfarenhet:

Hur kunde, tänkte jag, Henry – han var 20 år gammal vid sin ankomst till Kaunas och fyllde 21 i slutet av juli – ur detta geniala, maniakaliska sammelsurium så snabbt och säkert extrahera den klara och överskådliga sammanfattning av formalismen och dess huvudteser, som jag fattade vid första genomläsningen av Henrys essä. (*KI.*, s. 53)

I detta avsnitt hör man Oscars strävan efter att framhäva Henrys särskilda insats i tolkningen av de ryska formalisternas idéer. Henry framställs som en profetisk upptäckare vars fynd ”skulle i hög grad berika den finlandssvenska modernismen” (*KI.*, s. 47). I Oscars essä ser man också en tendens att ställa upp Henry och de andra finlandssvenska modernisterna (Enckell, Björling) som motsatser, vilket bidrar till att ge Henry en pionjärgloria.

Genom att framhäva en meningsskiljaktighet mellan Henry Parland och Gunnar Björling visar Oscar sin storebrors frigörelse från den äldre poetens starka inflytande. Samtidigt framgår av denna diskussion Vasilij Sesemanns roll i Henrys andliga mognad. Enligt Oscar Parland uppträder Sesemann som Henrys ”vägvisare” i Kaunas: ”Det är naturligtvis vår morbror som för Henry var den främsta informationskällan och förmedlaren av de nya idéerna” (*KI.*, s. 54). Med detta menar han ”onkel Tuttis” mjuka och indirekta påverkan genom fria samtal eller vissa lästips om böcker från den välfyllda bibliotekssamlingen som alltid stod till Henrys förfogande. Denna vägledning lät Henry stå på egna ben rent intellektuellt.⁴⁰ Förhållandena som etableras inom denna tri-

⁴⁰ Oscar Parland citerar ett avsnitt från Henrys brev till föräldrarna där han beskriver sitt intensiva arbete i Kaunas under onkel Tuttis frånvaro. De flesta av Henrys brev som inte berör ekonomiska frågor pekar på den unge poetens strävan att självständigt utforska världens kulturella och litterära strömningar och dra sina egna slutsatser om allt som han ser och läser: ”Jag övar mig att skriva filmkritiker. Jag skriver en liten uppsats om varje film jag ser. Jag tror att man sedan kunde ha nytta av detta i Finland, där filmkritiken är synnerligen primitiv”, i *KI.*, s. 53.

angel (Sklovskij–Henry–Sesemann) kan beskrivas med hjälp av schackmetaforen ”springarens drag”, som även står i fokus i Per Stams resonemang om Henry Parland och Vasilij Sesemann.⁴¹ Stam påpekar att springaren inte bara flyttas vertikalt eller horisontalt, plus diagonalt, ”utan kan dessutom hoppa över alla andra pjäser. Det hela sker i enlighet med vissa lagar (schackregler), men springaren är samtidigt den mest oförutsägbara av schackpjäser”.⁴² Sklovskij använder springarens drag som en metafor för konstens bildliga uttrycksform. En annan metaforisk innebörd som Sklovskij lägger in i springarens drag är förknippad med den sovjetiska tidens stränga censur som kvävt konstnärens frihet. Eftersom den raka vägen är förbjuden bör konstnären använda allegoriskt språk, vilket kan jämföras med springarens rörelsemönster.⁴³

Stam går utöver Sklovskijs tolkning av springarens drag och utnyttjar hans metafor för att beskriva Henry Parlands förhållningssätt till hemmets ryska familjetradition å ena sidan och till Sesemann å andra sidan. Genom sin livsstil och sin skapande verksamhet revolterade Henry mot föräldrarnas beskyddande kontroll och bröt med deras kulturella och litterära preferenser. Däremot visar Sesemann sig vara ”introduktör av rysk intellektuell debatt och lärofader för Parlands kulturjournalistik.”⁴⁴

Oscar Parland, som framhäver Henrys självständighet i relation till både Sklovskijs teori och de finlandssvenska modernisterna, framför allt Björling, drar en linje mellan Henry och Sesemann. Genom att påpeka att det just är denna ”Henryska version” av den formalistiska läran som har haft ett stort inflytande på honom markerar han sin koppling till Sesemann (onkel Tutti) och sin tillhörighet till familjens intellektuella fält. Man skulle även kunna hävda att Oscar medvetet konstruerar sitt estetiska program, där metaforen ”springarens drag” blir nyckeln till hans filosofiska världsbild och litterära verksamhet. Jag går nu till en mer ingående översikt över de teoretiska utgångspunkter som ligger till grund för min analys.

⁴¹ Per Stam, ”Springarens drag. Om Henry Parland och Vilhelm Sesemann”, i *Krapula. Henry Parland och romanprojektet Sönder* [diss.], Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala 1998, s. 146.

⁴² Stam, 1998, s. 146.

⁴³ Viktor Sklovsky, *Chod Konja: sbornik statej* [*Knight's move. Scholarly series*, övers. Richard Sheldon, Dalkey Archive Press 2005], Gelikon, Moskva, Berlin 1923, s. 9 f.

⁴⁴ Stam, 1998, s. 146.

Sklovskijs artikel *Konsten som grepp* (1917), där han redogör för formalismens grundprinciper, inleds med en polemik mot Aleksander Potebnja, som betonar bildens förmåga att bli slående predikat till olika subjekt. I motsats till denna idé skiljer Sklovskij mellan två slags bilder: bilden som praktiskt medel för tänkandet och den konstnärliga bilden som ett medel att förstärka intryck.⁴⁵ Sklovskij skiljer mellan det praktiska och det poetiska språkets lagar.⁴⁶ Samtidigt sätter han inte konsten i motsatsställning till varseblivningen utan betraktar den som ”ett medel att uppleva företeelsernas tillblivelse”.⁴⁷ Med hjälp av ett Tolstoj-citat illustrerar Sklovskij sin tanke om konstens uppgift i förhållande till den vardagliga varseblivningens mekanismer:

Jag höll på att damma mitt rum, och då jag på min rond genom rummet kom till soffan, kunde jag inte komma ihåg om jag dammat av den eller inte. Eftersom rörelserna var invanda och omedvetna kunde jag inte erinra mig det [...]; om hela det sammansatta livet för många människor går omedvetet förbi, så är detta liv som om det aldrig varit.”⁴⁸

Här beskriver Tolstoj hur de vardagliga handlingarna blir automatiserade vilket, enligt Sklovskijs formulering, leder till att ”hela livet [går] förlorat och förvandlas till intet.”⁴⁹ Konstens uppgift är att ”avautomatisera” de invanda handlingarna och ”förmedla en förnimmelse av föremålet, som vision, och inte som igenkännande.”⁵⁰ För att föremålet ska bli sett och inte bara igenkänt måste konsten använda främmandegörande grepp, som till exempel det uteblivna igenkännandet och den medvetet försvårade formen, vilka båda ”syftar till att stegra varseblivningens svårighet och varaktighet.”⁵¹ Denna förbindelse mellan konstverket, konstbetraktandet och varseblivningen kommenteras av Beata Agrell i en artikel om formalistiska strategier i analysen av emblematiske tankeformer:

⁴⁵ Viktor Sklovskij, ”Konsten som grepp”, i *Modern litteraturteori. Från rysk formalism till dekonstruktion. Del 1.*, red. Claes Entzenberg & Cecilia Hansson, tredje upplagan, Studentlitteratur, Lund 2011, s. 17. Se även Viktor Sklovskij, 1983, s. 18.

⁴⁶ Sklovskij, 2011, s. 18 f.

⁴⁷ Sklovskij, 2011, s. 19.

⁴⁸ Sklovskij, 2011, s. 20 f.

⁴⁹ Sklovskij, 2011, s. 21.

⁵⁰ Sklovskij, 2011, s. 21.

⁵¹ Sklovskij, 2011, s. 21.

Konstverket är således inte autonomt, utan *inriktat på* en viss typ av betraktande, som det samtidigt, via sina inbyggda grepp, *frammanar*. Analogt är konstbetraktelsen inte suverän, utan samspelar med de strategier som konstgreppen utvecklar i varseblivningsakten.⁵²

Agrell framhåller det formalistiska resonemangets anknytning till perceptionspsykologin, som kan uppfattas som ”estetiken i dess ursprungliga förbindelse med sinnligheten [...] – och i dess förlängning gestaltpsykologin och fenomenologin”:

Men det estetiskt centrala är här inte den sinnliga framställningen som sådan (t.ex. dess åskådlighet), utan dess inbyggda styrning av varseblivningsprocessen, d.v.s. blottläggandet av de grepp genom vilka framställningen realiserar (*som* t.ex. åskådlig).⁵³

Det nya i konsten ligger inte i vad som skildras, utan hur det skildras – i sättet att kombinera redan givna storheter.⁵⁴ Ostranenie (främmandegörandet) blir ett konstnärligt sätt att med hjälp av olika grepp frigöra varseblivningen från automatism och att ”återbringa oss i levande kontakt med vår omgivning.”⁵⁵ I Sklovskijs anda framhäver Agrell att främmandegöringen inte bör anses som en effekt, utan som ”en uppsättning grepp, d.v.s. en i verket anlagd strategi som förbereder bestämda läsarter och kan studeras oberoende av sina faktiska effekter.”⁵⁶ I min analys tolkar jag begreppet främmandegöring som en konstnärlig princip som bygger på användandet av vissa främmandegörande grepp. I vissa sammanhang skriver jag även om främmandegöringseffekten, vilket innebär att till synes vanliga föremål och vardagliga fenomen framstår i en ny och oväntad belysning.

Konstens förmåga att ”förnya” varseblivningen genom främmandegöringen och därmed desautomatisera perceptionen uppmärksammas av Henry Parland, som i sitt anteckningsblock från augusti 1929 gör ett slags referat av Sklovskijs framställning:

⁵² Beata Agrell, ”Konsten som grepp – formalistiska strategier och emblematiske tankeformer”, i *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1997:1, s. 28, kursiv i original.

⁵³ Agrell, 1997, s. 27.

⁵⁴ Agrell, 1997, s. 29.

⁵⁵ Sklovskij, 2011, s. 29 f.

⁵⁶ Agrell, 1997, s. 26.

Vi lever utan att känna sammanhanget med den övriga världen. De poetiska bilderna återställer just detta sammanhang. De ger oss en ny omedelbar känsla av vår omgivning.⁵⁷

I samma ”resumé” citeras Sklovskijs metafor för den tidigare formalismens synsätt: ”Man måste vända på saken som på en vedklabb i ugnen.”⁵⁸ I detta sammanhang används ”saken” i dess bokstavliga betydelse, som en del av människans varseblivning.

I sin framställning av Sklovskijs teoretiska principer kommenterar Per Stam den psykologiska förbindelsen mellan ”sakens natur” och konstens mekanismer: ”Detta ligger i sakens natur, ett grepp automatiseras och för att nå effekt måste nya grepp skapas eller tillräckligt gamla grepp återanvändas.”⁵⁹ Sklovskij framhäver främmandegörandet som inte bara modernismens privilegium utan som den litterära evolutionens drivkraft. Den poetiska bilden anses som ett av medlen för att uppnå främmandegöringseffekten eller, med Sklovskijs ord, ”skapa en särskild varseblivning av föremålet.”⁶⁰

Just den formalistiska grundidén om konstformens förmåga att visa tingens fördolda sidor ligger till grund för Henry Parlands essä om den modernistiska diktens väsen. I sin analys av Henrys förhållningssätt till formalisterna påpekar Stam att det är resonemangen om främmandegöringen, det konstnärliga värdet av nyhetsintryck och kontraster, distinktionen material-form, nedtoningen av idéernas roll i konst till förmån för den poetiska bilden och konstformens autonoma utveckling, som Henry i första hand tagit fasta på.⁶¹ Samtidigt gör Henry den formalistiska läran till sin egen genom att mynta nya begrepp som skiljer sig från Sklovskijs begreppsapparat. En del nya termer använder han i formuleringen av en regel för den modernistiska diktens komposition:

Materialet sammanställs i den modernistiska dikten sålunda, att en tänkbarast möjlig skarp och oväntad kontrastverkan mellan de skilda föreställningarnas och bildernas logiska innehåll uppstår. De hos läsaren

⁵⁷ Henry Parland, 1970, s. 222.

⁵⁸ Henry Parland anför Sklovskijs citat i ”Den modernistiska dikten från formalistisk synpunkt”, i *Säginteannat*, s. s. 222. Hos Sklovskij förekommer denna metafor i olika sammanhang. Se t.ex. Viktor Shklovsky, ”Form and Material in Art”, i *Dissonant voices in Soviet Literature*, red. P. Blake & M. Hayward, Harper & Row, New York 1964, s. 26.

⁵⁹ Stam, 1998, s. 144.

⁶⁰ Stam, 1998, s. 26.

⁶¹ Stam, 1998, s. 180 f.

härvid uppkommande associationerna måste däremot ha en enhetlig grundton.⁶²

Begreppet kontrastverkan skulle kunna relateras till Sklovskijs ”ostranenie” som syftar på det nyhetsintryck som det beskrivna föremålet bör framkalla. Med grundtonen menar Henry Parland ”en enhetlig instrumentering hos associationerna, både visuella och fonetiska, som bildar den förutsättningen för varje dikt av verkligt poetiskt halt.”⁶³ Stam framhåller att Henrys värderingskriterium att dikten skall ha en enhetlig grundton går utöver Sklovskijs framställning, liksom ”lagen” för den modernistiska diktens komposition.⁶⁴ Parlands användning av begreppet är ”bredare och inkluderar bland annat diktens bildstruktur.”⁶⁵ Samtidigt hänvisar Stam till Sklovskijs *Literatura i kinematograf* där begreppet instrumentering används ”dels i sammansättningen versinstrumentering (versens uppbyggnad), dels i en diskussion om [...] de regelbundet återkommande bilderna.”⁶⁶

Jag skulle dock vilja tillägga att begreppet instrumentering även förekommer i Sklovskijs *O teorii prozi* (*Theory of prose*) i ett resonemang om att subjettbyggandens metoder och grepp har likheter med ljudinstrumenteringen i poesi:

The tale or legend, the story, the novel – are a combination of motifs. The song is a combination of stylistic motifs. For that reason, the plot and the nature of plot constitute a form no less than rhyme. From the standard-point of plot, there is no need for the concept of “content” in our analysis of a work of art. We may consider form in this context to be the principle underlying the construction of an object.⁶⁷

I viss mån motsvarar Sklovskijs definition av det litterära verket som en väv av återkommande ljud och motiv Henry Parlands framställning av de visuella och fonetiska associationerna utgör en enhetlig grundton i texten.

⁶² Henry Parland, 1970, s.161.

⁶³ Henry Parland, 1970, s. 161.

⁶⁴ Stam, 1998, s. 179.

⁶⁵ Stam, 1998, s. 138.

⁶⁶ Stam, 1998, s. 138.

⁶⁷ Viktor Sklovsky, *Theory of prose* [*O teorii prozy*, 1929], övers. Benjamin Sher, Dalkey Archive Press 1990, s. 46. Se även s. 14.

Skillnaderna mellan Sklovskij och Parland berör snarare semantiska nyanser som kan förekomma vid tillämpningen av en teori på ett nytt material. Anledningen till meningsskiljaktigheterna ligger i den formalistiska framställningens språkliga särdrag. Vid överföringen av en tankegång från ryska till svenska undergår begreppsapparaten förändringar som förskjuter teorins ursprungliga betydelse. För att nå fram till sin läsare och bli förstådd av den finlandssvenska modernistiska litterära kretsen var Henry Parland tvungen att mynta nya definitioner och använda en annan retorik.

Detta gäller även Parlands framställning av den poetiska bilden, som enligt Per Stam skiljer sig från Sklovskijs uppfattning av den poetiska bilden som ett av medlen att åstadkomma *ostranenie*. Parland betonar den poetiska bildens roll för den modernistiska diktens bildstruktur, vilket också innebär att främmandegörandet blir den modernistiska diktens särdrag och modernismens drivkraft. Sklovskij beskriver däremot främmandegörandet som ett villkor för konstens evolution. Trots detta kan man inte säga att Parlands sätt att betona den poetiska bildens särställning går utöver Sklovskij, som tydligt formulerar sin syn på denna fråga i en mening som här tidigare citerades: ”Personligen anser jag att främmandegöring är för handen så gott som överallt där det finns en bild.”⁶⁸

Genom att framhäva den poetiska bildens betydelse avviker Henry Parland inte radikalt från Sklovskij, utan förskjuter endast de teoretiska tyngdpunkterna med hänsyn till det skönlitterära material som står i fokus i hans analys. I Henrys version framställs formalismen i dess koncentrerade form, vilket även gjorde intryck på Oscar Parland, som påpekar den starka kopplingen mellan Henrys författarskap och den ryska formalismens principer:

Henry tillägnade sig för egen del formalismens idévärld förvånansvärt snabbt och utan möda. [...] Han införlivade formalismens teori med sin arbetsmetod – t.ex. kontrasteffekten, främmandegörandet (alienerandet, *ostranenie*), grundtonen – skickligare och konsekventare än tidigare. Det kommer fram både i hans dikter och fiktiva prosafragment, noveller och framför allt i romanen *Sönder*, som vimlar av dessa stilgrepp i stort och i smått. (*KI*, s. 26)

⁶⁸ Sklovskij, 2011, s. 26.

Här ser man att Oscar Parland inte lägger fokus på skillnaderna i begreppsapparaten utan däremot räknar grundtonen till formalismens ursprungliga terminologi. Det som ger Henry Parlands artiklar deras unika status är en förening av en estetisk orientering mot den ryska teorin och en förankring i den finlandssvenska debatten. Detta betonas av Per Stam som citerar Björlings brev till Henry Parland där han erkänner att de ”tvistar om ord”, och att de ”i grunden menar [...] detsamma.”⁶⁹ Även Oscar Parland påpekar i sitt resonemang om det formalistiska inslaget i Henrys författarskap att de finlandssvenska modernisterna med tiden assimilerade och tillägnade sig formalismens idégoods, som ”befruktade deras kreativitet, kanske helt ovetande om källan, emedan formalismens nya idéer överallt trängde in i estetiken och förändrade estetikens syn på konsten” (*KI.*, s. 49).

För denna undersökning är det viktigt att relatera den ovanstående diskussionen till Oscar Parlands skapande verksamhet. I Riki-trilogin skildras den finlandssvenska miljön med hjälp av konstnärliga grepp som står i fokus både i Sklovskijs lära och i Henry Parlands framställning av formalismen. Med dessa utgångspunkter skapar Oscar Parland romanernas bildliga rum, där sådana främmandegörande grepp som grundtonen, fördröjningen, det uteblivna igenkännandet och en poetisk bild konkretiseras och får ett nytt liv. Främmandegöringen som konstnärlig princip blir även en hörnsten för den komparativa läsningen av Oscar Parlands, Leo Tolstojs och Jurij Oljesjas respektive poetiska värld, där främmandegörande grepp har både estetisk och etisk betydelse.

Tema-textmodellen

Identifikationen av författarens konstnärliga grepp kan dock inte vara analysens självändamål, utan dessa grepp bör betraktas som redskap som används för att förkroppsliga verkets teman. De konstnärliga greppen är ett slags bro mellan ett tema och dess förkroppsligande i konkreta motiv och poetiska bilder i texten. För att undersöka hur denna kedja tema-konstnärligt grepp-text fungerar i Oscar Parlands författarskap, i synnerhet Riki-trilogin, använder jag Alexander Zholkovskijs analytiska modell, som han i samarbete med Jurij Scheglov utvecklade i slutet av 1950-talet och publicerade i en rad artiklar från 1960–1980-talet både på ryska och på engelska.

⁶⁹ Stam, 1998, s. 190.

Zholkovskij betecknar sin egen teori som en ”poetics of expressiveness.”⁷⁰ Detta är ett begrepp som hittills inte förekommit i svensk litteraturforskning. Därför vill jag föreslå en egen översättning av begreppet: *uttrycksfullhetens poetik*. Denna teori visar en stark koppling till den ryska formalismens metoder, vilket påpekas av Jonatan Culler, som i sitt förord till *Themes and Texts. Toward a Poetics of Expressiveness* betraktar Zholkovskijs och Scheglovs syn på litteraturen som en rehabilitering av den ryska formalismen, som gav upphov till Prags lingvistiska cirkel (1920) och 1950- och 1960-talets strukturalistiska och poststrukturalistiska idéer. Bland de föregångare som har influerat Zholkovskijs teori nämner Culler Viktor Sklovskij, Boris Ejchenbaum, Vladimir Propp, Jurij Tynjanov och Boris Tomasjevskij.⁷¹ Zholkovskij lägger själv särskilt stor vikt vid Sergej Eisensteins generativa poetik (generative poetics) som beskriver hur det konstnärliga verket är konstruerat. Zholkovskij lyfter fram Eisensteins tanke att konstens viktigaste funktion är att påverka läsarens/åskådarens känslor genom att aktualisera/förkroppsliga verkets centrala tema i levande poetiska bilder:

His [theoretical] writings view art as a means of expressing ideas and ‘amplifying emotions’, and thus undertake an exhaustive retracing of how a work of art is constructed in its entirety and how the image of the theme is ‘born’ from the properties of the objects and materials used in the construction.⁷²

Eisensteins syn på filmskapandet i synnerhet och på konsten i allmänhet har som Zholkovskij framhåller likheter med en lingvistisk modell där varje enhet som en integrerande del av en struktur träder i förbindelse med alla andra enheter i denna struktur: ”One of Eisenstein’s most significant insights was to show that just as concrete and precise generative operations are involved for the ideological-emotional elements of structure as for the external line of events.”⁷³

I sitt förord till Zholkovskijs artikelsamling betonar Jonathan Culler att Zholkovskijs metoder influerades av semiotiken, vars mest kända representant

⁷⁰ Alexander Zholkovsky, *Themes and Texts. Toward a Poetics of Expressiveness*, red. Kathleen Parthe, Cornell University Press, Ithaca & London 1984, s. 19.

⁷¹ Culler 1984, s. 7.

⁷² Zholkovsky, 1984, s. 35.

⁷³ Zholkovsky, 1984, s. 44.

är Jurij Lotman, som ”placed reflection on literary devices and artistic forms in the context of general science of signs.”⁷⁴ Bland de andra teoretiska influenser som har utformat Zholkovskijs analytiska modell nämner Culler lingvistiska rön av V.N. Toporov, B.A. Uspenskij, I.A. Melchuk, E.M. Meletinskij och flera andra forskare som var intresserade av formella språkmodeller i förhållande till översättningens mekanismer.⁷⁵

Trots Zholkovskijs djupa förankring i den semiotiska traditionen kan hans analysmodell inte begränsas till det lingvistiska intresset för texten utan måste också relateras till poststrukturalismens intresseområde. I Irina Skoropanos artikel som behandlar Zholkovskijs noveller betonas det att Zholkovskij är orienterad mot det litteraturvetenskapliga skapandet, den metaforiska essäistiken och ”den dubbla koden.”⁷⁶ Zholkovskijs sätt att se på varje text som en väv av citat från andra texter och analysera ”ekofenomenet” i kulturen är poststrukturalistiskt i sig. I samma artikel nämns Zholkovskijs novell ”Dedikerad till S.” som är uppbyggd som en travesti där en professor Z. försöker lösa en litterär gåta av en emigrantförfattare S. Denna modell är ett slags litterärt spel där författarens roll diskuteras och omprövas i en

⁷⁴ Culler, 1984, s. 7.

⁷⁵ Culler, 1984, s. 8.

⁷⁶ Irina Skoropanova, “Dvojnoje pis'mo': rasskazi Aleksandra Zholkovskogo” [“Det dubbla skrivandet': Alexander Zholkovskijs noveller”], USC University of Southern California, College of Letters, Arts and Sciences, <https://dornsife.usc.edu/alexander-zholkovsky/skoropan>, hämtat 2.6.2017. I Skoropanos artikel karakteriseras Zholkovskijs skönlitterära produktion med hjälp av begreppet *det dubbla skrivandet* som även kan formuleras som den dubbla koden i anslutning till Roland Barthes teori. Zholkovskijs syn på texten är i grund och botten poststrukturalistisk (Culler, s. 7), det vill säga texten betraktas som betydelsens mångfald eller en korsning av underförstådda innebörder och budskap som riktas mot olika läsekretsar och kan dechiffreras på olika sätt. (Barthes, 2010, s. 383–388) Man får fram textens betydelser genom att placera den i skilda kulturella, teoretiska eller narrativa kontexter. Zholkovskij skapar texter som i Barthes anda kan betecknas som en väv av citat, hänvisningar, ekon och kulturella språk. (Barthes, s. 384) Med det dubbla skrivandet markeras alltså i artikeln inte endast textens intertextualitet som ett resultat av författarens medvetna strategi, utan en naturlig egenskap hos texten och läsarens fria tolkning: ”Det intertextuella, som består i att varje text har ett mellanhavande med en annan text, får inte förväxlas med textens ursprung; att söka efter ett verks ”källor” eller ”influenser” är att tillfredsställa myten om härkomsten; citaten av vilka en text är gjord är anonyma, omöjliga att spåra [...] – de är citat utan citationstecken.” (Barthes, s. 384)

skämtsamt form. Med professor Z. menar Zholkovskij sig själv medan författaren S. har likheter med Sasja Sokolov, den kända upphovsmannen till *A School for Fools* (1973), som Zholkovskij placerar i samma utvalda skara som Aleksander Pusjkin och Jorge Luis Borges. Samtidigt anspelar Zholkovskij på Roland Barthes S/Z som innehåller en analys av Honoré de Balzacs *Sarrasine* (1830). S/Z kan tolkas som ett slags hermeneutisk kod som relateras till de balzaciska protagonisternas initialer – Sarrasine och Zambinella. Zholkovskij anknyter således genom det intertextuella spelet till Barthes och därmed till den poststrukturalistiska traditionen. Man kan tala om Zholkovskijs dubbla orientering: mot den tidigare formalismens analytiska principer och mot den poststrukturalistiska synen på texten.

Det väsentliga i uttrycksfullhetens poetik har Zholkovskij formulerat i artikelsamlingen *Themes and Texts. Toward a Poetics of Expressiveness*:

If for Sklovsky all the stories by Conan Doyle are "one story", if for Propp all tales are one tale, and if for Levi-Strauss all invariants of a myth are one myth, then for us all Pushkin's (or Pasternak's) poems are one poem.

77

Med detta påstående menar Zholkovskij att en författares alla verk, trots deras tematiska och även estetiska olikheter, har ett centralt tema som genomsyrar hela författarskapet och aktualiseras i så kallade *thematic invariants* med hjälp av konstnärliga grepp (expressive devices). Uttrycksfullhetens poetik bygger på en analytisk *tema-text-modell* (Theme-Text model), där temat är det som uttrycks, texten är det som uttrycker och de konstnärliga greppen är redskap (verktyg) som förbinder de två aspekterna – temat och texten. I texten tar ett tema sig konstnärliga uttryck.

Det är svårt att finna begrepp som helt motsvarar Zholkovskijs terminologi. Med *thematic invariant* menar Zholkovskij ett ständigt återkommande tema som realiserar i samma igenkännliga motiv. På svenska låter det engelska begreppet "invariant" främmande. I min undersökning väljer jag därför att använda begreppet *tematisk konstant*.

Författarskapets tematiska konstanter förkroppsligas i konkreta motiv (invariant motifs) som förekommer i alla en författares verk. I min analys väljer jag att använda begreppet *konstant motiv* som tar fasta på begreppets innebörd,

⁷⁷ Zholkovsky, 1984, s. 76.

nämligen motivens återkommande karaktär. En process som beskriver motivens "härledning" från det centrala temat betecknar Zholkovskij som "derivation" – "universal elementary transformations responsible for the gradual heightening of expressiveness on the way from the theme to the text."⁷⁸ Denna transformation av författarskapets centrala tema och tematiska konstanter till motiv och poetiska bilder ligger till grund för Zholkovskijs definition av den poetiska världen (poetic world) som "the derivational hierarchy of his [the author's] 'invariant motifs', that is, of the recurrent expressive realization of his central theme."⁷⁹ Förutom det centrala temat urskiljer Zholkovskij verkets *lokala tema* som inte bör blandas ihop med begreppet konstant motiv. Med det lokala temat menar Zholkovskij ett tema som inte genomsyrar hela författarskapet utan förekommer en gång i en enskild text. Det lokala temats kännetecknande drag kan urskiljas endast i förhållande till författarens andra texter: "We can [...] split the theme of an individual text into two components: an 'invariant theme', shared with the author's other texts, and a 'local theme', specific for the text."⁸⁰

Uttrycksfullhetens poetik bygger på flera begrepp: 1. Det centrala temat som är författarskapets mest allmänna tema. 2. Tematiska konstanter som är teman som genomsyrar hela författarskapet och tar sig olika uttryck i en författares alla verk. 3. Konstanta motiv som är bildliga uttryck för de tematiska konstanterna i en författares olika verk. 4. Det lokala temat som är den enskilda textens specifika tema som inte är kännetecknande för en författares poetiska värld. 5. Konstnärliga grepp som knyter ihop tema och text; med hjälp av en uppsättning av konstnärliga grepp konkretiseras teman i texten. 6. En hierarki av tematiska konstanter och konstanta motiv som kopplas samman med hjälp av konstnärliga grepp betecknas hos Zholkovskij som *poetisk värld*.

Zholkovskijs ambition är att utarbeta ett slags metaspråk för att beskriva vilket författarskap som helst med hjälp av samma begreppsapparat. I min analys kommer jag att använda mig av de fem begreppen: centralt tema, tematisk

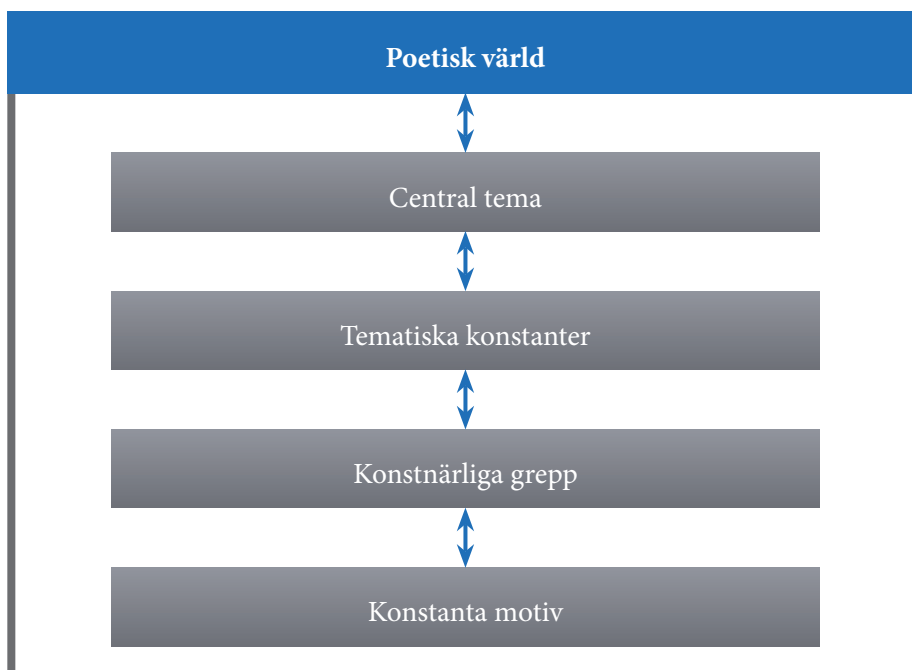
⁷⁸ Zholkovsky, 1984, s. 19.

⁷⁹ Zholkovsky, 1984, s. 19.

⁸⁰ Zholkovsky, 1984, s. 79.

konstant, konstant motiv, konstnärliga grepp och poetisk värld. Det lokala temat som begrepp visar sig inte vara relevant för mitt material och förekommer därför inte i undersökningen.

Tema-textmodellens viktigaste element presenteras i ett diagram:



Tillämpningen av denna modell innebär att man tolkar ett visst tema som en tematisk konstant och ett visst motiv som ett konstant motiv. Teman och motiv är naturligtvis i det här sammanhanget inga absoluta kategorier, utan gränserna mellan dem är i viss mån flytande och beroende av det perspektiv läsaren anlägger. Trots att man som uttolkare kan hålla sig till den färdiga modellen och den bestämda begreppsapparaten, kräver varje läsning ett nytt sätt att närma sig texten, vilket påpekas av Zholkovskij:

No claim is made concerning the uniqueness of any one reading: each reading of the oeuvre has its own central theme and its own invariant derivation, i.e., its own PW.⁸¹

⁸¹ Zholkovsky, s. 77, kursiv i original.

Denna tanke innebär att uttolkaren vid mötet med en ny poetisk värld har en viss grad av frihet att bryta mot de fastställda analytiska scheman. Zholkovskij förekommer den eventuella kritiken av tema-textmodellen genom att påpeka att författarskapets centrala tema och dess tematiska konstanter kan urskiljas oberoende av de värdsåskådliga och stilistiska förändringar som författarskapet genomgår.

In a sense, the concept of PW treats all the author's texts, irrespective of the temporal order of their appearance, as if they were created at the same time-ignoring differences between periods. [...] Even a poet's (e.g., Pasternak's) style undergoes radical changes, its thematic base – and quite a rich one – remains invariant.⁸²

Denna iakttagelse är viktig för min analys av Tolstojs barndomstrilologi som är begynnelsen av hans författarskap som genomgick olika faser och förändrades betydligt under hans författarbana.

Uttrycksfullhetens poetik har enligt Zholkovskij en paradoxal karaktär eftersom den bygger både på en traditionell syn på läsning som igenkännande och på ett banbrytande och nytt sätt att tolka texter:

It is *traditional* in that it focuses on the age-old goal of poetics – the shock of recognition: it tries to capture and formulate the reader's natural reaction to and reasoned judgement of the work of art. If the shock seems to eclipse the recognition, it is because PE [poetics of expressiveness] is *new* in pushing recognition to the extreme of modeling.⁸³

För att framhäva det väsentliga i uttrycksfullhetens poetik hänvisar Zholkovskij till Leo Tolstojs definition av konst, som han uppfattar som semiotisk:

Art is a human activity consisting in this, that one man consciously, by means of certain external signs, hands on to other feelings he has lived through and that the others are infected by these feelings and also experience them.⁸⁴

Tolstojs citat beskriver en läsmodell där flera aktörer är involverade: författaren som en skapande kraft som genom tecken uttrycker känslor och läsaren

⁸² Zholkovsky, s. 77.

⁸³ Zholkovsky, 1984, s. 20.

⁸⁴ Zholkovsky, 1984, s. 22.

som ”avläser” eller tolkar tecken och på detta sätt upplever de beskrivna känslorna. I denna modell är kritiken också inblandad som en faktor i meningskapandet.⁸⁵ Skapandet av konstverk och tolkningen av konstverk bygger till en stor del på skaparens och uttolkarens känslor och personliga erfarenheter. Alla läsmodeller handlar om ett utbyte av känslor och tankar, vilket innebär att den analytiska modellen får en subjektiv karaktär och därför inte är entydig. Zholkovskijs tema-textmodell kan inte heller vara ett universellt redskap för att förstå den analyserade textens alla betydelsenyanser.

Tolstojs syn på konsten som en mänsklig aktivitet där människan kan påverka andra människors känslor och erfarenheter med hjälp av vissa tecken motsvarar enligt Zholkovskij Eisensteins uppfattning om konst som ett medium för förmedlingen av tankar och känslor: “raw’ facts are assembled into an artistic construction in accordance with an ideological attitude to those facts.”⁸⁶ Zholkovskij åberopar både Tolstoj och Eisenstein för att beskriva en analytisk modell som skiljer sig från Sklovskijs och Propps tolkningslära:

from the purely formal ”oneness” of Shklovsky and Propp it takes us to a more surprising thematic oneness, or else, from the obvious theme-and-plot oneness of a myth to that of a widely diverse poetic oeuvre.⁸⁷

Trots att Zholkovskij erkänner sig som en efterföljare av Sklovskij och Propp betonar han samtidigt tema-textmodellens nya betydelse, som inte begränsas till en formell analys av konstnärliga grepp utan syftar till att förstå konstnärens poetiska värld i dess mångfald och enhet.

Zholkovskij definierar en poetisk värld som en hierarki av konstanta motiv (situationer, objekt, lingvistiska strukturer) som tillsammans bygger upp ett centralt tema eller till en tematisk konstant som genomsyrar hela författarskapet: ”A PW [poetic world] is then a *hierarchy of poetically synonymous invariant manifestations of the central theme.*”⁸⁸ Uttolkarens viktigaste uppgift är

⁸⁵ Zholkovsky, 1984, s. 25. Zholkovskij använder begreppet ”heuristisk” i beskrivningen av begreppet tema (the concept of theme), som bland annat innebär att flera aktörer är involverade i tolkningsprocessen. Enligt Zholkovskij har dessa aktörer, upphovsmannen, läsaren och kritikern, olika prestationsförmågor och olika sätt att förhålla sig till texten. Han skiljer mellan upphovsmannens kreativa kraft (creative), läsarens tolkningsförmåga (interpretative) och kritikerns ”heuristiska” prestationsförmåga (heuristic and presentational) som innebär en viss subjektivitet.

⁸⁶ Zholkovsky, 1984, s. 50.

⁸⁷ Zholkovsky, 1984, s. 76.

⁸⁸ Zholkovsky, 1984, s. 76, kursiv i original.

att urskilja det tematiska och motiviska mönstret och formulera mönstrets betydelse för författarens poetiska värld som helhet. För att förklara upprepningarnas roll i den analytiska modellen återoppar Zholkovskij Boris Pasternak, som under sitt arbete med översättningen av Shakespeare kommit fram till de tematiska upprepningarnas avgörande roll för förståelsen av Shakespeares författarskap och personlighet:

Certain of his characters appear under different names in play after play, and he sings the same song over and over to different tunes [...] Then, with a tangible certainty [...] the translator becomes aware of the personality of Shakespeare and his genius.⁸⁹

Samma tanke om de tematiska och motiviska upprepningarnas särskilda vikt förekommer hos Anna Achmatova, som i sina anteckningar om Pusjkin påpekar att ”one must study the ‘nests’ of constantly repeated images in the poet’s verses—it is in them the personality of the author and the spirit of his poetry are hidden.”⁹⁰ Upprepningarna ligger till grund för den poetiska världens tematiska helhet. Denna tematiska helhet är enligt Zholkovskij författarens individuella mytologi, som skiljer ett enskilt författarskap från alla andra författarskap.

Pasternaks och Achmatovas respektive utsagor står i samklang med Andrej Belijs syn på författarskapet som ”a composite quotation.”⁹¹ Genom att återkomma till samma teman och citera sig själv väver poeten den poetiska världens unika mönster. Detta tematiska mönster förblir oföränderligt även om författarens världsåskådning och stil undergår förändringar. Tema-text-modellen bygger på den oupplösliga kopplingen mellan formen och innehållet, temat och dess konstnärliga uttryck i texten, textens struktur och textens psykologi. Zholkovskijs metod innebär att det centrala temat byggs upp av flera tematiska konstanter som genom konstnärliga grepp träder i förbindelse med varandra och producerar nya betydelser.⁹²

⁸⁹ Zholkovskij, 1984, s. 63. Här återoppar Zholkovskij ”Translating Shakespeare. Translated by Many Harari”, i Boris Pasternak, *I Remember*, övers. och red. David Magarshack, Panteleon, New York 1959, s. 123–50. Se även Zholkovsky, 1984, s.141 f.

⁹⁰ Zholkovsky, 1984, s. 63.

⁹¹ Zholkovsky, 1984, s. 65.

⁹² Zholkovsky, 1984, s. 112–131.

Zholkovskij bygger sin beskrivning av den poetiska världen och dess centrala tema nedifrån, från konstanta motiv över konstnärliga grepp och tematiska konstanter till det centrala temat. I min analys av Parlands barndomstriologi i den ryska kontexten har jag rört mig i en hermeneutisk cirkel. Efter upprepade läsningar har jag gjort en hypotetisk bestämning av det centrala temat, för att därefter röra mig ner genom nivåerna och söka efter belägg för dess realisationer i texten. I nästa led har jag rört mig tillbaka till det centrala temat, vilket innebär att min läsning har en cirkulär karaktär.

Enligt Zholkovskij är intertextualiteten en viktig och integrerande del av tema-textmodellen.⁹³ Varje poetisk värld visar sig vara intertextuell, vilket kräver både en särskild studie av allusioner och undertexter (textens syntax och semantik) och en analys av kulturella och konstnärliga paradig (textens pragmatik). Zholkovskijs komparativa läsning av poetiska världar (Motif-for-Motif Comparison of PWs) bygger på samma terminologi som ligger till grund för analysen av enskilda texter: centralt tema, tematisk konstant, konstant motiv. I de komparativa studierna av bland annat Anna Achmatova och Vladimir Majakovskij, Eduard Limonov och Osip Mandelstam, Bulat Okudzjava och Boris Pasternak, Tatiana Tolstaja, Viktor Erofeev och Anna Achmatova besvaras följande frågor: med hjälp av vilka konstnärliga grepp och poetiska uttryck realiserar författarskapets centrala tema? Vilka beröringspunkter och skillnader finns mellan teman och motiv i skilda poetiska världar? Hur är det konkreta verkets tematiska konstanter kopplade till författarskapets centrala tema?

Bland de möjliga komparativa modellerna urskiljer Zholkovskij följande alternativ: a. ett konstant motiv som karakteriserar ett författarskap men som saknas i ett annat; b. samma tema tar sig olika uttryck i skilda författarskap; c. samma motiv uttrycker olika teman i skilda författarskap; d. texter som tillhör en författare är en och samma text trots att de har olika lokala teman. Zholkovskij betraktar ett författarskap som en helhet där textens minsta delar (motiv eller poetisk bild) är kopplade till både den konkreta textens tematiska konstant och hela författarskapets centrala tema.

Zholkovskijs teori erbjuder en effektiv analysmodell för undersökningen av textens tematiska och motiviska helhet. Denna analysmodell kommer att ligga

⁹³ Alexander Zholkovskij, Jurij Scheglov, *Raboti po poetike virazitel'nosti: Invarianti – Temi – Prijomi – Tekst [Uttrycksfullhetens poetik: Konstanter-Teman-Grepp-Text]*, Progress-Univers, Moskva 1996, s. 8.

till grund för min komparativa läsning av Oscar Parlands berättelse och de utvalda verken ur den ryska litteraturen. Sklovskijs teori, som i viss mån gav upphov till Zholkovskijs teori, kommer jag att använda framför allt för att analysera de konstnärliga grepp som ”kopplar” tema och text.

Här måste jag tillägga att analysen av berättelsernas tematiska och motiviska struktur med hjälp av Zholkovskijs modell kompletteras och fördjupas med bland annat Nikolaj Berdjajevs filosofiska diskussion om längtans betydelse och Magdalena Wasilewska-Chmuras definitioner av musikaliska begrepp. I den komparativa läsningen av Parland och Tolstoj åberopar jag undersökningar rörande Tolstojas författarskap: Eric de Haards, Gary Saul Morsons, Donna Tussing Orwins, Richard F. Gustafsons, George Lukacs, Pavel Basiniskijs. I den jämförande analysen av Parland och Oljesjas respektive skildringar använder jag mig av Kazimiera Ingdahls, Dmitrij Bykovs, Janet G. Tuckers och Andrew Barratts iakttagelser och slutsatser.

Kronotopen som estetiskt och etiskt begrepp

Medan Zholkovskij erbjuder en allmän analysmodell som hjälper oss att härleda tematiska konstanter från texten och Sklovskijs begreppsapparat (en poetisk bild, främmandegöringen, det uteblivna igenkännandet, den medvetet försvårade formen) fungerar som ett verktyg för att beskriva konstnärliga grepp blir Michail Bachtins kronopteori nyckeln till de återkommande motivens och poetiska bildernas etiska och psykologiska innebörd. Det är avhandlingens tredje teoretiska utgångspunkt.

Varje motiv och poetisk bild i berättelsen kan relateras till en viss tid och ett visst rum, vilket är avgörande för förståelsen av textens historiska kontext och etiska budskap. Denna koppling mellan den konstnärliga bilden, tiden och rummet ligger till grund för Michail Bachtins definition av kronotopen:

Den viktiga ömsesidighet som råder i relationerna mellan tid och rum och som litteraturen tillägnat sig konstnärligt kommer vi att kalla kronotop (vilket i ordagrann översättning betyder ”tidrum”).⁹⁴

Bachtin påpekar att termen ursprungligen infördes av Einstein i relativitetsteorin och används i naturvetenskapen. Tillämpningen av denna term i littera-

⁹⁴ Bachtin, 1997, s. 14.

turvetenskapen har en halvmetaforisk karaktär, vilket inte reducerar dess vetenskapliga värde. Kronotopen, som är ”en formellt innehållslig kategori” i litteraturen och konsten, innebär den oupplösliga enheten mellan tid och rum:

I den litterära kronotopen sker en förening av rums- och tidskännetecken i en meningsfull och konkret helhet. Här förtätas tiden, intensifieras, dras in i tidens, subjettens och historiens rörelse. Tidskännetecken blir synliga i rummet, och rummet tänks och mäts i tiden.⁹⁵

Denna enhet är avgörande för Bachtins tolkning av den litterära texten, som i hans teori framstår som en mötesplats för kronotopiska värden av olika grader och omfattningar.

I sin undersökning av modernitetens temporala och spatiala karaktär i Anton Tjechovs författarskap betraktar Tintti Klapuri begreppet kronotop som ett kontextuellt och etiskt begrepp.⁹⁶ Klapuri betonar att verkets kronotopiska former återspeglar den historiska situation som gestaltas i verket och den intellektuella kontext som verket skapats i. Kronotopens etiska dimension anknyts till gestaltningen av människans erfarenheter, som alltid innebär etiska val och etiska värderingar:

Spatiotemporality in literature is always connected with the narrative representation of subjectivity, which demonstrates the primary position of the perceiving and experiencing subject in the thinker's understanding of chronotopicity.⁹⁷

I sammanfattningen av kronotopernas funktioner och betydelser i texten framhäver Bachtin även deras subjettbildande roll, vilket innebär att de utgör ”organiserande centra för de viktigaste händelserna i en romansubjekt.”⁹⁸ Kronotopernas betydelse för gestaltningen av händelser och karaktärer är enligt Bachtin uppenbar: ”I dem erhåller tiden en sinnligt-åskådlig karaktär; subjettens händelser konkretiseras i kronotopen, får kött och blod.”⁹⁹ Här uppfattas kronotopen som ett centrum för konkretiseringen av tidskännetecken (människoli-

⁹⁵ Bachtin, 1997, s. 14.

⁹⁶ Tintti Klapuri, *Chronotopes of Modernity in Chekhov Doctoral dissertation* [diss.], Turun Yliopisto, Turku 2015.

⁹⁷ Klapuri, 2015, s. 26.

⁹⁸ Bachtin, 1997, s. 158.

⁹⁹ Bachtin, 1997, s. 158.

vets tid och historiens tid) i rummet. Bachtin visar även att de analyserade kronotoperna har en genre-typisk karaktär. Kronotoperna ligger till grund för olika specifika romangenrer som uppkommit och utvecklats under seklernas lopp. Som analys exempel anges Dantes poetiska värld, som bygger på kampen mellan den levande historiska tiden och den utomtidsliga, hinsides idealiteten.¹⁰⁰ Hos Gustave Flaubert konstrueras småstadens idylliska tid, där vardagliga händelser förtär tidens ”framåtskridande historiska gång”: ”Dagen är aldrig en dag, året aldrig ett år, livet aldrig ett liv. Dag efter dag upprepas samma vardagliga handlingar, samma samtalsämnen, samma ord osv.”¹⁰¹ Tolstoj s romaner är genomsyrade av varaktigheten, av tidens utsträckning. En biografisk tid förflyter i ett biografiskt rum, i adelsresidens eller på gods.¹⁰² De biografiska kronotoperna gränsar till naturens kronotop, familjeidyllens kronotop och arbetsidyllens kronotop. Kronotopernas samexistens utgör det specifika i karaktärgestaltningen och subjettbyggnaden hos Tolstoj.

Jämfört med Tolstoj är tiden i Dostojevskijs romaner koncentrerad i ett ögonblick som saknar varaktighet och ”faller utanför den vanliga biografiska tidens lopp.”¹⁰³ Dessa ögonblick kallar Bachtin för mysterie- och karnevalstidens kronotoper, vilket hänvisar till den folkliga traditionen. Kronotoperna i Dostojevskijs romaner korsar varandra och flätas även samman med hjälp av det som Bachtin kallar ”vändpunkter” eller ”knutpunkter”. Dessa knutpunkter som är avgörande för förändringar i handlingen tar sig uttryck i bildliga övergångar som till exempel tröskeln eller tamburen. I Dostojevskijs koncentrerade kronotop tar dessa övergångar (som också är ödesdiga mötesplatser) gestalt som trappan, gatan och torget. Alla konstnärligt-litterära bilder är kronotopiska. Detta förklaras av språkets själva väsen, som med Bachtins uttryck är väsentligen kronotopiskt.

Men hur förhåller författarens kronotop sig till hjältens kronotop? I vilken mån identifierar författaren sig med sin hjälte? Hur stor är distansen mellan författaren och hjälten? Med hänsyn till Parlands förhållningssätt till verkligheten är dessa frågor viktiga och manar till eftertanke. Enligt Bachtin befinner författaren sig varken utanför kronotoperna i den värld han gestalter, eller

¹⁰⁰ Bachtin, 1997, s. 76.

¹⁰¹ Bachtin, 1997, s. 156.

¹⁰² Bachtin, 1997, s. 157.

¹⁰³ Bachtin, 1997, s. 158.

inom den gestaltade världen utan är ”på tangentlinjen till dessa kronotoper.”¹⁰⁴ Med hjälp av detta metaforiska uttryck betecknar Bachtin ett avstånd mellan författare och hjälte som uppstår i det litterära verket oavsett från vilken synvinkel författaren skildrar världen. Samtidigt är författaren (inte som biografisk människa utan som verkets skapare) alltid närvarande i textens komposition, vilket gör att hans röst både försvinner och träder fram: ”Även om han skapat en självbiografi eller en viktig bekännelse, är han likväl, såsom dess skapare, utanför den värld som gestaltas i den.”¹⁰⁵ Trots att författaren-skaparen tillskriver hjälten sina drag är han inte denna gestaltade hjälte; de befinner sig i olika kronotoper: ”Det är lika omöjligt att absolut identifiera sig, sitt ’jag’ med det ’jag’ om vilket jag berättar, som att lyfta sig själv i håret.”¹⁰⁶

Problematiken författaren-hjälten står i fokus i Bachtins resonemang om biografiska berättelser.¹⁰⁷ Bachtin anger några litterära verk i vilka författaren genomfört ett försök att skapa en självbiografisk hjälte, bäraren av författarens utseende och karaktärsdrag: Pusjkins ”Mon portrait” – en dikt på franska som poeten skrev när han var elev vid lyceet i Tsarskoje Selo, Irtenjev i Tolstojs *Barndomen, Pojkåren, Ungdomen*, Levin i *Anna Karenina* och källarmänniskan i Dostojevskijs *Anteckningar från ett källarhål*. Jämfört med ett självporträtt inom bildkonsten, som till exempel Rembrandts ”Självporträtt med Saskia” eller Michail Vrubels två självporträtt är det enligt Bachtin omöjligt att ge en fullständig bild av en människa i skildringen av en självbiografisk hjälte i ett litterärt verk. I ett litterärt självporträtt uttrycker författaren-skaparen snarare en bild av sitt inre ”jag”. Den fullständiga bilden av en människa måste också rymma de yttre aspekter som hon själv inte kan urskilja och därför är en del av det fullständiga och absoluta ”jaget” alltid fördold. Inte heller kan spegeln, fotografiet eller själviakttagandet hjälpa oss att omfatta hela människan i hennes själsliga och fysiska helhet.

Emellertid kan det konstnärliga jagets fördolda sidor uppfångas med hjälp av den andre, som enligt Bachtin skapar människans yttre absoluta personlighet.¹⁰⁸ Även om författarens fullständiga och sanna jag inte kan uppnås och

¹⁰⁴ Bachtin, 1997, s. 163.

¹⁰⁵ Bachtin, 1997, s. 163.

¹⁰⁶ Bachtin, 1997, s. 164.

¹⁰⁷ Michail Bachtin, *Författaren och hjälten i den estetiska verksamheten*, övers. Kajsa Öberg Lindsten, Anthropos, Gråbo 2000, s. 37.

¹⁰⁸ Bachtin, 2000, s. 39.

verkets alla betydelser inte kan avläsas, berikas den textskapande världen med textens tredje dimension – åhörarens eller läsarens kronotopiska position. Läsarens roll som förnyare av ett verk i dess livsprocess aktualiserar dess fördolda innebörder och öppnar nya dörrar till tolkning i det dialogiska rummet.

Jag måste påpeka att de komparativa läsningarna som kommer att genomföras i det tredje kapitlet (Oscar Parland och Leo Tolstoj: det förlorade paradiset) och det fjärde kapitlet (Oscar Parland och Jurij Oljesja: det osynliga landet) innehåller ett slags metodisk obalans som orsakas av de olikheter som ligger i själva litterära materialet som kopplas till olika berättartraditioner (det realistiska hos Tolstoj och det modernistiska hos Oljesja). I det tredje kapitlet kommer jag att urskilja flera gemensamma motiv (trädgården, barnkammaren, modern, fadern, det intima rummet osv.) som uttrycker tematiska konstanter som har tydliga likheter. Även formuleringen av de berörda författarskapens centrala teman har beröringspunkter. Det finns dock en skillnad i författarnas sätt att använda främmandegörande grepp, vilket gör att de gemensamma temana och motiven får olika betydelsenyanser. Zholkovskijs tema-textmodell visar sig vara lätt att relatera till Parlands och Tolstojs respektive berättelser. Däremot kan den komparativa läsningen av Parland och Oljesja inte genomföras uteslutande med hjälp av tema-textmodellen utan kräver andra teoretiska nycklar. Jämfört med det tredje kapitlet bygger det fjärde kapitlet på analysen av ett begränsat antal motiv (spegeln, ljusspelet, dubbelgångaren) som ligger till grund för de båda författarnas poetiska värld, vars hörnsten blir främmandegöringen som konstnärlig princip.

Oljesjas *Avund* är vävd av motiv och poetiska bilder som tillsammans utgör texternas estetiska helhet. I motsats till Tolstojs väluppbyggda hierarki av teman och motiv är *Avunds* tematiska och motiviska mönster mer undflyende. Romanens tematiska konstanter kan formuleras som en rad konfliktladdade oppositioner mellan individualism och kollektivism, fantasi och verklighet, det kroppsliga och det andliga, det förflutna och framtiden. I avhandlingen kommer jag att genomföra en ingående analys som omfattar flera teoretiska synvinklar, bland annat Bergsons tidsteori, Jan Walsh Hokensons och Mary Ann Gillies tolkningar av Bergsons begreppsapparat, Bachtins kronotopsteori, Bachtins och Kristevas tolkningar av karnevalens väsen samt den moderna humanistiska forskningens iakttagelser om modernismens konstnärliga principer och världsåskådliga grunder. I min diskussion om karnevalens väsen i Parlands

och Oljesjas respektive berättelser åberopar jag Per Bäckströms undersökning om det groteska i Henri Michaux' författarskap.¹⁰⁹

I kapitlet om den litterära dialogen mellan Parland och Tolstoj kommer jag att koncentrera mig på analysen av texternas tematiska och motiviska mönster i förhållande till tema-textmodellen. Analysens fokus om det osynliga landets konstruktion i Parlands och Oljesjas respektive berättelser kommer att ligga mest på främmandegöringen som konstnärlig princip å ena sidan och kronotopens markörer och karakteristiker å andra sidan. Samtidigt kommer jag att använda alla de ovan beskrivna teoretiska utgångspunkterna (Zholkovskij, Sklovskij, Bachtin) i relation till alla tre författarskapen för att undvika en metodisk obalans.

Narratologiska begrepp

I denna avhandling förekommer flera narratologiska begrepp som här kortfattat definieras. Med begreppet författaren menar jag den verkliga upphovsmannen till det litterära verket, som inte är identisk med berättaren. I min analys använder jag också begreppet författarröst för att karakterisera Oscar Parlands författaridentitet som den framträder i det författarskapets stilistiska och tematiska särart och dess förhållande till den litterära traditionen.

Begreppet berättarperspektiv syftar på det som Gérard Genette kallar "focalization": "a restriction of 'field'—actually, that is, a selection of narrative information with respect to what was traditionally called omniscience",¹¹⁰ inklusive den variant som traditionellt betecknas "allvetande berättare" och som Genette kallar "nonfocalized narrative, or narrative with zero focalization".¹¹¹

Med den implicita författaren avser jag i trilogin den ironiska stämman som framträder bakom, men inte sammanfaller med Rikis naiva berättarröst. Jag ansluter mig här till Gérard Genette, som i Wayne Booths efterföljd beskriver den implicita författaren (the implied author) som en bild av upphovsmannen, ett slags konstruktion i texten som avläses av läsaren: "an image of the (real) author constructed by the text and perceived as such by the reader."¹¹² För att

¹⁰⁹ Per Bäckström, *Enhet i mångfalden: Henri Michaux och det groteska*, Ellerström, Lund 2005.

¹¹⁰ Gérard Genette, *Narrative Discourse Revisited [Nouveau Discours du Récit, 1983]* övers. Jane E. Lewin, Cornell University Press, Ithaca, New York 1988, s. 74.

¹¹¹ Gérard Genette, *Narrative Discourse. An Essay in Method [Discours du récit, 1972]* övers. Jane E. Lewin, Cornell University Press, Ithaca, New York 1980, s. 189.

¹¹² Genette, 1988, s. 140.

kunna analysera växlingen av berättarperspektiv i romanerna använder jag utöver den implicita författaren också begreppet ”den naiva berättaren”, med syftning på Rikis naiva och begränsade berättarperspektiv.

1.3. Tidigare forskning

Om Oscar Parlands författarskap

Parlands författarskap har endast i begränsad utsträckning kommenterats i tidigare forskning.

I Thomas Warburtons *Åttio år finlandssvensk litteratur* betecknas Oscar Parland som en psykologiskt orienterad författare och placeras bland andra ”psykologer och nervmänniskor” som till exempel Tito Colliander, Solveig von Schoultz, Eva Wichman och Ralf Parland. Warburton framhäver att Oscar Parland är en psykiater som skrivit böckerna ”vid sidan av sina studier och sin läkarverksamhet.”¹¹³ Utan tvivel är det viktigt för förståelsen av det parlandska författarskapets djupt psykologiska karaktär. Den största delen av Warburtons artikel om Parland handlar om *Den förtrollade vägen* och *Tjurens år*. Det påpekas att romanerna ”är tänkta som de två första delarna av en trilogi, vars arbetsnamn från början varit ‘Själén’.”¹¹⁴ Warburtons iakttagelse, som jag tar hänsyn till i mitt projekt, är att Oscar Parlands författarskap influerats av två stora förebilder: Thomas Mann och Leo Tolstoj. Parlands debutroman beskrivs som ”ett elevarbete, men ändå en debut utan nybörjarmisstag.” Angående trilogins sista del skriver Warburton att den ”har stannat på manuskriptstadiet, förhoppningsvis inte för gott.”¹¹⁵

Oscar Parlands författarskap ägnas ett avsnitt i Michel Ekmans översikt över den finlandssvenska femtiotalprosan i Finlands svenska litteraturhistoria.¹¹⁶ Parland karakteriseras som en av de viktiga figurer på den litterära finlandssvenska scenen som har bidragit till utvecklingen av ”en stark tillbakablickande ådra i femtiotalets litteratur.”¹¹⁷ Beträffande *Den förtrollade vägen*

¹¹³ Thomas Warburton, ”Oscar Parland”, i *Åttio år finlandssvensk litteratur*, Alba, Jacobstad 1984, s. 349.

¹¹⁴ Warburton, 1984, s. 350.

¹¹⁵ Warburton, 1984, s. 352.

¹¹⁶ Michel Ekman, ”Femtiotalprosa I”, i *Finlands svenska litteraturhistoria. Andra delen: 1900-talet. Uppslagsdel*, utgiven av Clas Zilliacus, Svenska Litteratursällskapet i Finland, Bokförlaget Atlantis, Stockholm 2000, s. 237–240.

¹¹⁷ Ekman, 2000, s. 239.

och *Tjurens år* betonar Ekman den ryska formalismens inflytande, som visar sig i den parländska prosans konstnärliga grepp. Romanernas särskilda berättarperspektiv och stilmedel (förstoringar och förminskningar) som bryter läsarens perception beskrivs som en magisk realism. Här framhävs även författarens sätt att konstruera en mytisk och psykoanalytisk människosyn som i kombination med gestaltningen av släkthistoria och egen biografi utgör Parlands unika röst. Ekman nämner inte *Spegelgossen*, som publicerades året efter att *Finlands svenska litteraturhistoria* kom ut.

En utgångspunkt för analysen av Riki-trilogin är Kristina Björklunds avhandling som koncentrerar sig på tre nära sammanhörande aspekter av Oscar Parlands berättarkonst i trilogins två första romaner: berättarteknik, bildspråk och symbolik.¹¹⁸ I sin undersökning visar Björklund hur barnets magiskt-myntiska världsbild realiserar på dessa tre nivåer i berättelsen. Denna synvinkel är relevant för mitt eget projekt, vars syfte är att undersöka de konstnärliga grepp med vilka barndomens poetik konstrueras. En del av Björklunds avhandling ägnas åt textens språkliga mekanismer och grammatiska former som återspeglar barnets sätt att uppfatta saker och ting (liknelser, komparativa bisatser, jämförelseord, sammansatta adjektiv och adverb och så vidare). Detta material har varit en inspirationskälla för mina egna iakttagelser om trilogins berättarkonst. Också Björklunds analys av symboliken i de båda romanerna är intressant för min undersökning. Med tonvikt på den bibliska bakgrunden tolkar Björklund *Tjuren*, *Grisen Jonas* och andra symboliska gestalter. Analysen är begränsad till sju nyckelgestalter vilket ger anledning till en vidareutveckling av denna aspekt utifrån mitt teoretiska perspektiv. Det finns också en viktig synvinkel som Björklund inte alls tar upp i sin analys. Hon har valt att avstå ifrån att utreda romanernas intertextuella diskurs, som står i fokus i mitt projekt.

Oscar Parlands namn förekommer ofta i Per Stams uttömmande avhandling om Henry Parland och hans romanprojekt *Sönder*.¹¹⁹ För min undersökning blir Stams avhandling en av de viktigaste källorna för förståelsen av den teoretiska cirkel där Viktor Sjklovskijs formalistiska lära, formalismens ”henryska” version, Vasilij Sesemann, Gunnar Björling och Rabbe Enckell är involverade. En stor del av Stams teoretiska diskussion bygger på analysen av begreppet främmandegöring eller ostranenie som ”görs till ett nyckelbegrepp i

¹¹⁸ Björklund, 1982, s. 2.

¹¹⁹ Stam, 1998.

den sene Parlands estetik och tematiseras [...] på ett flertal sätt i *Sönder*.¹²⁰ I min egen diskussion om Oscar Parlands förhållande till familjetraditionen och till formalismen återoppar jag Stams resonemang kring Henrys relation till OPOJAZ å ena sidan och QUOSEGO å andra sidan. Oscar Parland nämns i Stams avhandling i samband med hans redaktörskap av Henry Parlands samlade skrifter, både poesi och prosa.¹²¹ I flera sammanhang påpekar Stam Oscar och Heidi Parlands stora roll i skapandet av Henry Parlands arkiv, HPA.

Även Stams analys av hur främmandegöring och automatisering tematiseras i *Sönder* har varit en inspirationskälla för min undersökning. Stam drar paralleller med rysk prosa under 1920-talet, bland annat Serapions-brödernas författarskap och Jurij Oljesjas roman *Avund* som ett exempel på ”tematiserad främmandegöring”.¹²²

Stams metodologiska strategi bygger på att betrakta Henry Parlands författarskap i den stora litterära kontext som omfattar både finlandssvensk, rysk och europeisk modernism. Med utgångspunkt i Roland Barthes teori om läsbara och skrivbara texter formulerar Stam sin syn på tolkningen av *Sönder* som han ser som en vävnad av igenkännliga citat:

Sönder är en sådan, för mig, skrivbar text, i betydelsen en text som upprör och pockar på uppmärksamhet, men också i betydelsen en text som – redan i sin öppna, oavslutade form – idag *måste* skrivas på nytt, *kräver* medskapande för att vara meningsfull. Att läsa och tolka *Sönder* är att skriva, att på nytt skapa, med andra ord: att fortfarande vara en del av skrivprocessen.¹²³

¹²⁰ Stam, 1998, s. 17.

¹²¹ Stam, 1998, s. 252.

¹²² Stam, 1998, s. 252. Detta påstående illustrerar Stam med ett citat från Oljesjas *Avund* där Nikolaj Kavalerovs syn på ting och fenomen är främmandegöringen förrkroppsligad: ”Jag tycker att ett landskap vinner i glans, klarhet och stereoskopi då man ser det genom linserna i en omvänd kikare. Färgerna och konturerna blir liksom precisare. En sak är fortfarande välbekant men blir likväl med ens löjligt liten och främmande. Detta framkallar barnsliga föreställningar hos åskådaren. [...] Jag tycker mycket om gatuspeglar. De träder oväntat i ens väg. Ens väg är vanlig, lugn – en vanlig väg genom staden som lovar en varken uunder eller syner. Ni går på utan att ana något, lyfter blicken och plötsligt, på ett ögonblick klarnar det för er: universum och dess lagar har genomgått en förändring som saknar motstycke.” Citeras efter Jurij Oljesja, *Avund* [*Zavist*, 1927], övers. Oscar och Heidi Parland, *Avund*, Forum, Stockholm 1961, s. 82–83.

¹²³ Stam, 1998, s. 23, kursiv i original.

I fråga om Oscar Parlands bildspråk kan jag också nämna de föredrag som presenterades på SLS seminarium ”Oscar Parland. 100 år” (2012). Djurens värld och dess symboliska betydelse står i fokus i Janne Nyströms föredrag i vilket han bland annat återoppar Kristina Björklunds avhandling.¹²⁴ Per Stam uppfattar Oscar Parlands författarskap som en helhet. I hans föredrag tangeras frågan om förhållandet mellan det fiktiva och det självbiografiska i Parlands romaner vilket är intressant för mitt projekt.¹²⁵ Också Oliver Parlands föredrag har varit en viktig inspirationskälla för mitt arbete. Han reflekterar kring faderns mångsidiga personlighet, vars motsägelser och inre konflikter återspeglas i hans skapande verksamhet.¹²⁶

Jag har själv i tre artiklar som kan beskrivas som förstudier till doktorsavhandlingen diskuterat den litterära dialogens mekanismer samt musiken som tema och kompositionell princip i Oscar Parlands författarskap.¹²⁷

Om barndomen som litterär konstruktion

Eftersom analysens fokus ligger på barndomen som litterär konstruktion hos Oscar Parland är det viktigt att ge en översikt över den forskning som behandlar barndomens poetik i litteraturen.

Barndomen som litterär konstruktion står i fokus i Clarence Crafoords undersökning av barndomens bildliga återkomst i skönlitterära verk. Med utgångspunkt i Strindbergs, Prousts och Lagerlöfs författarskap visar Crafoord

¹²⁴ Janne Nyström, ”Riki och djuren”, i *Källan*, 2012:2, s. 36–37, <http://www.sls.fi/sv/utgivning/kallan-20122>, hämtat 8.1.2016.

¹²⁵ Stam, 2012, s. 32–35.

¹²⁶ Bland de andra föredrag som hållits under SLS seminarium om Oscar Parland kan jag nämna också Oliver Parlands ”Skapare, själsläkare, Jurodivj”, i *Källan*, 2012:2, s.18–30, <http://www.sls.fi/sv/utgivning/kallan-20122>, hämtat 8.1.2016 och Milena Parlands ”Där staden borde finnas. Familjen Parland och Sankt Petersburg”, i *Källan*, 2012:2, s. 6–18, <http://www.sls.fi/sv/utgivning/kallan-20122>, hämtat 8.1.2016.

¹²⁷ Olga, Engfelt, ”Ånglarösterna, Chopin och det porlande vattnet. Musiken som tema och kompositionell princip i Oscar Parlands författarskap”, i *Modernitetens uttryck och avtryck. Litteraturvetenskapliga studier tillägnade professor Claes Ahlund*, red. Anna Möller-Sibeliuss & Freja Rudels, Åbo 2017, s. 116–128; Olga, Engfelt, ”Den litterära dialogens mekanismer. Oscar Parlands Riki-trilogi i den ryska litterära kontexten”, i *Finsk Tidskrift*, 1/2018, s. 9–25; Olga, Engfelt, ”Den litterära dialogens mekanismer. Oscar Parlands Riki-trilogi i den ryska litterära kontexten”, CSS Publications Web Quarterly, Rethinking Scandinavia, 2017, <https://csspublications.net/konf17proceedings/2018/2/16/den-littera-dialogens-mekanismer>.

hur barndomens minne möter minnets barndom i den litterära konstruktionen. Det litterära barndomsminnet anses som en berättelse ”i ord och språk som alltid samtidigt syftar tillbaka på en tidigare icke-språklig, kroppslig upplevelse.”¹²⁸ Crafoord åberopar även Kristeva, som med hjälp av ett poetiskt uttryck, ”den semiotiska choran”, benämner den första barndomens minne.¹²⁹ *Choran* betyder både bygd, landskap, behållare, hägn och dans; *semiotisk* har med förspråkliga tecken att göra. Crafoord tolkar Kristevas begrepp som den övergång från kroppslig upplevelse till ord som sker i det förspråkliga rummet, där barnet leker och kommunicerar med modern genom förspråkliga eller kroppsliga tecken.

Det litterära barndomsminnet kan också uppfattas som ett slags *övergångsområde* där något fysiskt förvandlas till något psykiskt eller symboliskt. Begreppet övergångsområde anknyter Crafoord till D.W. Winnicotts tankegång om mellanområdet och sammanlänkningen av den inre och den yttre världen i en ”potential space”, som är det psykologiska rummet för religion, symboler, kulturellt liv och konstnärligt skapande.¹³⁰ I skapelseakten sammansmälter minne och fantasi, vilket ligger till grund för dubbelexponerade bilder som samtidigt hänvisar till människans konkreta erfarenheter och tillhör det symboliska planet.¹³¹ I olika sammanhang påpekar Crafoord att berättelsen om barndomsminnet aldrig ger barndomens verklighet tillbaka utan blir en rekonstruktion där gränsen mellan sanning och fantasi försvinner. Hos Crafoord förknippas analysen av de litterära barndomsminnena med Palombos trädmodell för minnet, som bygger på förtätningar av grundläggande erfarenheter som ”upprepas och kan spåras i en följd av förgreningar genom livet.”¹³² Dubbelexponerade bilder anses som ett resultat av dessa psykiska förtätningar där minnen från barndomens dunkla källor hänger ihop med det berättande subjektets situation idag. I sin tankegång stödjer Crafoord sig på Freud som i

¹²⁸ Crafoord, 1993, s. 26.

¹²⁹ Crafoord, 1993, s. 26.

¹³⁰ Crafoord, 1993, s. 256.

¹³¹ Både Winnicotts och Crafoords begrepp kan relateras till Anna Jörngårdens diskussion om texten och litteraturen som ”ett bevarande rum, både för författaren själv och, som han hoppas, för eftervärlden.” Inom detta rum kreeras barndomens mytologi där en känsla av förlust flätas ihop med strävan efter helhet och förnyelse. Se Anna Jörngården, *Tidens tröskel. Uppbrott och nostalgi i skandinavisk litteratur kring sekelskiftet 1900* [diss], Symposion, Höör 2012, s. 13.

¹³² Crafoord, 1993, s. 29.

Drömydning undersöker dröminnehållets dubbelmening och dubbelfunktion.¹³³ Den psykologiskt laddade tolkningen av begreppet dubbelexponering ger utrymme för en uttolkare, vars syfte är att tyda de tecken som författarens personliga mytologi bygger på. Crafoords syn på barndomen som en litterär konstruktion och som en metafor blir en teoretisk utgångspunkt för flera moderna barnlitteraturanalyser, vars frågeställning och begreppsapparat har mycket gemensamt med min undersökning.

En av de största inspirationskällorna för min uppfattning om barndomen som en litterär konstruktion och det litterära barnets etiska och estetiska aspekter har Roni Natovs *The Poetics of Childhood* varit.¹³⁴ Natov betraktar barndomsskildringar som reducerade modeller av de vuxnas värld. Det litterära barnets världsbild återspeglar de vuxnas själliv och tillstånd och kan därför tolkas som en metafor som inte har något med det verkliga barnet att göra:

The poetics of childhood addresses the persistent longing of childhood in adulthood and those states of mind we connect with childhood: openness and a sense of mystery and awe, as they are imaginatively expressed in the language and literature of childhood.¹³⁵

På ett mycket suggestivt sätt formulerar Natov det väsentliga med barndomens poetik, som representerar läsaren såväl som författaren, skaparen såväl som skaparens "vittne", människosjälens både mörka och ljusa sidor, dess främlingskap och kreativa energi. I min avhandling använder jag Natovs iakttagelser om konstruktionen av moderns kropp i litteraturen som ett slags utgångspunkt för mina analyser av modersgestaltens metaforiska betydelse hos Parland och Tolstoj.

¹³³ Enligt Freud tillåter samma dröm olika tolkningar "som inte bara motsäger utan täcker varandra. Detta bidrar till ett vackert exempel på den dubbelmening som återfinns i drömmar liksom i alla andra psykopatologiska konstruktioner." (Sigmund Freud, *Samlade skrifter. Drömydning II*, utgivna på svenska av Clarence Crafoord, Lars Sjögren och Bengt Warren, Natur och Kultur, Stockholm 1996, s. 168.) Samma tanke förekommer vid ett annat tillfälle: "Jag är tvärtom fattad därpå, att samma dröminnehåll kan forma olika mening hos olika personer och i olika sammanhang." (Sigmund Freud, *Drömydning*, Bonniers, Stockholm 1927, s. 14.) Hos Freud uppmärksammas också dröminnehållets dubbelfunktion: "Vi skulle alltså som upphov till drömmens gestaltning anta två psykiska makter (strömningar, system) i den enskilda människan, som drömmen uttrycker, medan den andra utövar en censur på denna drömonska och genom denna censur framtvingar ett vanställande och dess yttring." i *Drömydning*, 1927, s. 50.

¹³⁴ Roni Natov, *The Poetics of Childhood*, Taylor & Francis Ltd, New York & London 2003.

¹³⁵ Natov, 2003, s. 6.

En av de barnlitteraturforskare som återoppar Crafoord är Janina Orlov, som i sin analys av Barbro Lindgrens barndomsskildringar, till exempel *Mattias sommar* (1965) och *Vad lever man för* (2006), resonerar kring rumsligheten och de olika rummens betydelse i barndomsberättelserna.¹³⁶ Orlov visar hur det yttre rummet förhåller sig till protagonisternas inre rum. Med utgångspunkt i Gaston Bachelards och Clarence Crafoords reflektioner kring urhemmet och den varma vaggan/vagnen undersöker Orlov hur minne och längtan tar sig uttryck i Lindgrens *Andrejs längtan* (1991). En del av Orlovs analys handlar om barndomens trädgård i både metaforisk och bokstavlig bemärkelse, vilket är relevant för min undersökning, där trädgården betraktas som ett rumsligt uttryck för barnets vuxenblivande. Ett av de genomgående motiv som enligt Orlov kännetecknar Barbro Lindgrens berättelser är döden som en del av barndomen. I Orlovs analys anknyts uppfattningen om döden till föreställningarna om den uppochnedvända världen, mundus inversus, och det karnevaleska i Michail Bachtins bemärkelse.

En annan barnlitteraturanalys som står i samklang med min undersökning är Maria Anderssons analys av barndomens paradisi i Helena Nybloms *Oskuldens vandring* och andra sagoberättelser, bland annat "Skönheten och odjuret" och "Mors lilla Olle" av Alice Tegner. Andersson visar med hjälp av vilka bilder och uttrycksmedel barndomens paradisi konstrueras i de berörda skildringarna.¹³⁷

Även Elina Drukers iakttagelser om främmandegöring som ett verksamt grepp i Eva Lindströms böcker har varit en inspirationskälla för mina analyser av dubbeleponeringen i Parlands barndomsskildringar. Druker påpekar den dubbeleffekt som användandet av barnets naiva synvinkel har i texten:

Att försöka närma sig barnets erfarenheter och synvinkel leder till ett begränsat perspektiv. Samtidigt erbjuder utgångspunkten i barnets begreppsfär och den naiva blicken en möjlighet att skildra verkligheten,

¹³⁶ Janina Orlov, "Vägen till Barnhans land eller Orman i paradiset. Barndomen som rum i Barbro Lindgrens författarskap", i *Barnlitteraturanalyser*, red. Maria Andersson & Elina Druker, Studentlitteratur AB, Lund 2008, s. 83–95.

¹³⁷ Maria Andersson, "Den paradisiska barndomen", i *Att bli människa. Barn, sedlighet och kön i Amanda Kerfstedts, Helena Nybloms och Matilda Mallings författarskap*, Makadam, Göteborg 2010, s. 115–120.

förhållanden eller händelser på ett oväntat och överraskande sätt, som rymmer såväl humor som filosofiska funderingar.¹³⁸

Min undersökning och den moderna barnlitteraturforskningen visar sig också vara besläktade genom intresset för texternas drömmetaforik. Som en av de mest intressanta diskussionerna av drömtexter i barnlitteraturen vill jag uppmärksamma Boel Westins analys av drömmarnas och fantasiernas funktion i barn- och ungdomslitteraturen.¹³⁹ Med utgångspunkt i Gaston Bachelards syn på dagdrömmen som ”en kreativ medvetandeform” utforskar Westin drömtexternas estetiska och etiska betydelse hos Lewis Carroll, Astrid Lindgren, Tove Jansson och i andra barnlitterära skildringar. Denna diskussion är i hög grad relevant för min avhandling, där jag bland annat undersöker drömmar som tematisk konstant och strukturell princip i Parlands författarskap.

Analysen av barndomen som litterär konstruktion innebär att man oundvikligen tangerar begreppets psykologiska aspekter. Denna aspekt blir särskilt aktuell i fallet Oscar Parland, som i sin skapande verksamhet har förenat författarrollen och psykiatrikerens roll. Protagonisternas inre värld beskrivs ofta med hjälp av drömmar och fantasier, som i Parlands berättelser fungerar som både motiv och konstnärliga grepp. I Riki-trilogin skapas en parallell verksamhet som består av huvudpersonens mardrömmar och dagfantasier. I skildringar av dessa drömmar koncentreras alla de viktiga motiv som ligger till grund för hela trilogins motiviska mönster. I analysen av drömmar och fantasier använder jag bland annat Sigmund Freuds teori om drömmar och drömtydning, som hade en stor betydelse för Parland. Jag genomför alltså inte en psykoanalytisk tolkning av romanerna, utan för in psykoanalytisk teori i de sammanhang där den kan belysa Parlands arbetssätt och därmed fördjupa förståelsen av texterna. I analysen av det litterära barnet och barndomen vänder jag mig även till C.G. Jungs arketypteori, där barnarketypen intar en särskild plats.¹⁴⁰ Genom att relatera bilden av protagonisten Riki till barnarketypens

¹³⁸ Elina Druker, ”På jakt efter de ting som flytt. Den främmandegjorda vardagen i Eva Lindströms böcker”, i *Barnlitteraturanalyser*, red. Maria Andersson & Elina Druker, Studentlitteratur AB, Lund 2008, s. 51.

¹³⁹ Boel Westin, ”’Ej verklighet men mer än verklighet...’ Drömtexter i barnlitteraturen”, i *Barnlitteraturanalyser*, red. Maria Andersson & Elina Druker, Studentlitteratur AB, Lund 2008, s. 71–81.

¹⁴⁰ Carl Gustav Jung, *Arketyper och drömmar*, övers. Lars W. Freij, Natur och kultur, Stockholm 1995.

fenomenologi fördjupar jag analysen av de drömmar och fantasier som är de parlandiska berättelsernas motiviska knutpunkter.

I den komparativa läsningen av Parland och Oljesja analyserar jag texternas temporala struktur genom att stödja mig på Henri Bergsons tidsteori som han bland annat beskriver i *Introduktion till metafysiken*.¹⁴¹ Med hjälp av begreppet ”la durée” (nuflödet) framträder nya betydelsenyanser i konstruktionen av det osynliga landet hos Oljesja och Parland. I ljuset av Bergsons tidsbegrepp får även analysen av främmandegörande grepp en ny dimension. I samma kapitel som handlar om den litterära dialogen mellan Parland och Oljesja kopplar jag de analyserade romanerna till de modernistiska principer som står i fokus i nyare forskning. Jag återoppar bland annat David Lodges, Malcolm Bradburys, James McFarlanes och Mary Ann Gillies iakttagelser och resonemang om modernismen.

Om finlandssvensk modernism i den ryska kontexten

Avhandlingens utgångspunkt är en komparation av två litterära koder – den finlandssvenska och den ryska. För mig förefaller det vara viktigt att relatera denna aspekt till de undersökningar som behandlar den litterära dialogen mellan finlandssvensk och rysk litteratur och den ryska litteraturens inflytande på den finlandssvenska modernismen. Dialogen mellan de två litterära världarna handlar om samverkan mellan den ”lilla” litteraturen som skapats av författarna som tillhör det lilla landet Finlands språkliga minoritet och den ”stora” litteraturen skriven på ett av världens stora språk. Det finns ett antal studier där fokus ligger på den jämförande analysen av rysk litteratur och finlandssvensk modernism. Svårigheten består i att urskilja de undersökningar vars metod och material är relevanta för min avhandling.

Frågan om den litterära dialogen mellan de berörda litteraturerna är förknippad med frågan om den finlandssvenska modernismens paradoxala väsen. Genom att genomföra en komparativ läsning kan man bättre förstå denna paradox. Innan jag gör en översikt över de undersökningar som är relevanta för min studie vill jag göra en utveckling och diskutera den finlandssvenska litteraturens status i modern litteraturforskning.

¹⁴¹ Henri Bergson, *Introduktion till metafysiken* [*Introduction à la métaphysique*, 1903], övers. Margareta Marin, Pontes, Lysekil 1992.

Betraktad ur ett rikssvenskt perspektiv har den finlandssvenska litteraturen haft en underlägsen och utsatt position i förhållande till den rikssvenska, vilket har diskuterats av bland andra Ebba Witt-Brattström. Kungliga bibliotekets praxis att katalogisera finlandssvenska författare som "litteratur om Sverige och svenska förhållanden utgiven utomlands" anser Witt-Brattström som ett resultat av "en förolämpande okunskap."¹⁴² Betraktad ur ett finlandssvenskt perspektiv är bilden mer komplex. Torsten Pettersson påpekar att den finlandssvenska litterära och språkliga minoritetens "vacklande identitetskänsla" har en positiv motvikt.¹⁴³ Enligt Pettersson har de finlandssvenska modernisterna, från Edith Södergran och Hagar Olsson över Elmer Diktonius, Rabbe Enckell, Gunnar Björling och Kerstin Söderholm till L. A. Salava och Henry Parland, spelat en särskilt viktig roll för ett nordiskt sammanhang. Den finlandssvenska minoritetens "utsatthet" blir en stark katalysator för aktualiseringen av modernistiska idéer som utvecklades i samspel med den europeiska och även ryska modernismen. Den första frågan som Pettersson formulerar är: Varför sker ett tidigt brett genombrott just i Finland och inte i andra nordiska länder? Svaret är att minoritetens utsatta språkliga situation leder till ett behov av självhävdelse och förstärkning. Litteraturens, ordens konst, tjänar som ett redskap för den språkliga minoritetens etablering på den nationella scenen. Det som är slående i den finlandssvenska modernismen är att detta framtidsorienterade modernistiska utbrott hade en uthållig karaktär. Finlands nyvunna självständighet 1917 och även inbördeskriget 1918 blev de förutsättningar som gjorde detta utbrott möjligt.

Men varför inspirerade periodens entusiasm över de nya möjligheterna just den finlandssvenska och inte den finskspråkiga litteraturen? Pettersson betonar att det finska kulturetablissemanget inriktade sig på att utveckla en nationell kultur "på bred bas utgående från egna traditioner" i motsats till minoriteten, som inte hade något intresse av att konsolidera en monokulturell nationalstat där det svenska språket utsattes för risken att helt och hållet försvinna.¹⁴⁴ Genom att ansluta sig till både europeiska och ryska litterära traditioner visade

¹⁴² Ebba Witt-Brattström, "Finlandssvenskarna ligger steget före", <http://www.dn.se/kultur-noje/kulturdebatt/finlandssvenskarna-ligger-steget-fore/>, hämtat 2.6.2017.

¹⁴³ Torsten Pettersson, *Gåtens namn. Tankens och känslans mönster hos nio finlandssvenska modernister*, Svenska litteratursällskapet i Finland, Helsingfors, Bokförlaget Atlantis AB, Stockholm 2001, s. 15.

¹⁴⁴ Pettersson, 2001, s. 13.

den finlandssvenska litteraturen sitt motstånd mot nationalismen och sin egen isolering. Detta fenomen tar sig uttryck i Hagar Olssons formulering: ”Varifrån den besynnerliga fruktan för ‘andlig isolering’ stammar, kan jag ej fatta. Det vore intressant att veta huru man tänker sig andlig isolering *möjlig* i det 20:de århundradet med dess stora dominerande kulturspråk.”¹⁴⁵

Med syftet att bevara sin språkliga och psykologiska identitet vänder den finlandssvenska litteraturen sig till andra kulturella och litterära erfarenheter. De finlandssvenska modernisterna visar sig vara mottagliga för olika litterära influenser som omfattar tysk expressionism, italiensk futurism, fransk dadaism, rysk symbolism, med mera. Denna öppenhet och rörlighet får Harry Blomberg att i en diskussion om den tyska kulturens närvaro i Helsingfors påstå att ”en rikssvensk litterat får en känsla av att de arbeta och sträva allvarigare i Finland och att de stå i starkare kontakt med tidens problem, än vad fallet än här hemma, där de flesta synas ha slagit sig till ro i rökrummens bekväma skinnstolar.”¹⁴⁶ Den finlandssvenska litteraturens paradoxala väsen bygger på en kombination av strävan efter att bevara sin identitet och orienteringen mot världslitteraturens moderna strömningar.

Även Thomas Warburton uppmärksammar den finlandssvenska litteraturens inre konflikt genom att inleda sin bok *Åttio år finlandssvensk litteratur* med ett provokativt påstående: ”Den finlandssvenska litteraturen är i dubbel mening provinsialism.”¹⁴⁷ Med detta menar Warburton litteraturens ”regionalism” som är knuten till både språk och geografiskt läge.¹⁴⁸ Samtidigt pekar Warburton på den finlandssvenska litteraturens gradvisa utveckling och frigörelse från miljöbundna, nationella och regionala motiv genom diktarnas strävan att ansluta sig till samtida europeiska tendenser:

Men den finlandssvenska lyriken sprängde sig på tjugotalet lös från en redan stelrande tradition och blev för en tid stöttruppen, vägröjaren i svensk dikt. Dess formfrigörelse var lika mycket ett symptom som ett förstahandsmål. En delaktighet i samtida europeiska strömningar fick

¹⁴⁵ Citeras efter Pettersson, 2001, s. 15, kursiv i original.

¹⁴⁶ Citeras efter Leif Friberg, *Från sonett till drömtext. Gunnar Björlings väg mot modernismen* [diss.], Almqvist & Wiksell International, Stockholm 2004, s. 248.

¹⁴⁷ Warburton, 1984, s. 11.

¹⁴⁸ Warburtons resonemang om den finlandssvenska litteraturens provinsialism och regionalism nämns av Kai Laitinen, ”Över språkgränsen”, i *Finlands svenska litteraturhistoria*, 2000, s. 393.

för första gången komplettera det tidigare, mera inåtvända betraktandet.¹⁴⁹

Trots att både Pettersson och Warburton betonar samspelet mellan världslitterära strömningar och finlandssvensk modernism framhäver de aldrig den ryska kontextens särskilda betydelse för utvecklingen av den finlandssvenska litteraturen. Den ryska litteraturens estetiska och etiska påverkan nämns av Warburton i hans översikt över Tito Collianders författarskap. Liksom bröderna Parland, som betraktades som ryska emigranter på Karelska näset, har Colliander en rysk bakgrund. Han var fjorton år då han kom som flykting från Petrograd till Finland. Enligt Warburton har dessa första levnadsår haft ett avgörande inflytande på Collianders författarskap. Detta inflytande anknyter Warburton inte till rysk religiositet ”i dess inskränkta mening” utan till ”en bred ådra av mänsklighet just i klassisk rysk mening: ett intensivt medkännande, vars styrka och färg bjärt bryter av mot det svala, försiktiga och skeptiska finlandssvenska normaltemperamentet.”¹⁵⁰ Här talar Warburton om ett slags gemensam anda som förbinder Collianders poetiska värld med de ryska författarna.

Warburton knyter däremot Ralf och Oscar Parland till finlandssvenska och europeiska förebilder. Ralf Parland ses som ”lärjunge till Diktonius”¹⁵¹ och Thomas Mann anges som en mästare och förebild för Oscar Parland.¹⁵² Samtidigt påpekar Warburton Henry Parlands starka anknytning till det ryska kulturlivet. Denna anknytning visar sig inte bara i det litterära inflytande som Sergej Jesenin och Vladimir Majakovskij har utövat på Henrys författarskap, menar Warburton, utan även i hans stora insats i introduktionen av Sklovskijs och Zirmunskijs formalistiska estetik för den finlandssvenska läspubliken.¹⁵³ Den mest ingående analysen av Henry Parlands förhållande till de ryska modernisterna genomförs av Per Stam som i sin avhandling betraktar Henry som ”en länk från OPOJAZ till Quosego och – i vidare bemärkelse – en finlandssvensk diskussion.”¹⁵⁴ För Stam är Henry som litterär aktör oskiljaktig från den ryska modernismens kontext. Samma tendens att skriva in en finlandssvensk

¹⁴⁹ Warburton, 1984, s. 12.

¹⁵⁰ Warburton, 1984, s. 311.

¹⁵¹ Warburton, 1984, s. 336.

¹⁵² Warburton, 1984, s. 349.

¹⁵³ Warburton, 1984, s. 239 f.

¹⁵⁴ Stam, 1998, s. 192.

författare i en rysk litterär kontext förekommer i Ebba Witt-Brattströms bok *Ediths jag. Edith Södergran och modernismens födelse*. I boken betraktas Södergrans produktion i förhållande till både den ryska folkdiktningen och en rysk kvinnolitterär tradition, representerad av mer eller mindre kända poeter som Nadezjda Teplova (1814–1848), Anna Bunina (1774–1829), Karolina Pavlova (1807–1903), Zinaida Gippius (1869–1945), och en av de största kvinnliga lyrikerna, Anna Achmatova (1889–1966). Witt-Brattströms syn på Södergran som rysk kvinnodiktare bygger på en tematisk och motivisk analys som syftar till att finna likheter i de olika kvinnodiktarnas poetiska världar och på detta sätt visa ”ett otvetydigt samband, mellan de bägge kvinnodiktarna som befinner sig på var sin sida om den finsk-ryska gränsen, symboliskt nog kallad ‘Systembäck’.”¹⁵⁵

Jämfört med Witt-Brattström som bygger sitt resonemang på ett feministiskt perspektiv och betonar ”den feministiska glödens” betydelse i kvinnolyrikernas författarskap uppmärksammar Boel Hackman Edith Södergrans starka koppling till flera av den ryska modernismens representanter, som till exempel Severjanin, Brusov, Belij, Balmont och Block.¹⁵⁶ Denna koppling realiseras enligt Hackman genom poeternas djupa beundran inför den romantiska estetik, framför allt Heinrich Heine, som kan ses som förmedlare mellan romantik och symbolism. Detta visar sig i att flera av de stilgrepp som kännetecknar Heines diktning anknyter till en modernare estetik. Dubbeltydigheten, ironin, paradoxen och ambivalensen mellan det fysiska och det andliga, mellan kroppens begär och begäret efter transcendensen får gestalt i både Södergrans och de ryska poeternas diktvärld, som baseras på tysk filosofi. Enligt Hackman kan den ryska symbolismens betydelse för Södergran spåras i *Dikter* (1916), vars bildliga karaktär, fria vers och associativt nyskapande bildspråk står i samspel med den symboliska estetiken. Hackmans analys visar att det gemensamma för Södergrans poesi och de främsta ryska modernisternas har sin grogrund i den europeiska kulturen med Heines diktvärld och Nietzsches filosofi i spetsen.

¹⁵⁵ Ebba Witt-Brattström, *Ediths jag. Edith Södergran och modernismens födelse*, Norstedt, Stockholm 1997, s. 116.

¹⁵⁶ Boel Hackman, *Jag kan sjunga hur jag vill. Tankevärld och konstsyn i Edith Södergrans diktning* [diss.], Söderström, Helsingfors 2000.

I frågan om den ryska modernismens inflytande på Södergrans författarskap vill jag också nämna Tintti Klapuris föredrag om den ryska avantgardepoesins ankomst till Finland genom svenska och finska översättningar av ryska diktare som Majakovskij, Belij, Esenin, med flera. Med tonvikt på Edith Södergrans svenska översättningar av Igor Severjanins dikter påpekar Klapuri ”den konstnärliga släktskapen” mellan poeterna som visar sig i till exempel natursymbolismen och individualismens extas. Klapuri betonar att Södergran betraktar Severjanin som sin ryska motsvarighet vilket har stor betydelse för frågan om den litterära dialogen.¹⁵⁷

Låt oss summera den ovanstående översiktens viktigaste poänger och dra några slutsatser. Avhandlingens centrala frågeställning, som gäller samspelet mellan finlandssvensk modernism och rysk litteratur, är förknippad med frågan om den finlandssvenska litteraturens identitet. Trots att man finner ett stort antal omnämmanden av kopplingen mellan de finlandssvenska och ryska litterärafälten i den moderna litteraturforskningen finns det bara två exempel på att ett finlandssvenskt författarskap diskuteras i den ryska kontexten: Per Stams avhandling om Henry Parland och Ebba Witt-Brattströms bok om Edith Södergran.

Det är också intressant att det trots de två ländernas geografiska närhet och de politiska omständigheterna som orsakade flera migrationsvågor visar sig vara svårt att finna litterära aktörer vars ryska bakgrund och konstnärliga nivå kan jämföras med Parlands. Tito Collianders och Edith Södergrans erfarenheter av migration och mångspråkighet påminner dock om Parlands, vars liv och författarskap är ett slags skärningspunkt för olika språk och kulturer. Jämfört med ryska emigrantförfattare som har förankrat sig på finsk mark, som till exempel diktarinna och kritikern Vera Bulich (1898–1945), poeten Juhani Savolainen, vars litterära pseudonym var Ivan Savin (1899–1927), eller poeten Vadim Gardner (1880–1956), bör Oscar Parland liksom hans bröder Henry och Ralf och Colliander och Södergran betraktas som finlandssvenska författare vars djupa språkkunskaper och breda bildning gör dem besläktade med den

¹⁵⁷ Tintti Klapuri, ”Södergran och Severjanin. Den ryska avantgardepoesins ankomst till Finland” [Föredraget hölls på ett seminarium ”Det okända 1916. Seminarium om den finlandssvenska modernismens första 100 år”, 2.12.2016], Svenska litteratursällskapet i Finland, Helsingfors, <http://www.sls.fi/sv/evenemang/modernism>, hämtat 3.12.2016.

europiska litterära och kulturella traditionen.¹⁵⁸ Den ryska litteraturens inflytande på deras författarskap framträder i vissa motiv och konstnärliga grepp som ibland inte ligger på texternas yta och därför kräver en utförlig analys.

Beträffande den litterära dialogen, i vilken den ryska litteraturen är inblandad, vill jag uppmärksamma Ben Hellmans *Hemma hos Tolstoj. Nordiska möten i liv och dikt*, som omfattar flera aspekter av Leo Tolstojs kontakter med den skandinaviska världen.¹⁵⁹ En av dessa aspekter är Tolstojs talrika möten och samtal med olika representanter för den skandinaviska intellektuella eliten samt nyfikna besökare och pilgrimer från hela Norden som sökte sig till godset Jasnaja Poljana. Hellman kommer också in på den intressanta frågan om Tolstojs kritiska läsning av skandinaviska författare som Hans Christian Andersen, Søren Kirkegaard, Henrik Ibsen, August Strindberg, Knut Hamsun, med flera. I boken kartläggs även de aspekter som gäller mottagandet av Tolstojs idéer i Skandinavien och analyseras Tolstojs brevväxling med alla möjliga adressater från de nordiska länderna. Hellmans bok är en rik faktakälla om Tolstojs levnadssätt och världsåskådning.

Jag måste också påpeka att Oscar Parlands författarskap hittills inte alls analyserats i förhållande till den ryska kontexten. Jag kommer i den här avhandlingen att genomföra en sådan analys med utgångspunkt i den tema-textmodell som presenterats i inledningskapitlet.

¹⁵⁸ De ryska emigrantförfattarnas produktion står i fokus av Temira Pachmuss undersökning *Russian Literature in the Baltic States between the World Wars*, Slavica Publishers, Columbus, Ohio 1988. Pachmuss behandlar författare som har bott och skapat i fyra baltiska länder: Estland, Lettland, Litauen och Finland. Trots att alla de tre författarna har olika bakgrund har de en gemensam anknytning till det ryska litterära och kulturella fältet som omfattar både 1800-talets litterära arv och 1900-talets modernistiska förebilder.

¹⁵⁹ Ben Hellman, *Hemma hos Tolstoj. Nordiska möten i liv och dikt*, Appell Förlag, Stockholm 2017.

2. BARNDOMENS FÖRLORADE PARADIS SOM LITTERÄR KONSTRUKTION

2.1. Själens gåta. Förvandling och främlingskap

Själens gåta i förhållande till varat är av stort intresse för Oscar Parland, både psykoanalytiskt och konstnärligt. Min analys skulle jag vilja påbörja med beskrivningen av *Den förtrollade vägens* ursprungliga idé, som Parland framlägger i *Kunskap och inlevelse*:

Den yttre påstöten gav mig Thomas Manns Josef-böcker. Det frapperade mig att det magiskt-mytiska skede i mänsklighetens historia som Mann har levandegjort egentligen utgör ett begynnelsestadium av varje individs medvetna liv. Envar av oss har i sin barndoms gryning sett världen med samma ögon som gestalterna i Thomas Manns epos. [...] Jag ville berätta om hur själen vaknar och hur människosläktets urgamla föreställningar och fantasibilder lever upp inom varje enskild individ. (*KI.*, s. 26)

Författarens avsikt med barndomsskildringarna har varit att med hjälp av barnets fokalisering främmandegöra den igenkännliga verkligheten och på detta sätt komma åt varats och människotillvarons fördolda och oväntade sidor. I Parlands poetiska värld blir barnet ett slags litterär konstruktion där konkreta minnen och fantasier smälter samman. Trots att protagonisten har självbiografiska drag förkroppsligar Rikis gestalt det som Clarence Crafoord kallar för en metafor eller en modell av barndomens minne, som låter oss famla efter minnets barndom.¹⁶⁰ Även Anders Pettersson betonar i en diskussion om förhållandet mellan skönlitteratur och verklighet, mellan livsupplevelse och läsoplevelse, att de fiktiva figurerna ska betraktas som modeller för mänskliga reaktioner.¹⁶¹

I Rikis karaktär uppnår Parland den konstnärliga balansen mellan det fiktiva och det självbiografiska, det personliga och det allmänsliga. Genom att

¹⁶⁰ Crafoord, 1993, s. 27.

¹⁶¹ Anders Pettersson, ”Analogitänkande som centralt för utbytet av litteratur”, i *Litteratur som livskunskap-tvårvetenskapliga perspektiv på personlighetsutvecklande läsning*, red. Skans Kersti Nilsson & Torsten Pettersson, Högskolan i Borås & Uppsala universitet 2009, s. 27.

konstruera barnets naivistiska och spontana synvinkel tar upphovsmannen avstånd från sitt berättarjag och får Karelska näsets bekanta miljö att framträda i ett nytt ljus. Skildringen av Rikis magiskt-mytiska barndomsvärld blir ett sätt att utforska människosjälens djup och förstå varats gåtfulla väsen. Barndoms-trilogin är det parlandska författarskapets höjdpunkt, där han lyckats skilja sig från sin egen skapelse och övervinna den osynliga tröskeln mellan minnen och fantasier, mellan det självbiografiska och det skönlitterära.

Riki-trilogins särskilda karaktär utesluter dock inte dess intima koppling till Parlands andra verk som är genomsyrade av samma motiv, nämligen *Förvandlingar* (1945) och *Flanellkostym och farsans käpp* (2003). I detta kapitel utforskas barndoms-trilogins tematiska konstanter och konstanta motiv i relation till Parlands poetiska värld i dess helhet. Undersökningen har karaktären av en hermeneutisk cirkel. Efter att ha inlett analysen med att urskilja hela författarskapets genomgående teman övergår jag till en djupare undersökning av barndomen som litterär konstruktion i Riki-trilogin. Analysen avrundas med att jag på nytt vänder mig till Parlands författarskap i dess helhet och visar med vilka konstnärliga grepp tematiken förkroppsligas i texterna.

I sin skapande verksamhet förblir Parland psykiatern som genom att återberätta strävar efter att lösa själens gåta och bota själens sjukdomar som till exempel främlingskap, ångest och melankoli. I *Kunskap och inlevelse* skriver Parland om litteraturens pedagogiska och katarsisk-renande funktion, som ”låter oss på fantasins plan uppleva våra hemliga drömmar och önskningar som vi inte kunnat förverkliga i vårt liv. Litteraturen förhindrar på detta sätt uppkomsten av farliga känslospänningar och stabiliserar vår sinnesjämvikt” (KI., s. 28). Här talar Parland psykiatern som betraktar skrivandet som ett effektivt läkemedel. Detta påpekas även av Oliver Parland, som i förordet till *Flanellkostym och farsans käpp* definierar faderns romanbygge som ”ett försök att verifiera psykoanalysen.”¹⁶²

I Parlands berättelser kopplas frågan om människosjälens gåta till författarens eget själsliv. Parlands konkreta erfarenheter är både en utgångspunkt för skapandet av den poetiska världen och en nyckel till förståelsen av denna värld. Vägen till själens djup går genom återberättandet av barndoms- och ungdomsminnen och en ständig självreflexion. Dessa minnen utgör ett stoff för

¹⁶² Oliver Parland, ”Förord”, i *Spegelgossen*, s. 8.

författarskapets tematiska konstanter och konstanta motiv, som ”vandrar” från det ena verket till det andra.

Själens och varats gåta är författarskapets centrala tema, som tar sig påtagliga uttryck i Parlands alla romaner. *Förvandlingar* inleds med Cids reflexion om verklighetens undflyende väsen: ”Jag känner mig som en sömngångare, jag går omkring och tycker att allt det jag ser, hör och upplever inte är riktigt riktigt” (F., s. 10). Varje människa som Cid möter innebär en olöslig gåta, vilket orsakar känslan av ett ömsesidigt och totalt främlingskap: ”Varje gång jag trott mig ha nått fram till ett slutgiltigt omdöme om en person och inbillat mig att jag känner honom ut och in, har jag i själva verket upphört att veta något om honom” (F., s. 10).

Det centrala temat själens gåta konkretiseras i själens oväntade förvandling som individen inte kan styra. Förvandling blir en av författarskapets tematiska konstanter som i debutromanen *Förvandlingar* konkretiseras i sådana motiv som masken, spelet och de kroppsliga och själsliga metamorfoser som kan utlösa katastrofala såväl som fruktbara följder för människans öde. Som psykiater ställs Cid inför människans gåtfulla och oförutsägbara väsen som ständigt förändras. I sin dagbok skriver han: ”Jag känner ständigt av denna livets metamorfos omkring mig. Jag häpnar inför mina egna och mina vänners förvandlingar” (F., s. 43). I berättelsen jämförs människans förvandlingar med naturfenomen. Moderns oväntade metamorfos från den sjuka och sängliggande varelsen till en stark och bestämd husvärdinna efter mannens död har likheter med beteendet hos insekter som ”i sin försvarsställning härmar väsen eller ting av helt avvikande form” (F., s. 42).

Som tematisk konstant hänger förvandlingen ihop med frågan om människans *egentliga* karaktär. Denna fråga blir skildringarnas motiv som anknyts till varje gestalt. Vid mötet med pianisten Orell som lider av kärleken till den gifta kvinnan Anna ifrågasätter Cid människans ”egentliga” jag som ”drog sig försiktigt och generat ifrån mig var gång jag rörde vid det” (F., s. 51). Orell plågas framför allt av sin älskades dubbelväsen som förefaller honom vara en obotlig gåta: ”Jag kunde aldrig sammansmälta de båda bilderna – alltid såg jag bara endera. Och jag vet fortfarande inte vem hon är, jag kan ännu inte se henne som en enda människa” (F., s.78). Individens förvandling innebär själens inre splittring, som varken människan själv eller de andra kan förstå eller bota. Den kvinnliga själens skuggsidor verkar vara en gåta även för en sådan

människovetare som Cid, som erkänner att han inte vet någonting om ”allt det svaga, ofärdiga, snedrivna som döljer sig i dess innersta kärna” (F., s. 97).

Vansinnet som de själsliga förändringarnas svåra form är ett motiviskt uttryck för själens förvandling. Destruktiva metamorfoser drabbar Eva, som i *Förvandlingar* förs till sjukhuset och i *Flanellkostym och farsans käpp* tappar minnet och jämt pratar om döden. Det är dock den unge Mario, vars prototyp är familjens rebell Henry Parland, som drabbas mest av den själsliga förvandlingen. Från det ljusa och fantasifulla barnet som Eva avgudar transformeras han till en desperat och vilsen varelse som totalt misslyckas i sina konstnärliga ambitioner. Hans oväntade självmord kan uppfattas som kulmen på denna förvandlingarnas oändliga kedja som ”dras” genom Parlands författarskap.

Förvandling som tematisk konstant manifesteras även i spegelmotivet, som i Parlands postumt utgivna verk (*Spegelgossen* och *Flanellkostym och farsans käpp*) fungerar subjett- och betydelsebildande. Spegelmotivet anknyts till själv-iakttagelsen i spegeln, som inte bara ger nyckeln till själens kärna utan också förvrider ens drag, bedrar och avleder från ”verkligheten”. I *Spegelgossen* lockas den lille Riki av en övergiven damm där han i timal kan iaktta sin egen spegelbild. Genom att betrakta sig själv i vattnets yta söker pojken svar på frågor om jagets väsen och tillfredsställer sitt intresse för sitt utseende som annars kvävs av de stränga familjereglerna: ”Mormor har sagt att man inte får spegla sig för det är fåfängt och syndigt. När hon ser mig stå framför spegeln ropar hon: ”Apa, apa!” (S., s. 244). Den förbjudna spegeln som konstant motiv förekommer även i *Flanellkostym och farsans käpp*, där Vincent berättar om speglarnas dragningskraft:

Som barn tyckte jag om att spegla mig. Min far förargade sig över det – han tyckte att det var perverst. Också Mario brukade ofta spegla sig, med uttänjd överläpp kammade han håret så att det blev slätt och glänsande som ett musselskal. Mormor kom in och grälade: ”Apa! Apa!”¹⁶³

För Vincent blir spegelbilderna den enda verkliga vännen, som gör funderingarna om själens gåta mindre plågsamma. ”Nu var vi båda lika ensamma” konstaterar Vincent i sin dagbok och avslöjar därmed spegelvärldens bedrägliga karaktär. I Parlands poetiska värld fungerar spegeln och spegelbilderna som ett

¹⁶³ Oscar Parland, *Flanellkostym och farsans käpp*, red. Oliver Parland & Monica Parland, TPB, Enskede 2004, s. 214.

poetiskt uttryck för själens tragiska splittring och dess oförutsägbara förvandling, som orsakar människans eviga strävan att återfinna den inre helheten. Den intima närhet som Vincent upplever i förhållande till sin dubbelgångare i spegeln är en illusion som avleder protagonisten från ett verkligt liv och en äkta gemenskap.

Dubbelgångaren är ett av de konstanta motiv som förekommer i samband med spegelmotivet. I barndomstrilogin antar den lille Riki olika skepnader och spelar olika roller. I sin fantasi inbillar gossen sig vara än en mäktig trollkarl, än en vacker prins, än en svart tjur. Dessa ”rollbyten”, som i trilogin är en naturlig del av barnens lekar, får en olycksbådande karaktär i *Flanellkostym och farsans käpp*, där familjedramat utvecklas parallellt med Marios och Vincents respektive identitetskris. Dubbelgångarens förtärande kraft blir mer och mer kuslig och påtaglig i berättelsen, där brödernas handlingar, tankar och begär återspeglar varandra. Vincent känner sig förföljd av de likheter som förbinder honom med den yngste brodern:

Men så får jag plötsligt höra någon småsak: Mario har plötsligt börjat måla massor av självporträtt. Jag brukade också måla självporträtt. Mario har farit med Guido till skärgården och tagit Carola med sig. Förra året var det jag som for till skärgården och tog Carola med mig. Och då är det som om den svarta vätskan började kvälla fram – jag är kränkt, jag darrar invärtes, jag slänger ifrån mig alla tankar på Mario och stirrar med skräck på de alla de affektemotioner de lämnat kvar i mitt inre. (FFK., s. 201)

I sin tur drabbas Mario av känslan av att inte kunna skapa och inte leva sitt eget liv: ”Jag är en stor bluff. Jag erkänner det. Med det ger inte den andra rätt att hacka sönder mig. Alla skriker: arbeta! Men jag skulle inte göra större nytta genom mitt arbete än jag gör nu” (FFK., s. 249). Medan Vincent känner sig otillräcklig och undanträngd kan Mario inte undvika känslan av att vara i skuggan av den ”perfekta” storebrodern som han i hemlighet beundrar. Dubbelgångaren utvecklas i romanerna i kombination med två andra konstanta motiv: omklädningen och klädbytet. Den sista romanens titel *Flanellkostym och farsans käpp* tyder på att detta motiv har en särskild betydelse. Det är framför allt Mario som ständigt lånar kläder av Vincent, som för honom är en smakförebild:

Vincent imponerar alltid på mig genom att verka diskret och välklädd, fastän han aldrig lägger ned någon vidare omsorg eller pengar på sin klädsel. Hans kostymer – han har bara två, det fattas aldrig knappar, han river aldrig hål på dem och till och med fläckarna syns inte på dem. Han går alltid med samma mörkröda rosett. Jag lånar hans skor eller den av hans kostymer, som hänger i garderoben. Det är skönt att gå i dessa svala opersonliga kläder, som aldrig åldras. (FFK., s. 137)

Innan Mario bestämmer sig för att rymma hemifrån knycker han broderns stilig flanelldress och faderns valnötsfärgade spatserkäpp som minne. Onkel Cid skänker honom en kappa och han får även en halsduk av Carola som present. Mario uppträder som en utklädd skådespelare som saknar egna kläder och eget ansikte. Han verkar nöja sig med dubbelgångarens roll som låter honom undvika att möta sitt motbudande jag. Däremot tyngs Vincent av känslan av att överskuggas av den ständigt närvarande dubbelgångaren. Denna känsla visar sig i hans inställning till kläder: Vincent sköter sina kostymer väl och avskyr Marios dåliga vana att låna eller bara ta hans kläder utan lov:

Ty fastän Mario lägger ner en massa pengar på sina kläder och äger ett långt större urval kostymer än jag, hyser han en obegriplig förkärlek för mina klädesplagg. Det retar mig. (FFK., s. 65)

Dubbelgångaren och spegelbilderna är de konstanta motiv som hänger ihop med ett annat viktigt motiv – brödernas rivalitet. I barndomstrilogin, särskilt i *Den förtrollade vägen*, gestaltas rivaliteten mellan Riki och Bernt i komisk belysning, som till exempel i en scen där pojkarna grälar med varandra medan de sitter på var sin potta. Emellertid får spänningen i relationerna mellan bröderna en allvarlig och både för Vincent och Mario nedbrytande karaktär i *Flanelldress och farsans käpp*, där rivaliteten framträder i skilda sammanhang. Tvisten om klädesplagg visar sig vara den lägsta nivån i rivalitetens komplexa pyramid. De visar sig vara förälskade i samma kvinna, den ouppnåeliga Anna som uppmuntrar Marios konstnärliga ambitioner och involverar Vincent i sin krets; de uppvaktar samma flicka Carola, som slutligen föredrar Mario som, jämfört med Vincent, öppet demonstrerar sitt intresse; de strider om onkel Cids uppmärksamhet och hans ekonomiska och intellektuella stöd. Det faktum att Mario börjar stå i gunst hos Cid väcker ett smärtsamt sting av svartsjuka hos Vincent, som lugnar sig först när han fått veta att Mario inte får stanna i Cids hus.

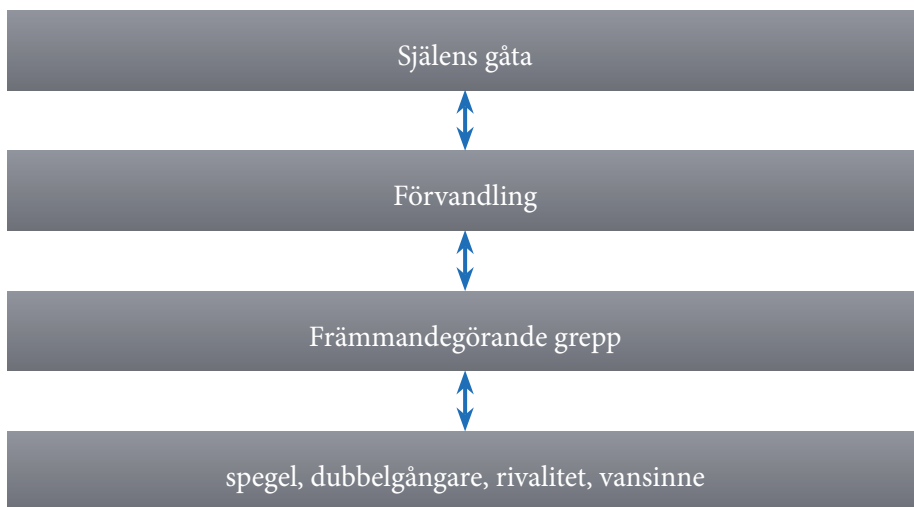
Den enda punkten där bröderna kommer överens är deras gemensamma tonårsmotstånd mot fadern, som gestaltas som en tragisk och nedstämd person. Deras demonstrativa nonchalans och likgiltighet är en del av Vincents och Marios grymma samspel som syftar till att reta upp och förnedra fadern. Samtidigt visar det sig att bröderna, särskilt Mario, är beroende av fadern både ekonomiskt och psykologiskt, vilket visar generationskonfliktens olösliga karaktär. Faderns valnötsfärgade spatserkäpp som Mario glänser med ute på stan kan tolkas som ett poetiskt uttryck för det oupplösliga och betungande bandet som inte går att bryta och befria sig ifrån. Detta eviga band betyder sönerns oförmåga att stå på egna ben och välja sina vägar både i det sociala livet och inom den offentliga konsten.

Brödernas rivalitet är inte bara författarskapets utan även livets konstanta motiv. I Parlands verk omtolkas ett självbiografiskt stoff där varje motiv har en parallell med författarens konkreta erfarenhet. I sina minnen av Henrys sista dagar i november 1930 förklarar Oscar varför han inte genast åkte tåg till Grankulla strax efter han hade fått veta om Henrys akuta hälsotillstånd:

Jag insåg inte situationens allvar och förstod inte vilken ödesdiger betydelse konciliet [familjerådet] hade. Jag var *urled* vid den evinnerliga uppståndelsen kring Henry. I själva verket avundades jag honom och beundrade honom i hemlighet för att han ständigt lyckades ställa sig i centrum för mina föräldrars uppmärksamhet och omsorger – alldeles som om vi andra barn inte alls fanns – men det medgav jag inte ens för mig själv. (KI., s. 259, min kursiv)

Dessa verkliga minnen påminner om Vincents fiktiva röst som i nästan samma formuleringar klagar på onkel Cids överdrivna intresse för Marios öde: ”Varför skulle Onkel Cid bara tala om Mario de sista minuter vi hade kvar? Jag är *utled* på att ställas till ansvar för allt vad Mario gör bara därför att jag är hans äldsta bror” (FFK., s. 104, *min kursiv*). Parland skapar ett slags spegelvärld där författarens närmaste kan känna igen sina spegelbilder, medan Oscars egen bild ”splittras” i flera gestalter.

I Zholkovskijs anda kan man framställa det parlandska författarskapets tematiska och motiviska mönster i ett diagram som återspeglar analysens första steg, från det centrala temat över den tematiska konstanten och de konstnärliga greppen till de konstanta motiven.



Från en hypotetisk bestämning av ett allmänt tema som inte direkt återger den poetiska världens kännetecknande drag utforskar analysen hur detta ”stora” tema konkretiseras, får kött och blod just i det enskilda författarskapet.

Själens gåta är som författarskapets centrala tema utöver med med förvandlingstemat förbundet med främlingskapstematiken, som i *Flanellkostym och farsans käpp* får en särskild styrka och utveckling. Som tematisk kostant förekommer främlingskap framför allt i samband med Vincent, som är Parlands litterära dubbelgångare, som upplever att han är ”felaktigt konstruerad” och inser att ”det alltid kommer förbli så”, och att det är bäst att ”man accepterar sin utanförmänskliga tillvaro och försöker göra det bästa möjliga av den” (FFK., s. 223). Varken bland klasskamraterna eller familjemedlemmarna är han i sitt rätta element, vilket får honom att söka skydd i ensamhet och slutligen leder till sinnessjukhuset. Vincent lider av inre motsägelser och komplex som han själv inte kan begripa eller besegra. Återberättandet av egna känslor och erfarenheter blir för honom det enda sättet att komma åt själens djup: ”Blott dessa gamla dagboksanteckningar ger det riktiga djupperspektivet åt dessa pappersblad jag nu skriver om mina försök att upptäcka min själ” (FFK., s. 217).

Främlingskapstematiken antar särskilda former i barndomsberättelserna, där händelserna skildras utifrån barnets perspektiv. Temats två väsentliga aspekter – människans inre främlingskap och tillvarons främmande karaktär – betonas i idén bakom prologen och epilogen i *Den förtrollade vägen*. I prologen

talas det om själens svårbegripliga och undflyende väsen, som ställer människan inför nödvändigheten att utföra en inre vandring för att finna lösningen till själens gåta:

Dimman tätnar och höljer alltmera vidsträckta nejder av detta arkaiska landskap, som någonstans i fjärran döljer hemligheten med Själens födelse. Jag måste vandra allt längre sträckor genom rymder av tomhet, där jag ingenting förnimmer och där tanken metar som en fiskare i ett dimmoln, tills jag är framme vid nästa dunkla bild på vägen mot ursprunget.¹⁶⁴

På denna resa som varje människa måste göra helt på egen hand, är hon dömd att gå vilse i medvetandets labyrinter: ”Själens uppvaknande då förnimmelsernas, tankarnas och tingens första konturer växer fram och sluter sig samman till form, är slutet på en annan oändlig tillvaro” (*DFV.*, s. 8). Människans eviga strävan att nå själens djup och urskilja minnet från drömmen förefaller vara illusorisk och fåfång. I själva verket handlar prologen om det inre främlingskap som är själens oundvikliga tillstånd.

Människans inre främlingskap står i fokus i Julia Kristevas reflektion om främlingskapet som ett både politiskt och psykologiskt problem. I *Främlingar för oss själva* ställer Kristeva den centrala frågan: ”Måste man tillstå att man blir främling i ett annat land därför att man redan är främling inom sig?”¹⁶⁵ Med utgångspunkt i Sigmund Freuds rön påpekar hon att redan barnets första möte med den andre åtföljs av hat och bortstötning, då ”barnet konstaterar att det finns skillnader – mellan det självt och andra, och framför allt mellan det självt och modern.”¹⁶⁶ Kristeva uppfattar främlingen som ”vår identitets skuggsida”, och som ett symptom som får ett ”oss” att bli problematiskt, kanske omöjligt, och som börjar när medvetandet om min skillnad dyker upp och slutar när vi alla erkänner oss som främlingar i uppror mot förenande band och gemenskaper.¹⁶⁷ Främlingskapet kan tolkas som själens tillstånd av ett evigt sökande efter något utlovat land som förmodligen inte finns, utan som främlingen ”bär i sina drömmar och som måste kallas ett bortom.”¹⁶⁸

¹⁶⁴ Oscar Parland, *Den förtrollade vägen*, Natur och kultur, Stockholm 1987, s. 7 f.

¹⁶⁵ Julia Kristeva, *Främlingar för oss själva* [*Etrangers à nous mêmes*, 1988], övers. Ann-Runnqvist-Vinde, Natur och kultur, Stockholm 1991, s. 27.

¹⁶⁶ Kristeva, 1991, s. 12.

¹⁶⁷ Kristeva, 1991, s. 17.

¹⁶⁸ Kristeva, 1991, s. 21.

Detta osynliga ”bortom” framträder i *Den förtrollade vägens* epilog, där berättaren återkommer till barndomens övergivna platser som han inte känner igen:

Mitt förnuft sade mig att det var min barndoms landskap jag återsåg, men känslan vägrade att acceptera det. Det var som att återse ett kärt och välbekant ansikte vanställt av sjukdomar [...] Det var som Döden själv hade andats på mig. (*DFV.*, s. 225 f.)

Landskapet är främmande och kusligt, vilket väcker berättarens längtan efter hemmet, som bara finns kvar i hans minne. En människas återkomst till konkreta barndomsplatser är ett resultat av en strävan efter att återförenas med det förlorade barndomsjaget, som är själens själva kärna.

Begreppet längtan som jag här använder förefaller mig vara alldeles för brett och kräver därför en separat diskussion. Längtans rika betydelseskala som omfattar rädsla, leda, skräck, vemod, svärmod och flera andra känslor har analyserats i Nikolaj Berdjajevs filosofiska traktat *Vägar till självkänedom*.¹⁶⁹ I min analys relaterar jag Berdjajevs halvmetaforiska klassifikation av längtans skilda innebörder, till Parlands poetiska värld för att fördjupa diskussionen om längtans etiska betydelse och dess konstnärliga uttryck i texten. I motsats till svärmodet som alltid är knutet till det förflutna är längtan intimt förknippad med ”avståndstagande från det som människorna brukar kalla ’livet’ [...] I ’livet’, livets själva kraft finns en väsentlig längtan.”¹⁷⁰ Denna längtan bottnar i människans medvetenhet om livets ändlighet, vilket utlöser känslan av ensamhet inför ”det transcendentas ansikte”.¹⁷¹ I längtan finns det alltid ett hopp om att övervinna livets ändlighet genom ett konstnärligt skapande. Detta skiljer längtan från rädsla som framträder i vanmaktskänslan inför tidens gång. Berdjajev påpekar att man bör göra skillnad mellan rädslan, som alltid är förbunden med en empirisk fara, och skräcken, som inte är förbunden med en empirisk fara utan med det transcendentas och vemodet inför varat och icke-varat.¹⁷² Fast ve-

¹⁶⁹ Nikolaj Berdjajev, ”Ensamhet. Längtan. Frihet. Upproriskhet.”, i *Vägar till självkänedom*, Artos, Skellefteå 1994.

¹⁷⁰ Berdjajev, 1994, s. 51.

¹⁷¹ Berdjajev, 1994, s. 54.

¹⁷² Berdjajev, 1994, s. 54 f.

modet och skräcken är besläktade är skräcken mycket skarpare, medan vemodet är mjukare och tyngre. När skräcken övergår i vemod övergår ett akut sjukdomstillstånd i ett kroniskt.¹⁷³

Längtans betydelsenyanser som Berdjajev utförligt beskriver kommer till uttryck i berättelserna om Riki. Skildringen är genomsyrad av olika slags längtan, vars innebörd skiftar i trilogins skilda delar. I *Den förtrollade vägen* konkretiseras längtan som en av berättelsens tematiska konstanter genom motivet fördrivningen från paradiset, som återkommer i Rikis hemliga drömmar och tankar:

Med ens är jag ensam. Djuren har smugit sig bort ur vårt hem utan att jag riktigt förstår hur det gått till. De dröjer kvar i sin fjärran belägna gudalika värld dit endast min tanke kan tränga fram och bryr sig inte om att jag kallar på dem och ber dem komma tillbaka. Minnet av vår vänskap fyller mig med en ljus lyckokänsla blandad med vemodig saknad. [...] Tanken på dem ger mig ofta ingen ro. Den fyller mig med en ständig längtan med även med den lyckliga vetskapen om en mera gudalik och fri tillvaro som varit min. (*DFV.*, s. 18)

Känslan av att inte längre tillhöra den gudalika och fria tillvaron markerar förlusten av den ursprungliga helhet som människan förgäves strävar efter att återfinna.

I början av *Den förtrollade vägen* resonerar Riki om att han inte riktigt vet vad han är för en. Denna ovisshet är ingalunda dramatisk; den inre främlingen som slumrar i hans själ förstör inte hans magiskt-mytiska värld där verkligheten smälter samman med fantasi: ”Jag kan anta alla möjliga skepnader i mänsklig gestalt. Jag kan efter behag förvandla mig till olika slags djur och hemska väsen” (*DFV.*, s. 19). Denna imaginära förvandling som sker i Rikis fantasivärld är en del av gossens magiskt-mytiska världsbild där människorna och djuren kan tala med varandra och ständigt byta roller. Inom denna världsbild inbillar sig barnet att det befinner sig i världsalltets centrum; det tror sig ha gudomliga krafter som skapar nya världar:

Det är för vår skull hela denna invecklade värld med människor, djur och allt det andra finns till. Fastän det obestridligen är jag, som utgör tillva-

¹⁷³ Berdjajev, 1994, s. 55.

rons medelpunkt och skänker mening åt allt, kommer Bernt närmast efter mig i vikt och betydelse. Han är min bror på samma sätt som månen är solens bror och följer närmast i rang efter solen. (DFV., s. 21 f.)

Så småningom blir längtan efter den oskyldiga och rena tillvaron mer och mer påtaglig i berättelsen. I *Den förtrollade vägen* utvecklas längtan som tematisk konstant i samband med modersgestalten. Det förbjudna och hemliga som ligger i "Mammas" kroppslighet fascinerar Riki, men får honom också att ta avstånd från modern. Längtan efter moderns kroppsliga närhet "kompenseras" av en symbolisk återförening med en tavla som föreställer Madonnan, ett slags substitut för den "förlorade" modern. Genom att identifiera sig med den nakna pojken på tavlan tillfredsställer Riki sin längtan efter det oskyldiga paradistillståndet och återfinner den kroppsliga närheten utan att uppleva skam och skuldkänsla. Den obeskrivliga längtan efter det förlorade paradiset som Riki tror sig ha varit en del av återkommer också i samband med moderns plötsliga försvinnande från pojkarnas liv i slutet av *Den förtrollade vägen*. När Tanten berättar för pojkarna om att de har fått en lillebror försöker Riki ta reda på varifrån barnen egentligen kommer och få grepp om den egendomliga bilden av storken som "kommer flygande med den lilla baby'n i näbben och släpper ned den i korgen som står bredvid mammas säng" (DFV., s. 204). Men varifrån kommer baby'n till näckrosdammen? Och hur länge sov han, Riki, i näckrosdammen, innan storken kom och hämtade honom? I stället för att ge svar på dessa frågor hänvisar Tanten till en bok med en vacker bild som föreställer näckrosdammen, där "vita näckrosor och gröna näckrosblad flyter på vattnet och på varje blad ligger en baby" (DFV., s. 205). Alla försök att lyfta på förlåten och lösa tillvarons mysterium leder till nya frågor och förvirrande funderingar. Protagonistens stora saknad efter sitt forna liv är en av längtans former:

Sjelva minnet av detta sällsamma liv blir allt oklarare och snart finns bara saknaden efter det kvar. Saknaden efter näckrosdammen, den djupa sömnen och dessa väsen som älskade mig på ett annat sätt än människa. (DFV., s. 206)

Det drömlika landskapet förefaller pojken vara mer verkligt och påtagligt än modern själv, som blivit "så där osynlig och avlägsen, alldeles som om hon inte längre fanns till." (DFV., s. 202) Rikis sorg över Mamma som har blivit "likadan som Gud och andarna och alla de andra hemlighetsfulla väsen" för-

vandlas till ett ljust vemodigt minne av hans tidiga barndom då han och omgivningen existerade i en fullkomlig harmoni. Genom att identifiera sig med ett av de spädbarn som flyter i näckrosdammen befrias pojken från sin djupa saknad efter modern, som ”aldrig funnits till på det där verkliga sättet” (DFV., s. 202).

Främlingskapstematiken realiseras även genom berättelsens temporala och spatiala markörer. I Rikis världsbild, där ”verklighetsbilder” flätas ihop med fantasier, får de beskrivna landskapen sagoliknande drag. Världen sedd från Rikis synvinkel delas upp mellan familjegodset (huset och trädgården) som tillvarons trygga centrum och en annan, hemlighetsfull värld, ”som börjar vid skobsbrynet och behärskas av andra, mäktigare och farligare väsen än människor” (DFV., s. 51). Det efterlängtrade paradiset sagoliknande drag framträder också i Salmelas landskap: ”Huset ligger mitt i en stor trädgård full av äppelträd som väcker en hemlig längtan och avund hos mig” (DFV., s. 82). Den besjälade naturen är genomsyrad av magiska spår som en imaginär paradisisk tillvaro har lämnat efter sig.

Trilogins andra del beskriver hur kriget kränker Teeriläs trygga gränser och förstör Rikis världsbild. Jämfört med trilogins första del, där protagonistens ljusa längtan och vemod tar sig uttryck i en fantasi om en paradisisk tillvaro där människor, djur och gudar lever i harmoni, får Rikis längtan efter det förflutna i *Tjurens år* en ångestfull karaktär. Pojkens idylliska tillvaro splittras i det lyckliga ”då” och det tragiska nuet. Längtan efter det imaginära paradiset ändrar sin karaktär och transformeras till saknaden efter en lyckligare tillvaro som kriget ryckt bort:

Jag har ledsamt efter alla de där tanterna och farbröderna från Petersburg, inte bara för att de var så vackra och glada utan också för att allt var så annorlunda när de var här. De hörde på något sätt ihop med Pappa och när de var här var allting spännande och roligt som på en fest.¹⁷⁴

I Rikis fantasier och minnen får bilderna från det gamla livet idylliska drag. En avlägsen bild av de vackra tanterna som talar ryska och ger honom olikfärgade kyssar står i skarp kontrast med den gråa och sorgsna verkligheten, där ”alla vindruvor, marsipankonfekter och honungsburkar har försvunnit

¹⁷⁴ Oscar Parland, *Tjurens år*, Natur och kultur, Stockholm 1962, s. 13.

därför att det är Krig. Det är också Krigets fel att de glada tanterna från Petersburg inte längre kommer på besök och att vi får se Pappa så sällan” (TÅ., s. 15). Denna bild av de försvunna läckerheterna och de glada ryska tanterna blir ett uttryck för en av trilogins viktigaste tematiska konstanter, som är förknippad med främlingskapstematiken, nämligen längtan efter den ryska kulturen.

I berättelserna om Riki kopplas denna tematiska konstant till fadersfiguren, den ryska kulturens och det ryska språkets trogna kännare. I likhet med den ryska adelskretsens andliga värderingar och levnadssätt som upplöses och går om intet förlorar fadersfiguren sitt sanna anlete och förvandlas från en levande och djupt älskad människa till en liten svart prick, som smälter ihop med ”de sibiriska skogarnas blånande strimma vid synranden.” (S., s. 43) Bilden av den borttappade fadern kan tolkas som ett uttryck för människornas inre vilshenhet i den svåra krigstiden. Saknaden efter ”Pappa” visualiseras i en grotesk bild av en sagoliknande hjälte som ”måste korsa en mängd floder, gå igenom städer och bestiga skyhöga berg innan han är framme vid den stränga gränsen, som Tanten talat om” (S., s. 43).

I trilogins sista del kommer längtan som tematisk konstant också till uttryck i skildringen av konkreta händelser och bekanta platser. I kapitel ”Exil” gestaltas Teerilä som ett efterlängtat men ouppnåeligt paradiset:

När han talade om Viborg fick jag med ens förskräckligt ledsamt efter Teerilä och sade att jag tänkte gå hem. Han sade att han själv nog skulle hinna dit innan kvällen, för Viborg låg bara ett par timmars väg härifrån, men jag skulle aldrig komma fram. (S., s. 217)

Den imaginära odysse till det förlorade hemmet som Riki utför runt hela jordklotet tillsammans med onkel Fabian blir ett uttryck för den stora nostalgien, som med Jean Starobinskis ord kan betecknas som ”en dödlig hemlängtan.”¹⁷⁵ Hos Anders Olsson anges denna beteckning på flera europeiska språk: ”Heimweh”, ”homesickness” eller ”maladie du pays”. Alla dessa begrepp uttrycker längtans väsentliga innebörd som en svår sjukdom, som kan botas genom en återkomst till hemmet som har ”både en lokal och transcendental betydelse.”¹⁷⁶ Detta innebär att längtan efter hemmet som en konkret plats vidgas

¹⁷⁵ Anders Olsson, *Ordens asyl. Inledning till den moderna exillitteraturen*, Albert Bonniers Förlag, Stockholm 2011, s. 46.

¹⁷⁶ Olsson, 2011, s. 46.

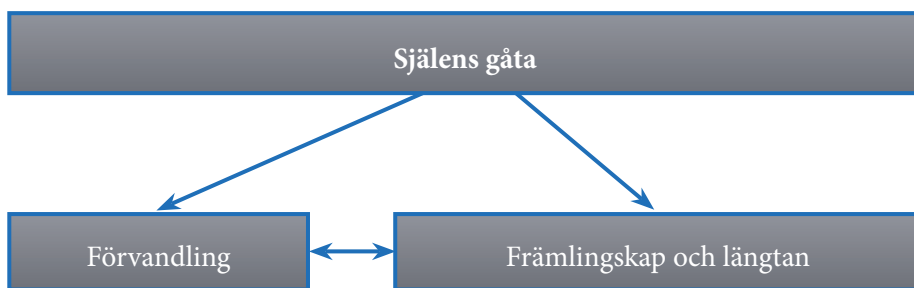
till längtan efter det som är intimt förknippat med denna plats: barndomens glada minnen och spontana känslor, de någon gång i tiden älskade ansiktena och rösterna och så vidare. Längtan efter den förlorade platsen blir även en längtan efter den förlorade tiden som man endast kan få tillbaka genom drömmar, fantasier och återberättande.

I *Spegelgossens* slutkapitel tar nostalgin formen av ”en rasande längtan” efter ”Tanten och Pappa och Mamma och alla de andra som jag har tyckt om och som tyckt om mig, efter leksakerna och bilderböckerna, efter trädgården, skogen och molnen, efter min egen kropp” (S., s. 267). Denna rasande längtan är förknippad med skräcken inför livets ändlighet och dödens oväntade skepnader, som uppenbarar sig allt oftare i Rikis tillvaro. Den hemiska upplevelsen att man inte vet var ”den där platsen ligger, där Döden väntar och hur lång bit man har kvar” (S., s. 266) förorsakar en nostalgisk känsla som skiftar från saknaden efter konkreta människor, platser och ting till en metafysisk längtan efter det transcendentala som står i motsats till den jordiska tillvaron som oundvikligen upphör.

Det tragiska tonfall som genomsyrar trilogins sista del tyder på att protagonistens magiskt-mytiska världsbild har rubbats och att drömmen om det förlorade paradiset transformerats till ”en rasande längtan” efter allt det levande och kroppsliga som en jordisk tillvaro innebär. Således gestaltar Parland barnets själsliga förvandling från det harmoniska helhetsjaget som lever på gränsen mellan dröm och verklighet till jagets mogna stadium, då individen börjar se och förstå världens främmande och kusliga sidor.

Författarskapets centrala tema, Själens gåta, ”splittras” till tematiska konstanter som förvandling och främlingskap, som tar sig skilda bildliga och motiviska uttryck i texterna. Främlingskapstematiken består av två aspekter som kompletterar varandra och uttrycker främlingskapets betydelseregister: den första aspekten är individens inre främlingskap som kopplas till själens gåta och själens olösliga frågor om identitet och mening med livet; den andra är tillvarons föränderliga och kusliga karaktär, som blir orsaken till individens oförmåga att kommunicera med de andra och uppleva en ursprunglig samhörighet med omgivningen.

Analysen har fått tematikens mönster att framträda tydligare, vilket kan illustreras med hjälp av följande diagram:



Främlingskapets betydelse fördjupas genom kopplingen till begreppet ”längtan” som i Parlands författarskap visar sig vara laddat med olika innebörder: längtan efter barndomens förlorade värld, efter den lyckligare och fridfulla tillvaron som gått i spillror efter kriget och efter det oskyldiga helhetsjaget.

2.2. Det gudomliga barnets vuxenblivande

Trots att Parlands alla protagonister genomgår en själslig förvandling är det Vincent och Mario från *Förvandlingar* och *Flanellkostym och farsans käpp* och den lille Riki från barndomstrilogin som visar sig vara de starkaste sinnebilderna för själens metamorfoser. I berättelsen om Riki, liksom i Vincents och Marios respektive сюжетlinjer i de två romanerna, kopplas förvandlingstemat och främlingskapstematiken till ett annat viktigt tema eller tematisk konstant – vuxenblivandet, som framträder särskilt tydligt i barndomsberättelsen där barnet är en sammanhållande gestalt. Hur gestaltas då barnets själsliv i Rikitrilogin? I vilka motiv och poetiska bilder förkroppsligas barnets vuxenblivande?

Barnet i Parlands trilogi kan tolkas som den symbol som i sagor, myter och drömmar står för en ny livskänsla och som ett uttryck för Parlands ambition att i C.G. Jungs anda markera en begynnande förnyelse av livet.¹⁷⁷ I sin beskrivning av barnarketypens psykologi påpekar Jung en avgörande skillnad mellan barnmotivet i litteraturen och kulturen och den konkreta erfarenheten ”barn”:

I den psykologiska verkligheten är emellertid den empiriska föreställningen ”barn” endast ett medel (och inte det enda!) för att uttrycka ett psykiskt faktum som inte kan formuleras mera exakt. Därför, och det

¹⁷⁷ Helmut Hark, *Jungianska grundbegrepp från Å till Ö*, övers. Lars W. Freij, Natur och Kultur, Stockholm 1993, s. 39.

måste understrykas, är inte heller barnet som mytologisk idé någon kopia av det empiriska barnet utan en symbol, som är klart igenkännbar som sådan: det rör sig om ett gudomligt, underbart barn, som har kommit till världen och uppfostrats under mycket ovanliga förhållanden – alltså inte något mänskligt barn, det är själva poängen.¹⁷⁸

Av detta citat framgår det tydligt att en bild av barnet eller ett barnmotiv är ett symboliskt uttryck för psykiska processer som omfattar människans och mänsklighetens koppling till ett oåterkalleligt förflutet och ett föregripande av kommande utveckling.¹⁷⁹ Barnarketypens särskilda fenomenologi bygger på en förening mellan två motsägelser: barnets övergivenhet och barnets oöverberrörelighet, vilket även betonas i Daryl Sharps sammanfattning av den jungianska teorin:

Känslor av alienation eller övergivenhet kan konstellera barnarketypen. Effekten är tvåfaldig: ”stackars-mig”-syndromet som kännetecknas både av regressiv längtan efter att få vara beroende och, paradoxalt nog, av en desperat önskan att bli fri från det förflutna, dvs längtan efter förnyelse, den positiva sidan av det gudomliga barnets arketyp.¹⁸⁰

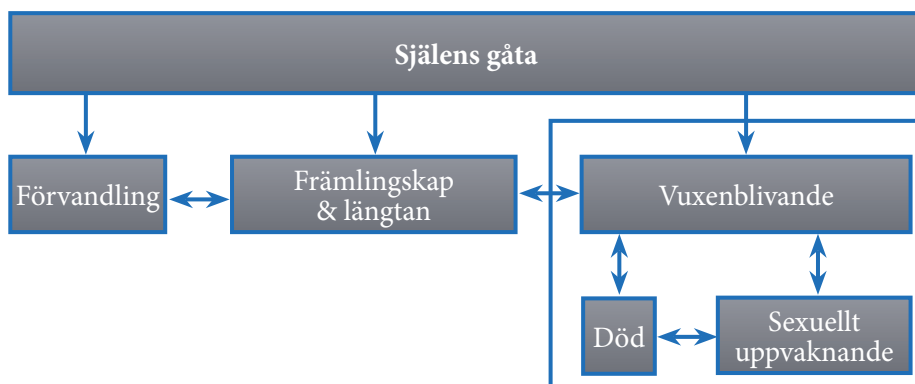
Trots att Parlands protagonist Riki tilldelats självbiografiska drag bör denna gestalt snarare uppfattas som en samlad bild, där författarens längtan efter det förlorade förflutna förenas med en konstnärlig intention att behålla och uttrycka sitt inre barn. Den lille Riki kan tolkas som det gudomliga barnet som är ett uttryck för själens tidigare, nuvarande och kommande erfarenheter. I Parlands poetiska värld bygger barndomen på skildringen av barnets existentiella och själsliga rörelser. Dessa rörelser betecknar jag som vuxenblivande, som innebär själens och kroppens gradvisa förändring.

I detta avhandlingsavsnitt kommer jag att behandla två tematiska konstanter som ligger till grund för skildringen av barnets vuxenblivande: barnets relation till döden och det sexuella uppvaknandet. Analysens tema-text-modell växer genom att nya tematiska element byggs in:

¹⁷⁸ Carl Gustav Jung, *Arketyper och drömmar*, övers. Lars W. Freij, Natur och Kultur, Stockholm 1995, s. 170.

¹⁷⁹ Daryl Sharp, *Jungiansk ordbok*, övers. Märilt Andersson Naef, Centrum för jungiansk psykologi, Solna 1993, s. 36.

¹⁸⁰ Sharp, 1993, s. 36.



Vuxenblivandet kan betraktas som en tematisk knutpunkt i den poetiska världen, där de kommenterade tematiska konstanterna och konstanta motiv utvecklas och tar sig nya uttryck.

I *Den förtrollade vägen* bär Rikis föreställningar om döden sagoliknande drag; döden antar kusliga skepnader, som är barnets fantasifoster:

Vad såg jag! Ett sällskap gastar och spöken satt i en ring runt matbordet, som var festligt dukat och upplyst av otaliga ljus. Och mitt bland gästarna satt Mormor! Till höger hade hon ett vidunder med hästansikte och till vänster en gast i svart kåpa, dragen ned över huvudet som en säck. Där satt Vargen och Rövaren, Lenadjuret och Porleo, Voima och trollkarlen Krabbarak och alla de andra jag är rädd för. Spöken med svarta ansikten och grinande vita tänder, benrangel och irrbloss. (*DFV.*, s. 61)

Denna passage har den magiska realismens drag: berättarens fantasier vävs samman med konkreta iakttagelser om mormodern som väcker barnets beundran och fruktan. Den halvfantasmagoriska nattbilden är en del av barnets magiskt-mytiska världsbild, där leken och fantasin fungerar som ett sätt att bearbeta kusliga intryck och förstå tillvarons okända sidor.

I protagonistens föreställningsvärld förkroppsligas det farliga och förbjudna i tre väsen, ”vilkas namn inte bör uttalas”: Djävulen, Satan och Fan. Rikis inre bild av djävulen visualiseras i en liten leksaksfigur innesluten i ett glaströr som han får av en petersburgsk tant. Den naive gossen grips av medlidande med den ”trevliga” och ”näta” djävulen som han till och med försöker befria och låta flyga ut i mörkret (*DFV.*, s. 64). I pojkens fantasi kopplas Satan till en ruskig dröm om en hundvalp som är ”helsvart med vita, galet lysande ögon och en röd tunga som fladdrar likt en eldslåga i hans gap” (*DFV.*, s. 67).

I berättelsen knyts protagonistens kuslighetskänsla inför det okända till djurvärlden. Denna koppling mellan det kusliga och det djuriska karakteriserar onkel Fabians gestalt, som i berättelsen förkroppsligar Fan, som ”inte är så ond som Djävulen och satan och därför inte lika intressant som de.” (DFV., s. 67) Onkel Fabian, som lider av tuberkulos, jämförs med vidriga och farliga djur. Hans tunga påminner om ”en gadd och dess spets var kluven som på en orm. Hela tiden var onkel Fabians ansikte orörligt som på en padda (DFV., s. 75, min kursiv). Denna ”djuriska” associationskedja utvecklas i beskrivningen av en mystisk sjukdom som Riki tolkar som en av hans farligaste egenskaper: ”Och numera andas onkel Fabian med en enda lunga, liksom en orm” (DFV., s. 75, min kursiv).

Djuriska drag framträder också i den förhatlige Kuno Grims gestalt, som är kusligheten förkroppsligad: ”Fingrarna och handryggen är täckta av mjuka fjun. Säkert är han luden över hela kroppen som en apa och har klätt ut sig till människa bara för att lura oss alla” (DFV., s.168). I Rikis imaginära värld där han inbillar sig vara en mäktig trollkarl, förvandlas Kuno Grim till ”en jättestor slemmig padda som skumpar fram över golvet” (DFV., s. 191). Hämndlusten väcker pojken fantasier om döden. I sin långa dröm trampar han på den vidriga paddan som föreställer Kuno Grim och är glad över att se den ”ihjälklämd och halvdöd” (DFV., s.191). I skildringen av denna dröm hörs den implicita författarens ironiska stämma som pekar på att pojken föreställningar om döden inte är mer än fantasins vilda lek, som upphör så fort han vaknar och möter ”verkligheten”.

Mötet med dödens riktiga ansikte sker i slutet av trilogins första del då modern befinner sig på gränsen till döden på sjukhuset i Viborg. Skräcken för döden genomsyrar beskrivningen av människor och ting i huset:

Ibland kan inte ens sakerna dölja sin skräck. De börjar skälva och skaka, visserligen bara helt lätt som man inte genast märker det. Men när man väl har upptäckt det och går från rum till rum, märker man att alla sakerna är rädda och skälver. (DFV., s.211)

Döden visualiseras i en manlig gestalt som bor på kyrkogården; i sina hemliga dagfantasier och nattdrömmar föreställer sig Riki döden som sätter sig på ”Mamma” och klämmer om hennes strupe med sina benrangelshänder (DFV., s. 213). I en imaginär sammanstötning besegrar mormodern döden som ”griper tag i hennes hår och hugger med käkarna efter hennes händer” (DFV., s.

215). I skildringen av Rikis fantasi framträder Parland som en psykolog som i konstnärlig form analyserar barnets självstillstånd. Skräcken som den besjälade Döden väcker hos Riki förstärks av den tunga stämningen i huset, där ”de storas” ansikten alltid är allvarliga och slutna. Ett förbud mot att vara riktigt glad, leka, bullra och skratta skapar den inre spänningen som kommer till uttryck i fantasierna om mormoderns stora seger över döden.

Rikis föreställningar om döden som en sagoliknande varelse i *Den förtrolade vägen* ändrar sin karaktär i *Tjurens år*, där dödens kusliga skepnader kopplas till konkreta händelser, framför allt kriget, och konkreta gestalter som till exempel onkel Heinz och Tjuren. *Tjurens år* inleds med en målerisk skildring av kriget, som återger barnets syn på historiska händelser, där bibliska associationer blandas ihop med de intryck som pojken får från de vuxnas samtal och politiska debatter:

När jag tänker på Kriget och sluter ögonen ser jag rännilarna som sipprar fram igenom gräset. Det tar aldrig slut, för så snart de döende har blivit tömda på allt blod och dragit sin sista suck, störtar nya skaror fram och segnar ned bredvid de döda. Överallt porlar blodet fram ur kluckande källor, marken kan inte suga upp det, bäckarna förenar sig till åar, åarna, till floder, floderna växer – snart är slagfältet en enda sjö, där levande och döda virvlar omkring i de mörkröda vågorna. (TÅ., s. 8)

Här konkretiseras döden i krigets groteska och halvverkliga bilder. Dödens mest påtagliga former förknippas dock inte med de poetiska bilderna av något avlägset slagfält utan med Teeriläs välbekanta miljö. I *Tjurens år* knyts protagonistens föreställningar om döden till kyrkogårdens kronotop, som spelar rollen av en magisk gräns mellan varat och icke-varat. Tankarna om livet efter graven väcker både fascination och rädsla hos Riki, som ger döden sin egen förklaring:

Jag är rädd för alla dessa onklar och tanter som ligger här under jorden i sina gravar [...] De är avundsjuka över att jag får springa omkring och leka här uppe i ljuset medan de själva alltid måste ligga stilla under jorden och bara kan följa mig med ögonen. (TÅ., s. 64 f.)

Dödens mest kusliga och olycksbådande sidor förkroppsligas i onkel Heinz sagoliknande gestalt:

Han var ända till hakan insvept i sin svarta mantel. Ibland fladdrade den åt sidan, bredde ut sig som ett segel och blottade en knuten hand och en upp- och nedvänd knölpåk, som med sin krycka svepte över gräsmattan likt en lie. (TÅ., s. 67)

Onkel Heinz ankomst till Teerilä förknippas med de döda djur som man hittar på vägarna. Även ett ovanligt jättemoln av kråkor som plötsligt visar sig på Teerilä förklaras som onkel Heinz trolleri.

Döden som något icke-levande och för både vuxna och barn svårbegripligt omtolkas i Rikis magiskt-mytiska världsuppfattning, vilket ger upphov till en dubbelexponering eller kontrastverkan. Just detta begrepp: kontrastverkan, som Henry Parland beskriver som ”ett glapp mellan de skilda föreställningarna och bildernas logiska innehåll”, återger det väsentliga i Parlands skildringar av döden som personifieras och förmänskligas.¹⁸¹ I protagonistens föreställningar om döden tar de avlägsna företeelserna form i sagoliknande varelser och bekanta människogestalter, nattliga fantasier och naturfenomen. Kontrastverkan nås genom en oväntad blandning mellan det tragiska och det komiska i skildringen av döden, som till exempel i en scen där den drunknade pojken död beskrivs. Hela händelsen visas utifrån protagonistens naiva och opartiska perspektiv genom att både de vuxna och den döde pojken tillskrivs den iakttagande Rikis tankar och känslor: ”Hans ansikte är vackert och strängt så att man blir litet rädd då man tittar på det. Man ser att han är glad över att man äntligen lämnat honom i fred och att han inte mera vill bli störd. Ändå sörjer han” (TÅ., s. 95).

Rikis uppmärksamhet fångas av bland annat en naken karl som gör flera fåfänga försök att hitta den drunknade bondpojken kropp i vattnet. Rikis funderingar kretsar kring mannens nakenhet, vilket skänker scenen en dramatisk spänning:

Det är märkvärdigt att han står där alldeles naken utan att skämmas och bara ibland kommer ihåg att hålla handen framför det där stället, fastän en mängd kvinnor och själva Tanten står och tittar på. Men också Tanten har liksom alldeles glömt bort att han är naken eller också låtsas hon bara inte märka det, fastän vuxna tanter eljest alltid är så rädda för nakna karlar. (TÅ., s. 87)

¹⁸¹ Henry Parland, 1970, s. 161.

Protagonistens naiva funderingar kontrasterar mot den beskrivna händelsens tragiska innehåll, vilket på ett paradoxalt sätt skapar en komisk effekt. Bildernas oväntat komiska karaktär blir ett resultat av mötet mellan olika berättarperspektiv: det ”opålitliga” berättarjagets och den implicita författarens.

Liksom i *Den förtrollade vägen* knyts dödens skepnader till djuriska gestalter i trilogins andra del. Döden personifieras framför allt i den svarta tjurens gestalt, som är laddad med en symbolisk innebörd. I Rikis världsbild smälter bilden av den verkliga tjuren från ladugården samman med den bibliska Baal, som enligt legenden ”sedan tidernas begynnelse har legat i fejd med Gud” (TÅ., s. 40). Den lille gossen målar upp en fantasifull bild av ett svart vidunder som på nätterna tar emot människans hyllning och offergåvor.

Döden tar sig också uttryck i bilden av grisen Jonas, som i motsats till den rasande och bestraffande tjuren är en martyr som påminner om den bibliske Johannes Döparen:

Sedan kommer Njanjan med ett stort fat. Det är täckt av en vit servett. Och när Mormor lyfter på servetten ligger där lilla Jonas avhuggna huvud alldeles som Johannes Döparens huvud på ett fat. (TÅ., s. 115)

I barnets bildliga och konkreta tänkande personifieras den obegripliga döden, som får igenkännliga ansikten av tjuren, grisen eller onkel Heinz.

Rikis uppfattning om döden bildas också genom högläsning ur Bibeln. *Tjurens år* inleds med långa passager från Johannes uppenbarelse, som för barnen blir en källa till förståelsen av krigets fenomen då allt visar sig vara upp och ner i världen. Dödstematiken utvecklas även i en bild av den bibliske Lucifer som väcker Rikis brinnande intresse. I *Tjurens år* finns en lång passage där en legend om en fallen ängel berättas utifrån Rikis perspektiv, som både förenklar den bibliska historien och gör den levande med hjälp av fantasifulla detaljer:

Där fanns miljoner kvadriljoner änglar och alla hade de skilda färger på sina vingar. En del var purpurfärgade, andra himmelsblå, mörkvioletta som sorgmantelns eller ljusgula som citronfjärilns. (TÅ., s. 19)

I barnets föreställningsvärld blir det färgglada himmelriket en scen där Lucifer revolterar mot Gud som ”kände sig litet trött och uttråkad av evighetskonsernten och slumrade till i sin stol” (TÅ., s. 21). Satan, Syndens och Mörkrets furste som avbildats på ett postkort från mormoderns skrivbord blir en av de talrika gestalter som för Riki personifierar Dödens kusliga väsen.

Trots att händelserna i *Spegelgossen* utspelas efter kriget är dödsmatemiken kvar i trilogins tematiska fält, där den utvecklas och laddas med nya innebörder. Berättelsens tredje del inleds med en dystert bild av gamarna som sitter omkring tjuren och äter på dess kropp och en väldig fågel som breder ut sina svarta vingar ovanför tjuren och de kalasande gamarna. Denna bild påminner mycket om onkel Heinz' kusliga gestalt som förekommer i slutet av *Spegelgossen* i ett kapitel "Döden" där en rad oväntade dödsfall beskrivs.

Dödens apoteos är det lilla barnet Taunos död, som väcker Rikis mörka fantasier om livet efter detta:

Det var hemskt att tänka sig att lilla Tauno låg instängd därinne och fördes bort som ett infångat djur. Han kunde ju ingenting se och visste väl inte alls vart de förde honom. Om han vaknade där inne och började gråta skulle De Stora knappast höra det, för hjulens buller och hästens tramp. (S., s. 261)

Här ser man att protagonistens upplevelse av döden genomgår en förändring i trilogins sista del. Jämfört med de två första romanerna där döden tar sig uttryck i sagoliknande varelser kopplas döden i *Spegelgossen* till människornas konkreta öden, vilket gör att skräcken inför döden blir mer påtaglig: "Framst bakom kärran gick Ali och en svart gestalt utan ansikte och bar på ett fång vita liljor. Jag trodde först det var Döden själv, men med ens fladdrade floret åt sidan och jag såg Ainos rodnande förgråtna ansikte under det" (S., s. 262). Dödens onda kraft får det igenkännliga ansiktets drag att förvridas av sorg.

I *Spegelgossen* återkommer en bild av Baal som förenar drag av en slaktad svart tjur och ett bibliskt odjur. Tjurens kusliga gestalt har en dubbelexponerad karaktär i skildringen: den är en del av Teeriläs imaginära verklighet, men också en symbol för världens mörka och djuriska krafter:

[...] det känns som en otäck dröm när man minns den väldiga, blåroda kroppen som dinglede här under takbjälken, blodet som droppade ur den kapade halsen och de glänsande knivbladen i slaktarnas händer. Till och med trälåren, från vilken det flådda huvudet bevittnade alltsammans och vätte med sina blodiga tårar är borta som om den aldrig stått här. (S., s. 25)

I Rikis föreställningar smälter bibliska berättelser samman med historiska händelser, vilket skapar textens djupt symboliska dimension. Långa bibelcitater och detaljerade skildringar av familjens högläsningar "bryter" berättelsens flöde

och försvårar läsningen. Detta kan anses som ett konstnärligt grepp, vilket även påpekats av Oliver Parland i förordet till romanen då han skriver om skillnaden mellan mormodern som litterär gestalt och den verkliga mormodern, som brukade läsa högt ur Bibeln för hela familjen:

Vad hennes många bibelcitater beträffar, har vi valt att följa Karl XII:s bibel, den som Oscar själv höll sig till, dels därför att det kraftfullt arkaiska i språket och dess relativa obegriplighet bättre motsvarar ett barns upplevelse av bibelläsning, dels därför att dess språk närmare motsvarar den baltiska tyska som talades i hemmet. (S., s. 9)

Hos Sklovkij betecknas ett sådant grepp som en medvetet försvårad form, som syftar till att skapa främmandegöringseffekten. Med hjälp av den bibliska kontexten belyses händelserna från en ny och oväntad synvinkel, som till exempel i en scen där mormodern läser om vilddjurets uppstigning från havets djup:

Sedan smällde Mormor igen Bibeln och sade att vilddjuren hette Lenin och Trotskij. De hade tagit hela Mormors fina stadsvåning på Vasilijostrov åt sig, släpat iväg Mormors länstolar, soffor och Morfars zoologiböcker. (S., s. 40)

I *Spegelgossen* kulminerar dödstatematiken genom att ta sig olika bildliga uttryck. Berättelsens inledande bild (de kalasande gamarna som breder ut sina vingar över en död och lemlästad tjur) ger skildringen en viktig tematisk inriktning som når sin kulmen i en rad tidigare citerade frågor i slutet av berättelsen:

Hur kan Gud överhuvudtaget tillåta att man måste genomgå något så grymt? Hur ska jag någonsin kunna förlåta Gud att han låtit Döden ta min kropp ifrån mig? Kommer jag inte att vara sjuk av längtan efter denna kropp som jag har haft så länge och som jag har älskat från första början och aldrig varit skild ifrån? (S., s. 270)

I detta avsnitt kopplas dödstatematiken med längtan efter barndomens lyckliga tid där döden inte har existerat.

Vuxenblivandet realiseras även i skildringen av Rikis sexuella uppvaknande, som kommer till uttryck i flera konstanta motiv. I *Den förtrollade vägen* kopplas kroppen till modersgestalten, som inger Riki ”den starkaste känslan av kroppslig närhet” (DFV., s. 23). Moderns bröst skildras utifrån barnets perspektiv, i vilket nyfikenhet blandas med skamkänsla: ”Jag vet att jag någon gång för mycket längre sen brukade ta dem i munnen och suga på dem, men numera

fyller mig tanken därpå med en känsla av obehag och djup skam. Jag är rädd att de ska röra vid mig” (*DFV.*, s. 23). En bild av moderns bröst förekommer även i ett annat kapitel som Parland fann obehagligt och uteslöt från den andra upplagan:

Så snart jag sluter ögonen och sjunker ner i mörkret, kommer den där hemska kvinnan som jag är så rädd för och som alltid besöker mig när jag har feber. Hon är grå som en get och har bockskägg och gethorn. Hon lyfter upp sina väldiga tjocka bröst, stryker och klämmer om dem så att spenarna putar ut och pekar på mig som rynkiga bruna kottar.¹⁸²

I detta avsnitt gestaltas pojkens mardröm där modern har djuriska drag som gör hennes bild främmande och frånstötande. Skamkänslan som kroppen väcker är ett av de konstanta motiv som i trilogin utvecklar temat sexuellt uppvaknande.

Författarens ursprungliga intention att skildra vuxenblivandets fysiologiska faser framträder i trilogins första del, där kroppens avföring och utsöndringar fungerar som konstant motiv.¹⁸³ I den fördolda rivaliteten med lillebror Tommy hävdar Riki sin överlägsenhet genom att påpeka skillnaden mellan deras avföring:

Jag har själv sett Tommys där ute på slaskhögen där man tömmer ämbaret. Den liknade de små degkulorna och kringlorna som Kirsti formar på köksbordet när hon bakar småbröd, och jag kommer ihåg att också jag för mycket länge sedan brukade göra sådana. Men numera gör jag svart liksom de vuxna. Det är mycket finare och alla är rädda för den. (*DFV.*, s. 24)

¹⁸² Denna passage ingår i *Den förtrollade vägens* första upplaga (1958, s. 82) och citeras här efter Björklund, 1982, s. 81.

¹⁸³ Kristina Björklund ger en intressant upplysning om Riki-trilogins ursprungliga idé: ”Den ursprungliga planen var att en första del av barndomsskildringen skulle gestalta det anal-sadistiska stadiet i Rikis utveckling, med vilket *Tjuren* skulle koppla ihop. En andra del skulle gestalta det narcissiska stadiet och representeras av skönhetsupplevelserna på Salmela. En tredje del skulle skildra kriget. [...] En fjärde del skulle skildra tiden efter kriget.” Björklund, 1982, s. 11. Under arbetet med texten förde Parland in många rättelser i sitt projekt: tjurens gestalt förenades med krigstematiken i den andra delen, medan den tredje delen däremot ägnades åt tiden efter kriget. Berättelserna om Riki visar sig vara ett mycket mer nyanserat och innehållsrikt författarprojekt än bara skildringen av barnets olika utvecklingsfaser.

Den oblyga skildringen återger det lilla barnets särskilda värld, där gränsen mellan det förbjudna och det tillåtna är suddig och föreställningarna om vad som är skamligt och vad som är anständigt inte är självklara.

Samma konstanta motiv förekommer i flera andra sammanhang, till exempel i beskrivningen av pojkens strävan att lägga beslag på Tanten genom att verka vara snäll och förnuftig, vilket ibland inte är så lätt: ”Det värsta är nästan när jag gör stort i byxorna – fast det händer numera ganska sällan” (DFV., s. 43). Även gestaltningen av protagonistens poetiska förhållande till den charmiga och nätta Nina genomsyras av de ”låga” motiven: barnlekarnas lättsinniga stämning förstörs av Rikis skamliga tankar om att han behöver kissa.

I *Den förtrollade vägen* befinner sig Riki i gränslandet mellan barndomens oskuld och pojkårens medvetenhet. Skammen att vara liten flätas ihop med en narcissistisk känsla av att det är han ”som utgör tillvarons medelpunkt och skänker mening åt allt” (DFV., s. 21). Barnens rena nyfikenhet på en naken kropp får ett utlopp i deras oskyldiga lekar som till exempel bröllop eller fågelfamilj, där de provar att spela olika ”vuxna” roller. I slutet av *Den förtrollade vägen* framträder dock temat längtan efter den förlorade oskulden i samband med den vackra bilden av näckrosdammen och de sovande babyarna, som väcker Rikis funderingar om sin egentliga härkomst:

För bilden av storken och de sovande babyarna är så vacker och jag känner på mig att jag har varit där, att det är en del av mitt forna, borttappade liv och därför är sant. Det som Bernt säger är bara snuskigt och obehagligt. (DFV., s. 207)

I *Tjurens år* förknippas de två konstanta motiv, skuld och straff, med tjurens mångfunktionella gestalt. Förutom den rädsla som tjuren framkallar hos Riki blir även tjurens könsorgan föremål för pojkens brinnande intresse. Pojkens uppmärksamhet fångas jämt av ”en ljus rosafärgad tingest som påminner om kläppen på en kyrkklocka” (TÅ., s. 39). Den egendomliga ”tingesten” blir anledningen till ”obekväma” frågor och nya lekar i vilka barnen försöker bearbeta det kusliga och gåtfulla som ligger i tjurens hotande gestalt: ”Jag visade Tommy Tjurens två nippar, som sedan längre vållat mig huvudbry, och vi skrattade båda” (TÅ., s. 49). Detta förhastade skratt orsakar Rikis skuld-känsla, ett konstant motiv i hela berättelsen. Den plågsamma skuld-känslan får Riki att ta på sig ”de Storas” misstänksamma blickar och yttranden:

Försiktigt smög jag mig bort från fönstret. Alla tittade så konstigt på mig, alldeles som om de förstått att Tjuren menade mig med sina vrål, men ingen låtsade om det. Jag vågade inte ta kaksdivan med mig – det var som om jag inte haft rätt till den. (TÅ., s. 54)

I en annan scen tar protagonisten åt sig Tantens ord om straffdomen: ”Mormor såg granskande från den ena till den andra och fäste slutligen en lång blick på mig. Hon tittade så underligt. Jag kände hur det hettade till i kinderna och vände bort ansiktet så att de andra inte skulle märka något” (TÅ., s. 191). Rikis uppfattning om världen och om sig själv präglas av skuld känslan. Från det trygga och drömska barnet, som trodde att han hade varit tillvarons medelpunkt, förvandlas Riki till en ångestfull syndare som i väntan på straffet plågas av skam för sina tankar och handlingar:

Det hon sade var naturligtvis sant – att jag varit olydig, att jag aldrig lät andras saker vara i fred, att jag haft sönder lampglaset och förstört hennes pläd – att det var detsamma för mig om Mormor nu måste använda sina sista pengar till att köpa ett nytt lampglas eller att Tantens sängkläder hädanefter alltid skulle lukta fotogen. (TÅ., s.74)

I detta avsnitt omtolkar pojken Tantens ord på ett naivt och bokstavligt sätt vilket skapar främmandegöringseffekten. Kontrasten mellan det som Tanten verkligen kunde ha sagt och det som uppfattas av barnet utgör situationens komiska effekt, som ”försvarar” berättelsens tragiska karaktär.

Skam och straff som konstanta motiv i trilogin framträder ännu tydligare i *Spejlgossen*, där temat sexuellt uppvaknande tar en särskild plats. Detta tema realiseras framför allt i Rikis iakttagelser om djur, vars beteende hjälper honom att förstå livets största hemlighet: ”Nu ser jag att det är de stora som har lurat mig och att jag kommer på något oändligt viktigt, fått reda på en av deras bäst bevakade hemligheter” (S., s. 91). En rasande svart tjur avstår sin plats till den vita Valpas, som i *Spejlgossen* fungerar som en symbolisk bärare av ett djuriskt och sensuellt väsen som förefaller Riki vara både spännande och farligt. Det finns en motivisk koppling mellan protagonisten och Valpas, som förekommer i pojkens ”långa förvirrande drömmar”:

ibland ser jag honom skrida framför mig så där majestätiskt och obehagligt som i hagen. Jag är tvungen att följa honom och han leder mig in i någonting förvirrat, obegripligt och plågsamt, ur vilket jag vaknar med en känsla av skräck. (S., s. 93 f.)

Skräck och skam står i motsättning till den glada spänning som Riki grips av när han till exempel upptäcker Valpas bland korna. En likadan spänning som gränsar till upphetsning upplever protagonisten vid åsynen av fölen Kaimas och Veikkos förbjudna ”trolleri”, som väcker de okända djuriska krafterna hos pojken:

Det rinner i mina ådror, hettar i kinderna, jag blir torr i munnen. Jag får en vild lust att göra något tokigt: riva kläderna av mig och rulla mig i gräset. Jag vill inte längre vara en pojke – jag vill själv vara en häst. (S., s. 141.)

Skam för den egna kroppen och rädsla för straff är de konstanta motiv som genomsyrar beskrivningen av fölen Veikkos och Kaimas lekar, som slutligen bryts av mormoderns grymma beslut att kastrera dem. I dessa dikotomier mellan skam och spänning, skräck och upphetsning förkroppsligas protagonistens inre konflikt. De begränsade föreställningar om människan som Guds skapelse som de vuxna har påtvingat barnet står i motsats till Rikis vaga gissningar om sakernas riktiga läge. Iakttagelserna av djurens beteende samt Bernts sparsamma antydningar gör Riki förvirrad. Pojkens inre konflikt visualiseras i en dröm där alla motiv förenas i en symbolisk bild av djurens vilda dans på ängen som bryts av mormoderns plötsliga uppenbarelse:

Men just när dansen är som vildast, hela ängen ett hav av virvlande irrbloss och oljudet står som ett ihållande böl i natten, blixtrar det till på himlen. En förskräcklig åskknall följer och Mormor står mitt på ängen med en piska i handen. [...] Mormor lyfter piskan och stiger rakt fram mot fölen som skuldmedvetet ryggar tillbaka mot gärdesgården. [...] Hon piskar dem obarmhärtigt. Sedan virar hon pisksnärten kring piskans skaft, hötter med pekfingret åt fölen och försvinner. Fölen står där darrande och skamsna och tårarna trillar över deras kinder. (S., s. 144)

Rikis ansträngningar att lyfta på förlåten och förstå de Storas ”bäst bevarade hemlighet” leder honom till upptäckten av livets nya dimension, där ”allting är vackert – men på ett nytt, främmande sätt, som om jag smugit in i ett förhäxat land, fullt av löften och hemligheter” (S., s. 105). I det ”förhäxade” landet känner Riki sig vilsen och omogen, vilket resulterar i olika fantasier om det okända ämnet. I dessa fantasier förekommer en främmande ”Pappa”:

Han närmar sig med långa, dansande kliv som han brukar göra när han springer över de sviktande plankorna på badhusbryggan. En lurvig badhandduk fladdrar i hans hand och han lutar överkroppen framåt som de

där nakna, flygande gudarna i bilderboken som Mormor tog ifrån oss och låste in. (S., s. 99)

De vuxnas, framför allt mormoderns stränga förbud mot allt som gäller kroppslighet tar sig uttryck i en svävande bild, där Pappa ”förvandlar sig och bleknar bort till ett vitt, hornprytt väsen som liknar en hjort eller en tjur”, och Mamma försvinner i ”ett sjudande mörker, där ljusa fläckar virvlar omkring” (S., s. 99).

Den erotiska sfären gestaltas som något främmade och svårbegripligt, vilket dubbelexponerar bilderna och skapar en komisk effekt. En scen som föreställer Tantens och Herr Schmitkes lidelsefulla kärleksspel, i vilket kvinnan försöker motstå mannens ”passionsanfall” skildras utifrån barnets oskyldiga ögon. Protagonisten, som inte förstår de vuxnas nyanserade känslospel, verkar vara lite svartsjuk på Herr Schmitkes uppmärksamhet och känner sig bortglömd och sviken. Genom kontrastverkan mellan Rikis naiva uppfattning om de vuxnas hemliga värld och skildringens underförstådda betydelse av det som egentligen har hänt mellan mannen och kvinnan uppnås den främmandegöringseffekt, som ger berättelsen dess originalitet.

2.3. Musiken som tema och berättarprincip

Det parländska författarskapets centrala tema (själens gåta) splittras till flera tematiska konstanter (förvandlingen, främlingskapet, vuxenblivandet, döden, det sexuella uppvaknandet) som tar sig uttryck i konstanta motiv (dubbelgångaren, brödernas rivalitet, spegeln, med flera), vilket tillsammans skapar romanernas hierarki. Detta tematiska och motiviska mönster kan jämföras med ett musikaliskt verk som bygger på en kombination av teman som ständigt återkommer.

Tema som begrepp i littearturen och musiken står i fokus i Magdalena Wasilewska-Chmuras bok *Musik, metafor, modernism. En linje i den svenska modernismens poetologiska reflexion* (2000).¹⁸⁴ Å ena sidan åberopar hon Gunnar Ekelöf som betraktar tema som ett formelement som ”utmärker den tidsorga-

¹⁸⁴ Magdalena Wasilewska-Chmura, *Musik, metafor, modernism. En linje i den svenska modernismens poetologiska reflexion*, Almqvist & Wiksell international, Stockholm 2000.

niserade formen i musiken och – parallellt – i dikten (upprepningar, moduleringar och genomföringar av ordmelodiens temata).¹⁸⁵ Å andra sidan utvecklar Wasilewska-Chmura en diskussion om skillnaden mellan temats funktion och betydelse i den litteraturvetenskapliga respektive den musikaliska diskursen: ”I den litteraturvetenskapliga diskursen synes begreppet tema sammanfatta verkets *idéinnehåll* eller dess centrala tanke, gentemot vilken alla motiv och andra konstruktionselement är underordnade.”¹⁸⁶ Däremot utgör det musikaliska temat ”grundförutsättningen för den moderna *formuppfattningen* som utkristalliseras runt 1700 i operaarian och den instrumentala konserten.”¹⁸⁷ Temat beskrivs som ”en tonföljd som betingar musikstyckets utveckling. Denna tonföljd kännetecknas av stor integritet så att den trots sina talrika förändringar behåller sin identitet, blir igenkänd i formens tidsmässiga utveckling och uppfattas som dess viktigaste strukturelement.”¹⁸⁸ I min analys kommer jag inte att fördjupa mig i en diskussion om förhållanden mellan musik och poesi och temats realisation i olika konstområden utan endast beröra musikens inflytande på de parländska romanernas tematiska mönster och stilistiska säregenhet.

I Parlands författarskap fungerar musiken både som ett motiv och som poetikens berättarprincip. I *Kunskap och inlevelse* beskriver Parland den roll som musiken spelar för hans skapande:

Musiken har framför allt hjälpt mig att lösa formproblem i mina böcker i stort, både då jag koncipierat dem och sovrat materialet och då jag gett dem deras slutgiltiga form. Jag ser i den moderna romanen främst ett alster av en polyfon konst, byggd på ett flertal genomgående motiv, som imiterar varandra och flätar ihop sig. ”Förvandlingar” koncipierades ursprungligen i rent musikalisk form och hette ”Kanon”. Modellen var en fyrstämmig kanon, liksom Broder Jacob, där alla sjunger samma melodi, men de fyra stämmorna med bestämda tidsintervaller adderar sig till varandra och bildar en polyfon vävnad, i vilken alltid tre stämmor bildar det harmoniska ackompanjemanget till den fjärde. (KI., s. 21 f.)

¹⁸⁵ Wasilewska-Chmura, 2000, s. 91.

¹⁸⁶ Wasilewska-Chmura, 2000, s. 91, min kursiv.

¹⁸⁷ Wasilewska-Chmura, 2000, s. 92, min kursiv.

¹⁸⁸ Wasilewska-Chmura, 2000, s. 93.

Parlands strävan att använda en musikalisk princip i romanen inspirerades av Thomas Manns författarskap, där musiken fungerar som både ett motiv och ett konstnärligt grepp.¹⁸⁹ I det ovanstående citatet beskriver Parland en kontrapunktisk textmodell. Detta musikbegrepp innebär en teknik för polyfon musikalisk komposition, vars resultat är en musikalisk struktur uppbyggd av två eller flera självständiga stämmor.¹⁹⁰ Kontrapunkt i egentlig mening är när tonsättaren (eller improvisatörerna) tänker musiken linjärt, som en följd av samklanger eller en enda melodisk linje med eller utan ackord, vilket utgör melodins mångfald och djupdimension. Wasilewska-Chmura betonar att polyfoni och kontrapunkt utgör genuint musikaliska tekniker med bestämda regler.¹⁹¹ Polyfoni definierar hon som ”en grekisk term som ursprungligen inte innebar strikt musikaliska fenomen men som med tiden kom att beteckna flerstämning musik och vidare en musikalisk struktureringsmetod som bygger på flera linjära förlopp vilka till en viss grad utvecklar sig oberoende av varandra.”¹⁹² Kontrapunkt beskriver Wasilewska-Chmura som ”en term av nyare datum [...] och en tematisk sådan; den betecknar ett system av relationer som reglerar stämmornas förhållande till varandra (i metodiskt, rytmiskt och harmoniskt avseende) i polyfon musik [...]”¹⁹³

Den litterära kontrapunkten och textens polyfoni uppfattar jag som en parallell utveckling av flera motiv som sammanflätas och förgrenar sig i en text. I olika sammanhang betonar Parland den musikaliska teknikens betydelse för hans litterära produktion. Angående debutromanen skriver han i *Kunskap och inlevelse* att av alla hans romaner är just *Förvandlingar* den ”som är starkast påverkad av musikaliska formelement, mest polyfont koncipierad” (*KI.*, s. 27).

¹⁸⁹ Musikens roll i Thomas Manns författarskap är ett stort forskningsämne som kräver en separat diskussion. Litteraturkritikern Martin Lagerholm påpekar att ”det är svårt att hitta någon annan modern författare för vilken konstmusiken i alla dess former betytt mer än för denne ”världslitteraturens mest musikbesatta författare”, som den meriterade Mann-kännaren Hans Rudolf Vaget kallat honom.” Lagerholm anger även ett citat från Thomas Manns presentation av *Bergtagen* som han gjorde för studenterna vid Princeton University: ”Man får ofta höra att en diktare ’egentligen’ är något annat: en felplacerad målare eller grafiker eller bildhuggare eller arkitekt eller gud vet vad. För min del måste jag i så fall räkna mig till musikerna bland diktarna.”, <http://www.svd.se/manns-karlektill-musiken-ar-besvarad>, hämtat 7.6.2017.

¹⁹⁰ Nationalencyklopedin, kontrapunkt, <http://www.ne.se/uppsalsverk/encyklopedi/lang/kontrapunkt>, hämtat 31.5.2017.

¹⁹¹ Wasilewska-Chmura, 2000, s. 218.

¹⁹² Wasilewska-Chmura, 2000, s. 218.

¹⁹³ Wasilewska-Chmura, 2000, s. 218.

Författarens reflexioner om en litterär skapelse som ett musikaliskt verk förekommer även i *Flanellkostym och farsans käpp*, där en av bipersonerna, den ironiske Guido, som är en nära vän till protagonisten, berättar om sin idé till en bok som han funderar på att skriva:

-Men varför heter boken "Kanon"?

-Därför att den skall vara komponerad som en kanon. En och samma melodi, dvs. kärleken till hjältinnan, träder in efter varje takt och flätar ihop sig med den föregående, tills alla fyra stämmor ljuder samtidigt. Som i "Broder Jakob". Sedan klingar stycket ut i omvänd ordning, begynnelsestämman först och den fjärde sist. (FFK., s.127)

Samtalet mellan Vincent och Guido kretsar kring frågan om den konstnärliga form som ligger till grund för romanens komposition, där varje gestalt åtföljs av ett eget musikaliskt tema. Detta utgör skildringens tematiska och motiviska enhet. Onkel Cid, liksom Parlands far Oswald, visar sig vara en trogen anhängare och kännare av klassisk musik, som betraktar musiken som ett sätt att få befrielse från de smärtsamma tankar som kretsar i medvetandet. Cids omdöme om Waldsteinsonaten vittnar om hans djupa kunskaper i musiken: "Jag älskar denna sonat för dess friska egenhet att oupphörligt pendla mellan dur och moll i samma tonskala" (*Förvandlingar*, s. 52). Jämfört med Cid som nöjer sig med att lyssna på musikspelet söker Vincent ett slags tröst genom att själv spela och komponera:

I timal sitter jag vid pianot, oförmögen att göra mig lös från denna förhäxade musik som brusar i det gamla pianot och fyller rummen med sitt sorl. När jag sedan lyckas slita mig lös och kommer till medvetande minns jag med skräck och äckel detta hypnosliknande tillstånd och vänder mig nästan med rädsla från pianot. Det är som om mitt doldaste jag blivit blottat och jag sett hela mitt väsens ensamma, ihåliga ynklighet. (FFK., s.16)

Musiken blir för Vincent ett sätt att komma undan verkligheten och undvika det främlingskap som han plågas av. Samtidigt har musiken ett slags avslöjande kraft, som blottar själens hemligheter och avvärpar människan inför hennes sanna anlete. Vincents förhållningssätt till musiken innebär både smärta och njutning och har en mer känslomässig karaktär än Cids analytiska och avståndstagande syn på musiken. Även för Mario visar musiken sig vara den

största källan till katarsiska upplevelser och har ett starkt inflytande på själen och kan förändra tillvaron. Utifrån Marios perspektiv beskrivs Orells utomordentliga spel av Schumann och Chopin, som får Mario att känna ”denna köld-
ilning genom ryggmärgen som blott brukar infinna sig när musiken påverkar mig som starkast” (FFK., s. 140). Huvudpersonerna (Cid, Mario och Vincent) åtföljs var och en av ett slags musikaliskt ackompanjemang; olika musikaliska teman korsar varandra vilket ligger till grund för den poetiska världens tematiska mönster.

Det är intressant att kontrapunkten även nämns i samband med Riki-berättelserna, som uteslutande bygger på protagonistens begränsade perspektiv. Angående *Den förtrollade vägens* ursprungliga idé skriver Parland:

Tanken att visa ”varat” och framför allt de vuxnas värld ur det lilla barnets synvinkel förefaller mig fångslande, i synnerhet som detta gav möjligheter till *en kontrapunktisk behandling* av motiven. (KI., s. 26, *min kursiv*)

Den analys som jag genomfört i kapitlets tidigare avsnitt visar att barndoms-
skildringarna karakteriseras av dubbelexponeringseffekten. Den implicita författarens ironiska röst framträder i den naivistiska berättelsen och bryter in i den konstruerade världsbilden. Varje motiv, som uttrycker ett eller ett annat tema, kan behandlas från två olika perspektiv. Med ”en kontrapunktisk behandling av motiven” menar Parland förmodligen motivens och bildernas dubbelexponering, deras ”dubbelklang”.

Som tidigare har påpekats är musiken eller en musikalisk princip inte bara ett konstnärligt verktyg som syftar till att konstruera berättelsens kompositionella rum, utan även ett konstant motiv som är ett uttryck för viktiga teman som till exempel protagonistens inre främlingskap och generationskonflikten.

Parlands berättelser är genomsyrade av Beethovens, Schumanns och Chopins musikaliska teman, vilket återger den musikaliska stämning som rådde i familjen. I *Den förtrollade vägen* finns en passage där musiken fungerar som en viktig bakgrund för Rikis inre upplevelser: ”Musiken slutade med en serie ringande klämtningar som lät som koskällan och dog sedan bort i ett mörkt underjordiskt dån” (DFV., s. 159). Musikunderhållningen ges stort utrymme av berättaren, och får snart en grotesk karaktär:

Alla började gräla och prata i munnen på varandra. Tant Louise skrek att musik bör vara ren och vacker, och andra var av motsatt mening. Den

tjocka onkel Erni stack händerna i kavajfickorna och gick långsamt ut ur rummet. Tant Louise sade att hon var trött på alla dessa rysliga nymodigheter och bad doktor Montelius spela något ordentligt: en romans eller en vals som man kunde lyssna till utan att det ilade i tänderna och man fick öronvärk. (DFV., s. 160)

Av de vuxnas starka reaktioner framgår att det spelades en på den tiden modern musik, som förmodligen stridit mot den äldre generationens klassiska musiksmak. Man kan tänka sig att prototypen för den musiker som skildras i det ovancerade avsnittet kan ha varit Ernest Pingoud, en kusin till Maria Seseemann. I *Kunskap och inlevelse* betecknar Oscar honom som ”släktens geni” som brukade föredra sina kompositioner på pianot i Tikkala:

För oss var han en idol, konstnären-bohemen som inspirerade oss till kakofoniska kompositioner på pianot. Orgierna slutade vanligen med en skräll, då far slog igen pianolocket så att man just och jämt hann dra undan fingrarna. (KI., s.18)

Ernest Pingoud kom till familjehemmet från Helsingfors och var en av föräldrarnas peterburgska emigrantbekanta, i likhet med den virtuosa amatörpianisten Max Grimm, som också skulle kunna vara en förlaga till pianisten som skildras i *Den förtrollade vägen*. Genom att väva in den musikaliska komponenten i romanen tangerar Parland ett av författarskapets centrala teman, generationskonflikten, som även framstår som en motsättning mellan barnets och de vuxnas respektive världar.

I alla Parlands romaner, särskilt i *Den förtrollade vägen*, fungerar musiken som en komponent i miljöskildringen som även uttrycker författarens nostalgiska vemod över de fina familjetraditionerna som åtföljs av ett vemod över den ryska kulturens försvinnande.

Genom att tillämpa musikaliska tekniker på sina berättelser visar Parland inte bara sin unika författarröst, utan uppträder även som en psykolog som är medveten om perceptionens mekanismer. Musiken som hörs i romanernas tematiska fält och struktur riktas mot läsarens sinnen. Genom upprepningarna av samma teman och motiv skapas textens rytm som får läsaren uppleva den beskrivna verklighetens fördolda skönhet. Musiken har således i trilogin en estetisk funktion som ger de vardagliga händelserna och till synes oansenliga föremål en poetisk belysning.

2.4. Drömmar och fantasier

Parlands skildringar av protagonisternas drömmar och dagfantasier blir ett uttryck för författarens längtan efter att återkomma till det som han själv kallar för "själens vagga", där "världen och jag själv blev till" (DFV., s. 8). Själens vagga kan uppfattas som den inre resans både ursprung och ändamål, som i psykoanalysens anda karakteriseras av försoningen mellan det medvetna och det omedvetna, förnuft och känsla, det andliga och det kroppsliga.

I *Kunskap och inlevelse* betonar Parland de likheter som finns mellan litteraturen och psykoanalysen. Han definierar psykoanalysen som "en adekvat metod som grundade sig på empatisk inlevelse och tolkning och därmed företrädde något nytt inom forskningen av själslivet" (KI., s. 111). Enligt Parland var det Sigmund Freud som hade inlett "det omvälvande, *systematiska* och *empiriska forskningsarbetet* i det omedvetna" (KI., s. 111, kursiv i original). Det empiriska forskningsarbetet har utvecklat en egen begreppsapparat, teori och referensram som bygger på den stora klassiska romantiska traditionen. Parland, som sätter stort värde på det freudianska inslaget i de hermeneutiska forskningsmetoderna, framhåller den empatiska och tolkande granskningens fruktbara karaktär i jämförelse med "det objektiverade och rationella då vårt objekt till sin kvalitet är själsligt eller andligt" (KI., s. 129). Trots att Parland är medveten om all kritik som har riktats mot Freud förnekar han inte den freudianska analysen, som enligt hans mening inte är "läkarkunskap" utan snarare "poesi" (KI., s. 111). Det poetiska i psykoanalysen och det psykoanalytiska i poesin karakteriserar Parlands författarröst. Drömmar och fantasier i Parlands romaner kan som ett konstnärligt grepp likställas med förtätningsarbetet i psykoanalysen. I *Drömtydning* påpekar Freud att "drömmen är knapp, fattig, lakonisk i förhållande till drömtankarnas omfång och rikedom."¹⁹⁴ Förtätningen av till synes osammanhängande bilder sker enligt Freud "på *uteslutningens* väg, då drömmen inte är en trogen översättning eller en projektion av drömtankarna punkt för punkt, utan en högst ofullständig och fragmentarisk återgivning."¹⁹⁵

Drömmarna är ett slags mosaik där dagens spontana intryck, det förflutnas halvförglömda minnen, fördolda eller ofullbordade önskningsar, förträngda begär och omedvetna rädslor vävs samman. I relation till livets mer eller mindre

¹⁹⁴ Freud, 1996, s. 273.

¹⁹⁵ Freud, 1996, s. 275, kursiv i original.

kontinuerliga gång verkar drömmar vara det omedvetnas nyckfulla spel som följer sin egen logik, men i själva verket föreställer drömmarna människans världsbild i dess koncentrerade form, då allt som har varit förträngt och outtalat under dagen kommer till uttryck. Drömmarnas fragmentariska karaktär återges i Parlands skildringar av protagonisternas drömmar, som inte är några absurda kombinationer av slumpartade bilder utan genomtänkta och koncentrerade framställningar av hela berättelsen. Drömbilderna kan betraktas som berättelsens motiviska essens.

I motsats till verkligheten som ofta framstår som en inbillning har drömmarna i Parlands berättelser en påtagligt verklig karaktär. Redan i debutromanen framträder den bräckliga gränsen mellan dröm och verklighet: ”Jag känner mig som en sömngångare, jag går omkring och tycker att allt det jag ser, hör och upplever inte är riktigt verkligt” (*Förvandlingar*, s. 10). Händelsernas och människornas föränderliga väsen skapar förvirring i Cids föreställningsvärld.

I *Förvandlingar*, där dödstatematiken är förknippad framför allt med Evas сюжетlinje, upprepas hjältinnans skräckdröm att hon är död. Liksom en sjuk patient berättar hon omständligt sin dröm för Cid, som tar på sig terapeutens roll:

I drömmen ser jag er alla som jag älskar: mamma, dig, Henry, barnen. Jag befinner mig ibland er, men ingen ser mig. Ni talar med varandra, skrattar, går av och an i rummen, men ingen märker mig. När jag tilltalar er går ni förbi mig, som om ni inte alls hörde mig eller visste var jag fanns. (*Förvandlingar*, s.125)

I Evas dröm avbildas hela hennes själsliv, i vilket rädslan för att bli avvisad och övergiven råder över alla andra känslor. Moderns gränslösa och uppoffrande kärlek till barnen, särskilt till Mario, möter sönerns motstånd, vilket förorsakar hennes största lidande som tar sig uttryck i den återkommande drömmen.

Flanellkostym och farsans käpp är uppbyggd som en växling mellan flera berättare – Vincents, Marios, Cids och familjevännens Guidos. Handlingen är genomsyrad av brödernas drömmar, där alla inre konflikter och komplex gestaltas som en rad förtätade bilder. Liksom Eva plågas Vincent av drömmar där han är död:

Jag [...] såg min egen kropp ligga vaken utsträckt på sängen. Den var slapp och tung som en sovandes. Jag lyfte upp den och tryckte, genom-bävad av en våldsam rörelse, läpparna mot dess bröst. I samma ögonblick

märkte jag att jag gått igenom spegelramen och att det var min egen spegelbild som steg emot mig. (FFK., s.62)

I Vincents dröm realiseras dödstatiken i spegelmotivet, som spelar en mycket viktig roll för skildringen av protagonistens själsliv. Vincents världsbild är präglad av en olöslig konflikt mellan självupptagenheten och känslan av att vara otillräcklig. Jämfört med Mario, som med lätthet återspeglar de andras beteende, plågas Vincent av en manisk föreställning om att vara förföljd av en dubbelgångare som berövar honom hans helhet och självständighet. Dubbelgångarmotivet förekommer i en annan märkvärdig dröm där brödernas rivalitet antar absurda former. I drömmen kretsar konflikten kring en mängd pyjamas som Anna och Orell skänker Vincent, som provar dem på sig framför en spegel. Han är särskilt förtjust i en pyjamas med vackra röda broderier som de har lagt åt sidan. Det visar sig att den ska sparas åt Mario, vilket sårar Vincent djupt. Han grälar också med Anna om en badkappa som han måste ha på sig för att fira ett slags symboliskt bröllop med en kvinna som han inte ens känner:

Jag står och betraktar mig i spegeln. Skjortan räcker ända ned till hälarna men jag tycker att jag ser löjlig ut i den och är opassande klädd. Den har inga knappar och kan inte knäppas framtill. Jag förklarar för Anna att det är omöjligt att använda en dylik badkappa. På kvällen ska jag ju fira ett slags symboliskt bröllop med en kvinna. Det är inte någon bestämd person och jag vet inte hennes namn. (FFK., s.209)

I fokus i Vincents dröm står protagonistens självbetraktande i spegeln som visar hans sanna anlete. Huvudpersonens identitetssökande tar sig uttryck i en klädprovning som åtföljs av känslan av att han ser löjlig ut och är opassande klädd. Vincents tvetydiga förhållningssätt till kvinnorna, som hos honom väcker både begär och ångest, realiseras i en underlig bild av ett bröllop med en kvinna som han inte ens känner. Denna okända kvinna kan tolkas som ett uttryck för Vincents oförmåga att få grepp om sina egna känslor till Carola och bestämma sig för att gå från tanke till handling.

För att träffa denna okända kvinna gör Vincent en imaginär tågresa då han glömmet kappsäcken med pyjamasen och badkappan. Detta uppväcker hans förtvivlan och fruktan inför fadern. I drömmen figurerar även onkel Cid och Mario som möter Vincent, leende och klädd i den vackra pyjamasen med de röda broderierna. Onkel Cid, som i verkligheten är Vincents nära vän, blir hans fiende, klädd i gymnastikdräkt som en brottare. Drömmens kulmen inträffar

då onkel Cid kastar en gyllene diskus som krossar Vincents tinning (*FFK.*, s. 209).

Här vill jag göra en jämförelse mellan analysen av drömbilder i Parlands skildringar och drömtydningen, där enligt Freud enstaka tankeförbindelser som inte haft någon del i drömbildningen uppstår först under analysens gång. De nya förbindelser som är resultatet av ett analytiskt arbete betecknar Freud som "biassociationer, kortslutningar som möjliggöres genom andra förbindelser som ligger djupare."¹⁹⁶ Drömmen, som är en högst ofullständig och fragmentarisk reproduktion av drömtankarna, erbjuder flera tolkningar, men ingen av dem kan ha anspråk på att vara den enda möjliga och definitiva. Genom att finna drömmarnas knutpunkter och dröminnehållets överdeterminerade element kan man komma fram till de tankar och händelser som står bakom drömmen. De förbindelser som uttolkaren etablerar mellan dröminnehållet och drömtankarna, mellan dröm och verklighet och den innebörd som uttolkaren lägger i drömmens olika element förblir dock hypotetiska. En liknande tolkningsproblematik gäller drömbilderna i Parlands berättelser, där protagonisternas drömmar och fantasier inte bara "översätter" den "verklighet" de befinner sig i utan blir ett uttryck för deras själsliga processer som inte ligger på berättelsens yta utan är underförstådda. En viktig skillnad är dock den att uttolkaren här kan utgå ifrån de psykoanalytiska intentioner som Parland öppet deklarerar.

I sin utförliga drömskildring uppträder Parland som en psykiater som genom beskrivningar av människans drömmar försöker komma åt själens gåta. Vincents dröm är ett slags sammanföring av romanens viktigaste motiv: brödernas rivalitet om Annas och Orells välvilja, Vincents och Marios kamp för onkel Cids kärlek, Vincents ständiga känsla av att inte äga sina egna kläder och leva sitt eget liv och hans rädsla för att onkel Cid väljer bort honom till förmån för Mario, vilket Vincent upplever som ett svek.

Med hjälp av beskrivningen av protagonistens nattdrömmar och dagliga fantasier framhävs berättelsens konstanta motiv. Drömmen som berättarform fungerar även som ett sätt att främmandegöra de igenkännliga motiven, som i den nya kontexten får en ny, både kuslig och komisk, karaktär. Detta kan man se i Riki-trilogin där drömmar och fantasier, liksom skildringen av barnens lekar, intar en särskild plats.

¹⁹⁶ Freud, 1996, s. 274.

Den förtrollade vägens kulminationsscen utspelas i Rikis medvetande där alla de ”förolämpningar” som han har varit utsatt för och alla de inre komplex och farhågor som han plågas av materialiseras i konkreta gestalter. Efter att Riki blivit straffad av Kuno Grim gömmer pojken sig i syrenbuskarna där han inbillar sig vara världens mäktigaste trollkarl, som kan trolla och härska med hjälp av Eldfågeln magiska fjäder. I sin fantasi kommer han tillbaka till Salmelas veranda inte som en bestraffad och djupt förolämpad gosse utan som en vinnare som njuter av ”den berusande maktkänsla” som fyller honom. Parland skapar en psykologiskt nyanserad bild av själslivet där känslan av att vara liten och hjälplös står i motsättning till strävan att hävda sig inför ”de stora” och visa sin förmåga att bestämma och besegra.

I denna dikotomi som ligger till grund för karaktärens paradoxala väsen förkroppsligas barnarketypens speciella fenomenologi, som Parland har varit högst medveten om. Enligt Jung uttrycker barnarketypen människans helhet som förenar flera motsägelser. Det i kulturen konstruerade barnet är ”övergivet och utlämnat och samtidigt gudomligt och mäktigt, den oansenliga, tvivelaktiga begynnelsen och det triumfatoriska slutet.”¹⁹⁷

Romanens alla konstanta motiv sammanförs och främmandegörs i en skildring av Rikis fantasi som påminner om Alice från Underlandet, där de vuxna förvandlas till små barn som inte kan motstå omgivningens onda krafter. Barnet uppträder däremot som en mäktig vuxen som dricker vin, äter vad det behagar och visar sin utomordentliga fysiska styrka:

Det kittlar i maggropen och suger i munnen när jag tittar nedåt – och landar på Salmelas röda tak. Vad blomrabatterna och rosenhäckarna ser små ut här uppifrån! Som mönstret i ett brokigt tyg. De andra står där nere som små dockor, lyfter armarna och pekar på mig. (*DFV.*, s. 192)

Rikis gränslösa längtan efter att erövra de vuxnas värld kommer till uttryck i groteska bilder: storebror Bernt, som väcker Rikis avundsjuka, förvandlas till ett spädbarn som sprattlar på sin stol i en blårutig babykolt och med en nedfläckad haklapp; onkel Boris står i Ninas ljusblå klänning och tant Paula kissar på sig. I den lille pojkens vilda fantasi likställs han med Gud som har en förmåga att avgöra de andras öden, förgöra och väcka till liv.

¹⁹⁷ Jung, 1995, s. 193.

Protagonistens storvulna ambitioner att hämnas på dem som någon gång straffat och förolämpat honom blandas samman med strävan att förtjäna de vuxnas välvilja och kärlek. Denna motsägelse kommer till uttryck i flera komiska bilder. "Hämndens ögonblick" blir även "försoningens ögonblick", då alla Rikis hemliga ambitioner uppfylls. Den ouppnåelige Oliver skrattar och lyfter upp honom i sitt knä: "Jag klappar i händerna och ropar: Nu är allt bra!" (DFV., s. 193 f.). I de exakta psykologiska iakttagelserna hörs den implicita författarens ironiska röst, vilket skapar en dubbelexponeringseffekt. Detta innebär att läsaren har en möjlighet att se på bilden från två olika perspektiv: barnets som är den "opålitliga" berättaren och den implicita författarens. Protagonistens själsliga motsägelser, hemliga önskningar, plågsamma komplex och förbjudna känslor framställs i en dubbel belysning.

I *Spegelgossen*, där de flesta motiven anknyts till temat det sexuella uppvaknandet, spelar drömmar och fantasier en mycket viktig roll i sujetbyggnaden och skildringarna av karaktärerna. Kapitlet "Rättegången" som gestaltar protagonistens nattliga drömmar kan betraktas som *Spegelgossens* kompositionella kulmen där trilogins tematiska konstanter kommer till uttryck i groteska gestalter. Rikis skuld känsla för "syndiga" tankar och gärningar personifieras i bilden av den svarta tjuren som i pojken fantasi kommer tillbaka för att bestraffa honom. Under den imaginära rättegången anklagas Riki för att vara "en fuling, ett litet missfoster, smutsig och fördärvad till kropp och själ, så att man rent ut sagt alltid vämjdes då man vidrörde honom" (S., s. 159). Anklagelsen för att ha kastat en padda rakt i ansiktet på en av flickorna anspelar på en scen i *Den förtrollade vägen* där Riki, djupt sårad av Ninas likgiltighet, kastar en slemmig padda i hennes ansikte. Tantens beskyllning att han är en tjuv och lögnare som är skyldig till de oskyldiga mössens död framkallar en episod från *Tjurens år* där pojken, plågad av hunger, i smyg tar Tantens socker och bröd och sedan lägger skulden på mössen (TÅ., s.144). Djuren intar en central plats i drömmen: den svarta Baal och den vita Valpas, de lekfulla fölen Kaima och Veikko och mössen som "snyftar till och torkar sig i ögonen med tassarna" samlas i rättegångens rum för att påminna om Rikis synder och anklaga honom för deras lidanden (S., s. 164). I djurens gestalter materialiseras även det kroppsliga och sensuella som Riki fruktar och som väcker hans skuld känsla och skam.

Alla små misstag, som till exempel ”den fula fläcken på tapeten” eller ”pölen i Alfreds tambur” som Riki känner sig skyldig till, transformeras till dödssynder liksom i ett förstoringsglas. Även hans uppror mot Gud som skildras i *Spiegelgossen* i ett kapitel ”Den vita tjuren” kommer till uttryck i onkel Frans bekanta gestalt, som i mardrömmen föreställer Gud som uppenbarar sig vid rättegången för att bekräfta Rikis syndiga väsen. Hela scenen utspelar sig på gränsen mellan fantasi och verklighet, enligt drömmens lagar som gör att vanliga ting och fenomen undergår ständiga förvandlingar och förtätningar. I månskenet transformeras den trygga barnkammaren till rummet som ”ligger djupt under jorden, utgången är igenmurad”; en trevlig hermelin som Riki försöker föreställa sig för att ge tankarna andra spår förvandlas till Baals ”vidundersnunna” vars öron ”förlängs till spetsiga horn, munnen kröker sig till en skära” (S., s. 161 f.). Protagonisten befinner sig i ett halvvaket tillstånd då han å ena sidan inser att Baal bara är en bild som visar sig för honom, och å andra sidan upplever en påtaglig fruktan att bli lemlästad och dödad:

Kudden är het och fuktig. Jag ligger visst och gråter [...] Djupast inne känner jag eggen av en offerkniv som gräver i mitt kött. Jag känner hur den långsamt skär loss hjärtat, hur en hand försiktigt trevande glider in under revbenen och kramar ihop hjärtat så att jag inte kan dra andan. [...] Det värsta är att jag inte kan försvara mig mot en osynlig kniv, lika litet som mot de osynliga händer som sjunker in i min kropp och trevar omkring i den. Och nu är rösterna där igen! (S., s. 171 f.)

De grundlösa farhågor och förbjudna önskningar som döljer sig i själens hemliga skrymslen personifieras i pojkens nattdröm, där ”verkligheten” och fantasin ständigt byter plats. Med hjälp av drömtexterna skapas texternas ”knutpunkter” där konstanta motiv sammanförs och får en särskild, ofta grotesk, omtolkning.

Drömbilderna har dock också en annan betydelse i Parlands texter. Som Boel Westin påpekar är drömmarna i barnlitterära berättelser ofta förknippade med en längtan efter förändring och i förlängningen med en individuell pånyttfödelse – en utforskning av det egna jaget.¹⁹⁸ Drömbilderna i Parlands berättelse syftar inte bara till att visa protagonisternas fördolda komplex och begär; de är inte bara ett sätt att bearbeta smärtsamma erfarenheter och barn-

¹⁹⁸ Westin, 2011, s. 71.

domstrauman. I skildringen av drömmar och dagfantasier kan man också avläsa protagonisternas intention att förverkliga sina inre resurser, lämna sin barndom och växa upp.

I detta kapitel har jag genomfört ett försök att med hjälp av Zholkovskijs tema-text-modell betrakta Parlands författarskap som en tematisk och motivisk helhet. Genom att urskilja författarskapets centrala tema och tematiska konstanter finner man nyckeln både till varje enskild berättelse och till författarens världsåskådning.

Författaren Parlands nostalgiska känsla och psykiatern Parlands brinnande intresse för människosjälens gåta förenas i en konstnärlig drivkraft som får honom att återvända till sitt ursprung. Inte bara Riki-trilogin utan också de två andra romanerna kan ses som den typ av återberättande som enligt Clarence Crafoord är ”en bearbetande skapelseakt” där ”mycket läggs till och dras ifrån.”¹⁹⁹ Denna skapelseakt bygger på att ”tiden förvandlar den barndom som vi bär i oss i livet och ger den alltmer formen av en personlig myt.”²⁰⁰ Denna förvandling från ett självbiografiskt stoff till en skönlitterär text uppmärksammas även av Anna Jörngården, som uppfattar litteraturen som ”återskapandet av ett förlorat sammanhang i vilket nostalgi blir en kreativ drivkraft.”²⁰¹

Trots de uppenbart självbiografiska inslag som kan avläsas i Parlands romaner bör man dock inte tolka hans skönlitterära verk som självbiografiska. I *Förvandlingar* noterar Cid i sina anteckningar att alla familjer bevarar sina legender. Legenderna tillhör både verkligheten och fantasin; den förankras i verkligheten men har mytologiska drag. Man kan säga att författarskapet syftar till att skapa sådana legender där de verkliga människornas igenkännliga öden tjänar som förebilder för de litterära karaktärerna.

Parland rekonstruerar sitt förflutna och ger det samtidigt mytologiska drag. Hela hans författarskap kretsar kring barndomen som både en tidsperiod i människans liv och själens eviga tillstånd. Föreställningen om barndomen som själens ursprung och rena källa genomsyrar Riki-trilogin, där barnet är den sammanhållande gestalten. Även debutromanen och dess fortsättning handlar om barndomens upphörande och vuxenblivandets smärtsamma process. Barndomen i Parlands författarskap både mytologiseras och avslöjas; den visas

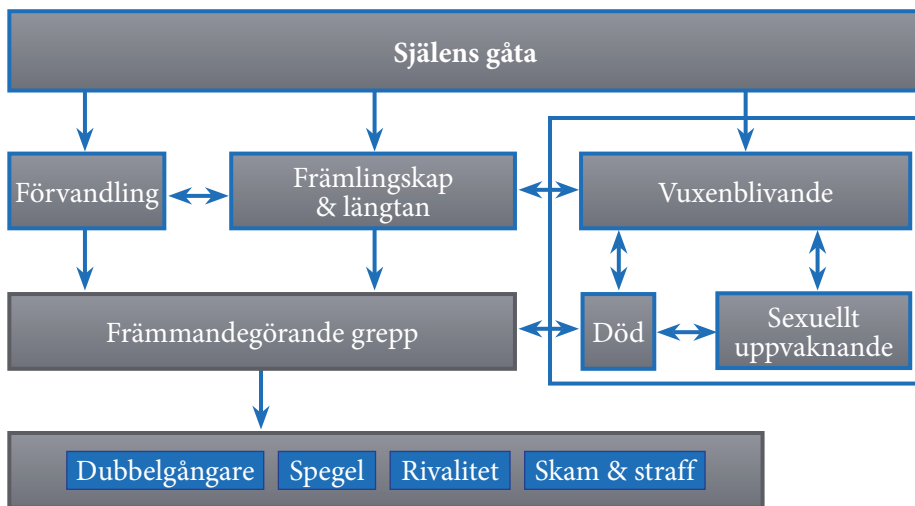
¹⁹⁹ Crafoord, 1966, s. 40.

²⁰⁰ Crafoord, 1966, s. 40.

²⁰¹ Jörngården, 2012, s. 13.

som ett förlorat paradiset och som en bräcklig värld där människan får uppleva främlingskap och längtan. Barndomen är både tid och rum; den inre och yttre världen. Den konstrueras genom skildringarna av protagonisternas själsliga processer och den miljö där dessa äger rum.

Låt mig återkomma till den modell av det parlandska författarskapet som har utformats under analysens gång:



Av detta diagram framgår att författarskapets centrala tema – själens gåta – konkretiseras i sådana tematiska konstanter som förvandling, främlingskap och längtan, vuxenblivande, död och sexuellt uppvaknande, som i sin tur tar sig uttryck i flera konstanta motiv som än går parallellt än korsar varandra. Det finns även kopplingar mellan tematiska konstanter som övergår till varandra och förkroppsligas i samma konstanta motiv. Främlingskap och längtan har här betecknats som en tematisk konstant, men skulle naturligtvis också kunna delas upp i två fristående – men nära sammanhängande. Döden och det sexuella uppvaknandet som delaspekter av vuxenblivandet skulle likaså kunna ses som tre separata om än närstående teman. Det parlandska författarskapets konstanta motiv inskränker sig dock inte till dem som ingår i det exemplifierande diagrammet ovan. Jag har i analysen redan kommenterat flera andra konstanta motiv – vansinnet, klädbytet, musiken, och så vidare – och kommer i den fortsatta analysen att ta upp ännu fler. Den komparativa läsning av Parland och de ryska förebilderna som jag kommer att genomföra i de två följande

kapitlen öppnar nya möjligheter för analysen av de berörda berättelsernas motiviska rikedom. I analyskapiteln kommer jag att använda av stilistiska skäl begreppen tema och motiv som synonymer för de ovan diskuterade begreppen tematisk konstant respektive konstant motiv.

Genom att relatera Zholkovskijs tema-textmodell till Parlands texter får man en möjlighet att se på författarskapet i dess helhet. De tematiska konstanter och konstanta motiv som ligger till grund för denna helhet har dock en allmän karaktär och konkretiseras bara under analysens gång. Trots att jag i min modell har försökt visa kopplingen mellan olika tematiska konstanter uppstår det ändå ett tomrum, det saknas en felande länk som skulle ladda modellen med betydelse och skapa tematisk enhetlighet. Denna felande länk som inte syns i diagrammet är barndomen som idé. Författarens strävan att återberätta det tidiga förflutna och ge konstnärlig form åt en barndomstid som flytt sätter igång skapandets mekanism, som står bakom varje struktur och varje modell. Just barndomen som metafor, idé eller litterär konstruktion blir den katalysator som fyller de tematiska konstanterna med en konkret innebörd. Genom föreställningen om barndomen väcks de allmänna temana och motiven till liv.

3. OSCAR PARLAND OCH LEO TOLSTOJ: DET FÖRLORADE PARADISET

3.1. Om den litterära dialogen

Begreppet dialog innebär ett ömsesidigt utbyte mellan två eller flera deltagare som strävar efter att uppnå förståelse för varandras tankegångar och nå samsyn. Därför har varje resonemang om en litterär dialog mellan Oscar Parland och Leo Tolstoj en metaforisk karaktär. Det är uppenbarligen Parland som för ett slags dialog med Tolstoj, vars estetik och filosofi gav impulser till flera generationer av europeiska författare, som i sin tur formulerade sina svar till föregångaren.

Som jag tidigare har påpekat är utgångspunkten för min komparativa läsning ett gemensamt tema i Parlands och Tolstojs respektive trilogier: barnets vuxenblivande och barndomens upphörande. I Parlands romaner hänger detta tema ihop med ett annat tema – den ryska kulturens undergång under och efter det ryska revolutionära 1917.²⁰² Hos såväl Parland som Tolstoj tar temat vuxenblivande sig uttryck i konstanta motiv och poetiska bilder som har flera beröringspunkter. Med avstamp i Zholkovskijs tema-textmodell genomför jag en analys för att besvara följande frågor: Med hjälp av vilka konstnärliga grepp omtolkas Tolstojs teman i Parlands prosa? Vilken betydelse har de tematiska och motiviska överensstämmelserna för förståelsen av de berörda författarskapen och var ligger brytningspunkten mellan dem? Vilken är den estetiska och etiska kontaktytan mellan de två författarskapen? Hur fungerar den litterära dialogen i praktiken?

I båda trilogierna är barnet den sammanhållande gestalten. Tolstojs protagonist Nikolenka Irtenjev iakttar och upplever tillvaron, växer och utvecklas under händelseförloppet: från den spontane och öppenhjärtige tioårige gossen i *Barndomen* (1852) förvandlas Nikolenka först till en tonåring, full av plågsamma komplex och tunga tankar i *Pojkåren* (1854), och sedan i *Ungdomen* (1856) till den unge mannen, studenten på universitetet som söker sin egen väg

²⁰² Se även Michael Ekman, ”Oscar Parland”, i *Finlands svenska litteraturhistoria. Andra delen: 1900-talet. Uppslagsdel*, utgiven av Clas Zilliacus, Svenska litteratursällskapet i Finland, Helsingfors, Stockholm 2000, s. 240.

i samhället och i livet.²⁰³ Trots att Parland i sin trilogi inte visar protagonistens hela uppväxt från en liten pojke till en ung man genomgår Rikis världsbild påtagliga förändringar från en halvmytologisk och fantasifull till en mer realistisk; medvetenhetens nivå växer, vilket återspeglas i skildringen av omgivningen och händelserna.

Den gemensamma grunden för Tolstojs och Parlands respektive barndomsskildringar ligger i texternas kronotopiska struktur. Som Björklund påpekar strävar Oscar Parland efter att göra varje kapitel i sina romaner till en avslutad helhet. Denna kompositionsprincip har gett särskilt tydligt utslag i *Den förtrollade vägen*.²⁰⁴ Samma berättarprincip kan man iaktta hos Tolstoj, framför allt i *Barndomen*, där de första kapitlen framställer ett slags porträttgalleri. Skrupulöst och omständligt porträtteras husläraren Karl Ivanytj, modern och fadern i separata avsnitt. Det finns också självständiga kapitel som beskriver Nikolenkas storebror och hans kusiner Lubochka och Katenka ("Le- kar"), den fromme dåren Grisja ("Den fromme dåren"), och godsets hushållerska Natalja Savisjna ("Natalja Savisjna"). I kapitlet "Pojkarna Ivin" ges ett detaljerat porträtt av Serjoza, vars "originella skönhet" slår den unge Nikolenka från första ögonblicket. Porträtten är inte frikopplade från den konkreta miljön där romanfigurerna befinner sig. Karl Ivanytj gestaltas i klassrummet där varje föremål ägnas berättarens särskilda uppmärksamhet. "Papa" och "maman" anknyts också till konkreta kronotoper: arbetsrummets och salongens. Grisja skildras i tjänstefolkets rum där barnen gömmer sig för att titta på hur dåren tar av sina järnkedjor och läser böner.

Tolstojs skildring av rum och miljö kan betraktas som ett slags encyklopedi om livet på det ryska adelsresidenset, om de ritualer och rutiner som herrskapet och tjänstefolket strängt rättade sig efter; om de både hierarkiska och respektfulla relationer som rådde mellan familjemedlemmarna och tjänstefolket. Åskådligt och påtagligt återger Tolstojs barndomstrilogi den ryska adelns utbildning och uppfostran som inneburit bland annat djupa språkkunskaper och kunskaper om etikett, och där musik- och dansunderhållning, högläsning och hästridning var viktiga inslag. Familjegodsets levnadsmodell, som rekon-

²⁰³ Leo Tolstoj, *Från unga år. Barndomen. Pojkåren. Ungdomen* [1852–1856], övers. Helga Backhoff Malmquist, Wahlström & Widstrand, Stockholm, Progress, Moskva 1980.

²⁰⁴ Björklund, 1982, s. 12.

strueras i Riki-trilogin, har många likheter med den i Tolstojs berättelse. Miljöbeskrivningen i *Den förtrollade vägen* erinrar om skildringar av den ryska adelns levnadssätt hos Tolstoj: samma högläsningar och musikunderhållningar, samma högtidliga matstunder och samma svagt markerade hierarki mellan barnen och de vuxna, mellan herrskapet och tjänstefolket. I likhet med Tolstojs är Parlands sätt att skildra rum och omgivning väldigt konkret och detaljerat, vilket påpekas av Björklund:

Läsaren får en åskådlig föreställning om en lantlig miljö: en egendom med flera bostadsbyggnader, trädgård, iskällarbacke, ladugård, stallbyggnader och arbetarstugor. Grannskapet kring egendomen med det fiktiva namnet Teerilä konkretiseras med några autentiska namn i dåvarande Viborgs landskommun, som Vendelä, Oravansaari, Saarela, Lavola och Juustila.²⁰⁵

Hos Tolstoj vävs skildringarna av människorna in i händelseförloppet som sakta går framåt. Trots de konkreta tidsramarna som tydligt markeras i texten är tiden i romanen förgrenad: protagonistens röst bryts av den implicita författarens både ironiska och nostalgiska intonation. Men även de händelser som beskrivs från Nikolenkas synvinkel verkar tänjas i tiden, vilket skapar en känsla av själva livets långsamma gång. Denna kronotop kallar Bachtin för den biografiska tiden som förflyter i adelsresidens och på gods: ”I Tolstojs verk finns förstås både kriser, fall, förnyelser och återuppståndelser, men de är inte ögonblickliga och faller inte ut ur den biografiska tiden utan är fastsmidda vid den.”²⁰⁶ Det väsentliga i Tolstojs trilogi, framför allt i *Barndomen*, är inte själva händelserna, utan de känslor och tankar som dessa händelser väcker hos Nikolenka. En stor del av *Barndomens* händelseförlopp utspelas under två dagar. Handlingen i kapitel I-XIV kan tidfästas till den 12 augusti 18..., tre dagar efter Nikolenkas födelsedag då han fyllt tio år: den sista dagen på landet, jakten som föregår pojknarnas avresa till Moskva och ett avsked av modern. Kapitel XVI-XXIV består av en rad scener som utspelar sig i den rika och förnäma mormo- derns hus i Moskva under en vinterdag: mormors namnsdag, den märkvärdiga masurkan och Nikolenkas flyktiga förälskelse i Sonetjka. Händelserna i kapitel XXV-XXVIII inträffar under tidsperioden mellan den 16 april då familjen får ett tragiskt brev som handlar om ”mamans” sjukdom (”Brev”) och den 20 april

²⁰⁵ Björklund, 1982, s. 32.

²⁰⁶ Bachtin, 1997, s. 157.

då pojkarna redan tar avsked av den hastigt avlidna modern. Kapitel XV, ”Barndom”, kan betraktas som en viktig lyrisk utvikning från den centrala subjektlinjen där författaren formulerar sin syn på barndomen som ett rent och sant själstillstånd. Denna brist på handling framstår som ett konstnärligt grepp. I sin studie om narrativa och antinarrativa strukturer i Tolstojs tidiga författarskap kommenterar de Haard författarens karakteristiska ”refusal of plot” (bessjuzetnost’). Han går i polemik mot Ejchenbaum, som underskattar det tolstojska konstnärliga greppets effekt, genom att påpeka att Tolstoj inte bryr sig om handlingen. Enligt de Haard kan Tolstojs ’bessjuzetnost’ (brist på handling) betraktas som en aktiv tillämpning av ett så kallat minus-grepp.²⁰⁷

Samma brist på handling som ett medvetet grepp kännetecknar Parlands barndomstrilogi, särskilt *Den förtrollade vägen*, där varje kapitel kan läsas som en avslutad helhet. Trots att berättelsetiden i trilogins första del omspannar flera månader (från vår till höst 1916) kan man dock inte tala om en handling i ordets vanliga bemärkelse. Som Björklund påpekar upptas mittpartiet i boken av besöken på Salmela där Riki leker med flickorna Nina och Katinka och möter Oliver – en pojke som han avgudar.²⁰⁸ Kronotopen i *Den förtrollade vägen* får en mytologisk dimension, i vilken gränsen mellan det imaginära och det verkliga utplånas. I *Tjurens år* där händelserna utspelas under 1917–1918, till stor del under inbördeskriget, överträffar spänningen och intensiteten dem i *Den förtrollade vägen* (KI., s. 26). Handlingen i *Tjurens år* kretsar kring flera symboliska gestalter, som den svarta tjuren, onkel Heinz, grisen Jonas som spelar en martyroll och slaktarna Sorkka och Palonen. I likhet med *Den förtrollade vägen* ligger berättelsens fokus på protagonistens upplevelser av det som pågår. Berättelsens drivkraft är inte själva händelserna utan Rikis intensiva

²⁰⁷ Begreppet ”minus-device” (minus-grepp) myntades av Jurij Lotman 1964 i strukturanalysen av Aleksandr Pusjkins sena poesi och prosa som kännetecknas av ”de-metaforisation” (de-metaphorization). Denna stilistiska tendens innebär konstnärens medvetna vägran att använda litterära grepp med syftet att bryta läsarens förväntningar och invanda föreställningar om hur den poetiska texten är uppbyggd. Pusjkin kan betraktas som Tolstojs revolutionära föregångare. Hos Tolstoj dras detta s.k. ”minus-grepp” till sin spets och ligger till grund för den tolstojska poetikens säregenhet: ”Tolstoj’s rejection of fabula and plot – and on the stylistic level, the further ”simplifying” of vocabulary and syntax, the refusal to use Romantic ”poetic” ornament – constitute an active employment of the minus-device. This ”minus” can also be connected with views on Tolstoj as a ”nihilist” and a ”negator” in a more general sense”, Eric de Haard, *Narrative and Anti-Narrative Structures in Lev Tolstoj’s Early Works*, Rodopi, Amsterdam 1989, s. 22 f.

²⁰⁸ Björklund, 1982, s. 11.

själsliv. Detta gäller även *Spegelgossens* struktur, där handlingen inte är linjär utan består av flera fragment som genomsyras av samma motiv och ansluts till Rikis sexuella uppvaknande, som är en av romanens tematiska konstanter.

Min komparativa läsning av Tolstoj och Parland har därför flera analytiska moment: 1. Ett gemensamt betydelsefullt tema (barnets vuxenblivande). 2. Främmandegöringen som konstnärlig princip och främmandegörande grepp 3. Ett berättarperspektiv som växlar mellan ”den naiva berättarens” (barnets) och den implicita författarens synvinklar. 4. De många motiviska likheterna i beskrivningen av adelsresidenset som miljö. 5. Tids- och rumsföreställningar som tar sig uttryck i gemensamma motiv och bilder.

Innan analysen påbörjas vill jag göra en utveckling och resonera kring Tolstojs specifika dialogism. Detta förefaller mig vara viktigt för en djupare förståelse av den litterära dialogens ömsesidiga väsen. I en diskussion om skillnaden mellan en ”monologisk” och ”polyfonisk” roman ställer Bachtin upp Dostojevskijs dialogiska yttrande som motsats till Tolstojs ”monologiska” ord.²⁰⁹ Jämfört med Dostojevskijs litterära karaktärer, som talar med sina egna röster, underordnas Tolstojs karaktärer författaren moraliska lag. Medan Dostojevskijs karaktärer lever sina egna liv och verkar vara oberoende av deras upphovsman, är Tolstojs karaktärer alltid ”vägledda” av upphovsmannens vilja. I Gary Saul Morsons studie av *Krig och fred* definieras Tolstojs berättarposition som ”det absoluta språket” (absolute language) och ”det absoluta perspektivet” (absolute perspective on event).²¹⁰ Morson menar med dessa två begrepp att Tolstojs viktigaste protagonist är Sanningen, som endast upphovsmannen är medveten om. Tolstojs läsare får inte tvivla på författarens yttranden utan måste tro på honom och till och med leva enligt de moraliska lagar som han föreskriver. Med utgångspunkt i Bachtins syn på en romanfigur i förhållande till upphovsmannen markerar Morson skillnaden mellan Dostojevskij och Tolstoj:

As Bakhtin correctly noted, Dostoevsky’s characters know, at least subconsciously, everything [...] important about themselves. As a result, their thought process can be described from an internal perspective [...]. In Tolstoy, however, this technique would not be possible, because, at any

²⁰⁹ Bachtin, 2010, s. 89–94. Se även Bachtin, 2010, s. 123.

²¹⁰ Gary Saul Morson, *Hidden in plain view: narrative and creative potentials in ‘War and peace’*, Stanford University Press, California, Stanford 1987, s. 42 f.

given moment, much of a character's thought remains unnoticed by the character.²¹¹

Samtidigt kan man inte inskränka Tolstojs poetiska värld till ett antal karaktäristika (monologism, det absoluta perspektivet). Tolstojs allvetande berättarperspektiv utesluter inte att hans prosa har en dialogisk karaktär, som dock realiseras på ett annat sätt än i Dostojevskijs romaner.

Tolstojs brytning mot den europeiska romantraditionen påpekas av Sklovskij som tillskriver hela den ryska litteraturen en polemisk och banbrytande karaktär: "Creation proceeds through destruction, and Russian tales and the Russian novel destroyed traditional art."²¹² Men vad menar Sklovskij med att Tolstoj och hela den ryska litteraturens förstör den "traditionella" konsten? Vad innebär Tolstojs polemik med den "traditionella" europeiska berättartraditionen i Morsons bemärkelse? Och vilka är den europeiska berättartraditionens principer, som Tolstoj verkar strida emot?

I sin studie av romanstudiets metodologi framhäver Bachtin tre grundläggande särdrag som skiljer romanen från alla andra genrer: 1. Romanens stilistiska tredimensionalitet, som är förknippad med de många språkliga medvetanden som realiseras i den. 2. Den djupgående förändringen av tidskoordinaterna i den litterära gestaltningen. 3. Den nya zonen för uppbyggnad av den litterära gestaltningen, en zon av maximal kontakt med nuet (samtiden) i dess ofullbordan.²¹³ Tolstojs prosa med dess nyanserade psykologi och bildliga styrka kännetecknas av de ovannämnda dragen. Där möts flera medvetandenivåer, och människoöden korsar varandra i skilda tidsplan. I denna prosa återspeglas samhällets aktuella processer och tolkas historiska händelser från nuets perspektiv. Inte heller går författarens strävan efter att blanda ihop olika genrer som fiktion och icke-fiktion, äventyrsberättelse och vetenskaplig rapport, roman och historisk essä emot romangenrens traditionella egenskaper, utan motsvarar Bachtins definition av romangenren i förhållande till de övriga genererna. Enligt Bachtin är romanen okanonisk till sin natur: "den är själva plasticiteten. Den är en ständigt sökande genre som ständigt utforskar och reviderar alla sina uppkomna former."²¹⁴ Blandningen av olika genrer i en berättelse

²¹¹ Morson, 1987, s. 205.

²¹² Detta citat är hämtat från Morsons analys som återoppar Sklovskijs *Povesti o proze, Chudožestvennaja literatura*, Moskva 1966, Morson, 1987, s. 74.

²¹³ Bachtin, 1997, s. 172.

²¹⁴ Bachtin, 1997, s. 196.

strider inte mot den europeiska romantraditionen och kan inte räknas som en grund till polemiken.

Morson påpekar Tolstojs inre paradox, som innebär att han bryter mot romantraditionen inom romantraditionens strama ramar. Å ena sidan har Tolstojs absoluta påståenden anspråk att vara den enda och slutliga sanningen, och utesluter därför all slags dialog med läsaren. Å andra sidan får påståendena en dialogisk dimension, beroende på den kontext där de betraktas. Morson skiljer mellan kontext och metakontext, vilket gör att Tolstojs litterära ord visar sig vara involverade i det dialogiska fältet:

For any linguistic structure in a literary work participates in two contexts: the context of the particular work in which it appears and the context of the genre to which that work belongs. Whereas statements in most novels are dialogized by both contexts, Tolstoy's absolute statements are dialogized only by the second context. Dialogicality is ultimately unavoidable in Tolstoy's novels because – and only so long as – they are read as novels.²¹⁵

Tolstojs strävan efter att bryta mot berättartraditionen kan jämföras med källarmänniskans försök att visa sin likgiltighet i förhållande till sina vänner.²¹⁶ Genom att gå in i polemik mot den ”traditionella” romanestetiken blir Tolstoj en del av den metalitterära dialogen. Tolstojs medvetna strategi är att överskrida genregränserna och skriva ”oestetiskt” och ”opersonligt”, vilket samtidigt utgör det speciella i hans estetik. Bristen på handling, förskjutningarna i intrigen, de fria övergångarna från romanberättelse till filosofiska resonemang gör Tolstojs prosa omedelbart igenkännlig.

Tolstojs ”polemik” mot den europeiska litterära traditionen sker inte på formnivån (genre, handling, stil) utan snarare på det innehållsmässiga planet. Detta visar sig i Tolstojs förhållande till Rousseaus filosofi, som både inspirerade den ryska författaren och väckte hans misstro. I *Ungdomens* andra opublicerade del nämns Rousseau bland de obligatoriska böckerna som Nikolenka Irtenjev läser med syftet att förkovra sig. I Rousseaus syn på människan som en naturvarelse, som ursprungligen är fri från fåfänga och sociala kedjor, finner Tolstojs ett svar på sin fråga om sanningen. Rousseaus *Bekännelser* (1781–1782) och *Emile eller om uppfostran* (1762) släcker Tolstojs eviga törst efter

²¹⁵ Morson, 1987, s. 20.

²¹⁶ Morson, 1987, s. 19.

”äkthet” och den inre helhet som även innebär människans samhörighet med naturen. Men trots Rousseaus starka inflytande avviker Tolstoj från den franske filosofen, som inte fullkomligt tillfredsställer hans etiska känsla. Detta påpekas av Donna Tussing Orwin, som skriver att Tolstoj är mer moralisk än Rousseau och att han älskar Gud mer än sanningen:

So, in 1857, Tolstoy implicitly distinguished himself from Rousseau precisely on moral grounds. Like the nihilists of the sixties, he identified himself with the Rousseau of the *First Discourse*, the hater of hypocrisy. He feared, however, that this hatred would overwhelm any positive morality.²¹⁷

Tolstojs dialogism realiseras på den metatextuella eller horisontella nivån där en djup kännedom om den europeiska litteraturens filosofiska och estetiska principer förenas med en polemik mot dess berättartradition och idévärld. I en jämförelse mellan Dostojevskijs och Tolstojs dialogism framhäver Morson:

Just as the Dostoevsky of Bakhtin’s description created a polyphony of characters, so Tolstoy created a *polyphony of incident*. Not characters, but actions and events retain their radical autonomy in *War and Peace*.²¹⁸

I Tolstojs romaner möts olika människoröster och händelselinjer; protagonisternas kronotoper korsar varandra i de tolstojska berättelsernas genomtänkta helhet. Detta möte (a polyphony of incident) blir ett poetiskt uttryck för författarskapets centrala tema, som Tolstoj har formulerat i sin dagbok:

att människan ej är ett dödligt kreatur, bundet av den yttre världens villkor, utan lik en fågel, vilken fattar att hon har vingar, [...] att hon, människan, aldrig fötts och aldrig dött utan alltid är och endast genomgår i denna världen en av de otaliga formerna för sitt liv i överensstämmelse med den vilja som sände henne hit. (31 juli 1886, Jasnaja Poljana)²¹⁹

Tolstoj betraktar således människan som ett projekt, i hennes potentialitet. Människans sjäsliv kräver ett evigt sökande vars syfte är jagets självförverkligande, som innebär både själens etiska och andliga utveckling och kroppens

²¹⁷ Donna Tussing Orwin, *Tolstoy’s art and thought 1847-1880*, Princeton University Press, New Jersey 1993, s. 39.

²¹⁸ Morson, 1987, s. 188, kursiv i original.

²¹⁹ *Tolstojs dagbok åren 1895–1899*, utgiven av V. Tschertkoff, övers. A.N., Albert Bonniers Förlag, Stockholm 1916.

renhet. Tolstojs karaktärer befinner sig i en ständig inre rörelse som ofta leder dem på villovägar; under det svåra arbetet med att förkovra sig går de vilse och kommer till insikt om "sanningen". Denna rörelse, själens otaliga former, gör Tolstojs protagonister levande och trovärdiga. Trots upphovsmannens monologiska röst som vägleder de fiktiva karaktärerna är Tolstojs syn på människan djupt dialogisk. I Tolstojs berättelser finns det alltid utrymme för ödets oväntade kast, för plötsliga och omvälvande insikter eller för beslut som förvånar läsaren men som oundvikligt leder till karaktärernas andliga utveckling.

Frågan om den tolstojska prosans banbrytande karaktär i relation till 1800-talets europeiska realism står i fokus i Richard F. Gustafsons undersökning.²²⁰ Enligt Gustafson består den avgörande skillnaden mellan den ryske författaren och 1800-talets realistiska tradition i Tolstojs syn på verkligheten, som skiljer sig från den materialistiska världsbild som utformats under positivismens inflytande:

Tolstoy did not accept this deterministic and materialistic conception of human reality [...] For Tolstoy the human being is a conscious being, not separate from the material and historical world, but free from it to reside in the Divine. [...] Reality reflects the Divine because God is in the world and the world is in God.²²¹

Tolstoj hävdar världens och människans gudomliga väsen och den påtagliga förbindelsen mellan människan och världssaltet genom Gud. Tolstojs Gud har ingenting med kyrka eller religiositet att göra, utan Gud och det gudomliga är för honom synonymt med det goda och det sanna som alla människor bör sträva efter. Människolivet på jorden bör förkroppsliga Gudens ursprungliga idé om kärlek och förlåtelse; verkligheten betraktas som Guds skapelse, som från början är sann och ren. Tolstojs världsåskådning tar sig uttryck i prosans igenkännliga karaktär som Gustafson betecknar som "iconic": "In the Eastern Christian tradition, all art is an icon of divine reality. The icon is an image which embodies and reveals divine truth."²²² Tolstojs förmåga att skriva "ikoniskt", i form av fullbordade postulat som inte rymmer något tvivel, är ett resultat av författarens djupa tro på Guds idé om människan som ursprungligen är god och kärleksfull.

²²⁰ Richard F. Gustafson, *Leo Tolstoy. Resident and Stranger. A Study in Fiction and Theology*, Princeton University Press, New Jersey 1989, s. 202 f.

²²¹ Gustafson, 1989, s. 202 f.

²²² Gustafson, 1989, s. 203.

Om man använder Kristevas terminologi kan man säga att Tolstojs dialogism aktualiseras på både den vertikala och horisontella nivån: å ena sidan för Tolstoj ett slags dialog med den europeiska romantraditionen genom att polemisera mot vissa litterära förebilder (bland annat Rousseau) och bryta mot traditionens estetiska normer. Å andra sidan konstruerar Tolstoj en dialogisk syn på människan vilket innebär att karaktären aldrig blir färdig utan genomgår ständig förändring. Tolstojs romaner är aldrig något slutet och instängt utan ett öppet rum där karaktärerna, upphovsmannen och läsaren är involverade i en ständig rörelse. Detta utvidgade rum inbjuder till en dialog med de senare författargenerationerna. Denna dialog bygger på gemensamma teman, motiv och konstnärliga grepp.

3.2. Söka, alltid söka...

Min undersökning av den litterära dialogen mellan Parland och Tolstoj bygger på en komparativ läsning av Riki-trilogin och Tolstojs barndomstrilogi, framför allt dess första del *Barndomen*. Innan jag fördjupar mig i analysen vill jag påpeka de svårigheter som denna tematiska och motiviska jämförelse innebär. Det är uppenbart att Tolstoj och Parland är helt olika storheter både litterärt och socialt. Tolstojs inflytande på den litterära processen såväl som sin tids samhällsliv är utomordentligt.

När det gäller Parland jämförde han sig ofta med Tjechov som betraktade medicinen som sin fru medan litteraturen tilldelades älskarinnans biroll. Parland är framför allt psykiatriker som sätter sina yrkesintressen före det litterära skapandet. Även i *Kunskap och inlevelse* skriver han om litteraturen som psykiatriker genom att påpeka dess ”mentalhygieniska funktion” (K.I., s. 28). Detta begränsar dock inte det parlandska författarskapets värde och kvalitet.

Det som gör den komparativa läsningen möjlig är att både Tolstojs och Parlands enskilda verk endast kan tolkas i förhållande till författarskapet i dess helhet. Det tolstojska fenomenet innebär just den tematiska och motiviska helhet där varje motiv blir ett uttryck för en tematisk konstant som genomsyrar hela författarskapet. Den mest effektiva strategin för undersökningen av Tolstojs barndomstrilogi är att utgå från författarskapets och livets centrala tema som med hjälp av konstnärliga grepp tar sig uttryck i motiv och bilder. Denna helhet kännetecknar också Parlands författarskap, som är genomsyrat av

samma tematiska och konstanta motiv. Som jag redan har nämnt betonar Björklund att barndomsskildringarna såväl som *Förvandlingar* har utvecklats ur ett otryckt manuskript som Parland kallat *Själen*.²²³ Just själens gåta som även rymmer minnets hemliga vägar är som redan påpekats författarskapets (och trilogins) centrala tema.

Låt mig först applicera Zholkovskijs analytiska modell på Tolstojs författarskap. Vilket är dess centrala tema? Å ena sidan ligger ett svar på ytan. Författarens dagböcker och brev erbjuder ett stort material som beskriver hans världsåskådning och själsliv. De tidiga dagböckerna (1854–1856) som skrivits samtidigt med arbetet med barndomstrilogin är genomsyrade av en hård självkritik och ständiga försök att förkovra sig och uppnå andlig höjd. Den unge Tolstoj anklagar sig själv för att vara för ärelysten, lat, lättretlig, vällustig och lättsinnig och uppmanar sig själv att leva ett hederligt, rent och fromt liv. Redan i Tolstojs tidiga korrespondens, dagböcker och författarskap betonas tanken om människans eget ansvar för sin andliga och intellektuella utveckling som innebär själens oavbrutna arbete. Målet med detta arbete är ett sanningsökande som aldrig tar slut. Dessa idéer vidareutvecklas och får nya former i Tolstojs sena dagboksanteckningar, som har ett tydligt budskap:

När min svaghet plågade mig sökte jag efter ett läkemedel och ett sådant fann jag i tanken att ingenting är beständigt, att allting flyter, förändras, att allt är ett tills vidare och att man har att stå ut blott tills vidare, så länge vi leva, jag och andra. Någon skall bara gå först. (1 augusti 1896, Jasnaja Poljana. Om jag lever.)²²⁴

Strävan efter förändring är själens inre rörelse som för människan till självförverkligande eller åtminstone ger förutsättningar för detta. Denna tanke förekommer i flera av den sene Tolstojs dagböcker: ”Du fäktar, kämpar, men endast, därför att du vill flyta framåt i din egen rörelseriktning. (20 maj 1897, Jasnaja Poljana).”²²⁵ På ett annat ställe skriver han: ”plågad, nedslagen, beklämd, andligen och lekamligen, men jag vet att jag lever och är nöjd över detta tillstånd, ehuru jag endast svagt förnimmer mitt jag. (2 december 1897, Jasnaja Poljana).”²²⁶

²²³ Björklund, 1982, s. 11.

²²⁴ Tolstojs dagbok, s. 58.

²²⁵ Tolstojs dagbok, s. 140.

²²⁶ Tolstojs dagbok, s. 141.

Dessa rader är präglade av en dunkel och tung känsla som alltid åtföljer människans själsliga sökande. Det finns inga färdiga nycklar till sanningen; sökandet efter det äkta jaget betyder ett mödosamt arbete som inte bara förhöjer och befriar utan plågar och förtär själen. Vägen till sanningen innebär också en risk att gå vilse och ta något falskt och ytligt för det äkta. Denna motsägelsefulla inställning till sanningen hänger ihop med en annan viktig idé, som står i viss motsats till de ovan citerade passagera:

Talade med Duschan [...] Det finns en evig, allmän, hela världen omfattande sanningsförkunnelse, uttryckt så att jag och vem som helst kan förstå den, i evangelierna. Denna förkunnelse uppfordrar människan att erkänna sitt sakförhållande till Gud och därmed sin frihet eller sin träl-dom, man kan kalla det hur man vill. (2 december 1897).²²⁷

Denna inre lag är det som vi kalla förnuft, samvete, kärlek, det goda, gud. Alla dessa ord äga olika betydelse, men beteckna ett och detsamma, sett från olika sidor. Erkännandet av denna inre lag, guds son, utgör det väsentliga i den kristna förkunnelsen. (29 oktober 1895, Jasnaja Poljana. Om jag lever).²²⁸

Den gemensamma tanken i de två dagboksavsnitten är att det endast finns en sanning, och denna sanning ligger i Evangelierna, i den kristna förkunnelsen som inte har något med kyrkan och de kyrkliga ritualerna att göra. Tolstoj förespråkar den ovillkorliga och absoluta tron på Guds bud som den enda vägen till det goda och det äkta. Godheten i dess kristna bemärkelse innebär äktheten, som är den mänskliga existensens mål och uppgift. Trots de tolstojska yttrandenas motsägelsefulla karaktär (det finns flera sanningar/det finns bara en sanning) har de ändå en gemensam grund: ett centralt tema som Tolstoj har med sig livet igenom och som han bekräftar med både sin skapande verksamhet och sina gärningar. Med detta tema kommer Tolstoj in i det vuxna livet och avslutar sitt levnadslopp då han på sin dödsbädd viskar: ”Söka... Alltid söka...” Ögonvittnen som stod nära Tolstoj i detta ögonblick påstår att han även tillagt: ”Rymma...jag måste rymma.”²²⁹ Dessa ord sades på järnvägsstationen Astapovo, där den dödssjuka Tolstoj hamnade efter att han vid 82 år ålder hade rymt från sitt familjegods Jasnaja Poljana. Man måste påbörja vandringen för

²²⁷ Tolstojs dagbok, s.142.

²²⁸ Tolstojs dagbok, s. 3 f.

²²⁹ Morson, 1987, s. 35.

att söka; man måste rymma, ge sig iväg för att finna det som man söker. En fysisk förflyttning blir ett bokstavligt uttryck för det inre sökandet.

Strävan efter att komma åt tingens, händelsernas och människornas sanna kärna resulterar i Tolstojs metod som grundar sig på främmandegöring, då han inte kallar föremålet vid dess namn utan beskriver det som om han såg det för första gången.²³⁰ I trilogin utformas författarens sätt att ”gå rakt på sak”, vilket innebär att han istället för att använda metaforer, jämförelser och andra stilistiska grepp skriver demonstrativt enkelt och ”rent” och på så sätt rör vid frågans själva kärna. Tolstoj skapar ett särskilt skildringssätt som tar sig uttryck i det ”äkta” och ”sanna” språket, i vilket de bestämda språkreglerna inte fungerar. Den geniala berättaren som har ordets gåva, som behärskar språkets grammatik och stilistik till fulländning och som med lätthet växlar mellan olika språk, litat inte på språket som ett system med bestämda regler. Konstnären avslöjar falskheten och visar vägen till sanningen genom att framhäva det oviktigas vikt och göra det osynliga synligt. Varje föremål (oavsiktlig rörelse, blick, intonation, fingrarnas form) har en särskild betydelse i den estetiska helheten. I Tolstojs poetiska värld finns inga tillfälliga detaljer; karaktärernas enskilda öde (deras ”lokala” tema) kopplas till författarskapets centrala tema som tar sig uttryck i konkreta bilder och motiv.

Hur fungerar tema-textmodellen i förhållande till Parlands författarskap, i synnerhet berättelserna om Riki? Hur realiseras författarskapets (och trilogins) centrala tema i textens bildliga och motiviska struktur? Nyckeln till trilogins tematiska fält ligger i *Den förtrollade vägens* prolog, där författaren talar om själens gåta och minnets väg:

Själens ursprung är mytiskt. Människoslåktets och individens kunskap om det förflutna är en berättelse utan början. När jag söker mig bakåt, inåt längs minnets väg mot mitt ursprung, når jag alltid en punkt, där jag inte längre känner den rätta riktningen och grips av den förvirrande känslan att ha gått vilse. Landskapet där minnets väg slingrar fram verkar alltmer fantastiskt och osannolikt. Jag vet inte längre vad som är minne, dikt eller dröm. Proportionerna har förändrats och betydelseerna förskjutits, tingen är inte längre vad de försöker ge sig ut för. Allt är så mycket mångtydigare och gåtfullare än den värld jag numera lever i. (*DFV.*, s. 7)

Hur blir minnet till myt? Var ligger gränsen mellan minnet och drömmen? Genom att vända sig till skildringen av barndomen besvarar Parland de frågor som

²³⁰ Sklovskij, 2011, s. 22.

ställs i prologen. Lika lite som Tolstojs barndomstrilogi är Riki-trilogin en självbiografisk berättelse utan en konstruktion av en imaginär barndom där barnets ögon är den nya optiken som författaren använder för att visa tingens oväntade och annorlunda sidor. Själens mytiska väsen kan nås genom ett nytt sätt att se på världen i dess ursprungliga former. Barndomen visar sig vara den outtömliga källan för konstnären som syftar till att förstå tillvarons gåta. Genom att skildra den lille Rikis uppväxt på Karelska näset försöker Parland lösa själens gåta och förstå själens eviga förändringar och tvivel. Låt oss nu se hur de tematiska konstanterna tar sig uttryck i konkreta motiv och bilder hos Parland och Tolstoj.

3.3. Trädgårdens dubbelväsen

Som tidigare har påpekats bör Tolstojs enskilda verk relateras till författarskapets tematiska och estetiska helhet. Med varje ny berättelse, artikel eller dagboksanteckning tar författaren ett steg fram emot en djupare förståelse av meningen med den mänskliga tillvaron. I *Barndomen* finns det en passage som sammanfattar det väsentliga i Tolstojs filosofiska tankesätt, som återspeglar hans andliga erfarenheter och förklarar hans livs största beslut:

Lyckliga, lyckliga, oåterkalleliga barndomstid! Hur skulle man kunna låta bli att älska och omhulda minnena av den! Dessa minnen uppfriskar och lyfter min själ och är för mig en källa till den största njutning. [...] Efter böner lindar man in sig i sitt täcke, man känner sig lätt till sinnes, det är ljusst och glatt, den ena vakendrämmen följer på den andra – men vad handlar de om? Man kan inte fånga dem, men de är fulla av ren kärlek och förhoppningar på ljus och lycka. [...] Kommer de någonsin tillbaka, denna friskhet och bekymmerslöshet, detta behov av kärlek och denna styrka i tron, som man äger i barndomen? Vilken annan tid kan vara skönare än den då de två högsta dygderna – den oskyldiga glädjen och det obegränsade behovet av kärlek – var de enda drivkrafterna i livet?²³¹

Enligt Tolstoj är livet en gåva och en lycka. Den största lyckan nås genom tron på Gud och kärleken till alla människor. Tron och kärleken är dock inte några särskilda dygder utan själens främsta behov som för barnet tillfredsställs av sig själva. I vuxen ålder tar kroppsliga behov och egoistiska ambitioner över själens

²³¹ Lev Tolstoj, *Från unga år. Barndomen, Pojkåren, Ungdomen* [1852–1856], övers. Helga Backhoff Malmquist, Wahlström & Widstrand & Progress, Stockholm & Moskva 1980, s. 52 f. I fortsättningen använder jag förkortningar för trilogins olika delar (FUÅ. B., P., U.). Hänvisningar till *Barndomen*, *Pojkåren* och *Ungdomen* avser alla den svenska utgåvan 1980.

viktigaste behov – längtan efter den äkta tron och den rena kärleken. Ju mer människan tillfredsställer de kroppsliga behoven, desto mer olycklig och vilsen känner hon sig. För Tolstoj är den vuxna människans andliga syfte att återkomma till själens ursprung, till barndomens oskyldiga och rena källa. Det krävs ett stort själsligt arbete, en kritisk inställning till sig själv och en medvetenhet om sina brister och laster för att återfinna denna lyckliga förmåga att älska och tro, som i barndomen är given och självklar. I *Barndomen* gör Tolstoj ett försök att i en poetisk form återfinna barndomens förlorade paradiset, som för honom betyder den andliga pånyttfödelsen.

I samband med Tolstojs ovan citerade avsnitt påpekar Pavel Basinskij ett märkligt faktum. Författaren påbörjar *Barndomen* i januari 1851 och fullbordar den sommaren 1852. Romanen skrivs således samtidigt med dagboksanteckningarna, som han påbörjar i mars 1847 på ett sjukhus i Kazan, där han som ett resultat av ett utsvävande liv behandlas för gonorré.²³² Kroppens svaghet betyder själens svaghet och orenhet som Tolstoj plågas så mycket av. I *Barndomen* skildras det paradisiska själstillståndet som han längtar efter men som han befinner sig långt ifrån. Motsägelserna mellan tro och vantro, oskuld och lastbarhet hänger ihop med en annan viktig opposition, den mellan upp- och återkomst. Man måste lämna barndomens rena paradiset för att återfinna ljuset och trons förlorade styrka. Dessa två drivkrafter utgör det tolstojska livets och författarskapets centrala tema som tar sig uttryck i flera konstanta motiv. Ett av dessa återkommande motiv är trädgården – en viktig litterär och konstnärlig symbol som har sitt ursprung i den kristna mytologin.

I sin analys av trädgårdens kronotopiska funktion i Anton Tjechovs berättelser påpekar Tintti Klapuri att myten om Edens lustgård laddas med nya innebörder i 1800-talets litteratur, där denna symbol kan ses som ett bildligt uttryck för kvinnans befrielse eller strävan efter att ge sig ut i väg i den stora världen för att få nya kunskaper.²³³ Klapuri uppmärksammar även trädgårdens dubbelväsen, som ligger till grund för intressanta litterära omtolkningar av denna gamla symbol:

The garden also has a specific relationship with nature: like a house, it is a socially constructed space produced by man, which, nevertheless,

²³² Pavel Basinskij, *Lev Tolstoj: begstvo iz raja* [Lev Tolstoj: Flykten från paradiset], AST, Moskva 2010, s. 73 f.

²³³ Klapuri, 2015, s. 130.

maintains some dimensions of its original connection with wilderness. The garden has liminal qualities, in term of private and public space, as it is somewhere in-between. It is simultaneously open to and enclosed from the surrounding world; this double positioning is manifested in the garden gate, which allows for both opening and enclosure.²³⁴

Trädgårdssymboliken bygger på oppositioner mellan konst och natur, öppenhet och slutenhet. Även grinden, som är en vanlig del av trädgården som oftast omges av ett staket, innebär en möjlighet både att komma in och låsa in sig i det begränsade rummet och att komma ut, det vill säga överskrida trädgårdens närmast sakrala gränser.²³⁵

I sin trilogi VLMF (2006) citerar Barbro Lindgrens nobelpristagaren Czeslav Miloszs vackra uttalande: "Och allt jag lärde känna här i världen, är som en trädgård som man ser från grinden."²³⁶ Trädgården är ett metaforiskt uttryck för den stora världen, dess utmaningar och hemligheter. Grinden som integrerad del av metaforen kan tolkas som en tidlig och rumslig gräns mellan det förlorade förflutna och den okända framtiden, mellan den inre och yttre världen. Trädgården är ett slags mikrokosmos i vilket ett makrokosmos återspglas. Man kan också säga att trädgården är en reducerad modell av världen, som för människan innebär både frestelse och trygghet, och som väcker en dubbelkänsla där längtan efter att komma tillbaka eller att stanna kvar hänger ihop med strävan efter att fly och på nytt söka sig utanför trädgårdens gränser.

Vilka konkreta uttryck tar trädgården sig i Tolstojs trilogi och på vilket sätt kopplas trädgården som konstant motiv till trilogins och hela författarskapets centrala tema? Trädgården som konstant motiv förekommer först i kapitlet

²³⁴ Klapuri, 2015, s. 130.

²³⁵ Trädgårdssymboliken står även i fokus i R.F. Gustafsons undersökning, där Tolstojs liv och författarskap uppfattas i förhållande till en opposition mellan den bofaste och främlingen (resident and stranger). Gustafson visar att Tolstojs inre konflikt mellan strävan efter att fly och längtan efter att finna sin nisch på jorden ligger till grund för den för Tolstoj karakteristiska tematiska enheten. Ett av de poetiska uttrycken för denna enhet är en trädgård som Gustafson definierar som "the place where "momy" is recalled [...] In the garden Tolstoy recalls that he can love others and feels called to love others. In the garden he resolves himself to right action [...] The garden is the place of faith, an image not of the physical world, but of the universe of love in which the world resides." Gustafson, 1986, s. 29. Hos Gustafson betraktas trädgården inte som en konkret "fysisk" plats utan snarare som en metafor för karaktärens längtan efter den förlorade modern.

²³⁶ Citeras efter Orlov, 2008, s. 93.

”Masurkan” i *Barndomen*, där Nikolenka söker tröst i minnen av modern efter att han har misslyckats i masurka:

Åh, det är förfärligt! Tänk om mamma var här, hon skulle inte rodna för sin Nikolenka... Och min fantasi svävade långt bort bortom denna kära bild. Jag mindes ängen framför huset, de högre lindarna i parken, den klara dammen över vilken svalorna singlar, den blå himlen på vilken det hängde några vita genomskinliga moln, de doftande vålmarna med nyslagent hö; och många andra stilla, ljusskimrande minnen drog förbi i mitt upprörda sinne. (*FUÅ.B.*, s. 84)

I denna passage finns det inga detaljerade beskrivningar av någon konkret trädgård utan bara en vag antydning om ett landskap som är förknippat med allt som pojken längtar efter: modern, naturen, hemmet.

I *Pojkåren* finns det inte ens några flyktiga omnämnanden av den övergivna trädgården. I trilogins andra del möter protagonisten världen i dess nakna sanning, vilket leder till en tragisk förlust av den lyckliga förmågan att leva i samhörighet med de andra och att älska alla människor. Den i barndomen givna kärleken avlöses av misstro och besvikelse, vilket förstärker Nikolenkas ensamhet. Känslan av att vara främling förorsakas av det för pojken plågsamma sexuella uppvaknandet, som väcker hans förvirring och skam. Pojkårens öken, de första provningarnas tid, innebär förvisningen från barndomens imaginära trädgård.

I *Ungdomen* sluter karaktärens första livscirkel sig med en återkomst till barndomens trädgård i dess bokstavliga bemärkelse. Den nyblivne studenten Nikolenka tillbringar ett sommarlov på sitt familjegods där han bland trädgårdens hallonbuskar och äppelträd drömmer om att ”plötsligt möta henne [den imaginära kvinnan som Nikolenka längtar efter] någonstans på en äng eller bakom ett träd” (*FUÅ.U.*, s. 301). De scener som i *Ungdomen* utspelas i trädgården har en stor betydelse för förståelsen av karaktärens själsliga utveckling. I umgänget med naturen börjar Nikolenka begripa livets gudomliga väsen. Han börjar förstå att kärleken till en kvinna inte fullkomligt tillfredsställer längtan efter det goda och sköna:

när jag betraktade allt detta och lyssnade på allt, var det något som sade mig att *hon*, med sina nakna armar och hela omfamningar, på långt när inte var hela lyckan och att inte heller kärleken till henne på långt när var det högsta goda; och ju mer jag såg på fullmånen högt där uppe, desto

mer tyckte mig verklig skönhet och godhet vara högre upp, renare och närmare Honom, källan till allt skönt och gott. (FUÅ.U., s.306)

Behovet av kärlek är enligt Tolstoj människans största drivkraft, som bygger på en både andlig och kroppslig längtan efter en annan människa, strävan efter det goda, tron på Gud och dess gudomliga idé.²³⁷

Trädgården i Tolstojs trilogi blir en konkret plats, där Nikolenka i ensamhetens stunder drömmer om kärleken och ställs inför livets existentiella frågor. Men trädgården är också ett metaforiskt uttryck för människans särskilda tillstånd då den absoluta tron på Gud, samhörighetskänslan och kärleken till människor besegrar besvikelsen och förvirringen. Själens svåra dialektik tar sig uttryck i trilogins kompositionella mönster, som bygger på skildringen av tre utvecklingsstadier i människans liv: barndomens paradiset med dess ovillkorliga och självklara kärlek till människor, pojåkårens öken med den oundvikliga fördrivningen från barndomens paradiset och ungdomens lyckliga tid då karaktären bokstavligen kommer tillbaka till barndomens efterlängtade trädgård men inte återfinner barnets förmåga att älska oskyldigt. Nikolankas återkomst i *Ungdomen* innebär inte att vägen till självförverkligande är fullbordad utan markerar tvärtom början på en lång resa som kräver ett hårt arbete på att förkovra sig. Men inte heller detta arbete erbjuder någon nyckel till sanningen, som kanske inte alls finns. I trilogins kompositionella helhet får trädgården en kronotopisk betydelse. Med detta menar jag att trädgården kan tolkas som en tidslig och rumslig markör. Den är ett poetiskt uttryck för människolivets begränsade period och ett symboliskt rum där karaktärens förändringar sker.

I Parlands berättelser om Riki är trädgården också ett konstant motiv som i trilogins alla delar laddas med olika innebörder. Hur kopplas trädgården till

²³⁷ I Tolstojs poetiska värld är bilden av trädgården förknippad med hemmet som för författaren alltid har haft en särskild betydelse. Tolstoj kom i besittning av familjegodset Jasnaja Poljana i april 1847 efter bodelningen mellan syskonen. Strax efteråt lämnade han sin avskedsansökan från Kazans universitet för att leva ett rent och skapande liv i barndomens hus. Jasnaja Poljana blev det förlovade och förlorade paradiset som han dras tillbaka till varje gång efter att han har gått igenom nya prövningar och frestelser. I Tolstojs liv och författarskap hänger två konstanta motiv ihop: barndomens förlorade paradiset och flykt. Han flyr undan universitetet, militärtjänstgöringen, societeten, de litterära kretsarna och till och med den egna familjen med många barn. Tolstoj börjar sitt liv med rymningsmotivet 1847 och avslutar sitt levnadslopp som rymning 1910 på järnvägsstationen Astapovo. Samma motiv avslutar även barndomstrilogin där den förvirrade Nikolenka, efter att han hade blivit kuggad vid en examen, kommer tillbaka till familjegodset, barndomens lyckliga trädgård.

trilogins centrala tema? Vilka konkreta uttryck tar trädgården sig i romanerna? *Den förtrollade vägen* inleds med en poetisk skildring av en imaginär trädgård som den lille Riki fortfarande befinner sig i:

Vi vandrar långt bort. Noshörningen stöter ned paraplyn i marken och den förvandlas till en jättestor svamp. Vi söker skydd under den medan rännilarna sorlar omkring oss och regnet prasslar bland ormbunkarna. [...] Överallt där vi går skjuter fräkenväxter upp ur marken och täcker den som en skog av ljusgröna regnträd. (*DFV.*, s.17)

I denna världsbild som konstrueras i barnets fantasi har människorna djurens ansikten och djuren har människornas drag. Liksom i den paradisiska trädgården lever djuren och människorna i harmoni i den drömlika bild som barnet vill bevara:

Djuren har smugit sig bort ur vårt hem utan att jag riktigt förstår hur det gått till [...] jag kallar på dem och ber dem komma tillbaka. Minnet av vår vänskap fyller mig med en ljus lyckokänsla blandad med vemodig saknad. (*DVF.*, s. 18)

I Riki-trilogin hänger trädgårdsmotivet ihop med motiven längtan och förlust. Liksom Tolstoj, som i sin saknad efter barndomens rena källa alltid kommer tillbaka till familjegodsets paradiset, rekonstruerar Parland barndomens paradiset i berättelsen om Riki. Utan möjlighet att fysiskt återkomma till sin herrgård Tikkala på Karelska näset skapar Parland den imaginära trädgården, som är ett poetiskt uttryck för det efterlängtade och förlorade förflutna.

Trädgårdsmotivet förekommer i *Den förtrollade vägen* i sagan om Eldfågeln, som tant Gunilla berättar för barnen. Rikis förhoppningar om att finna Eldfågeln som han tror gömmer sig någonstans i trädgården krossas mot den grymma verkligheten i slutet av trilogins första del då han hittar fågelns blodiga fjädrar som ligger kringströdda i gräset. Den imaginära eldfågeln död innebär den trygga och lyckliga barndomstidens slut. Den paradisiska trädgården som en plats där djur och människor samexisterar i kärlek och harmoni förvandlas till ett rum för själens smärtsamma dramer. Trädgården framställs som ett gömställe där den skräckslagne Riki gömmer sig undan från de vuxna och fantiserar om att han är världens mäktigaste trollkarl som besestrar sin onda fiende Kuno Grim.

Just i trädgården utspelas också en mycket intressant scen där Riki närmar sig kroppens och könets gåta. Riki som tvingats ta på sig en klänning springer i ett desperat tillstånd ute i trädgården, där den mjuka gräsmattan får känslan av sorg och skam vika ifrån honom:

Det är skönt att hoppa och dansa och låta klänningen fladdra, att låta aftonvinden blåsa upp den som en gardin och smeksamt stryka över kroppen. Det är som om jag dansade i bara skjortan ute på gräset och som om hela världen vore min bädd. Och träden och stenarna och huset med alla sina fönster och hästarna som betar där långt bort på ängen tittar på. (DVF., s.154)

Detta ögonblick, då pojken känner sig berusad av de inre krafterna som legat i dvala i hans kropp, kan tolkas som en osynlig gräns som skiljer barndomens lyckliga och oskyldiga tid från pojkårens öken. Liksom i Tolstojs berättelser är trädgården kopplad till barndomens trygga hem. Det är ett rum för den unge protagonistens ljuvliga drömmar och fantasier. Samtidigt fungerar trädgården som ett uttryck för den sagolikhade tiden när barnet känner samhörighet med alla människor utan att vara medveten om att det finns främlingskap och ensamhet.

Trädgårdsmotivet är också förknippat med motivet fördrivning från paradiset. I *Tjurens år* blir trädgården en scen där ett blodigt drama med den svarta tjuren utspelas. Barndomens trädgård visar sig vara bokstavligen förstörd av tjuren, som förkroppsligar krigets onda krafter som krossar barnets trygga liv på Teerilä. Trädgården som konstant motiv genomsyrar Rikis mörkaste drömmar och fantasier, bland annat om mormodern som tappert strider mot den rasande tjuren.

En bild som också kan tolkas som en form av paradisk trädgård förekommer i *Spegelgossen*, i Rikis förbjudna dröm om fölen som står ute i månskenet på ängen och ”trollar”:

Alla djuren stryker omkring där ute: grodorna och sorkarna, hararna och igelkottarna samlas i en ring runt omkring dem och tittar. Fåglarna kommer seglande genom luften och slår sig ned på gärdesgården och i trädtopparna runt ängen. [...] Det ena efter det andra reser sig upp och börjar dansa. Tungformiga lågor flamar upp mellan deras ben. Snart är hela ängen täckt av blinkande eldar och virvlande skuggor, stora och små. Alla dansar, gnäggar och grymtar, kvider och piper. Var och en gör

vad han har lust till. En del rullar runt i gräset, andra försöker stå på huvudet. Man nyper och slickar varandra, kysser och slåss, kissar och bajsar och ingen skäms över någonting inför de andra. (S., s.143 f.)

I denna skildring flätas trädgårdsmotivet ihop med ett nytt motiv som inte förekommer i *Den förtrollade vägen*, där den imaginära trädgården fungerar som en plats för en oskyldig kärlek mellan människorna och djuren. Detta nya motiv är syndafallet, som åtföljs av rädslan inför straffet för den begångna synden. Rikis dröm avslutas med en scen i vilken ”Mormor” obarmhärtigt piskar de skräckslagna fölen. Trädgården i *Spegelgossen* är ett poetiskt uttryck för Rikis sexuella uppvaknande, som hos pojken framkallar både eufori och förvirring. I protagonistens världsbild blandas medvetenheten om den egna synden ihop med en stolthet över kroppens hemliga krafter. Detta motsvarar den själsliga rörelsens dubbelriktning: strävan efter att återkomma till barndomens paradissiska trädgård står i motsats till längtan efter att fly undan mot nya utforskade horisonter.

I en analys av drömtexter i *Alice i Underlandet* av Lewis Carroll resonerar Boel Westin om trädgårdens metaforik. Hon påpekar bland annat att Alices längtan efter att öppna dörren och träda ut i trädgården kan tolkas som längtan efter att pånyttföddas och växa upp.²³⁸ Här som i många drömbilder är trädgården den förtrollade platsen för pånyttfödelse och vuxenblivande.

Analysen visar att trädgården för både Tolstoj och Parland är en sinnebild för själens svåra dialektik. I Tolstojs romaner, vars tematiska och estetiska helhet bygger på spänningen mellan flykten och återkomsten, rörelsen inåt och rörelsen utåt, uppträder trädgården som en tidlig och rumslig markör för Nikolienkas andliga utveckling. Även i Parlands trilogi återspeglar trädgårdsmotivet protagonistens inre resa och de stegvisa förändringar som kännetecknar pojkens mognadsprocess.

I båda barndomsberättelserna är trädgården ett bildligt uttryck för gränsen mellan huset, där barnet vistas och känner sig tryggt, och den stora världen som inte bara innebär förändringar och utmaningar utan för med sig frestelser och lidande. Mellan temat och dess förkroppsligande i texten kommer de konstnärliga greppen. Hos såväl Tolstoj som Parland länkas temat och texten samman med hjälp av främmandegörande grepp, som syftar till att visa föremål ur en ny och oväntad synvinkel.

²³⁸ Westin, 2008, s. 77.

Det finns dock en skillnad mellan författarnas sätt att använda dessa grepp. Låt mig citera två skildringar av trädgården, en från Tolstojs berättelse och en från Riki-trilogin:

När det började bli hett och våra damer ännu inte hade kommit ut för att dricka te, gick jag ofta bort till frukt- eller köksträdgården för att äta av alla frukter och grönsaker som var mogna. Och denna sysselsättning var ett av mina största nöjen. Man tar sig in i äppelträdgården, tränger mitt in i ett högt, tätt, igenvuxet hallonsnår. Ovanför huvudet den klara heta himlen; runt omkring hallonbuskarnas blekgröna grönska, uppblandad med ogräs. Mörkgröna nässlor med smala blommande stjälkar som strävar rakt uppåt; storbladig kardborre med onaturligt violetta taggiga blommor tränger sig ohyfsat högre upp än hallonen och över ens huvud och når på en del ställen tillsammans med nässlorna ända till de blekgröna kvistarna på de gamla greniga äppelträden, i vars topp runda äppelkart, blanka som kärnor, håller på att mogna mitt i den stekande solen. (FUÅ.U., s. 301 f.)

Den detaljerade skildringen av trädgården följer den realistiska beskrivningens konventioner, vilket bidrar till skapandet av en verklighetseffekt. Denna realistiska passage innehåller även bilder som har en allegorisk karaktär. Det ovan citerade avsnittets tema är växt och mognad i naturen, som tar sig uttryck i sådana poetiska bilder som hallonbär och äppelkart som håller på att mogna i solen. Skildringen bygger på oppositioner mellan det mörka och det gamla å ena sidan och det ljusa och det nya å andra sidan (mörka nässlor som strävar sig uppåt, gamla greniga äppelträden med blågröna kvistar och runda äppelkart), vilket anspelar på livets eviga kretslopp som består av födelse, mognad, åldrande och död.

Här sammanfaller den unge Nikolenkas perspektiv med författarens glasklara blick som ser på saker och ting som de är, i deras sanna och realistiska belysning. Tolstojs främmandegörande innebär framför allt en befrielse från alla litterära finesser som avleder konstnärens och läsarens uppmärksamhet från det väsentliga, det vill säga tillvarons sanna kärna. Parland använder främmandegöring på ett annat sätt än Tolstoj genom att konstruera barnets magiskt-mytiska perspektiv.

Men det finns inte bara rosor i tanternas trädgård. Det är som om alla världens blommor hade blivit hopsamlade och planterade här mellan rosenbuskarna. När man går längs sandgångarna upptäcker man den ena

märkvärdiga blomrabatten efter den andra. Där finns jättelika solrosor, höga som palmer, med en svart skiva i mitten, omgiven av lysande gula strålar; höga buskar av blåvioletter stormhattar i vilkas blommor man kan hitta en liten vagn, dragen av två duvor; klungor av digitalis, vars spräckliga blommor kan träs över fingertoppen som en fingerborg; scharlakansröda och guldgula lejongap, som liknar tupphuvuden och kan bita en i fingret, fast mycket sakta, så att det knappt känns. [...] Man ser bevingade drakar, hopringlade ormar och regnbågsskimrande änglavingar, fanor och standar. (DVF., s. 103 f.)

I Rikis världsbild är gränsen mellan saga och verklighet mycket bräcklig. Just detta kännetecknar Parlands specifika magiska realism, som skiljer sig från Tolstojs djupt realistiska gestaltungsmetod. Trots denna skillnad mellan deras användande av främmandegöring har deras estetik mycket gemensamt. Liksom Tolstoj som försöker finna ”äkta” ord för att uttrycka sanningen strävar Parland efter att komma åt själens mytiska ursprung och få tag i minnets undflyende flöde.

3.4. Barnkammarens hemligheter

I Tolstojs och Parlands respektive berättelser främmandegörs till synes obetydliga föremål och på detta sätt visas oväntade sidor av tillvaron. I *Den förtrollade vägens* första scen där Riki tillsammans med Bernt åker skidor längs björkallén konstrueras huvudpersonens särskilda synvinkel, som återger hans kroppsliga och även sensuella förhållningssätt till världen: ”Jag har svårt att i ord uttrycka allt det jag uppfattat med ögon, öron, näsa och mun [...]” (DFV., s. 11). Riki upplever fenomenen med alla fem sinnen utan att kunna förstå och uttrycka sina känslor. Som Björklund påpekar, kan författaren dock inte begränsa sig till barnets verbala kapacitet.²³⁹ Rikis ofta naiva upplevelser och bedömningar beskrivs med ett vuxet språk vilket utgör en skärningspunkt, där den naiva berättarens röst möter den implicita författaren. Genom detta ibland svåruppfångade avstånd mellan två röster uppstår en dubbelexponering, där brytningen mellan barnets spontana och ogrumlade föreställningar och de vuxnas skenbara allvetande ger tillfälle till humoristiska poänger (KI., s. 26).

Dubbelexponeringen är också ett verksamt grepp i Tolstojs trilogi, där Nikolienkas synvinkel genomgående avlöses av den implicita författarens röst

²³⁹ Björklund, 1982, s. 13.

som på avstånd bedömer och analyserar den unge protagonistens ord och handlingar. Den implicita författarens tillbakablickande perspektiv sammanfaller i stort sett med författarens ”absoluta” perspektiv, vilket vidgar skildringens tidsliga och spatiala dimensioner. Hos Tolstoj bidrar denna kombination av två perspektiv inte bara till en komisk effekt utan skapar ett slags nostalgisk intonation som är väldigt viktig för förståelsen av hans centrala tema.

Innan jag utvecklar denna tanke måste jag uppmärksamma att dubbelexponeringens dubbelroll även gäller Parlands trilogi, där berättaren i prologen till *Den förtrollade vägen* kommer tillbaka till sitt barndomshem sommaren 1941, då han tillsammans med sitt truppförband marscherar förbi Teerilä:

Det var skönt att lämna den dammiga landsvägen som var fylld av trampande kolonner, gnisslande fordon och gungande kanonlavetter. Hittills hade minnesbilderna mött mig i så förvanskad gestalt att jag knappt känt igen det jag såg. Mitt förnuft sade mig att det var min barndoms landskap jag återsåg, men känslan vägrade att acceptera det. Det var som att återse ett kärt och välbekant ansikte vanställt av sjukdom. (DFV., s. 225)

Genom prologen, som handlar om berättarens återkomst till barndomens övergivna platser, vidgas berättelsens gränser. Det för evigt förlorade barndomslandskapet visar sig finnas bara i hans minnen och fördolt inom hans själ, som ”hade tagit form av huset” (DFV., s. 228). Således har dubbeLOPTIKEN, som bygger på en växling mellan två självständiga röster, en dubbelfunktion: den skapar utrymme för ”humoristiska poänger” och ger texten en nostalgisk intonation. På vilket sätt uttrycker denna optik det centrala temat hos både Parland och Tolstoj? Med vilka konkreta motiv och bilder konstrueras denna dubbeLOPTIK? Vilka konstnärliga grepp bidrar till skapandet av en mötesplats för den naiva berättaren och den implicita författaren?

I båda trilogierna finns ett rum som är laddat med en etisk innebörd. Detta rum är barnkammaren, där bröderna sover och leker, kommer i konflikt med varandra och försonas igen. I barnkammaren utspelas *Barndomens* första scen i vilken Tolstoj mästerligt introducerar trilogins centrala figurer (Nikolenka Irtenjev, hans äldsta bror Volodja och deras tyska guvernör Karl Ivanytj) och visar relationerna mellan dem. Redan från början betonas protagonistens känsla av litenhet i förhållande till sin bror: ”Volodja är äldre än jag, och jag är minst av alla, det är därför han plågar mig” (FUÅ.B., s. 7). Samma motiv, att känna sig omogen och otillräcklig, genomsyrar *Pojkåren*, där Volodja visar sig

vara mer självständig och påhittig än Nikolenka: ”Jag rycktes ofrivilligt med av hans passioner men jag var för stolt för att gå i hans fotspår och för ung och osjälvständig för att finna nya vägar” (*FUÅ.P.*, s. 129).

Barnkammaren är ett rum där dramer mellan bröderna utspelas. Nikolenkas avundsjuka leder till en osämja efter att den yngste brodern av misstag slagit sönder en tom färgskiftande flaska. Men samtidigt är barnkammaren en plats för försoningsstunder och öppen hjärtiga berättelser, som till exempel i kapitlet ”I sängen”, där Nikolenka anförtror Volodja sin kärlek till Sonetjka. Man kan säga att barnkammaren i Tolstojs trilogi, särskilt i *Barndomen*, är en viktig kronotop: den är ett poetiskt uttryck för barndomens begränsade tid som oundvikligen tar slut och den är också ett slags rumsligt gränsland mellan barndomens fantasivärld och det vuxna livet med dess utmaningar och besvär.

Också i Parlands trilogi är barnkammaren en av de centrala kronotoperna. Där, i det instängda rummet, bearbetas pojkarnas rädslor och komplex, får konflikter sin upplösning och avslöjas ”hemska” hemligheter om till exempel hur barn egentligen kommer till världen. Jämfört med Tolstojs realistiska beskrivningar som i detalj rekonstruerar husets olika rum betonas i Parlands skildring barnkammarens särskilda roll som ett rum för lekar och fantasier. Gränsen mellan lek och allvar, fantasi och verklighet visar sig vara bräcklig och lätt att överskrida, som i en scen där pojkarna stänger barnkammaren och leker att Riki är den svarta tjuren:

Tommy retades med mig när jag kissade. Jag kissade så mycket att hela barnkammaren blev översvämmad och leksaker stod under vatten. Vi måste ta vår tillflykt till bordet. (*TÅ.*, s. 52)

Genom den konstanta blandningen av realistiska och sagoliknande drag i skildringen uppnås främmandegöringen, som hos Parland är den magiska realismens katalysator. Hos Tolstoj och Parland är barnkammaren, den hemliga knutpunkten mellan barndom och vuxenlivet, ett tidsligt och rumsligt uttryck för barnets perspektiv.

Barnkammarens ”hjärta” är sängen, som i båda berättelserna spelar en viktig roll. Den varma sängen, i vilken Nikolenka Irtenjev väcks tidigt på morgonen, kan tolkas som ett slags hydda, där pojken upplever känslornas alla register: ilska mot Karl Ivanytj, skam över att vara arg på sin snälla guvernör, ångest för att han har drömt den otäcka drömmen om mammans död, som han inte

alls drömt utan bara hittat på. I den trygga sängen, ensamhetens och drömmarnas sköna skrymsle, utspelas händelserna efter balen då Nikolenka har dansat och samtalat med den bedårande Sonetjka:

Jag hoppade upp på alla fyra i sängen medan jag livligt föreställde mig hennes lilla ansikte, drog täcket över huvudet och stoppade in det runt mig på alla håll, och när det inte fanns den minsta springa kvar, lade jag mig till rätta, och medan jag njöt av den behagliga värmen, försjönk jag i ljuvliga minnen och drömmar. När jag riktade min orörliga blick på det vadderade täckets foder, såg jag henne lika tydligt som för en timme sedan. (*F.U.Å.B.*, s. 88).

Den fysiska njutningen av att befinna sig i sängen smälter samman med en behaglig känsla som väcks av minnet av flickan som han nyss blivit förälskad i. In i minsta detalj talar kronotoperna om barnets inre tillstånd och själsliga rörelse. Sängen är ett uttryck för barndomens sanna väsen som för Tolstoj innebär ”friskhet och bekymmerslöshet, detta behov av kärlek och denna styrka i tron, som man äger i barndomstiden” (*F.U.Å.B.*, s. 54).

De konkreta bilderna kopplar ihop två berättarperspektiv, barnets och den implicita författarens: ”Så väl jag minns denna vrå! Jag minns luckan på kakelugnen, ventilen på luckan och det buller som den åstadkom, när man vred på den.” (*F.U.Å.B.*, s. 11) Detta ögonblick, då den bestraffade pojken står i skolrummets hörn och petar loss stuck från väggen, betraktas ur ett dubbelperspektiv: det är samtidigt blicken från den uppmärksamme Nikolenka, som här och nu plågas av leda och den implicita författaren, som från ett ovanperspektiv kastar en blick tillbaka på sina barndomsupplevelser. Kombinationen av de två synvinklarna gör att varje bild betraktas som genom ett förstoringsglas och får ett nytt liv. På detta sätt fungerar främmandegöringens mekanism som befriar alla föremål från deras invanda och stereotypa betydelser och konnotationer.

Till skillnad från hos Tolstoj ingriper det vuxna berättarjaget inte i Parlands skildring, utan visar sig endast i epilogen och prologen. Men även denna ram fördjupar berättelsens tidsliga och rumsliga dimensioner och ger bilderna en ny filosofiskt laddad innebörd. I prologen finns det en mycket viktig iakttagelse som belyser Riki-berättelsens metaforiska karaktär:

Det väsentligaste i den bild jag återsåg var bortklippt och tomrummet var utfyllt med blå färg. Detta hus vars stockväggar mot dörrar, fönster och kvistögon jag såg framför mig så snart jag slöt ögon, fanns numera

till endast inom mig själv. Min själ hade tagit form av huset och varje rum omslöt en särskild del av mitt forna liv. (DFV., s. 228)

Trilogins enskilda kronotoper blir mötesplatser för barnet och den vuxne, nuet och det förflutna, stundens upplevelse och minnet av denna upplevelse. Varje poetisk bild kan tolkas som ett konstant motiv, som författarskapets centrala tema – själens gåta som även rymmer frågan om själens mytiska ursprung.

Med hjälp av den poetiska bilden konstrueras berättarens särskilda synvinkel och gestaltas protagonistens själstillstånd. De scener som utspelas i barnkammaren är alltid kopplade till viktiga rörelser i Rikis inre liv. Barnkammarens medelpunkt är sängen som, liksom hos Tolstoj, är en känsloladdad poetisk bild som utgör ett slags tidslig och rumslig gräns mellan barnets och de vuxnas respektive värld, mellan myten och verkligheten, mellan stundens tid och den mytologiska tiden. Sängen blir ofta den lilla vrån, varifrån Riki iakttar människorna och väver fram sina fantasier:

Jag ser kyrkspiroer, trappor, portaler, slingrade drakar, rödögda elefanter, bleka månar, båtar, frukter och kardborrar. Där finns små näpna fåglar med purpurnäbb, som på samma gång är gravkors, och flikiga grenar som dessutom är kvinnor och taggiga vidunder [...] I timmar kan jag ligga och se på skärmen och ge olika tydningar åt det jag ser. (DFV., s. 15)

I denna passage, där pojken granskar den fina skärmen som ställs framför hans säng, konstrueras barnets sätt att se på tingen, som i hans ögon blir levande och magiska. Rikis blick dröjer vid varje detalj i det brokiga mönstret, som börjar leva ett nytt egendomligt liv.

I *Tjurens år* fungerar sängen som konstant motiv som i texten får en ny innebörd: från den trygga vrån förvandlas den till en plats där barnet ser sina värsta mardrömmar. På natten, då Riki ligger i sängen och lyssnar på hur mössen väsnas inne i väggen, blir alla ljud starkare och skräcken påtagligare. (TÅ., s. 145) Genom ett överdrivet antal verb (de suger och trippar, krafsar, susar upp och ner, skuttar, dansar, piper, visslar, gnager) och de föremål som mössen förtär förstärks beskrivningens groteska karaktär. Barnkammaren där barnet ligger i sin säng, blir ett rum där rädsla, sömnlöshet och ångest tar sig kusliga uttryck.

I *Spegelgossen* finns en scen i vilken sängen fungerar som en offerplats, där protagonisten föreställer sig vara tjuren Baals offergåva. Först efter att Tanten

dragit upp täcket och lakanet till Rikis haka och stoppat om honom förvandlas sängen till den trygga vaggan där barnet återfår sin lugna sömn.

Barnkammaren i Parlands berättelse är ett kronotopiskt uttryck för barn-
domens magiska värld, där det imaginära och det sanna smälter samman. Även
hos Tolstoj fungerar barnkammaren som ett konstant motiv, som blir ett
rumsligt och temporalt uttryck för Nikolenkas vuxenblivande. Barnkammaren
är inte bara barnens intima rum där de råder över sin tid och bevarar sina hem-
ligheter, den är också en poetisk bild som innebär ett tidsligt och rumsligt
gränsområde mellan barndomen som upphör och det vuxna livet som väntar
någonstans utanför barnkammarens tröskel.

3.5. Moderns kropp och faderns ande

Enligt Bachtin har varje motiv i det litterära verket sin egen kronotop. Just i
kronotopen får karaktärerna och händelserna kött och blod. Denna koppling
mellan människogestalterna och tids- och rumsbestämningarna har en etisk
dimension, vilket även påpekas av Tintti Klapuri i hennes bachtinska läsning
av Tjechov: "Bachtin's chronotopic act of seeing [...] belongs to the realm of
practical reason as it relates to human action, seen in terms of ethical re-
sponsibility and free will."²⁴⁰ Hur förknippas modern och fadern som kon-
stanta motiv med författarskapets och verkets centrala tema? På vilket sätt kon-
kretiseras dessa bilder i trilogins kronotoper?

Hos Tolstoj nämns modern för första gången i *Barndomens* första kapitel, i
vilket den nyvakne Nikolenka för Karl Ivanytj berättar den otäcka drömmen
om att "maman" var död och bars bort för att begravas. Redan i början av be-
rättelsen anknys modersgestalten till död och försvinnande, vilket utgör trilo-
gins motiviska helhet. Pojkens fantasi om moderns död förverkligas i kapitlet
"Sorg", där Nikolenkas sorg över "mamans" riktiga död gestaltas. I kapitlet
"Maman" får modern en sinnlig och åskådlig karaktär. Hon skildras i en hos
Tolstoj viktig lokalitet för romanhändelserna – "salongen" dit bröderna Niko-
lenka och Volodja kommer tillsammans med sin guvernör för att hälsa på
henne. Modern betraktas från ett dubbelperspektiv: det första tillhör barnet,
som uppmärksammar varje nyans i den älskade moderns beteende och utse-
ende (han ser till exempel att hon är så fördjupad i sina tankar att hon inte
märker vattnet som rinner från kranen på samovaren ner i tekannan, svämmar

²⁴⁰ Klapuri, 2015, s. 30.

över och droppar ner på brickan) och det andra är den implicita författarens perspektiv, som framkallar moderns drag för sin inre blick: ”Det är fantasins tårslöja [...] men ett helhetsintryck kan jag inte fånga” (FUÅ.B., s. 13). Med hjälp av små konkreta detaljer rekonstruerar berättaren en bild av modern som ändå förblir svårfångad och suddig.

Motivet moderns kropp (the body of the mother) står i fokus i Roni Natovs studie om barndomens poetik i bland annat Margaret Wise Browns *The Runaway Bunny*, Faith Ringgolds *Tar Beach* och Maurice Sendaks *In the Night Kitchen*.²⁴¹ Natov använder i sina analyser Donald Winnicotts begrepp ”potential space” och Julia Kristevas ”semiotiska chora”.²⁴² Natov åberopar också Clare Kahane, som tolkar Kristevas metafor som en grupp oorganiserade önskingar, ”desires”, bland annat barnets upplevelse av moderns röst.²⁴³ Den poetiska bilden hänvisar alltid till dessa icke-språkliga erfarenheter, medan människans barndomsupplevelser tar sig uttryck i konstens och litteraturens mellanområde. I Tolstojs berättelser är bilden av modern laddad med en både psykologisk och filosofisk innebörd. Å ena sidan uttrycker denna gestalt Tolstojs saknad efter den tidigt avlidna modern; å andra sidan är modern en sinnebild för författarens föreställning om livets föränderliga och svårfångade väsen.

I *Barndomen* anknyts modersgestalten till ett konkret rum, som till exempel i kapitlet ”Maman”, där hon serverar te i salongen, eller i ”Arbetsrummet och salongen”, där hon spelar Beethovens Pathétiquesonat. I kapitlet ”Barndom” beskrivs ett tyst och halvmörkt rum, där barnet och modern upplever en fullständig samhörighet med varandra. Mammans närvaro gör protagonisten fullkomligt lycklig och uppfyller honom med hänförelse och kärlek:

Det är tyst i rummet, halvmörkt. Mina nerver är upphetsade av kittlandet och den avbrutna sömnen, mamma sitter alldeles bredvid mig, hon rör vid mig, jag känner hennes röst. Allt detta får mig att rusa upp, slå armarna om halsen på henne, trycka huvudet mot hennes bröst och flämtande säga:

– Å, kära, rara lilla mamma, vad jag tycker om dig!” (FUÅ.B., s. 53)

²⁴¹ Natov, 2003, s. 63 f.

²⁴² Se även Crafoord, 1993, s. 26 och s. 256.

²⁴³ Natov, 2003, s. 65.

Detta halvmörka rum framstår som barndomens intima rum, som alltid finns kvar i människans minne. Det sista ödesdigra mötet med *maman* sker i den tysta salen där Nikolenka tar avsked av sin avlidna moder. Denna kronotop har en viktig etisk betydelse för händelsernas förlopp. Ögonblicket då pojken i den totala tystnaden tittar på sin moders kropp i kistan är ett slags vändpunkt i protagonistens själliv och det konkreta rummet och den konkreta tiden fungerar som ett poetiskt uttryck för livets tröskel.

Det nya rummet som Nikolenka stiger in efter moderns bortgång kallar Tolstoj för pojkårens öken. Där möter protagonisten tillvarons nya och smärtsamma sidor: besvikelse, ångest och skam ersätter barndomens ljuvliga känslor. I *Pojkåren* blir modersgestalten mindre och mindre påtaglig och mer frikopplad från ett konkret rum. Den förflyttas från de konkreta kronotoperna (salongen, barnkammaren) till fantasiernas värld. Modern visar sig i pojkens sällsynta drömmar där hon uppträder som en utomjordisk varelse som saknar konkreta drag. Efter att Nikolenka har blivit straffad av sin mentor St.-Jerome och inlåst i klädkammaren framkallar han ett minne av den förlorade modern som inte ger någon tröst:

Efter fyrtio dagar flyger min själ till himmelen; jag ser där något obeskrivligt vackert, vitt, långt, genomskinligt och känner att det är min mor. [...] Här vaknar jag upp och befinner mig igen på kistan i den mörka klädkammaren, med kinderna våta av tårar, och upprepar alldeles meningslöst orden ”och vi flyger högre och högre” [...] Jag försöker igen återvända till de trösterika, lyckliga drömmarna som medvetandet om verkligheten avbröt, men så fort jag kommit in i de gamla fantasiernas hjulspår märker jag till min förvåning att en fortsättning inte är möjlig och inte bereder mig något nöje, vilket är det underligaste av allt. (FUÅ.P., s. 159)

Här fungerar modern som ett uttryck för protagonistens längtan efter barndomens förlorade tid, som aldrig återvänder. I *Ungdomen* avlöses pojkens saknad efter *maman* av ungdomsdrömmarna om *henne*; den imaginära kvinnan som Nikolenka längtar efter förkroppsligar det kvinnliga och det moderliga som han har förlorat.

Samma tendens i skildringen av modern kan iakttas i Parlands berättelse om Riki: från den sinnliga och kroppsliga gestalten förvandlas modern till en

bild utan några kännetecknande drag. I början av *Den förtrollade vägen* är modersgestalten närvarande och påtaglig. Moderns kropp är kronotopisk, vilket innebär att den är kopplad till ett konkret rum och en konkret tid i Rikis liv:

Det är ett långt, ganska mörkt rum med ett enda fönster som skuggas av granarnas mörka grenverk. Det är uppfyllt av ett rinnande mörker likt ett regn av aska. En mörk pläd, tung och sträv som mörkret självt, spänns för fönstret för att utestänga ljuset. (DFV., s. 23)

Detta rum där Riki ibland sover i mammans säng är ett konstant motiv i romanen som uttrycker barndomens gränstillstånd mellan fantasi och verklighet. Modersgestalten är även förknippad med föreställningarna om människans urtillstånd, då moderns och barnets kroppar var en:

Mammas kropp är mjuk och varm, huden är så len och det känns så skönt och tryggt att ligga under täcket och trycka sig mot den. Men från henne utströmmar en märkvärdig skarp lukt som envist häftar vid hennes linne och sängkläder. [...] Det är något djuriskt i den där doften som gör mig rädd – liksom bröstvårtorna. (DFV., s. 24)

I denna skildring förkroppsligar modern allt det sinnliga som både lockar och skrämmer Riki. Genom denna bild förbinds romanens två tidsliga och spatiala dimensioner: den biografiska och den mytologiska, stundens tid och den mytologiska tiden, då människan ”har varit vän med gudarna och levat tillsammans med dem, men sedan blivit övergiven” (DFV., s. 18).

I likhet med Tolstojs skildring tar moderns kropp mindre plats senare i händelseförloppet. Mamman ”splittras” till flera kvinnliga gestalter som spelar en viktig roll i Rikis världsbild: de äldre pojkarnas guvernant eller ”Tanten”, som enligt Rikis övertygelse tycker mest om honom, Mormor, den mäktigaste och förnämsta personen i huset, Salmelas ”kvinnliga treenigheter” (tant Louise, tant Malla och tant Gulla) och Njanjan som tar hand om det minsta barnet. Redan i slutet av *Den förtrollade vägen* försvinner modern från pojkarnas liv och förvandlas till ett slags dröm som Riki bevarar djupt i själen:

Mamma är försvunnen [...] Hon finns bara som en bild när man blundar eller försjunker i tankar eller kommer hon till en i drömmen. Hon har blivit likadan som Gud och änglarna och andarna och alla de andra hemlighetsfulla väsen som lever i sitt eget liv i ett obegripligt fjärran och bara besöker en då man är ensam. (DFV., s. 203)

Även om den försvunna mamman kommer tillbaka hem efter ett tag återfinner Riki aldrig samma samhörighet som han har upplevt i det tysta mörka rummet i början av berättelsen. Den andliga och fysiska separationen med modern avslutar barndomens fridfulla tid. Känslan av främlingskap som ”den nya mamman” väcker hos protagonisten innebär att han är på väg att lämna barndomens trygga rum för att komma in i det nya rum där människan är tvungen att möta sig själv.

I trilogins två andra delar förekommer mamman bland de andra vuxna som grälar, klagar och straffar. De är rädda för kriget och lider av hungern lika mycket som barn. Från en beskyddare vars närvaro skänker trygghet förvandlas modern till en av de skoningslösa domarna vid den imaginära rättegången där Riki uppträder som Baals offergåva:

De andra trängs omkring mig. Mormors, Mammans och Tantens ansikten skymtar i eldskenet. De är sorgsna och högtidliga, som huggna i sten. I Onkel Heins hand blänker en lång krokig kniv. – Offrets stund är inne! Var oss nådig, o Baal! Du som har öron till att höra och ögon till att se! Känn doften av blod och fröjda dig, snart skall din buk bli mättad. Tag emot detta barn som försoningsoffer för den skymf du lidit. (S., s. 169)

I *Spegelgossens* sista kapitel nämns modern i samband med berättarens reflexioner kring Döden och Guds hemligheter som de vuxna inte vill tala om för barnen. Känslan av övergivenhet och ångest som människan upplever när hon lämnar barndomens trygga rum jämförs i berättelsen med den känsla som den lille gossen upplever när ”Mamma” lämnar honom ensam i det stora huset hos Onkel Franz. Berättelsen avslutas med en rad existentiella frågor om livet och döden som Guds gåtfulla idé som människan även i vuxen ålder har svårt att besvara. Utan moderns beskyddande styrka blir man en främling i världen som saknar andliga riktmärken. Moderns försvinnande skapar ett tomrum där individen ställs inför nödvändigheten att söka den förlorade meningen på nytt.

Även Tolstojs barndomstrilogi har ett öppet slut som innebär början på den inre andliga resan. Om modern förkroppsligar allt det kvinnliga och det gudomliga så är livet utan modern livet utan Gud och därmed utan mening. Det är dock omöjligt att leva i ett tillstånd av evig existentiell ångest. Därför skriver den unge protagonisten ner de nya levnadsregler som han tror kommer att hjälpa honom att påbörja sökandet efter allt som han har förlorat tillsammans med moderns bortgång och barndomens upphörande.

Tolstojs och Parlands respektive trilogier kännetecknas av en tematisk helhet som bygger på den cirkulära rörelsen från det specifika till det generella; från karaktärens enskilda öde till händelsernas totalitet. I sin analys av Tolstojs realism betecknar Georg Lukacs sammanlänkningen mellan det individuella och det historiska planet, mellan enskilda motiv och verkets tematiska helhet, som "the totality of objects":

There is perhaps no other modern author in whose works the 'totality of objects' is so rich, so complete as in Tolstoy. We need not think only of *War and Peace* in which every detail of the war is shown, from the court and general staff down to the guerilla fighters and prisoners of war and every phase of peaceful private life from birth to death.²⁴⁴

Parlands författarskap karakteriseras också av en helhet där flera motiv, liksom i ett musikaliskt verk, korsar varandra och har anknytning till det centrala temat. Bilden av den försvunna modern som konstant motiv i trilogierna hänger ihop med faderns sujetlinje. Vad bidrar fadersgestalten med till trilogins tematiska utveckling? Hur kopplas "pappans" individuella öde till händelsernas helhet i de båda berättelserna?

I början av Tolstojs trilogi skildras fadern från barnets synvinkel. Tillsammans med storebrodern Volodja och guvernören Karl Ivanytj stiger han in i arbetsrummet tidigt på morgonen för att hälsa på "papa" som pratar med sin förvaltare Jakob. Berättarens "kameraöga" stannar vid Jakobs fingrar vars rörelser avslöjar förvaltarens hemliga tankar: "Ju ivrigare *papa* blev, desto fortare rörde sig Jakobs fingrar och tvärtom, när *papa* tystnade, lugnade sig fingrarna också. Men när Jakob själv började tala, greps fingrarna av största oro och hopade förtvivlat åt alla håll" (*FUÅ.B.*, s.15). I denna första scen med "papa" ser man hur främmandegöringens mekanism fungerar hos Tolstoj. Med hjälp av en till synes obetydlig detalj (den kan vara en blick, en kroppsrörelse eller en intonation) talar upphovsmannen om relationerna mellan romanfigurerna, om karaktärernas fördolda själsrörelser och nuvarande sinnestillstånd. Denna koppling mellan det enskilda föremålet och gestaltningen av händelserna ligger till grund för textens estetiska helhet.

Det är märkligt att skildringens fokus förflyttar sig från "papa" till Jakobs fingrar, som rör sig hit och dit. Dessa rörelser blir passagens återkommande

²⁴⁴ George Lukacs, "Tolstoy and the Development of Realism", i *Tolstoy. A collection of critical essays*, red. Ralph E. Matlaw, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey 1967, s. 80.

motiv medan fadersgestalten förblir ”okränkbar”: han framstår som den absoluta hjälten som endast väcker pojkens hänförelse och respekt. Jämfört med modern som i trilogins första del anknyts till ett konkret rum är fadern en svår-fångad romanfigur. Hans ”rörelsebana” i berättelsen är oförutsägbar. Moderns kropp står i motsats till faderns ande som i *Barndomen* ”materialiseras” i flera sammanhang: på jakten där han rider den lilla fuxen, i arbetsrummet där han utträttar godsets ärenden, på mormoderns namnsdag där han effektivt dansar med damerna.

I likhet med modersgestalten visas fadern från två olika synvinklar: Nikolenkas spontana och begränsade perspektiv, och den implicita författarens avståndstagande perspektiv som till exempel framträder i ett separat kapitel, ”Hurudan människa var min far.” Denna växling mellan de två berättarperspektiven skapar en dubbel exponeringseffekt som vidgar skildringens tids- och rumsdimensioner. Den idealiserade bilden av ”papa” berikas med ett psykologiskt nyanserat porträtt av fadern, vars vanor, karaktärsdrag och utseende beskrivs med en djup kännedom om människans själ, hennes svagheter och dygder.

Men även Nikolenkas syn på sin far förändras; under händelsernas lopp upphör protagonisten att avguda sin far och börjar titta på honom med andra, mer kritiska och ironiska, ögon. På mammans begravning uppmärksammar pojken faderns teatrala gester, som han tolkar som brist på riktiga känslor:

Far stod vid kistans huvudände, han var blek som ett lakan och höll med möda tillbaka tårarna. Hans högväxta figur i den svarta fracken, det bleka, uttrycksfulla ansiktet, de som alltid säkra och behagliga rörelserna [...] var utomordentligt effektfulla. Men av någon anledning tyckte jag inte om honom just för att han kunde verka så effektiv i detta ögonblick. (FUÅ.B., s. 100)

I samma stund då Nikolenka förlorar sin mor, förlorar han även fadern, vars hjältegloria bleknar.

I *Pojkåren* detroniseras fadersgestalten fullkomligt. ”Papa” nämns i samband med ett lyckat eller misslyckat kortspel som sker någonstans långt utanför protagonistens liv. Faderns nästan ständiga frånvaro och hans sällsynta uppenbarelser blir *Pojkårens* och *Ungdomens* konstanta motiv. Med faderns försvinnande från Nikolenkas tillvaro markeras barndomens upphörande, som även

innebär ett tillträde till det intima rum, där människan är tvungen att möta sig själv i all sin ensamhet.

I *Ungdomen* tar protagonisten ett steg framåt i förhållande till sin far. Han känner medlidande med ”papa”, som skäms över sitt äktenskap med den vulgära och inskränkta Avdotja Vasiljevna – moderns raka motsats:

Det gjorde mig ont att se min far liksom försagd och skyldig inför oss [...] Åsynen av den darrande handen gjorde ett smärtsamt intryck på mig och jag fick en egendomlig tanke, som grep mig ännu mer – tanken att papa hade tjänstgjort 1812 och var känd som tapper officer. (*FUÅ.U.*, s. 317)

Försoningen med fadern blir en vändpunkt i protagonistens själsliga resa på väg till det vuxna livet och det sanna jaget.

I Parlands berättelse utvecklas fadern som konstant motiv i samma anda som hos Tolstoj. I början av *Den förtrollade vägen* skildras ”Pappa” utifrån den lille gossens ögon, som tillskriver honom sagolikhande drag:

Pappa lyfter skåp och soffor som om de vore leksaker, väcker möblerna ur deras dvala och tvingar dem att vandra omkring i huset [...] Pappa bär glasögon. De är mycket större än vanliga ögon och deras blick är mycket skarpare och mera genomträngande. Ibland liknar han hunden i sagan med ögon stora som tefat. [...] Han äter och dricker rök och spyr då och då ut blånande röklungor ur sin mun liksom en skorsten, så att man tappar andan och hostar om man står för nära honom. (*DFV.*, s. 27)

I denna skildring, som har en tydligt grotesk karaktär, återspeglas Rikis uppfattning om fadern som en mäktig trollkarl som har förmågan att byta skepnad: ” [...] än är han en kängurupappa som fångar upp oss i sina armar än ett träd i vars grenverk vi dansar” (*DFV.*, s. 29).

I *Tjurens år* förlorar fadern sin förmåga att som genom trolleri förvandla pojkarnas liv. Sorgset konstaterar Riki att ”allting förblir nästan likadant när han någon gång dyker upp och han har blivit allt mera avlägsen och överklig” (*TÅ.*, s. 14). Från en överklig varelse som har både kusliga och fascinerande drag förvandlas fadern till en vanlig människa som inte har någon speciell utstrålning. Den försvinnande pappans gestalt är kronotopisk: liksom hos Tolstoj markerar denna bild en tröskel mellan barndomens trädgård och vuxenlivets okända rum, där Riki möter sin spegelbild.

I *Spegelgossen* uppträder ett antal kvinnor som tillsammans med barnen försöker överleva på godset efter kriget. Fadergestalten blir mindre och mindre påtaglig och visar sig bara en gång i Rikis dröm, där ”pappa” irrar omkring inne i en mörk skog: ”Han har tappat bort sig och går bara runt, runt mellan trädstammarna, som det står i böckerna att man brukar göra när man går vilse” (S., s. 43). Först förlorar fadern sin magiska trollkraft och sedan sin materialitet när han smälter ihop med de blånande sibiriska skogarna. Pappans totala försvinnande betyder att Riki går in i ett nytt livsstadium, fritt från moderns kroppsliga närvaro och faderns inspirerande ande.

Liksom i Tolstojs roman blir bilden av den förlorade fadern handlingens säregna drivfjäder, som sätter igång berättelsens mekanismer. Genom att följa upp faderns rörelser i romanernas kronotoper kan man även bättre förstå protagonisternas, Tolstojs Nikolenka och den parländske Riki, stegvisa förvandling och rörelse från barndomens paradiset till vuxenhetens rum.

Den försvunne fadern är som konstant motiv i trilogin kopplad till ett annat centralt tema i romanerna som hänger ihop med temat vuxenblivande. Detta tema är den ryska kulturens tragiska undergång: ”Numera kommer Pappa säl-lan [...] Läckerheterna håller sig lika envist borta som de glada ryska farbröderna och tanterna med sina presenter” (TÅ., s. 14). I den förlorade pappans gestalt förkroppsligas Rikis och den implicita författarens nostalgi efter de ryska släktingarna, som associeras med god mat, musikunderhållning, dans, högläsning och glada intellektuella samtal.

3.6. Det intima rummet

Som min analys har visat är protagonisternas sexuella uppvaknande en av de tematiska konstanterna i båda trilogierna. I Tolstojs *Pojkåren* och *Ungdomen* och i Parlands *Spegelgossen* tar denna tematiska konstant sig uttryck i konstanta motiv och poetiska bilder som utgör en central del av texternas estetiska helhet. Dessa återkommande motiv och bilder konkretiseras i berättelsens olika kronotoper. Barndomens första sensuella upplevelser anknyts till trädgården i båda trilogierna. I trädgården upplever den unge Nikolenka något liknande den första kärleken då han känner en oemotståndlig ömhet till Katenka, som han kysser i skuldran av alla krafter. Även hos Parland uppträder trädgården som ett hemligt rum, där Riki plötsligt upptäcker sin egen kropp och könets gåta då han dansar i klänningen på den mjuka gräsmattan. Under den

vilda dansen närmar barnet sig den osynliga tröskeln mellan barndomens oskuld och pojåkårens öken.

Förutom trädgården finns det flera andra rum där protagonisternas sexuella uppvaknande kommer till uttryck. I Tolstojs trilogi är tjänsteflickornas rum en sådan lokalitet, som spelar en viktig roll för gestaltningen av Nikolenkas vuxenblivande. Den detaljerade beskrivningen av varje föremål i tjänsteflickornas rum och av trappavsatsen, där protagonisten tillbringar långa timmar och med spänd uppmärksamhet lyssnar till minsta rörelse, talar om platsens särskilda betydelse:

Det är sovbänken med ett strykjärn, en pappersdocka med trasig näsa, ett handfat och en handkanna. Och där är fönstret där det huller om buller ligger en bit svart vax, ett nystan silkestråd, en halväten gurka och en chokladask, och där är det stora röda bordet, där det ligger en påbörjad sömnad med en tygöverklädd tegelsten och där hon sitter i den skära bomullsklänningen som jag tycker så mycket om och den blå sjaletten som särskilt dragit min uppmärksamhet till sig. (FUÅ.P., s. 167)

Tjänsteflickornas rum samt trappavsatsen belyses ur ett dubbelperspektiv: å ena sidan hörs den implicita författarens röst som i sitt minne rekonstruerar barndomens stunder i de riktiga rummen, å andra sidan möter vi också den unge Nikolenkas blick som i ultrarapid dröjer vid varje objekt i den plågsamma väntan på att det ska hända något.

Tjänsteflickornas rum är också en utgångspunkt för iakttagelserna om tjänstefolkets livsstil och vardag. Genom att vända sig till läsaren markerar Tolstoj berättarens distanserade position i förhållande till berättelsens tid och rum:

Käre läsare, se inte ner på det sällskap där jag vill introducera er nu. Om inte kärleken och medkänslan förslöats i ert hjärta, finns det åtskilligt i tjänsteflickornas rum som väcker resonans i er själ. Antingen det behagar er att följa med mig eller inte, beger jag mig till trappavsatsen, varifrån man kan se allt som försiggår i tjänsteflickornas rum. (FUÅ.P., s.167)

Infogandet av Masjas och Vasilijs både komiska och sentimentala kärlekslinje vidgar berättelsens kronotopiska dimension och fördjupar dess etiska innebörd. Tjänsteflickornas rum är ett rum som i trilogin ger protagonistens sexuella uppvaknande – en av *Pojåkårens* och *Ungdomens* viktigaste tematiska konstanter – konkret gestalt.

I Parlands berättelse finns det också ett sådant intimt rum, där Riki upptäcker sin kropp och upplever en av vuxenblivandets betydelsefulla faser. I *Spegelgossen* konkretiseras temat det sexuella uppvaknandet i flera konstanta motiv. Liksom Nikolenka Irtenjev tillbringar timmar i trappavsatsen sitter Riki i timtal vid en stor fyrkantig damm som ligger på andra sidan om järnvägen. Där, i det intima rummet, möter protagonisten en dubbelgångare som får honom att betrakta sin egen kropps spegelbild. Vid dammens kant faller Riki ur det vanliga tidsförloppet. Tiden stannar i det ögonblick då pojken försöker förstå sitt eget jag och tillvarons gåta:

Jag har alltid undrat över den egendomliga överensstämmelsen mellan spegelvärlden och min egen värld. Det är visserligen sant att spegelvärlden inte är något verkligt och kroppsligt som man kan känna på men det finns i alla fall på ett påtagligt sätt vid sidan av vår egen värld. De båda världarna stämmer överens på ett hemlighetsfullt sätt: det som finns i den ena världen finns också i den andra. Även spegelvärlden har sin himmel, sina moln, sina grönskande träd. Där bor samma onklar och tanter, en likadan gosse som jag – och han stirrar nyfiket in i min egen värld. (S., s. 245)

Världen klyvs och gränserna mellan det imaginära och det verkliga försvinner. Den stora världen slutar att existera och ingenting blir viktigare än dessa stunder vid dammen då jaget möter sig själv. Självakttagelsen av sin egen spegelbild är ett betydelsebärande motiv och en medveten anspelning på den jungianska symboliken. Den poetiska bilden av Riki som betraktar sin spegelbild vid den övergivna dammens kant är präglad av den jungianska tanken om självakttagelsen som en viktig fas i en process som i jungianska termer betecknas som individuationsprocessen.²⁴⁵

Inflytandet från psykoanalysen visar sig i Parlands skildring av pojkens sexuella uppvaknande, som är en viktig skillnad mellan Riki-trilogin och Tolstojs berättelse om Nikolenka Irtenjev, där samma tema utvecklas med tonvikt på det sexuella uppvaknandets etiska aspekt. *Spegelgossens* andra intima rum är en stor grå- och vitspräcklig ”tupp” (ett dass) som ligger intill Onkel Alfreds villa. Där undersöker Riki sin kropp och kommer underfund med att han kan framkalla ”Krafter”:

²⁴⁵ Jmf von Franz, 1984, s. 161.

Jag kan inte förklara den [den sällsamma upplevelsen] på annat sätt än att det är ett slags trolleri jag kommit på. Men jag förstår inte riktigt vad detta trolleri betyder. Är det med mig själv eller med världen jag trollar när jag gör så? (S., s. 250)

Dubbelexponeringseffekten bygger på spänningen mellan Rikis naiva funderingar och den implicita författarens röst, som ironiskt framträder i texten. Tuppens ”låga” karaktär utesluter dock inte dess betydelse för berättelsens tematiska enhet där varje motiv anknyts till de tematiska konstanterna, vuxenblivandet och det sexuella uppvaknandet, och fungerar som en viktig komponent i den poetiska världens helhet.

Den komparativa läsningen bygger på tema-textmodellen som hjälper oss att se de berörda författarskapen från ett ovanifrånperspektiv, i deras tematiska och estetiska helhet. I sin trilogi konstruerar Tolstoj ett universellt paradigm av barndoms- och uppväxtskildring som därefter omtolkas i Parlands berättelse om Riki. Den finlandssvenska författaren följer inte det tolstojska paradigmet blint, utan skapar sin egen genuina barndomsvärld, vars motiv och bilder dock har överensstämmelser med dem i Tolstojs skildringar. Jämförelsen mellan olika författarskap resulterar inte bara i att man finner tematiska och motiviska likheter utan även i att man ser skillnaderna i motivens och bildernas etiska innebörd och estetiska framställning. Just genom dessa skillnader framträder det enskilda författarskapets unika väsen.

Låt oss sammanfatta de berörda författarskapens tematiska och motiviska likheter och skillnader som tydligt framträder i den komparativa läsningen. Som analysen har visat är Tolstojs centrala tema själens eviga sökande som också innebär människans ständiga förändring, hennes oundvikliga pendelrörelse mellan uppbrott och återkomst, mellan att vara ”resident” och att vara ”stranger.”²⁴⁶ Det står i samklang med Parlands centrala tematik som jag har formulerat som själens gåta. Detta tema konkretiseras i en av författarskapets tematiska konstanter – själens eviga förvandling som tar sig uttryck i flera återkommande motiv. Om man ser närmare på hur dessa centrala teman ”förkroppsligas” hos de båda författarna kan man dock se att de har olika budskap.

²⁴⁶ Med dessa två begrepp som genomsyrar Gustafsons monografi om Tolstoj (Gustafson, 1989) betecknas två motsatta roller som karakteriserar Tolstojs liv och fungerar som konstanta motiv i hans författarskap – att bli bosatt i Jasnaja Poljana och samtidigt känna sig främling i sitt eget hem, i sin egen familj, att sträva efter att överge hemmet och återfinna barndomsparadiset genom att komma tillbaka till den övergivna platsen.

Hos Tolstoj har själens eviga sökande ett konkret syfte – att finna sanningen, som för honom är Gud. Själens förändring, liksom ödets förändring, kan uppfattas som en pendelrörelse mellan uppbrott och återkomst, mellan en brytning med sin barndom och ett försök att få tillbaka den renhet och helhet som är barndomens givna gåvor.

Tolstojs centrala tema Själens eviga sökande kan även tolkas som en resa till sanningen. Detta tema konkretiseras i tematiska oppositioner mellan bortgående och återkomst, vilshenhet och självförverkligande, främlingskap och identitetssökande. Skildringen av Nikolenka Irtenjevs vuxenblivande, hans andliga och fysiska utveckling, är ett åskådligt uttryck för den tematiska frågekrets som genomsyrar Tolstojs liv och skapande verksamhet: Vad är sanningen? Vad är meningen med människans tillvaro? Vad är kärleken? Vad är döden?

I Parlands poetiska värld är själens eviga förvandling ett uttryck för själens gåta, som människan brottas med hela sitt liv. Denna förvandling har inte något särskilt mål; människans väg leder inte alltid till självkänedom och självförverkligande, utan påminner snarast om ett kaotiskt irrande i tillvarons mörka labyrinter. Själens förvandling sker även genom människans ödsliga möte med sin dubbelgångare, som inte ger befrielse eller svar på frågorna utan kastar ut själen i en storm av nya farhågor.

Skildringarna av Rikis uppväxt på Karelska näset kan betraktas som ett konstnärligt sätt att lösa själens gåta, där minnen och drömmar, fantasier och realistiska bilder flätas ihop. Riki-trilogins motiviska struktur sammanfaller till stor del med den i Tolstojs barndomstrilogi, där protagonistens vuxenblivande gestaltas med hjälp av sådana arketyperiska bilder och motiv som brödernas rivalitet, kärleken till modern, förlusten av fadern. De båda skildringarna utspelas i flera rum som är laddade med metaforisk innebörd: trädgården och barnkammaren eller ”det intima rummet”, som i texterna fungerar som ett rumsligt uttryck för protagonisternas sexuella uppvaknande.

Tids- och rumsföreställningarna har många beröringspunkter i de båda berättelserna, där bristen på handling kompenseras av skildringen av hjältarnas intensiva känsloliv och relationer med omgivningen. Tiden i Tolstojs och Parlands respektive trilogier går inte linjärt utan är underordnad själens inre arbete, vilket tar sig uttryck i själva skildringen, som ibland dröjer vid vissa föremål, stannar upp vid i vissa ögonblick eller går tillbaka till det förflutna.

I likhet med Tolstojs trilogi där protagonistens oblyga och spontana synvinkel möter den implicita författarens ironiska röst, bygger Parlands skildring också på en brytning mellan barnets naiva föreställningar och de vuxnas skenbara allvetande. Den implicita berättarens stämma framträder dock inte lika tydligt i Riki-trilogin som hos Tolstoj, där författarens ovanperspektiv alltid är påtagligt. Just här finns den avgörande olikheten mellan Tolstojs realistiska poetik och Parlands poetiska värld, som rör sig i riktning mot en magisk realism.

Vägen mellan det centrala temat och dess realisationer i texten går genom främmandegörande grepp, som båda författarna aktivt använder. Främmandegöringens mekanism fungerar dock på olika sätt. I Tolstojs berättelse realiseras främmandegöringen som konstnärlig princip i ”minus-greppet”, vilket innebär att författaren skriver avsiktligt enkelt både på stilistisk nivå och ifråga om handling och intrig och på detta sätt bryter läsarens förväntningar om hur en skönlitterär text bör vara uppbyggd. Längtan efter sanningen tar sig uttryck i Tolstojs unika konstnärliga metod. Med hjälp av den naiva berättarens perspektiv främmandegör Tolstoj alla föremål för att visa deras ”äkta” och sanna väsen. Främmandegöringen för Tolstoj är ett sätt att tala ”ofalskt” och ”sant”. Främmandegöringen hos Parland är en konstnärlig princip som låter författaren visa världens magisk-mytiska väsen med hjälp av barnets perspektiv. Författarskapets centrala tema själens gåta kommer till uttryck i berättelserna om Riki genom främmandegörande grepp som till exempel ett uteblivet igenkännande, metonymier eller oväntade jämförelser.

Min komparativa analys av dessa poetiska världar har belyst den litterära dialogens mekanismer, där förankringen i den narrativa traditionen bryts mot strävan efter att finna sin originella röst. ”Omtolkningen” av Tolstojs igenkännliga tematiska konstanter och konstanta motiv pekar på en kontinuitet i barndomsskildringarnas tradition. Analysen av främmandegöringens funktion och mekanismer i Riki-trilogin visar dock en tydlig skillnad mellan de två poetiska världarna. Den parlandska poetikens innovativa väsen framträder i den konstnärliga metoden, som låter den ryska klassikerns inflytande förenas med den ryska och europeiska modernismens konstnärliga grepp till en helhet med drag av magisk realism.

4. OSCAR PARLAND OCH JURIJ OLJESJA: DET OSYNLIGA LANDET

4.1. Jurij Oljesjas *Avund*

I det föregående kapitlet har jag visat hur Oscar Parland genom dialogen med Tolstoj anknyter till klassiska litterära traditioner. Genom att analysera den litterära dialogen mellan Parland och Jurij Oljesja visar jag i detta kapitel det parlandska författarskapets estetiska och etiska koppling till den ryska modernismen.

Med utgångspunkt i Henri Bergsons filosofi och Michail Bachtins begreppsapparat koncentreras analysen på tre aspekter: 1. Spegelmetaforikens funktion, som förutsätter undersökningen av spegeln som konstant motiv och ”spegelperspektivet” som ett konstnärligt grepp. 2. ”Det osynliga landets” kronotop, som bygger på distinktionen mellan ”fantasi” och ”verklighet” och främmandegöringen som ett poetiskt sätt att konstruera detta gränsland. 3. Den karnevaleska världsuppfattningens uttryck, vilket bland annat innebär en analys av skrattets funktion och betydelse i texterna. Oljesjas *Avund* är för min undersökning ett slags katalysator som frilägger de parlandska romanernas estetiska och etiska innebörd.

Parland betraktar *Avund* som ”en elegant och mästertlig tillämpning” av den formalistiska teorins estetiska principer, vilket innebär att en ny dimension av verkligheten skapas i Oljesjas roman genom främmandegörande grepp (*KI.*, s. 24). *Avunds* särskilda berättarperspektiv kommenteras av Oljesja i en av intervjuerna där författaren talar om hur hans roman har kommit till:

In *Envy* I recognize the colors that I noticed in very early childhood, when I was five or six years old. In my childhood, I was greatly intrigued by transfer pictures. A trace of this childhood impression remained in *Envy*. Transfer pictures are mentioned there. It's strange – to me, for instance, it seems that one of the reasons I became an artist was precisely the marvelous impression made on me in childhood by transfer pictures.²⁴⁷

²⁴⁷ ”Primary Sources. Olesha on the Writing of *Envy*”, i *Olesha's Envy. A Critical Companion*, red. Rimgaila Salys, North Western University Press, Evanston 1999, s. 125.

”Transfer pictures” som i det ovan citerade avsnittet nämns tre gånger kallas också ”decal pictures”, på svenska kalkerade bilder, som förr i tiden var ett stort nöje för barn. Först läggs bilderna i blöt och sedan överförs de på den nya ytan, som till exempel ett fönster, ett kylskåp eller en kroppsdel. De kalkerade bildernas konturer framträder långsamt. Barnet väntar med spänning på att få se hur en bild genom att bli placerad i en annan kontext på den andra ytan tar form och får nya färgnyanser. Hur ska man tolka denna koppling mellan detta nöje från barndomen och författarens teknik? Jag utgår från att Oljesja använder ”transfer pictures” som en metafor för samspelet mellan fantasi och verklighet. De kalkerade bilderna som finns på pappret förhåller sig till den nya ytan på samma sätt som verkligheten förhåller sig till texten. Barnets gamla lek med de kalkerade bilderna kan jämföras med konstnärens sätt att ”överföra” verkligheten till den nya dimensionen, där den gestaltade världen skiljer sig från den riktiga värld vi lever i. Konstnärens förmåga att främmandegöra föremål och fenomen påminner om de kalkerade bildernas teknik men också om det gamla sättet att framkalla fotografier. Resultatet av en sådan teknik är alltid oförutsägbart: det framkallade fotografiet skiljer sig från dess ursprungliga negativ liksom de kalkerade bilderna som ser annorlunda ut på den nya ytan. Oljesjas resonemang handlar om kopplingen mellan barndomens lek för att framkalla bilder och skapelseakten, som bygger på konstnärens kapacitet att ”framkalla” verklighetens nya dimensioner och skildra tillvarons oväntade sidor.

Barnets förmåga att upptäcka omvärldens nya aspekter påpekas också av Parland, som i sin barndomsskildring ville berätta om ”hur själen vaknar och hur människosläktets urgamla föreställningar och fantasibilder lever upp inom varje enskild individ” (*KI.*, s.26). Innan jag genomför en komparativ läsning av romanerna gör jag en kort utveckling för att upplysa om Jurij Oljesjas roll på 1900-talets litterära scen.

Trots att Jurij Oljesjas (1899–1960) författarskap väcker ett stort intresse hos västerländska litteraturvetare är hans namn nästan bortglömt av ryska kritiker och forskare. Oljesja verkar ha bleknat i skenet av sådana sovjetiska litterära giganter som Aleksej Tolstoj, Michail Sjolochov och Andrej Platonov. I den nutida ryska läsarens medvetande har Oljesja till och med blivit undanträngd av författarna från den så kallade Odessagruppen som han själv anslöt

sig till: Isak Babel (*Budjonnyjs röda ryttararmé*, 1926), Valentin Katajev (*Förspillare*, 1927) och Evgenij Katajev och Ilja Fainzilber, som tillsammans skrev satiriska romaner under pseudonymen Ilja Ilf och Evgenij Petrov (*Tolv stolar*, 1927, *Guldkalven*, 1931), med flera.²⁴⁸ Anledningen till det uteblivna intresset för Oljesja är förmodligen att de ovannämnda författarna skrev och utvecklades mer än Oljesja. Om man bortser från två svaga debutpoem (1920), några pjäser som inte längre spelas och talrika brödskriverier är Oljesjas författarskap begränsat till en framstående roman, *Avund* (1928), en saga, *Tre tjockisar* (1928), en novellsamling, *Körbärskärnan* (1930), några ”nya” noveller som är skrivna mellan 1930-talets andra del och 1947 och anteckningsboken *No Day without a Line* (första utgåvan 1956), som Viktor Sklovskij har sammanställt av det material som fanns kvar i Oljesjas arkiv.²⁴⁹ Den sista bokens centrala tema är konflikten mellan konstnärens behov att skapa och en tragisk oförmåga att hitta uttryck för detta skapande. Rädslan att hamna i en total tystnad eller skriva falskt tar över den kreativa kapaciteten att producera. En rysk litteraturvetare, kritiker och poet, Dmitrij Bikov, kallar Oljesja för ”framtidens författare” just i samband med denna dagbok, där Oljesja inte bara återgett hela generationens själstillstånd av längtan efter det äkta livet och främlingskap i sitt eget hemland utan också förutsagt framtidens genre: en kort anteckning i en digital dagbok som inte har någon större betydelse varken för läsaren eller för upphovsmannen.

Trots att Oljesja, som ofta tappade kontrollen över sitt liv och sin talang, var mindre produktiv än många av hans samtida är det just han som intuitivt har fångat den anda som rådde under den så kallade NEP-tiden (1922–1928), då *Avund* skrevs. Låt oss göra en kort sammanfattning av romanen, urskilja de viktigaste сюжетlinjerna och formulera berättelsens tematiska konstanter.

Efter att ha blivit utslängd från krogen plockas Nikolaj Kavaleroj upp på gatan av Andrej Babitjev, som erbjuder den olycklige poeten ett hörn och ett

²⁴⁸ För att undvika upprepningar av samma fakta vill jag bara återropa Oscar Parlands efterskrift till översättningen av *Avund*, där han ger en överblick över Oljesja biografi: ”Jurij Oljesja föddes år 1899 i Jelisavetgrad (Kirovograd), en ukrainsk småstad halvvägs mellan Kiev och Odessa. Hans far tjänstgjorde vid skatteverket därstädes, men många år senare flyttade familjen till Odessa, där Jurij avslutade sin skolgång. Ursprungligen var släktens polsk.” Oscar Parland, ”Efterskrift”, i *Avund* av Jurij Oljesja, Forum, Helsingfors 1961, s. 183.

²⁴⁹ Dmitrij Bykov, ”Jurij Oljesja”, i *Sovjetskaja literatura. Kratkij kurs* [Den sovjetiska litteraturen. En kort föreläsningkurs], Prozaik, Moskva 2013, s. 116.

bord i sin stora och ljusa lägenhet. Rollen som välgörare är dock inte så allvarligt menad. Det är inte Kavalerov utan en ung komsomolare och fotbollsspelare, Volodja Makarov, som är Babitjevs skötebarn. Istället för att vara tacksam grips Kavalerov plötsligt av hat och avund som får honom att ruva på hämnd. Hans plats i lägenheten, i Babitjevs hjärta, i samhället tillhör en annan, ”framtidsmänniskan”, Volodja, vars tankar och känslor är riktade mot kollektivets bästa. Valja, en vacker och ung kvinna som Kavalerov är förälskad i, väljer också Volodja utan att ens lägga märke till Kavalerovs blyga försök att förklara sin kärlek. Kavalerov hotar att döda Andrej trots att hans enda vapen är ett poetiskt språk och onödiga metaforer som inte kan ändra eller påverka den objektiva realiteten. Andrejs lillebror och Valjas far Ivan Babitjev blir Kavalerovs äldre dubbelgångare och andliga lärare. Ivan, som både är gatuprofet och lycklare, går runt och berättar för det lättrogna folket om universalmaskinen Ofelia, som en dag kommer att förrinta Andrejs och Volodjas kollektivistiska och industrialiserade imperium. Ofelia visar sig emellertid vara ett påhitt. Andrej dör, men endast i en fantasivärld, vars illusoriska karaktär avslöjas i slutet av romanen. Kavalerov är tvungen att återvända till den gamla och otäcka änkan Prokopovitjs säng för att dela den med Ivan Babitjev, som inte heller har någon plats i världen. Däremot vinner Volodja sin viktiga fotbollsmatch och får Valja som pris för segern. Andrejs och Volodjas vitala styrka och livsfilosofi, som bygger på tanken om ”kollektivets bästa”, triumferar över Kavalerov och Ivan, som visar sig vara överflödiga människor som drivs av avund i kombination med högfärd.

Romanens centrala tema har flera betydelselager under textens yta. Enligt Parlands uppfattning kan kommissarien och livsmedelsproducenten Andrej Babitjev ses som ”en idealbild av kommunistisk framåtanda, arbetskapacitet och livsbejakelse”, medan Nikolaj Kavalerov framstår som en drömmare vars mänskliga egenskaper och fördolda talanger inte efterfrågas i samhället.²⁵⁰ *Avunds* centrala tema kan dock inte reduceras till spänningen mellan ohjälpliga individualister (Nikolaj Kavalerov, Ivan Babitjev) och ”handlingsmänniskor” (Andrej Babitjev, Volodja Makarov). Trots sin livliga fantasi och sitt vackra poetiska språk är Kavalerov en narcissistisk olycksfågel, som är ur takt med tiden. Även Andrej Babitjev visar sig vara en mer flerdimensionell gestalt än bara en kommunist som har en ovanlig arbetskapacitet. Andrej är också en

²⁵⁰ Oscar Parland, ”Efterskrift” i *Avund*, s. 187.

sprätt och gourmand, kännare av europeiska språk i motsats till Kavalerov, som inte kan tyska. Den mäktige korvmakaren är både kommunist och adelsman, vilket uppmärksammas av Kavalerov som ser det förrädiska födelsemärket på Babitjevs rygg:

Babitjevs förfäder hade klemat med sin hy; deras fettvalkar var mjukt fördelade över Babitjevs bål. Också hudens fina struktur, förädlade kolorit och rena pigmentering hade gått i arv till kommissarien. Men det betydelsefullaste, det som kom mig att triumfera, var att jag vid hans midja upptäckte ett födelsemärke – ett säreget, nedärvt, – adligt födelsemärke. Det var en blodfylld, genomlyst, ömtålig utväxt, som stod ut från kroppen på en stjälk. Precis ett sådant märke som hjälper en mor att efter tiotal år känna igen sitt bortrövade barn.²⁵¹

Spänningen mellan Kavalerovs plebejiska och trånga tankar och Andrej Babitjevs stora spännvidd, mellan individualism och kollektivism, ”fantasi” och ”verklighet”, det bortglömda romantiska förflutna och det industriella nuet ligger till grund för både *Avunds* tematik och handling. Dessa oppositioner kan ses som en bildlig bro, som kopplar Oljesjas roman till en rad ryska och europeiska litterära förebilder. Detta påpekas även av Janet G. Tucker i hennes diskussion om *Avunds* estetiska grunder och Oljesjas förhållningssätt till 1800-talets litterära tradition:

Rebellion of the individual against societal authority and standards is central to the allusions in *Envy*. Olesa's references to non-Russian and Russian sources underscore this dominant theme in its various aspects: rebellion – the individual versus the group, the imagination of childhood against the rigidity of adult authority, change opposed to stasis and, to paraphrase Evgenii Zamiatin [...], energy countered by entropy.²⁵²

Genom oppositionen mellan den rebelliska lilla människans och ”herrens” eller ”välgörarens” dominerande figur skapas som Andrew Barratt påpekar en förbindelse mellan Oljesjas protagonist och Pusjkins *Bronsryttaren* (1833), som bygger på ”den obetydliga människan” Jevgenijs ojämna kamp mot statens skoningslösa kraft som förkroppsligas i tsaren Peter den Stores enorma

²⁵¹ Jurij Oljesja, *Avund*, övers. av Oscar & Heidi Parland, Forum, Stockholm 1961, s. 18 f. I fortsättningen hänvisar jag till romanen inom parentes i löpande text (A.).

²⁵² Janet G. Tucker, ”Introduction”, i *Revolution Betrayed: Jurij Olesa's Envy*, Slavica Publishers, Inc., Columbus, Ohio 1996, s. 11.

staty: ”The implication, of course, is that it has fallen to Kavalero­v to adopt the role of Jevgeny, the rebellious ”little man” doomed to destruction by the terrible horse­man in Pushkin’s poem.”²⁵³ ”Den lilla människans” drag som karakteriserar Oljesjas protagonist har enligt Tucker anknytning till en återkommande karakteristisk typ av berättare i den ryska litteraturen, som förekommer till exempel i Fjodor Dostojevskijs *Anteckningar från källarhål­et* och Jevgenij Zamjatins *Vi*:

Like his *predecessors*, Olesha’s first-person narrator keeps diaries or notes to share with a sympathetic audience. The listener is conscious of his privileged position. He is privy to narrator’s private world while unsympathetic or insensitive characters are excluded, thus setting up an ”us-them” dichotomy.²⁵⁴

Här betonar Tucker Kavalero­vs tillhörighet till den ryska litteraturens långa galleri av ”små människor”, ofta begåvade men utan förmågan att ändra eller påverka den oacceptabla verkligheten.

En annan berättartradition, vars spår framträder i Kavalero­vs karaktär, går tillbaka till den europeiska riddarromanen. Det patetiska namnet Kavalero­v hänvisar till den ridderliga kavaljeren vars mest kända representanter är Don Quixote och Cyrano de Bergerac, vilket påpekas av Barratt: ”Kavalero­v is a direct descendant of Don Quixote [...] His aspirations to knightly valour are equally ludicrous.”²⁵⁵ Don Quixote såväl som Kavalero­v flyr verkligheten till förmån för den imaginära världen.

Blandningen av den romantiska hjältens och den lilla människans drag framträder hos Parland i Rikis gestalt, som både är hjälplös inför ”de Storas” auktoritära vilja och stark i sin förmåga att i fantasin skapa en ”alternativ” verklighet. Låt oss se vilka tematiska konstanter och konstanta motiv som ligger till grund för den estetiska och etiska dialogen mellan Oscar Parland och Jurij Oljesja.

²⁵³ Andrew Barratt, ”Kavalero­v as Myth-Maker”, i *Olesha’s Envy. A Critical Companion*. red. Rimgaila Salys, Northwestern University Press, Evanston 1999, s. 54.

²⁵⁴ Tucker, 1996, s. 79, kursiv i original.

²⁵⁵ Barratt, 1999, s. 55.

4.2. Spegellandets hjältar

I Riki-trilogins och *Avunds* respektive inledande scener kan man urskilja uppenbara likheter i de båda berättelsernas motiviska mönster. Handlingen i *Den förtrollade vägen* börjar med en poetisk skildring av vårskogens uppvaknande, som i barnets ögon framstår i all sin gåtfulla skönhet. I protagonistens magiskt-mytiska värld förvandlas en vanlig skidfärd till en imaginär flykt genom en sagoliknande skog som lever sitt föränderliga liv: ”Det är en gråviolett kvällsskymning, en svagt *metallblänkande skymning*, lik den som uppstår då man andas på en *fickspegel* och ser sitt ansikte hastigt och hemlighetsfullt mörkna” (DFV., s. 9).

Den förtrollade vägen börjar i modernismens anda, vilket innebär att läsaren kastas in i en levande ström av undflyende intryck och spontana erfarenheter utan någon föregående förklaring. Det finns ingen förhistoria som förbereder läsarens perception av berättelsen utan man har känslan av att man befinner sig i mitten av en berättelse som varken har början eller slut och som saknar ramar och gränser. Skildringen börjar ingenstans och avbryts hastigt, vilket David Lodge anser som ett kännetecknande drag för modernismen:

A modern novel has no real ‘beginning’, since it plunges us into a flowing stream of experience with which we gradually familiarize ourselves by a process of inference and association; its ending is usually ‘open’ or ambiguous, leaving the reader in doubt as to the characters’ final destiny.²⁵⁶

I min analys relaterar jag de berörda texterna till flera av modernismens teoretiska utgångspunkter, som i en koncentrerad form är representerade i den av Malcolm Bradbury och James McFarlane redigerade antologin *Modernism. A Guide to European Literature 1890–1930* (1991). Utan att fördjupa mig i modernismens teori framhäver jag de estetiska drag och konstnärliga grepp som är mest karakteristiska för en modernistisk text och som är relevanta för mitt material. Genom att visa hur Parlands och Oljesjas respektive poetiska värld förhåller sig till centrala modernistiska principer vill jag belysa den litterära dialogens mekanismer. Utgångspunkten för mina komparativa läsningar har varit att finna tematiska och estetiska skillnader och brytningspunkter.

²⁵⁶ David Lodge, “The Language of Modernist Fiction: Metaphor and Metonymy”, i *Modernism. A Guide to European Literature 1890–1930*, red. Malcolm Bradbury & James McFarlane, Penguin Books, London 1991, s. 481.

Modernismens poetik karakteriseras av förskjutningen från den traditionella berättelsens händelseförlopp, som består av en upptakt, händelsernas gradvisa utveckling, kulmen och upplösning, till en annan typ av skildring, vars fragmentariska och till synes kaotiska form återger medvetandets och även det undermedvetnas invecklade arbete. Modernistiska författare undviker den traditionella berättarstrukturen till förmån för leken med formen, vilket påpekas av Mary Ann Gillies i hennes undersökning av den brittiska modernismen i förhållande till Henri Bergsons filosofi:

By focusing on *how* language functioned in poetry or prose, by refusing to accept that it held any absolute meaning in itself, by questioning its traditional uses, and by stretching it to the limits of intelligibility (and beyond), modernists shifted the emphasis away from “content” to “form.” Formal aspects become content.²⁵⁷

Både Lodges och Gillies iakttagelser om den modernistiska berättelsens komposition kan tillämpas på Parlands trilogi, där fokus förflyttas från en beskrivning av en händelse till protagonistens upplevelse av händelsen. Skildringen bygger på barnets perspektiv, vilket kräver ett speciellt uttryckssätt. *Den förtrollade vägens* inledande avsnitt låter oss komma in i ett rum som Malcolm Bradbury och James McFarlane kallar för medvetandets rum (the chamber of consciousness).²⁵⁸ Den modernistiska författarens intresse för hjältens medvetande och även hans undermedvetna kan som David Lodge påpekar ses en viktig egenskap hos modernismen: ”Next, it is much concerned with consciousness, and also with the subconscious or unconscious working of the human mind.”²⁵⁹ Denna tanke står i samklang med Gillies karakteristik av modernismens väsen:

the social, moral, or didactic function of literature was replaced by the belief that literature need not concern itself with anything other than the

²⁵⁷ Mary Ann Gillies, *Henri Bergson and British Modernism*, McGill-Queen’s University Press, Montreal & Kingston, London & Buffalo 1991, s. 40. <https://www.google.se/search?hl=sv&tbm=p&tbm=bks&q=isbn:0773566139>, hämtat 5.03.2018.

²⁵⁸ Malcolm Bradbury & James McFarlane, “The Name and Nature of Modernism”, i *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930*, red. Malcolm Bradbury & James McFarlane, Penguin Books, London 1991, s. 26.

²⁵⁹ Lodge, 1991, s. 481.

impressions of life that the writer recreates. [...] Instead, writers could focus on the inner world, depicting it according to their sense of it.²⁶⁰

I Parlands romaner utgör protagonistens inre liv berättelsens tematiska fält och själva berättarperspektivet, som jag metaforiskt betecknar som spegelperspektivet. Den lille Rikis hela tiden rörliga medvetande kan betraktas som ett slags bedräglig spegel som står mellan den igenkännliga verkligheten och tillvarons alternativa dimension, där fantasi råder över logik och förnuft. Hur kopplas då berättelsens fokus till spegeln som konstant motiv?

Redan i berättelsens första mening jämförs en spegelbild med kvällsskymningens sken, vilket placerar landskapet i ett stämningsfullt ljusspel. Ljusspelet fungerar som ett konstant motiv i skildringen, som framträder i ett antal olika bilder. En av dessa bilder är månen, som i skildringen associeras än med en tallrik av guld, än med en jättestor guldslant som lyser upp brödernas färd i skogen: "Månen förlorar sin guldglans och antar en vitare, silverskimrande färg. Hans ljus blir allt starkare, där är som om fina slöjor av spindelväv fyllde luften omkring oss" (*DFV.*, s. 13). Barnets särskilda spegelperspektiv bygger på en kombination av överraskande associationer, som då månen sägs påminna om "en honungsgul ljusdroppe" – en bild som även förekommer i skildringen av den imaginära elefantens blick: "månen blänker i hans mörka öga som en honungsdroppe" (*DFV.*, s. 12).

Avspeglingarna fungerar inte bara som ett konstant motiv utan också som en strukturell princip i texten. Detta innebär att skildringen är genomsyrad av besläktade poetiska bilder (till exempel ljud och dofter) som hela tiden upprepas. Denna upprepning ligger till grund för berättelsens melodi och motiviska helhet. Till exempel är "det hastigt rinnande" och porlande smältvattnet i vilket månen blänker den inledande passagens bakgrundsljud. Liksom i ultrarapid fixerar Rikis "kameraöga" fenomen och ting som vid en första anblick verkar vara oansenliga, som till exempel en ljus droppe som rullar i björkgrenarnas svarta flätverk, ett hjulspår i snön eller hästspillning och is som täcker den svarta vägen. Skildringen, som bygger på liknelserna mellan avlägsna företeelser, återger barnets kroppsliga perception av naturen med hjälp av de fem sinnen. Här ligger det nära till hands att återropa Zholkovskijs beskrivning av Sergej Eisensteins metod, som bygger på den täta förbindelsen mellan handling (what happened), ideologi (the author's attitude, the reader's feelings) och

²⁶⁰ Gillies, 1991, s. 40.

konstnärliga grepp (devices).²⁶¹ Hos Eisenstein, liksom hos Parland, är formen och innehållet kommunicerande kärle; varje konstnärligt grepp blir ett budskap eller ett slags informationskod som riktas mot åskådaren. Genom att skapa slow motion-effekten rekonstruerar Parland barnets främmandegörande syn på omvärlden, som visar sig vara ett gränsland mellan fantasi och verklighet, mellan förnuft och intuition.

Parlands berättarstrategi utgår ifrån den modernistiska estetikens principer, som också tar sig uttryck i Jurij Oljesjas författarskap. Den ryska författaren erbjuder läsaren att komma in i vad som kan beskrivas som medvetandets rum. Trots att *Avunds* protagonist Nikolaj Kavalerov inte är ett barn bär hans sätt att förhålla sig till omgivningen de drag som karakteriserar barnets magiskt-mytiska världsbild. Oljesjas roman börjar med skildringen av Kavalerovs välgörare och hyresvärd Andrej Petrovitj Babitjev's toalettbestyr och morgongymnastik. Liksom i Parlands berättelse är *Avunds* inledande stycke genomsyrat av ett ljusspel som får den bekanta miljön att framstå som främmande och överklig:

Han vrider om strömbrytaren. Ovalen lyser upp inifrån och förvandlas till ett underbart, opalfärgat ägg. Med slutna ögon ser jag detta ägg, hängande. Korridorens mörker. (A., s. 7)

Ur den oväntade liknelsen mellan lampans lysande oval och ett opalfärgat ägg uppstår främmandegöringseffekten. I Kavalerovs fantasivärld förvandlas en vanlig klosett till ett betydelsefullt objekt som förtjänar en detaljerad beskrivning. Främmandegöringseffekten uppnås även genom att skildringens fokus oväntat förflyttas från Babitjev's enorma kropp till hans trikåkalsonger, knäppta med en knapp i vilken världen sammanpressas: "Rummets blå och rosenröda värld vrider sig runt i knappens pärlemorobjektiv." (A., s. 8) Berättarens magiska kraft gör att den grandiosa aktören Babitjev reduceras till en liten knapp där rummet förminskas och tingens konturer förvrids.

Ett metaforiskt uttryckssätt blir ett redskap för att upptäcka och beskriva tillvarons fördolda dimension. Just detta uttryckssätt gör att den beskrivna verkligheten blir påtaglig. Det är inte bara verkligheten som kräver nya berättarformer utan berättarformerna som skapar den nya verkligheten. Det väsentliga i Oljesjas poetik kan sammanfattas med hjälp av ett citat från Malcolm Bradburys och James McFarlanes karakteristik av modernismen:

²⁶¹ Zholkovsky, 1984, s. 48.

One of the word's associations is with the coming of a new era of high aesthetic self-consciousness and non-representationalism, in which art turns from realism and humanistic representation towards style, technique, and spatial form in pursuit of a deeper penetration of life.²⁶²

Genom de konstnärliga greppen återges livets fria ström; verkets form visar sig vara nyckeln till förståelsen av innehållet; det estetiska blir det etiska.

Oljesjas roman är ett bra exempel på modernismens förskjutning från berättelsens traditionella form till nya uttryckssätt, där medvetandet och det undermedvetna blir en utgångspunkt för framställningen av verkligheten.²⁶³ Liksom Parlands roman bygger *Avund* på protagonistens säregna perspektiv som främmandegör till synes igenkännliga ting och fenomen. Kavalerovs poetiska synvinkel syftar till att upptäcka nya aspekter av verkligheten och komma åt tingens metaforiska innebörder. En äggröra som Babbitjev ”spjälkte lös” från stekpannan associeras med en process då man skalar av emalj (A., s. 11); pastej överhöljda med ett täcke jämförs med hundvalpar som prasslar och väsnas (A., s. 32); en fågel på en gren som ”blixtrade, ryckte till och kvittrade” påminner om en hårklippningsmaskin (A., s. 37); spårvagnen ”skär utmed kanten av bulevarden som en kniv en tårta” (A., s. 84). Användandet av metaforer och oväntade liknelser är för både Parland och Oljesja ett sätt att främmandegöra den beskrivna verkligheten och framhäva föremålets meningsfulla ”ljusspel”. Beroende på de ”linser” som används blir alla ting och fenomen än större än mindre liksom i Alices magiska spegelland.

I en annan diskussion om modernismens väsen tangerar James McFarlane Henri Bergsons *Tiden och den fria viljan* [Essai sur les données immédiates de la conscience, 1888], som används som en nyckel till förståelsen av de modernistiska texternas spatiala och tidsliga struktur. Enligt McFarlane markerar Bergsons tidsfilosofi en skillnad mellan en subjektiv logik som kommer från medvetandets djup och en konventionell logik som bygger på naturalismens traditionella föreställningar om tid och rum.²⁶⁴ *Avunds* tidsstruktur återspeglar protagonistens metaforiska synsätt, där verklighetsbilderna förlorar sin vanliga karaktär.

²⁶² Bradbury & McFarlane, 1991, s. 25.

²⁶³ Bradbury & McFarlane, 1991, s. 50.

²⁶⁴ James McFarlane, “The Mind of Modernism”, i *Modernism. A Guide to European Literature 1890–1930*, s. 82.

Främmandegörande grepp har inte bara en estetisk funktion i berättelserna, utan blir nyckeln till en stor filosofisk fråga om förhållandet mellan tiden och skapelsen och om skapelsen som ett sätt att övervinna tiden. I dagboksanteckningarna *No Day without a Line* formulerar Oljesja sin konstnärliga filosofiska djupa budskap genom att anföra ett citat som tillskrivs Marcel Proust: "Somebody once said that metaphor is all that will remain of art for eternity. It's pleasant in that regard for me to think I'm making something that might last an eternity."²⁶⁵ En konstnär som har den lyckliga förmågan att skapa metaforiska bilder kan besegra tiden. Skapandet av ett imaginärt land där fantasi och uppmärksamhet tränger undan förnuft och logik är enligt Oljesja ett sätt att erövra och övervinna tidens oundvikliga gång. Denna syn på tiden tar sig uttryck i Oljesjas korta novell "Körsbärskärnan", i vilken berättaren håller på sin rätt att leva i "ett osynligt land". I detta land känner berättaren sig som en vandrare som inte är ensam på sin färd: "två systrar går bredvid honom och för honom vid handen. Den ena systemen heter Uppmärksamhet, den andra Fantasi."²⁶⁶

Med berättarens kapacitet att framkalla det osynliga landet menar jag hans förmåga att närma sig tingens fördolda innebörder och även ge dem metaforiska uttryck. Samtidigt visar Oljesjas novell att för det osynliga landets innevånare (poeter, drömmare, barn och sinnessjuka) kan detta annorlunda poetiska sätt att förhålla sig till verkligheten bli ett hinder för kommunikationen med "vanliga" och jordnära människor som inte hyser tillit till fantasivärlden. Vistelsen i det osynliga landet, styrt av Fantasi och Uppmärksamhet, leder oundvikligen till främlingskap och ensamhet hos de utvalda, som till exempel "Körsbärskärnans" berättare, den hopplöst förälskade drömmaren, som får sota för sin tro på det osynliga landets seger över den mekaniska verkligheten. I ett samtal med grannen Abel ställs han inför samtalspartners ironiska oförståelse:

Abel: Ert osynliga land är bara idealistiska fantasier.

Jag: Och vet ni vad det mest märkvärdiga är, Abel? Det märkvärdiga är att i detta osynliga land figurerar jag av någon anledning som polis... Man kunde tycka att i detta land borde jag skrida fram lugnt och majestätiskt som en härskare och den vises blommande stav borde lysa i min hand...

²⁶⁵ "Primary Sources. Language and Metaphor", i *Olesha's Envy. A Critical Companion*, s. 131.

²⁶⁶ Jurij Oljesja, "Körsbärskärnan", i *Kärlek och andra noveller*, övers. Nils Åke Nilsson, Tiden, Stockholm 1967 (tr.1961), s. 86.

Men se här, i min hand har jag en polisbatong. En sån gräslig blandning av verklighet och fantasi.

Abel tiger.

Och ännu egendomligare är att orsaken till min förvandling till polis är – obesvarad kärlek.

Abel: Jag förstår ingenting. Det måste vara något slags Bergsonianism. (*Körsbärskärnan*, s. 90)

Berättarens försök att upplysa om det väsentliga i sin världsåskådning bemöts först av Abels nedlåtande tystnad och besvaras sedan med ord som låter överlägsna. Abels replik kan också tolkas som en syftning på den bergsonianska tidsuppfattning, som Oljesjas konstnärliga filosofi hänvisar till.

I *Introduktion till metafysiken* skiljer Henri Bergson mellan två olika metoder för att vinna kunskap om ting.²⁶⁷ Den ena innebär ett analytiskt arbete då man tränger in i tinget och uppfattar det på ett rationellt sätt. Den andra bygger på den intuitiva upplevelsen av tinget när man ”sympatiserar” föremålet och sammansmälter med det. Den rationella metoden vinner en kunskap som ”stannar vid det relativa” medan den andra ”når fram till det absoluta”.²⁶⁸ Det absoluta förmedlas genom det som Bergson kallar för intellektuell intuition (”sympathie intellectuelle”), en enkel och okomplicerad process som ligger till grund för en helhetsuppfattning om tinget.²⁶⁹ Den intellektuella intuitionen är nyckeln till förståelsen om nuflödet (*la durée*), ett bergsonianskt tidsbegrepp som betyder ”det kontinuerliga livet i ett minne som förlänger det förflutna in i nuet.”²⁷⁰

I sin monografi om Bergsons inflytande på den brittiska modernismen kommenterar Gillies hans två tidsbegrepp. Det första är ”nuflödet” eller ”*la durée*”. Det är ett slags inre tid som individer upplever ”kvalitativt”: “the time of active living; as something inapplicable to the world outside the self.”²⁷¹ Det

²⁶⁷ Henri Bergson, *Introduktion till metafysiken* [Introduction à la métaphysique, 1903], övers. Margareta Marin; med en inledande essä av Asbjørn Aarnes; övers. från norska: Karin Widegård och Margareta Marin, Pontes, Lysekil 1992, s. 11.

²⁶⁸ Bergson, 1992, s. 57.

²⁶⁹ Bergson, 1992, s. 60.

²⁷⁰ Bergson, 1992, s. 84.

²⁷¹ Gillies, 1991, s. 20.

andra tidsbegreppet är "l'entendu" (clock time), som kan tolkas som en objektiv, kronologisk och historisk realtid. Bergson ställer dock inte upp de två tidsbegreppen som motsatser, utan visar att man endast kan uppleva livets ström och företeelsernas sanna väsen genom en kombination av "la durée" och "l'entendu": "Bergson recognizes that some sort of combination of the spatialized, scientific time world and the realistic world of durée accounts for the total experience of living."²⁷² Den intellektuella intuitionen och nuflödet visar sig vara besläktade begrepp som återger människans inre värld, där spontana intryck, känslor, tankar, drömmar och minnen av de förflutna erfarenheterna smälter samman i en enhetlig ström: "Intuition, however, like durée, does describe the events and experiences summoned by interaction with self, others, or objects that escape more precise descriptions."²⁷³

Enligt Bergson har konstnären en unik förmåga att gå in i nufloedets fria ström och uppleva livet på ett nytt och djupare sätt med hjälp av intuitionen. Konsten är i den bergsonska teorin inte någon konkret slutprodukt eller något konstnärligt objekt som en bok eller en tavla utan själva livsprocessen, som innebär en kreativ typ av perception där tanke och inlevelse, förnuft och intuition vävs ihop. Att vara konstnärlig och att skapa är inte förbehållet de utvalda, utan det konstnärliga finns inom varje människa som har anlag för en intuitiv förnimmelse. Skapandet är själva förnimmelsen.

Kopplingen mellan "la durée" och den konstnärliga skapelseakten kommenteras av Kazimiera Ingdahl i samband med Jurij Oljesjas förmåga att "stanna" tiden med hjälp av metaforiska bilder:

La durée is realized in particular in the memory, where the past lives on in the present. When Olesa uses a metaphorical image to conjure up an existence free from all temporal and casual laws, he is penetrating the stream of the present in Bergsons's sense.²⁷⁴

Användandet av metaforer blir ett sätt att få grepp om tidens gåta. I skildringen av Rikis spontana upplevelser, flyktiga intryck och till synes obetydliga erfarenheter uppfångas en serie av tidsögonblick då det förflutna och nuet smälter samman i medvetandets rum. Jag skulle beteckna både Kavalеров och Riki som

²⁷² Gillies, 1991, s. 11.

²⁷³ Gillies, 1991, s. 20.

²⁷⁴ Kazimiera Ingdahl, *The Artist and the Creative Act. A Study of Jurij Olesa's Novel Zavist'* [diss.], Almqvist & Wiksell International, Stockholm 1984, s. 22.

spegellandets hjältar, som upplever tid och rum på sitt eget, intuitiva och kreativa sätt, som skiljer sig från omgivningens perceptionsformer och beteendemönster. Parland blir en litterär arvtogare till Oljesja genom att ge uttryck för det bersonska "la durée".

Spegeln är ett bildligt uttryck för den magiska gränsen som åtskiljer den igenkännliga "verkligheten" från det imaginära drömlandet som skapas i protagonisternas fantasivärld. I de analyserade berättelserna dras protagonisterna till spegelns hemlighetsfulla yta, som innebär en möjlighet att nå "det osynliga landet", där drömmar och fantasier är viktigare än den påtagligt materiella världen. Spegeln fungerar hos båda författarna som ett uttryck för själva berättarperspektivet. Berättelsens magi uppstår när protagonisterna kommer i kontakt med verkligheten som förvrids och får sagoliknande drag, som till exempel i en scen där Riki betraktar sin spegelbild i dammens yta:

Även spegelvärlden har sin himmel, sina moln, sina grönskande träd. Där bor samma onklar och tanter, en likadan gosse som jag – och han stirrar nyfiket in i min egen värld. Allt som händer här upprepas ögonblickligen på ett hemlighetsfullt sätt i spegelvärlden. Den enda skillnaden är den spöklika tystnad som råder där. (S., s. 245)

Spegellandets effekt förekommer även i Oljesjas roman, där verkligheten gestaltas utifrån Kavalerovs särskilda synvinkel, som främmandegör människor och föremål. Med Kavalerovs ögon visas Babitjevs vardagliga morgontoilet som ett stort skådespel där scenförändringarna från den trånga klosetten till det ljusa vardagsrummet skapar ett intryck av att han tar all plats på scenen. Kavalerovs observerande roll kan framstå som obetydlig, eftersom hans eget jag förefaller att upplösas i skuggan av den mäktige direktören. Det är dock uppenbart att Babitjevs groteska figur är ett resultat av protagonistens vilda fantasi, som gör att ting och människor antingen kan bli större eller tryckas ihop. Hur ska vi då förstå berättelsens narrativa spel? Hur fördelas rollerna mellan Kavalerov som rör sig i "det osynliga landets" dimension och Babitjev som är djupt förankrad i det verkliga livet som han förefaller att ha kontroll över? I berättelsen är skillnaden mellan dockspelare och marionett inte självklar. Är det Nikolaj Kavalerov som är Babitjevs narr eller är det tvärtom Babitjev som är Kavalerovs skapelse som han än förhöjer, än förlöjligar? Är Kavalerov en främling som brottas med den fientliga omvärlden eller är det omvärlden, som får betydelse genom berättarens förmåga att främmandegöra ting

och fenomen? Dessa frågor kan relateras till Parlands skildring, där Riki uppträder både som en liten främling i de mäktiga Storas värld och som en skapare av en alternativ dimension där han liksom Gud benämner alla ting för första gången.

I *Den förtrollade vägen* passerar alla föremål genom Rikis medvetande där de tillskrivs sagoliknande drag. Protagonisten kan likställas med en gudomlig mytskapare som ständigt byter skepnader och trollar fram tillvarons okända former. Rikis första möte med den egna spegelbilden gestaltas i en scen där pojken mot sin vilja tvingats sätta på sig en klänning:

Där i spegeln stod verkligen en främmande flicka och höll Nina i handen. De liknade varandra. [...] Men den ena hade mitt eget ansikte och förgråtna rödkantade ögon. (DFV., s. 152)

Avsnittet bygger på det uteblivna igenkännandet som bidrar till att åstadkomma främmandegöringseffekten. Ett annat möte med dubbelgångaren i spegeln, som här förkroppsligar Rikis dröm om det ideala jaget beskrivs i en scen där protagonisten inbillar sig vara en mäktig trollkarl som med hjälp av Eldfågeln fjäder härskar över Teeriläs invånare. I sin vilda fantasi föreställer pojken sig stående framför spegeln, som visar honom den ouppnåeliga bilden av sig själv:

Den lille gossen som står bredvid Oliver ser ut som en prins. Han är klädd i svart sammetsjacket, puffbyxor och gul sidenskjorta och bär en silverplum i hatten [...] Aldrig i mitt liv har jag sett en så vacker pojke. Han är till och med vackrare än Oliver. (DFV., s. 193)

Både den främmande flickan och den vackre prinsen tillhör de många skepnader som protagonisten påstår att han antar. Rikis jag mångfaldigas, vilket kan jämföras med den effekt som uppstår i ett spegelgalleri, då en figur transformeras till en oändlig rad figurer. Dessa förvandlingar kan ses som ett poetiskt uttryck för berättarens otillförlitliga karaktär. Berättaren som alltid byter skepnad är en bärare av ett perspektiv som trollar fram verklighetens okända former.

Den magiska glansen var ett av de konstanta motiven i *Den förtrollade vägen*, men försvinner i *Tjurens år* där skildringen av Teeriläs mörka och ångestfulla stämning skiljer sig från den atmosfär av livsglädje som råder i trilogins första del. Det fascinerande ljud- och ljusspelet som genomsyrar skildringen av

barndomens värld i trilogins första del avlöses i *Tjurens år* av en gråfärgad palett, där möss, råttor och de röda soldaternas (som i berättelsen kallas för ”de röda vargarna”) stinkande kappor blandas ihop. Skymningar, som i *Den förtrollade vägen* skapar en sagolik ljusspelbakgrund, får en mardrömslik karaktär i trilogins andra del, där ett fallande mörker erinrar om tjurens farliga närvaro i varje ting. Även den blommiga kudden på matsalssoffan förvandlas till ett tjurhuvud; brasan som speglar sig i fönsterrutan påminner om tjurens glödande ögon. Dramatiska hungerupplevelser gör att pojkens rädsla inför omvärlden växer. Som tematisk konstant i berättelsen återspeglar förvandlingarna protagonistens inre förändringar som leder till vuxenblivande. Det är inte bara Teeriläs trygga verklighet som förändras, utan det är också Rikis synvinkel som förskjuts. Till de främmandegörande grepp som författaren använder i berättelsen kan man räkna förstärkningen av bilder genom ökningen av deras intensitet. Zholkovskij betecknar detta grepp som ”augmentation” (förstärkning), som i hans analyser ofta hänger ihop med upprepning (repetition): ”Repetition is similar to AUGMENTATION in that it may itself be regarded as an AUGMENTATION in number.”²⁷⁵ I Parlands berättelse förekommer förstärkning i samband med uppräknandet av olika föremål eller handlingar, vilket syftar till att visa barnets världsbild, där igenkännliga och vardagliga ting och fenomen tar groteska former. Ett exempel på det är en av *Tjurens års* mörka scener där Riki ligger i sängen och kämpar mot sin rädsla för möss som väsnas inne i väggen:

De smyger och trippar och krafsar, ibland susar det upp och ned för väggen som om de flög. Jag stelnar till av skräck för det låter alldeles som ett spöke. Ibland blir de alldeles vilda. De bultar och skuttar och dansar i ring där uppe och takpappen prasslar som om det haglade. Emellanåt piper och visslar de för att skrämma mig riktigt ordentligt. Men mest gnager de bara för de är så förskräckligt hungriga. De äter upp plankorna, stockarna, teglen, spikarna – de äter upp hela huset inifrån. (*TÅ.*, s. 5)

I *Spegelgossen* konstrueras en annorlunda bild av verkligheten, där spegelbilderna fungerar som konstant motiv. Den talande titel som Oliver Parland har valt för den postumt utgivna romanen visar spegelsymbolikens centrala betydelse för skildringen av protagonistens andliga utveckling. Som analysen visar är Rikis sexuella uppvaknande en av *Spegelgossens* tematiska konstanter, som

²⁷⁵ Zholkovsky, 1984, s. 43.

är kopplad till protagonistens vuxenblivande. Skildringen kretsar kring livsviktiga frågor som meningen med livet, könet och Gud. Den heliga tron på ”de Storas” obestridliga allvetande sviktar och kräver nya andliga utgångspunkter. Själslivets omvälvning tar sig uttryck i berättarperspektivets nya strategi. I *Den förtrollade vägen* och *Tjurens år* riktas protagonistens ”kameröga” mot omvärldens både fascinerande och kusliga sidor, i *Spegelgossen* vänder Riki blicken mot det egna jaget.

Spegelbilderna som pojken betraktar i den övergivna dammen och i den vanliga spegeln kan ses som livets krispunkter, som också är stationer på pojkens inre resa. Mötet med ”spegelgossen” framkallar hos honom ”en underlig ömhet” och tomhet (S., s. 247). Dessa känslor avskärmar protagonisten från verkligheten och får honom att fördjupa sig i själens hemligheter. Den imaginära sagovärld som skildras i *Den förtrollade vägen* splittras i *Tjurens år*, där krigstemat dominerar, och återkommer i *Spegelgossen*, där den lille Riki ställs inför tillvarons största mysterium som han måste lösa alldeles själv. Berättarens roll som skapare av de nya imaginära världarna uppmärksammas av Andrew Barratt i en diskussion om berättarperspektivet i *Avund*:

Kavalero's limitations as narrator are obvious. [...] Envy is ultimately not so much the story of Kavalero's involvement with Andrey and its consequences but rather a chronicle of his attempts to project a number of obsessive myths on his experience.²⁷⁶

Barratt menar att Kavaleros utpräglat subjektiva perception är ett slags spegel där verkligheten förvrids och transformeras. Även Kavaleros avgörande möte med sin andliga lärare Ivan Babbitjev sker i spegellandet, vilket förstärker scenens karaktär av *ett påhitt* – en särskild berättarform i gränslandet mellan fantasi och verklighet:²⁷⁷

²⁷⁶ Barratt, 1999, s. 49.

²⁷⁷ Hos Kazimiera Ingdahl betecknas påhittet (intention, fantasy, lie) som en självständig litterär genre som har sitt ursprung i folkloren. Ingdahl citerar Jurij Oljesja som ställer upp påhittet (vydumka) som motsats till andra narrativa former där intrigen spelar en avgörande roll: ”We see that Olesa contrasts **vydumka** with the intrigue, and he seems to be interpreting the first term as an expression of the author's ability to discover and depict the fantastic dimension of reality.” (Ingdahl, 1984, s. 77) Den ständiga skiftningen mellan fantasi och verklighet ligger till grund för ”påhittets” säregenhet: ”In a narrative governed by **vydumka**, then, the real and fantastic planes of reality are in a state of tension that enable the narrator to play with and shift back and forth between them.” (Ingdahl, 1984, s. 77, originalets fetstil).

Jag såg in i spegeln tuggande på resterna av franskrödet. Jag vände mig om. En fotgängare närmade sig spegeln. Han hade uppenbarat sig någonstans från sidan. Jag hade hindrat honom att spegla sig. Leendet som han gjort i ordning åt sig själv kom mig till del. (A., s. 85)

Den iscensättning som utspelas i spegellandets halvverkliga dimension avslöjar de båda romanfigurernas illusoriska väsen, vilket bekräftas av Ivan Babitjevs replik: ”Varifrån jag uppenbarat mig? [...] Jag har själv tänkt ut mig.” (A., s. 85) Ivans underliga replik som rymmer en narrativ metaleps tjänar som en metafor för hela berättelsen, där alla utgångspunkter för att göra åtskillnad mellan inbillning och verklighet visar sig vara osäkra. Spegeln framför vilken Kavalerov möter Ivan Babitjev placeras i mitten av berättelsen, vilket kan betraktas som ett metaforiskt uttryck för romanens symmetriska struktur. Övergången från Kavalerovs perspektiv till tredjepersonsperspektivet blir ett uttryck för protagonistens tragiska oförmåga att främmandegöra föremål och på detta sätt ge livet en alternativ spegeldimension. Mötet med den egna spegelbilden är förknippat med en smärtsam känsla av sin egen otillräcklighet, vilket står i motsats till Kavalerovs drömmar om ett utvalt öde och en väntande berömmelse:

Jag är tjugosju år gammal. En gång då jag bytte skjorta såg jag mig i spegeln och tyckte mig plötsligt uppfånga en slående likhet mellan spegelbilden och min far. I verkligheten existerar ingen dylik likhet. Jag kom ihåg: föräldrarnas sovrum och mig själv. Jag, en pojke, ser på min far som byter skjorta. Jag tyckte synd om honom. Han kan inte mera bli skön, ryktbar, han är redan färdig, avslutad. [...] Och nu har jag i mig själv igenkänt min far. (A., s. 33)

Protagonistens självbetraktelse leder till att hans roll som mytskapare upphävs och att han framställs som en misslyckad och obetydlig person. I *Avunds* andra del illustreras Kavalerovs upplösning i den banala verkligheten. Andrej Babitjevs materiella värld, som Kavalerov konfronteras med i romanens första del, kränker ”det osynliga landets” bräckliga gränser i den andra delen. Uppslukad av realitetens gråa trivialitet som materialiseras i den mycket kroppsliga änkan Anitjka Prokopovitjs säng, ställs protagonisten inför tillvarons meningslösa cirkel, sitt eget eviga och outhärdliga främlingskap. Liksom i Parlands barndomsberättelser, där protagonistens själviakttagelse leder till upphävandet

av barndomens trygga paradiset, kan även Kavalerovs möte med spegeldubbelgången tolkas som förlusten av den mytskapande förmågan.

Parland och Oljesja konstruerar varsin berättelse i modernismens anda, som kan definieras med Nietzsches ord: ”No artist tolerates reality.”²⁷⁸ Författarnas respektive skildringar återskapar inte verkligheten utan syftar till att kartlägga det individuella medvetandets labyrinter, där den beskrivna verkligheten omtolkas och framstår i en ny belysning. Texterna demonstrerar konstens förmåga att ge tillvaron alternativa dimensioner, vilket är det väsentliga i modernismen:

The art that makes life, the drama of the artist’s consciousness, the structure that lies beyond time, history, character or visible reality, the moral imperative of technique; are not these the basis of a great aesthetic revolution into literary possibilities greater than ever dreamt of.²⁷⁹

I de berörda berättelserna är spegeln ett mångfunktionellt konstant motiv. Spegeln fungerar som ett bildligt uttryck för protagonisternas främmandegörande perspektiv som förvandlar och förvrider ”verkligheten”. Hos både Parland och Oljesja kopplas spegeln till huvudpersonernas själviakttagelse och det ödesdigra mötet med sitt sanna jag, som åtföljs av ett slags uppenbarelse. För Riki innebär själviakttagelsen vid dammens yta en viktig upptäckt av den egna sexualiteten; Kavalerovs som iakttar sig själv i spegeln kommer fram till en dramatisk insikt om sin egen ålder och sina begränsade möjligheter. Spegeln kan också ses som en temporal markör i de berörda skildringarna. Genom självbeaktelsen framför spegeln kan man stanna tiden, väcka nytt liv i det förflutnas bilder och även förutspå framtiden. Samtidigt är spegeln en av bildliga grundstolparna för texternas spatiala struktur.

4.3. Det osynliga landet

Hos Parland och Oljesja blir det osynliga landet synligt med hjälp av protagonisternas särskilda perspektiv, som bryter mot livets igenkännliga rutiner och samhällets normer. I det imaginära spegellandet som endast utvalda poeter och drömmare kommer åt blir reglerna ogiltiga och proportionerna förändras.

²⁷⁸ Bradbury & McFarlane, 1991, s. 25.

²⁷⁹ Bradbury & McFarlane, 1991, s. 25.

Fantasiernas osynliga land konstrueras enligt interna kronotopiska lagar som laddar varje bild med en både temporal och rumslig innebörd.

I sin analys av det bachtinska begreppets betydelse för modern nordisk självbiografi framhäver Elisabeth Wijsman den avgörande roll som kronotopens knutpunkter spelar för identifieringen av ”kriser” eller vändpunkter i texten: ”Dessa kriser sker på ställen där ett rum övergår i ett annat, som t.ex. tröskeln och fönstret och man kan säga att det narrativa förloppet struktureras av dessa övergångar.”²⁸⁰

Som tidigare har påpekats uppträder spegeln i både Parlands och Oljesjas författarskap som ett uttryck för en gräns mellan ”verklighet” och fantasi. Med hjälp av spegeln som konstant motiv markeras protagonisternas själsliga förändringar. I Oljesjas roman handlar dessa förändringar om Kavalerovs tragiska förvandling från en drömmare som har en förmåga att skapa nya imaginära världar till en helt vanlig olycksfågel som är besatt av avund och fåfänga. I *Avunds* andra del förlorar Kavalerov sin röst, vilket resulterar i att berättarperspektivet delas mellan den implicita författaren och Ivan Babitjev, som är Kavalerovs groteska dubbelgångare och narrativa rival. I Parlands romaner, framför allt i trilogins sista del, fungerar spegeln som en markör för en ny utvecklingsfas i vuxenblivandet, då barndomens förtrollande väg spårlöst har försvunnit. Spegeln är kronotopens knutpunkt där tid och rum smälter samman. Låt oss se närmare på de andra kronotopiska markörerna i skildringen av ”det osynliga landets” imaginära landskap i de båda berättelserna.

Det osynliga landet kreeras spontant i medvetandets rum, under ensamhetens stunder då vilket intryck eller vilken bild som helst kan tjäna som en impuls för skapandet av en alternativ verklighet. I *Den förtrollade vägen* blir en skärm som ställs framför barnens säng när de är sjuka en sådan kronotopisk knutpunkt:

Då jag vaknade upp och började se målade min själ de första sköra bilderna på skärmens grova guldbruna tyg, och fortfarande är skärmens mönster grundmönstret för mina drömmar. [...] Jag ser kyrkspiror, trappor, portaler, slingrande drakar, rödögda elefanter, bleka månar, båtar, frukter och kardborrar. Där finns små näpna fåglar med purpurnäbb, som på samma gång är gravkors, och flikiga grenar som dessutom är

²⁸⁰ Elisabeth Wijsman, ”Betydelsen av Bachtins kronotop-begrepp för modern nordisk självbiografi”, i *Tijdschrift voor Skandinavistiek*, s. 194, <http://rjh.ub.rug.nl/tvs/article/view-File/10615/8188>, hämtat 2.6. 2017.

kvinnor och taggiga vidunder. De brokiga månghörningarna smälter ihop, delar upp sig och formar sig till nästan vad som helst. De rör sig som om de levde, den ena figuren sträcker sig efter den andra. Den ena förföljer, den andra flyr, en tredje sitter stilla och väntar. Det finns en mening och ett sammanhang mellan dem som i en berättelse, en rytmisk rörelse som i en dans. Allt emellanåt kommer man till en punkt där allt börjar på nytt i en evig kretsgång. (DFV., s. 14)

Detta poetiska avsnitt erinrar om den kinesiska tuschmålningens principer, som Parland själv har nämnt som en av inspirationskällorna för hans skrivande. (KI., s. 19 f.) På den imaginära tavlan är gränsen mellan bilderna suddig; den ena figurens konturer övergår i en annan figur, som i sin tur antar nya former. Pojkens fria fantasifykt omfattar tillvarons olika dimensioner, vilket enbart är möjligt i ”det osynliga landet.” Skärmen kan ses som kronotopens knutpunkt, som markerar gränsen mellan barnets hemliga värld och de vuxnas värld. I barnens värld härskar fantasi och uppmärksamhet. Där finns utrymme för förvandlingar som återger tillvarons skiftande karaktär. I de vuxnas värld, där alla former är fullbordade och alla begrepp konstanta, råder förnuftet.

Förutom att skärmen fungerar som en rumslig markör kan denna bild även tolkas som ett metaforiskt uttryck för protagonistens upplevelse av tiden. De fantastiska varelser som skapas bakom skärmens magiska gräns rättar sig efter egna tidsregler, som inte har någonting med det ”objektiva” tidsförloppet att göra. Händelserna i Rikis imaginära land är inte knutna till någon konkret tid eller något konkret rum, utan förflyter i medvetandets inre tid och rum som Bergson betecknar som nuflödet.

Den intressanta kopplingen mellan nuflödet och barndomens värld uppmärksammas av Janet G. Tucker i en diskussion om Oljesjas intertextuella förhållande till H.G. Wells *The Door in the Wall* och Lewis Carrolls berättelse om *Alice i Underlandet*:

What connects Carroll's works, Wells' story and Bergson's *la durée*? What is their importance for Olesa? [...] In Wells, Carroll, and Olesa, there is a sense that the world of childhood, of flux and duration, is superior to the adult realm of rigidity and finalization.²⁸¹

Detta påstående kan också relateras till ett stycke i *Avund* som har likheter med Parlands måleriska skildring:

²⁸¹ Tucker, 1996, s.129, kursiv i original.

Nu sover jag i en utmärkt soffa.

Med en avsiktlig rörelse framkallar jag ringningar i dess nya, styva, jungfruliga resårer. Enskilda droppar av klang uppstår och springer upp ur djupet. Man får en bild av små luftbubblor som strävar upp till vattenytan. Jag somnar som ett barn. På soffan företar jag en flygfärd tillbaka till min barndom. Jag är lycksalig. Som ett barn härskar jag åter över den korta tidrymd som skiljer den första förändringen i ögonlockens tyngd, den första oklarheten, från den egentliga sömnens början. Jag kan åter förlänga denna mellanperiod, smaka på den, utfylla den med angenäma tankar. Jag kan – ännu inte försjunken i sömn, ännu ägande kontroll över mitt vakande medvetande – redan se huru tankarna antar en drömlig karaktär, huru klangbubblorna från undervattensdjupen förvandlas till hastigt rullande vindruvor, ur vilka sedan en tjock vindruvsklase framträder, en hel spaljé av vindruvsklasar, tätt inflätade i varandra: en stig utmed en häck av vinrankor, en solig väg, sommarhetta... (A., s. 32 f.)

Den ”utmärkta” soffan som Kavalerov av en lycklig slump hamnar i kan betraktas som kronotopens knutpunkt, som rumsligt åtskiljer ”drömmaren” från Babitjevs materialistiska värld, där mat och kroppsliga njutningar står i centrum. Men liksom skärmen i Parlands berättelse blir soffan också en tidslig markör. I soffans trygga famn återfinner Kavalerov det bortglömda lyckliga barndomstillståndet, då han haft förmågan att fantisera och därmed härskas över tidens gång. Kavalerovs omogna dragning till soffor och täcken både i Babitjevs och änkan Prokopovitjs hus kan även tolkas som ett uttryck för hans infantila inställning till omgivningen, framför allt till Andrej Babitjev, som spelar en beskyddande fadersroll.

Förbindelsen mellan barndomstillståndet och nuflödet tar sig uttryck i den stora drömmaren Ivan Babitjevs både patetiska och spirituella reflexioner om ”livets träd”, vars föränderliga mönster framträder på hans hand:

En gång lyfte han handen och visade för sina vänner dess ryggsida, där venerna hade brett ut sig i form av ett träd. Han improviserade. – Här, sade han, – ser ni livets träd. [...] Jag kan inte dra mig till minnes när det var jag upptäckte att min handlove grönskar som ett träd... Men antagligen var det under den härliga tid då trädens lövsprickning och lövfällning ännu inte talade till mig om liv och död utan om läsårets början och slut! På den tiden skiftade trädet i blått. Det var ljusblått och spensligt och blodet, som då i mina ögon snarare var rent ljus än en vätska, belyste

trädet likt en morgonrodnad och skänkte handens landskap likhet med en japansk akvarell. (A., s. 89)

I detta avsnitt används ett konstnärligt grepp som även är verksamt i Parlands roman, där skildringen av skärmens mönster framkallar associationer till en kinesisk tuschmålning. Hos Oljesja påpekas den likhet som handens landskap har med en japansk akvarell. Detta innebär att bildernas konturer blir upplösta och förvandlas till nya former och figurer. Förvandling som ett absolut villkor för fantasiarbetet är också nyckeln till uppfattningen om det osynliga landets särskilda kronotop. Livets träd som framträder på Ivan Babitjev's hand blir i romanen en metafor för tidens svärfångade väsen och rummets ständigt skiftande karaktär.

Oljesjas och Parlands respektive berättelser bygger på följande tematiska oppositioner: barndom/vuxenliv, fantasi/verklighet, det irrationella/det rationella. I grund och botten utgör dessa oppositioner modernismens väsen eller det som James McFarlane kallar för "the mind of Modernism". Modernismen, som har sitt ursprung i både romantik och positivistisk naturalism, kan enligt Allan Bullock uppfattas som "an ebb and flow between a predominantly rational world-view (Neo-Classicism, Enlightenment, Realism) and alternate spasms of irrational or subjective endeavour (Baroque, *Sturm und Drang*, Romanticism.)"²⁸² Också Bullock betonar modernismens ambivalenta väsen, som han illustrerar med två samtida bilder. Den ena är ett fotografi från sommaren 1904 som föreställer en gatuscen, där män och kvinnor, tvåhjuliga droskor, bryggvagnar och hästdroskor trängs under gaslampornas ljus. Fotografiet återger den stora stadens intensiva puls med dess ständigt tilltagande mekanisering och industrialisering. Den andra bilden är Picassos *Les Femmes d'Alger* från 1907. Fem nakna kvinnor på tavlan framställs som en serie geometriska romber och trianglar. Konstnären sätter sig över anatomins och perspektivets regler i enlighet med kubismens estetiska utgångspunkt. Modernismens dubbla väsen framträder i ett ökat intresse för alla slags maskiner och tekniska nyheter parallellt med strävan efter att visa verklighetens baksida genom att tränga in i medvetandets labyrinth och även få grepp om det undermedvetnas gåtor.

²⁸² Allan Bullock, "The Double Image", i *Modernism. A Guide to European Literature 1890–1930*, s. 47.

De båda världsåskådningarna ryms inom modernismens breda ramar. I Oljesjas *Avund* återges den moderna tidens motsägelsefulla karaktär. Det mekaniska, materiella och pragmatiska förkroppsligas i Andrej Babitjevs monumentala gestalt, medan det imaginära, irrationella, metaforiska representeras av Nikolaj Kavalerov. Även Parland omtolkar och utvecklar modernismens grundprinciper genom att konstruera en dubbelbild av verkligheten, där det verkliga och det fantasifulla övergår i varandra inom barnets magiska världsbild. Låt oss se hur denna övergång kommer till uttryck i texterna.

Förvandling är en tematisk konstant både i Riki-trilogin och i *Avund*. I Parlands barndomsberättelser kopplas förvandlingarna till författarskapets centrala tema – själens gåta. Hos Oljesja anknyts samma tematiska konstant till berättelsens övergripande tematiska dikotomi mellan fantasi och ”verklighet”, mellan det osynliga landet och den materiella världen. I båda skildringarna gestaltas förvandlingen i en rad konstanta motiv och poetiska bilder.

I *Den förtrollade vägen* blir förvandling inte bara en av de tematiska konstanterna utan även en kompositionell princip, som bidrar till de spatiala gränsernas ständiga förskjutning och tidens undflyende karaktär. I romanen konstrueras ett slags mytologiskt landskap som saknar fasta mittpunkter. Det visar sig vara problematiskt att skilja mellan centrum och periferi i den modernistiska texten, vilket betonas av James McFarlane: ”In Modernism, the center is seen exerting not a centrifugal but a centripetal force; and the consequence is not disintegration but (as it were) superintegration.”²⁸³

Vilka motiv och bilder fungerar som tidsliga och rumsliga markörer för utformningen av textens landskap? I vilken mån står den parlandska berättelsens kronotopiska struktur i samklang med Oljesjas poetiska värld och med den modernistiska traditionen överhuvudtaget? Enligt Bachtin kan vägen som konstnärlig bild tolkas som ett tidrumsligt element, nämligen ett ställe där oväntade händelser kan ske och olika sociala gränser överskrids.²⁸⁴ Vägen är i Parlands skildring av protagonistens själsliga resa eller imaginära upptäcktsfärd också en kronotopisk markör. Berättelsen är inte rik på händelser utan dess fokus ligger framför allt på barnets inre själsvägar och reaktioner i förhållande till omvärlden. Parlands berättelse framstår som ett förkroppsligande av Flauberts dröm om ”en bok om ingenting”:

²⁸³ McFarlane, 1991, s. 92.

²⁸⁴ Bachtin, 1997, s. 152 f.

What strikes me as beautiful, what I should like to do, is a book about nothing, a book without external attachments, which would hold itself together by itself through the internal force of its style.²⁸⁵

I Rikis fantasi tillskrivs Karelska näsets landskap mytologiska drag. Teeriläs hus och trädgård är den mittpunkt där alla upptäcktsfärder och alla äventyr tar sin början: "Uthuset står på vakt vid gränsen till en annan, hemlighetsfull värld, som börjar vid skogsbrynet och behärskas av andra, viktigare och farligare väsen och människor" (DFV., s. 51). Här uppfattas "huset" inte bara i dess bokstavliga beteckning som hemmet, utan även som en metaforisk skärningspunkt mellan jaget och den stora världen. Skillnaden mellan "huset" och "hemmet" påpekas även av Wijsman som i sin tolkning av Bachtins kronotopiska markörer talar om att "huset" endast är ett föremål liksom vägen, medan "hemmet" har en djupare känslomässig botten. I likhet med metaforen "livets väg" har hemmet en tidsrumslig betydelse.²⁸⁶ Detta gäller även Parlands skildring, där godset Teerilä utgör världens sakrala tyngdpunkt. Så småningom vidgas världen när dess självklara mittpunkt sprängs och dess gränser förskjuts. I *Den förtrollade vägen* konkretiseras Rikis föreställningar om den främmande världen utanför Teerilä i en poetisk bild av märkvärdiga berg: "De är höljda i mörka mantlar och hukar långt borta i en halvcirkel runt världen, där jord och himmel smälter ihop och själva världen tar slut" (DFV., s. 77). Inom detta halvmytologiska landskap uppträder Riki som en hjälte som erövrar den okända världens utkanter med avsikt att göra ett främmande rum till sitt eget och därmed utvidga jagets gränser.

Det besjälade landskapet kan dock förvandlas och helt och hållet försvinna. Berättarens spatiala gränser visar sig vara rörliga, som till exempel i en scen som beskriver en kort båtfärd som Riki gör tillsammans med sin familj. Det sagolikhade Teerilä som annars är tillvarons trygga mittpunkt ersätts här av granngodset Salmela, där den kvinnliga treenigheten härskar:

Långsamt glider badhuset, båtbyggnaden och den långa landsvägsbron med sitt tvärrandiga band av svarta stödjepelare emot oss. Parkens lummiga träd surrar av fåglar och deras metalliska kvitter ljuder långt ut över vattnet. Och ovanför all denna flimrande grönska i olika skuggningar höjer sig Salmelas spetsiga gavel mot den mjukt blåviolettera himmelskupan, där

²⁸⁵ Citeras efter Bradbury & McFarlane, 1991, s. 25.

²⁸⁶ Wijsman, s. 197 f.

molnen lättjefullt kryper omkring som stora vita harar av bomull. Sakta höjer sig det förtrollade slottet ur grönskan: den höga nållika tornspiran, de spetsiga gavlarna, det brinnande röda taket. De vita väggarna utstrålar ett bländande ljus som tävlar i glans med molnen. Det är Graalborgen vi närmar oss. (DFV., s. 77)

Denna poetiska beskrivning, som är genomsyrad av ljusspelet (*flimrande* grönska, olika skuggningar, ett *bländande* ljus som tävlar i *glans* med molnen) återger Rikis poetiska uppfattning om Salmelas hus och trädgård, som påminner om Graallegenden. Detta skapar ett intryck av att livet på tanternas gods förlöper bortom den bestämda tidens och det konkreta rummets ramar.

Kronotopens mittpunkt och utkanter (centrum och periferi) ändrar sin karaktär i *Tjurens år*, där Rikis värld har splittrats i två delar som står i fientlig motsats till varandra: Teeriläs beskyddande hem och hela den främmande världen som befinner sig i ett ständigt krigiskt tillstånd. Protagonistens föreställningar om kriget konkretiseras i en rad kusliga gestalter som kränker hemmets sakrala gränser och förstör barndomens trygga rum. En av de mest fantasifulla och farliga varelser som hotar barndomshemmets trygga ro är den svarta blodtörstiga tjuren, som Riki associerar med den bibliska Baal. Protagonisten känner sig förföljd av tjurens mörka vålnad, som även skrämmer Teeriläs innevärnare och förstör Mormors vackra trädgård:

Tjuren rasade som en bärsärk i trädgården. [...] Åsynen av hans blekröda tunga som sköt fram ur mulen gjorde mig illamående. Nu påminde han om en varg, fastän han var mycket större och dessutom hade horn på huvudet. (TÅ., s. 55 f.)

Vargen uppträder som en nyckelgestalt som knyter ihop den svarta tjuren med ”de Röda vargarna”, som lämnar kölden och ”den fräna vilddjurslukten” efter sig. I Rikis världsbild tar de Röda skepnad av de mytiska gestalterna Sorkka och Palonen, som tränger in i Teeriläs fredliga rum och plundrar familjens förråd av livsmedel. I *Tjurens år* konkretiseras hotet från omvärlden i en kuslig bild av mössen som stör protagonistens sömn och lamslår hans vilja.

Även i *Spegelgossen* kommer temat det sexuella uppvaknandet till uttryck i romanens kronotopiska struktur. Mittpunkten för *Spegelgossens* kronotop blir protagonistens själ och kropp. Själens landskap är ett slags scen för känslornas och tankarnas underliga skådespel. Jagets gränser visar sig vara bräckliga inför världens frestelser och utmaningar. De två fölen Veikkos och Kaimas lekfulla

”trolleri” och den vita Valpas bröllop ger starka intryck som berövar Riki hans sinneslugn och förändrar pojken syn på tillvaron. I trilogins sista del sammanpressas berättelsens spatiala och tidsliga gränser till de sluter sig i människans inre värld. Denna process tar sig uttryck i bilden av en övergiven damm, protagonistens hemliga mötesplats med ”spegelgossen”. Även ”tuppen” där pojken gör livets största upptäckt genom att framkalla ”den sällsynta upplevelsen”, kan ses som kronotopens knutpunkt, ett slags tröskel som åtskiljer barndomens oskyldiga tid från ”pojåkårens öken”. Man kan dra en parallell med Oljesjas roman, där kroppen också fungerar som kronotopens fästpunkt:

Från Tverskaja svängde jag in i en gränd. Jag var på väg till Nikitskaja. Tidig morgon. Gränden består av en mängd länkar. Jag förflyttar mig med möda, som en reumatiker, ur den ena länken in i den andra. Sakerna älskar mig inte. Jag förorsakar gränden smärtor. (A., s. 37)

I detta avsnitt främmandegörs staden genom att kroppen smälter samman med gränden i en poetisk bild som kan tolkas som jagets upplösning i det urbana landskapets labyrinter.

Det osynliga landets kronotop i Ojesjas *Avund* har flera likheter med den temporala och spatiala strukturen i Riki-berättelserna. För Kavalerov som inte har något riktigt hem kan den imaginära färdens utgångspunkt vara en tillfällig bild eller ett flyktigt intryck. Med hjälp av protagonistens rika fantasi förvandlas en vanlig Moskvakyrkas klockringning till en romantisk drömbild av ”påtaglig västeuropeisk karaktär” (A., s. 70). Denna drömbild föreställer en yngling vars vackert klingande namn framkallas av kyrktornets ringning:

Tom Virlirli infann sig en av de härliga mornar jag upplevat under detta tak. Den musikaliska frasen förvandlade sig till ord. Jag kunde levande föreställa mig denna Tom. En yngling som blickar ut över staden. Ingen känner honom. Men ynglingen är redan kommen, är redan nära. Han ser staden som sover utan att ana något. Morgondimman börjar just lätta. Staden vältrar sig fram i dalen – som ett grönt, tindrande moln. Tom Virlirli ler och trycker handen mot hjärtat. Han ser redan på staden, spanar efter de välbekanta konturerna från sin barndoms bilderbok. Konten hänger på ynglingens rygg. (A., s. 69 f.)

Tom Virlirlis romantiska figur framstår som en samlad bild av alla de okända pojkar som med konten på ryggen vandrar genom stadens utkanter, ”ärans ut-

kanter”, som Kavalerov själv drömmer om. Drömmen som aldrig går i uppfyllelse har sina litterära rötter i engelsk folklore och berättelserna om Dick Whittington, vilket uppmärksammas i Andrew Barratts analys:

Yet, for the English reader at least, the clue is unnecessary, as the reference to the knapsack has already given the game away: Tom Virlirli is, of course, none other than Dick Whittington at the outskirts of the city of London.²⁸⁷

Denna blandning av fantasier och litterära allusioner ger en poetisk bild av en ung och äventyrlig pilgrim som är på väg till ett bättre liv. Kavalerovs världsbild är präglad av en nostalgisk känsla som riktas mot det förflutna som inte går att få tillbaka eller mot någon imaginär framtid som aldrig kan förverkligas. Protagonistens infantila drömmerier kan tolkas som ett uttryck för längtan efter det idealiserade landet som icke är.

I modernistisk anda har båda författarna skapat ett osynligt land, som rättar sig efter sina interna kronotopiska lagar. Detta land, spegellandet, är medvetandets rum där nuflödet härskar. De berörda texternas kronotopiska struktur är betingad av medvetandets oförutsägbara rörelser, som gör berättelsernas mittpunkt och utkanter rörliga och föränderliga.

4.4. Karnevalens apoteos

I de båda analyserade berättelserna skapas ett slags spegelland som bara utvalda poeter, drömmare och barn har tillträde till. I ett sådant spegelland blir det vanliga livets regler ogiltiga och dess proportioner förändrade. I denna omvända värld träder den karnevaleska lagen i kraft och människorna inträder i ett gränsöverskridande moraliskt-psykiskt tillstånd. Den karnevaleska andan råder i både Parlands och Oljesjas respektive poetiska världar, där hjältarna vistas i fantasiernas land.

I *Dostojevskijs poetik* framhäver Bachtin den karnevaleska världsuppfattningens betydelse för förståelsen av förbindelserna mellan olika genrer i den klassiska antikens tradition. Litteraturens allvarligt-komiska karaktär har sitt ursprung i den karnevaleska folkloren, den förenande källan för bland annat

²⁸⁷ Barratt, 1999, s. 53.

den sokratiska dialogen, symposiernas litteratur, den tidiga memoarlitteraturen, pamfletterna, den bukoliska poesin och den menippeiska satiren.²⁸⁸ Vilka är då de karnevaleska drag som är gemensamma för dessa litterära genrer och på vilket sätt kommer karnevalens livgivande och förvandlade kraft till uttryck i de berörda modernistiska romanerna?

I sin monografi om det groteska i Henri Michaux' författarskap kommenterar Per Bäckström begreppet karneval i samband med diskussionen av det groteska i Wolfgang Kayzers *The Grotesque in Art and Literature* (1963) och Michail Bachtins *Rabelais och skrattets historia* (1965). Bäckström betonar skillnaden mellan Bachtins och Kayzers respektive syn på den groteska masken:

Bachtin och Kayser lägger vikt vid varsin sida av den groteska masken: den ene det förlösande skrattet, den andre den skräckfyllda grimasen, men det groteska kan uppstå ur både vitalism och nihilism.²⁸⁹

Kayser kopplar det groteska till främmandegörandet av världen och samhället: "Grotesken är ett uttryck för en värld som är oförståelig och skrämmande, och dess former är en lek med det absurda."²⁹⁰ Denna tanke är viktig för min analys av det karnevaleska skrattet, som i de både skildringarna är retsamt, förnedrande och till och med förödande. Som Jan Walsh Hokenson påpekar ligger skrattets nedbrytande kraft till grund för Henri Bergsons definition av det komiska: "In Bergson's theory of the comic, humiliation is the aim of laughter, conceived as a social gesture (*brimade*)."²⁹¹

Bachtins uppfattning om karnevalens väsen omtolkas och utvecklas av Julia Kristeva, som betecknar karnevalen som en helhet bestående av kroppen, drömmen, den lingvistiska strukturen och begärets struktur. Karnevalens karaktär är dialogisk och rebellisk. Som ett socialt, kulturellt och även politiskt fenomen innebär karnevalen avskaffandet av Gud, den lagliga makten och samhällsreglerna. Karnevalen rätter sig efter instinktiva dionysiska krafter som

²⁸⁸ Bachtin, 2010, s. 129.

²⁸⁹ Bäckström, 2005, s. 59.

²⁹⁰ Bäckström, 2005, s. 59.

²⁹¹ Jan Walsh Hokenson, "Comedies of Errors: Bergson's Laughter in Modernist Contexts", i *Understanding Bergson, Understanding Modernism*, red. Paul Ardoin, S.E. Gontarski och Laci Mattison, Bloomsbury, London 2014, <https://www.scribd.com/document/356788843/S-E-Gontarski-Paul-Ardoin-Laci-Mattison-Understanding-Bergson-Understanding-Modernism-2012-pdf>, hämtat 25.02.2018.

har sitt ursprung i det undermedvetnas mörka rum där två krafter verkar – sexualitet och död: ”The carnival first exteriorizes the structure of reflective literary productivity, then inevitably brings to light this structure’s underlying unconscious: sexuality and death.”²⁹²

Enligt Kristeva ligger den karnevaleska traditionen till grund för den menippeiska diskursen och den polyfoniska romanen där flera röster möts. Till de viktigaste polyfoniska romanerna räknar Kristeva såväl romaner av Joyce och Kafka som Rabelais, Cervantes, Swifts, de Sades, Balzacs, Lautréamonts och Dostoevskijs texter.²⁹³ Karnevalens och den mänskliga tillvarons största drivkrafter, sexualitet och död, förkroppsligas i språket. Kristeva betraktar det karnevaliska skrattet i Bachtins anda, som en blandning av det komiska och det tragiska. Genom det karnevaleska skrattet, som tar sig bildliga uttryck i litteraturen, kan man inte bara parodiera utan också säga något allvarligt.²⁹⁴

Skrattets dubbelväsen framträder i *Avunds* tematiska och motiviska fält. Men även i Parlands trilogi hörs det karnevaleska skrattet tydligt, vilket betyder att vi kan koppla Oljesjas och Parlands respektive verk till samma litterära tradition och tala om ett slags estetisk dialog mellan de två författarna. Låt oss titta närmare på de bildliga uttryck som karnevalen tar sig i *Avund* och Riki-trilogin. Vilka likheter och skillnader finns det mellan det karnevaleska skrattets former i berättelserna?

Oljesjas protagonist Nikolaj Kavaleroz befinner sig utanför samhällets allmänt erkända regler; hans tänkande och beteende karakteriseras av excentricitet och originalitet, vilket gör honom till en främling både för sig själv och för de andra. Detta utanförskap som, enligt Peppard, ”gives life in the carnival the quality of being ’out of the rut’ and ’inside out’”, är ett av den karnevaleska världsuppfattningens karakteristiska drag.²⁹⁵ I karnevalens omvända värld får individens främlingskap positiva konnotationer och blir ett redskap för att erövra verklighetens utforskade dimensioner. Protagonistens abnorma tillstånd illustreras i en scen på krogen där han, djupt sårad av en vacker flicka som ”kom fram med någon kvickhet på hans bekostnad”, ställer till gräl med ett berusat sällskap:

²⁹² Kristeva, 1988, s. 78.

²⁹³ Kristeva, 1988, s. 79.

²⁹⁴ Kristeva, 1988, s. 80.

²⁹⁵ Victor Peppard, “The Carnival World of Envy in Olesha’s Envy”, i *A Critical Companion*, 1999, s. 82–100, s. 83.

full som jag var bröt jag ut i bekännelser: självförnedring och högmod rann ihop i ett bittert ordflöde. – Ni är – en hop vidunder... en trupp vandrande missfoster som har rövat bort en flicka... [...] – Ni som sitter där till höger, under den lilla palmen – är missfostret numro ett. Stig upp och visa er för alla... Givakt kamrater, mina damer och herrar... Stilla! Musikanter, en vals! En melodisk, neutral vals. Ert ansikte påminner om ett betsel. Kinderna är hopdragna i rynkor men det är inte rynkor, det är tömmar; er haka är – en buffel; näsan en spetälsk kusk och allt det övriga – ett lass med dynga... Sätt er. Vidare: vidunder numro två... En människa med kinder som liknar knän... mycket vackert! Njuten av ögonfägnaden, medborgare, en trupp missfoster på genomresa. (A., s. 21)

Detta djärva tal framför Kavalerov i ett tillstånd som gränsar till en dröm där man gör vad man behagar, ”emedan man vet att man kommer att vakna igen.”²⁹⁶ Genom sitt skratt sätter Kavalerov sig upp mot omgivningen och markerar sitt sociala och psykologiska främlingskap. Som Walsh Hokenson påpekar lyfter Bergson fram denna negativa aspekt av det komiska: “For ‘the comic expresses above all else, a special lack of adaptability to society’ [...], in the person who is not in touch with his fellow human beings, whatever their particular moral system might be.”²⁹⁷ Men trots den beskrivna situationens oanständiga och tarvliga karaktär har monologen en beundransvärd kvickhet och ”litteraritet”. Protagonistens förmåga att främmandegöra människoansikten genom att hitta på kränkande och samtidigt spirituella liknelser gör att hela sällskapet framställs i ett karnevaleskt ljus. Kavalerovs tal kan tolkas som ”karnevalsskrattets akt”, som enligt Bachtin är ett universellt skratt som förenar ”död och pånyttfödelse, förnekelse (hån) och bekräftelse (triumferande skratt).”²⁹⁸

I skildringen av Rikis världsbild kan man också uppfånga ”det avlägsna ekot” av den karnevaleska världsuppfattningen.²⁹⁹ Jämfört med *Avunds* karnevaleska styrka har den karnevaleska atmosfären i Parlands barndomsskild-

²⁹⁶ *Avund*, s. 22.

²⁹⁷ Jan Walsh Hokenson, “Early Modernist Theory”, i *The Idea of Comedy: History, Theory, Critique*, red. Madison N.J., Fairleigh Dickinson University Press, New Jersey 2006, s. 50, <https://www.google.se/search?hl=sv&tbo=p&tbn=bks&q=isbn:0838640966>, hämtat 5.03.2018.

²⁹⁸ Bachtin, 2010, s. 153.

²⁹⁹ Bachtin, 2010, s. 180.

ringar en mindre påtaglig karaktär. Protagonisten är ett litet barn vars omvända logik orsakar ett excentriskt beteende, som på något sätt ändå framstår som självklart. De vuxnas värld i början av *Den förtrollade vägen* ses med Rikis ögon och han tillskriver ”de Stora” djuriska drag:

En annan gång åker vi alla droska genom en stad. Droskan är så fullpackad av olika slags djur att vi knappt kan hålla oss kvar i den. Djuren sitter uppkrupna på varandra, de mindre på de större, och vi är hela tiden rädda för att någon skall ramla av. [...] Vi har väldigt bråttom – jag har glömt vad det var vi skulle göra – men vi är alla mycket glada. Det är som en karneval. (DFV., s. 17)

De karnevaleska motiven vävs naturligt in i Rikis magisk-mytiska världsbild. Där blandas drömmar med intryck från verkligheten, vilket med Bachtins ord gör att ”möjligheter till en annan människa och ett annat liv visar sig.”³⁰⁰ Karnevalens förvandlande kraft syns även i skildringen av högtider:

Sedan är det jul. Ljuset flödar emot oss och bländar våra ögon. Vi kan inte uppfatta all den prakt och allt det glitter som fyller rummet. Vi träder in i elefantkungens palats. Mormor sätter sig vid pianot och spelar, människorna och djuren omkring mig sjunger. Så räcker mig elefanten en skär och en ljusgrön skiva marmelad. Båda är genomskinliga som glas och ytan glittrar som en stjärna av otaliga sockerkorn. (DFV., s.17 f.)

Utklädning och scenbyte, karnevalens teatrala attribut, är konstanta motiv som karakteriserar protagonistens självbild; han ”kan anta alla möjliga skepnader och är ingalunda tvungen att alltid uppträda i mänsklig gestalt” (DFV., s. 19).

Romanens karnevaleska anda bygger på den ständiga växlingen mellan förstorings- och förminskningsperspektiven. Denna koppling uppmärksammas av Victor Peppard när han kommenterar Bachtins beskrivning av karnevalen som ”a whole system of curved mirrors – which enlarged, miniturized, and distorted in various directions an in various degrees.”³⁰¹ Riki iakttar de vuxna från ett nedifrånperspektiv och ser dem som mycket större än de verkligen är, vilket ger figurerna en grotesk karaktär:

De är höga som träd och där de rör sig darrar golvet under tyngden av deras steg. När de reser sig ur en stol snuddar deras huvuden vid taket

³⁰⁰ Bachtin, 2010, s. 141.

³⁰¹ Cit. efter Victor Peppard, 1999, s. 83.

och när de går genom en dörr fruktar jag att de skall slå huvudet mot dörrkarmen. (DFV., s. 21)

I en annan passage, som handlar om Rikis fantasi om Tanterna Louises, Mallas och Gullas barndomstid, framställs de vuxna tanterna däremot som gamla dvärgar. Det komiska och det kusliga blandas ihop i en märklig bild som är ett talande uttryck för förvandling – en av trilogins tematiska konstanter:

Egentligen ser de precis ut som nu: gamla och rynkiga och med silvergrått hår. Men de är små som dvärggummor och en lång fläta står ut som en piska från deras bakhuvud. Var och en har i handen ett litet rött äpple som hon knaprar på. (DFV., s. 83)

Protagonisten betraktar världen inte bara på avstånd utan från en ovanlig synvinkel, vilket bidrar till främmandegöringen av igenkännliga föremål. Antingen hamnar Riki i trängseln eller befinner han sig på något ställe där han inte ser vad som pågår, som i en dramatisk scen i *Tjurens år*, som gestaltar trängseln på bron i väntan på att den drunknade pojken ska hittas. Protagonistens begränsade perspektiv gör att hela händelsen framstår som halvverklig och fragmentarisk: ”Jag har svårt att se för alla tränger sig framför mig och vill inte släppa fram mig. Det är som i drömmen när något hemskt håller på att hända men man inte lyckas förstå vad det är som sker” (TÅ., s. 86).

Även i *Spegelgossen* finns det flera scener där Riki känner sig undanträngd och avskuren från omvärlden, vilket leder till att han bildar sig en felaktig uppfattning om händelsens riktiga läge. Den komiska effekten skapas med hjälp av protagonistens begränsade perspektiv, som i texten tar sig fysiskt uttryck:

En massa soldatfarbröder trängde sig runt oss. Mamma pratade och skrattade. Jag hade inte plats och var rädd att alla de där järnbeslagna klackarna skulle trampa sönder mina sandaler. [...] Men jag kunde inte se någonting. Mamma ryggade tillbaka, jag trängdes undan bakom en vägg av byxbakar som luktade konstigt. Alla soldatfarbröderna brast ut i ett skallande skratt. (S., s. 45)

Samma varierande optik kännetecknar även Oljesjas poetiska värld, där det karnevaleska skrattet tar sig uttryck i groteska skildringar av ting och människor. Liksom Parlands protagonist får Kavalero se sin välgörare och fiende ur ett nedifrånperspektiv, vilket gör Babitjevs figur orealistiskt stor och mäktig:

Jag behöver bara klättra upp för några pinnar... Men så här gick det. Jag måste böja mig ned, annars blir jag bortsopad. Jag böjer mig ned, griper tag i en pinne med händerna. Han flyger över mig. Ja han svävade bort genom luften. I ett förvirrat perspektiv fick jag syn på en gestalt som orörlig flög genom luften – jag såg inte ansiktet, bara näsborrarna: två hål, som om jag nedifrån tittat på ett monument. (A., s. 57)

Å ena sidan framträder karnevalens ambivalenta väsen i kombinationen av det låga och det höga i korvmakarens gestalt. Den sagoliknande flygande giganten som råder över himmel och jord är ett rumsligt uttryck för Babitjevs allsmäktiga och dominerande roll i berättelsen. Å andra sidan kan Babitjevs storartade figur nedvärderas genom att bli hörd på klosetten eller iakttagen på bastmattan under sin morgongymnastik. Växlingen mellan upphöjelse och nedvärdering som kännetecknar berättarens syn på Babitjev kan relateras till Bachtins dikotomi mellan kröning och detronisering, vilket är den karnevaleska världsuppfattningens grundläggande opposition. I karnevalens värld byts rollerna blixtn snabbt och spontant; slaven som störtar kungen blir krönt, men den nya kungen riskerar att förlora sin makt i nästa ögonblick. De karnevaleska omkastningarna hänger ihop med det som Bachtin kallar för *profaneringen* (leken med den högsta maktens symboler).³⁰² Med andra ord innebär profaneringen en paradoxal närhet mellan det låga och det höga, det visa och det dåraktiga. Alla *Avunds* romanfigurer blir i varianrande omfattning bärare av karnevalen.

Profaneringens apoteos förkroppsligas i Ivan Babitjevs paradoxala figur. Fast ”de tarvligas konung” gör anspråk på att vara en modern poet förnekar han inte sin roll som narr, vilket han också öppet konstaterar inför krogens berusade publik:

Jag är ju ingen charlatan
Som lurar folk och gör affär,
Blott en gemen sovjetrysk fan,
Den nya tidens trollkonstnär! (A., s. 100)

Den yngre brodern Babitjevs utseende, både löjligt och patetiskt, gör honom till karnevalens herre i romanen:

³⁰² Bachtin 2010, s. 151.

Han var osnygg. Hans skjorta påminde om en restaurangservett och stod alltid öppen över bröstet. Det oaktat uppträdde han ibland i stärkta manschetter. Men smutsiga. I fall det är möjligt att förena osnygghet med sprättighet, lyckades detta honom fullkomligt. Till exempel: plommonstopet. Till exempel: blomman i knapphålet (som satt kvar nästan tills den förvandlats till en frukt). (A., s.101)

Denna karnevaleska blandning mellan det låga och det höga är också ett verkamt konstnärligt grepp i skildringen av Rikis utseende och karaktär. Det låga realiseras i romanernas skatologiska motiv, bland annat i gestaltningen av pojkens tvetydiga relation med familjen. Rivaliteten mellan bröderna Riki och Bernt jämförs med den bibliska osämjan mellan Kain och Abel. Samtidigt illustreras spänningen mellan pojkarna med en komisk scen där de båda sitter på varsin potta i barnkammaren. Det karnevaleska skrattet framträder genom att brödernas konflikt som tydligt har djupa rötter i den halvmedvetna kampen för moderns kärlek, förlöjligas och ”profaneras.” I ett annat avsnitt som gestaltar Rikis ivriga försök att hävda sig inför den högst älskade Tanten, framträder det karnevaleska skrattet i en detaljerad beskrivning av hur pojken känner sig när han ”gör stort i byxorna” (DFV., s. 44). Även den romantiska stämning som råder i den scen där Riki möter Nina, som var ”nätt och näpen som en docka”, avbryts av ett retsamt skratt som hörs i den oblyga gestaltningen av Rikis mödosamma ansträngningar att inte visa att han är kissnödig. Med hjälp av protagonistens ”låga” tankar sänks scenens idylliska patos tills det balanserar på gränsen till det tragikomiska.

En av de mest dramatiska scenerna i *Tjurens år* handlar om slakten av grisen Jonas, som pojkarna Riki och Tommy uppfattar som ett brott mot Herrens profet. Det karnevaleska skrattets genljud hörs i skildringen av grisen Jonas, som trots sina smutsiga och oaptitliga vanor ses som en profet, ”en av Guds utvalda, som man borde behandla med aktning om han också ibland varit olydig mot Gud” (TÅ., s.110). I pojkens föreställningsvärld kopplas även den vita tjuren till bibliska motiv. I *Spegelgossen* associeras den ståtliga Valpas med ”den gyllene kalven som Israels barn tillbad vid foten av Sinai berg i stället för att be till Gud” (S., s. 83). Men trots att Valpas väcker pojkens beundran blir den vita tjurens ”bröllop” föremål för nedsättande och oanständiga skämt. Valpas som först kröns till prins och tronföljare, ”detroniseras” i snickarverkstaden där Riki härmar tjuren, vilket framkallar Bernts raseri.

Karnevalens ambivalenta väsen där det höga och det låga, det komiska och det tragiska blandas ihop, har många beröringspunkter med modernismens mångfaldiga världsbild, där alla motsatser och dikotomier möts. En av dessa är den mellan karnevalens ambivalens och snabba omkastningar och modernismens ambivalenta och dynamiska bildskapande:

The great works of Modernism live amidst the tools of modern relativism, scepticism, and hope for secular change; but they balance on the sensibility of transition, often holding in suspension the forces that persist from the past and those that grow from the novel present. They turn on ambiguous images: the city as a new possibility and an unreal fragmentation; the machine, a novel vortex of energy, and a destructive implement, the apocalyptic moment itself, the blast or explosion which purges and destroys [...] ³⁰³

Ett av modernismens mest fascinerande drag är att varje förekommande begrepp och bild dras till sin motsats. Alla dessa motsatser samexisterar i texten och producerar tillsammans nya betydelser. McFarlane karakteriserar modernismen som en härva av motsägelser, "a viper's tangle in which yes and no, life and death, man and woman, terror and bliss, crime and worship, god and devil lose their separate identity and merge."³⁰⁴ Ett bra exempel på modernismens motsägelsefulla väsen är som McFarlane har påpekat Hermann Hesse, som i alla sina verk strävar efter att förena till synes oförsonliga oppositioner: "Constantly I desire to show that beautiful and ugly, light and dark, sin and sanctity are opposites only momentarily, and that they continually pass over into each other."³⁰⁵ Denna intention att gestalta tillvaron i all dess paradoxala mångsidighet kännetecknar Oljesjas och Parlands respektive poetiska världar, där karnevaleska motiv gestaltar varats ambivalens.

Det karnevaleska skrattet kan även ses som ett sätt att försvara sig mot den skoningslösa verkligheten. Hos Parland har pojknas lekar denna beskyddande funktion. Barnkammaren blir det hemliga rummet där det kusliga, som ladugårdens rasande tjur, bearbetas och förvandlas till det komiska (Rikis och Tommys lekar då de härmar tjuren). Den svarta tjuren som i Rikis fantasi tycks vara avguden som "sedan tidernas begynnelse har legat i fejd med Gud" (T.Å,

³⁰³ Bradbury & McFarlane, 1991, s. 49.

³⁰⁴ Bradbury & McFarlane, 1991, s. 87.

³⁰⁵ McFarlane, 1991, s. 89.

s. 40) förlöjligas och detroniseras. Leken och skrattet framstår som det enda vapnet mot allt det kusliga och det tragiska som gör protagonisterna panikslagna och desperata: krig, hunger, död.

Det karnevaleska skrattet rör sig dock i den verbala sfären och är därför helt ofarligt. Denna tanke förekommer i Peppards analys av *Avund*, som visar att Nikolaj Kavalero och Ivan Babitjev också använder skrattet för att visa motstånd mot det förhatliga systemet och kollektivmatsalen Tjetvertak:

Envy adheres to the spirit of the carnival, which is ambivalent and dualistic rather than didactic or prescriptive. Ivan and Kavalero in particular vacillate between the poles of aggression and passivity. That this aggression never goes beyond the stage of verbal assault to outright violence is also in keeping with the tradition of the carnival, where there is mock violence but seldom real violence.³⁰⁶

Kavalero och Ivans förmåga att förhålla sig till verkligheten på ett lekfullt och humoristiskt sätt kulminerar i den absurda sagan om mötet mellan två bröder, som den yngste Babitjev berättar för Kavalero på krogen. Sagan handlar om hur ”de tarvligas konung” Ivan under Tjetvertaks invigning plötsligt uppenbarar sig med avsikten att besegra Andrej. Kudden som han inte släpper ur händerna symboliserar hemmets trygghet, som den idealistiska drömmaren vill ställa upp som motsats till livsmedelsproducentens kommunistiska ideologi:

Upträdet kunde i själva verket tas för en scen ur ett skådespel. Så uppfattade många det. Ofta träder ju skådespelarna fram ur publiken. I synnerhet som de riktiga aktörerna nu strömmade ut ur träskjulet. (A., s. 146)

Ivans anspråk på att besegra den starka brodersfiguren med hjälp av maskinen Ofelia, som egentligen inte existerar, visar sig vara den halvgalna människans ”bluff” och ”ett spegelfäkteri” som inte har någon grund i verkligheten.³⁰⁷ Den påhittade maskinen kan tolkas som en metafor för det mekaniska som karakteriserar den nya tiden och de nya människorna. Den imaginära maskinen ställs mot den industriella tidens verkliga maskin, vilket utgör den komiska ef-

³⁰⁶ Peppard, 1999, s. 98.

³⁰⁷ Båda dessa begrepp hämtades från Oscar Parlands efterskrift till översättningen av *Avund*, s. 182.

fekten i Bergsons bemärkelse. Enligt Bergson är det komiska inte något underhållande och lekfullt, utan något mekaniskt och marionettartat, som karakteriserar den moderna människans beteendemönster och världsåskådning.³⁰⁸

En karnevalesk handling, som utspelas i en fantasivärld, ligger även till grund för *Den förtrollade vägens* längsta scen, som skildrar Rikis möte med Eldfågeln, vars magiska fjäder förvandlar honom till världens mäktigaste trollkarl. Liksom Kavalerov som lovar att mörda Andrej på fotbollsplanen utan att sedan ha tillräckligt mod för detta, hämnas Parlands protagonist på sin fiende Kuno Grim utan att lämna sitt tillfälliga skydd i syrenbuskarna. Rikis imaginära trolleri på Teeriläs veranda är den karnevaleska apoteosen i trilogins första del. Här manifesteras ”känslornas parad” där pojkens fördolda fåfänga och sårade stolthet, hans hemliga önsknings och ambitioner materialiseras i konkreta bilder.

I ”det osynliga landet” där karnevaleska lagar träder i kraft uppnår Riki status av en frälsare som har förmågan att återuppväcka Oliver som plötsligt vacklar och slår mot golvet efter att han ha smakat den eländiga marsipanbakelsen. En annan roll som Riki i sitt drömmeri gärna tar på sig är den av en domare som skipar rätt genom att avslöja Kuno Grims dolska planer. Den karnevaleska grundläggande oppositionen kröning-detronisering tar sig uttryck i Rikis rollbyte från en vacker prins som är klädd i ”en svart sammetsjacka, puffbyxor och gul sidenskjorta och bär en silverplum i hatten” till ett ångestfullt barn som enligt Kuno Grimms avslöjande ”hela tiden suttit gömd under buschkarna vid shtenmuren” (*DVF.*, s. 195). Det underliga fickuret som Kuno Grim håller under Rikis näsa markerar upphävandet av det imaginära landet och övergången till verklighetens gråa vardag. Urtavlan med de obegripliga tecknen kan ses som karnevalens totala upplösning.

Stämningen i den scen som skildrar Rikis imaginära trolleri på Teeriläs veranda står i samklang med den karnevaleska anda som genomsyrar Ivan Babitjevs berättelse om ”känslornas sista parad” eller ”känslornas sammansvärjning” för en tjänsteman från den statliga politiska säkerhetstjänsten GPU. I sin både orediga och spirituella monolog hävdar Ivan att de stora kommunistiska idéerna är falska och framhäver istället de levande känslornas absoluta sanning. Även historien framställs som ett slags skådespel, i vilket känslorna samspelar eller strider mot varandra:

³⁰⁸ Hokenson, 2013, s. 43 f.

genom maskens ögonhål iakttar historien oss med tindrande blick. Och jag vill visa den: se här – den förälskade, här – den äregirige, här – förrädaren, här – den dumdristige hjälten, här – den trogne vännen, här – den förlorade sonen – här är representanterna för de stora känslor som nu-förtiden anses obetydliga och banala. Må de för sista gången innan de försvinner, innan de förlöjligas, framträda med ett maximum av energi. (A., s. 112)

Hos Kazimiera Ingdahl tolkas detta avsnitt som en karnevalisering av det historiska händelseförloppet ("carnivalization of the course of historical events"), som Oljesja använder för att ironisera över marxismens rationella och dialektiska syn på den historiska processen.³⁰⁹ I karnevalens rum förvandlas världen till en teaterscen där mänsklighetens starka och primitiva känslor har större betydelse än de historiska händelserna.

Förlöjligandet av historien är också ett viktigt inslag i den karnevaleska världsuppfattning, som kommer till uttryck i Parlands trilogi. I *Tjurens år* fungerar Rikis medvetande som ett slags skrattspegel, där politiska nyheter och de vuxnas politiska åsikter omtolkas och får komiska drag. Genom Rikis bokstavliga förståelse av en karikatyr i tidningen som Bernt visar honom förlorar historien sitt tragiska patos:

det har gått hemskt illa för Nikolaschka. Han är inte längre ryssarnas tsar, utan har blivit bortkörd och förtrollad till en hund. Bernt visade mig en bild i tidningen, där man kunde se hur Nikolaschka flydde sin väg. Han hade en generalshatt på huvudet, ansiktet var ännu riktigt och ögonen tittade så sorgset på mig ovanom det svarta skägget, men hela kroppen var redan hårig och mager och ful som på en byracka. Han höll svansen mellan benen och skuttade i väg på sina fyra tassar för att komma i väg så fort som möjligt. (TÅ., s. 103 f.)

Den implicita författarens allvarliga förhållningssätt till kriget står i motsats till den naiva berättarens (barnets) naiva och bokstavliga sätt att tolka de historiska händelserna, som i romanen framställs i en humoristisk belysning. Skildringen bygger på dubbel exponeringen, som återger karnevalens polära väsen.

Oljesjas och Parlands sätt att gestalta historien med hjälp av främmandegörande grepp motsvarar de flesta modernistiska författares strävan att undvika att visa den historiska processen (och även det enskilda ödet) i kronologisk

³⁰⁹ Ingdahl, 1984, s. 92.

ordning. I den modernistiska berättelsen blir historien och individen i historien de företeelser, vars tidsliga gränser utvidgas och förvrids. Detta betonas av Malcolm Bradbury och James McFarlane som skriver att modernisterna sträver efter att se historien och det mänskliga livets inte som ett händelseförlopp i dess kronologiska ordning utan som en medvetnadets produkt, som antar metaforiska former.³¹⁰ Den modernistiska skildringen syftar inte till att klargöra sanningen om historiska fakta utan återger de former som historien antar i medvetandets rum.

Det karnevaleska skratt som hörs i gestaltningen av tillvarons olika sidor avtar i trilogins sista del, där en allvarsam intonation avlöser textens ironiska klang. I *Spegelgossen* finns bara några scener där den karnevaleska världsuppfattningens ”avlägsna eko” ännu hörs mer eller mindre tydligt. Rättegångsscenen, där Riki åtalas för alla möjliga brott och synder, är ett sådant karnevaleskt inslag. Till och med den svarta tjuren Baal som talar franska om hemliga saker och mössen som ”snyftar till och torkar sig i ögonen med tassarna” är inblandade i den imaginära rättegången (S., s. 164). I rättegångsscenen antar det karnevaleska skrattet mörka och olycksbådande former vilket kan tolkas som en markering av barndomens slut. I de allvarliga livsfrågor som protagonisten ställs inför i slutet av berättelsen manifesteras karnevalens nederlag.

Det är intressant att det karnevaleska skrattet tar ett abrupt slut även i *Avund*, vars sista scen demonstrerar den tarvliga verklighetens seger över det osynliga landets metaforiska rikedom. Även Kavalerovs sista klassiska fråga (“Vad vill det här säga?”) och Ivans svar (“Det betyder ingenting”) pekar på det metaforiska språkets nederlag, då orden inte längre har någon betydelse. Kavalerovs oförmåga att skapa metaforer innebär en tragisk förlust av ett hemligt vapen mot världens vulgaritet. Genom att återvända till änkan Prokopovitjs sång accepterar Kavalerov ett enformigt och ynkligt liv, där karnevalen är omöjlig.

För Oscar Parland, kännare och översättare av rysk litteratur, var det självklart att söka sig till den ryska modernismens berättartradition. I Riki-trilogin hörs ett tydligt tematiskt och estetiskt genljud från Jurij Oljesjas poetiska värld, som i sin tur har en anknytning till den ryska litteraturens klassiska tradition. Den paradoxala kombinationen av det karnevaleska skrattet med ”den lilla människans” jämmerrop inför den mäktige korvmakaren som kännetecknar

³¹⁰ Bradbury & McFarlane, 1991, s. 50.

Avunds skiftande berättarperspektiv har sitt ursprung i Pusjkins, Gogols och Dostojevskijs poetik.

Trots skillnaderna i karaktärsteckningen, handlingen och berättelsens etiska budskap i Oljesjas roman och Parlands trilogi är de ändå besläktade. I min analys har jag urskiljt gemensamma konstanta motiv som ljusspelet och spegelbilderna. Med hjälp av dessa motiv konstrueras ett optiskt redskap som Parlands och Oljesjas respektive protagonister använder på omvärlden.

I båda berättelserna fungerar spegeln som en kronotop som markerar gränsen mellan "verkligheten" och det som jag betecknar som "spegellandet", där den lille Riki och Nikolaj Kavaleroz befinner sig. I detta "spegelland" som Oljesja kallar för ett osynligt land, ersätter fantasi och uppmärksamhet förnuft och logik. I det imaginära "osynliga" landet råder rums- och tidslagar som i analysen har tolkats i ljuset av Henri Bergsons begrepp "la durée". La durée eller nuflödet som är en både tidslig och rumslig kategori kopplas till barndomen som i båda skildringarna laddas med en metaforisk innebörd. Barndomen ses inte bara som en tidsperiod i människans liv utan som ett själstillstånd och ett särskilt främmandegörande perspektiv som gör att alla föremål och fenomen framstår i en ny och oväntad belysning.

Det är just de främmandegörande greppen som utgör det väsentliga i den litterära dialogen mellan Oljesja och Parland. Överensstämmelser enbart mellan konstanta motiv och poetiska bilder skulle kunna vara slumpartade och behöver inte nödvändigtvis ha något med intertextualitet och litterär dialog att göra. Den främmandegöringsteknik som båda använder är däremot en mellanled som inte bara låter skildringarnas tematiska konstanter komma till uttryck i texterna utan kopplar samman två poetiska världar. Med hjälp av de främmandegörande greppen belyser både Parland och Oljesja företeelsernas metaforiska innebörd och härigenom återupplever de samtidigt barndomens förlorade paradiset.

Användandet av främmandegörande grepp bidrar också till skapandet av en komisk effekt. Man skulle kunna säga att det komiska eller det karnevaleska är främmandegörandets sidoeffekt, som har olika betydelser hos Olesja och Parland. I Oljesjas poetiska värld har det komiska en avslöjande och förödande kraft som riktas både mot Andrej Babitjevskis korvrike och mot Nikolaj Kavaleroz livlösa drömland. Syftet med det komiska eller snarare humoristiska hos Parland är däremot inte att avslöja systemet eller familjegodsets levnadssätt

utan att dämpa berättelsens tragik. I motsats till hos Oljesja har det karneva-
leska skrattet här inte samma avslöjande och didaktiska, utan en rent konst-
närlig funktion. Med hjälp av det komiska som är en av främmandegöringens
effekter, uppnår Parland den konstnärliga balans som karakteriserar hans
unika föfattarröst.

5. SAMMANFATTNING OCH SLUTSATSER

I min avhandling har jag undersökt barndomens poetik i Oscar Parlands författarskap i förhållande till den ryska litterära kontexten, representerad av Leo Tolstojs barndomstrilogi, *Från unga år. Barndomen, Pojkåren, Ungdomen* (1852–1856) och Jurij Oljesjas *Avund* (1927). Barndomen har som litterär konstruktion sina tidliga och rumsliga markörer och bildas genom särskilda berättarmekanismer. Barndomsskildringen visar sig vara en speciell genre, där författarens självbiografiska röst förenas med berättarens intonation, vilket öppnar möjligheter för användandet av främmandegörande grepp som visar det beskrivna föremålet ur ett dubbelperspektiv.

Barndomen som litterär konstruktion inskränks inte till gestaltningen av barnets värld utan väcker stora existentiella och etiska frågor: Vad är meningen med människans tillvaro? Vad är sanningen? Vad är människans vilja i relation till Guds vilja? Var går gränsen mellan fantasi och verklighet? Vad är det som sker i människans själ då hon övergår från barndomen till vuxenlivet? Det övergripande syftet med denna avhandling har varit att visa hur Oscar Parland besvarar dessa frågor genom att ge dem bildliga uttryck i sina texter, i synnerhet i skildringen av den lille Rikis uppväxt på Karelska näset: *Den förtrollade vägen* (1953), *Tjurens år* (1962) och *Spegelgossen* (2001). I varje barndomsskildring finns nyckeln till en poetisk värld, som i stor utsträckning återspeglar författarens individuella medvetande. Den poetiska världen är ett resultat av individens drömmar och minnen, av personliga erfarenheter och värderingar, överväganden i förhållande till läsarna, av konstnärliga preferenser och val. Även om en protagonist skiljer sig från sin egen skapare förblir protagonisten en bärare av författarens drag, som en koncentrerad bild av författaren. Man ska dock inte läsa Parlands barndomsberättelser som självbiografiska. Författarens flerspråkiga och mångkulturella bakgrund framträder framför allt på den poetiska nivån, i form av tematiska och motiviska kopplingar till andra poetiska världar. Varje motiv i Riki-trilogin och de andra romanerna som här har diskuterats har lösgjorts från Oscar Parlands konkreta erfarenheter och betraktats som en integrerad del av hela författarskapet i dess förhållande till de ryska författarnas litterära produktion.

Det andra kapitlet, "Barndomens förlorade paradiset som litterär konstruktion", är en studie av Parlands författarskap som en tematisk och estetisk helhet, som tillkommit genom en dialog med traditionen. Jag har undersökt hur författarskapets centrala tema, som jag formulerar som själens gåta, konkretiseras i de enskilda romanerna. Genom min tillämpning av Alexander Zholkovskijs analytiska tema-textmodell och begreppsapparat har jag urskiljt det parlandska författarskapets tematiska och konstanta motiv. Zholkovskijs modell har karaktär av en hermeneutisk cirkel, vilket betyder att man som texttolkare övergår från en hypotetisk bestämning av ett centralt tema till en mer detaljerad analytisk nivå, där man ser i vilka motiv och med hjälp av vilka konstnärliga grepp det centrala temat förkroppsligas i texterna. Under analysens sista fas genomförs en övergripande sammanfattning av de urskilda tematiska konstanterna, de konstanta motiven och konstnärliga grepp. Denna sammanfattning framställs i form av ett diagram som växer fram under analysens gång. Barndomen som litterär konstruktion fungerar som en filosofisk och etisk grund för de parlandska romanernas rika poetik. Analysen har visat att författarskapets centrala tema – själens gåta – utvecklas genom flera tematiska konstanter, som genomsyrar Parlands alla verk: själens förvandling, främlingskap och längtan samt vuxenblivande, som utvecklas genom skildringen av protagonistens relation till döden och hans sexuella uppvaknande.

Den förvandling som människans själ genomgår är både skildringens föremål och ett slags psykoanalytiskt studieobjekt för författarens iakttagelser. Genom att gestalta protagonistens själsliga metamorfoser undersöker Parlandpsykiatern det mänskliga medvetandets mekanismer. I alla Parlands romaner, *Förvandlingar* (1945), *Flanellkostym och farsans käpp* (2003) och Riki-trilogin (1953, 1962, 2001), konkretiseras förvandling som tematisk konstant i genomgående motiv som spegeln och dubbelgångaren. Självakttagelsen framför spegeln innebär alltid upplevelsen av att vara någon annan. Mötet med dubbelgångaren i spegeln kopplas till ett ögonblick av självkänedom, som samtidigt avslöjar själens och varats föränderliga väsen. Liksom i debutromanen hänger dubbelgångaren som konstant motiv ihop med brödernas rivalitet i *Flanellkostym och farsans käpp* och barndomstrilogin. Medan brödernas rivalitet i berättelsen om Riki framställs i komisk belysning antar samma motiv tragiska former i de andra två romanerna. Vincents upplevelse av att vara Marios dubbelgångare växer till rädslan för att förlora sig själv, en rädsla som gränsar till

vansinnet. Vansinnet genomsyrar en av de själsliga förvandlingarnas extremaste former debutromanen och dess fortsättning, där flera av protagonisterna drabbas av sinnessjukdom som leder till depression och självmord. Detta motiv förekommer dock inte i barndomstrilogin, där mardrömmar, dagfantasier och felaktiga föreställningar om verkligheten blir en integrerande del av barnets magiskt-mytiska världsbild.

Som en av de tematiska konstanterna visar sig förvandlingen vara besläktad med ett annat tema som jag har betecknat som främlingskap och längtan. Protagonisternas känsla av att vara främlingar i en värld som visar sig vara kuslig och fientlig utlöser en längtan efter det förlorade förflutna och ett land som icke är. Med utgångspunkt i Nikolaj Berdjajevs *Vägar till självkänedom* (1940) har jag undersökt längtans betydelser och uttryck i romanerna. Längtans betydelseskala är särskilt rik i barndomstrilogin, där protagonistens ljusa längtan efter det imaginära paradiset förvandlas till en ångestfull längtan efter den fridfulla tiden utan hunger och krig och sedan övergår till längtan efter hans närmaste, som pojken inser att han någon gång måste förlora. Denna rasande längtan är förknippad med skräcken inför Guds gåtfulla vilja och dödens förödande kraft. Analysen av längtans olika uttryck i romanerna har blottlagt längtans etiska innebörder och konkretiserat författarskapets centrala tema.

Förvandlingen och främlingskapet utvecklas parallellt med en tredje tematisk konstant, vuxenblivandet, som hos Parland inte bara anknyts till barnets uppväxt och övergång från barndomen till vuxenlivet, utan också till människosjälens oupphörliga sökande efter det sanna jaget och meningen med tillvaron. I romanerna, framför allt barndomstrilogin, förkroppsligas vuxenblivandet i skildringen av protagonisternas relation till den vuxna världen och till döden. Genom att personifiera döden och ta på sig rollen av den mäktige trollkarlen, som bestämmer över människornas öden, tränger Riki in i dödens hemliga rike och lär sig att förhålla sig till den. Det sexuella uppvaknandet tar som en viktig fas i vuxenblivandet en särskild plats i barndomstrilogins sista del, där Riki möter sin dubbelgångare i dammens yta. De tematiska konstanterna realiserar i återkommande motiv och utgör därigenom ett enhetligt tematiskt fält. Genom de självbiografiskt färgade skildringarna av Rikis barndom och uppväxt och de unga Marios och Vincents familjedrama når Parland själens ursprungliga tillstånd, det som han kallar för själens vagga. Det litterära

barnet blir för honom ett slags vägvisare som hjälper författaren att rekonstruera det förlorade förflutna och att lösa själens gåta.

I det tredje kapitlet, "Oscar Parland och Leo Tolstoj: det förlorade paradiset", har en komparativ läsning av Parlands och Tolstojs respektive barn-domstrilogier genomförts. Denna jämförelse har byggt på flera analytiska aspekter som till exempel det gemensamma temat (människans vuxenblivande), det gemensamma skiftande berättarperspektivet som skapar dubbelexponeringseffekten, de främmandegörande grepp som är verksamma i båda berättelserna samt överensstämmelserna i texternas kronotopiska struktur och likheterna i miljöskildringen av adelsresidenset hos Tolstoj och den ryska intelligentsians levnadssätt på Karelska näset i Riki-trilogin. Liksom i det föregående kapitlet har jag relaterat de berörda texterna till Zholkovskijs tema-textmodell, som låter oss se hur författarskapets centrala tema tar sig uttryck i tematiska konstanter, konstanta motiv och med hjälp av vilka konstnärliga grepp dessa realiseras i texterna. Denna modell har hjälpt oss att inte bara se likheterna i skildringarnas tematiska och motiviska mönster utan också att urskilja skillnaderna, som är dialogens viktigaste villkor. Dialogens problematik omfattar olika frågor som har besvarats i det andra kapitlet: Kan man tala om en ömsesidig dialog mellan författare som tillhör olika tider? Hur förhåller Tolstoj sig till den europeiska traditionen? Vilken estetisk och etisk betydelse har de tematiska och motiviska likheter och skillnader som ligger till grund för barnomens poetik? I vilken mån är denna dialog metaforisk?

Tolstojs dialogism visar sig vara en outtömlig källa. I min avhandling har jag framhållit två väsentliga aspekter av dialogismen: Tolstojs polemik mot den europeiska romantraditionens etiska anda och hans dialogiska syn på människans själliv som ett projekt som genomgår ständiga förändringar. Den första aspekten handlar framför allt om Tolstojs strävan efter äkthet och sanning, som även karakteriserar Rousseaus syn på människan som naturvarelse. Skillnaden mellan Tolstoj och Rousseaus filosofiska tanke ligger i Tolstojs uppfattning av verkligheten som Guds skapelse. För Tolstoj är Gud viktigare än sanningen och sanningen är Gud. Enligt Tolstoj är människans största livsuppgift att förkroppsliga Guds ursprungliga idé om kärlek och förståelse genom ett ständigt arbete på att förkovra sig. Detta inre arbete, själens rörelse, gör Tolstojs protagonist levande. Trots upphovsmannens allvetande position ge-

nomgår hans karaktärer ständiga förändringar, vilket utgör den tolstojska prosans inre dialogism. Tolstojs författarskap är öppet för en dialog som inte bara riktas mot hans föregångare och samtida utan också mot efterföljarna.

I den jämförande analysen av Tolstoj och Parland har de skilda texternas etiska budskap och estetiska särigheter behandlats. Efter att ha börjat med att betrakta Tolstojs och Parlands respektive författarskap som två helheter med var sitt övergripande centralt tema övergick jag till en detaljerad analys av barndomstrilogiernas tematiska och motiviska mönster. Utgångspunkten för analysen har varit flera konstanta motiv och poetiska bilder som förekommer hos både Parland och Tolstoj: trädgården, barnkammaren, sängen, modern, fadern och det som kan kallas det intima rummet som i berättelserna tar sig olika uttryck. Analysen har visat hur de ovan nämnda konstanta motiven är kopplade till författarskapets centrala tema, på vilket sätt de återkommande motiven återspeglar karaktärernas världsbild och vilka konstnärliga grepp som bidrar till att teman förkroppsligas i konkreta bilder och konstanta motiv i texterna. I analysen har de konstanta motiven kronotopiska karaktär betonats. I Tolstojs barndomstrilogi anknyts trädgården till det tolstojska författarskapets genomgående opposition mellan avresa och återkomst. Barnets vuxenblivande ses som en cirkelrörelse vars drivkraft är ett sökande efter sanningen och en strävan efter att förkovra sig och fullborda Guds ursprungliga idé om själens rena och kärleksfulla väsen. Denna cirkel ligger till grund för Nikolenkas livsmönster: han måste lämna barndomens trygga paradiset för att gå igenom pojksårens öken och sedan komma tillbaka till den efterlängttade trädgården som en ny människa. Även i Parlands trilogi fungerar trädgården som ett rumsligt uttryck för vuxenblivandet. Genom trädgården utvecklas också andra tematiska konstanter som förvandling och främlingskap.

Barnkammaren är ett annat viktigt rum som är förknippat med människans barndom och vuxenblivande. I skildringen av barnkammaren, där protagonists hemliga liv försiggår, möts två berättarperspektiv: den implicita författarens och Nikolenkas röst i Tolstojs trilogi respektive Rikis hos Parland. Detta möte mellan två perspektiv skapar en dubbelexponering, som är ett av flera effektiva främmandegörande grepp i romanen. I analysen har jag även betonat vikten av ”det intima rummet” – de kronotopiska uttryck som temat sexuellt uppvaknande tar sig i texterna: tjänsteflickornas rum och trappavsatsen i Tol-

stojis barndomsskildring och den övergivna dammen och ”tuppen” i Riki-trilogin. Bland de betydelsebärande motiv som återspeglar protagonisternas själsliga förvandling finns de arketyperiska moders- och fadersgestalterna. Genom att undersöka hur dessa gestalter konstrueras i texterna har analysen visat kopplingen mellan föräldrabildernas kronotopiska karaktär och protagonisternas världsbild, som förändras och utvecklas.

De båda trilogiernas motiviska mönster har flera likheter. Tolstoj har skapat ett slags bildligt barndomsparadigm vars tematiska och motiviska mönster återspeglas i andra barndomsberättelser, i synnerhet i Parlands trilogi. Detta mönster varierar och förändras under de olika kulturella kodernas inflytande. Jag har påvisat likheter i skildringarna av människans barndom och uppväxt, men även viktiga skillnader i författarnas poetiska världar, och i den konstnärliga teknik som Tolstoj och Parland använder. Dessa skillnader berör framför allt den främmandegöringsteknik som båda författarna utnyttjar. Jämfört med Tolstoj, som använder främmandegörande grepp för att ”avslöja” föremålets äkta väsen och på detta sätt konstruera den sanna realistiska världsbilden, fungerar främmandegörande grepp för Parland som ett konstnärligt verktyg som hjälper honom att visa omvärldens oväntade och även sagoliknande sidor. Trots att Tolstojs realistiska paradigm förblir igenkännligt i den parlandska berättelsen, transformeras det till ett nytt tematiskt och motiviskt mönster, som ligger till grund för skildringen av protagonistens magiskt-mytiska världsbild, där det verkliga och det fantasifulle smälter samman.

Barndomens poetik i Parlands berättelser tar sin utgångspunkt i den ryska realistiska traditionen, men innebär samtidigt en brytning i förhållande till denna tradition, som visar sig i de olika sätten att använda främmandegöring. Den litterära dialogen bygger både på kontinuitet och traditionsavbrott, på läsarens igenkännande av traditionella motiv och på det nyhetsintryck som vissa konstnärliga grepp producerar.

Parlands författarskap kan betraktas som en skärningspunkt mellan olika litterära traditioner. Riki-trilogin och de andra romanerna kan placeras i en rysk litterär kontext som inte bara omfattar realismens klassiker, framför allt Leo Tolstoj, utan också modernisterna. I avhandlingens fjärde kapitel ”Oscar Parland och Jurij Oljesja: det osynliga landet”, har jag genomfört en komparativ läsning av Riki-trilogin och Oljesjas *Avund*, en modernistisk roman vars protagonist och konflikt har sitt ursprung i den ryska litteraturens realistiska

tradition, representerad av till exempel Pusjkin, Gogol och Dostojevskij. Min analys av Parlands dialog med Oljesja har i jämförelse med tidigare forskning knutit det parlandska författarskapet ännu starkare till de ryska poetiska världarna och fått flera dimensioner att framträda i Parlands texter. Den komparativa läsningen bygger på tre väsentliga aspekter: 1. Det berättarperspektiv som i analysen betecknas som spegelperspektivet. 2. Barndomens kronotopiska karaktär. 3. Det karnevaleska skrattets mekanismer och betydelse.

Protagonisternas, Rikis och Nikolaj Kavalerovs, medvetanden är bedrägliga speglar som förvrider verkligheten. I de båda berättelserna konstrueras ett berättarperspektiv som främmandegör de beskrivna föremålen. Genom medveten användning av främmandegörande grepp visar sig Oljesjas och Parlands respektive romaner vara besläktade med Viktor Sklovskijs formalistiska teori. I Riki-trilogin och *Avund* skapas medvetandets rum, där spegeln och avspeglarna både har en semantisk och en strukturell funktion. Omvärlden återspeglas och omtolkas i protagonistens världsbild, där den förvandlas till ett slags spegelland som rättar sig efter sina interna tidsliga och rumsliga lagar. Spegeln, spegelbilderna och avspeglarna är i de båda skildringarna även konstanta motiv, som utvecklas parallellt med ett annat innehållsladdat motiv: dubbelgångaren. Upprepningarna av dessa motiv utgör texternas motiviska mönster och unika melodi. För båda författarna blir främmandegöringen ett sätt att tämja tidens gång. Med utgångspunkt i Henri Bergsons teori har främmandegöringen som konstnärligt grepp kopplats till la durée eller nuflödet, som är ett slags inre tid eller medvetandets tid. Undersökningen har visat hur nuflödet tar sig bildliga uttryck i skildringarna med hjälp av främmandegöringen.

Analysen av de berörda texternas kronotopiska struktur står i fokus i det fjärde kapitlets avsnitt "Det osynliga landet." Jag har undersökt de tidsliga och rumsliga markörer som ligger till grund för de poetiska världarnas tematik och motiviska mönster. Med tidsliga och rumsliga markörer menas kronotopens krispunkter som även är texternas konstanta motiv (skärmen, spegeln, soffan) och de bilder som utgör texternas centrum och periferi (huset, vägen). Främmandegöringseffekten nås genom ett särskilt berättarperspektiv som också har sitt kronotopiska signalement. Riki hamnar i trängseln eller iakttar världen från ett nedifrånperspektiv, vilket förvrider hans förståelse av händelsernas egentliga betydelse. Även i Oljesjas *Avund* framkallas ett speciellt perspektiv

genom känslan av att Kavaleroj betraktar sin hyresvärd och sin fiende Andrej Babbitjev genom ett nyckelhål, vilket förändrar bilden av verkligheten: till synes oansenliga detaljer får betydelse och händelser som borde vara viktiga förbises.

Genom detta berättarperspektiv skapas utrymme för komiska poänger i romanerna. I kapitlet analyseras karnevalens (i Bachtins bemärkelse) yttringar och funktion. Jag har visat hur skrottets olika register tar sig uttryck i texterna, där karnevalens apoteos avlöses av dess nederlag. Karnevalen är förknippad med barndomen som litterär konstruktion och metafor. Karnevalens anda råder över det osynliga landet som utformats i Kavalerojs fantasivärld. De karnevalesska motiven genomsyrar även Rikis magiskt-mytiska barndomsvärld. Det karnevalesska skrottets upphörande innebär den gråa triviala verklighetens seger över det osynliga landet och barndomens slut. Karnevalens andra aspekt berör historien som passerar genom protagonisternas medvetande och framställs i en ny belysning. I *Avund* parodieras historien som ett absurt skådespel. Hos Parland förlöjligas historien genom att fokaliseras i Rikis medvetande.

Min syn på den litterära dialogen har framför allt influerats av Michail Bachtin, som betraktar en kulturell dialog som ett villkor för förståelsen av den enskilda kulturens särart och meningsdjup. Även Kjell Espmarks diskussion av den litterära dialogen som ”ett avsett semantiskt faktum” har bidragit till min djupare förståelse av de berörda författarskapens dialog. Å ena sidan för författarna ett slags dialog med sina litterära föregångare; å andra sidan inträder de poetiska världarna i en dialogisk relation med sina samtida. Dialogen har även en tredje riktning, som framträder i författarnas både medvetna och omedvetna intention att ”tala” med sina efterföljare och eventuella litterära arvtagare. Bachtins och Espmarks reflexioner om dialogens väsen står i samklang med Jurij Lotmans syn på den kulturella dialogens mekanismer. Bland dialogens viktigaste villkor påpekar Lotman deltagarnas ömsesidiga intresse och förmåga att övervinna kommunikationens oundvikliga hinder.³¹¹ Samtidigt betonar han vikten av de semantiska skillnaderna mellan dialogens deltagare. Även om samma motiv, som till exempel trädgården hos Tolstoj och Oljesja eller spegeln hos Oljesja och Parland, uttrycker samma teman finns det alltid en semantisk skillnad, som skiljer de betraktade texterna från varandra och ut-

³¹¹ Yuri M. Lotman, *Universe of the mind. A Semiotic Theory of Culture* [Semiosfera, 1984], övers. Ann Shukman, I.N. Taurus & CO.LTD Publishers, London, New York 1990, s. 143.

gör det enskilda författarskapets unika röst. Denna skillnad visar sig till exempel i författarnas olika sätt att använda främmandegörande grepp. Genom detta komplicerade spel mellan likheter och skillnader utformas den litterära dialogen.

Det som överhuvudtaget gör denna dialog möjlig är min egen röst som läsare och uttolkare. Genom att etablera förhållanden mellan olika poetiska världar och utveckla metaforen om dialogens ömsesidiga karaktär har jag gått in i en diskurs som Michail Bachtin beskriver som en särskild skapande kronotop.³¹² I mina analyser har jag urskiljt de innebörder som ligger till grund för texternas dialogiska potential och deltar på detta sätt i en skapande process som enligt Bachtin innebär ett utbyte mellan liv och verk.³¹³

Analysen av de olika poetiska världarna har inte inskränkts till ett konstaterande av vissa likheter och skillnader mellan teman, motiv och konstnärliga grepp utan har också en estetisk och etisk betydelse. Den litterära dialogens övergripande betydelse påpekas av Jurij Lotman, som betraktar den litterära och kulturella dialogen som ett slags pendelrörelse mellan förmedlingen (the transmitting culture) och mottagandet (the receiving culture).³¹⁴ Hela den litterära och kulturella processen tolkas som en växelverkan mellan ”tystnad” och ”utsändning”. Lotman framhåller den litterära dialogens asymmetriska karaktär – något som Bachtin inte uppmärksammar i sin teori. Med ”asymmetri” menar Lotman inte bara de semantiska skillnaderna som karakteriserar dialogens deltagare utan just den litterära dialogens omväxlande karaktär, där den skenbara stillheten avlöses av en ökad intensitet. Under den ”stilla” perioden samlas och lagras information som i nästa intensiva period vidarebefordras och transformeras till något nytt. Denna växelverkan ligger till grund för relationer mellan olika enheter: från genrer till nationella kulturer.³¹⁵

I den här aktuella litterära triangeln (Tolstoj-Oljesja-Parland) kan Tolstoj betraktas som ”förmedlaren” av vissa estetiska paradigm som ”mottas”, av Oljesja och Parland. De efterföljande författarna följer dock inte slaviskt de färdiga paradigmerna. Tolstojs metaforer och konstnärliga grepp omtolkas och laddas med nya innebörder. I sin jämförande analys av Leo Tolstoj och Michail

³¹² Bachtin, 1997, s. 162.

³¹³ Bachtin, 1997, s. 161 f.

³¹⁴ Lotman, 1990, s. 147.

³¹⁵ Lotman, 1990, s. 144 f.

Zosjtjenko skriver Zholkovskij om främmandegöringen som ett slags knutpunkt mellan två poetiska världar.³¹⁶ Hos Tolstoj blir främmandegöringen en hörnsten för det som Zholkovskij betecknar som "negationens poetik." Tolstojs outtröttliga strävan efter "sanningen" tar sig uttryck i den särskilda metod där främmandegöringen syftar till att "slita bort" människornas och föremålen "falska" masker. Negationens poetik eller "sanningens poetik" som redan har börjat utformas i Tolstojs barndomstrilogi, har utövat ett stort inflytande på den ryska modernismens estetik. Det är inte bara Zosjtjenko utan också författare som Bulgakov och Oljesja som har prövat främmandegöringens avslöjande styrka för att skildra människans paradoxala väsen och samhällets brister.

I relation till Tolstoj kan Oljesja ses som en "mottagare" eller arvtagare medan han i relation till Parland snarare är en "förmedlare" av vissa estetiska och etiska principer som antar nya former hos den finlandssvenska författaren. Parlands hela författarskap i allmänhet och Riki-trilogin i synnerhet visar sig vara ett slags tematisk och motivisk väv där litterära influenser från den ryska litteraturen flätas ihop med den europeiska modernismens tematiska och estetiska drag, och med impulser från psykoanalysen, och där de olika element laddas med delvis nya innebörder.

Oscar Parlands dialog med Tolstoj och Oljesja utmynnar i skapandet av en säregen poetisk värld där etablerade motiv och grepp får nytt liv. Genom att ta emot sin föregångares litterära arv skapar Parland sina originella texter, som i sin tur har förmågan att förmedla vissa estetiska koder till kommande författargenerationer.

³¹⁶ Aleksander Zholkovskij, *Kulturnij kod [Den kulturella koden]*, Azbuka, Sankt-Petersburg 2016, s. 121–139.

SUMMARY

In my thesis I examine the poetry of childhood in Oscar Parland's writing in relation to the Russian literary context, represented by Leo Tolstoy's trilogy, *Childhood, Boyhood, Youth* (1852-1856) and Yuri Olesha's *Envy* (1927). Childhood as a literary construction is not only restricted to the depiction of the child's world but also raises great existential and ethical questions such as: What is the meaning of human existence? What is the truth? What is man's will in relation to the will of God? Where is the boundary between imagination and reality? What happens in the soul of a man in the transition from childhood to adulthood? The overall aim of this thesis has been to show how Oscar Parland answers these questions by giving them expression in the narratives, especially in the depiction of little Riki's childhood in Karelia, *Den förtröllade vägen* (1953) [The Enchanted Way, 1992], *Tjurens år* (1962) [The Year of the Bull, 1991] and *Spegelgossen* [The Boy of the Mirror, 2001].

From a theoretical point of view the main goal has been to understand and uncover the mechanisms and terms of the literary dialogue through comparative reading. Based on the childhood as a literary construction, I explore how the literary dialogue works in practice and answer the following questions: What are the thematic similarities and differences between Parland's stories about Riki and Leo Tolstoy's realistic depiction of childhood? How is the narrative of Russian realism interpreted in Parland's novels? How do Parland's childhood depictions relate to the poetry of Russian modernism? By means of which devices are the themes expressed in Parland's trilogy and Olesha's *Envy*?

The first theoretical starting point is Mikhail Bakhtin's theory about the dialogue as a conception between different literary and cultural discourses. The analysis of the texts is based on Julia Kristeva's interpretation of dialogism, and concepts of Kristeva that are further developed by Karine Zbinden.

The second theoretical starting point is Viktor Shklovsky's formalist theory, which has played an important role for Oscar Parland as a writer and a reader. I show that this influence is not direct but has a more unexpected and personal character, going from Henry, the oldest brother, to Oscar who was the second of four brothers. In the focus of Shklovsky's theory and Henry Parland's interpretation of formalism is the concept of *estrangement* or defamiliarization the aim which is to create a sensation of seeing, and not merely recognizing, things;

the artistic device is the estrangement of things. The estrangement of things is accompanied by the complication of form, increasing the duration and complexity of perception.

The literary devices serve as a bridge between the theme and its embodiment in concrete motives and images in the text. I explore the connection between the theme, the text and the literary devices in Parland's writing by means of Alexander Zholkovsky's analytical model, developed in collaboration with Yury Sheglov in the late 1950s and published in a series of articles both in Russian and in English. This is the third theoretical starting point of the dissertation. Zholkovsky characterizes his own theory as a "poetics of expressiveness". The poetics of expressiveness is based on a Theme-Text model, where the theme is what is expressed, the text is what expresses, and the literary expressive devices are the forms of correspondence between the theme and the text. The poetics of expressiveness is based on the following concepts that I use in my analysis: "central theme", the most general thematic invariant of an oeuvre; "thematic invariants", the themes permeating all the writing and taking shapes in all the works of the writer; "invariant motifs", the recurrent manifestations of the themes; "expressive devices" which link together the theme and the text, and finally "poetic world", the hierarchy of the thematic invariants and invariant motifs linked together by literary devices. Zholkovsky's goal is to develop a kind of metalanguage which could describe different poetical worlds by using the same concepts.

The second analytical chapter, "The Lost Paradise of Childhood as a literary construction" is a study of Parland's writing as a thematic and aesthetic whole, in dialogue with tradition. I explore how the central theme, which I formulate as the mystery of the soul, is expressed in his novels. Based on Alexander Zholkovsky's Theme-Text model, I uncover the thematic invariants and invariant motifs of Parland's writing. Zholkovsky's model is a hermeneutic circle, which means that an interpreter passes from a hypothetical determination of the central theme to a more detailed analytical level, where the central theme finds expression in the invariant motifs by means of the expressive devices. In the final phase of the analysis an overall picture of thematic invariants and invariant motifs is accomplished. This totality is presented in the form of a diagram developed during the analysis. This poetic of childhood is the philosophical

and ethical basis for Parland's poetical world. The analysis shows that the central theme – the mystery of the soul – is expressed through the different thematic invariants, permeating Parland's novels: the transformation of the soul, alienation and longing, as well as adolescence, all expressed in the depiction of the protagonist's relation to death and his sexual awakening.

In the third chapter, "Oscar Parland and Leo Tolstoy: The Lost Paradise", a comparative reading of Parland's and Tolstoy's trilogies is realized. This comparative reading is based on several analytical aspects, such as the common thematic invariants, the shifting points of view resulting in a double exposure effect, the estrangement effect and similarities in the conception of time and of the chronotope in the novels. There are also close points of similarity between the descriptions of the social background and the lifestyle of the Russian nobility in Tolstoy's trilogy and Parland's narratives. Here as in the previous chapter, I relate Parland's and Tolstoy's texts to Zholkovsky's Theme-Text model, helping us not only to see the similarities in the thematic patterns but also to distinguish the differences forming the basis of the dialogue. The poetry of childhood in Parland's narratives relates to the Russian realistic tradition. However, there is also a breach in the relation to this tradition, which manifests itself in the different ways of using estrangement as a literary device. The literary dialogue is based on continuity and the reader's recognition of the traditional motifs, but at the same time it forms a contrast to the tradition and produces an impression of novelty.

In the fourth chapter of the thesis, "Oscar Parland and Yuri Olesha: The Invisible Country", I accomplish a comparative reading of Parland's trilogy about Riki and Olesha's *Envy*, a modernist novel where protagonists and conflicts originate from the Russian realistic literary tradition, represented for example by Pushkin, Gogol and Dostoevsky. Compared with previous research, the analysis of Parland's dialogue with Olesha links his writing even more strongly to the Russian poetical worlds. The comparative reading is based on three essential aspects: the narrative perspective, which in the analysis is described as a mirror perspective; the literary chronotope of childhood which affects the characterization of time and space in the novels; the mechanisms and meaning of carnival and laughter.

The analysis of the different poetical worlds is not limited to the identification of certain similarities and differences between themes, motives and devices but also has an aesthetic and ethical significance. In the literary triangle Tolstoy-Olesha-Parland Tolstoy can be considered as the "mediator" of some aesthetic paradigms "received" by Olesha and Parland. The younger writers do not, however, slavishly follow an accomplished paradigm. Tolstoy's metaphors and devices are reinterpreted and charged with new content.

In relation to Tolstoy, Olesha can be considered as a "recipient" or an inheritor, while in his relation to Parland, he is "mediator" of certain aesthetic and ethical principles transformed in the Finnish-Swedish writer's poetical world. Parland's writing in general and especially the childhood trilogy can be seen as a thematic web where literary influences from Russian literature merge with thematic and aesthetic features of European modernism and psychoanalysis, all charged with partially new meanings.

Oscar Parland's literary dialogue with Tolstoy and Olesha leads to the creation of an original poetic world where recognizable motifs and literary devices acquire a new life. By accepting and reinterpreting the literary tradition, Parland produces original texts, which can convey aesthetic codes to the following generations.

LITTERATUR

Otryckt material

- Engfelt, Olga, ”Den litterära dialogens mekanismer. Oscar Parlands Riki-trilogi i den ryska litterära kontexten”, *CSS Publications Web Quarterly, Rethinking Scandinavia*, 2017, <https://csspublications.net/konf17proceedings/2018/2/16/den-littera-dialogens-mekanismer>
- Garnett, Edward, ”Tolstoy's Place in European Literature”, i *Leo Tolstoy*, red. G.K. Chesterton, G.H. Perris & Edward Garnett, James Pott, New York 1903, <http://www.magister.msk.ru/library/tolstoy/about/garnett.txt>, hämtat 25.2.2018
- Gillies, Mary Ann, *Henri Bergson and British Modernism*, McGill-Queen's University Press, Montréal, 1996, <https://www.google.se/search?hl=sv&tbm=p&tbm=bks&q=isbn:0773566139>, hämtat 5.3.2018
- Hokenson, Jan Walsh, ”Comedies of Errors: Bergson's Laughter in Modernist Contexts”, i *Understanding Bergson, Understanding Modernism*, red. Paul Ardoin, S.E. Gontarski & Laci Mattison, Bloomsbury, London 2014, <https://www.scribd.com/document/356788843/S-E-Gontarski-Paul-Ardoin-Laci-Mattison-Understanding-Bergson-Understanding-Modernism-2012-pdf>, hämtat 25.2.2018
- Hokenson, Jan Walsh, ”Early Modernist Theory”, i *The Idea of Comedy: History, Theory, Critique*, Madison N.J., Fairleigh Dickinson University Press, New Jersey 2006, s. 42-55, <https://www.scribd.com/document/356788843/S-E-Gontarski-Paul-Ardoin-Laci-Mattison-Understanding-Bergson-Understanding-Modernism-2012-pdf>, hämtat 5.3.2018
- Klapuri, Tintti, ”Södergran och Severjanin. Den ryska avantgardepoesins ankomst till Finland” [Föredrag på ett seminarium ”Det okända 1916. Seminarium om den finlandssvenska modernismens första 100 år”, 2.12.2016, Svenska litteratursällskapet i Finland, Helsingfors], <http://www.sls.fi/sv/evenemang/modernism>, hämtat 3.12.2016
- Lagerholm, Martin, ”Manns kärlek till musiken är besvarad”, <http://www.svd.se/manns-karlek-till-musiken-ar-besvarad>, hämtat 7.6.2017
- Nyström, Janne, ”Riki och djuren”, i *Källan* 2012:2, s. 36–37, <http://www.sls.fi/sv/utgivning/kallan-20122>, hämtat 8.2.2016
- Oscar Parland, ”Jurij Oljesja”, i Oscar Parlands arkiv, Svenska litteratursällskapet i Finland, Helsingfors, SLISA 1063
- Oscar Parland, ”Om Tolstoj och m.m.”, i Oscar Parlands arkiv, Svenska litteratursällskapet i Finland, Helsingfors, SLISA 1063

- Parland, Milena, ”Där staden borde finnas. Familjen Parland och Sankt Petersburg”, i *Källan* 2012:2, s. 6–18, <http://www.sls.fi/sv/utgivning/kallan-20122>, hämtat 8.1.2016
- Parland, Oliver, ”Skapare, själsläkare, Jurodivyj”, i *Källan* 2012:2, s. 18–30, <http://www.sls.fi/sv/utgivning/kallan-20122>, hämtat 8.1.2016
- Parland, Oscar, Brev från Oscar Parland till översättaren Joan Tate, Svenska litteratursällskapet i Finland, Oscar Parlands arkiv, Helsingfors, 4.X.90, SLSA 1063
- Skoropanova, Irina, ”Dvojnoje pis'mo': rasskazi Akeksandra Zholkovskogo” [”Dubbla skrivandet': Alexander Zholkovskijs noveller”], <https://dornsife.usc.edu/alexander-zholkovsky/skoropan/>, hämtat 2.6.2017
- Stam, Per, ”Om det där. Några reflexioner kring Oscar Parlands författarskap”, *Källan* 2012:2, s. 30–33, <http://www.sls.fi/sv/utgivning/kallan-20122>, hämtat 8.1.2016
- Wijsman, Elisabeth, ”Betydelsen av Bachtins kronotop-begrepp för modern nordisk självbiografi”, <http://rjh.ub.rug.nl/tvs/article/viewFile/10615/8188>, hämtat 2.6.2017
- Witt-Brattström, Ebba, ”Finlandssvenskarna ligger steget före”, <http://www.dn.se/kultur-noje/kulturbatt/finlandssvenskarna-ligger-steget-fore/>, hämtat 2.6.2017
- Zbinden, Karine, ”Du dialogisme à l'intertextualité: une relecture de la réception de Bakhtine en France (1967–1980)”, i *Slavica occitania*, 2003:17, s. 207–224, <http://w3.slavica-occitania.univ-tlse2.fr/pdf/articles/17/409.pdf>, hämtat 8.1.2017

Tryckt material

- ”Primary Sources. Olesha on the Writing of Envy”, i *Olesha's Envy. A Critical Companion*, red. Ringaila Salys, North Western University Press, Evanston 1999, s. 125–138
- Agrell, Beata, ”Konsten som grepp – formalistiska strategier och emblematiske tankeformer”, i *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1997:1, s. 28–50
- Andersson, Maria, Att bli människa. Barn, sedlighet och kön i Amanda Kerfstedts, Helena Nybloms och Matilda Mallings författarskap [diss.], Makadam, Göteborg 2010
- Bachelard, Gaston, *Rummets poetik* [La poétique de l'espace, 1957], övers. Alf Thoor, Skarabé, Lund 2000
- Bachtin, Michail, *Det dialogiska ordet*, övers. Johan Öberg, Anthropos, Gråbo 1997
- Bachtin, Michail, *Dostojevskijs poetik* [1929], övers. Lars Fyhr och Johan Öberg, Anthropos, Gråbo 2010

- Bachtin, Michail, *Författaren och hjälten i den estetiska verksamheten* [1979], övers. Kajsa Öberg Lindsten, Anthropos, Gråbo 2000
- Bakhtin, Mikhail, *The Dialogic Imagination* [1924], red. Michael Holquist, övers. Caryl Emerson & Michael Holquist, University of Texas Press, Austin & London 1981
- Barratt, Andrew, "Kavalerov as Myth-Maker", i *Olesha's Envy. A Critical Companion*, red. Ringaila Salys, Northwestern University Press, Evanston 1999, s. 47–61
- Barthes, Roland, "Från verk till text", i *Modern litteraturteori. Från rysk formalism till dekonstruktion. Del 2*, Studentlitteratur AB, Lund 2010, s. 380–389
- Basinskij, Pavel, *Lev Tolstoj: begstvo iz raja*, AST, Moskva 2015
- Berdjajev, Nikolaj, *Vägar till självkännedom*, övers. Stefan Borg, Artos, Skellefteå 1994
- Bergson, Henri, *Introduktion till metafysiken* [Introduction à la métaphysique, 1903], övers. Margareta Marin, Pontes, Lysekil 1992
- Björklund, Kristina, *Riki och den förtrollade vägen. Studier i Oscar Parlands berättarkonst* [diss.], Svenska Litteratursällskapet i Finland, Helsingfors 1982
- Bradbury, Malcolm & McFarlane, James, "The Name and Nature of Modernism", i *Modernism. A Guide to European Literature 1890–1930*, red. Malcolm Bradbury & James McFarlane, Penguin Books, London 1991, s.19–57.
- Bullock, Allan, "The Double Image", i *Modernism. A Guide to European Literature 1890–1930*, red. Malcolm Bradbury & James McFarlane, Penguin Books, London 1991, s. 58–71
- Bykov, Dmitrij, "Jurij Oljesja", i *Den sovjetiska litteraturen. En kort föreläsningkurs* [Sovjetskaja literatūra. Kratkij kurs.], PROZAIK, Moskva 2013, s. 108–120
- Bäckström, Per, *Enhet i mångfalden: Henri Michaux och det groteska*, Ellerström, Lund 2005
- Crafoord, Clarence, *Barndomens återkomst. En psykoanalytisk och litterär studie*, Natur och Kultur, Stockholm 1993
- Culler, Jonathan, "Foreword", i *Themes and Texts. Toward a Poetics of Expressiveness*, red. Alexander Zholkovsky, Cornell University Press, Ithaca & London 1984, s. 7–10
- Druker, Elina, "På jakt efter de ting som flytt. Den främmandegjorda vardagen i Eva Lindströms böcker", i *Barnlitteraturanalyser*, red. Maria Andersson & Elina Druker, Studentlitteratur AB, Lund 2008, s. 41–55

- Ekman, Michel, "Femtiotalsprosa I", i *Finlands svenska litteraturhistoria. Andra delen: 1900-talet. Uppslagsdel*, utgiven av Clas Zilliacus, Svenska litteratursällskapet i Finland, Helsingfors, Bokförlaget Atlantis, Stockholm 2000, s. 237–243
- Engfelt, Olga, "Änglarösterna, Chopin och det porlande vattnet. Musiken som tema och kompositionell princip i Oscar Parlands författarskap", i *Modernitetens uttryck och avtryck. Litteraturvetenskapliga studier tillägnade professor Claes Ahlund*, red. Anna Möller-Sibeliuss & Freja Rudels, Åbo 2017, s. 116–128
- Engfelt, Olga, "Den litterära dialogens mekanismer. Oscar Parlands Riki-trilogi i den ryska litterära kontexten", i *Finsk Tidskrift*, 1/2018, s. 9–25
- Espmark, Kjell, *Dialoger*, Norstedt, Stockholm 1985
- Espmark, Kjell, *Livsdyrkaren Artur Lundkvist. Studier i hans lyrik till och med Vit man* [diss.], Albert Bonniers Förlag, Stockholm 1964
- Freud, Sigmund, *Drömtydning*, övers. John Landquist, Albert Bonniers Förlag, Stockholm 1927
- Freud, Sigmund, *Drömtydning, Samlade skrifter av S. Freud II*, utgivna på svenska av Clarence Crafoord, Lars Sjögren & Bengt Warren, Natur och Kultur, Stockholm 1996
- Friberg, Leif, *Från sonett till drömtext. Gunnar Björklings väg mot modernismen* [diss.], Almqvist & Wiksell International, Stockholm 2004
- Genette, Gérard, *Narrative Discourse Revisited, [Nouveau Discours du Récit, 1983]* övers. Jane E. Lewin, Cornell University Press, Ithaca, New York 1988
- Genette, Gérard, *Narrative Discourse. An Essay in Method, [Discours du récit, 1972]* övers. Jane E. Lewin, Cornell University Press, Ithaca & New York 1980
- Gustafson, Richard F., *Leo Tolstoy. Resident and Stranger. A Study in Fiction and Theology*, Princeton University Press Princeton, New Jersey 1989
- Haard de, Eric, *Narrative and Anti-Narrative Structures in Lev Tolstoy's Early Works*, Rodopi, Amsterdam 1989
- Hackman, Boel, *Jag kan sjunga hur jag vill. Tankevärld och konstsyn i Edith Södergrans diktning* [diss.], Söderström, Helsingfors 2000
- Halldén, Gunilla, *Barndomens skogar. Om barn i natur och barns natur*, Carlsson, Stockholm 2011
- Hark, Helmut, *Jungianska grundbegrepp från Å till Ö*, med originaltexter av C.G. Jung, övers. Lars W. Freij, Natur och Kultur, Stockholm 1993

- Hellman, Ben, *Hemma hos Tolstoj. Nordiska möten i liv och dikt*, Appell Förlag, Stockholm 2017
- Ingdahl, Kazimiera, *The Artist and the Creative Act. A Study of Jurij Olesa's Novel Zavisť* [diss.], Almqvist & Wiksell International, Stockholm 1984
- Jörngården, Anna, *Tidens tröskel. Uppbrott och nostalgi i skandinavisk litteratur kring sekelskiftet 1900* [diss.], Brutus Östlings bokförlag Symposion, Höör 2012
- Jung, Carl Gustav, *Människan och hennes symboler*, övers. Karin Stolpe, Forum, Stockholm 1984
- Jung, Carl, Gustav, *Arketyper och drömmar*, övers. Lars W. Freij, Natur och kultur, Stockholm 1995
- Klapuri, Tintti, *Chronotopes of Modernity in Chekhov* [diss.], Turun Yliopisto, Turku, 2015
- Kristeva, Julia, "From One Identity to an Other", i *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, red. Leon S. Roudiez, övers. Thomas Gora, Alice Jardine & Leon S. Roudiez, Basil Blackwell, Oxford 1980, s.124–148
- Kristeva, Julia, *Främlingar för oss själva [Etrangers à nous mêmes, 1988]*, övers. Ann Runnqvist-Vinde, Natur och kultur, Stockholm 1991
- Kristeva, Julia, *The Kristeva Reader*, red. Toril Moi, Blackwell, Oxford 1986
- Kristeva, Julia, *Time and sense. Proust and the Experience of Literature*, övers. Ross Guberman, Columbia Univ. Press, New York 1996
- Laitinen, Kai, "Över språkgränsen", i *Finlands svenska litteraturhistoria. Andra delen: 1900-talet. Uppslagsdel*, utgiven av Clas Zilliacus, Svenska litteratursällskapet i Finland, Helsingfors, Bokförlaget Atlantis, Stockholm 2000, s. 386–398
- Lodge, David, "The Language of Modernist Fiction: Metaphor and Metonymy", i *Modernism. A Guide to European Literature 1890–1930*, red. Malcolm Bradbury & James McFarlane, Penguin Books, London 1991, s. 481–497
- Lotman, Jurij, *Den poetiska texten*, Pan/ Norstedt, Stockholm 1974
- Lotman, Jurij, *Semiosfera*, Iskusstvo-SPB, Sankt-Peterburg, 2004
- Lotman, M. Yuri, *Universe of the mind. A Semiotic Theory of Culture [Semiosfera]*, övers. Ann Shukman, I.B. Taurus & CO. LTD Publishers, London & New York 1990
- Lukacs, George, "Tolstoy and the Development of Realism", i *Tolstoy. A collection of critical essays*, red. Ralph E. Matlaw, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey 1967, s. 78–95

- Lysell, Roland, *Erik Lindegrens imaginära universum* [diss.], Minab/Gotab, Stockholm 1983
- McFarlane, James, "The Mind of Modernism", i *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930*, red. Malcolm Bradbury & James McFarlane, Penguin Books, London 1991, s. 71–95
- Morson, Gary Saul, *Hidden in plain view: narrative and creative potentials in "War and peace"*, Stanford Univ. Press, California, Stanford 1987
- Natov, Roni, *The Poetics of Childhood*, Routledge, New York & London 2003
- Olesja, Jurij, "Körbärskärnan", i *Kärlek och andra noveller*, övers. Nils Åke Nilsson, Tiden-Barnängen, Stockholm 1961, s. 83–98
- Oljesja, Jurij, *Avund*, översatt av Oscar & Heidi Parland, Forum, Stockholm 1961
- Olsson, Anders, *Ordens asyl. En inledning till den moderna exillitteraturen*, Albert Bonniers Förlag, 2011
- Orlov, Janina, "Vägen till Barnhans land eller Orman i paradiset. Barndomen som rum i Barbro Lindgrens författarskap", i *Barnlitteraturanalyser*, red. Maria Andersson & Elina Druker, Studentlitteratur AB, Lund 2008, s. 83–95
- Orwin, Donna Tussing, *Tolstoy's Art and Thought 1847–1880*, Princeton University Press Princeton, New Jersey 1993
- Pachmuss, Temira, *Russian Literature in the Baltic States between the World Wars*, Slavica Publishers, Columbus, Ohio 1988
- Parland Oscar, *Spegelgossen*, red. Oliver Parland & Monica Parland, Schildt, Esbo 2001
- Parland Oscar, *Tjurens år*, Natur och Kultur, Stockholm 1962
- Parland, Henry, *Säginteannat, Samlad prosa 2*, red. Oscar Parland, Wahlström & Widstrand, Stockholm 1970
- Parland, Oliver, "Förord", i *Spegelgossen* av Oscar Parland, Schildt, Esbo 2001, s. 7–13
- Parland, Oscar, "Efterskrift", i *Avund* av Jurij Oljesja, Forum, Stockholm 1961, s. 183–195
- Parland, Oscar, *Den förtrollade vägen* [1953], 3 upplagan, Natur och Kultur, Stockholm 1987
- Parland, Oscar, *Flanellkostym och farsans käpp*, red. Oliver Parland och Monica Parland, Schildt, Helsingfors 2003
- Parland, Oscar, *Förvandlingar*, Schildt, Helsingfors 1945

- Parland, Oscar, *Kunskap och inlevelse*, Schildt, Helsingfors 1991
- Pasternak, Boris, "Translating Shakespeare", i *I Remember*, övers. och red. David Magarshack, Pantheon, New York 1959, s. 123–150
- Peppard, Victor, "The Carnival World of Envy", i *Olesha's Envy: A Critical Companion*, red. Rimgaila Salys, North Western University Press, The American Association of Teachers of Slavics and East European Languages, Evanston 1999, s. 82–100
- Pettersson Torsten, *Gåtans namn. Tankens och känslans mönster hos nio finlands-svenska modernister*, Atlantis, Stockholm 2001
- Pettersson, Anders, "Analogitänkande som centralt för utbytet av litteratur", i *Litteratur som livkunskap-tvåvetenskapliga perspektiv på personlighetsutvecklande läsning*, red. Skans Kersti Nilsson & Torsten Petersson, Högskolan i Borås & Uppsala universitet 2009, s. 27–31
- Romefors, Bill, *Expressionisten Elmer Diktonius. En studie i hans lyrik 1921–1930* [diss.], Akademi litteratur., Stockholm 1976
- Sharp, Daryl, *Jungiansk ordbok*, övers. Marit Andersson Naef, Centrum för jungiansk psykologi (CJP), Solna 1993
- Shklovsky, Viktor, "Form and Material in Art", i *Dissonant voices in Soviet Literature*, red. P. Blake & M. Hayward, Post-Revolutionary Russian Writing, Harper Colophon Books, Harper & Row, Publishers, New York & Evanston 1962, s. 20–29.
- Sklovskij, Viktor, "Konsten som grepp", i *Modern litteraturteori. Från rysk formalism till dekonstruktion. Del 1*, red. Claes Entzenberg & Cecilia Hansson, Studentlitteratur AB, Lund 2011, s. 15–33
- Sklovskij, Viktor, *O teorii prozy*, Sovetskij pisatel', Moskva 1983
- Sklovskijs, Viktor, *Literatura i kinematograf*, Russkoe universal'noe izdatel'stvo, Berlin 1923
- Sklovsky, Viktor, *Theory of prose* [O teorii prozy, 1929], övers. Benjamin Sher, Dalkey Archive Press, Elmwood Park 1991
- Stam, Per, *Krapula. Henry Parland och romanprojektet Sönder* [diss.], Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala 1998
- Tolstoj, Lev, *Dagbok åren 1895–1899*, utgiven av V. Tschertkoff, övers. A.N., Bonnier, Stockholm 1916
- Tolstoj, Lev, *Från unga år. Barndomen. Pojkåren. Ungdomen* [1852–1856], övers. Helga Backhoff Malmquist, Wahlström & Widstrand & Progress, Stockholm & Moskva 1980

- Tolstoy: A collection of critical essays*, red. Ralph E. Matlaw, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey 1967
- Tucker, G. Janet, "Introduction", i *Revolution Betrayed: Jurij Olesa's Envy*, Slavica Publishers, Inc., Columbus, Ohio 1996, s. 9–18
- Viktor Sklovsky, *Knight's move. Scholarly series* [Chod Konja: sbornik statej, 1923], övers. Richard Sheldon, Dalkey Archive Press 2005
- Warburton, Thomas, "Oscar Parland", i *Åttio år finlandssvensk litteratur*, Alba, Stockholm 1984, s. 349–353
- Wasilewska-Chmura, Magdalena, Musik, metafor, modernism. En linje i den svenska modernismens poetologiska reflexion, Almqvist & Wiksell International, Stockholm 2000
- Wassholm, Johanna, Svenskt, finskt och ryskt. Nationens, språkets och historiens dimensioner hos E. G. Ehrström 1808–1835, Svenska Litteratursällskapet i Finland, Helsingfors 2014
- Westin, Boel, "Ej verklighet men mer än verklighet... ' Drömtexter i barnlitteraturen", i *Barnlitteraturanalyser*, red. Maria Andersson & Elina Druker, Studentlitteratur AB, Lund 2008, s. 71–81
- Witt-Brattström, Ebba, Ediths jag. Edith Södergran och modernismens födelse, Norstedt, Stockholm 1997
- Zholkovkij, Alexander, Scheglov, Jurij, Raboti po poetike virazitel'nosti: Invarianti – Temi – Priemi – Tekst, Progress, Moskva 1990
- Zholkovskij, Alexander, *Kulturnij kod*, Azbuka, Sankt-Peterburg 2016
- Zholkovsky, Alexander, *Themes and Texts. Toward a Poetics of Expressiveness*, red. Kathleen Parthé, Cornell University Press, Ithaca & London 1984

Olga Engfelt

Barndomens poetik

Oscar Parlands Riki-trilogi i den ryska litterära kontexten

I *Barndomens poetik* undersöks barndomen som litterär konstruktion i Oscar Parlands författarskap, i synnerhet i skildringen av den lille Rikis uppväxt på Karelska näset, *Den förtrollade vägen*, *Tjurens år* och *Spejlgossen* i förhållande till den ryska litterära kontexten, representerad av Leo Tolstojs barndomstrilogi, *Från unga år. Barndomen, Pojkåren, Ungdomen* och Jurij Oljesjas *Avund*. Med fokus på barndomen som litterär konstruktion visar analysen hur den litterära dialogen fungerar, vilka tematiska likheter och skillnader som finns mellan Parlands berättelser om Riki och Leo Tolstojs realistiska skildring av barndomen, hur den ryska realismens berättarformer omtolkas i Parlands romaner och Parlands barndomsskildringar förhåller sig till den ryska modernismens poetik. Barndomen som litterär konstruktion inskränks inte till gestaltningen av barnets värld utan väcker stora existentiella och etiska frågor: Vad är meningen med människans tillvaro? Vad är sanningen? Vad är människans vilja i relation till Guds vilja? Vad är det som sker i människans själ då hon övergår från barndomen till vuxenlivet? Det övergripande syftet med denna avhandling har varit att visa hur Oscar Parland och de ryska författarna besvarar dessa frågor genom att ge dem bildliga uttryck i sina berättelser.