

Anna-Karin Jonasson

Gränskronotopen och upplösningen av formens värld

En studie av gränstematiken i Kerstin Ekmans trilogi
Vargskinnet (1999–2003)





Anna-Karin Jonasson (f. 1965)

Verksam vid Mittuniversitetet, Sverige, som adjunkt i litteraturvetenskap.

Omslagets bild: Foto, Olivia Jonasson. Bearbetning, Kim Hultgren.

Åbo Akademis förlag
Tavastgatan 13, FI-20500 Åbo, Finland
Tfn +358 (0)2 215 4793
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

GRÄNSKRONOTOPEN OCH UPPLÖSNINGEN AV FORMENS VÄRLD



Gränskronotopen och upplösningen av formens värld

En studie av gränstematiken i Kerstin Ekmans trilogi
Vargskinnet (1999–2003)

Anna-Karin Jonasson

Åbo Akademis förlag | Åbo Akademi University Press
Åbo, Finland, 2022

CIP Cataloguing in Publication

Jonasson, Anna-Karin.

Gränskronotopen och upplösningen av formens värld : en studie av gränstematiken i Kerstin Ekmans trilogi *Vargskinn* (1999–2003) / Anna-Karin Jonasson. - Åbo : Åbo Akademis förlag, 2022.

Diss.: Åbo Akademi. - Summary.

ISBN 978-952-389-019-0

ISBN 978-952-389-019-0

ISBN 978-952-389-020-6 (digital)

Painosalama Oy

Åbo 2022

INNEHÅLL

FÖRORD	7
I. INLEDNING	9
Vargskinnets och gränserna	12
Konstruktion och förvandling	15
Teoretiska utgångspunkter	18
Avhandlingens disposition	25
Den svårdefinierade gränsen	28
Gränsvandrare och gränsländ	31
Författarskapet i korthet	33
Tidigare forskning	37
Avhandlingens ramar	45
II. ANANDS SKAPELSE – EN INGÅNG	47
Relationen mellan form och innehåll	47
Tidrummen i romanerna	50
Kreativitet, kropp och tänkande	53
Historia, materialitet och makt	58
”These are strange times”	62
III. BEFÄSTA OCH UPPLÖSA	67
Gränser i några inflytelserika texter	67
Förvandlingsprocesser	77
Karnevalen som upplösning och förnyelse	80
Romantikens och modernismens grotesk	82
Föreningen av grotesken och det sublimala	85
Orientaliska källor	90
Att öppna gamla och nya rum	95
IV. GRÄNSKRONOTOPEN	100
Litterära metamorfoser	100
Rätten att överskrida gränser	111
Blindhet inför det främmande	119
Transcendens och transformation här och nu	122
Kiasmen och det rörliga subjektet	130
Den historiska romanen och skapandet av kontraster	134
Möten mellan den gamla och den nya tiden	137
Bron mellan rummen	140
V. VARGSKINNETS GRÄNSVANDRARE	144
Hillevi Klarin: gränssättaren	146

<i>Krisen och den marginaliserade kvinnan i rummet</i>	146
<i>Den groteska kroppen får en röst</i>	148
<i>Kroppen som rum</i>	151
<i>Språket som skydd mot upplösning</i>	153
Elis Eriksson: gränsöverskridaren.....	157
<i>Vandraren med slumpen som drivkraft</i>	157
<i>Upplösningen som hot</i>	160
<i>Modernisten Elis</i>	164
<i>Den ordlös känslan</i>	166
<i>Återkomsten – att vandra över en hård yta av nu</i>	169
Risten Klementsén: konstruktören.....	172
<i>Rösten från gränsen</i>	172
<i>Plats och minne</i>	176
<i>Det muntliga berättandets kraft</i>	178
<i>Att sammanföra fragment</i>	180
<i>Historieskrivning som konstruktion</i>	183
VI. MAKTEN ÖVER TIDEN OCH RUMMET	190
Text och bild som tid och rum.....	190
Fascismen och den fasta, rena formen.....	197
Den kvinnliga grotesken.....	200
Bildvagnen.....	206
Allusioner som inkludering och exkludering.....	213
Gränskronotopen i koncentration.....	218
Godheten, renheten och egots strävan efter makt.....	221
Upptäckten av ett nytt tidrum.....	225
På gränsen till ingenting.....	232
Framtiden och de digitala rummen.....	238
VII. EPILOG	243
SUMMARY	253
KÄLLFÖRTECKNING	260
PERSONREGISTER	269

FÖRORD

Att skriva en avhandling tar tid. I takt med att vi människor rör oss allt snabbare genom världen får vi allt mindre tid, trots att det borde vara tvärt om. När man sakta glider över Östersjön, på en båt mellan Sverige och Finland, uppstår en viss distans till brådskan i livet. Man är där man är i tiden och rummet – kan inte styra, inte ändra riktning eller hastighet. Kanske kan det kallas närvaro och vila, men mina resor mellan länderna har, måste jag erkänna, varit slitsamma. Från den ångermanländska östkusten ner till Stockholm och sedan över havet till Åbo har jag rest, över det stora vattnet och över gränsen.

Trots det slitsamma med dessa förflyttningar önskar jag att resorna hade varit fler. Det händer något med tankarna när man färdas. Det händer också något när man träffar och talar med andra människor. Jag trodde kanske att jag hade tänkt ut något bra. Skrivit hade jag också gjort. Andra läste och sa vad de hade tänkt och sett. Sedan tänkte jag ofta i nya banor. Det ju det som är så fantastiskt med att läsa och skriva och prata om dessa krumbukter som människan ägnar sig åt. Det är som en resa i sig. Avhandlingsarbetet har en början och det har ett slut – och nu är jag äntligen framme.

Att läsa och analysera skönlitteratur väcker tudelade känslor. Det är å ena sidan fantastiskt och spännande, å andra sidan en svår och utmanande möda. Att skriva intensivt och mycket är naturligtvis en överdrift, men nu är det gjort. Det är dags att tacka alla som har hjälpt mig längs vägen. Först och främst vill jag tacka min handledare Claes Ahlund för hans synnerligen tålmodiga läsningar och många goda råd. Den frihet jag som har fått är inte given. Detta med att röra sig över gränsen kan sägas vara en röd tråd, inte bara i avhandlingens innehåll, utan också i skrivandet av den. Det är ofta nödvändigt att gå utanför det traditionella och det välbekanta för att få syn på något nytt. Det har jag fått göra.

Jag vill också tacka min bihandledare Peter Degerman som har stöttat mig under alla dessa år. Han har sökt vägar som möjliggjort mitt arbete, trots att omständigheterna inte alltid varit gynnsamma. Ett särskilt tack vill jag rikta till mina förgranskare, Anna Williams och Anders Öhman. Era goda iakttagelser och synpunkter har varit av mycket stort värde för mig. På seminarierna vid Åbo Akademi har jag också mött andra kloka och trevliga litteraturvetare. Ett varmt tack vill jag rikta till Pia Maria Ahlbäck, Mia Österlund, Julia Tidigs, Anna Möller-Sibelius, Freja Rudels, Katja Sandqvist, Olga Engfelt och Maria Renman. Att ha fått denna möjlighet att diskutera Kerstin Ekmans romaner och mina läsningar med er är en ynnest.

Mina kollegor vid Mittuniversitetet i Sundsvall har också varit tålmodiga och uppmärksamma läsare. Stundtals undrar man hur människor står ut med detta textarbete, detta manglande av osmälta funderingar uttryckta på ett papper, men så finns ju de där fantastiska stunderna när man hittar något tillsammans. Ett

stort och varmt tack skickar jag till Anders E Johansson, Ulrika Lif, Roger Edholm, Sven Anders Johansson, Helen Asklund, Eva Söderberg, Eva-Britta Ståhl och Eva Nordlinder. Ett särskilt tack till dig, Eva, för din läsning av texten i slutskedet av processen. Ditt hököga är fenomenalt i genomsökandet av tecknens värld! Alla misstag är mina, det vill jag poängtera, men du har sannerligen hjälpt mig att minska deras antal. Jag riktar också ett postumt tack till min lärare och kollega Örjan Torell, för all uppmuntran och inspiration.

Under avhandlingsarbetet har jag fått stipendier från Anne-Marie Cronströms Minnesfond samt från Åbo Akademi. Denna finansiering är jag mycket tacksam för. Pengar frigör tid och det är nödvändigt för denna verksamhet. Det finns också andra förutsättningar som ibland tas för givna, som förmågan att se. Under det sista halvåret av arbetet med denna bok upptäcktes en ovanlig sjukdom i mitt högra öga, vilket var både märkligt och besvärligt. Det var också skrämmande. Tack vare skickliga läkare på ögonmottagningen i Sollefteå och ögonkliniken på Umeå universitetssjukhus kunde både synen och ögat räddas. Sakta, sakta börjar världen framträda igen. Ögat är en magisk och komplicerad konstruktion och jag känner stor tacksamhet för den kunnighet och skicklighet som jag har mött, inte minst hos kirurgen Daniel Kjellgren i Umeå som planerat och genomfört operationerna. Synen är en gåva, inte minst för litteraturvetare. Därför vill jag också lyfta vikten av att stödja forskning om ögonsjukdomar.

Det finns en grupp människor som tvingas vara tålmodigare än andra när någon skriver en avhandling. Det är familjen. Avslutningsvis vill jag därför tacka mina döttrar Kim och Olivia, som också har hjälpt mig med bilder och illustrationer, och min man Leif, som sett till att jag har fått mat, sömn och struktur i livet. Man kan glömma sådant när bokstäverna tar större plats än förståndet. Denna avhandling tillägnas er!

Sollefteå, annandag påsk 2022

Anna-Karin Jonasson

I. INLEDNING

Tiden upphör inte. Processerna fortsätter och förvandlingarna.

Det går kanske att tänka sig upphörd tid som ett slutet rum. Men även i ett sådant rum blommar krukväxterna. De svältblommar i torka och blir bruna och vissna. Men tiden och förvandlingarna upphör inte då heller. Växterna börjar så småningom multna.¹

I Kerstin Ekmans romanvärldar finns inga fullständigt slutna rum. Där finns heller inget stillestånd. Allt tycks vara i rörelse, inte minst på grund av de samband som anas mellan motiv på olika nivåer i texten. Dessa tvingar läsaren att ständigt flytta blicken, att uppmärksamma relationen mellan form och innehåll, mellan det nära och det avlägsna, mellan text och omvärld. Stillestånd och slutenhet är enbart föreställningar, något man kan "tänka sig". Blommor vissnar, precis som allt liv slutligen upphör oavsett våra tankar om världen.

Förvandlingarna – de ständigt pågående omvandlingsprocesser som är en del av livet och världen – sker även utan människans närvaro, utan hennes medverkan och bortom hennes vilja att hålla fast vid det synliga, det tillfälliga och greppbara. Den påminnelsen förmedlas då och då i Ekmans berättelser. Ofta bottnar romanernas konflikter i karaktärernas skilda sätt att se på individens roll och uppgift i världen. Människans föreställningar om tiden och rummet, liksom hennes sätt att förhålla sig till egna och andras *världsbilder* är centrala för den gränstematik som kan urskiljas i flera av författarens romaner. I min avhandling avser jag att främst uppmärksamma och diskutera denna tematik.

Konstruktion, det vill säga *skapande* av form, och dekonstruktion, *upplösning* av denna form, utgör ramen och navet för det bildspråk i Ekmans romaner som här analyseras. Genom olika processer sätts en rörelse mellan det yttre och inre, mellan form och upplösning igång i texten. Rörelse och förändring driver romanernas karaktärer och händelseförlopp framåt, men lika viktiga är stillheten och upplevelsen av nuet. Stillhet är inte detsamma som förstelning, precis som rörelse inte på ett givet sätt innebär utveckling. "Processerna fortsätter" i det till synes slutna rummet. De pågår *inom* romankaraktärerna och i Ekmans gestaltning löper fysiska och abstrakta processer parallellt, vilket destabiliserar distinktionen mellan kropp och tanke. Detsamma gäller skiljelinjen mellan verklighet och fiktion, liksom den mellan olika tidsepoker.

Trots skillnaderna mellan dessa upplevelser av tid och rum finns likheter och samband. Där finns *förbindelse*, ett ord som Ekman själv ofta använder när hon diskuterar historieskrivningens förutsättningar. Det förgångna är en värld som

¹ Kerstin Ekman, *Gör mig levande igen*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1996, s. 422.

tycks vara otillgänglig för oss, men den är "inte förseglad".² Precis som fiktionen måste den återskapas: gestaltas i berättelser och förbindas med nuet via texten och läsarens tankar.

Att människan ofta rör sig på och över gränser, såväl geografiska som kulturella och sociala, framhävs i de romaner som jag uppehåller mig vid. Detta är ett dynamiskt tillstånd som i högsta grad präglar den tid vi nu lever i, ett par decennier in på 2000-talet. Den allt snabbare förändringstakten i Europa sammanhänger givetvis med industrialismen och moderniseringen av samhället under 1800- och 1900-talen, en bakgrund som ofta behandlats av Ekman. Förändringarna skapar också olika typer av rörelse. Sekularisering och urbanisering, ökad välfärd, förändrade kommunikationer och digitalisering gör att även människor som förblir på samma plats genom hela livet blir gränsöverskridare i en eller annan mening.

I Ekmans skildringar av industrialiseringen av Sverige synliggörs såväl inre som yttre förflyttningar, liksom de bakomliggande krafter som driver dessa. Där blottas ett nätverk av relationer och *reaktioner* som påverkar karaktärernas tankar och handlingar. Att en klarsynt samhällskritik genomsyrar många av hennes berättelser går inte att undgå, men där finns också något mer, något delvis dolt och vagt i konturerna. Människan i vår tid är, menar författaren, "obsessed by society" och försöker förstå världen via olika medier: "Every hour, every half hour if you like, we are given a dose of society through the news bulletins on the radio. Every evening we sit in front of that altar distributing the bread and wine of the secular society: the news item and commentaries".³ Formerna för det religiösa livets ritualer och dess överföring av existentiella sanningar tycks bestå, men uttrycks nu i "economical and political terms".⁴ Vi har, trots moderniseringen, fortfarande ett behov av att få svar på de stora livsfrågorna.

Människans eviga sökande efter mening och efter kunskap om tillvaron är ett viktigt inslag i Ekmans berättelser, vid sidan av det samhällskritiska perspektivet. En strävan efter makt över världsbilden och sanningen löper oundvikligen parallellt med detta sökande. Författarens uppgift är, menar Ekman, att skriva om det som har osynliggjorts i historien, det som gömmts undan i mörkret.⁵ Uppmärksammandet av detta mörker och det osynliggjorda innebär ett skrivande som går utöver ifrågasättanden av gamla och nya ordningar. Det kräver något mer än motbilder och omkastningar av maktförhållanden. Mörkret, liksom ljuset, är hos Ekman varken ensidigt ont eller gott. Detsamma gäller osynligt och synligt, kaos och ordning, förändring och bevarande. Det är främst sökandet *i sig* och vårt tänkande om världen som Ekman skriver fram ur mörkret.

Det primära materialet för min studie utgörs av romanerna *Guds barmhärtighet* (1999), *Sista rompan* (2002) och *Skraplotter* (2003), vilka ingår i trilogin

² Kerstin Ekman, *En försvinnande värld*, Umeå: Umeå universitet, 2000, s. 23–24.

³ Kerstin Ekman, "Obsessed by society", *Swedish Book Review*, red. Sarah Death & Helena Forsås-Scott, 1995, s. 84.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid., s. 81.

Vargskinnet.⁶ Där behandlas svenskt 1900-tal och moderniseringen av ett glesbygdsområde: byarna kring den fiktiva jämtländska sjön Svartvattnet. I romanernas skildras människans olika sätt att förhålla sig till sin omgivning i tider av snabb förändring, men det är inte nostalgi läsaren möter. Berättelserna är aldrig förenklande eller idylliska. Ekman problematiserar gränsen mellan till synes väl åtskilda områden, genom att bland annat ställa dem emot varandra, och det är utmärkande för *Vargskinnets* tematik, menar jag. I trilogin gestaltas dessutom hur *förvandlingar* kan ske, genom upplösning och omvandling av för-givettagna föreställningar.

Diskussioner som rör tid, rum och gränser återfinns i många av Ekmans romaner. Det gör också gestaltningar av kraften i våra invanda och ärvda bilder av världen. I *Gör mig levande igen* (1996), som citerades i inledningen, konstaterar karaktären Sigge, med en hänvisning till Gotthold Ephraim Lessings drama *Nathan der Weise* (1779), att:

[Ö]vertygelserna som vi växer upp med har makt över oss fast vi tror att vi är fria och skojar med dem och till och med kallar dem för vidskepelse. [...] Övertygelsen kan ju vara mycket barnslig. Skelettet av en tro på tvång och makt. Så blir revolutionären lydig. Och en vanlig hygglig människa börjar säga att det måste finnas gränser ändå för hyggligheten. Någon ordning får det vara.⁷

Övertygelserna, våra föreställningar, "har makt över oss" och de bär med sig ett begär efter gränser. *Ordning* förutsätter just gränser och de senare separerar det *ena* från det *andra*, skapar en dualistisk bild av världen i form av dikotomier som vi/dem, man/kvinna, landsbygd/stad, djur/människa, natur/kultur och denna ordning är i regel hierarkisk. Det konservativa förtryck som citatet ovan ger uttryck för gäller inte bara samhällets maktstrukturer, utan också människans övertygelse om sin rätt att härska och avgränsa sig ifrån andra varelser.

Hos Ekman destabiliseras dessa gränsdragningar och i *Vargskinnet* sker ett närmande mellan "det mänskliga" och det "icke-mänskliga", som när prästen Ingefrid vandrar genom skogen "på gränsen till ingenting" och förlikar sig med det oförutsägbara, det *ostyrbara*, i tillvaron (SKL, s. 366). *Vargskinnets* gestaltningar av relationen mellan människan och hennes omgivning innefattar därmed också ett ekokritiskt perspektiv.

Vid sidan av *Vargskinnstrilogin* ges ytterligare två av Ekmans romaner stort utrymme i denna studie. Den ovan nämnda romanen *Gör mig levande igen*, liksom *Grand final i skojarbranschen*, vilken utkom 2011, rymmer båda metafiktiva diskussioner. Nedslag i dessa berättelser görs återkommande i analyserna, för att fördjupa och bredda förståelsen av Ekmans gestaltningar av tid och rum samt det bildspråk som läsaren möter i *Vargskinnet*. Utdrag ur romanerna fungerar

⁶ Kerstin Ekman, Stockholm: Albert Bonniers Förlag. Hädanefter hänvisas till förkortningarna GB (*Guds barmhärtighet*, 1999), SR (*Sista rompan*, 2002) och SKL (*Skraplotter*, 2003) i den löpande texten.

⁷ Ekman, 1996, s. 371.

som exempel i mina presentationer av *gränskronotopen*, avhandlingens mest centrala begrepp, i kapitel III och IV.

Med gränskronotop avses en gestaltning av gränsöverskridandets och gränssättningsens tidrum, ett rum präglat av vissa särdrag och motiv. I detta rum konfronteras och synliggörs olika världsbilder, vilket destabiliserar deras respektive anspråk på sanning. I gränskronotopen avslöjas också förnekade konsekvenser av handlingsätt vilka utgår ifrån olika föreställningar om världen och människan.

Det jag vill uppmärksamma, utöver gränskronotopens betydelse för min läsning av *Vargskinnstrilogin*, är att Ekman via sina romaner teoretiserar, problematiserar och utvecklar traditionella berättargrepp som rör människans bilder av världen. Det innebär att mina tolkningar av *Gör mig levande igen* och *Grand final i skojarbranschen* inte bara fördjupar analyserna av *Vargskinnnet*, utan också belyser viktiga inslag i dessa romaner.

Vargskinnnet och gränserna

Händelserna i *Vargskinnnet* utspelar sig huvudsakligen i Jämtland, ett område vilket kan beskrivas som ett utpräglat gränsland i norra Sverige, nära norska gränsen. Relationerna mellan olika grupper – som nybyggare och samer, köpmän och bönder, rika och fattiga – aktualiseras ständigt. Huvudkaraktärerna rör sig genom tid och rum och via överskridandet av gränser sker omvandlingar av deras syn på världen och på sig själva. Deras rörelser och deras sätt att fatta viktiga beslut skiljer sig åt, vilket är av central betydelse för gränstematiken som helhet. När karaktärernas vägar korsas, påverkar de varandras framtid, ofta på ett avgörande sätt. Deras möten får mer eller mindre lyckade konsekvenser. Huvudkaraktärerna kan sägas vara *gränsvandrare* i den mening som Johan Schimanski och Stephen Wolfe ger "the border subject":

The category of the border subject [...] is strongly connected to the borderland, a place where people often live in a repeated narrative of failed or successful border-crossings, and dwell in the shadow of the larger historical narratives of border formation.⁸

De större historiska berättelser som överskuggar eller utgör bakgrund åt *Vargskinnnets* gränsvandrare är två av 1900-talets viktigaste (och, givetvis, av varandra beroende) skeenden i västvärlden: den snabba moderniseringen av samhället samt de två världskrigen. Dessa skeenden medförde omfattande förändringar av människans livsvillkor, bland annat när det gällde hälsa, utbildning, ekonomi och transportmöjligheter. De inverkar även på symboliskt och ideologiskt laddade gränser: nationsgränser, gränser mellan samhällsklasser, mellan olika etniska grupper och även gränsen mellan män och kvinnor. Trilo-

⁸ Johan Schimanski & Stephen Wolfe, "Entry points: An introduction", i *Border Poetics De-Limited*, red. Johan Schimanski & Stephen Wolfe, Hannover: Wehrhahn 2007, s. 18.

gins huvudkaraktärer ställs också de inför utmaningar och konflikter grundade i just samhällsförändringar.

Konsekvenserna av människans ständiga strävan efter att, av olika skäl, upprätta gränser kan utgöra skillnaden mellan liv och död, vare sig det handlar om nybyggerlandet i norr, det traditionella klassamhället i Uppsala eller det krigshärjade Europa. Det är inte bara människor som påverkas. Liknande mekanismer, som de vilka värderar och skiljer människa från människa och folk från folk, anas i gränsdragningen mellan människan och naturen. Människan *är* natur, men skapar samtidigt ett avstånd till denna. Under det nittonhundratals som passerar i de tre romanerna förändrar det alltmer moderniserade samhället inte endast villkoren för mänskligheten, utan också för dess omgivning, organisk likaväl som icke-organisk. Skogshuggarna och deras traditionella skogsbruk ersätts av maskiner som efterlämnar kalhyggen och sönderkörda stigar. Människans kontakt med djur och växtlighet blir alltmer distanserad, men moderniseringen leder också till nya kommunikationsmöjligheter, som vägar och telefoni, vilka gör livet i skogsbygden lättare att leva.

Förändringsprocessen skildras via trilogins fem huvudkaraktärer: Risten, Hillevi, Elis, Myrten och Ingefrid. Det är genom deras sinnen och tankar händelseförloppen förmedlas, varför de blir centrala för mina analyser; karaktärerna förmedlar världsbilder. Jag väljer att främst diskutera gestaltningarna av Hillevi, Risten och Elis, den äldre generationen om man så vill, men den avgörande förvandling som karaktärernas olika möten når fram till gestaltas via Hillevis dotterdotter Ingefrid. Kring henne cirkulerar händelserna i trilogins avslutande del, *Skraplotter*, och där framträder ett alternativt sätt att förhålla sig till omvärlden och till livet. Detta är trilogins upplösning och kulmen på den tematik som jag vill lyfta fram och diskutera.

Hillevi Klarin anländer 1916 till den lilla byn Röbbäck i Jämtland. Hon är nyutexaminerad barnmorska och det är hennes liv och arbete läsaren får följa i trilogins första del *Guds barmhärtighet*. Där möter vi även Risten Klementsén, Hillevis fosterdotter, som framträder som trilogins jag-berättare. Risten, vilken också bär det mer svensk- eller norsk klingande namnet Krístin, har samisk bakgrund och via hennes minnesberättelser skildras även samernas utsatthet, som minoritetsfolk och nomader.

Elis Eriksson är den fattige pojken som flyr från trakten, utbildar sig till konstnär och reser genom Europa för att slutligen, i början av 1980-talet, återvända hem till Jämtland. Han har då bytt namn till Elias Elv. Under ett tidigare besök i sin hemby, strax efter andra världskrigets slut, hade han en kort kärleksrelation med Hillevis dotter Myrten. Hillevi avvisade då Elis, eftersom hon misstänkte honom för att ha varit delaktig i ett allvarligt brott många år tidigare: dödandet av ett spädbarn. Hon hade själv förlöst barnet och blivit vittne till delar av händelsen. Omständigheterna kring barnets död förblir dock oklara genom hela trilogin, inte bara för Hillevi utan också för läsaren.

Myrten föder, efter Elis andra flykt från Jämtland, deras dotter Ingefrid i hemlighet, för att kort därpå tvingas lämna bort henne. Ingefrids existens är okänd för hennes släktingar fram till 1995, när hon, nästan femton år efter moderns

död, knackar på Ristens dörr. Av olika skäl har Ingefrid först då fått veta att hon har ärvt skog, fastigheter och pengar. Hennes ankomst rubbar Elis och Ristens vardagslunk, liksom deras minnesbilder av det förgångna. Även Ingefrids föreställningar om sin bakgrund och om sin nuvarande livssituation vänds upp och ned. Hon, liksom de övriga karaktärerna, genomgår förändringar och en ny gemenskap växer fram mellan dem. Så ser de grundläggande inslagen i *Vargskinnets* täta och komplexa väv av relationer och händelser ut.

Här är det rimligt att ställa frågan om inte det bokstavliga, realistiska innehållet i *Vargskinnets* tillskrivs någon betydelse i denna studie. Handlar inte romanerna om ett specifikt område – ett norrländskt skogslandskap – under en dramatisk och omvälvande tid i Sveriges historia: exploateringen av de svenska skogarna? Gestaltas inte de konkreta svårigheter som befolkningen, inte minst kvinnorna, fick hantera och uthärda, både före och efter att moderniseringsprocessen inletts? Är inte karaktärernas personliga upplevelser relevanta i en närmare undersökning av trilogin? Så är det absolut och min fokusering av gränstematiken innebär inte ett förnekande av det konkreta, realistiska innehållet i romanerna, tvärtom.

Hos Ekman betonas gång på gång vikten av att i konsten se en förening av verklighet och fiktion. *Hur* verklighetsförankrad trilogin är framgår inte minst av Ekmans artikel "Förlorarnas land" i *Moderna tider*, publicerad samma år som trilogins första del.⁹ Där beskriver hon sin dåvarande hemort, Valsjöbyn i Jämtland, och en jämförelse med *Vargskinnets* visar att vissa platser, karaktärer och händelser har förebilder hämtade ur en faktisk verklighet. Ekman konkretiserar också hur de stora bolagens uppköp och skövlingar av skogen har satt högst påtagliga märken i marken: "Det moderna skogsbruket har gjort vår tids märken: näten av skogsbilvägar och de stora arealerna med kalhyggen och planterad skog. Det har åstadkommit den största förändringen av landskapet sedan inlandsisen smälte bort."¹⁰

I *Vargskinnstrilogin* återvänder författaren till den plats och miljö som också utgör fond för handlingsförloppet i romanen *Händelser vid vatten* (1993): de fiktiva byarna runt sjön Svartvattnet. I den sistnämnda berättelsen anas paralleller mellan exploateringen av skogen, det brutala mord som står i centrum för handlingen och den utsatthet som präglar mänskligheten även idag, i ett alltmer kommersialiserat samhälle.¹¹

Trilogin innehåller inte bara en kritisk bild av ett historiskt händelseförlopp, utan också en vrede och ett krav på förändring. Den rymmer ett *motstånd* och detta framträder mest kraftfullt, menar jag, i gränstematikens mer dolda skikt: i romanernas undertext. Är då detta ett effektivt sätt att protestera? Ekman har själv, i ett tal, ställt frågan om det var klokt av Selma Lagerlöf "att lägga provokationen så djupt" i sina romaner. Hon citeras av Schottenius:

⁹ Kerstin Ekman, "Förlorarnas land", *Moderna tider*, Stockholm: Moderna tider förlags AB, 1999, s. 28–33.

¹⁰ *Ibid.*, s. 32.

¹¹ Helena Forsås-Scott, "Stories in a changing landscape: Kerstin Ekman's latest novel", *Swedish Book Review*, red. Sarah Death & Helena Forsås-Scott, 1995, s. 76.

”Varför har hon en så stark undertext?” undrar Ekman. Till att börja med uppfattar hon den starka undertexten i *Gösta Berlings saga*: ”hon hade egentligen gömt en sprängladdning i den där boken, och det var inte gjort i yrsel eller galenskap. Men den kom inte att detonera i kung Oscars tid. Kanske hade hon i sin klokhed dolt den för väl.”¹²

Det är författarens underliggande normkritik och mystik Ekman uppmärksammar. Schottenius noterar hennes uttalade förståelse för Lagerlöfs val: Författarens ”insikter” har ”hämtats upp från ett visst djup” och man orkar inte alltid ”leva med dessa insikter för ögonen”.¹³ En djupdykning i mänskliga föreställningar beskrivs som påfrestande. Detta gäller sannolikt inte bara författaren, utan också läsaren. Vi orkar inte alltid se och förstå det som rör sig under ytan i en berättelse. Ändå har de undre skikten avgörande betydelse. De handlar om hur vi ser på och därmed *förhåller* oss till vår omgivning.

Flera områden som uppmärksammas i avhandlingen har härmed antytts. Att undersöka och ge exempel på hur upprätthållande, överskridande och upplösning av gränser gestaltas i *Vargskinnet* är mitt huvudsyfte. I denna gränstematik ingår också frågor som rör relationen mellan form och innehåll, varför trilogins behandling av dessa begrepp uppmärksammas i analyserna. Människans föreställningar om och förhållande till gränsdragning är centrala inslag i tematiken och däri ingår även konstnärligt skapande. Det jag bland annat strävar efter att visa är hur Ekman hela tiden förhåller sig till tradition och förnyelse, till olika litterära riktningar och till andra författare i sin behandling av människans roll som bildskapare. På ett övergripande plan handlar de inslag, vilka jag i huvudsak uppehåller mig vid i min studie av trilogin, om en kamp: kampen om makten över tiden och rummet.

Konstruktion och förvandling

Det finns en bild i *Vargskinnet* som jag avser att återkomma till flera gånger i de följande kapitlen; beskrivningar av den suggestiva installation som karaktären Ingefrids adoptivson Anand konstruerar om och om igen. Det är en skapelse uppbyggd av fragment ifrån avlidna människors liv: smycken, skräp och vardagsting. Den är inte helt lätt att överblicka:

Först såg hon detaljerna: knappar, spegelglas, kristall, silver, silkespapper, skinn och fjäder och trådar. Trådar, snören, strängar...

Nu ser hon mönstret. [...] Därframme finns en hjärtpunkt, många trådar dras dit och förenas. Men den är inte orörlig. Den flämtar som ljuslågorna, drar sig tillbaka och träder fram igen. Blicken dras till den. Ändå går den inte att fokusera. Hon förstår och hon skulle vilja säga till Anand att hon förstår men

¹² Maria Schottenius, *Den kvinnliga hemligheten. En studie i Kerstin Ekmans berättarkonst* [diss.], Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1992, s. 34–35.

¹³ Ibid.

vet inte hur det ska sägas. Att det finns. Men att det inte går att fixera och sätta fast. Att det är.

[---] Allt går samman. Men inte så enkelt att alla trådar går till en punkt. Det är ett annat, ett långt mer komplicerat samband som balanserar trådvimlet och gör det till ett valv av strängar som håller den osynliga hjärtpunkten svävande. Där förlorar silver och kristall och eld och tunt papper sin materiella betydelse och blir liv. (SKL, s. 116–117)

Det som vanligtvis är högt värderat, som guld och silver, likställs med material som ofta uppfattas som sopor: det överblivna och det bortkastade. Det här skulle också kunna vara en beskrivning av Ekmans romaner, där stoff från de mest olikartade områden förs samman; vardagsrealism möter filosofiskt tankegods och kristna symboler. Vulgära uttryck, inte sällan på dialekt, och deckargenrens intrigbygge samsas med högkulturella konstbegrepp och ekon av bibliska berättelser. Allusioner på klassiska romaner korsas med alkemiska tecken, mytologiska figurer och moderna schlagerlåtar. I mångfalden anas mönster, men dessa är i ständig rörelse och gör, precis som Anands trådvimmel, bilderna levande. De är.

Även om sammanförandet av stoff och ämnen i romanerna, liksom i pojkens skapande, kan uppfattas som en form av värdeneutralisering, går hierarkierna inte att bortse ifrån. De finns (och förutsätts) i högre eller lägre grad i både karaktärernas och läsarnas tankevärldar. Samtidigt möjliggörs möten, kollisioner och ett ifrågasättande av traditionella värderingar. Magnus Persson har i sin avhandling *Kampen om högt och lågt* undersökt relationerna mellan "masskulturen och moderniteten" i några romaner av Kerstin Ekman, Jan Kjæstad och Peter Høeg, och han hävdar att "vitalisering" är deras "gemensamma nämnare".¹⁴ Rörelsen mellan högt och lågt är komplex, aldrig ensidig, och den rör inte bara estetiska frågor: "Omförhandlingen av estetiska hierarkier löper i romanerna [...] parallellt med en omförhandling av ett antal andra distinktioner: mellan manligt och kvinnligt, förnuftigt och oförnuftigt, centrum och periferi."¹⁵

De hierarkier som ifrågasätts är, menar Persson, "de grundläggande sociala dikotomierna i berättelserna om moderniteten":

Det handlar inte bara om gränserna mellan "fint" och "fult" utan om ett helt förståelsesystem som är satt i gungning – modernitetens. Romanernas omförhandling av detta förståelsesystem innebär att andra berättelser än modernitetens *grands récits* pockar på uppmärksamhet och vill artikuleras. De gamla, "stora" berättelserna måste demonteras och antingen överges eller sättas samman på ett nytt, mindre kvävande sätt. Också i detta avseende är det befogat att tala om en vitalisering: förnyelsen av berättelserna om moderniteten sker genom att dra in det socialt "låga" och marginaliserade i centrum.¹⁶

¹⁴ Magnus Persson, *Kampen om högt och lågt. Studier i den sena nittonhundratalsromanens förhållande till masskulturen och moderniteten* [diss.], Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion 2002, s. 238. Kursiv i original.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid.

Av Ekmans romaner är det främst *Händelser vid vatten* och *Gör mig levande igen* som Persson behandlar, men upplösning av gränser och en placering av "det socialt 'låga' och marginaliserade i centrum" är framträdande inslag även i författarens senare romaner. Det blir synligt i mina analyser. Jag utgår dock ifrån andra teoretiska perspektiv och intresset är främst riktat mot hur relationerna mellan form och innehåll gestaltas och vilka konsekvenser gränser respektive gränsupplösning får för romanernas karaktärer.

Anands sammanförande av olika fragment avspeglar på många sätt innehållet i *Vargskinnet*, liksom dess konstruktion. Textväven i romanerna rymmer ett myller av trådar vilka tillsammans upprättar ett "komplicerat samband" mellan olikartade element, precis som i pojakens lekfulla bygge. De formar liksom hans också "valv", vilka möjliggör föreställda rum i romanerna: rum där den livlösa texten blir levande, genom karaktärernas förflyttningar, handlingar, samtal och oväntade möten. Gränser passeras. Liv framträder och försvinner. Ekmans berättande skapar mönster och knutpunkter, men de är lika svåra att "fixera och sätta fast" som hjärtpunkten i Anands skapelse.

Möjligheten att uppfatta likheter mellan detta fantasieggande motiv och den roman som det framträder i har Helena Forsås-Scott lyft fram, i slutet av artikeln "Strategies for Change" (2008). Hon menar att skapelseögonblicket är metaforiskt:

[...] when the fragments fuse into a new entity, across the boundaries, can be read as a metaphor for the aesthetic project of the novel. Indeed, in a world in which the search for coherence and meaning has become as prominent as it is in *Vargskinnet*, the patterns achieved by a sophisticated work of prose fiction may turn out to be the only ones available".¹⁷

Fragmenten förlorar sin materialitet och blir *levande*, ungefär som berättelsen. Forsås-Scott återkommer till mönstrets metaforiska betydelse i flera artiklar, vilka kommer att beröras i kapitel II, men hon pekar i citatet ovan på ett mycket centralt inslag i *Vargskinnet*: en stark tro på fiktionens kraft, på dess förmåga att skapa *ny mening* av fragment från olika tider och områden. Det är en tro som ofta framträder i Ekmans romaner och den innefattar även läsaren, vilken med hjälp av fantasin återskapar romanvärldarna i sitt inre. Precis som rubriken i Forsås-Scotts artikel klargör, innehåller Ekmans skrivande *strategier* för förvandling.

Mångfalden av inslag i *Vargskinnet* öppnar givetvis för ett flertal vägar in i texten – och *ut* ur den: en uppsjö av relevanta sammanhang och teoretiska perspektiv. Innehållet gör det möjligt att diskutera romanerna utifrån områden som teologi, mysticism, konst- och språkvetenskap. Här finns också metafiktiva inslag som problematiserar relationen mellan fiktion och verklighet, drag som kan kopplas till både postmodernism och poststrukturalism. Att Ekman i sitt skrivande uttrycker en djup teoretisk medvetenhet, inte minst om poststruktur-

¹⁷ Helena Forsås-Scott, "Strategies for Change. Narration in Kerstin Ekman's *Kvinnorna och staden* and *Vargskinnet*", i *Gränser i nordisk litteratur. Borders in Nordic literature*, IASS XXVI 2006. Vol. 2, red. Clas Zilliacus, Heidi Grönstrand & Ulrika Gustafsson, Åbo: Åbo Akademi, 2008, s. 379.

alismens "kärnfrågor", har påpekats av Cecilia Lindhé.¹⁸ Romanernas upptagenhet av förhållandet mellan människan och hennes omgivning kan vara utgångspunkten för en studie med ekokritiska eller posthumanistiska perspektiv, vilket Marie Öhman har visat.¹⁹ Betraktad som en Norrlandsskildring, där inte minst kvinnornas livsvillkor och naturmiljön uppmärksammas, kan *Vargskinnet* jämföras med liknande romaner, av exempelvis Sara Lidman, något som Annelie Bränström Öhman har gjort.²⁰ Trilogins bilder av moderniseringen av Sverige under 1900-talet kan också motivera en jämförelse med författarskapet i övrigt, eftersom den processen behandlas i flera andra av Ekmans verk, exempelvis *Katrineholmssviten* (1974–1983). De intertextuella inslagen – anspelningar på andra texter och symbolsystem – är påfallande många och via dessa dras trådarna också mycket långt utanför det enskilda verkets gränser.

Även om denna avhandlings analys berör några av ovan nämnda områden är alla vägar inte möjliga att undersöka. Det skulle varken vara fruktbart eller nödvändigt att genomföra inom ramen för ett avhandlingsprojekt. Vissa har också redan behandlats i artiklar och monografier. Det jag uppmärksammar i min läsning är hur vissa betydelsefulla "strängar", vilka förenar olika inslag i romanernas innehåll, sammanförs, ofta under berättelsernas mer lättillgängliga yta. Min avsikt är inte att försöka sätta ord på alla knutpunkter i konstruktionen, att försöka "fixera" dem med ord, utan endast att belysa några bärande delar i trilogins underliggande mönster, några av de grundläggande samband som "balanserar trådvimlet". Det ena kan dock inte fullständigt skiljas från det andra. "Trådar, snören, strängar" förenar *och* är förenade med allt detta som de bär upp. Precis som gränser manifesterar de både skiljelinjer och samhörighet. Detta gör området för min studie brett och något diffust, men i gränstematiken finns ändå en kärna som med hjälp av olika begrepp blir mer hanterbar.

Teoretiska utgångspunkter

Hubert Zapf ser skönlitteraturen som en del av ett kulturekologiskt system.²¹ Tanken på skönlitteratur som ekologi ska enligt honom förstås på ett metaforiskt plan och innebär att analogier mellan ekologiska och estetiska processer uppmärksammas: "In its most general form, the thesis of a cultural ecology of litera-

¹⁸ Cecilia Lindhé, "Världar i kollision. En studie av Kerstin Ekmans roman *Gör mig levande igen*", *Samlaren* (2001), 74–94, s. 76.

¹⁹ Marie Öhman, *Det mänskliga naturen. Posthumanistiska perspektiv hos Lars Jakobson, Peter Høeg och Kerstin Ekman*, Möklinta: Gidlunds förlag, 2015.

²⁰ Annelie Bränström Öhman, "Mytologi eller mytografi? Om platsens magi i Sara Lidmans och Kerstin Ekmans Norrlandsromaner", i *Regionernas bilder: estetiska uttryck från och om periferin*, red. Heidi Hansson, Maria Lindgren Leavenworth & Lennart Pettersson, Umeå: Institutionen för språkstudier, 2010, s. 118–126.

²¹ Hubert Zapf, *Literature as Cultural Ecology. Sustainable texts*, London: Bloomsbury, 2016. Min beskrivning av Zapfs teorier har tidigare publicerats i "Björn-Salmons ringdans med döden". Om kulturkritik och gränsöverskridande i en novell av Pelle Molin", i *Norrlandslitteratur. Ekokritiska perspektiv*, red. Peter Degerman, Anders E. Johansson & Anders Öhman, Stockholm: Makadam, 2018, s. 32.

ture is that imaginative literature *acts like an ecological force* within the larger system of culture and of cultural discourses.”²² Den kreativa processen, med sin komplexitet och spontanitet, tillskrivs därmed en kraft som kan vitalisera kulturen. Framför allt ger den människan möjlighet till reflektion och ökat självmedvetande, enligt Zapf, och dessa tankar finns även hos Ekman. Det strävar jag efter att visa i mina analyser.

Även om avhandlingens teoretiska perspektiv inte i första hand är ekokritiskt, och valet av teorier kan sägas vara eklektiskt, sammanstrålar mina utgångspunkter på ett övergripande plan med de frågor som uppmärksammas i studier av relationen mellan litteratur, människa och ekologi. Karaktärernas föreställningar om den icke-mänskliga omgivningen diskuteras i analyserna och jag återkommer till ekokritiken i det avslutande kapitlet, där diskussionen rör bland annat litteraturens möjligheter att, som Zapf uttrycker det, vara ett *symboliskt korrektiv* till kulturen.²³

I *Vargskinnet* och flera av Ekmans övriga romaner utgör skildringar av olika processer, det vill säga dynamiska och föränderliga tillstånd, motbilder till dogmatiska föreställningar om rigida och orubbliga gränser. Jag har tagit fasta på motståndet och förändringsviljan i romanerna och det innebär också ett bejakande av mångfalden, varför gränstematiken diskuteras utifrån flera olika artade discipliner och kunskapsfält. Tre teoretiker dominerar dock i mina analyser och diskussioner och introduceras därför kortfattat redan här. Deras begrepp och perspektiv fördjupas sedan, illustrerade av exempel ur Ekmans romaner, i kapitel II, III och IV.

Eftersom tid och rum är viktiga inslag i *Vargskinnets* gränstematik ger Michail Bachtins teorier om kronotopen – ett begrepp som avser gestaltningar av tiden och rummet inom romangenren – användbara verktyg. Dessa gör det möjligt att urskilja mönster i romantexten: upprepningar och variationer av vissa konstellationer av bilder och beskrivningar.²⁴ Genom historien har författare skildrat tid och rum på något olika sätt, ofta påverkade av sin tids föreställningar och kunskap. Jag ger en utförlig beskrivning av Bachtins idéer om kronotopen, och hur begreppet gränskronotop förhåller sig till hans exempel, i kapitel III. Han diskuterar också relationen mellan form och innehåll, begrepp som är viktiga i mina analyser.²⁵

Bachtins uppmärksammande av människans föränderliga bilder av tiden och rummet, vilka avspeglas i skönlitterära gestaltningar, och hans förmåga att också ”recognize discourse as an embodied and material activity” innebär att hans teorier lämpar sig väl för ekokritiska studier, menar Patrick D. Murphy.²⁶ De ger möjlighet att belysa frågor som rör människans förmåga och plikt att ta ett etiskt

²² Zapf, 2016, s. 27.

²³ *Ibid.*, s. 95.

²⁴ Michail Bachtin, *Det dialogiska ordet*, övers. Johan Öberg, Gråbo: Anthropos, 1991a, s. 14–165.

²⁵ *Ibid.*, s. 241.

²⁶ Patrick D. Murphy, “Dialoguing with Bakhtin over Our Ethical Responsibility to Others”, i *Ecocritical Theory. New European Approaches*, red. Axel Goodbody & Kate Rigby, Charlottesville, London: University of Virginia Press, 2011, s. 155.

ansvar för dessa bilder av världen – eller hennes "answerability", för att använda Bachtins egen term.²⁷ Människans ansvar diskuteras återkommande hos Ekman och Bachtins texter belyser Ekmans på en rad områden, även om hon också för de etiska frågorna in i en modern, posthumanistisk kontext.

Gränsen är ett begrepp som Bachtin flitigt använder i sina texter om litteratur, vilket gör dem särskilt intressanta för min studie. Vid gränsen mellan fiktion och verklighet – texten på bokens sidor, som läsaren avkodar – sker ett utbyte, menar han, i den skapande process som såväl författare som läsare deltar i och dessa världar är därigenom "oupplösligt förbundna med varandra".²⁸ Han betonar skiljelinjen mellan gestaltning och det gestaltade, men också samspelet mellan dessa områden. Den fiktiva världen kräver en verklig människa som återskapar den, genom att läsa och tänka utifrån sina erfarenheter av den fysiska världen.

Jesse Matz har lyft fram inslaget av ekologiska reflektioner i Bachtins avslutande diskussion, i den klassiska essän om kronotopen, liksom hans framhållande av kronotopens kreativa potential: "The actual world's time-environment is 'enriched' by the novelistic chronotope's uniquely creative form of representation".²⁹ Matz diskuterar Bachtins kronotopbegrepp i kombination med Henri Bergsons teorier, bland annat utifrån hur den senares distinktion mellan klocktid och mental tid har influerat många modernistiska författare.³⁰ Matz beskrivning av den teoretiska utgångspunkten för dessa författares sökande efter nya sätt att gestalta tiden och rummet ligger i linje med hur jag uppfattar Ekmans bearbetning av olika världsbilder: "[A] theory of figuration in which forms could, after all, be the gateway to freedom."³¹

Maurice Merleau-Pontys fenomenologiska filosofi behandlar även den föreställningar om relationen mellan form och innehåll samt olika gränshenomen, främst med utgångspunkt i kroppen och våra sinnesförmågor. Verbala bilder är synnerligen viktiga i hans filosofi och det gäller inte minst nyskapande metaforer.³² Dessa är mest framträdande i hans sena skrifter, som den postumt utgivna *The Visible and the Invisible* (1968). Metaforiska uttryck har en så central roll i Merleau-Pontys texter, menar Jerry H. Gill, att denne tycks ha varit oförmögen att uttrycka sina insikter utan dem.³³ Den komplexa relationen mellan inre och yttre, liksom bildskapandets kreativa potential, är viktiga motiv i *Vargskinn* och Merleau-Pontys begrepp och resonemang får stor betydelse för mina tolkningar.

Även Merleau-Pontys fenomenologiska teorier har ekokritiska implikationer. Merleau-Ponty hann inte fullfölja sina sista skrifter och projekt, men de tankar som där lyfts fram, inte minst i *The Visible and the Invisible* har uppmärksamats av forskare. Louise Westling betonar, i *Ecocritical Theory*, ekofenomenologins

²⁷ Ibid.

²⁸ Bachtin, 1991a, s. 161.

²⁹ Jesse Matz, *Modernist Time Ecology*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2019, s. 71.

³⁰ Ibid., s. 73.

³¹ Ibid.

³² Jerry H. Gill, *Merleau-Ponty and Metaphor*, New Jersey, London: Humanities Press, 1991, s. 62.

³³ Ibid., s. xiii.

betydelse för tolkning utifrån ekologiska perspektiv. Viktigt är också Merleau-Pontys och fenomenologins försök att nå bortom den västerländska filosofins dualism:

In contrast to the long tradition of Western philosophical dualism, phenomenology from Husserl to Heidegger and Merleau-Ponty restores attention to the human immersion in nature and the meaning immanent in ordinary experience. Both Heidegger and Merleau-Ponty saw literature as a central mode of biocentric dwelling. [...] Merleau-Ponty [...] came to embrace the kinship of living organisms through coevolution and described language as an embodied force emerging in many dimensions and beings in the world. He argued that each human – like any other organism – exists in a chiasmic embrace with the surrounding world.³⁴

En strävan bort från dualismen och en betoning av människans närhet till och beroende av omgivande organismer finns som ett underliggande stråk även hos Ekman, inte minst i *Vargskinnet*. I likhet med Merleau-Ponty är det också bland annat inom österländsk filosofi hon finner alternativ till den västerländska världsbilden, vilket avspeglar sig i anspelningar på kända sufiska diktares verk och i karaktärernas livsval.

Rosi Braidotti förknippas med såväl materiell feminism som posthumanism och anses idag vara en av de ledande teoretikerna inom båda dessa forskningsfält. Braidottis infallsrika interdisciplinära perspektiv och bredden på det spann av frågor hon diskuterar gör hennes teorier svåra att sammanfatta. Det som jag har tagit fasta på i studiet av *Vargskinnet* är hennes strävan efter ett nytt, icke-linjärt sätt att beskriva och förstå världen. Dels kan det icke-linjära sägas vara utmärkande för Ekmans stil, dels passar det väl för mitt sökande efter mönster, i form av återkommande, men varierade gränsmotiv, i hennes romaner.

Begreppet "the nomadic subject" är enligt Braidotti "a suitable theoretical figuration for contemporary subjectivity" och det handlar inte bara om en stil utan också ett sätt att tänka vilket "evokes or expresses ways out of the phallogocentric vision of the subject".³⁵ Med *figuration* avser hon "a performative metaphor that allows for otherwise unlikely encounters and unsuspected sources of interaction of experience and of knowledge".³⁶ Den metaforiska bilden är därmed *mer* än en jämförelse – den rymmer möjlighet till förändring.

Nymaterialismen, vilken Braidotti kan sägas verka inom, rymmer en kritik av hur den lingvistiska vändningen, och med den tron på att språket konstruerar världen, "blinded theory to the physical aspects of our bodies, their interactions with other beings within nature and with the material world".³⁷ Den kritiken kan även urskiljas i *Vargskinnet*, främst i barnmorskan Hillevis misslyckade försök

³⁴ Louise Westling, "Merleau-Pontys ecophenomenology", i *Ecocritical Theory. New European Approaches*, red. Axel Goodbody & Kate Rigby, Charlottesville, London: University of Virginia Press, 2011, s. 126.

³⁵ Rosi Braidotti, *Nomadic Subject. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York: Columbia University Press, 1994, s. 1.

³⁶ *Ibid.*, s. 6.

³⁷ Marie-Anne Casselot, "Ecofeminism in New Materialism?", *PhænEx* 11, nr 1, (2016), s. 77.

att med hjälp av språket skydda den utsatta, gravida kroppen. I Ekmans trilogi ifrågasätts också traditionella bilder av kvinnan och kvinnokroppen, liksom manliga modernistiska författares sätt att förhålla sig till dessa. Jag återkommer till detta i avhandlingens sista analyskapitel, som rör kampen om tiden och rummet, men vill här betona likheter mellan trilogins gestaltningar av hur naturen exploateras och hur kvinnan och (kvinno)kroppen förtrycks.

Nymaterialismens intresse för att förändra våra "ontological concepts of nature, matter, agency and reality in order to radically rethink nature and our interactions with it" pekar tydligt mot det ekokritiska fältet.³⁸ Människans samspel med omvärlden är centralt i den civilisationskritik som löper genom hela Vargskinnstrilogin, men är särskilt påfallande i vissa gränsmotiv, något Helena Forsås-Scott diskuterat just utifrån Braidottis teorier.³⁹

På flera områden har dessa tre teoretikers idéer samma grundläggande utgångspunkter. De framhåller alla den materiella verklighetens, kroppens, bildskapandets och de etiska perspektivens betydelse. Alla tre diskuterar och problematiserar också relationen mellan subjekt och objekt. Dessa uppvärderingar av den fysiska världen och de kritiska frågeställningarna kring människans relation till densamma återfinns också hos Ekman. Samtidigt bör några viktiga skillnader mellan hennes sätt att förhålla sig till litteraturen, liksom till människans position i världen, och de övrigas nämnas. Bachtin värderade, ibland indirekt genom sina urval och exempel, den västerländska realistiska romanen högst inom skönlitteraturen och framhöll, trots allt, tidens betydelse framför rummets.⁴⁰ Det gör inte Ekman. Hennes romaner innehåller inslag av österländsk mystik och filosofi och gestaltningar av karaktärernas betydelsefulla relation till det fysiska rummet är återkommande i hennes berättande.

Den traditionella västerländska humanismen kan, i viss mening, sägas vara en förutsättning för Rosi Braidottis teorier, men hon tar i hög grad avstånd ifrån densamma.⁴¹ Det gör inte Ekman, även om hon problematiserar och kritiserar den. I hennes senaste skönlitterära berättelse, *Löpa varg* (2021), finns en pendling mellan en posthumanistisk och en humanistisk hållning som jag diskuterar i denna avhandlingens sjätte kapitel. Rörligheten mellan olika positioner är dock något jag redan här vill framhålla som grundläggande i Ekmans gestaltningar av relationen mellan människan och det ickemänskliga.

Liksom Braidotti brukar Merleau-Ponty betraktas som posthumanist.⁴² Själv levde han långt innan begreppet fanns och i hans växling mellan betoningen av människans oskiljbarhet från omgivningen och tro på människans speciella för-

³⁸ Ibid.

³⁹ Helena Forsås-Scott, 2008, s. 379.

⁴⁰ Timo Müller, "The Ecology of Literary Chronotopes", i *Literature as Cultural Ecology. Sustainable texts*, red. Hubert Zapf, London: Bloomsbury, 2016, s. 590.

⁴¹ Gabriel O. Apata, "Review: Rosi Braidotti, 'Posthuman Knowledge'. What is Posthuman Epistemology?", *Theory, Culture & Society*, (2021), hämtad 2021-07-14, <https://www.theoryculturesociety.org/blog/review-rosi-braidotti-posthuman-knowledge>, hämtad 2021-09-27.

⁴² Louise Westling, 2011, s. 126.

måga att genom konst och litteratur utforska tillvaron ligger hans perspektiv nära Ekmans:

Merleau-Ponty's thought seeks to avoid anthropocentrism, acknowledging the immanence of meaning in the world itself and therefore communicative modes outside human language, while at the same time describing the particular ways human art and literary forms allow the exploration of the invisible armature of the world we can see. Human language, literature, and the other arts are for him the continuing efforts of our species to sing the world in call-and-response, carrying with them the past and anticipating the future.⁴³

Citatet belyser den syn på meningsskapande som förenar Ekman och Merleau-Ponty: de uppmärksammar båda det mänskliga språkets förmåga och brister, inte minst när det gäller att förstå och ge uttryck för erfarenheter som ligger bortom det synliga.

Bachtin, Merleau-Ponty och Braidotti är alla, i sina försök att vidga förståelsen av våra föreställningar om världen och om oss själva, gränsöverskridare, menar jag. Det är också Ekman, vilken i olika artiklar har värt sig mot såväl genregränser som tabubeläggning av vissa ämnen.⁴⁴ Att *överskrida* är en strategi och för ett medvetande som är inriktat på en strikt ordning, enligt konventionella regler, kan hennes texter inledningsvis framstå som oordnade. En konkret illustration av detta ger en recension av Ekmans essäsamling *Herrarna i skogen* (2007), skriven av Ebba Lisberg Jensen, filosofie doktor i humanekologi:

Själva strukturen i *Herrarna i skogen* är märklig och svår att få grepp om. Nytt blandas med gammalt, vetenskapshistoria med egna upplevelser, poesi med skogliga utredningsfakta. Det är först oerhört tröttande att läsa, innan man släpper taget och ger sig hän i ett kaos som jag tror Ekman medvetet icke-organiserat för att texten skall bli en metabild av skogen själv, djup vindlande, vilseledande och strukturerad i en högre ordning. Det är meningen att vi skall gå vilse. Gång på gång kommer vi tillbaka till samma punkt, som om vi tappat karta och kompass och irrat i cirklar, visserligen i olika riktningar men i samma landskap. Den punkten är, enligt Ekman, att vi måste bevara de rester av skogen som ännu finns kvar.⁴⁵

Lisberg Jensens beskrivning av sin läsning fångar några viktiga aspekter när det gäller Ekmans berättande. Ekman bejaktar en cyklisk, associativ ordning som också avspeglar skogens (och i en vidare mening det icke-mänskligas) organisation, bortom människans försök att strukturera allt i sin omgivning. Den cirkulära rörelsen leder också oundvikligen tillbaka till en "punkt", en kärna som är tillvaron i koncentration – undanlidande, men grundläggande för vår existens. Dessa drag i Ekmans essä kan också sägas vara återkommande och mycket

⁴³ Ibid., s. 137.

⁴⁴ Se exempelvis Forsås-Scott, 1995, s. 78.

⁴⁵ Ebba Lisberg Jensen, "Recension: Herrarna i skogen", i *Nationalencyklopedin*, 2007: <https://www.diva-portal.org/smash/search.jsf?dswid=4949>, hämtad 2021-09-20.

viktiga i hennes skönlitterära texter.⁴⁶ Betydelsen av att ge "sig hän" i läsningen och släppa sitt kontrollbehov, som Lisberg Jensen uppmärksammar, kan dessutom sägas vara ett återkommande motiv i Ekmans romaner. Samtidigt belyser recensionen skillnaden mellan två helt olika sätt att både söka och organisera kunskap, där det traditionellt naturvetenskapliga för de flesta sannolikt framstår som det mest tillförlitliga.

Merleau-Ponty var mycket skeptisk till den positivistiska forskningen och hävdade att "all scientific experience is only a more explicit form of a natural, perceptual experience" och aldrig helt kan frigöra sig från det subjektiva perspektivet.⁴⁷ Vi får bara tillgång till världen genom vårt medvetande. Den här fenomenologiska synen på människans möjligheter att veta något om världen anas även hos Ekman, menar jag. Det fenomenologin uppmärksammar är de intryck som föregår vår kunskap om världen, något Merleau-Ponty i *Phenomenology of Perception* (1962) jämför med relationen mellan geografin och landskapet. Hans poäng är att vår förnimmelse av det senare föregår den vetenskapliga kunskapen om detsamma.⁴⁸ Vi kan, med andra ord, aldrig helt förlita oss på den karta och kompass som Lisberg Jensen saknar i Ekmans textskog.

Trots kritiken var Merleau-Ponty i sitt arbete "consistently engaged with the science of his day", konstaterar Westling, men hon ser ingen motsättning mellan hans betoning av vetenskapens begränsningar och hans interdisciplinära engagemang.⁴⁹ Ekmans författarskap, både när det gäller essäer och skönlitterära verk, skulle också kunna beskrivas som interdisciplinärt, ständigt upptaget av en mängd olika forskningsområden, däribland också litteraturvetenskapen. Något jag försöker framhålla är att hennes ifrågasättande av förgivettagna uppfattningar, vilka präglar även de mesthängivna försök att förhålla sig objektiv i förhållande till det som studeras, kan öppna nya rum för insikt och förståelse. Det gäller inte bara för förståelsen av romanerna, utan också för människans sätt att förhålla sig till omvärlden och sina medmänniskor.

Genom att betrakta *Vargskinnets* huvudkaraktärer som gränsvandrare och sätta in deras upplevelser och livsval i teoretiska och historiska sammanhang, strävar jag efter att vidga bilderna av möten, samspel och kollisioner. Dessa bilder återspeglar och utmanar traditionella bilder av människan och världen, som vi möter dem i vanliga västerländska uppfattningar och i skönlitteratur.

Michail Bakhtin betraktade genrer, både talade och skrivna, som historiska arkiv, med "congealed old world views".⁵⁰ Det innebär att även synen på människan och på hennes relation till omvärlden finns bevarad i dessa arkiv,

⁴⁶ Anna Williams, "Nothing disappears: the continuity of Kerstin Ekman's work", *Swedish Book Review*, red. Sarah Death & Helena Forsås-Scott, 1995, s. 2-3.

⁴⁷ Richard C. McCleary, "Translator's Preface", i *Signs* av Maurice Merleau-Ponty, övers. Richard C. McCleary, Evanston: Northwestern University Press, 1969[1964], s. xi-xii.

⁴⁸ Maurice-Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, [1962], övers. Colin Smith, London, New York: Routledge Classics, 2002, s. x.

⁴⁹ Westling, 2011, s. 127.

⁵⁰ M. M. Bakhtin, *Speech Genres and Other Late Essays*, red. Caryl Emerson & Michael Holquist, Austin: University of Texas Press, 1986, s. 165.

exempelvis i litterära gestaltningar av tiden och rummet.⁵¹ Att karaktären Sigge Falk citerar *Nathan der Weise* av 1700-talsförfattaren Lessing är betydelsefullt, inte bara för att de humanistiska idealen och den plädering för religiös tolerans som behandlas i romanen kan belysa liknande frågor i *Gör mig levande igen*. Sigge stiger dessutom in i ett mycket betydelsefullt hus: det medeltida slottet Sal. Hennes upplevelser där, av att genom läsningen färdas mellan olika tider och rum, anspelar på Lessings bok *Laokoon* (1766), som i hög grad diskuterar konstnärliga framställningar av gränser, tid och rum. I Ekman gestaltning av slottet och dess invånare anas också en av de kronotoper som Bachtin diskuterar i sin historiska genomgång: slottskronotopen.

Bachtin konstaterar att Lessing var först med att "framhålla kronotopins princip i den konstnärligt litterära bilden", vilken innebär en dynamisk gestaltning av rummet: "Det statiskt-rumsliga får inte beskrivas statiskt, utan måste dras in i de gestaltade händelsernas och själva berättelsens-gestaltningens tidsräcka."⁵² Den konstnärliga skildringen av tiden ska, så att säga, dra rummet med sig och förena dessa dimensioner. *Laokoon*, liksom *Nathan der Weise*, kan sägas vara en del av det koagulerade, eller nedfrusna, arkivmaterial som Bachtin beskriver. I detta arkiv återfinns också slottskronotopen, vilken Ekman anspelar på i *Gör mig levande igen*, en gestaltning av tiden och rummet som hade stor betydelse för den historiska romanen under 1800-talet. Den användes, inte minst hos Walter Scott, för att skildra laddade möten mellan gamla och nya världsbilder under den omvälvande industrialiseringen av Europa. Denna kronotop är en variant av gränskronotopen, något jag ska återkomma till i kapitel III, och vissa av dess betydelsefulla motiv finns även hos Ekman. Möten mellan olika världsbilder, och dessa möten konsekvenser, utgör också bakgrunden för den tematisering av gränser som läsaren möter i *Vargskinnet*.

Avhandlingens disposition

I de avsnitt som följer i kapitel I ges en presentation av begreppen gräns och gränsvandrare. Ambitionen är inte att definiera utan diskutera det komplexa fenomenet gräns, några vanliga föreställningar om detta och olika försök att definiera begreppet. Begreppet gränsvandrare, i sin tur, har använts i tidigare studier av skönlitterära skildringar där karaktärer rör sig på och över gränser. Det kan sägas ha en i huvudsak pragmatisk funktion i denna avhandlingens undersökning av huvudkaraktärernas rörelser genom romanvärlden, men det är också en betoning av det materiella rummets betydelse för deras olika världsbilder. Vidare ges en översiktlig beskrivning av författarskapet och av tidigare forskning. Här framgår att Ekman romaner utmärks av både kontinuitet, i form av återkommande motiv och teman, och förändring.

Kapitel II, ANANDS SKAPELSE – EN INGÅNG, innehåller en fördjupande introduktion av avhandlingens teoretiska perspektiv samt en metoddiskussion. Här

⁵¹ Bachtin, 1991a, s. 65.

⁵² Ibid., s. 159.

beskrivs också några för avhandlingen viktiga begrepp, utöver gräns och gräns- vandrare, nämligen form, kronotop, kreativitet och självstyrande processer. Begreppen illustreras, eller gestaltas, med hjälp av exempel ur *Vargskinnet* och *Gör mig levande igen*. Detta kan sägas vara en del av den metod som genomsyrar avhandlingen: en nära relation till de romaner som studeras, med en ständig växling mellan dem och de teoretiska perspektiven. Den relationen avspeglar också viktiga inslag i romanernas bilder av gränser och gränsöverskridande, där en rörelse mellan objekt och subjekt, det reflekterande jaget och texten driver resonemangen framåt. Detta kan, i och för sig, sägas vara utmärkande för analyser av skönlitteratur i allmänhet, men jag menar att Ekman ofta iscensätter och diskuterar litteraturteoretiskt viktiga frågor och sammanhang. Dessa diskussioner problematiserar teorierna, men tydliggör också vissa inslag i hennes egen gestaltningsteknik. Det gäller inte minst romanernas behandling av tiden och rummet.

I kapitel III, BEFÄSTA OCH UPPLÖSA, presenteras några inflytelserika texter och traditioner, vilka kan ses som viktiga drivkrafter när det gäller gränssättning respektive gränsupplösning. I valet av texter har jag utgått ifrån deras relevans för mina läsningar av Ekmans romaner, men också den betydelse de tillskrivits av forskare. De har hämtats från religiösa, antropologiska och psykologiska kontexter, men också ifrån litteraturhistorien. Texterna diskuteras i dialog med Ekmans romantexter och essäer, men de blir också belysta av forskning utifrån olika vetenskapliga perspektiv. I kapitlet fördjupas även beskrivningen av kronotopen ytterligare. Det som avhandlas är kronotopen som den framträder hos Ekman, dels utifrån Bachtins texter, dels utifrån orientaliska intertexter som, menar jag, har stor betydelse för hennes gestaltning av gränsöverskridanden. Det jag strävar efter att visa är hur såväl inomkulturella motsättningar som motsättningar mellan olika kulturer framträder och ifrågasätts i både *Gör mig levande igen* och i *Vargskinnet*.

I kapitel IV, GRÄNSKRONOTOPEN, introduceras avhandlingens mest centrala begrepp. Med gränskronotop avses en gestaltning av ett tidrum där motsatser möts, prövas och förvandlas. Motsatserna gäller inte bara konkreta möten i rummet, mellan karaktärer från olika geografiska områden, utan också möten mellan mer abstrakta fenomen, som olika kulturella föreställningar och olika tidsepoker. Jag menar att gränskronotopen ingår i en litterär tradition och jag försöker närma mig detta område via nedslag i texter om estetik och litterära *metamorfoser*, som de framträtt i litteratur från olika tider.

Förvandlingar och processer är, som diskussionen i avhandlingens inledning antydde, en stark drivkraft i Ekmans romaner. De gestaltas ofta i romantexterna av vissa motiv, av vilka de mest framträdande är *skinnet* och *vattnet*. Dessa ingår, som viktiga beståndsdelar, i gränskronotopen. Motiven kan sägas vara metaforer för formen (*skinnet*) respektive upplösningen av formen (*vattnet*), men det handlar inte om en enkel överföring av betydelse från ett materiellt område till ett abstrakt.

Att fiktionens bilder står i förbindelse med vår upplevelse av den konkreta fysiska verkligheten framhålls gång på gång hos Ekman. Bilder och föreställ-

ningar får också, vilket är lika viktigt, betydelse för den verklighet och det samhälle människan lever i. Mellan dessa världar sker en utväxling av mening. Bilderna utgör både hinder och möjligheter, men det senare kräver öppningar där gränsoverskridanden är tillåtna. Förändring kräver dessutom både igenkänning och ett accepterande av skillnad.

I Kapitel V, *VARGSKINNETS GRÄNSVANDRARE*, som i huvudsak behandlar trilogins första del *Guds barmhärtighet*, koncentreras analyserna kring frågan om *hur* trilogins huvudkaraktärer – Hillevi Klarin, Elis Eriksson och Risten Klementsén – förhåller sig till tiden och rummet och hur detta i sin tur inverkar på deras sätt att tänka om världen och fatta viktiga beslut. Jag menar att de tre karaktärerna präglas av olika tidrum och därmed olika världsbilder. Hillevi är, liksom sin dotter Myrten, en utpräglad gränssättare, medan Elis ständigt undviker situationer och platser som begränsar hans rörelsefrihet och hotar hans integritet. Det leder till att han ständigt är på flykt. Risten framträder som en berättande karaktär. Hon är det *jag* som förmedlar minnen av människor och händelser, och hon rör sig inte bara på gränsen mellan då och nu, minnen och fantasi, utan också på gränsen mellan olika etniska grupper och samhällsklasser. Hennes vuxna liv, som gift med en renskötande same, innebär dessutom att hon ständigt korsar gränsen mellan Sverige och Norge, liksom gränsen mellan fjällvärld och skogsland. Precis som pojken Anand framstår hon som en konstruktör, en kreativ berättare som för samman motsatser och levandegör rester av liv, i form av minnen och gamla berättelser.

Vargskinnets andra och tredje del, *Sista rompan* och *Skraplotter* är de romantexter som huvudsakligen behandlas i kapitel VI, under rubriken *MAKTEN ÖVER TIDEN OCH RUMMET*. I trilogin problematiseras de sätt på vilka värderingar ofta kommuniceras i bild och text. Det handlar då främst om bilden av kvinnan i konst och litteratur. Via konstnären Elis handlingar och tankar, men också via viktiga intertexter, undersöker jag romanernas kritik av kulturell överföring av föreställningar, vilka skapar hierarkier och förtryck. Dessa föreställningar ingår inte bara i bilder och texter, tycks romanerna hävda, utan är också synliga i våra sätt att använda konst och litteratur som signaler, kopplade till status och grupptillhörighet. Öppna och dolda allusioner utgör en form av kommunikation mellan karaktärerna och används i en gränsdragning som syftar till både inkludering och exkludering. Kapitlet avslutas med den mest avgörande omvandlingen av kronotopen, i trilogins sista del *Skraplotter*, när en gammal form, präglad av makt under olika tider, bokstavligen förintas i en eldsvåda. Händelsen förändrar i grunden karaktären Ingefrids upplevelse av världen och av sin plats i den.

I *EPILOG*, kapitel VII, ger jag en kort summering av gränstematiken hos Ekman och knyter den till avhandlingens syfte och frågeställningar, men också till frågan om litteraturens förmåga att påverka läsaren och samhället. Både *Gör mig levande igen* och *Vargskinnets* har något viktigt att säga, vill jag hävda, om hur vi bygger våra världsbilder: hur vi skapar dem, förmedlar dem och vilka konsekvenser detta bildskapande får. Romanerna rymmer också en skarp kritik riktad mot människans starka tro på styrning och kontroll.

Den svårdefinierade gränsen

Ordet *gräns* används flitigt, såväl i vardagligt tal som i vetenskapliga studier, och preciseras sällan, ibland inte ens i de senare fallen. Vi förutsätter en allmän, om än diffus, uppfattning om vad en gräns är. Därför är det nödvändigt att inleda med en diskussion kring några definitioner av till synes enkla och självklara gränser. I Svenska Akademiens ordlista beskrivs "gräns" som en "tänkt linje mellan två områden".⁵³ En *tänkt* linje signalerar att det framför allt handlar om en inre bild, en föreställning, individuellt eller socialt konstruerad. Den tänkta linjen kan också manifesteras i form av ett "stängsel el. annan företeelse", det vill säga olika former av gränsmarkörer. I Svenska Akademiens ordbok nämns, i en äldre definition (1929), att gränser kan vara naturliga och utgöras av bergskedjor, floder, hav och skogar.⁵⁴

Beskrivningen av vissa gränser som *naturliga* bygger på en föreställning om topografiska gränser, vilka kan utgöra hinder för människan, men fågeln uppfattar knappast bergskedjan som en gräns och för vattenlevande varelser är det sannolikt inte vattnet (floden, bäcken, sjön, havet) som utgör ett hinder, utan den omgivande landmassan. Forskare har också ifrågasatt begreppet *naturliga* gränser, på liknande grunder.⁵⁵

Samtidigt har kopplingen till naturen relevans och tolkningen av ordet *naturlig* får betydelse i det här sammanhanget. Till skillnad från staket och murar har vissa formationer i vår omgivning uppkommit genom naturliga processer, utan människans inblandning. Bergskedjan, floden, skogen, barken, huden är i den meningen *naturliga* gränser, men inte i betydelsen *givna* och därmed självklara för alla. Gränsen existerar om den uppfattas som ett *hinder* eller i alla fall som något vilket måste passeras, även om den bara är en tänkt linje, som exempelvis en nationsgräns.

Att människan och hennes verksamhet ofta är utgångspunkten för gränssättningar framgår av *Nationalencyklopedins* beskrivning av hur territorialgränser i vatten och luft regleras: "Gränser i *floder* regleras i allmänhet genom avtal, varvid *Thalwegprincipen*, om att gräns ska dras i den farbara strömfårans mitt, ofta är vägledande. I *luftrummet* följer gränserna horisontellt sett land- och havsgränserna. Gränsen uppåt, gentemot den fria rymden är omtvistad, men luftrummet omfattar i vart fall den höjd på vilken konventionella flygplan rör sig."⁵⁶

Gränsen består inte nödvändigtvis av en skiljelinje mellan olika fysiska rum eller områden, utan kan gälla symboliska kategorier. Det kan handla om kulturella gränser, som klassgränser, etniska gränser och språkgränser, där det

⁵³ Svenska Akademiens ordlista, (2015), gräns, <https://svenska.se/tre/?sok=gräns&pz=1>, hämtad 2019-06-23.

⁵⁴ Svenska Akademiens ordbok, (1929), gräns, <https://svenska.se/tre/?sok=gräns&pz=1>, hämtad 2019-06-23.

⁵⁵ John Agnew, "Borders on the mind: re-framing border thinking", *Ethics & Global Politics*, 2008, 1:4, 175–191, s. 175. DOI: 10.3402/egp.v1i4, hämtad 2019-06-22.

⁵⁶ *Nationalencyklopedin*, gräns, <https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/gräns>, hämtad 2019-09-25.

ena området inte alls, eller bara delvis, är rumsligt skilt från det andra. Dessa gränser kallas ibland skillnader (*differences*), men ofta åtföljs de av fysisk åtskillnad, det vill säga någon form av materiell och konstruerad gräns.⁵⁷

Försöken att med hjälp av språket beskriva begreppet *gräns* på ett tydligt sätt framstår som bristfälliga, och kanske är den diffusa, allmänna bilden av begreppet trots allt den tydligaste av alla. Här finns likheter med svårigheten, och det paradoxala, i att försöka definiera gränsen mellan språket och verkligheten: "Det tycks nästan som om gränsen mellan språk och verklighet blir suddigare ju mer den fokuseras."⁵⁸ Samtidigt *måste* vi dela upp, kategorisera och därmed avgränsa och benämna världen omkring oss, för att uppfatta den och för att kunna navigera genom rummet – även i de mest vardagliga situationer:

The way we cut up the world clearly affects the way we organize our everyday life. The way we divide our surroundings, for example, determines what we notice and what we ignore, what we eat and what we avoid eating. [...] The way we partition time and space likewise determines when we work and when we rest, where we live and where we never set foot.⁵⁹

Kategorisering kräver ett språk och vetenskapliga studier kräver att begrepp definieras, men när det gäller gränsen finns svårigheten inbyggd i själva ordet *definiera*: "Indeed, the word *define* derives from the Latin word for *boundary*, which is *finis*."⁶⁰ Att försöka definiera begreppet gräns är därmed att försöka avgränsa gränsen, ett slags cirkelresonemang eller en spegling av en spegel. Det innebär en utmaning i studier av gränser. Sammanfattningsvis kan man säga att kategoriseringen, och därmed också språket, gör det möjligt för människan att förstå och hantera världen. Med hjälp av språket, hur bräckligt och mångtydigt detta än är, skapar vi mentala gränser i de rum och landskap som vi rör oss genom.

*

Intresset för att studera olika typer av gränshenomen har ökat under de senaste decennierna, inte minst på grund av de utmaningar som globalisering, migration och klimatförändringar har medfört, men även på grund av enskilda händelser, som Berlinmurens fall 1989 och 11-september-attackerna i USA 2001.⁶¹ Ett exempel på detta ökade intresse, inom litteraturvetenskapen, är *Border Poetics*, ett projekt vid universitetet i Tromsø i Norge, vars företrädare förordar tvärvetenskapliga perspektiv, även om "literary studies have an important role to

⁵⁷ Johan Schimanski & Stephen Wolfe, 2007, s. 12.

⁵⁸ Daniel Andersson & Lars-Erik Edlund, "Gränser – språkliga och andra. Några introducerande perspektiv", i *Språkets gränser – och verklighetens*, red. Daniel Andersson & Lars-Erik Edlund, Umeå Institutionen för språkstudier: Umeå universitet, 2012, s. 15.

⁵⁹ Eviatar Zerubavel, *The Fine Line. Making Distinctions in Everyday Life*, Chicago/London: The University of Chicago Press 1991, s. 1-2.

⁶⁰ Ibid., s. 2.

⁶¹ Agnew, 2008, s. 175.

play in examining border narratives".⁶² De vill bredda perspektivet, gå bortom den traditionella litteraturanalysen. Samtidigt finns, i introduktionen till projektets första antologi, *Border Poetics De-Limited* (2007), en tydlig strävan efter att avgränsa forskningsfältet:

We believe that research in border poetics must follow a number of different lines of approach, both theoretical and empirical, and preferably both at the same time. There is a tendency in border studies to see borders everywhere, a tendency which is in itself of great interest to border studies, telling us as it does something significant about the border and its metaphorical applicability in any number of cultural formations. However, if border studies and border poetics are to make a significant contribution, then they must retain a specificity and a methodological discipline in order to develop and be able to contribute to other fields and other problems. One way of doing this [...] is precisely by attending to a sense of the concrete, however temporary and contingent, and not shying away from the seemingly banal borders which are part of everyday life in our globalized world.⁶³

Även om författarna vill förtydliga forskningsområdets empiri, teoretiska perspektiv och metoder, är hållningen här en aning ambivalent, då man också hävdar att "these theoretical concepts, models and processes must remain open to a multiplicity of perspectives, for reasons to do with the nature of the border itself".⁶⁴ Gränsstudier är med andra ord mycket svåra att avgränsa på grund av gränsens ambivalens. Även här måste gränserna, för fältet, utgöras av konstruktioner, skapade av människan/forskaren, och dessa får rimligen betydelse för tolkningen. Samtidigt är det här ett viktigt försök att ta fasta på specifika, *fysiska* gränser, vilka, enligt författarna, lätt reduceras till metaforer inom litteratur-, identitets- och kulturstudier.⁶⁵

Att det finns en risk för att bruket av metaforer inom olika typer av gränsforskning bidrar till en reduktion av den konkreta världens betydelse och för vår förståelse av den, vilket åtminstone antyds i projektets manifest, är också lätt att se. Metaforens kraft ligger i just förskjutningen, *transporten*, av betydelse från ett område till ett annat. Likheten mellan metaforen och gränsen är stor. De sammanför, och kräver en uppfattning om *skillnaden mellan*, två områden. Precis som metaforen förutsätter gränsen *både* likhet och skillnad; båda för ihop och skiljer åt.

Gränser manifesterar, på ett symboliskt plan, ofta något diffust och svårdefinierbart, vilket innebär att uppmärksammandet av och förståelsen för dem kräver förkunskap. De är därigenom i hög grad kulturellt konstruerade och historiskt föränderliga och det är kontexten, liksom människans förutsättningar och föreställningar om världen, som påverkar vår förmåga att uppfatta dem. Trots frånvaron av enkla definitioner kommer diskussionen kring gränsen som

⁶² Schimanski & Wolfe, 2007, s. 10.

⁶³ Ibid., s. 11.

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Ibid.

fenomen och begrepp att vara ständigt närvarande i avhandlingens analyser, eftersom *Vargskinnet* framför allt problematiserar människans föreställningar om gränser. Dessa föreställningar blottas – i form av tankar, uttalanden och handlingar – vid möten mellan karaktärer med vitt skilda sätt att se på sig själva och på sina relationer till omvärlden.

Gränsvandrare och gränsland

Helena Forsås-Scott lyfter fram möjligheten att betrakta några av *Vargskinnets* karaktärer – Risten, Elis och Ingefrid – som *nomadiska subjekt*.⁶⁶ Jag instämmer i att det finns skäl att kalla vissa av karaktärerna för det, men vill ändå framhålla att Braidotti poängterar att alla som rör sig på och över gränser (vare sig dessa är kulturella eller geografiska) *inte* är nomadiska subjekt, precis som alla *nomader* inte heller är det:

Though the image of "nomadic subjects" is inspired by the experience of peoples or cultures that are literally nomadic, the nomadism in question here refers to the kind of critical consciousness that resists settling into socially coded modes of thought and behavior. Not all nomads are world travelers; some of the greatest trips can take place without physically moving from one's habitat. It is the subversion of set conventions that defines the nomadic state, not the literal act of traveling.⁶⁷

Vargskinnets huvudkaraktärer utvecklar, i olika hög grad, en ökad medvetenhet och gör uppror mot konventioner och regler, men detta först efter att ha skaffat sig livserfarenheter. Det sker inte bara genom resor, utan också genom att över-skrida bland andra språk-, klass- och könsgränser. Jag har därför valt att betrakta dem som *gränsvandrare*, ett mer neutralt begrepp, varför en kort presentation av detta kan vara motiverat.

Michael C. Frank använder sig av begreppet gränsvandrare i en studie av reseberättelser och romaner från 1800-talet i *Kulturelle Einflussangst. Inszenierungen der Grenze in der Reiseliteratur des 19. Jahrhunderts* (2006).⁶⁸ Det är den motvilja, men även lockelse, som den främmande kulturen väcker hos textförfattaren eller protagonisten som han intresserar sig för. Han jämför bland annat huvudkaraktärer i skildringar från kolonierna (främst Västindien, men även Irland) och analyserar hur de förändras över tid. Frank sätter in dem i – för den aktuella tiden – centrala föreställningar och idéer om individen och samhället och om kulturella gränser, som exempelvis evolutionsteorin och rasbiologin. Han tar också hjälp av mer samtida teoribildningar, som postkolonialism och psykoanalys i sina analyser.

⁶⁶ Helena Forsås-Scott, "Narratives from the Margin? Welfare and Well-being in Kerstin Ekman's *Skraplotter*", *Scandinavica*, Vol 50, 2011, s. 90.

⁶⁷ Braidotti, 1994, s. 5.

⁶⁸ Michael C. Frank, *Kulturelle Einflussangst. Inszenierungen der Grenze in der Reiseliteratur des 19. Jahrhunderts*, Bielefeld: Transcript, 2006.

Det jag söker med hjälp av begreppet gränsvandrare är inte historisk förändring i litterära gestaltningar av karaktärer som passerar gränser, utan skillnader mellan olika gränsöverskridande karaktärer i ett och samma verk. Samtidigt finns det likheter i tillvägagångssätten i Franks och mina analyser, i det att karaktärernas handlingar, tankar och uttalanden jämförs och diskuteras utifrån olika historiska och teoretiska sammanhang.

Johan Schimanski har påpekat att rumsligheten i sig, som konkreta fysiska gränser och gränsöverskridanden, inte är viktig för Frank, utan huvudsakligen utgör "an implicit backdrop for a discussion of difference": "Even the focus he gives to spatial metaphors as the *Grenzgänger* shifts and steps over (*überschreitet*) borders mainly addresses phenomena on a symbolic plane."⁶⁹

I *Vargskinnet* är det fysiska rummet, såväl kroppen som dess materiella omgivning, mer än en bakgrund. I romanerna betonas samspelet mellan det konkreta och det symboliska, det materiella och det abstrakta – mellan verkligheten och de språkliga uttrycken.

Begreppet gränsvandrare är i regel förknippat med *gränsland*, områden som möjliggör många gränsövergångar eller gränsöverskridanden.⁷⁰ Dessa områden utgör ofta platser för möten och samtal:

The concept of the border(lands) has proved a most fertile one in the current critical debate. But the term 'Border' is in itself a 'borderish' concept or hybrid which implies both a line of division and a line of encounter and dialogue. [...] Frontier spaces, both in Amerika and in Europe appear as sites which defy previous grand narratives, as well as the traditional tenet that history is a movement from east to west, from north to south.⁷¹

Äldre berättelser, och de världsbilder dessa förmedlar, utmanas och förgivettagna hierarkier vänds upp och ned. Den förskjutning från centrum till periferi som gränsstudier innebär har enligt Jesús Benito och Ana Maria Manzanans fört med sig en betoning av interaktion och dialog samt en kritik *från* gränsen, vilken även rymmer ifrågasättanden och omförhandlingar av "the boundaries of knowledge".⁷²

Denna definition av gränslandet har stora likheter med Perssons beskrivning av romanerna i hans studie, där högkulturella inslag och masskulturens lägre värderade drag möts, vilket leder till att hierarkier upphävs eller kastas om. Det och *de* lågt värderade får, enligt båda dessa beskrivningar, möjlighet att göra sig hörda och ifrågasätta fastslagna gränser. Det är främst i den meningen det är fruktbart att betrakta *Vargskinnets* huvudkaraktärer som gränsvandrare. De förhåller sig alla, på olika sätt, till såväl modernitetens som traditionens kun-

⁶⁹ Johan Schimanski, "Border Order, Border Muddles, Split Little Peas", Review Article, *Orbis Litterarum* 64:4, 339–348, Blackwell Publishing Ltd, Wiley Online Library, 2009, s. 344. DOI:org/10.1111/j.1600-0730.2009.00966.x, hämtad 2020-04-15.

⁷⁰ Schimanski & Wolf, 2007, s. 18.

⁷¹ Jesús Benito, Ana Maria Manzanans, "Border(lands) and Border Writing: Introductory Essay", i *Literature and Ethnicity in the Cultural Borderlands*, red. Jesús Benito, Ana Maria Manzanans, 2002, s. 1.

⁷² *Ibid.*, s. 2–3.

skapssyn och världsbilder. De förhåller sig också på skilda sätt till de rum och landskap genom vilka de rör sig, men gemensamt har de en uppfattning om att den plats de befinner sig på, av makten definierad som periferi, utgör deras centrum: "De här människorna talade om folk och hus i sin närhet som om alla borde känna till dem. Det tycktes bo i världens mitt." (SKL, s. 12)

Författarskapet i korthet

"Kärlek kommer ur kärlek och litteratur kommer ur litteratur."⁷³ Det hävdar Ekman, i en intervju från 2002, och betoningen av detta "ur litteratur" anas också i hennes romaner, i den rika förekomsten av allusioner, citat och konkreta litteraturdiskussioner. Den typen av inslag är återkommande och *berättande* diskuteras ofta explicit, inte minst i hennes senare romaner. Intertextualitet och metafiction förekommer redan i deckarromanerna, den genre som hon debuterade inom 1959, och i hennes näst senast utgivna skönlitterära roman *Grand final i skojarbranschen* (2011) tematiseras och problematiseras metafiction och autofiction. Den romanen har ett mer komplext innehåll än det änglalika, färggranna omslaget med guldtryck och det underhållande innehållet ger intryck av. Romanen om de två skrivande kvinnorna och deras relation, inte bara till varandra utan också till författarrollen, rymmer intressanta diskussioner kring estetik och gestaltningsteknik, kring läsarens roll och berättargreppens effekter. Jag återkommer till detta i min fördjupande presentation av gränskronotopen i kapitel IV.

Ekmans skönlitterära produktion uppgår till tjugofem romaner och en längre prosadikt (*Knivkastarens kvinna*, 1990). Hon har även skrivit ett libretto (*Jorun orm i öga*, 2013), manuskript för radio och TV, essäer samt ett flertal artiklar. Cecilia Lindhé ger en utförlig beskrivning av Ekman's tidiga produktion, inte minst hennes filmmanus.⁷⁴ Det följande ska endast ses som en kort introduktion till författarskapet med några, för avhandlingen, relevanta nedslag.

Ekman's tre första romaner kan, på ett ytligt plan, beskrivas som relativt traditionella pusseldeckare, men från och med *De tre små mästarna* (1961) ökar romanernas psykologiska komplexitet, inte minst när det gäller bilden av förövaren och motiven bakom de begångna brotten.⁷⁵ Här sker också ett miljöbyte, från storstad till landsort, och naturskildringarna blir en viktig del av gestaltningen.⁷⁶ *De tre små mästarna* utspelar sig i en liten fjällby i Norrbotten, dit konstnären David Malm åker för att hälsa på en vän. Det visar sig att vännen dött under märkliga omständigheter och när bakgrundshistorien slutligen avslöjas, handlar den om komplicerade relationer, en önskad graviditet och ett

⁷³ Kerstin Ekman citerad av Line Blikstad, "Line Blikstad intervjuar Kerstin Ekman", i *Manus*, red. Stephen Farran-Lee, Stockholm: Norstedts Förlag, 2002, s. 79.

⁷⁴ Cecilia Lindhé, *Visuella vändningar. Bild och estetik i Kerstin Ekman's romankonst* [diss.], Uppsala: Svenska litteratursällskapet, 2008b, 43–46.

⁷⁵ Persson, 2002, s. 195.

⁷⁶ *Ibid.*, s. 196.

iscensatt självmord. Skildringen av fjällen, myrarna, befolkningens fåordighet, relationsproblematiken och huvudkaraktärens främlingskap i det norrländska landskapet har likheter med miljöer, händelser och karaktärer i *Händelser vid vatten* (1993) och trilogin *Vargskinn* – berättelser som Ekman skrev mer än tre decennier senare. Uppklarade mord, liksom deckarintrigen, är centrala drivkrafter även i dessa senare romaner, där spår läggs ut längs vägen och trådar knyts ihop i slutet.

Med sin sjunde roman, *Pukehornet* (1967), ansågs Ekman lämna deckargenren för att, som en recensent uttryckte det, skriva "riktiga" romaner, men vissa för genren typiska litterära grepp består och tycks därmed undfly den typen av värderingar.⁷⁷ Även om författarskapet har utvecklats och förändrats på många sätt, både vad gäller berättarteknik och komplexitet, finns där också en koncentration kring vissa ämnen som är bestående och innebär en fortgående utforskning av människans destruktiva, men också kreativa drivkrafter.

I *Mörker och blåbärsris* (1972) framträder motiv som får stor betydelse i kommande romaner: ett ekonomiskt, oansvarigt och driftstyrkt utnyttjande av naturresurser. På ytan kan berättelsen sägas handla om socialt svaga personer i periferin, men relationsskildringarna är mer komplexa än så och ett viktigt tema gestaltas: kopplingen mellan frosseri och exploateringen av skogslandskapet. När entreprenören Simon Norén fyller 50 år funderar karaktären Isak, på väg till jubilarrens överdådiga fest, över *fulheten* som avverkningen av skogen ger upphov till:

Skogen var på alla sidor kalhuggen. Där Isaks dass stod hade utsikten en gång varit sån att gökarna ropat i alla väderstreck, synbarligen av betagenhet. Man hade sett skogiga åsar och klackar, två sjöars ögon under himlen och långt borta en strimma av älven. Isak tog bort dörren när han som vuxen flyttade tillbaka till torpet som var hans gamla föräldrahem. Han räknade denna utsikt som en tillgång. Men när avverkningsmaskinerna hyvlade kvadratmil efter kvadratmil ren från skog fick han mycket att fundera på från sin utsiktspost.

En mark som inte andas genom skogens gröna alltid rörliga fransar den kvävs av vattenbrist. Grundvattnet, funderade Isak där han satt. Han nämnde sina funderingar till bolagsdirektörerna när de for förbi och stannade till. Och fulheten. Han nämnde den också.⁷⁸

Från sin "utsiktspost", utedasset, betraktar Isak konsekvenserna av bolagens ohämmade konsumtion av skog: uttorkning. Under Noréns festmåltid, däremot, flödar vätska i form av alkohol. Sammanförandet av olika typer av överdådigt frosseri, i *Mörker och blåbärsris*, har en parallell i *Vargskinn*, där först adelsmän från Skottland och sedan nyrika svenska köpmän lever lyxliv i en jaktvillan i den norrländska skogen och dödar djur för nöjes skull.

Ett annat, återkommande, tema som framträder redan i Ekmans tidiga romaner är relationen mellan fiktion och verklighet. Adana, en annan karaktär i *Mörker och blåbärsris*, som målat en tavla vilken tycks överskrida alla kända regler för

⁷⁷ Ibid., s. 205.

⁷⁸ Kerstin Ekman, *Mörker och blåbärsris*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1972, s. 43.

det realistiska perspektivet, försöker överbrygga skiljelinjen mellan konst och verklighet:

Den omsorg som Adana ägnade verkligheten är inte bara de okunnigas desperata flit. Det är också en verklighetsuppfattning och ett slags konstsyn. Man kan kalla det för en förväxling: hon gör ingen skillnad mellan ett föremål och den avbild hon skapar. Hon arbetar, hon mejslar ut. Till slut äger föremålen en realitet som är oemotsäglich. Man kan ju ta på deras torra glatta ytor.⁷⁹

Hos byborna väcker hennes tavla motvilja, trots att den påstås ha "ett värde och en egenart".⁸⁰ Det som anas, utöver Adanas strävan efter att överskrida gränsen mellan konstverket och den fysiska världen, är betraktarens tendens att hålla fast vid *distansen* till konstens bilder. En liknande vilja att förena konst och verklighet, och att tvinga betraktaren att se bortom sina invanda och bekväma föreställningar, framträder hos *Vargskinnets* konstnärsgestalt Elis.

Häxingarna (1974) inleder Ekman's första längre bokserie, Katrineholms-sviten, som omfattar fyra romaner och avslutas 1983, med *En stad av ljus*. Serien handlar om staden Katrineholms framväxt under 1900-talet, och det är moderniseringsprocessen och kvinnornas villkor under denna process som står i centrum, varför den även har kallats "Kvinnorna och staden". Även om staden utgör den centrala miljön, är människans närhet till jord, växter och djur viktiga motiv, särskilt i berättelsens inledning. Moderniseringen innebär, vid sidan av ökad bekvämlighet och bättre levnadsvillkor, en distansering ifrån dessa områden och ifrån traditionella hantverk och försörjningssätt, vilket problematiseras i romanerna.

Det är inte en romantisering av det förgångna man möter hos Ekman. I *Händelser vid vatten* (1993), där ett ouppklarat mord skapar förbindelse mellan händelser i det förgångna och berättelsens nu, gestaltas en tydlig avromantisering av huvudkaraktärens föreställningar om det norrländska landskapet, liksom av den lantliga gemenskap hon lämnat staden för att leva i. Kritiken finns dock även där, men riktar sig främst mot hur människor agerar mot varandra och mot naturen. Civilisationskritiken är framträdande även i *Gör mig levande igen* (1996), där romanen både till form och innehåll anspelar på Eyvind Johnsons Krilontrilogi, liksom i trilogin *Vargskinnets* (1999–2003). I samtliga av dessa romaner uppmärksammas kvinnans, kroppens och naturens utsatta situation i moderniseringsprocessen.⁸¹

Utöver *Vargskinnstrilogin* är, vilket påpekats tidigare i denna inledning, just *Gör mig levande igen* viktig för min avhandling, dels därför att den illustrerar viktiga aspekter som rör kronotopen, dels därför att den både rymmer och förebådar den gränstematik som genomsyrar trilogin. Precis som Cecilia Lindhé skriver är romanen inte lätt att sammanfatta.⁸² Läsaren får följa sju kvinnors livsöden och det som för dem samman är en bokcirkel, i vilken man läser

⁷⁹ Ibid., s. 8.

⁸⁰ Ibid., s. 12.

⁸¹ Persson, 2002, s. 248.

⁸² Lindhé, 2008b, s. 169.

Johnsons romansvit, vilken kan sägas vara "en allegorisk framställning av andra världskrigets politiska spel".⁸³ *Gör mig levande igen* skrevs under kriget på Balkan och kan, som Lindhé hävdar, ses "som en direkt replik till samtiden".⁸⁴ De insikter som andra världskriget, och nazismens övergrepp, rimligtvis borde ha gett, tycks vara glömda. Romanens uppmärksammande av hur förtryck och övergrepp uppstår gång på gång, i olika skepnader, har också det paralleller i *Vargskinnnet*.

Grand final i skojarbranschen (2011), som kan sägas vara en lek med både meta- och autofiktions, uppfattades av många som Ekmans sista skönlitterära bok. Romanens huvudkaraktärer är båda författare, som samarbetar under pseudonym. Eftersom romanen innehåller många fördjupande diskussioner om läsning och skrivande, förmedlade via de fiktiva författarna, använder jag den, i likhet med *Gör mig levande igen*, för att illustrera mina beskrivningar av gränskronotopen. *Grand final* blev inte författarens sista roman. Berättelsen *Löpa varg* utkom 2021 och dess skildring av en jägmästares självrannsakan liksom dess problematisering av människans relation till det icke-mänskliga innebär att den berör inslag och områden som är centrala i *Vargskinnstrilogin*.

Vid sidan av romanerna utgör essäerna en viktig del av Kerstin Ekmans författarskap. I *Herrarna i skogen* (2007) väver hon samman fakta och myt, egna upplevelser och minnen samt konst och litteratur som på olika sätt belyser och problematiserar människans förhållande till skogen och dess flora och fauna. Att Ekman ifrågasätter människan som planetens självklara makthavare går inte att ta miste på:

Skog är tid. Genom de fossilerade träden mäter vi tiden i ett djup som annars skulle vara ett måttlöst och namnlöst mörker. Vi rör oss i det yttersta lagret av all den tid som skogen skapat åt oss. Häruppe i ytan finns vår samtid och vår historia. I jämförelse med de ännu levande mer än tusenåriga drakträden och mammutträden är vi efemära som sorgmyggor. Men så känner vi oss inte, för vi är många och just nu har vi makten.⁸⁵

Tiden och dess förvandlingar är, vilket redan har påtalats i denna inledning, väsentlig för Ekman. Hon lyfter också fram "det fördjupade seende" som hon anser har gått förlorat hos den moderna människan, det seende som tillskrev skapelsen mening och sammanhang.

I *Se blomman* (2011), som Ekman skrivit tillsammans med Gunnar Eriksson, betonas återigen vikten av att verkligen betrakta sin omgivning i detalj, men det räcker inte – man måste också *känna igen* det man ser. Orden, eller namnen, är då en förutsättning: "Förlorar du tingens namn så förlorar du också kunskapen om dem, skriver Linné."⁸⁶ Carl von Linné är en ledstjärna på vandringen genom den botaniska världen och vad det handlar om är insikten om att allt hör

⁸³ Ibid., s. 171.

⁸⁴ Ibid., s. 172.

⁸⁵ Kerstin Ekman, *Herrarna i skogen*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 2007, s. 398.

⁸⁶ Kerstin Ekman & Gunnar Eriksson, *Se blomman*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 2011, s. 16.

samman, att "vi lever i ett växelspel mellan naturens krafter och kroppar", samt att kunskap har betydelse. Om vår kunskap om växter och djur försvinner, går även intresset förlorat. Utan "fästpunkter i det gröna virrvarret" känner vi ingen samhörighet och förrirrar oss i "en variation utan gränser": "Namngiven står växten fram med något som liknar förtrolighet eller till och med ett djupare samband mellan oss som det är svårt att sätta ord på."⁸⁷

En betoning av det viktiga i att se detaljer i omgivningen och av att det behövs "fästpunkter", för att vi inte ska förlora samhörigheten med det icke-mänskliga "virrvarret", framträder även i *Vargskinnet*. Det krävs gränser för att urskilja världen, och för att leva i den, men gränssättning kan också leda till förtryck och övergrepp. Gränsens motsägelsefulla drag, som skydd och tvång, ställer höga krav på människans förmåga till och insikt om det ansvar hon bär, både för naturen och för andra varelser.

Tidigare forskning

Den första avhandlingen om Kerstin Ekmans författarskap är Maria Schottenius *Den kvinnliga hemligheten* från 1992. Den behandlar romanserien *Häxringar*, *Springkällan*, *Änglahuset* och *En stad av ljus*, även kallad Katrineholmssviten eller Kvinnorna och staden. Schottenius uppmärksammar det återkommande förvandlingstemat och tillskriver intertexterna stor betydelse. I sina analyser diskuterar hon romanernas undertexter utifrån områden som mytologi, kristen mystik och jungiansk psykologi. För den moderna människan finns det "ingen självklar modell att ta till" för att förstå sitt inre, menar hon:

Det är kanske så man får förstå de många tankemönster, myter och symboler som hos Kerstin Ekman är hemligt gestaltade i form av personer, handlingar och miljöer. De kan uppfattas som variationer av experiment, livsexperiment, konstnärligt framställda. Man kan läsa Kerstin Ekmans romaner med dessa "modeller" för ögonen och se hur de faller ut. [...] Om man tillämpar den jungianska analysmetoden för att komma åt några av livsfrågorna, vad händer då? Eller gnosticismen, eller Swedenborg.⁸⁸

En viktig insats av Schottenius var *synliggörandet* av dolda mönster i romantexterna, betydelsefulla spår vilka som dittills inte uppmärksammats. Det är något som Ekman själv har konstaterat.⁸⁹ Undertexterna har, vilket nämndes i ledningen, mycket stor betydelse även i mina läsningar, främst av *Gör mig levande igen* och *Vargskinnet*. Avhandlingen *Den kvinnliga hemligheten* fungerade inledningsvis som en ögonöppnare för mig, i mina tidiga studier av författar-

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ Ibid., s. 19–20.

⁸⁹ Kerstin Ekman, "En försvinnande värld", i *Fem författardagar: samlade föreläsningar från författardagarna vid Mälardalens högskola 1996–2000*, red. Birgitta Ivarson Bergsten, Västerås: Mälardalen Universitetspress, 2001, s. 192.

skapet, genom att Schottenius där blottlägger viktiga detaljer i Ekmans gestaltningsteknik.

Intertexter kan, precis som Schottenius hävdar i citatet ovan, fördjupa förståelsen för de existentiella frågor som behandlas i romanerna. Rochelle Wright visar på en annan viktig funktion när det gäller intertextualiteten och de många allusionerna i Ekmans romaner. I *Mörker och blåbärsris* urskiljer hon, i skildringen av karaktärernas problematiska sexuella relationer, en kritik av samtida litteratur: "More specifically, *Mörker och blåbärsris* may be read as a direct response to the novelist Pär Wästberg, who had just published a trilogy that glorifies an incestuous sexual and romantic triangle."⁹⁰ Ekman för, med andra ord, ett samtal via anspelningar på andra författares verk.

Kritiken, i form av allusioner, kan också framföras mer direkt. Ekman låter exempelvis karaktärerna i vissa romaner reagera på stereotypa beskrivningar av kvinnor under sina läsningar av exempelvis Ivar Lo-Johansson och Eyvind Johnson, enligt Wright. Hon hävdar att författaren sätter in sina verk i den litterära kontexten "and expects the reader to do the same".⁹¹ Det här gäller inte minst *Gör mig levande igen*, där anspelningarna på Johnsons romanserie om Krilon framträder på flera nivåer, ibland dolda, ibland mycket påtagliga: "Most obviously, various characters in the Ekman novel carry on an extensive discussion of the Johnson work and offer multiple interpretations of and reactions to it."⁹²

Den intertextuella dialog Wright uppmärksammar är väsentlig, menar jag, och den förs ibland även *mellan* karaktärer. Dialogen består inte endast i öppna diskussioner om litteratur, utan också i underfundiga allusioner och citat, vilket jag strävar efter visa i kapitel VI. Intertextualitet kan fungera som en i romanerna intern och indirekt form av *kommunikation* – meddelanden vid sidan av det uttalade eller skrivna – som sammanför, men också utesluter karaktärer ur en gemenskap. Denna kommunikation får därmed en gränssättande funktion.

Jag vill lyfta fram ytterligare en av intertextualitetens funktioner hos Ekman. Anders Palm skriver om "textens förvandlingar av andra texter" i prosadikten *Knivkastarens kvinna* och han sammanför därigenom intertextualiteten med förvandlingstemat: "Kerstin Ekmans öppna och dolda markeringar av traditions-tillhörighet och traditionsbrott är alltid existentiellt betingade. De är delar i den stora förvandling som är en människa på väg till sig själv."⁹³ Livet som en vandring eller en resa, genom såväl mörker som ljus är drag som diskuterats i flera studier av Ekmans verk. Det är en rörelse – avspeglad i både form och innehåll – som innefattar många återvändanden och upprepningar och därmed är cirkulär.

⁹⁰ Rochelle Wright, "Textual Dialogue and the Humanistic Tradition. Kerstin Ekmans *Gör mig levande igen*", *Scandinavian Studies*, 2000:3, s. 282.

⁹¹ Ibid., s. 284.

⁹² Ibid., s. 285.

⁹³ Anders Palm, "Om konsten att förvandla – reflexion över *Knivkastarens kvinna*", *Röster om Kerstin Ekman. Från ABF Stockholms litteraturseminarium i oktober 1992*, Stockholm: ABF, 1993, s. 42.

Anna Williams har framhållit att det cykliska berättandet är del av kontinuiteten i Ekmans författarskap och att det ansluter till hennes återkommande gestaltningar av en "existential journey" och ett sökande efter den egna identiteten, efter "that point within yourself".⁹⁴ Det är ett återvändande, men också ett sammanförande av erfarenheter sprungna ur då och nu. Detta gäller inte bara individen, utan också mänskligheten i ett vidare historiskt, kulturellt och existentiellt perspektiv. Att det förgångna och nuet ingår i en helhet, där båda aktivt påverkar människans uppfattning om världen och sig själv, framhävs i "the image of circulation":

Kerstin Ekman's stories depict this journey to oneself and one's own identity in various forms, and frequently, the endings form a kind of completion, a rest after arduous inner wanderings. It does not mean that they present a final stage of complete peace and harmony. On the contrary: the novels usually comprise existential darkness, present throughout the whole story. And the image of circulation naturally conveys motion, a cyclical movement where the past and earlier experience are actively part of the present time. Nothing disappears; everything is part of a greater whole. To a great extent this unity concerns the position of the human being and her relationship to her environment.⁹⁵

Det återkommande blir en del av estetiken, med betydelse för både form och innehåll, och många forskare pekar på just kontinuiteten i Ekmans författarskap. Den rör inte minst teman och berättartekniska grepp. Magnus Perssons avhandling *Kampen om högt och lågt* (2002), nämndes redan i inledningen.⁹⁶ Studien uppmärksammar "den estetiska trafiken mellan kulturella sfärer", mellan "högkultur och masskultur" och utgår ifrån romaner av Jan Kjærstad, Peter Høeg och Kerstin Ekman.⁹⁷ När det gäller Ekman är det hennes deckarromaner utgivna mellan 1959 och 1967, liksom *Händelser vid vatten* (1993) och *Gör mig levande igen* som ingår i undersökningen. *Händelser vid vatten* är en roman vilken brukar beskrivas som författarens återvändande till deckargenren, men Persson pekar på en kontinuitet, i form av "populärlitterära berättelsestrategier" samt en existentiell och samhällskritisk tematik, som genomsyrar hela författarskapet.⁹⁸

AnnSofie Andersdotters avhandling *Det mörka våldet* rör även den i hög grad Kerstin Ekmans tidiga deckare. Tolv av Kerstin Ekmans verk, från deckardebuten 1959, till diktberättelsen *Knivkastarens kvinna* från 1990, behandlas i studien.⁹⁹ Undertiteln *Spåren av en subjektprocess i Kerstin Ekmans författarskap* pekar mot hennes teoretiska utgångspunkter i psykoanalytisk subjekt- och litteraturteori. I Ekmans våldsskildringar menar hon sig se en successiv förändring och

⁹⁴ Anna Williams, 1995, s. 2-3.

⁹⁵ Ibid., s. 3.

⁹⁶ Persson, 2002.

⁹⁷ Ibid., s. 12.

⁹⁸ Ibid., s. 226.

⁹⁹ AnnSofie Andersdotter, *Det mörka våldet. Spåren av en subjektprocess i Kerstin Ekmans författarskap* [diss.], Uppsala universitet, Stockholm: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 2005.

hävdar att det är "psykoanalytiska processer med dödsdrift och idealisering, som ingår i en subjektprocess som är det som driver författarskapet".¹⁰⁰ Att Andersdotter avslutar med *Knivkastarens kvinna*, trots av Ekman vid tiden för hennes avhandlingsarbete publicerat ytterligare sex romaner, beror på att processen där "när ett slags vilopunkt".¹⁰¹ Vargskinnstrilogin, som jag huvudsakligen uppehåller mig vid, började publiceras nästan ett decennium efter *Knivkastarens kvinna*, men våld och förtryck är ett återkommande motiv också i dessa romaner. I mina analyser ägnas motivet stor uppmärksamhet, främst som ett inslag i den tematik som studeras. Jag ser skildringarna av våldet som en problematisering av samhällets gränsdragningar.

Konsten är ett återkommande ämne i många av Kerstin Ekmans texter, såväl romaner som essäer. I det sammanhanget har forskare uppmärksammat kulturkritiken, men även de teoretiserande inslagen. I sin avhandling *Visuella vändningar. Bild och estetik i Kerstin Ekmans romankonst* analyserar Cecilia Lindhé "spänningen mellan bildbyggande och bildkritik" och "hur denna är förbunden inte bara med romanernas estetiska praktik, utan även med tolkningen av det förflutna och samtiden".¹⁰² Med romanen *En stad av ljus* (1983) tar Ekmans skrivande en ny riktning, menar Lindhé, då författarskapet går in i "en mer kritisk och teoretisk fas" där olika motsatspar, som "verklighet-fiktion, bild-text, natur-kultur, man-kvinna och människa-djur", omprövas.¹⁰³ Det är främst tre av Ekmans romaner som behandlas och förutom redan nämnda *En stad av ljus* diskuteras *Händelser vid vatten* (1993) och *Gör mig levande igen* (1996).

I mina analyser återkommer jag ofta till Lindhés diskussioner kring bildskapandet i romanerna, eftersom det området har betydelse för gränstematiken. Frågor om hur förställningar uppstår eller skapas och hur de på olika sätt kan omvandlas är centrala i Ekmans romaner, menar jag, och det innebär att bildskapande som motiv inte endast är förenat med estetiska utan också etiska perspektiv. Mitt intryck är att det förstnämnda perspektivet dominerar i Lindhés studie. Etiska frågor, vilka väcks i och med den problematisering av gränssättning och gränsoverskridanden som jag urskiljer i *Vargskinnnet*, får i min studie lika stor tyngd som de estetiska. Samtidigt har Lindhé avhandling en vidare betydelse för mina läsningar. Hon ser vissa samband mellan de tre romaner hon behandlar och Vargskinnstrilogin. Eftersom *Gör mig levande igen* fungerar som en nyckeltext i mina analyser av trilogin är hennes, liksom andra forskares, tolkningar av just den romanen av stort intresse.

I avhandlingen *Alla människor har sin berättelse. Interculturalism, Intermediality, and the Trope of Testimony*, från 2010, studerar Suzanne Brook Martin Ekmans trilogi *Vargskinnnet* samt Hanne Ørstaviks *Pesten* och Martin Petersens

¹⁰⁰ Ibid., s. 19.

¹⁰¹ Ibid., s. 20.

¹⁰² Lindhé, 2008b, s. 18.

¹⁰³ Ibid.

Intåget i Kautokeino, alla utgivna i början av 2000-talet.¹⁰⁴ Det Martin uppmärksammar i dessa romaner är ämnen vilka är vanliga inom "witness literature":

Witness literature of all types relies on the experience of trauma by an individual or group. This project investigates the trauma of oppression of an indigenous group, the Sami, as represented in fiction by members of majority cultures that are implicated in that oppression. The characters through which the oppressed position is reflected are borderline figures dealing with the social and political effects of cultural difference, and the texts approach witnessing with varying degrees of self-awareness in terms of the complicated questions of ethics of representation.¹⁰⁵

Även om Brook Martin främst fokuserar på förtryck av samerna som minoritetsfolk, och hur detta gestaltas av författare som tillhör majoritetsbefolkningen, ligger hennes perspektiv och frågor nära de jag utgår ifrån i mina analyser av *Vargskinnet*. Hon kallar karaktärerna "borderline figures" och det är skildringarna av deras erfarenheter studien behandlar, bland annat utifrån Homi K. Bhabhas begrepp "the Third Space".¹⁰⁶ I sitt avslutande kapitel pekar Brook Martin på möjligheten att kombinera dessa perspektiv på interkulturalitet med ekokritiska frågor, i analyser av *Vargskinnet* och andra romaner som gestaltar förtryck av samer. Hennes diskussioner kring trilogins behandling av naturmiljön, kulturmöten och förtryck kommer att uppmärksammas i mina analyser av karaktären Risten som gränsvandrare, men också i mina diskussioner kring kampen om rummet.

Utöver de fem ovan nämnda avhandlingarna har Kerstin Ekmans romaner diskuterats i forskningsartiklar, av vilka några redan har berörts, samt en monografi. Flera har diskuterat hur relationen mellan människan och hennes omgivning gestaltas. AnnaCarin Billing hävdar i "Jord och tid. En ekokritisk läsning av Kerstin Ekmans roman *Häxringarna*" att Katrineholmssvitens fyra romaner är uppbyggda kring elementen jord, vatten, luft och eld.¹⁰⁷ Hon visar hur jord, främst i svitens inledande roman, också kan kopplas till det kvinnliga. Precis som när det gäller *Vargskinnet* är det i Katrineholmssviten 1900-talets moderniseringsprocess som skildras, i form av en stads framväxt och de konsekvenser detta får för den gamla landsbygdsmiljön.

Skildringen är en problematisering av moderniteten, men där finns inget enkelt "mönster av gott och ont", påpekar Billing.¹⁰⁸ Moderniseringen förenklar livet, inte minst för kvinnorna, samtidigt som närheten till naturen till viss del

¹⁰⁴ Suzanne Brook Martin, "Alla människor har sin berättelse". *Interculturalism, Intermediality, and the Trope of Testimony* [diss.], Berkeley: University of California, 2010:

<https://escholarship.org/uc/item/5xc593sq>, hämtad 2021-10-16.

¹⁰⁵ Ibid., s. 1.

¹⁰⁶ Ibid.

¹⁰⁷ AnnaCarin Billing, "Jord och tid. En ekokritisk läsning av Kerstin Ekmans roman *Häxringarna*" i *Litteratur och språk*, red. Sture Packalén, Mälardalens högskola, 2009: 5, s. 60, <http://mdh.diva-portal.org/smash/get/diva2:318672/FULLTEXT02.pdf>, hämtad 2021-10-15.

¹⁰⁸ Ibid., s. 59.

går förlorad. *Häxringarna* ger inget ”svar på hur människan kan förena naturen och kulturen inom sig”, men visar att berättelser kan synliggöra de som försvinner i naturen och i historieskrivningen. Ett exempel är den fattiga Sara Sabina Lans, vilken inte ens får sitt namn skrivet på gravstenen:

Men i romanen återuppstår hon. Genom berättelsen blir också den obetydligaste synlig. Och med henne naturen.”¹⁰⁹

I Billings pågående forskningsprojekt, ”Motiv, metafor, materia. En ekokritisk läsning av Kerstin Ekmans tetralogi Kvinnorna och staden 1974–1983”, studeras också de ekologiska perspektiven i romanerna, inte bara utifrån ekokritiska teorier utan också genusteori samt nymaterialistisk och posthumanistisk teori.¹¹⁰ I artikeln ”Water as Metaphor, Motiv, and Matter in Kerstin Ekman’s novel *The Spring*” (2019), beskriver hon vattnets olika funktioner i romanerna, något jag återkommer till i kapitel IV.¹¹¹ Jag menar att vatten i olika former är centralt i det bildspråk som ingår i gränskronotopen. Där signalerar vattnet upplösning och omvandling av former.

I *Det mänskligas natur* (2015) undersöker Marie Öhman synen på människan och världen, i bland andra Kerstin Ekmans romaner *Rövarna i Skuleskogen* (1988), *Händelser vid vatten* (1993) och *Vargskinnstrilogin*.¹¹² Hon pekar på utmärkande drag i dessa romaner, och här finns likheter med mina diskussioner av moderniseringsprocessens betydelse i *Vargskinnnet*, men också med mina analyser av gränstematiken. Öhman konstaterar att de tre romanerna ”sätter ett utarmat skogslandskap i samband med det moderna konsumtionssamhällets framväxt ur en vetenskaplig, teknisk och ekonomisk utveckling, men också med den världsåskådning och människosyn som möjliggjort denna framväxt”.¹¹³ Öhman lyfter fram mångfalden av ”exempel på upplösning av gränser mellan kategorierna natur och människa” och menar, i likhet med mig, att tematiken samspelar med romantextens form:

Vissa av romanens formella aspekter samverkar med det som uttrycks på denna tematiska nivå. Metafiktiva inslag behandlar den konstnärliga och språkliga avbildningens betydelse för människans syn på naturen och en självständig och realistisk återgivning av naturelement riktar uppmärksamheten mot det faktiska istället för representationen. Sammantaget bildar texterna

¹⁰⁹ Ibid., s. 72.

¹¹⁰ AnnaCarin Billing, Projektbeskrivning: ”Motiv, metafor, materia. En ekokritisk läsning av Kerstin Ekmans tetralogi Kvinnorna och staden 1974–1983”, Uppsala universitet: <https://katalog.uu.se/empinfo/?id=N96-2024>, hämtad 2021-10-04.

¹¹¹ AnnaCarin Billing, ”Water as metaphor, Motiv, and Matter in Kerstin Ekman’s novel *The Spring*”, i *Perspectives of Ecocriticism, Local Beginnings, Global Echoes*, red. Ingemar Haag, Karin Molander Danielsson, Marie Öhman & Thorsten M. Pöplow Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2019.

¹¹² Öhman, 2015.

¹¹³ Öhman, 2015, s. 189.

både ett uttalande om och ett gestaltande av naturens värde och det ömsesidiga beroendeförhållandet mellan natur, människa och kultur.¹¹⁴

I stora drag håller jag med Öhman, men menar att samspelet mellan tematik och form är mer komplext och mångsidigt. Detsamma kan sägas om romanernas framställningar av relationerna mellan människan och hennes omgivning. Det är inte heller, menar jag, "ett utarmat skogslandskap" man möter i *Vargskinnet*, även om exploateringen av skogen blir synlig i trilogin. Det är snarare just det gränsland, vilket tidigare nämnts, läsaren kliver in i. Där möjliggörs såväl gränsöverskridanden och gränssättning och trilogin förmedlar en kulturkritik som når långt utöver "det moderna konsumtionssamhället". Sträng gränssättning och hierarkisk ordning som en allmänmänsklig tendens utmärker också *Vargskinnets* gestaltningar av förtryck.

Flera forskare har i artiklar diskuterat olika gränsfenomens betydelse i Ekmans romaner och det motivet kan också sägas vara en del av den kontinuitet som brukar framhållas när det gäller författarskapet. Forsås-Scott har exempelvis studerat övergångar mellan olika berättarperspektiv i romansviterna *Kvinnorna och staden* och *Vargskinnet* och hon visar hur Ekman genom att kombinera ett berättande i första och tredje person förskjuter gränser kopplade till auktoritet och berättande: "[...] the much more complex boundaries created by the juxtapositions of narrational strategies help define social and political criticism, contribute to raising key issues to do with gender and subjectivity, and foreground the significance, both ethically and aesthetically, of narrative and narration."¹¹⁵ Ekmans utforskning av berättarperspektiv anas, menar hon, redan i romanen *Pukehornet* (1967).¹¹⁶

I mina läsningar av de avsnitt i *Vargskinnet* som förmedlas av Risten, som jagberättare, framkommer också olika typer av gränsöverskridanden, även om mitt teoretiska perspektiv inte är narratologiskt. Forsås-Scott har dock vid flera tillfällen återkommit till Ekmans romaner, bland annat utifrån frågor som rör just gränsen mellan människan och hennes omgivning, och i kapitel II diskuteras några av hennes slutsatser och teoretiska perspektiv. Forsås-Scotts forskningsinsats är, utöver Schottenius och Lindhés, den som jag främst tar avstamp i och ofta återvänder till. I avhandlingens avslutande kapitel diskuteras likheter och skillnader i våra slutsatser.

Utifrån ett postkolonialt perspektiv visar Ingela Pehrson Berger "hur gränser mellan folkgrupper och gränser i det historiska tidsflödet etableras och överskrids eller upphävs" i *Vargskinnet*.¹¹⁷ Hon uppmärksammar att flera av trilogins karaktärer är främlingar i den miljö de befinner sig i. Med hänvisning till Homi

¹¹⁴ Ibid.

¹¹⁵ Helena Forsås-Scott, 2008, s. 379.

¹¹⁶ Ibid., s. 378.

¹¹⁷ Ingela Pehrson Berger, "'Ge mig din mänsklighet'. Om gränserna och 'mellanrummet' som tema i Kerstin Ekmans romaner *Guds barmhärtighet* och *Sista rompan*" i *Litteratur och språk*, "Tema: Gränsöverskridande i och kring litteratur", red. Sture Packalén, Mälardalens högskola 2005: 1, s. 3–21, <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:120511/FULLTEXT01.pdf>, hämtad 2015-04-01.

K. Bhabha diskuterar hon karaktärernas positioner utifrån begreppet "mellanrum": "I detta 'mellanrum' upplöses gränserna, där blandas det 'andra' med det 'egna' och något nytt uppstår."¹¹⁸ Pehrson Bergers beskrivning har likheter med det jag ser som ett öppnande av nya rum, där gränskronotopen spelar en väsentlig roll för just gränsupplösningen. Upplösningen av *formens* värld framstår hos Ekman, menar jag, som nödvändig för att nya bilder av yttervärlden ska kunna uppstå i vårt inre.

Cecilia Lindhé har uppmärksammat gränstematiken hos Ekman, bland annat i artikeln "Intermediala och kroppsliga gränser i Kerstin Ekmans *En stad av ljus* och *Gör mig levande igen*", från 2008.¹¹⁹ Hon diskuterar där olika uttryck för "intermedialitet" eller "interartialitet", det vill säga relationer mellan olika typer av medier och konstarter. Lindhé skriver bland annat att "korsbefruktningen mellan olika mediala uttrycksformer i den skönlitterära produktionen" även "fokuserar ett överskridande [...] av olika kulturella föreställningar, som till exempel kvinnligt-manligt, natur-kultur, kropp-själ".¹²⁰ Redan i en artikel från 2001, "Världar i kollision" är det gränsöverskridanden hon studerar och det här är en studie som kan sägas ligga mycket nära de teoretiska perspektiven i min avhandling:

I Kerstin Ekmans roman *Gör mig levande igen* (1996) möts flera olika världar i en dialog som alstrar nya betydelser. I denna dialog skapas inga absoluta sanningar, inga fasta betydelser eller slutgiltiga lösningar; människan beskrivs inte som något som "är" utan något som skapas och utvecklas. I mötena mellan olika världar, som skiljer sig ifråga om kön, sociala klasser, fiktiva och verkliga människor och som dessutom tar in allusioner till olika litterära och musikaliska verk, gestaltas kvinnors röster.¹²¹

Lindhé utgår ifrån Bachtins definition av grotesken och ser den som en "subversiv kraft" vilken upprepade gånger i romanen synliggör "frigörelsen från en begränsande struktur".¹²² Det är främst denna frigörelse som diskuteras, inte grotesken i sig. Jag menar att grotesken, i kombination med det sublimala, ingår i gestaltningen av det tidrum som jag kallar gränskronotopen, och även om våra tolkningar delvis skiljer sig åt finns det anledning att återkomma till Lindhés artikel.

Pehrson Berger har även hon i en artikel behandlat *Gör mig levande igen*, delvis med utgångspunkt i en polemik mot tidigare forskares, däribland Lindhés, tolkning av romanen som i huvudsak postmodernistisk.¹²³ Pehrson Berger

¹¹⁸ Ibid., s. 6.

¹¹⁹ Cecilia Lindhé, "Intermediala och kroppsliga gränser i Kerstin Ekmans *En stad av ljus* och *Gör mig levande igen*" i *Gränser i nordisk litteratur. Borders in Nordic Literature*, red. Clas Ziliacus, Heidi Grönstrand & Ulrika Gustafsson, volym II, Åbo: Åbo Akademis förlag 2008a, s. 381–387.

¹²⁰ Lindhé, 2008b, s. 382.

¹²¹ Lindhé, 2001, s. 74.

¹²² Ibid.

¹²³ Ingela Pehrson Berger, "Verklighetsfrågan i Kerstin Ekmans roman *Gör mig levande igen*", *Samlaren*, (2003), s. 4.

betonar den kritik som i romanen riktas mot just en postmodernism som ifrågasätter "hela verkligheten och de essentiella värden som Krilon och hans författare trodde på".¹²⁴ Hon diskuterar olika riktningar inom postmodernismen, ställer dem mot modernismen och försöker utreda romanens olika framställningar av verkligheten. Hon ser i den ingen naiv förhoppning om litteraturens möjligheter att förändra världen och ingen utopi, men ändå en tro på humanismen och en maning till debatt. Det är en tolkning hon delar med Rochelle Wright och i likhet med henne ser hon också en strävan efter dialog i de intertextuella inslagen.¹²⁵ Pehrson Berger menar att *Gör mig levande igen* främst är en modernistisk roman, som ger uttryck för författarens engagemang "i samhällsverkligheten och den existentiella verkligheten" och hon hävdar att Ekman snarare tar ställning *mot* postmodernismen inom litteraturforskningen.¹²⁶

Pehrson Berger lyfter fram flera mycket viktiga och intressanta inslag i romanen, men ett problem hos såväl de forskningsrön hon vänder sig mot som hennes egen slutsats är att Ekman, som författare, ständigt rör sig över gränser och svårligen kan införlivas något enskilt fack eller någon specifik estetisk riktning överhuvudtaget. Forsås-Scott har påmint om att Ekman tidigt i karriären, redan i slutet av 1960-talet, uttryckligen tog starkt avstånd ifrån konventionella genregränser.¹²⁷ Det avståndstagandet anas också i hennes diskussioner kring litterär tradition och förnyelse och i texter som på olika sätt hävdar rätten att överskrida kanoniserade gränser, som exempelvis "Rätten att häda".¹²⁸

Forskningen kring Kerstin Ekmans romaner är omfattande och ovanstående genomgång är långt ifrån fullständig, men den innehåller de studier som framstår som mest framträdande och relevanta för mina teoretiska perspektiv. Vissa artiklar av intresse, om än inte så besläktade med mina utgångspunkter, nämndes i avhandlingens inledning och nedslag i ytterligare texter som diskuterar författarskapet görs också i analyserna.

Avhandlingens ramar

Det hade varit möjligt att välja ut ett fåtal av de gränser eller gränsöverskridanden som framträder i *Vargskinnet* och på så vis minska studiens ramar. Några få motiv skulle sannolikt ha utgjort ett tillräckligt material för en avhandling, men det är inte de enskilda typerna av gränser som främst har intresserat mig i mötet med *Vargskinnet*. Det har istället varit min strävan att försöka överblicka helheten och se hur olika motiv och kronotoper samverkar med den. Kronotoperna "utgör organiserande centra för de viktigaste händelserna" i romanen, enligt Bachtin: centra i vilka intrigens knutar "knyts och upplöses".¹²⁹ Min be-

¹²⁴ Ibid., s. 5.

¹²⁵ Ibid., s. 18.

¹²⁶ Ibid., s. 45.

¹²⁷ Forsås-Scott, 1995, s. 74.

¹²⁸ Kerstin Ekman, *Rätten att häda*, Tollarps: Studiekamraten, 1994.

¹²⁹ Bachtin, 1991a, s. 158.

traktelse växlar *mellan* helhet och detalj, form och innehåll, ungefär som Ingefrids när hon står inför Anands installation. Romankonstruktionen synliggör och problematiserar karaktärernas underliggande värderingar och världsbilder. Mångfalden skapar mönster, vilka kan framstå som osammanhängande, men där finns nav, upprepningar och märkliga sammanträffanden.

II. ANANDS SKAPELSE – EN INGÅNG

I likhet med Forsås-Scott menar jag att karaktären Anands noggrant konstruerade nätverk av trådar och ting, i romanen *Skraplotter*, liksom hans intensiva arbete med detta, kan sägas vara en metafor för romanen som skapelse och för skapelseprocessen i sig. Installationen återges via flera karaktärers betraktelser, bland annat Ingefrids, och möjligheten att se den som en metafor lyftes fram kapitel I. Anands skapelse är också en lämplig ingång till en fördjupande presentation av några tankegångar och begrepp som, utöver gräns och gränsvandrare, är betydelsefulla i avhandlingens analyser. I bilden, som återkommer och varieras, synliggörs de områden och begrepp som jag kommer att uppehålla mig vid i mina analyser. Det mest grundläggande av dessa är *form*.

Relationen mellan form och innehåll

När installationen dyker upp för sista gången, i slutet av trilogins avslutande del är det Anands morfar, konstnären Elis Eriksson, som intensivt betraktar mönstret och han konstaterar att "det är *format* på det här" (SKL, s. 343, min kursivering). Skildringarna av Elis eget konstnärskap, inom måleri och glaskonst, berör ofta relationen mellan form och innehåll och trots att materialen inte är desamma i hans och dottersonens skapande gör *likheten* mellan beskrivningarna av den kreativa processen att de kan sägas vara förenade.

I Elis tankar om det oformligas väg mot struktur och yta betonas den ständigt pågående omvandlingen av världens materia och i schopenhauersk anda anser han att *viljan* är dess drivkraft. Detta är en kraft som ligger bortom människans avsikter, ohejdbar och lustfylld. Han ser den även i glasmassan i sin hytta:

Liv eller inte liv tycktes vara likgiltigt för denna vilja. Form. Det var dess åtrå.

Det som rörde vid den och fick den att ta en trevande form var ofta en förorening. Något önskat. Ett litet fel. Eller en människa som han, en som inte alltför strängt upprätthöll skillnaden mellan liv och död. (SR, s. 159)

I formgivningsprocessen, som den framträder hos både Anand och Elis, likställs högt och lågt, liv och död. Anand är "besatt av motsatser" när han planerar sin installation och Elis anar att det handlar om "ekvilibrum", det vill säga om jämvikt i konstruktionen: "Vargar och lamm. Det hörs ju att det ska vara båda. [...] Eld och vatten. Pilsner och mjölk." (SKL, s. 255) Deras skapande har fler likheter. Det rymmer såväl kontroll som upphävande av kontroll. Elis sätter i gång processer i glasmassan, men styr dem inte. Anand arbetar maniskt, som i "feber", med sin konstruktion för att allt ska bli rätt, men släpper sedan också in

det okontrollerbara i form av ljus, vind och värme. När han har byggt sin största installation, i slutet av trilogin, leder hans experiment med ljuseffekter till att både installationen och det omgivande rummet, ett litet fjällkapell, brinner ned. Det här innebär en förintelse av både formen och innehållet, men också en öppning mot nya möjligheter, mot ett nytt rum. Just detta är en av Anands drivkrafter, nämligen viljan "att skapa ett rum som inte funnits förut" (SKL, s. 119).

Vargskinnet rymmer återkommande skildringar av växlingen mellan liv och död, existens och förintelse, form och upplösning, inte bara i konsten. Villkoren för konsten och för världen – det av människans lek skapade och den fysiska skapelse som hon verkar i – framställs i romanerna som likartade. Ibland är bilderna där dessa jämföras konkreta, exempelvis i föreningen av installationen och kapellet som form i upplösning, men samstämmigheten i den förgängliga fysiska formvärlden och människans förståelse av processerna är också underförstådd. Den förmedlas via enskilda, men av intrigen sammanförda, karaktärers tankar och sinnliga upplevelser av livet.

Ett exempel är när Anands mormor Myrten tänker på sin döda fars kropp och det faktum att den redan under begravningen "särades och förflöt", att kroppen i graven dessutom skulle utsättas för ett hot: regnvatten. Hon vänder sig mot omgivningens ovilja att se döden som konkret upplösning av den biologiska fysiska formen, det vill säga kroppen: "Om den hade de fel. Den förändrades. Men de låtsades inte om det. *Kroppen betyder ingenting*. Inuti sig visste Myrten det som de förnekade. Hon såg det." (SR, s. 279)

Detta *inuti* pekar mot kroppen som form, en rymd med en gräns mellan inre och yttre. Gränsen är påtaglig, men ändå vag och måste förtydligas i medvetandet, vilket Myrten också gör: "Det var två olika världar. En var utanför i tjattret av röster och dånet av lastbilmotorer. En var inne i henne. Hon måste vara noggrannare med att stänga dörren mellan dem. Men *ingenting* var riktigt självklart." (SR, s. 278)

I motsats till Myrten strävar inte Elis efter att stänga dörren mellan inre och yttre, att markera gränsen. Han bejaktar överskridandet, både i livet och i sitt skapande. I sin glashytta funderar han över människans bortstötning av andra: "Vi föreställer oss ett inre, tänkte han. En mörkfuktig levande massa som vill ut och förena sig med ett annat inre. Men vi är ensamma med våra kroppar som vi putsat opp så att de stöter bort beblandning och beröring." (SR, s. 310) Endast i uppriktig och okonstlad kärlek, där kroppar saknar "fasad och stängsel", ser han en möjlighet till närhet mellan människor, en möjlighet till förening. Elis har upplevt den gränslösa kärleken, men också hur kroppen åter sluts: "Det där med Myrten Halvarsson, det varade bara fjorton dagar. Sen stängdes hennes kropp. Det hände när hon sa nåt om mamma. Att hon inte höll rent omkring sig. Hon skulle veta." (SR, s. 311)

Renhet framstår hos vissa karaktärer i *Vargskinnet* som viktigt för kroppens konkreta yttre avgränsning, som ett sätt att förtydliga denna fysiska gräns, skapa en yta som "stöter bort beblandning". Myrten ord om Elis mor innehåller ett

ifrågasättande av just *närhet*. Hon antyder att den kan vara en risk för att drabbas av sjukdomar, och att denna risk måste kontrolleras av människan. Hon måste:

Klara opp det.

Hurdå?

Ja, du vet. Tuberkulosen kommer ju av dålig hygien också. Ohyra och smuts.

När det är trångt och man inte ...

Klarar opp det?

Ja. (SR, s. 117)

Elis vänder "henne ryggen". Med sina *ord* stänger Myrten dörren, inte bara mot världen, utan också mot mannen som hon förälskat sig i.

Språket som ett skydd mot upplösning, men också som ett hinder för förnyelse, är en av *Vargskinnets* trådar som knyts till frågan om form och innehåll. I trilogin betonas att gränsen mellan inre och yttre skapas och upprätthålls med hjälp av språket; denna gräns är en av människan sammansatt konstruktion (i likhet med dörren) och manifesterad i ord. Samtidigt framställs språket också som en möjlighet att *överbrygga* avståndet mellan jaget och den andre, mellan inre och yttre – en bro som möjliggör kommunikation. Att posthuset i byn Svartvattnet, vilken är en central plats i trilogin, uppförs alldeles intill bron över den å som utgör det lilla samhällets yttre gräns är ingen slump. Via bron kommer brev och på densamma förs många av romanernas viktiga samtal. I dessa bilder av språk och kommunikation, som en dörr och en bro, synliggörs alla gränzers dubbla funktion: de bildar en barriär *och* en öppning.¹³⁰

Vargskinnets problematisering av relationen mellan inre och yttre pekar, menar jag, mot just det komplexa förhållandet mellan form och innehåll: det oformliga som tar gestalt i det förnimbara yttre blir å ena sidan möjligt att urskilja, att sära från annat, men är å andra sidan alltid förenat med sig självt, som innehåll. Michail Bachtin har pekat på "formens primära funktion i förhållande till innehållet – *att isolera eller separera*".¹³¹ Det innebär också att *avgränsning* är en förutsättning för formen att framträda, samtidigt som den isolering som gränserna framkallar aldrig kan vara fullständig: "Formen och innehållet måste förstås i sin väsentliga och nödvändiga växelverkan: formen som innehållets form, och innehållet som formens innehåll [...]."¹³² Bachtins formulering kan överföras på en parallell växelverkan: formen som gränsens form, och gränsen som formens gräns. Det ena kan inte finnas utan det andra, är beroende av vartannat. Även abstrakta gränser kräver någon typ av föreställning om enhet, som det ena tillhör och det andra inte.

¹³⁰ Svend Erik Larsen, "Boundaries. Ontology, Methods, Analysis", i *Border Poetics De-Limited*, red. Johan Schimanski, Stephen Wolfe, Hannover: Wehrhahn, 2007, s. 98.

¹³¹ Bachtin, 1991a, s. 241.

¹³² Ibid., s. 250.

Tidrummen i romanerna

Form är rymd och *rumsligheten* är framträdande i Anands installation. Trådarna i hans verk "bildar bågar" vilka "delar rumsvolymen i valv" och det som blir till, det som "är", är också rörligt. Han accepterar motvilligt att hans "grej" plockas ned och förpackas i lådor, men för en stund har han "varit i ett rum som han skapat och han har förlorat alla begrepp om tid" (SKL, s. 117). Tiden och rummet diskuteras återkommande i trilogin och är oundvikligen sammankopplade med den övergripande frågan om form och innehåll. Dessa dimensioner, så betydelsebärande både för skapandet av verklighetens och fiktionens världsbilder, är centrala även för avhandlingens analys av *Vargskinnnet*. Utan rummet, med sina gränser, finns inga fästpunkter mellan vilka trådarna kan löpa. Det finns inga avstånd att överbrygga. Utan tiden är rörelsen *mellan* punkter inte heller möjlig. Rörelsen i romanerna skapas under läsningens gång, där läsaren också är medskapande, delaktig i iscensättningen av romanernas handling. På det viset är verklighet och fiktion beroende av och inflätade i varandra – oundvikligen förenade, men aldrig fullständigt ett.¹³³

Johan Öberg beskriver kronotopen, Bachtins Einstein-inspirerade begrepp, som "en nödvändig *form*": "Kronotopen är formen för hur tidens räcka (flöde) är sammansatt med rummets räcka (flöde) och på så sätt utgör en form för 'seendet', en konstruktion av verkligheten."¹³⁴ *Vargskinnets* gestaltningar av relationen mellan tid och rum är högst betydelsefulla för frågan om form kontra innehåll, eftersom dessa dimensioner utgör den mänskliga världsbildens mest grundläggande och betydelsebärande *gränser*: "Kronotopen är 'gränsernas gräns'".¹³⁵ Någon fullständig överföring av Einsteins relativitetsteori innebär givetvis inte lånet av begreppet, men vissa aspekter av denna har betydelse även för Bachtins förståelse av litterära gestaltningar: tiden och rummet är *förenade* och kan bara separeras via analysens abstraktion *och* det finns inte ett enda möjligt tidrum, utan flera.¹³⁶

Bachtin hävdade att människan tillägnat sig "enskilda sidor av tiden och rummet, tillgängliga på ett givet historiskt stadium" och att hon också har utvecklat metoder "för att återspegla och konstnärligt bearbeta" dessa olika sidor av verkligheten.¹³⁷ Ny kunskap och nya föreställningar om tid och rum har med andra ord påverkat utvecklingen av såväl människans verklighetsuppfattning som hennes konstnärliga gestaltningar av denna. Kronotopbegreppet innebär en betoning av tidens och rummets enhet utifrån människans

¹³³ Ibid., s. 161.

¹³⁴ Johan Öberg, "Efterord", i Michail Bachtin, *Det dialogiska ordet*, övers. Johan Öberg, Gråbo: Anthropos, 1991a, s. 283.

¹³⁵ Ibid.

¹³⁶ Gary Saul Morson & Caryl Emerson, *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics*, Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1990, s. 368. Stavningen av efternamnet varierar inom olika språk, men i avhandlingen tillämpas formen Bachtin, utom i citat där en annan stavningsvariant använts.

¹³⁷ Bachtin, 1991a, s. 14.

perception, kategoriernas "fundamental unity, as in the human perception of everyday reality".¹³⁸

Med kronotop avses "[d]en viktiga ömsesidighet som råder i relationerna mellan tid och rum", inte bara i verkligheten, utan också i litteraturen.¹³⁹ Kronotoperna utgör därmed olika (historiskt formade, men också föränderliga) sätt att konkretisera tiden och rummet i litterära skildringar, med stor betydelse för såväl händelseförlopp som gestaltning: "I dem erhåller tiden en sinnligt-åskådlig karaktär", hävdar Bachtin, eftersom "händelser konkretiseras i kronotopen, får kött och blod. Man kan meddela eller informera om en händelse och därtill ge exakta angivelser av tid och plats för händelsen."¹⁴⁰

Trots det historiskt föränderliga hos kronotopen har den en kärna: "I den litterära kronotopen sker en förening av rums- och tidskännetecken i en meningsfull och konkret helhet. Här förtätas tiden, pressas samman och blir konstnärligt-åskådlig; också rummet tänks och mäts i tiden. Den konstnärliga kronotopen karaktäriseras av denna intersektion av räckor och förening av kännetecken."¹⁴¹ Det handlar om punkter eller avsnitt i texten där gestaltningen av tid och rum är påtaglig, laddad med betydelse för handlingen, men också om rörelsen mellan dessa punkter – rörelsen genom rummet. I kronotopen synliggörs och uppmärksammas tiden och rummet på ett konkret sätt.¹⁴²

Bachtin urskiljer några typiska sätt att gestalta tidrum – kronotoper – och diskuterar hur dessa påverkat främst romangenrens utveckling. Olika kronotoper har, beroende på bland annat vetenskapliga upptäckter och filosofiska teorier, dominerat under olika perioder av litteraturens historia, ibland konkurrerat med varandra, men också genomgått förändringar under tidens gång. Även om flera olika tidrum ofta förekommer i en och samma berättelse, kan några större, mer övergripande typer urskiljas i litteraturhistorien.¹⁴³ Jag ska presentera dessa i kapitel V, där *Vargskinnets* karaktärer diskuteras utifrån sina roller som *gränsvandrare*.

I en artikel om Hjalmar Bergmans författarskap, från 2009, konstaterar Sten Brandorf att kronotopen "har fått stå i skuggan för teorierna om polyfonin och karnevalen", men att intresset ökat på senare tid.¹⁴⁴ Brandorf väljer att utgå ifrån tröskelkronotopen, "en gränsposition", ett "rum som synliggör eller signalerar en krisartad transformation", vilket han menar är återkommande hos Bergman.¹⁴⁵ Han konstruerar dessutom två egna kronotopbegrepp, "Den sviktande bron" och "Tornrummet", för att beskriva några specifika och komplexa tidrum i

¹³⁸ Nele Bemong & Peter Borghart, "Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives", i *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope. Reflections, Applications, Perspectives*, red. Nele Bemong, Peter Borghart, Michel De Dobbeleer, Kristoffel Demoen, Koen de Temmerman & Bart Keunen, Gent: Academica Press, 2010, s. 3.

¹³⁹ Bachtin, 1991a, s. 14.

¹⁴⁰ Ibid., s. 158.

¹⁴¹ Ibid., s. 152.

¹⁴² Ibid., s. 158.

¹⁴³ Bachtin, 1991a, s. 160.

¹⁴⁴ Sten Brandorf, "Kronotoper i Hjalmar Bergmans författarskap", *Samlaren* (2009), s. 55.

¹⁴⁵ Ibid., s. 56.

Bergmans texter. Han ser kronotopbegreppet som användbart i analyserna, även om det måste "snävas in och preciseras" för att göra det möjligt att "mer i detalj avgöra hur litterära texter byggs upp":

Tröskeln som ett återkommande kronotopiskt motiv kan tjäna som utgångspunkt för en psykologiskt existentiell topografi. Vid kanten av Sakyamunis vatten, grottan, den sviktande bron, gatan nedanför krogtrappan [...] det är platser i Hjalmar Bergmans författarskap, där krisförlopp utspelas eller signaleras. Där hotar mörkret, skuggorna eller psykosen [...].¹⁴⁶

I avhandlingen "*Skeendet på stället*". *Röster och samtidigheter i tre verk av Sara Lidman* (2017), som behandlar Sara Lidmans författarskap, tillämpar Anna Salomonsson mötets samt vägens och tröskelns kronotop i ett av sina kapitel.¹⁴⁷ De två senare kronotoperna beskriver hon som "gränsplatser", där möten kan uppstå, men kallar dem även för *motiv*, och faktum är att Bachtin inte skiljer mellan dessa begrepp på ett tydligt sätt.¹⁴⁸ Nele Bemong och Pieter Borghart har kritiserat att han i sin essä ibland använder *motiv* och *kronotop* synonymt.¹⁴⁹

Även om det här ger upphov till en viss begreppsförvirring, menar jag att närheten mellan uttrycken är oundviklig. Motiv och kronotop är, liksom metafor, begrepp som har en tendens att glida över i varandra. De tycks alla (direkt eller indirekt) relatera till någon typ av speglande tvåsidig bild, vilken har en fysisk och en abstrakt sida. Betydelsen uppstår på (den diffusa) gränsen mellan de båda, i mötet mellan dem.¹⁵⁰ Kronotopen kan sägas vara en underliggande organisationsprincip, som rör gestaltningen av tiden och rummet, och den *representeras* ofta av just ett metaforiskt motiv, som exempelvis tröskeln och vägen.¹⁵¹

Krisen kan innebära nedbrytning och död, men också omvandling och förändring och det är mötet mellan motsatser som sätter i gång processen. Salomonsson menar att mötets kronotop kan "fungera som en kreativ gränsplats" där "motstridiga röster" kan sammanföras, som hos Lidman: "Nästan alla möten som skildras innehåller konkurrerande representationer av tid som var för sig kan knytas till olika karaktärers inre. Det kronotopiska motivet som textstruktur gör det möjligt att studera karaktärernas överlappande medvetanden på den specifika gränsplats som exempelvis vägen eller hotellfoajén utgör i texten."¹⁵²

¹⁴⁶ Ibid., s. 80.

¹⁴⁷ Anna Salomonsson, "*Skeendet på stället*". *Röster och samtidigheter i tre verk av Sara Lidman* [diss.], Linnaeusuniversitetet, Växjö: Linneaus University Dissertations 2017, s. 24–25.

¹⁴⁸ Ibid., s. 25.

¹⁴⁹ Nele Bemong & Pieter Borghart, 2010, s. 6.

¹⁵⁰ Vilket av begreppen som lämpar sig bäst tycks främst handla om det sammanhang vilket bilden relateras till. Ett motiv är en bild eller ett uttryck som återkommer i ett eller flera verk och signalerar en betydelse som går utöver det *konkreta* i bilden. Motivets *kan* vara en metafor, det vill säga en trop där bildens konkreta och abstrakta sida dessutom signalerar likheter, någon form av *analogi*, mellan två fenomen.

¹⁵¹ Möjligen kan man även hävda att kronotopen, bortom de många illustrativa begreppen, är metaforisk i sig: det konkreta, manifesterade, fysiska rummet är förbundet med (eller jämförs med) den abstrakta tiden.

¹⁵² Salomonsson, 2017, s. 25.

I mina analyser synliggör kronotoperna inslag liknande de som Brandorf och Salomonsson lyfter fram. I *Vargskinnnet* finns återkommande krisförlopp i anslutning till möten vid gränser, men de framställs där som ett tillstånd, snarare än en plats. Tröskelkronotopen som krisrum används, menar jag, ofta på ett nästan slentrianmässigt sätt i analyser och diskussioner, med Bachtins läsning av Dostojevskij som förebild. Kronotopen preciseras sällan och jag håller med Brandorf om betydelsen av detta görs. Jag vill förtydliga Ekmans sätt att gestalta upplösningens och förändringens tidrum, ett kristillstånd som också rymmer möjligheten till upplösningen av tidrummet i sig – en *upplösning av formens värld*.

Kreativitet, kropp och tänkande

I mina läsningar av Vargskinnstrilogin och i mitt skrivande om romanerna tar jag i hög grad hjälp av Bachtins tankegångar och teorier, inte som sanningar utan just som ett sätt att *tänka* kring litteratur och kring berättande. Detta är även ett tänkande kring människans sätt att uppfatta verkligheten. Världen omger oss, men vi är också en del av den: en komplex relation med oklara gränser. Det handlar om trevande tankar med en riktning, men också en öppenhet inför det okontrollerbara och vaga. Det tar sin utgångspunkt i acceptansen av att all systematisering har brister och Bachtin vände sig mot formalismens ”fruktan för hypoteser” och brist på ”utforskande djärvhet”.¹⁵³ Gary Saul Morson och Caryl Emerson betonar att Bachtin visserligen ansåg begrepp vara nödvändiga, men inte oföränderliga och i idén om en monologisk *enhet* fann han ett hot mot kreativiteten:

Bakhtin attempted to rethink the concept of unity in order to allow for the possibility of genuine creativity. The goal, in his words, was a “non-monologic unity,” in which real change (or “surprisingness”) is an essential component of the creative process. As it happens, such change was characteristic of Bakhtin’s own thought, which seems to have developed by continually diverging from his initial intensions.¹⁵⁴

I öppenheten inför avvikelser och i bejakandet av rörelsen mellan kontroll och förlust av densamma påminner den här inställningen till vetenskaplig forskning om Elis och Anands konstskapande, där initiativ och noggrann planering förenas med ett tillåtande av *det oväntade* att påverka processen och därmed risken för ständig omvandling. Den växlingen kan också, naturligtvis utan att överdriva likheterna, sägas ha präglat skrivandet av denna avhandling, där avgränsning och disposition ständigt har utgjort en utmaning och därför ofta bytt skepnad. Det beror inte i första hand på medvetna val, utan bottnar i *Vargskinnets* problematisering av fasta och tydliga ramar. Det ena området glider in i det andra och detta är en del av trilogins gränstematik, där gränsupplösning fram-

¹⁵³ Ibid., s. 7–13.

¹⁵⁴ Morson & Emerson, 1990, s. 2.

ställs som en förutsättning för omvandling *av* och ny förståelse *för* de föreställningar som bygger upp våra världsbilder. Här sker ett utbyte mellan avhandlingens form och dess innehåll, mellan mina försök att formulera, att fånga i ord, den ständigt undflyende omvandlingen – *metamorfosen* – i Ekmans texter. Samtidigt som studiens ramar i form av urval, teoretiska begrepp, kapitel och avsnitt behövs, är dessa inte självklara och kan inte heller vara det.

Det finns anledning att dröja kvar något vid den kreativa tankeprocess som Bachtin förespråkade. Liknande föreställningar är nämligen framträdande inte bara hos Anand och Elis, utan hos flera karaktärer i Ekmans romaner, som exempelvis Blenda Uvhult i *Gör mig levande igen* (1996). Hon funderar över sambandet mellan den lustfyllda kroppen och människans tankeförmåga, mellan icke-systematiska biologiska processer och det lekfulla *prövandet* av idéer:

Långt uppe i huvudet når svirrandena. Till hjärnan i själva verket. Hjärnans vindlingar är ju fett och liknande. Tête à veau – något krämigt. Är kropp. Varför skulle inte de där pulserande och till slut svirrande lustförnimmelserna nå in i tankeförmågan, i själva begreppsbildningsapparaten, och göra tankarna lätta och syrerika och solguldbelyst spädgröna eller tunt rymdblåa i stället för järn- och stenhaltiga, varaktigare än koppar, systembyggande och epokgörande. Usch. Varför kan inte tankar, ja, idéer om man nu ska gå in på Odas område, vara lätt uppflygande och snuddande och luftskiktsföljande? Man måste kunna ta ner dem igen som pappersdrakar som flyger dåligt. Upp igen med en annan. Pröva. Pröva om. Se dem singla och knycka mot det tunna rymdblåa.¹⁵⁵

Blenda befinner sig i ett rörligt vattenrike och hos krukmakaren – på ett symboliskt plan en *skapare* – i denna suggestiva gestaltning av minne, historia, omvandling och kreativt skapande. Likt ugglan, som Blendas efternamn anspelar på, och de andra fåglarna i den sufiske poeten Attars poem *The Conference of the Birds* (en för romanen viktig intertext) företar Blenda en inre resa, där hon tvingas hantera sina brister och bemästra sitt ego för att en förvandling ska ske.¹⁵⁶ Allt är i rörelse i detta vattenrike och karaktären befinner sig vid "utposterna", där hägern vaktar: "Sätter gränserna".¹⁵⁷ Här synliggörs tänkandets yttre gränser och ett bejakande av ständig förvandling.

Det är det rörliga tänkandets kreativa potential som framhävs i gestaltningen av Blendas funderingar, men också *kroppens* betydelse för tankeprocessen: Hon ger en bild av ett *luststyrt* tänkande (när "de [...] svirrande lustförnimmelserna" når hjärnan) utifrån en *rörlig position*. Ekmans beskrivning har stora likheter med Braidottis hypotetiska *figuration* "the nomadic subject" och det nomadiska, vandrande tänkande som följer av detta subjekts ständiga rörelse genom tid och rum:

¹⁵⁵ Kerstin Ekman, 1996, s. 351.

¹⁵⁶ Farid Ud-din Attar, *The Conference of the Birds*, övers. Afkham Darbandi & Dick Davis, London: Penguin Books, 2011.

¹⁵⁷ Ekman, 1996, s. 354.

The term *figuration* refers to a style of thought that evokes or expresses ways out of the falloccentric vision of the subject. A figuration is a politically informed account of an alternative subjectivity. I feel a real urgency to elaborate alternative accounts, to learn to think differently about the subject, to invent new frameworks, new images, new modes of thought. This entails a move beyond the dualistic conceptual constraints and the perversely monological mental habits of falloccentrism. I take it as the task of the feminist – as of other critical intellectuals – to have the courage to face up to the complexity of this challenge.¹⁵⁸

Precis som Bachtin är det ett monologiskt tänkande Braidotti vänder sig mot, men hon betonar att detta är en falloccentrisk *vana*, möjlig att utmana, trots många svårigheter. Det är en *materialistisk* feminism hon lyfter fram som nödvändig för det nytänkande subjektet, "one that develops the notion of corporeal materiality by emphasizing the embodied and therefore sexually differentiated structure of the speaking subject".¹⁵⁹ Vidare är det känslans – *begärets* – roll som drivkraft för tänkandet som framhålls.¹⁶⁰ Det ger också citatet ur *Gör mig levande igen* uttryck för.

Braidottis feministiska teorier belyser, menar jag, det förkroppsligande av tankeprocessen och den omvandling av föreställningar läsaren möter hos karaktären Blenda, men också på många andra håll i Ekmans romaner, inte minst i *Vargskinnet*. Dessa får därför betydelse för mina läsningar av trilogin, i vilken det pågår en ständig glidande rörelse mellan det kroppsligt materiella, det symboliska (bild)språket och kulturella föreställningar. Den rörelsen, och det gränsöverskridande perspektiv som krävs för att iakttä och tänka kring den samma, påminner om Braidottis subjekt. Med förkroppsligandet av subjektet avser Braidotti inte en essentialistisk syn på kvinnan som biologisk eller sociologisk kategori, utan detta subjekt fungerar "as a point of overlap" mellan kategorier som "the physical, the symbolic, and the sociological".¹⁶¹

Här finns möjlighet att ännu en gång vända blicken mot Anands skapelse, nu utifrån Braidotti. I "Narratives from the Margin? Welfare and Well-being in Kerstin Ekmans's *Skraplotter*" (2011) visar Helena Forsås-Scott att installationen även kan ses som en metafor för det Braidotti kallar "rhizomic growth".¹⁶² Rhizomet är ytterligare en figuration och ett lån från Gilles Deleuze, men begreppet är egentligen hämtat från biologins område och beskriver en typ av icke-hierarkiskt växande. Forsås-Scott använder det i sin analys främst för att belysa kollektivistiska relationer i *Vargskinnet*, och hon ifrågasätter den förenklaade tolkningen att trilogin gestaltar situationen i ett marginaliserat område, långt borta från centrum.¹⁶³ Intressant här är att rhizomet också kan ses som en gestaltning av ett icke-falloccentriskt *tänkande*:

¹⁵⁸ Rosi Braidotti, 1994, s. 1–2.

¹⁵⁹ *Ibid.*, s. 3.

¹⁶⁰ *Ibid.*, s. 14.

¹⁶¹ *Ibid.*, s. 4.

¹⁶² Helena Forsås-Scott, 2011, s. 92.

¹⁶³ *Ibid.*, s. 85.

The rhizome is a root that grows underground, sideways; Deleuze plays it against the linear roots of trees. By extension, it is "as if" the rhizomatic mode expresses a nonphallogocentric way of thinking: secret, lateral, spreading, as opposed to the visible, vertical ramifications of Western trees of knowledge."¹⁶⁴

Denna sidledes växande spridning, som Braidotti poängterar är grundläggande för själva tankeprocessen, är också ett tänkande som i hög grad är undermedvetet, fysiskt och ligger *bortom språket*: "Thinking [...] is to a very large extent unconscious in that it expresses the desire to know, and this desire is that which cannot be adequately expressed in language, simply because it is what sustains it as its prelinguistic condition."¹⁶⁵ I den meningen kan Anands skapelse, detta nätverk av trådar och fragment, absolut sägas vara en metafor för "rhizomic growth". Ingefrid vill, men kan inte, formulera det hon ser: "Blicken dras till den. Ändå går den inte att fokusera. Hon förstår och hon skulle vilja säga till Anand att hon förstår men vet inte hur det ska sägas. Att det finns. Men att det inte går att fixera och sätta fast. Att det *är*." (SKL, s. 116) Språket *fixerar* formerna.

Jag vill kortfattat fördjupa bilden av det kreativa tänkandets betydelse i Ekmans romaner med ytterligare en teoretiker. Utifrån psykoanalysens kunskaps- och begreppsområde diskuterar Anton Ehrenzweig, i *The Hidden Order of Art*, en form av perception som han kallar synkretistisk och menar att denna är utmärkande för de inledande stegen i det konstnärliga skapandet, där helheten är viktigare än de enskilda delarna.¹⁶⁶

I det sammanhanget använder han även begreppet spridd avläsning [scattered scanning].¹⁶⁷ Det handlar om ett fragmenterat, men ändå koncentrerat betraktelsesätt: en fokusering av det ofokuserade. Det är, menar jag, den typ av seende som Ingefrid ger uttryck för i citatet ovan. Det är spädbarnets perception av den ännu odifferentierade och därför kaotiska omvärlden som är utgångspunkten för Ehrenzweigs beskrivning av det tillstånd som, enligt honom, även utmärker den kreativa skaparprocessen. Det handlar dock inte bara om en inspirationskälla för fantasin, utan om en kunskapsväg med egna sanningsanspråk:

My point will be that unconscious scanning makes use of undifferentiated modes of vision that to normal awareness would seem chaotic. Hence comes the impression that the primary process merely produces chaotic fantasy material that has to be ordered and shaped by the ego's secondary process. On the contrary, the primary process is a precision instrument for creative scanning that is far superior to discursive reason and logic.¹⁶⁸

¹⁶⁴ Braidotti, 1994, s. 23.

¹⁶⁵ Ibid., s. 101.

¹⁶⁶ Anton Ehrenzweig, *The Hidden Order of Art*, Berkley, Los Angeles, London: University of California Press, 1995, s. xi.

¹⁶⁷ Ibid.

¹⁶⁸ Ibid., s. 5.

Det undermedvetna är alltså, enligt Ehrenzweig, inte underordnat det medvetna rationella tänkandet. Tvärtom är det mycket betydelsefullt. Även den (natur)-vetenskapliga forskaren är därför beroende av det undermedvetna, menar han: "The chaos in the unconscious is as deceptive as the chaos in outer reality. In either case we need the less differentiated techniques of unconscious vision to become aware of their hidden order."¹⁶⁹ Det undermedvetna skiljer inte mellan figur och bakgrund. Det skiljer inte mellan motsatser och tillåter "all firm boundaries to melt in a free chaotic mingling of forms", men det kaotiska i intrycket är bedrägligt.¹⁷⁰ Där finns en annan ordning, eller snarare flera möjliga ordningar.

Med andra ord kan den synkretistiska, odifferentierade perceptionen lösa upp invanda föreställningar och former, men ur det upplösta och fragmentariska uppstår ständigt nya. Det är en öppen blick. Den analytiska blicken, däremot, väljer genast enkla, "goda", välkända former av flera möjliga.¹⁷¹ Att kreativiteten och upplösningen av fasta gränser har betydelse för tankeprocessen framställs lika tydligt hos Ehrenzweig som hos Braidotti.

Den synkretistiska perceptionen innebär en utvidgning [broadening] av fokus.¹⁷² Den blick, eller perception, som Ehrenzweig beskriver kan jämföras med karaktären Elis Eriksson utveckling som konstnär och hans återkommande betoning av vikten att *se*. Att Elis på allvar inleder sina konstnärliga utforskningar på ett sanatorium med namnet *Breidablikk*, i Norge, är talande i sig och person- liksom platsnamn bär ofta betydelse i Ekmans romaner. På Breidablikk upplever han att andra inte ser det han ser. Där han ser betydelse, ser andra upplösning.

Ett avsnitt i *Vargskinn* som koncentrerar Elis syn på skapelseprocessen har redan citerats; när han arbetar på glasbruket Avla ger han uttryck för ett bejakande av upplösningen och av det oförutsägbara i skapelseprocessen, när han står och blickar in i smältugnen. Elis föredrar glaskonstens i högre grad oförutsägbara processer, framför måleriet, och han tycks på ett indirekt sätt frammana former ur massan. Samtidigt förnekar han inte att det *finns* en kunskap bakom spontaniteten. Hans sätt att tillgodogöra sig den framstår dock som lika fragmentarisk och intuitiv som själva skapandet. Elis bejakar inte bara upplösningen, utan också det "skymningstillstånd" det försätter honom i:

Glasindustrin var mekaniserad nu. Den tillverkade till största delen emballage, planglas och glödlampor. Men han hade hittat den här dunkla hyttan och den heta ugnen vars anfangningshål lyste som ett sår. Han förstod nog att även här behärskades massan med insikter i kemi. Hans egen okunskap fördunklade i början hans uppfattning om processerna. Men han föredrog ett slags skymningstillstånd.

Senare hände det att han kände en viss genans för att han så snabbt sökt av ett område där andra suttit nedsänkta en livstid. Det var något skataktigt i hans

¹⁶⁹ Ibid., s. 5.

¹⁷⁰ Ibid., s. 3.

¹⁷¹ Ibid., s. 11.

¹⁷² Ibid., s. 10.

sätt använda dem och deras kunskaper. Hans talang var en grann fågel och de häpnade när den blixtrade till. Men den snokade också och den stal. (SR, s. 198)

Elis liknar sin kunskapsinhämtning vid en fågels snabba rörelser. Ehrenzweig ser den här typen av "flygande" kunskapsinhämtning som värdefull: "A reader who cannot take 'flying leaps' over portions of technical information which he cannot understand will become of necessity a rather narrow specialist. It is an advantage therefore to retain some of the child's syncretistic ability, in order to escape excessive specialization."¹⁷³ Att inte veta allt i detalj och att behålla en viss distans framstår här som ett skydd mot den trångsynthet som specialisering kan innebära.

Historia, materialitet och makt

I likheterna mellan Elis och Anands kreativa skapande ingår vad man kan se som barnets synkretistiska perception, eller "scattered scanning", menar jag. Båda försöker dessutom skapa en *relation* mellan det förgångna och nuet, mellan kropp och omgivning, mellan organiskt och icke-organiskt. Elis söker en "förbindelse" mellan "[k]ropp, skog och sand" i sitt arbete med glaskonsten. (SR, s. 160) Forsås-Scott påpekar att Anand uppmanar Ingefrid att *röra* vid installationen, för att sätta den i rörelse, och att hennes förhållande till "det omänskliga", i form av skogen, fördjupas när kapellet – rummet som kan sägas stå för en gammal, fallocentrisk makt – brinner ned på grund av hans lek med elden.¹⁷⁴

I "Telling Tales. Testing Boundaries. The Radicalism of Kerstin Ekman's Norrland", där Forsås-Scott ännu en gång diskuterar Anands skapelse utifrån Braidotti, lyfter hon fram närheten till skogen, med andra ord det yttre och icke-mänskliga, som viktig för Ingefrids nya *syn* på världen: "In this trilogy where boundaries of all kind are not just called into question but torn down, the forest at night with its wild animals that used to frighten Ingefrid helps her change her perspective [...]."¹⁷⁵ Scott menar att Ekman i sin gränstematik ifrågasätter "powerstructures and their consequences for all living beings, and alert us to the potential of radically different perspectives and new approaches".¹⁷⁶

Det här är viktiga iakttagelser, men jag vill hävda att föreningen mellan människa och omgivning (sammanförandet av det vi uppfattar som inre och yttre) hos Ekman bör jämföras med de kreativa tankeprocesser som beskrevs ovan. Även om skogen har betydelse för Ingefrids förändrade sätt att betrakta världen, föregås hennes insikter, och branden/destruktionen, av Anands sammanförande av olika fragment.

¹⁷³ Ehrenzweig, 1995, s. xi.

¹⁷⁴ Forsås-Scott, 2011, s. 92–93.

¹⁷⁵ Helena Forsås-Scott, "Telling Tales. Testing Boundaries. The Radicalism of Kerstin Ekman's Norrland", *Journal of Northern studies*, Vol., 8, No. 1, Umeå: Umeå University & the Royal Skyttean Society, 2014, s. 86.

¹⁷⁶ Ibid., s. 87.

Genom att redan här lyfta fram trilogins mest centrala gestaltning av en upplösning av formens värld kan avhandlingens andra kapitel tyckas gå händelserna i förväg, eftersom denna scen framträder i slutet av den sista romanen och skulle kunna utgöra grunden för en sammanfattande slutsats: *Vargskinnets* gränstematik handlar om att omvandla fallocentriska föreställningar om världen, att skapa ett öppnare rum där andra bilder får framträda. Samtidigt är vägen fram till denna upplösning av formens värld komplex, vilket jag i mina analyser försöker visa. Den går via gränssättningens och gränsupplösningens historia och måste ses mot bakgrund av trilogins betoning av *förbindelser*. Nuet hör samman med det förgångna.

Ekman relation till traditioner har, menar jag, stor betydelse när det gäller omvandlingen av bilder. Det gäller inte minst *litterära* traditioner. Utan att förkasta samtiden betonar Ekman traditionernas betydelse, då hon konstaterar att författare som Lars Andersson och Göran Tunström "arbetat kärleksfullt i en svensk skönlitterär tradition" i sitt skrivande om Värmland:

Det har under lång tid av modernism och postmodernism visat sig att rebelliskt hat mot det förstenade är litteraturens förnyare och drivkraft. Men det har till slut gått estetisk rutin i fadermodern [sic!]. Det behövs också kärlek när man skriver. Kärlek till det som har varit. Kanske behöver vår karga svenska barrskogskultur kunskap och kärlek mer än något annat.¹⁷⁷

Svensk, och inte minst norrländsk, historia har stor betydelse i flera av Ekman romaner. Anna Jörngården menar att *Händelser vid vatten* (1994) ger uttryck för ett ambivalent förhållande till nostalgi och modernitet.¹⁷⁸ Hon ser där en sorg över det som försvinner, faller i glömska, men också hur en "patriarkalisk nostalgisk diskurs" dekonstrueras, i en samhällskritik som pekar framåt och har "en utopisk dimension".¹⁷⁹ Detsamma kan urskiljas i *Vargskinnet*. Att uppsöka det förgångna, om än bara i tanken och fantasin, framstår som en förutsättning för att komma framåt. Detta är en föreställning som Ekman delar med 1800-talsförfattaren Walter Scott, på sin tid "the undisputed king of fiction".¹⁸⁰ Scotts romaner kan, även om det kan tyckas långsökt, kasta ljus över Ekman sätt att konstruera och dekonstruera maktförhållanden i *Vargskinnet*. Den i högsta grad kronotopiska strukturen i Scotts Waverley-romaner, liksom hans upptagenhet av förbindelser mellan historiska händelser, den konkreta materiella världen och nuet, talar för detta.

Här vill jag, innan några samband mellan Ekman och Scotts romaner kort introduceras, uppmärksamma Ekman ord, citerade ovan, om värdet av att arbeta i "en skönlitterär tradition". Med det avses sannolikt inte bara den svenska. Hur ska vi mot bakgrund av detta se på den tydliga skillnad inom *litteraturforsk-*

¹⁷⁷ Kerstin Ekman, 2001, s. 160.

¹⁷⁸ Anna Jörngården, "Skapande sorg. Nostalgi, modernitet och kön i Kerstin Ekman Händelser vid vatten och Majgull Axelssons Aprilhäxan", *Samlaren* (2006), s. 312.

¹⁷⁹ *Ibid.*, s. 337–338.

¹⁸⁰ Evan Gottlieb, *Walter Scott and Contemporary Theory*, London: Bloomsbury Academic, 2013, s. 5.

ningens traditioner, mellan studier av intertextualitet och den föråldrade influensforskningen, som ofta framhävs?

Lindhé påtalar att denna skillnad, ur ett poststrukturalistiskt perspektiv, ligger i att man med intertextualitet avser "ett opersonligt system av referenser medan influens förbinds med en kausalitet som förutsätter en avsändare och en mottagare".¹⁸¹ Gérard Genette har en bredare syn på relationer mellan texter, visar hon, och han uppmärksammar bland annat *kommentarer om* (metatextualitet) och *transformation av* (hypertextualitet) andra texter.¹⁸² I sin avhandling väljer Lindhé "ett pragmatiskt förhållningssätt för att blottlägga författarskapets dialog med olika texter, bildkonstverk och kontexter", utan att göra "anspråk på att vare sig slutgiltigt tolka eller uttömma verkens dialog med andra texter".¹⁸³ Det här ligger i linje med mitt sätt att förhålla mig till *Vargskinnets* intertexter, inte minst därför att Ekman där för en rad dialoger med andra romaner och traditioner.

Evan Gottlieb diskuterar i *Walter Scott and Contemporary Theory* Scotts Waverly-romaner utifrån teoretiker som Judith Butler, Jacques Derrida, Gilles Deleuze med flera, både för att belysa romanerna och teorierna. I sin analys av historicitet och materialitet i *The Antiquary* (på svenska *Fornforskaren*) från 1816 uppehåller han sig vid en scen som liknar, men också skiljer sig från, beskrivningen av Anands installation. Anand förenar i sin skapelse ett olikartat material som till stor del är *rester*, med skiftande värde, från olika människors liv. Antikvarien Oldbuck, i Scotts berättelse, samlar också på gamla saker i form av fornminnen och antikviteter, som han samlar i ett rum, men trots hans övertygelse om sin goda förmåga att bestämma både deras ursprung och deras värde – deras historiska betydelse, men även deras *marknadsvärde* – framstår samlingen som "little more than 'chaos'" för en betraktare och hans trovärdighet undergrävs på ett humoristiskt sätt genom ständiga missbedömningar:

The materialization of the historical record in the form of manuscripts and artefacts, would seem, at first glance, to be the most reliable kind of information regarding the past. Nevertheless, Scott repeatedly undercuts this assumption.¹⁸⁴

Medan materialet genomgår en värdeneutralisering, och därmed skapar en icke-hierarkisk ordning, i Anands konstruktion, där det oväntade får bestämma riktningen, har Scotts karaktär Oldbuck en stark tro på sin egen förmåga att styra över ordningen (i kaos) genom att fastslå fragmentens ursprung och värde.

Gottlieb betonar den påtagliga materialiteten i Scotts romaner, där författarens egen samling av antikviteter ofta fick betydelse genom att ingå som viktiga drivkrafter i berättelserna.¹⁸⁵ Samtidigt som de blir betydelsefulla i fiktionen ifrågasätts människans syn på materiella bestämbara drivkrafter, även när det

¹⁸¹ Lindhé, 2008b, s. 34–35.

¹⁸² Ibid., s. 35.

¹⁸³ Ibid., s. 35–36.

¹⁸⁴ Gottlieb, 2013, s. 42.

¹⁸⁵ Ibid., s. 49.

gäller den historiska utvecklingen. I *Redgauntlet* (1824) finns en annan typ av tro på ordning i form av genetiskt förutbestämda ambitioner.¹⁸⁶ Även den undergrävs; historien tar en annan riktning än karaktären förutspått. Gottlieb utgår i sin analys av romanen ifrån Manuel DeLandas "Deleuzian historiography" och därmed en "nonanthropocentric perspective on reality".¹⁸⁷ Enligt DeLanda finns hos människans en ovilja att uppmärksamma verklighetens självorganiserande processer, med andra ord det faktum att verkligheten inte fullt ut styrs av människan:

In *A Thousand Years of Non-Linear History*, he systematically traces materialist processes in three distinct but interrelated domains: the geological, the biological, and the linguistic. With regard to the second, he notes that natural and cultural factors mutually influence each other and sometimes even converge [...].¹⁸⁸

De processer DeLanda beskriver överensstämmer väl även med Anands konstruktion och Elis glaskonst. De kan även sägas överensstämma med den kreativa tankeprocess som beskrevs tidigare. Deleuze ger en likartad beskrivning av hur natur och kultur samspelar och båda styrs av "processbased patterns" där det oförutsägbara varken handlar om slump eller övernaturliga krafter. Insikten manar till en kombination av ödmjukhet och en "experimental attitude", enligt DeLanda, och Gottlieb menar att detta "would be progress of a different, less hierarchial, linear, and anthropocentric sort than what the modern episteme has generally encouraged us to understand by that word".¹⁸⁹ Den här ödmjukheten är en viktig del av karaktären Ingefrids nya världsbild, som den framträder i *Skraplotter*, menar jag.

Skriver då Ekman, i likhet med Walter Scott, *historiska* romaner? Begreppet är omdebatterat, och jag har inte för avsikt att diskutera dess definition; *Vargskinnets* tre delar är historiska romaner, i den meningen att det förgångna får belysa en kritik av samtiden, men också bidra med en "kunskap och kärlek" som rymmer potential för förändring. Ekman för, menar jag, en dialog med Scotts romaner. Hon använder också grepp som är framträdande hos Scott, bland annat i sin hantering av kronotoperna, tidrummen. Dels låter hon kontrasterande kronotoper (vilket innebär motsatta *ideologier*) kollidera, dels destabiliseras världsbilder, i samband med dessa kollisioner, med hjälp av det jag kallar *gränskronotopen*. Gränskronotopen, som är väsentlig för mina analyser, vilket också dess plats i avhandlingens titel antyder, framträder via ett bildspråk som destabiliserar fasta gränser och jag återkommer till detta i kapitel IV. Grunden i detta bildspråk utgörs av en kombination av litteraturhistoriskt välbekanta grepp: *grotesken* och *det sublima*.

I *Vargskinnet* får läsaren parallellt ta del av nutid och dåtid, genom växlingen av berättarperspektiv där ständiga återkomster till centrala frågor knyter

¹⁸⁶ Ibid., s. 52.

¹⁸⁷ Ibid., s. 52–53.

¹⁸⁸ Ibid., s. 53.

¹⁸⁹ Ibid., s. 56.

samma tid och rum. Trilogin inleds och avslutas i berättelsens *nu*. Dess utmärkande form är *cirkelns*, inte linjens, och den är inte statisk utan rörlig. Den cirkulära rörelsen avspeglas också, i viss mån, i denna studie av romanerna, vilket de många återkomsterna till Anands skapelse i föregående avsnitt är ett exempel på.

"These are strange times"

Braidotti introducerar det nomadiska subjektet i en tid av stora förändringar, "a specific moment in history":

It is a moment in which in-depth transformations of the system of economic production are also altering traditional social and symbolic structures. In the West, the shift away from manufacturing toward a service and information-based structure entails a global redistribution of labor, with the rest of the world and especially the developing countries providing most of the underpaid, offshore production. This shift entails the decline of traditional socio-symbolic systems based on the state, the family, and masculine authority.¹⁹⁰

I denna värderingarnas kristillstånd ser Braidotti "the opening up of new possibilities". Den möjlighet hon framför allt pekar på är fiktionens kraft, styrkan i den estetiska omvandlingen av bilder, av troper, och hon har en tro på "the potency and relevance of the imagination, of myth-making, as a way to step out of the political and intellectual stasis of the postmodern times".¹⁹¹ Det kvinnliga nomadiska subjektet hos Braidotti, som hon utvecklar utifrån Irigaray och Deleuze, är icke-definierat, rymmer en mångfald av erfarenheter och är dessutom en *myt*: "that is to say a political fiction, that allows me to think through and move across established categories and levels of experience: blurring boundaries without burning bridges".¹⁹²

Hos Ekman finns, precis som hos Braidotti, en ständigt pågående strävan efter nytänkande, efter omvandling av gamla föreställningar, ofta genom just "blurring boundaries", men även ett insiktsfullt tillbakablickande, där det förgångna varken romantiseras eller förkastas. Inte heller Ekman bränner broar. Hon destabiliserar givna kategorier, kanoniserade gränser och förgivettagna föreställningar.

För att ta sig fram genom Ekmans romanvärldar, där växlingen mellan upplösning och konstruktion är återkommande, är en öppenhet och ett gränsöverskridande nödvändigt även för läsaren. Redovisningen ovan av Bachtins, Braidottis, Ehrenzweigs och Ekmans framställningar av kreativa tankeprocesser kan sägas överensstämma med avhandlingsskrivandets, i viss mening, metodiska upplösning av metoder och teorier (omvandling och ny riktning), dess upplösning av *strukturer*, i undersökningen av gränstatiken. Det gäller inte bara texternas

¹⁹⁰ Braidotti, 1994, s. 2. För citatet i rubriken, se Rosi Braidotti, *Metamorphoses. Towards a Materialist Theory of Becoming*, Cambridge: Polity Press, 2002, s. 1.

¹⁹¹ Ibid., s. 4.

¹⁹² Ibid.

disposition, deras inbördes *ordning*, utan också läsningarna, omläsningarna och försöken att formulera mina iakttagelser.

Karaktären Sigges Falks läsupplevelse, vilken berördes i kapitel I, handlar om möjligheten att levandegöra historia och litteratur genom att överskrida till synes stängda gränser mellan verklighet och fiktion. Hon Lessings drama om Nathan den vise och han tycks materialiseras framför henne. Passagen i romanen är inte bara central för *Gör mig levande igen*. Avsnittet kan sägas vara en nyckeltext, vilken kan belysa *Vargskinnet* och det sätt på vilket gränsöverskridanden gestaltas där. Ekman förhåller sig, vilket exemplet tydligt visar, till äldre skildringar av människans relation till, och rörelse genom, tiden och rummet. Det handlar även om hur relationer mellan människor framställts. Hennes texter är i hög grad kommentarer till historieskrivningen och till andra författares bilder av världen. Allt förkastas absolut inte, även om kritiken kan vara skarp, och ibland liknas skrivandet vid den alkemiska processen, som i *Mordets praktik*:

Att skriva är att omvandla. Det liknar den konst som de gamla alkemisterna utövade: att förvandla smuts till guld. Livets trista upprepningar fällas ut som smutsig fradga kring det renade och oförstörbara.¹⁹³

Även läsning kan sägas vara en omvandlingsprocess. Hugo Zapf hävdar, utifrån Wolfgang Iser, att litteraturens potential kräver läsarens medverkan i den kreativa processen.¹⁹⁴ Det är just denna medverkan, menar jag, som är förutsättningen för den levandegöring som är så betydelsefull i *Gör mig levande igen*. Karaktären Sigge, som är doktorand i litteraturvetenskap, funderar tidigt över skillnaden mellan att ägna sig åt en akademisk, kylig och distanserad läsning och att *verkligen* läsa:

Faddheten och kylan kom av mekaniken i den professionella läsningen, så effektiv att den alltför ofta måste nöja sig med referat och analyser. De sederterade, bildade en ogenomtränglig bottensörja som man tyckte var fruktbar, alstrande. Men den är död botten, tänkte Sigge. Grå och död.

Man läser för att göra något av det. Texten är objektet. Att underkasta sig en bok är något annat. Att vara objekt för en texts starka inflytande över en – går det nu?¹⁹⁵

”Att vara ett objekt för en texts starka inflytande” och att ”underkasta sig en bok” – vad innebär det? Romanens återkommande behandling av frågan antyder ett svar; det handlar om att läsa på djupet utan att objektifiera, utan att kontrollera, men också att spegla sig själv och andra i det lästa – att stärka förbindelsen

¹⁹³ Kerstin Ekman, *Mordets praktik*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 2009, s. 113.

¹⁹⁴ Zapfs kulturekologiska litteraturperspektiv har sina rötter i bland annat Iser's litteraturantropologi, vilken överhuvudtaget har haft ett stort inflytande på tysk ekokritik. Se Timo Müller, "From Literary Anthropology to Cultural Ecology: German Ecocritical Theory since Wolfgang Iser" i *Ecocritical Theory. New European Approaches*, red. Axel Goodbody & Kate Rigby, Charlottesville and London: University of Virginia Press, 2011, s. 73.

¹⁹⁵ Ekman, 1996, s. 25.

mellan fiktion och verklighet och förlita sig på läsningen som en process man inte helt kan styra över. Det är att "ge sig hän", som Lisberg Jensen uttrycker det i sin recension av Ekman, och att glömma det strukturerade sökandet efter det igenkännbara och förväntade. Detta är i alla fall en läsning som Sigge är på väg mot, när hon i "stunder av kall och fadd panik", över allt hon "i nån sorts vansinnig mental girighet" samlar på sig under läsningen, funderar över hur hon ska rena sig från detta slagg och återgå till det vardagliga liv och de *verkliga* människor som egentligen angår henne.¹⁹⁶

Via Sigge förmedlas en kritik riktad mot den professionella läsningen, vilken oundvikligen är en förutsättning för en akademisk, litteraturvetenskaplig avhandling som denna. Att läsa utan att kontrollera, att söka sig fram utan att leta svar på givna frågor och att vara öppen för det oväntade har, trots de inbyggda svårigheterna, varit ambitionen i min tillägnelse av *Vargskinnet*. Det får också konsekvenser för avhandlingens form.

Innebär då inte detta sätt att läsa en problematisk närhet till texten och författaren? Jag menar att det inte handlar om att, så att säga, läsa *Vargskinnet* medhårs, utan om att i läsaktens släppa det rationalistiska tänkandets vilja att styra och söka i bestämda riktningar. Ehrenzweigs beskrivning av det han kallar "unconscious scanning" ger en bra bild av den läsning jag avser, som en första process i ett fördjupat tänkande kring texten. I viss mån finns den kanske i alla läsoplevelser och i alla forskningsansatser, men den tillskrivs sällan någon större betydelse.

Ehrenzweig menar att denna förprocess i tänkandet är "a precision instrument for creative scanning that is far superior to discursive reason and logic".¹⁹⁷ Det som denna läsning, av Ekmans romaner, fört med sig har sedan satts in olika kontexter, vilka jag har ansett lämpliga. Det är *mitt eget* sökande, utan karta och kompass, som har fört mig in i dessa områden. Läsningarna är mina, även om romantexterna har gjort dem möjliga.

Även hos Braidotti pågår en förhandling, kanske till och med en kamp, om relationen mellan texternas form och innehåll. I *Metamorphoses. Towards a Materialist Theory of Becoming* (2002) fortsätter hon sitt sökande efter nya sätt att tänka, utifrån det nomadiska subjektet, och detta kräver också, menar hon, en ny akademisk stil, ett nytt sätt att skriva: "To attack linearity and binary thinking in a style that remains linear and binary itself would indeed be a contradiction in terms."¹⁹⁸ Den akademiska världens reaktion på denna stil har, inte oväntat, fått blandade reaktioner:

Assessed as 'bad poetry' at best, as an opaque and allusive muddle at worst, the quest for the new philosophical style that rejects the dualism of content and form has clashed with the mood currently dominant in scientific discourse. In the neo-deterministic, pseudo-liberal context of the dawn of the third millennium, a renewed emphasis upon 'scientific clarity' has accompanied the

¹⁹⁶ Ibid., s. 26.

¹⁹⁷ Ehrenzweig, 1995, s. 5.

¹⁹⁸ Rosi Braidotti, 2002, s. 8.

resurgence of genetic, molecular and evolutionary hard-liners for whom 'style' is at best a decorative notion.¹⁹⁹

Att skriva en avhandling är definitivt inte detsamma som att skriva filosofiskt nytänkande och sökande texter, men det jag vill ta fasta på i Braidottis beskrivning är svårigheten i att formulera ett innehåll som gör *motstånd* mot gamla former med hjälp av just en gammal form. Det leder oundvikligen till att man måste göra våld på det som studeras, att i viss mening förvanska det. Det har i skrivandet av denna avhandling om *Vargskinnet*, som i romanform ger uttryck för en vilja till omvandling liknande den som Braidottis skrivande strävar mot, resulterat i en allt annat än smidig *balansgång* mellan en traditionellt akademisk stil och friare försök att gestalta de vägar som tankarna kring romanernas innehåll har tagit.

Jag sympatiserar med flera av de grepp som Braidotti förespråkar, när hon i *Nomadic Subjects* beskriver utgångspunkterna för sin nya teoretiska stil. De greppen återfinns också, om än med andra förutsättningar, i Ekmans romaner. Att låta citat, det vill säga andras röster, få ta plats i texterna är en av Braidottis strategier, som "a way of actualizing the noncentrality of the 'I' to the project of thinking".²⁰⁰ I min studie strävar jag i en liknande riktning: Man tänker inte ensam och att ständigt omvandla *andras* till *eget* är en form av centralisering. Övergången mellan löpande text och citat är förvisso en gränspassage som kan väcka motstånd, men den är nödvändig. Nedtoningen av det egna jaget (*egot*) och ett framhävande av polyfoni framstår som en del av det gränsöverskridande och formupplösande som i *Vargskinnet* står för förändring och nya möjligheter.

Braidottis stil är, i likhet med romantikens ideal, genreöverskridande, då hon blandar en teoretisk och poetisk stil för att komma bort från en "cut-and-dried, formal, ugly, academic language".²⁰¹ Min stil är inte poetisk, men den strävar inte heller alltid efter enkelhet eller linjär tydlighet, av skäl som angavs ovan: innehållet gör motstånd. Hos Ekman är det inte en akademisk stil, utan realismens ideal som luckras upp, genom lyriska, övernaturliga och suggestiva inslag.

Överskridandet av gränserna mellan olika discipliner som "a practice of 'theft,' or extensive borrowing of notions and concepts", utan hänsyn till deras ursprungliga sammanhang, är också en del av Braidottis strategi.²⁰² Detta är kanske mer nyskapande inom filosofi än skönlitteratur (och litteraturvetenskap), men ändå betydelsefullt för ett annat *tänkande* och *skapande*. Elis snabba genomsökning av ett kunskapsområde, "där andra suttit nedsänkta i en livstid", då han "skataktigt" stjälar kunskap som han finner användbar, är en kreativ variant av disciplinärt gränsöverskridande.

Mina kliv genom litteraturhistorien, in i områden vilka inom litteraturforskningen kan framstå som ointressanta och föråldrade, i syfte att öka förståelsen

¹⁹⁹ Ibid.

²⁰⁰ Braidotti, 1994, s. 38.

²⁰¹ Ibid., s. 37.

²⁰² Ibid., s. 36–37.

för den omvandlingsprocess som pågår i Ekmans romaner, kan möjligen sägas vara en liknande form av gränsöverskridande. Mitt val att låta ett flertal exempel ur Ekmans romaner, artiklar och essäer belysa resonemangen görs i samma syfte som Gottlieb har i *Walter Scott and Contemporary Theory*: "to explain and explore [...] theory" samtidigt som teorierna får "illuminate the complexities" i romanerna.²⁰³ Texterna speglar, med andra ord, varandra.

Precis som Lindhé har påpekat är Ekman en teoretiserande författare och via hennes romantexter, inte minst *Gör mig levande igen*, kan exempelvis Bachtins kronotopbegrepp illustreras och utvecklas.²⁰⁴ Det innebär att gränserna mellan teori- och analysavsnitt inte är fasta. Avhandlingens riktning är inte heller linjär, utan cirkulär. Kapitel IV är studiens centrum – den mittpunkt till vilken de tre inledande kapitlen är på väg och från vilket de tre avslutande utgår.

Även om min avhandling inte kan leva upp till den fria vandring helt utan bestämda mål som Braidotti förespråkar, kan innehållet och strukturen i delar av det följande utgöra en utmaning. Jag vill därför citera hennes ord till läsaren av *Metamorphoses*, inte för att stjäla deras innebörd i sin helhet, bara låna det som bär likhet. Hon inleder bokens prolog med att konstatera att "these are strange times".²⁰⁵ Det är det begynnande 2000-talet hon syftar på, då den snabba förändringstakten fortfarande innebär stora utmaningar, vilka involverar vikten av att tänka på "processes rather than concepts", på det som händer *mellan* olika begrepp och positioner.

Det konstaterandet är mycket passande även för den tid i vilken dessa ord skrivs (2021), med en pandemi orsakad av Covid 19. De gränsstängningar och "lockdowns" som denna har lett till har fått konsekvenser som till viss del *omöjliggör* bestämda mål. När gränser gång på gång sluts och öppnas blir rörelserna genom världen ryckiga. Den resande tvingas ständigt ändra riktning. Att ändå fortsätta framåt kräver tålamod. Det är också vad jag, i Braidottis anda, ber läsaren ha:

The chapters grow from but also apart from each other in a direction that is not always linear. The readers may have to be patient at times and bear with the stress of a journey that has no set destinations. This is a book of explorations and risks, of convictions and desires. For these are strange times and strange things are happening.²⁰⁶

²⁰³ Gottlieb, 2013, s. 4.

²⁰⁴ Lindhé, 2001, s. 91.

²⁰⁵ Braidotti, 2002, s. 1.

²⁰⁶ Ibid., s. 10.

III. BEFÄSTA OCH UPPLÖSA

Vargskinnets karaktärer hanterar världen och rör sig igenom den på olika sätt. Vissa upptas mer av gränssättande, andra av gränsoverskridande, vilket exemplen i kapitel II visade. Verklighetens människa har också genom historien varit mer eller mindre inriktad mot gränssättning eller ifrågasättande av den för tillfället rådande ordningen. I litteraturens historia avspeglas båda dessa hållningar. I Västvärldens förflutna står antikens klassiska verk och den judisk-kristna litteraturen i hög grad för skildringar av gränsdragningar, utifrån argument som ibland återopås än idag. I den folkliga kulturen, däremot, återfinns bildsystem där föreställningar om gränsoverskridanden av olika slag bejakas och möjliggör förändring och pånyttfödelse.

Bland de folkliga bilderna är *grotesken*, med sin förvrängning och upplösning av formen, en sådan symbolisk gestaltning av förändringens kraft. Den kraften har grotesken också, i *Vargskinnets*, även om bilden där problematiseras. I trilogin, liksom i flera andra av Ekmans texter, pågår en omvandling av kulturella föreställningar och bilder som avgränsar människan – och då inte minst kvinnan. För att nå en djupare förståelse för gränstematiken i de av Ekmans romaner som är denna avhandlings huvudmaterial krävs en blick bakåt. I det följande ska därför några nedslag i inflytelserika texter och litterära traditioner, men också i Ekmans romaner och essäer, göras i syfte att sätta in författarens bilder av upprättandet och överskridandet av *kulturella* gränser i olika sammanhang.

Gränser i några inflytelserika texter

I antologin *Time Refigured. Myths, Foundation Texts & Imagined Communities* (2005) diskuteras hur vissa västerländska texter förmedlar och upprätthåller föreställningar om en europeisk samhörighet. Det är dessa texters *funktioner* som uppmärksammas, bland annat utifrån Benedict Andersons begrepp *imagined communities*. Dessa föreställda gemenskaper bör bedömas inte utifrån äkthet och sanning, hävdas det, ”but by the style in which they are imagined”.²⁰⁷ Det är bland annat överföring av värderingar som tas upp i denna antologi, men också likheten mellan upprepningar av myter och minnesprocessen, med det förgångna som en förutsättning för vår tidsuppfattning: ”The memory process changes the existential experience of time – the sequence of the past, the present and the future – into the *autopoiesis* of time. Through the memory process, time

²⁰⁷ Martin Procházka, ”Introduction: Anachronism, Machines, or Singularities?”, i *Time Refigured. Myths, Foundation Texts & Imagined Communities*, red. Martin Procházka & Ondrej Pilný, Prague: Litteraria Pragensia, 2005, s. 1.

becomes the locus of its own reflexivity: it is selftemporalized.”²⁰⁸ Tiden *blir* platsen (“the locus”) – tidrummet för reflektion – och ett självalstrande system.

Återanvändande av och reflektion kring äldre berättelser och myter – från antiken, men också senare tidsepoker – kan urskiljas i *Vargskinnet*, liksom i andra texter av Ekman. Författarens återkommande anspelningar på orientaliska, grekiska och kristna myter, där modergudinnan och en transformation via en nedstigning i underjorden eller olika typer av uppenbarelser är centrala, har behandlats utförligt av Schottenius och även berörts av Lindhé.²⁰⁹ Myterna ingår i förvandlingstemat, med gränsupplösning och metamorfos, vilket jag ska återkomma till senare i kapitlet. Det jag i det här avsnittet vill lyfta fram är texter och myter som i högre grad handlar om gränssättning och *rättfärdigandet* av gränser.

Gränssättande intertexter ingår inte bara som mönster eller fördjupningar av olika motiv i Ekmans texter, utan prövas och granskas kritiskt just i sina roller som förebilder för olika, främst västerländska, föreställningar om relationer och gränser. Gemensamt för flera av texterna, som jag presenterar nedan, är att behovet av att förtydliga eller förskjuta befintliga gränser tycks intensifieras av stora samhällsförändringar. Gränserna förväntas fungera som ett *skydd* mot en hastig omvandling av yttervärlden. Detta signalerar inte minst de antika texterna, men dessa rättfärdigar också, paradoxalt nog, överskridandet av *andras* skyddande gränser. I vissa fall anas myterna endast som en bakgrund till samhällskritiken i romanerna.

Om gränser och gränssättning har fått ökad uppmärksamhet inom olika forskningsfält under 2000-talet, kan de sägas ha haft en betydelsefull roll i litteratur under mycket lång tid. Ämnet kan urskiljas, mer eller mindre tydligt, i texter ur hela den västerländska litteraturens historia, med sin början redan i Gilgamesh-eposet (ca 2000 f.v.t.).²¹⁰ Där handlar det bland annat om gränsen mellan människan och den ickemänskliga omgivningen och om maktförhållandet mellan dessa områden. När stora städer började växa fram i Mesopotamien, med stadsmurar och kanaler, förändrades människans relation till den vilda naturen och Louise Westling menar att eposet ger en symbolisk bild av den processen, där konfrontation ersätter det samspel som utmärkte småbrukarens och jägarens förhållande till omgivningen.²¹¹

I essäboken *Herrarna i skogen* beskriver Ekman Gilgamesh som ”en stadsbyggare och väldig besegrare av den vilda naturen” och hon noterar att berättelsen om honom fick stor spridning:

Murar, bevattningsdammar, vägar och höga byggnader var hans verk. Inte bara civilisation utan också det vi kallar för kultur hör ihop med hans livshistoria.

²⁰⁸ Jean Bessière, ”Literary reiteration of myths and foundation texts: Theoretical notes”, i *Time Refigured. Myths, Foundation Texts & Imagined Communities*, red. Martin Procházka & Ondrej Pilný, Prague: Litteraria Pragensia, 2005, s. 18.

²⁰⁹ Se Schottenius, 1992, s. 123–228 och Lindhé, 2008b, s. 78–105.

²¹⁰ Louise Westling, ”Darwin in Arcadia: Brute Being and the Human Animal Dance from Gilgamesh to Virginia Woolf”, *Anglia*, Vol. 124, 2006, s. 11.

²¹¹ *Ibid.*, s. 20.

Hjältedikten om honom kopierades i hela Orienten och lertavlor med texten fann man i ruinerna av kejsar Assurbanipals berömda bibliotek i Nineve.²¹²

Ekman uppehåller sig vid detta epos. Gilgamesh och hans vän Enkidu söker upp cederskogen, som ligger på ett heligt berg, där "odjuret Humbaba", skogens väktare, gömmer sig, och trots varningar attackerar de växtligheten med yxor. De avverkar skogen, dödar Humbaba och tar vara på de resurser som skövlingen uppbringat: "De flottar timret på Euftrat ner till staden Nippur."²¹³ Gilgamesh plan är att av trädstammarna "börja bygga en tempelport, en ingång till vår civilisation", noterar Ekman. Natur omvandlas till kultur.

Att Ekman i det mer än fyratusen år gamla dramat ser en parallell till skövlingen av Norrlands skogar framgår tydligt av den, i essäboken, efterföljande historiska tillbakablick på bolagens och skogsindustrins exploatering av området under 1800-talet. Trots att den svenska skogen idag kan sägas vara mer produktiv än någonsin gick någonting unikt förlorat vid de första fällningarna: "Nu föll de fyrahundraåriga jätteträden. Det som mellan 1850 och 1880 fälldes, flottades, sågades och exporterades, mestadels till England, var träd av dimensioner som aldrig mer skulle förekomma i Sverige. Att detta var ett engångsuttag visste virkeshandlarna."²¹⁴

Westling beskriver Gilgamesh-eposet som en berättelse om en ekologisk tragedi, där den unge kungen Gilgamesh och hans vän Enkidu "arrogantly attack the powers of the natural world, figured as a huge cedar forest that is the dwelling place of the gods and location of the throne of Ishtar".²¹⁵ Hennes tolkning av berättelsen förtydligar att gränsdragning inte bara handlar om att urskilja och förstå världen, utan också om maktrelationer.

Man möter inga skogsgudar i Ekmans romaner, men hon lyfter fram "det fördjupade seende" som gått förlorat hos den moderna människan, ett seende som tillskrev skapelsen mening och sammanhang. I *Vargskinnet* är samspelet mellan människan och den icke-mänskliga miljön en viktig del i ett meningsskapande och vid upprepade tillfällen framhålls också att människan *är* natur. Människan är kött och blod och hon kommer ur jord och vatten; hon är en del av ett ekologiskt system och efter döden återförs kroppen till sitt ursprung. Ekman påtalar, i *Herrarna i skogen*, att människans distansering till det icke-mänskliga också avspeglar sig i språket: "Det abstrakta språket kring det abstrakta begreppet 'naturen' har gjort oss stor skada och ännu större skada på det växande".²¹⁶

Människans strävan efter makt och erövring framträder även i den grekiska antikens texter. De homeriska sångerna (700-talet f.v.t) kommer, påpekar Max Horkheimer och Theodor W. Adorno, från "en tid av markerövring och fast bosättning", med det som följer av erövring: reglering av relationen mellan

²¹² Ekman, 2007, s. 393.

²¹³ Ibid., s. 395.

²¹⁴ Ibid., s. 399.

²¹⁵ Westling, 2006, s. 20.

²¹⁶ Ibid, s. 535.

härskare och underkuvade.²¹⁷ Människans strävan efter att behärska naturen, vilken hon själv är en del av, är det centrala ämnet i deras bok *Upplysningens dialektik*, som gavs ut första gången 1947. Det abstrakta tänkandet är upplysningsprojektets "verktyg" och detta kräver urskiljning och avstånd:

Subjektets distans till objektet, som är abstraktionens förutsättning, grundar sig på den distans till saken som härskaren skaffar sig genom den behärskade. [...] Det jag som lärt sig ordning och underordning genom att underkuva yttervärlden kommer inom kort att identifiera sanning över huvud taget med det regulativa tänkandet, utan vars fasta gränsdragningar ingen sanning kan bli bestående."²¹⁸

I *Odysséns* tolfte sång ser de, som Camilla Flodin uttrycker det, "ett koncentrat av själva upplysningsprocessen", i hjälten Odysseus bemästrande av inre och yttre natur genom distanseringen till "ett odifferentierat naturtillstånd", vilket representeras av sirenerna och deras lockande sång.²¹⁹ Precis som i Gilgamesheposet handlar maktspelet inte bara om att behärska naturen där ute, utan också om att *behärska sig själv*, på gott och ont. I upplysningen (det framåtskridande tänkandet, vetenskapen och tekniken, avmystifieringen av världen), vars rötter författarna förlägger till antiken, ser Horkheimer och Adorno en kraft som inte bara är framgångsrik, utan också självförstörande.²²⁰

Även om varken Gilgamesheposet eller de homeriska sångerna sätter några uppenbara avtryck i Ekmans romaner är den moderna människans problematiska förhållande till det icke-mänskliga, till sig själv och sina medmänniskor ständigt närvarande i hennes texter. Man kan möjligen kalla denna kulturkritik för ett *bakgrundsbrus*, som ljuder genom beskrivningarna av karaktärernas individuella erfarenheter – ett brus som ständigt ifrågasätter och uppmanar till eftertanke. Människans maktlystnad och mänsklighetens relativt plötsliga uppdykande som jordens härskare är centrala utgångspunkter i Ekmans världsbild:

Skog är tid. Genom de fossilerade träden mäter vi tiden i ett djup som annars skulle vara ett måttlöst och namnlöst mörker. Vi rör oss i det yttersta lagret av all den tid som skogen skapat åt oss. Här uppe i ytan finns vår samtid och vår historia. I jämförelse med de ännu levande mer än tusenåriga drakträden och mammutträden är vi efemära som sorgmyggor. Men så känner vi oss inte, för vi är många och just nu har vi makten.²²¹

Den maktfullkomliga människans destruktiva sida framhävs också i romanerna. Överutnyttjande av naturens resurser, förstörelse och girighet skildras ofta parallellt, som i *Mörker och blåbärsris*, vilket nämndes i avhandlingens inledning.

²¹⁷ Max Horkheimer & Theodor W. Adorno, *Upplysningens dialektik. Filosofiska fragment*, övers. Lars Bjurman & Carl-Henning Wijkmark, Göteborg: Daidalos, 1996, s. 29.

²¹⁸ Ibid.

²¹⁹ Camilla Flodin, *Att uttrycka det undanträngda. Theodor W. Adorno om konst, natur och sanning*, Göteborg: Glänta, 2009, s. 45–46.

²²⁰ Horkheimer & Adorno, 1996, s. 19.

²²¹ Ekman, 2007, s. 398.

Karaktären Isak betraktar ett kalhygge och hjälper strax därpå till på en femtioårsfest hos byns rikaste man. Isak har länge bekymrat sig över att marken på den kala ytan torkar ut och kan resultera i sjunkande grundvatten, men får inget gehör hos skogsbolagets företrädare. På middagen som han sedan bevittnar råder ingen torka och han räknar upprörd samman kostnaden för kalaset: "Han kände yrsel och måste hålla pappret stadigt framför sig för att kunna acceptera slutsumman för den oerhörda brännvinsflod som Simon Noréns femtiårsdag öppnat dammluckorna för."²²²

Kuvandet av naturkrafterna och människans frosseri flyter, bokstavligen, samman i texten. I *Vargskinnet* är det jaktsällskapet i den jämtländska skogen, anförda av en rik köpman, som äter och dricker överdådigt. I romanerna framhävs hur människans strävan efter kontroll paradoxalt nog sammanfaller med bristande självkontroll.

Några tecken på att människans agerande har förändrats, i linje med vår tids målsättningar att värna och skydda miljön, ser inte Ekman. Slutavverkning tillämpas fortfarande och driften att utnyttja, det uppjagade *habegäret* inom människan, betraktar hon som en del av moderniteten: "Aldrig har människan haft så mycket makt över den jord som hon fått att leva på och leva av. Makten att begära har vi. Tvånget att försaka känner inte den moderna civilisationen."²²³ Trots den skarpa civilisationskritiken är Ekman en stark försvarare av humanismen och hon ifrågasätter också "[m]iljövännen på ytterlighetskanten" som vill "föra oss närmare ett naturtillstånd": "De tycks villiga att ge upp det välstånd som skogsindustrin gett Sverige. Dit hör för övrigt skolor och sjukhus."²²⁴

Jörngården har, som vi tidigare sett, påtalat ambivalensen i Ekmans förhållande till nostalgi och modernitet.²²⁵ I tillbakablickandet finns varken apokalyptiska profetior eller en romantisering av det förgångna. Det handlar inte heller bara om att via historien visa på andra *möjliga* världar, menar jag, utan också i hög grad om ett uppmärksammande av att vissa grundläggande föreställningar förändrats på ett destruktivt sätt och en av dessa är vår syn på *tid*: "Människan gick in i skogens tid och ruckade den. Hädanefter måste allting gå snabbare."²²⁶ Träd får inte längre växa ifred i fyrahundra år – det skulle ge för låg avkastning. Begreppet *kritisk nostalgi* passar väl in på Ekmans skrivande:

Critical nostalgia does not include regressive and apocalyptic attitudes: rather, it is a critique of and rebellion against the efficiency-based acceleration of time in capitalist society. In our postmodern era, nostalgia signals the desire for a

²²² Ekman, 1979, s. 47.

²²³ Ekman, 2007, s. 447.

²²⁴ Ibid., s. 451.

²²⁵ Jörngården, 2006, s. 312.

²²⁶ Ekman, 2007, s. 399.

different concept of time, an inner time which leaves room to think, reflect and build human relationships in everyday life.²²⁷

Att tiden problematiseras i Ekmans romaner har också uppmärksammats av Anna Williams. I "Arbete och liv. Kvinnors verk i Kerstin Ekmans romaner" beskriver Williams vad hon ser som Ekmans "försök att öppna synvinklar men också ställa nya frågor om arbete och liv i vår tid" i romansviten om kvinnorna och staden:

Den arbetslivets utopi som romanerna antyder utifrån kvinnors vardag, vill tränga sig ut ur industrialismens och det kapitalistiska tänkandets tvångströja. För kvinnorna finns en arbetets rytm som omfattar reproduktionen, barnomsorgen, fostrandet och yrkesverksamheten. Arbetets tid är behovsanknuten, till skillnad från den manliga, industrialismens, kompromisslösa och mekaniska klocktid.²²⁸

I romanerna "vidgas gränserna för begreppet arbete". Det är ett motiv som också anas i *Vargskinnets* gränstematik, i karaktärernas omprövningar av sina relationer till tid och rum. Det sammanfaller, främst när det gäller karaktären Ingefrid i trilogins avslutande del, med den existentiella vandring mot en inre punkt, vilken flera forskare lyfter fram som återkommande hos Ekman. Industrialismens tidsuppfattning tvingar människan till en hektisk och konkurrensinriktad rörelse genom livet och rummet, men den är en föreställning, en tankekonstruktion – föränderlig, som alla andra.

Gränssättning i myter och berättelser utgör inte bara *återspeglings* av imperialismen och kolonialismen, utan är också en *del* av dessa, med betydelse än idag. Bibeln, som Ekman återkommande anspelar på i *Vargskinnets*, är kanske det främsta exemplet. "It is one of the outstanding creative achievements in literary history and its impact on civilization is incalculable", menar David Aberbach:

The Hebrew Bible has so thoroughly affected the course of history that, notwithstanding the rise of secularism in the course of the twentieth century, a knowledge of the Bible is still invaluable in understanding much that occurs even in nations in which religion and politics are kept apart. Elements of nationalism, imperialism, ethnic friction, fundamentalism, and moral idealism which colour recent history, especially in the Middle East but also elsewhere, may be traced in some form or other to biblical precedents.²²⁹

²²⁷ Vita Fortunati, "Memory, Desire and Utopia: A New Perspective on the Notion of Critical Utopia", i *Time Refigured. Myths, Foundation Texts & Imagined Communities*, red. Martin Procházka & Ondrej Pilný, Prague: Litteraria Pragensia, 2005, s. 46.

²²⁸ Anna Williams, "Arbete och liv. Kvinnors verk i Kerstin Ekmans romaner", *Röster om Kerstin Ekman. Från ABF Stockholms litteraturseminarium i oktober 1992*, Stockholm: ABF, 1993, s. 57.

²²⁹ David Aberbach, "The Iron Age, Imperialism, and the Prophets", i *Israel Affairs*, Vol 4, No.2 (Winter 1997), , s. 130–131. DOI: 10.1080/13537129708719471, hämtad 2021-11-16.

Gränser, som skapar enhet och slutenhet, kan även tillämpas för att motstå hotet om erövring, och då inte bara i form av fysiska befästningar. Aberbach ger en intressant beskrivning av hur de bibliska profeternas monoteistiska budskap fungerade som ett skydd mot kulturell imperialism och risken för assimilering. Israel och Juda rike var relativt svaga och obetydliga kungadömen i förhållande till de mäktiga imperier – exempelvis de assyriska, babyloniska, och persiska rikena – som omgav dem under årtusendena före Kristi födelse, men i bibeltexterna framställs de som centralmakter. Att dessa små riken föll och erövrades av mäktigare imperier berodde, enligt Bibelns författare, inte på att de var fysiskt underlägsna, det vill säga svagare, utan på att de hade *förlorat sin tro*.²³⁰ Förlusten var i enlighet med Guds vilja. Man skulle också kunna beskriva det som att de förlorade makten därför att de övergivit, eller glömt, de föreställningar som låg till grund för gemenskapen.

I *Vargskinnet* framställs bibliska berättelser som förebilder även för den enkla människans historieskrivning och för legitimering av en viss *ordning* och en benämning av platser. Bibeln framstår som en mall för synen på landskapet och för maktordningen. Karaktären Elis har från barnsben fått höra hur skiftet av mark, i slutet av 1800-talet, påverkat hans farfars ekonomiska och sociala position. I farfaderns auktoritära krav på att barn och barnbarn skulle *minnas* ordningen och orsakerna till hans nederlag anar Elis Bibels patriarker: "Nåde den som svarade fel eller fick sån skrämsel att han inte kunde svara alls. För detta var bibliskan hemma i Lubben. Det var Första Mosebok med Eriksson själv som Gud, Adam och Noak." (GB, s. 230)

Anspelningarna på Bibeln rymmer också ett ifrågasättande av beständigheten i språket, denna mänskliga konstruktion. Hillevi Klarin funderar, exempelvis, över det flyktiga i människans namngivning av vattendrag:

Åvattnet kommer att rinna här och heta nåt alldeles annat. [...] Vattnet, det rann och rann – sen hur länge visste hon inte. Sen istiden i alla fall. Att åarna hade kortlivade namn förstod hon först nu. Hon hade fått lära sig namnen Lagan Nissan Ätran Viskan som om de kommit ur Första Mosebok.

Men bergens namn och älvarnas varar kanske inte så länge. Tiden äter opp sig själv bakifrån och lägger allt som varit i mörker. (GB, s. 107)

Ger Ekman i *Guds barmhärtighet* uttryck för en radikal misstro mot språket? En annan tolkning är möjlig; människans begrepp och benämningar är *inte* guda-givna och eviga, utan föränderliga. Detta rymmer förutsättningar för en förändrad syn på världsordningen. Den nuvarande präglas, genom språket, av en patriarkal världsbild som förnekar såväl naturen som kvinnan.

En slutsats som Hillevi, utifrån sina erfarenheter som barnmorska, drar tidigt i romanen är att människan varken kan förlita sig på Gud eller språket. Hon bränner sitt påbörjade brev, om spädbarnets död i Lubben, avsett för fästmannen Edward. Som präst har han en stark tro på Guds barmhärtighet, vilket han också har förmedlat till henne via *sina* brev: "När hon gick fram och

²³⁰ Ibid., s. 131.

öppnade spisluckan läste hon det lilla hon fått ihop: *Min älskade Edward! Det har hänt någonting förskräckligt*. Hon stoppade in pappret och det flammade upp och bågnade svartbrunt. Sen föll det ihop i askflagor. Guds barmhärtighet, Edvard. Guds barmhärtighet” (GB, s. 76) Hillevi tycks ha förlorat sin tro på att språket och Gud kan fungera som skydd.

Bibelns disciplinering, med tron på en enda personlig gud, tycks överhuvudtaget utgå ifrån en världsbild där den *enhetliga* formen framhålls som styrka. Det gäller även kroppen. I sin klassiska studie *Purity and Danger* (1966) diskuterar Mary Douglas de många förbuden, inte minst när det gäller mat, i Bibelns Tredje Mosebok och hävdar att det enda sättet att förstå dessa ”är genom koppling till hela begreppsstrukturen vars grundval, gränser, marginalzoner och inre gränslinjer hålls i inbördes samband tack vare ritualer för avskiljande”.²³¹ Douglas motsätter sig detaljerade tolkningar av förbuden mot olika typer av *styggelser* och menar att ”motsatsförhållandet mellan helighet och styggelse” som bibeltexten uttrycker gör förbuden möjliga att begripa:

Helighet är det utmärkande draget hos Gud. Ordets rot har betydelsen ”åtskilja”. Vad mer kan det betyda? [...] Förutsatt att ordet helighet har sitt ursprung i begreppet avskildhet, så följer därav en föreställning om det heliga som helhet och fullkomlighet. En stor del av Tredje Mosebok upptas av redogörelser för den fysiska fulländning som krävs för föremål som fram bärs i helgedomen liksom hos personer som inträder i helgedomen. De djur som fram bärs som offer, måste vara felfria, kvinnor måste vara renade efter barnsbörd, spetälska måste skiljas åt och undergå rituell rening, innan de tillåts inträda i helgedomen sedan de väl blivit botade. Kroppens alla utsöndringar förorsakar orenhet och omöjliggör inträdande i helgedomen.²³²

Betoningen av kroppens hel(ig)het, dess fullkomlighet och slutenhet, gällde även i andra sociala sammanhang, som i soldaternas läger, där ingen sårad fick inträda och ingen fick göra sina behov. Heligheten innebär, enligt Douglas, också att inte blanda olika kategorier, vilket i sin tur kräver ”rätt begreppsbestämning, ordning och ordning”. Motsatsen till denna ordning är hybrider och sammanblandningar, vilka är orena, varför exempelvis olika typer av boskap och utsäde skulle hållas isär. Enhet, slutenhet och tydlighet framstår, i Bibeln, som grunden för fysisk styrka och därmed också för samhällets förmåga att försvara sig.

Bachtins beskrivning av den klassiska antikens kanon inom litteratur och konst pekar mot en liknande kroppsuppfattning som den Douglas urskiljer i Bibeln, men på andra grunder:

I enlighet med denna kanon är kroppen framför allt någonting fullständigt färdigt och avslutat. Därtill är den isolerad och ensam, sluten och skild från andra kroppar. Det är skälet till att alla tecken på ofullbordad karaktär hos kroppen, på dess växande och förökning elimineras; alla framväxande och utskjutande delar avlägsnas, alla knölar och utväxter (med innebörd av

²³¹ Mary Douglas, *Renhet och fara. En analys av begreppen orenande och tabu*, övers. Arne Kallrén, Nora: Bokförlaget Nya Doxa, 1997, s. 63.

²³² *Ibid.*, s. 74–76.

groddar och fortplantning genom knoppar) slätas ut, alla öppningar täpps igen. Kroppens förnyelse och evigt icke färdiga karaktär göms undan, hemlighålles: avlelsen, havandeskapet, nedkomsten, dödskampen visas nästan inte längre. Den ålder som föredras befann sig så långt bort som möjligt från det moderliga skötet och graven, dvs. på maximalt avstånd från det individuella livets "tröskel".²³³

Det är vidare kroppens "fullbordade och självtillräckliga individualitet" som betonas och denna kropp "framställs utan någon som helst förbindelse med folkets stamkropp". Idealbilden av kroppen är alltså ungefär densamma som i Bibeln, men den *upplösning* man vill undvika är inte nationens, utan individens. Helheten symboliserar kraft, men det är den individuella döden, inte främmande imperier, som ska övervinnas.

Den klassiska, ideala bilden av kroppen – som sluten och fullbordad – var inte förhärskande inom kulturen under antiken, enligt Bachtin, men från och med 1600-talet har den dock dominerat den europeiska litteraturen och de europeiska språken, där det också är individens relation till den yttre världen som lyfts fram: "I förgrunden skjuts de ändamålsenliga positionerna och rörelserna hos en *färdig kropp i en likaså färdig ytttervärld*, varvid gränserna mellan kropp och värld inte det ringaste blivit försvagade."²³⁴

Inte bara myter och religiösa urkunder, utan även antropologiska och historiska studier har haft inflytande på europeiska föreställningar om gränsättning. I avhandlingen *Mansfantasier* (1995) diskuterar Klaus Theweleit, med utgångspunkt i Norbert Elias och Rudolf von Lippes historieskrivning, olika föreställningar som växer fram ur den tidiga borgerligheten i Europa. Under rubriken "Uppkomsten av pansaret mot kvinnan" kritiserar han tidigare forskares underlåtenhet att uppmärksamma kvinnans påtvingade funktion i det pågående skapandet av en isolerad, väl avgränsad och kontrollerad *manlighet*, där det förstärkta skyddet också utgör gränsen mot det kvinnliga. Det grundar sig i en vilja att "ordna världen" som kräver "fasta konturer" hos individen:

Den centrala dialektiken i denna process är att mot den medeltida europeiska världen som kraftfullt flyttar ut sina gränser står uppkomsten av en individ som mer och mer sätter gränser för sig själv. Den man som företar och möjliggör utgränsningarna, deterritorialiseringarna, blir själv i samma process en enhet med fasta konturer, en kärna av styrka och företagsamhet, ett hårt, pansrat skepp som man kunde skicka ut för att få grepp om och "ordna" världen utifrån Europas synvinkel. Mannen lägger sig till med ett "pansar" (ett nyckelord hos Elias) i en lång process som innebär självdistansering, självkontroll, själviakttagelse, en "dämpning av affekterna" [...].²³⁵

²³³ Michail Bachtin, *Rabelais och skrattets historia. François Rabelais' verk och den folkliga kulturen under medeltiden och renässansen*, övers. Lars Fyhr, Gråbo: Anthropos, 2007 [1965], s. 39.

²³⁴ Ibid., s. 298–299.

²³⁵ Klaus Theweleit, *Mansfantasier* [diss.], Band 1, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 1995 [1977], s. 297.

Jag ska återkomma till Theweileits diskussioner av gränssättning i mina analyser av Elis erfarenheter i Nazityskland, men också i min undersökning av Hillevis strävan efter att "ordna" världen omkring sig, i syfte att skydda de svaga.

Det finns, inte oväntat, invändningar mot den typ av tolkningar, av antika texter och av historiska dokument, som presenterats ovan. De kan ses som anakronistiska och i den meningen riskera att föra över moderna föreställningar på (valda) delar av texten för att bekräfta samtidens teorier. Olli Lagerspetz vänder sig exempelvis mot Mary Douglas bibeltolkning och menar att hon är selektiv i sitt urval, att alla Bibelns förbud inte rör "gränsfall", och han ifrågasätter också att studien "av renhetsföreställningarna i ett samhälle blir en inkörsport i dess hela världssyn".²³⁶ Hos Norbert Elias saknar han källkritisk reflektion kring historiska dokument, inte minst när det gäller författarnas syfte med sina beskrivningar.²³⁷

Lagerspetz perspektiv är anti-konstruktivistiskt och han kritiserar såväl antropologiska som psykoanalytiska och poststrukturalistiska verklighetsbeskrivningar. Dessa forskningsinriktningar diskuteras med utgångspunkt i bestämningar som "den antropologiska reduktionismen" och "*myten om den repressiva gränsdragningen*" och författaren hävdar att de saknar "vetenskapliga sanningsanspråk", eftersom det bara "handlar om en *bild*, ett sätt att definiera vår plats i världen".²³⁸

Det går en skiljelinje mellan Lagerspetz vetenskapssyn och de teorier han vänder sig emot och den gäller bland annat synen på bildens och språkets (mytens) funktion. I fokus för hans kritik står betraktandet av myten/texten/bilden som en korrekt *avbildning* av verkligheten. Den forskning om gränsdragning han kritiserar, i likhet med den som diskuterats i det här avsnittet, är dock intressant därför att den uppmärksammar de *konsekvenser* som samspelet mellan myt och verklighet får. Berättelser och myter har en *funktion*: de påverkar våra föreställningar och våra handlingar. Aberbach, visar, exempelvis, hur bildspråkets kraft kan få konkreta verkningar i det fysiska, materiella rummet. Det pågår fortfarande; i argumetationen för byggandet av muren, vid gränsen mellan USA och Mexiko, hänvisar konservativa debattörer till Bibeln.²³⁹ Via myter rättfärdigas såväl inkludering som exkludering, liksom det våld som gränssättningen ofta kräver.

Även om jag inte fullständigt delar Lagerspetz syn på forskning och vetenskaplighet finns det poänger i hans polemik, som betoningen av källkritik och med den även insikten om den historiska kontextens betydelse, liksom nödvänd-

²³⁶ Olli Lagerspetz, *Smuts. En bok om världen, vårt hem*, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2006, s. 87–99.

²³⁷ *Ibid.*, s. 138.

²³⁸ *Ibid.*, s. 111–129. Kursiv i original.

²³⁹ Detta är bara några, av otaliga, exempel: Matt Slick, "America, The Wall, President Trump and the Bible", Christian Apologetics & Research Ministry, 2019-01-23, <https://carm.org/america-wall-trump-bible>, hämtad 2020-04-17; Brandon Showalter, "Wayne Grudem: Trump's Border Wall 'Morally Good' Because Bible Cities Had Walls", 2018-07-02, <https://www.christianpost.com/news/wayne-grudem-trump-border-wall-morally-good-bible-cities.html>, hämtad 2021-07-06.

igheten i att känna till textens avsändare och syfte.²⁴⁰ Den typen av invändningar förtar dock inte förutsättningarna för att hävda inflytelserika myters och berättelsers inverkan på litterära skildringar av, liksom våra allmänna föreställningar om, verkligheten. Lagerspetz invändningar vitaliserar dock diskussionen. I sin kritik pekar han på behovet av en uppvärdering av den materiella verkligheten, vilken riskerar att reduceras om allt i denna fysiska, konkreta verklighet betraktas som symboliskt.²⁴¹

Rosi Braidotti poängterar, vilket också nämndes i inledningen, att utgångspunkten för "most feminist redefinitions of subjectivity is a new form of materialism, one that develops the notion of corporeal materiality by emphasizing the embodied and therefore sexually differentiated structure of the speaking subject".²⁴² I uppvärderingen av den materiella världen och av kroppen finns inte ett *antingen eller* (en materiell eller artificiell verklighet), utan en överlappning av betydelseskapande sammanhang. Det är just mytens kraft att förändra föreställningar som attraherar Braidotti; den kan konstruera, men också dekonstruera världsbilder.

Förvandlingsprocesser

Schottenius lyfter i sin avhandling upp flera underliggande mönster i Ekmans texter till ytan och visar hur forntida orientaliska myter, som de sumeriska berättelserna om modergudinnorna Ishtar och Inanna, men också den grekiska myten om Demeter och Persefone, kan urskiljas i *En stad av ljus*.²⁴³ Central är förflyttningen ned i underjorden/helvetet och den "förvandling och förädling" som karaktärerna genomgår.²⁴⁴ I *En stad av ljus* är det karaktären Ann-Marie som förvandlas och processen innebär också *lidande*: "Ann-Marie får gå en väg som i tusentals år uppfattats som en lidandets väg, en via dolorosa genom döden mot livet. Det är en särskild kvinnlig lidandets väg."²⁴⁵

I själva romantexten har dessutom en omvandling skett, menar Schottenius, eftersom "myter och heliga ceremonier skrivs om till skenbart banal svensk vardagsverklighet". Ann-Maries nedstigning består i hennes rörelse genom det slitna barndoms hemmet och berusad står hon en dag framför dörren till det tomma rum där hon en gång såg sin döda mor: "Vad är detta tomma rum, tomrum, detta 'ingenting'? Rummet där dödsrikets drottning har sin tron och där 'tomhet' råder hör inte till livet. Ann-Marie går igenom detta rum som är döden. Men hon får livet igen. Hon föds pånytt."²⁴⁶ Enligt Schottenius tolkning består den kvinnliga hemligheten i just *förvandlingen*.²⁴⁷

²⁴⁰ Lagerspetz, 2006, s. 137.

²⁴¹ Ibid., s. 249.

²⁴² Braidotti, 1994, s. 3.

²⁴³ Schottenius, 1992, s. 123–156.

²⁴⁴ Ibid., s. 151.

²⁴⁵ Ibid., s. 130.

²⁴⁶ Ibid., s. 148.

²⁴⁷ Ibid., s. 348.

I *Vargskinnet* är det Hillevi Klarins dotter som tvingas ned i dödsriket och mönstret är hämtat från den grekiska myten om Orfeus och Eurydike (SR, 106). I hennes namn, Myrten, anas en anspelning på den grekiska mytologins värld, dels genom ljudlikheten (myten/Myten), dels därför att växten ofta kopplas till gudinnan Afrodite. Elis förälskelse i Myrten rymmer en önskan om att hon ska leva upp till och bejaka sin naturliga, men också mytiska kvinnlighet – vara mytens *stora Moder* – men hon har en annan (förfinad, modern och delvis androgyn) bild av sig själv och han överger henne, ovetande om att hon väntar hans barn. Likt mytens Orfeus vänder sig Elis om för att se på sin älskade.

Myrten dör inte, men tvingas i ensamhet genomlida förnedring, på det mödrahem för ogifta kvinnor där hon föder deras dotter Ingefrid. Hon genomgår sedan successivt en förändring, som leder till ökad ekonomisk och känslomässig självständighet och frihet. Genom nedstigningen har Myrten *befriats* från myten, liksom från den mytiska bilden av kvinnan, men det är en befrielsekamp som hon genomför av egen kraft.

”*Hemlighet och förvandling* är ord som gång på gång framträder när man studerar Kerstin Ekmans romankonst”, skriver Schottenius och hon pekar på likheterna mellan de många olika vägar till transcendens och omvandling som framträder i romanernas undertexter:

Det finns paralleller till det Jung kallar individuationsprocessen: de religiösa individuationsriterna hos primitiva stammar, buddhistiska eller tantriska yogaformer, den medeltida hermetiska filosofin och alkemin. Skillnaderna är givetvis stora, de speglar tid och livshållning, men i den transcendent funktion som förloppet leder till är likheterna ändå påfallande. [...] I *Rövarna i Skuleskogen* är det bland annat med hjälp av *alkemin* som romanen kan tolkas. Romanens huvudperson Skord, som förvandlas från troll till människa, och sedan efter något man kan likna vid död och uppståndelse från rövarna i Skuleskogen gång på gång återkommer i olika gestalter, uppträder bland människor som är besatta av att söka guldets och finna stenen.²⁴⁸

Att använda den alkemiska processen som undertext är en gammal litterär tradition, vilket Peggy Muñoz Simonds diskuterar i ”My charms crack not’: The Alchemical Structure of ’The Tempest’”.²⁴⁹ Shakespears *Stormen* genomsyras av alkemins språk, skriver hon: ”And, as many scholars have noted on other contexts, Shakespeare’s audience probably knew alchemical language as well or better than we in the humanities today understand the language of modern physics and chemistry.”²⁵⁰ Alkemins omvandlingsprocess, av oädel materia till ädel, i ett litterärt sammanhang handlade givetvis inte om att framställa guld. Den var en känd metafor för *förvandling* på flera abstrakta nivåer, inte bara av individen utan också av samhället:

²⁴⁸ Schottenius, 1992, s. 351.

²⁴⁹ Peggy Muñoz Simonds, ”My charms crack not’: The Alchemical Structure of ’The Tempest’”, i *Comparative Drama*, Vol. 31, No. 4 (Winter 1997–98), s. 538–570, DOI: <https://www.jstor.org/stable/41153887>, hämtad 2020-05-21.

²⁵⁰ Ibid., s. 538.

An important part of the intellectual discourse of the time and widely discussed in hundreds of Renaissance books of secrets, alchemy often served as a familiar poetic metaphor for wit, love, death, religious conversion and salvation, and political reform – and even for the transforming art of poetry itself in the works of such authors as John Skelton, Sir Philip Sidney, Sir John Davies, John Donne, George Herbert, John Milton, Andrew Marvell, Henry Vaughan, and many others [...].²⁵¹

Inslag hämtade från alkemins område var därmed inte meningslösa poetiska dekorationer, utan rymde en subversiv kraft. Detta var de progressivas språk och *The Alchemist* av Ben Jonson, som sattes upp samma år som *Stormen*, är en politisk satir riktad mot falska alkemister: "[T]hose who portrayed alchemy as false and indeed as a swindle tended to be conservatives, while those who saw it as an exciting philosophy of reformation were at the very least critical of the abuses of monarchy and often far more radical."²⁵²

Redan titeln på Shakespeares drama, *Stormen*, anspelar på alkemins koknings- och reningsprocess och Muñoz Simonds urskiljer nio alkemiska steg fram till det tionde och sista, "the achievement of the philosopher's stone or perfection".²⁵³ Visionen för litterära magiker som Prospero var ofta att skapa "a 'brave new world' of truth and wisdom that would include a thorough reform of humankind and of all human culture".²⁵⁴

Alkemiska tecken och hänvisningar till alkemins bildsystem återfinns inte bara i *Rövarna i Skuleskogen*, utan i en rad texter av Ekman, såväl artiklar som romaner. Den alkemiska processen finns också, kanske tydligast och ändå mest dold, i *Grand final i skojarbranschen* (2011), Ekmans näst senaste skönlitterära verk. Detta är en fiktiv autobiografi, där författarinstanten framträder som två olika karaktärer, och den rymmer en diskussion om bildspråk och skrivande, men allt finns inte på den bokstavliga nivån. En uppenbar anspelning på guld-makarkonsten finns på bokens omslag, där texten i olika färger för tankarna till William Blakes gravyrer, och den centrerade huvudrubriken, "*Grand final*", står i guldtryck. I bokmärkesänglarna ovanför rubriken finns också den förening av motsatser som genomsyrar hela romanen och även den ingår i den alkemiska processen.

Jag ska återkomma till bildspråket i *Grand final* i kapitel IV, eftersom detta hör samman med viktiga motiv man möter i *Vargskinn*, inte enbart i form av alkemiska tecken, utan som en del av det jag kallar *gränskronotopen*.

Det finns ytterligare ett mönster, med ett särskilt bildsystem, som ingår i förvandlingsprocesserna i Ekmans romaner. I "*Världar i kollision*" diskuterar Lindhé Ekmans *Gör mig levande igen* utifrån bland annat Bachtins beskrivningar av *grotesken* och lyfter fram dess gränsöverskridande, och därmed omvandlande, kraft:

²⁵¹ Ibid.

²⁵² Ibid., s. 541.

²⁵³ Ibid., s. 542.

²⁵⁴ Ibid., s. 540.

I grotesken finns en subversiv kraft som bejaktar möjligheten att tänja på gränserna och frigöra sig från begränsande normer. I *Gör mig levande igen* bidrar den till att åstadkomma det som postmodernistisk litteratur många gånger strävar efter: att relativisera mening, att ställa ontologiska frågor såsom vilken av alla världar lever jag i, vilket av mina själv, mina jag skall agera o.s.v. I *Gör mig levande igen* skildras sålunda inte bara *en värld* och *en ordning*, utan genom grotesken vidgas givna gränser för meningsproduktion.²⁵⁵

Grotesken ingår i karnevalskulturens bildspråk, vilket Bachtin så utförligt har beskrivit i sina böcker om Rabelais och Dostojevskij, och i *Vargskinnet* finns åtskilliga karnevalska inslag. Bildsystemet ingår där, precis som i *Gör mig levande igen*, i omvandlingarna av världsbilder och i vidgandet av "givna gränser", för att låna Lindhés ord.

Karnevalen som upplösning och förnyelse

Jämsides med den klassiska uppfattningen om kroppen och världen som hel och färdig fanns från antiken och framåt en annan livskraftig och *folkelig* kulturform, som bejakade upplösning och pånyttfödelse: *karnevalen* och med den också den karnivaliserade litteraturen. Bachtin presenterar dess grunder i sin bok om Rabelais, vars verk genomsyras av karnevalens bilder, språk och världsbild. Det är en kultur som, i motsats till föreställningarna om den enhetliga och slutna kroppen och världen, präglas av gränslöshet och gränsoverskridanden. Den var mest utbredd och livskraftig i medeltidens och renässansens Europa. Även om det idag bara finns rester av den kvar i folkliga fester, har den fortfarande stor betydelse inom konst och litteratur. Trots mångfalden av former går det att urskilja en gemensam stil:

En hel överskådlig värld av former och uttryck för den folkliga skrattekulturen stod i opposition till den officiella, till sin ton allvarliga, kyrkliga och feodala kulturen under medeltiden. I all denna mångfald av former och uttryck – folkfester av karnevalstyp, vissa komiska riter och kulter, gycklare och narrar, jättar, dvärgar och missfoster, skojare och taskspelare av alla ranger och slag, otaliga och skiftande litterära parodier och mycket annat – finns en gemensam enhetlig stil, och alla dessa former utgör i olika grad delar av en enda och enhetlig, på skattet och karnevalen grundad kultur.²⁵⁶

De karnevalska inslagen i *Vargskinnet* är påtagliga, i motiv och språk, och begreppet karneval återfinns också i texten (SR, s. 389). Inslagen ingår i det mångsidiga förvandlingstemat hos Ekman. De innebär ett effektfullt, ofta humoristiskt ifrågasättande av en rådande *ordning*. Det handlar om att vända upp och ner på hierarkier, att undergräva makten, som när kokerskor, upppassare och bärare hånfullt skämtar om de rika personer som ägnar sig åt sällskapsjakt i

²⁵⁵ Lindhé, 2001, s. 90.

²⁵⁶ Bachtin, 2007, s. 15–16.

skogarna kring Svartvattnet. Förlossningstemat i *Vargskinnen* har naturligtvis också ett samband med karnevalens bilder av den havande kroppen och av död och pånyttfödelse. Dessa inslag motiverar en utförlig beskrivning av den karnevalska kulturen och dess betydelse för litteraturen, inte minst från romantiken och framåt.

Karnevalens skratt är ambivalent, genom att vara "glatt och muntert, triumferande men på samma gång ironiskt, spottskt och hånfullt: det förnekar och bekräftar, begraver och pånyttföder på samma gång".²⁵⁷ Detsamma gäller karnevalens språk, rikt på svordomar och skymfningar. En viktig ritual var "den narraktiga kröningen och den efterföljande detroniseringen av karnevalskungen" vars grund återfinns i "den karnevalska världsuppfattningen – dess *potos för växling och förändring, för död och förnyelse*", och negeringen och/eller bekräftelsen genomsyrar alla karnevalens symboler: "Födelse är havande med död, död med ny födelse".²⁵⁸ Början och slut knyts samman och karnevalens tid är cyklisk.

Den här bilden av den *havande döden* anknyter till det som Bachtin kallar för *den groteska realismen*. Dess främsta drag är att den "nedsätter, tar ned på jorden, kroppsliggör" det som är upphöjt, vilket innebär att den materialiserar det abstrakta och förenar snarare än åtskiljer, är en "motsättning till [...] varje anspråk på en betydelse som är skild från och oberoende av jorden och kroppen".²⁵⁹ Nedsättandet krävs för att det ska ske en pånyttfödelse. Den groteska realismens bild av kroppen står i radikal motsättning till den klassiska antakens:

Denna ofullbordade och öppna kropp (som dör-föder-föds) är inte avskild från världen genom klara och precisa gränser: den är blandad med världen, djuren och tingen. Den är kosmisk och representerar hela den materiellt-kroppsliga världen i alla dess delar och element. Till sin tendens representerar och inkarnerar kroppen hela den materiellt-kroppsliga världen, uppfattad som det absoluta "nedre", som den slukande och alstrande principen, som grav och sköte, som ett fält som besås och där nya groddar mognar.²⁶⁰

Karnevalen var inte något folket betraktade – alla *levde* den: "Under karnevalen kan man bara leva enligt dess lagar, dvs. efter dess *frihets*-lagar. Och ingen kan lämna den, ty karnevalen känner inga rumsliga gränser."²⁶¹ Karnevalen saknade alltså rumsliga gränser, men däremot fanns det "stränga tidsgränser": den varade bara under en viss period och människor levde därför sina liv i två olika världar, en officiell och en karnevalsk.²⁶² Den första världen bekräftade "det stabila, det oföränderliga och det eviga i hela den existerande ordningen: den rådande hierarkin, de rådande religiösa, politiska och moraliska värdena,

²⁵⁷ Ibid., s. 23.

²⁵⁸ Michail Bachtin, *Dostojevskijs poetik*, övers. Lars Fyhr & Johan Öberg, Gråbo: Anthropos, 1991b, s. 133.

²⁵⁹ Bachtin, 2007, s. 30–31.

²⁶⁰ Ibid., s. 37.

²⁶¹ Ibid., s. 18.

²⁶² Bachtin, 1991b, s. 138.

normerna och förbuden”, medan karnevalen innebar ”en tillfällig befrielse från den förhärskande sanningen och den rådande ordningen, ett upphävande av alla hierarkiska förhållanden, privilegier, normer och förbud” och var en ”förändringens och förnyelsens fest”.²⁶³

Under renässansen nådde den karnevalska kulturen sin höjdpunkt, inte minst genom Rabelais, Cervantes och Shakespeare, för att sedan tona bort och under 1600-talet helt ge vika för den världsbild som nämndes ovan: den klassiska och fulländade. Inom den och ”det skönas estetik”, som då utvecklades, fick den groteska kroppsbilden inte plats.²⁶⁴ Även den folkliga festen tonar bort (då den förstatligas och blir ”*parad*”), men det karnevalska symbolspråket fördes vidare i litteraturen, om än undanträngt under vissa perioder och successivt förvandlat. Något den behåller är möjligheten ”att se på världen med andra ögon”, att se det relativa i tillvaron och ”att en helt annan världsordning är möjlig”.²⁶⁵

Romantikens och modernismens grotesk

När grotesken ”återuppstår” under förromantiken och romantiken är den förändrad, enligt Bachtin, och har blivit ”en uttrycksform för en subjektiv, individuell förnimmelse av världen”, men den är också en reaktion på den rådande världsbilden, formad av klassicismen och upplysningen.²⁶⁶ Försvunna är det positiva skrattet och pånyttfödandet. Den groteska bilden är främst skrämmande, men även om den pånyttfödande kraften har tonats ned står romantiken för den viktiga upptäckten av ”människans inre, subjektiva värld med dess djup, komplexitet och outtömliga tillgångar”, vilken groteskens *gränslöshet* öppnade vägen för.²⁶⁷

Under senare delen av 1800-talet sjönk intresset för grotesken, för att under 1900-talet återkomma, i en ”mäktig renässans”, bland annat i den ”realistiska grotesken”, som bygger vidare på den folkliga traditionen, och i den ”modernistiska grotesken”. Om romantikens grotesk bevarade möjligheten att föreställa sig en annan värld, är den moderna groteskens symbolspråk mer formaliserat. Den förfaller också, enligt Bachtin, och förlorar sin positiva, unga och födande sida – kvar finns bara ”en stympad grotesk figur”.²⁶⁸ Det som tycks gå förlorat är den gränsöverskridande kraften, med resultatet att kroppen, precis som i den klassiska traditionen, blir isolerad. Det handlar inte längre om frigörelse och förening, utan om ”att fullborda varje individualitet utan förbindelse med den *yttersta helheten*”.²⁶⁹

Ingemar Haag påpekar att båda dessa sätt att se på kroppen (som sluten respektive öppen) existerat parallellt under historien, snarare än avlöst var-

²⁶³ Bachtin, 2007, s. 20–21.

²⁶⁴ Ibid., s. 39.

²⁶⁵ Ibid., s. 43–44.

²⁶⁶ Ibid., s. 46.

²⁶⁷ Ibid., s. 52.

²⁶⁸ Ibid., s. 60.

²⁶⁹ Ibid., s. 61.

andra vid vissa tider, och även om den officiella kulturen under exempelvis medeltiden inte hade någon "större *förståelse* för den öppna kroppen och dess excesser", levde den kvar i folkkulturen.²⁷⁰ Haags historieskrivning, som utgör bakgrund för hans studie av den moderna grotesken, har dock inte den folkliga traditionen som utgångspunkt, utan renässansens estetiska intresse för begreppet, då "ordning genom symmetri och upprepning" var centralt.²⁷¹ Det handlade om ett ökat intresse hos konstnärer för att få ge utlopp åt det oordnade, men inom vissa ramar. Haag hävdar att "Bachtins utopiska föreställning [...] alls inte passar in på 1900-talets grotesk", vars "negativa konnotationer" snarare är förenliga med Julia Kristevas idéer om abjektet, det bortstötta.²⁷² Den öppna kroppen (upplösningen) kopplas nu till det motbudande, till något yttre som hotar jaget och utgör en fara som måste hanteras.²⁷³

Även om uppfattningen om grotesken förändras, minskar inte intresset för konstgreppet – tvärtom blir det kanske mer betydelsefullt än någonsin: "Faktum är att nästan alla betydande konstnärskap under 1900-talet med större eller mindre skärpa någon gång studerats genom det groteska rastret."²⁷⁴ Haag ser förklaringen till detta i den gamla motsättningen mellan antiken och det moderna, där det senare innebar en ny syn på historien, på handlingens, förändringens och nuets betydelse:

Det är denna dynamisering av livet, bejakelsen av det omedelbara nuet, som senare blir väsentlig för romantiken och för den framväxande modernismen [...]. Inlevelsen i tidens gång innebär samtidigt att varje bejakelse av ögonblicket omedelbart måste följas av förnekelsen av det samma, ty varje kvarhållande kommer att betyda fixering och en därmed inträdande stagnation."²⁷⁵

Den ständiga rörelsen framåt blir central för modernismen och förenar sig väl med den groteska bilden vars effekt, och kanske även syfte, är "en intensifiering av den varseblivande akten, en stegrad känsla av att befinna sig mitt i skeendet, i nuet".²⁷⁶

Den moderna grotesken kan utöver detta även ses som ett exempel på det subjektiva uttrycket ("ett spel med självupprättade regler"), vilket samspelar med idéer om konstens autonomi och med en anti-mimetisk tradition – och sammantaget pekar dessa inslag också mot modernismens upptagenhet av språkets gränser. Användandet av grotesken blir en "strategi" med syftet att "förnya språket och att experimentera och utforska dess gränser, delvis som en iscensättning av en revolt mot den andra moderniteten, den som hyllade de

²⁷⁰ Ingemar Haag, *Det groteska. Kroppens språk och språkets kropp* [diss.], Stockholm: Aiolos, 1999, s. 58.

²⁷¹ *Ibid.*, s. 26.

²⁷² *Ibid.*, s. 274.

²⁷³ *Ibid.*, s. 94.

²⁷⁴ *Ibid.*, s. 64.

²⁷⁵ *Ibid.*, s. 65.

²⁷⁶ *Ibid.*, s. 66.

tekniska framstegen; delvis i polemik mot det traditionella formspråket, i vars form tidigare konstutövare stöpts.”²⁷⁷

Haag diskuterar möjliga definitioner av begreppet *grotesk*, men påpekar också att ”schematiseringar passar grotesken mycket illa!”.²⁷⁸ Grotesken överskrider och upplöser gränser och är därmed svår att bestämma. Han konstaterar dock att den mänskliga kroppen utgör traditionens ”nav” och att det groteskas framträdande framför allt är visuellt:

Det groteska kan inte erfaras i ett abstrakt eller intellektuellt register som exempelvis ironin, utan det är framför allt ett föremål tillgängligt för ögat. Å andra sidan är vi obönhörligen berövade det rent visuella i ordkonsten, bokstäverna kan i sig aldrig bli groteska. [...] Olyckligtvis bortfaller då den åskådlighet som utmärker det groteska i konsten. Om det groteskas egentliga hemvist är i de plastiska konsterna handlar det i ordkonsten om att producera en motsvarighet till det visuella, en strävan som avkräver språket en konkretion och ett *bildspråk* som övervinner det skrivna ordets abstrakta och intellektuella grund.²⁷⁹

Metaforen har, framhåller Haag också, en framträdande roll i framställningarna av det groteska.²⁸⁰

Det är uppenbart att det groteska bildspråket kan ge olika effekter, att det ingår i en mycket lång tradition och har använts i olika syften vid olika tider. Det tycks bära på en revolutionär kraft, som kan ifrågasätta gamla strukturer, omvandla och vitalisera. Vissa konnotationer till bildspråket är dock problematiska, vilket har lyfts fram av feminister som exempelvis Mary Russo i *The Female Grotesque*, som menar att groteskens koppling till ordet *grotta* kan framkalla en form av klaustrofobi:

The word itself, as almost every writer on the topic feels obliged to mention sooner or later, evokes the cave—the grotto-esque. Low, hidden, earthly dark, material, immanent, visceral. As bodily metaphor, the grotesque cave tends to look like (and in the most gross metaphorical sense be identified with) the cavernous anatomical female body. These associations of the female with the earthly, material, and the archaic grotesque have suggested a positive and powerful figuration of culture and womanhood to many male and female writers and artists.²⁸¹

För vissa kvinnor (och män) har kopplingen till en arkaisk Moder Jord setts som kraftfull och bejakats, men steget mellan den här bilden och misogyni är inte långt, påpekar Russo.²⁸²

²⁷⁷ Ibid., s. 67–68.

²⁷⁸ Ibid., s. 44.

²⁷⁹ Ibid., s. 56.

²⁸⁰ Ibid., s. 62.

²⁸¹ Mary Russo, *The Female Grotesque*, New York: Routledge, 1994.

²⁸² Ibid., s. 2.

Eva Feder Kittay har riktat en liknande kritik mot hur metaforiseringen av kvinnokroppen har fått utgöra en blind fläck inom forskningen. Hon delar George Lakoffs och Mark Johnsons syn på metaforen som grundad i våra erfarenheter, men menar att de bortser från vissa kulturella metaforer: "[...] they do not consider the metaphors utilizing woman such as 'nature (or earth, or body, or the irrational) is a woman', intellectual creativity (or artistic activity) is giving birth,' 'becoming a man (or gaining knowledge – coming into the light) is emerging from the womb (or being born anew),' etc."²⁸³ Mot bakgrund av groteskens historia, framför allt som den beskrivs av Bachtin, tycks en del av problemet vara den förändring som bildspråket genomgår under 1900-talet, då den positiva kraften går förlorad och efterlämnar "en [kvinnlig] stympad grotesk figur".²⁸⁴

Även inom svensk litteraturforskning finns exempel på ett undvikande av problemet med den metaforiserade kvinnokroppen (inklusive havandeskap och graviditet) inom modernismen. Bilden har onekligen haft stor betydelse för några framträdande manliga modernistiska författarskap, som exempelvis Elmer Diktonius och Artur Lundkvist.²⁸⁵ Haag skriver att han i sin studie, av bland andra just Diktonius och Lundkvists dikter, har valt att inte "könsmärka" bilden av den öppna kroppen, trots att grotesken kan "vara en kategori som förefaller ideologiskt anpassad till en feministisk läsart".²⁸⁶ Han menar att bilderna av de "avlande kropparna" hos dessa diktare snarare är "inskrivna i ett estetiskt, metafysiskt och mytologiskt sammanhang".²⁸⁷

Bilderna framstår i hans beskrivning som avskurna från sitt konkreta fysiska ursprung, som abstraktioner med ett högre syfte än de naturliga processer som de imiterar. Det förhållningssättet till grotesken framstår, menar jag, som en del av problemet och ett bejakande av den stympning som Bachtin pekar på.

Föreningen av grotesken och det sublima

I det följande vill jag visa hur bilder av grotesken samspelar med det *sublima* i några av Ekmans romaner. En förenklad beskrivning av det sublima är att det refererar till det *upphöjda* i konsten, vilket kan avse såväl konstnärens/författarens inspirerade tillstånd under skapandet av ett verk som vissa motiv och ämnen, stilistiska drag eller åskådarens/läsarens reaktion inför dessa.²⁸⁸ För att förstås, hävdar Anders Olsson, måste det sublima diskuteras utifrån den historiska kontexten och den tradition den ingår i.²⁸⁹ Samtidigt, påpekar han, finns där också "en kontinuitet": "En rad topoi och

²⁸³ Eva Feder Kittay, "Woman as Metaphor", *Hypatia* vol. 3, no 2, 1988, s. 80.

²⁸⁴ Bachtin, 2007, s. 60.

²⁸⁵ Haag, s. 171 och s. 243.

²⁸⁶ *Ibid.*, s. 14.

²⁸⁷ *Ibid.*

²⁸⁸ Anders Olsson, "Det sublimas förvandlingar", efterord i Longinos, *Om litterär storhet*, övers. Jan Stolpe, Göteborg: Anamma Böcker AB, 1997, s. 94.

²⁸⁹ *Ibid.*, s. 95.

problemställningar återkommer, och vad som förenar dem alla är en upptagenhet vid uttryck som överskrider människans gränser. Det sublima är ett fenomen där människans mått upphör att gälla.”²⁹⁰

Det här är en passande beskrivning även för det sublima hos Ekman, i bland annat Vargskinnstrilogin, och dessa inslag har stor betydelse för förståelsen av gränstematiken *och* för grotesken i romanerna. Kombinationen av dessa båda grepp utgör, menar jag, viktiga delar av grunden i gränskronotopen. Ekman diskuterar det sublima i essäboken *Mine Herrar ... Om inträdestalen i Svenska Akademien*, utgiven i samband med Svenska Akademiens 200-årsjubileum 1986.²⁹¹ Jag ska återkomma till den diskussionen i kapitel IV, men ger i det här avsnittet ett exempel på föreningen av det groteska och det sublima i *Gör mig levande igen*. Det sublima som tradition kräver dock först en kort introduktion.

Vi kan inleda i vår egen tid, för att sedan blicka tillbaka på främst romantikens sammanförande av det sublima och grotesken, och konstatera att det här begreppet fortfarande – eller åtminstone i slutet av 1900-talet – är vitalt:

”Det sublima är på modet”, skrev den franske filosofen Jean-Luc Nancy i antologin *Du Sublime* från 1988. ”Man skulle kunna tro att vår epok på nytt upptäcker det sublima, dess namn, begrepp och dess frågeställningar. I själva verket förhåller det sig inte så, ty man återvänder aldrig till ingenting i historien. Vi återvänder inte till det sublima, snarare är det därifrån vi kommer. Alltsedan Boileau översatte och kommenterade Longinos har estetiken och tänkandet om konsten ... inte upphört att föda frågor ... om det sublima.” Nancys något exalterade slutsats är att ”det sublima i egentlig mening bildar vår *tradition*”.²⁹²

Den skrift som Boileau översatte 1674, och gav namnet *Du Sublime*, var *Peri hypsous*, vilken till en början tillskrevs retorikern Longinos, men numera anses vara skriven av en annan, okänd, författare ca 100 f.v.t.²⁹³ Det upphöjda i litteraturen, som skriften utförligt behandlar, är ett svårdefinierat fenomen, även om det går att påvisa genom exempel. Det ska helst vara väl *dolt* i verket – verka utan att synas.²⁹⁴ Exempelen hämtas bland annat ifrån Bibeln och Olsson menar att ”författaren befinner sig i en kulturkrets som blandar grekiskt, romerskt och judiskt”.²⁹⁵

Den antika handskriften översattes och trycktes första gången 1554, av den italienske renässanshumanisten Robortello, men det är först med Boileaus version som den får uppmärksamhet, inte minst av romantikens författare, eftersom skriften betonar författaren som individ och rättfärdigar brott mot litterära

²⁹⁰ Ibid.

²⁹¹ Kerstin Ekman, *Mine Herrar ... Om inträdestalen i Svenska Akademien*, Stockholm: Norstedts Förlag, 1986.

²⁹² Olsson, 1997, s. 93.

²⁹³ Ibid., s. 96.

²⁹⁴ Ibid., s. 96–98.

²⁹⁵ Ibid., s. 99.

regelsystem. I upphöjandet av jaget finns dock en motsägelse, "eftersom det sublima överskrider det mänskligt fattbara"²⁹⁶

Efter Boileau har flera kritiker, författare och filosofer beskrivit och diskuterat det sublima och dessa bidrag har också haft betydelse för hur sublima inslag har tagit sig uttryck i senare skönlitteratur. Edmund Burkes *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, utgiven 1757, får stor betydelse för den gotiska romanen och ger avtryck i exempelvis *The Castle of Otranto* (1764).²⁹⁷ För Burke, som bland annat försöker förklara det sublimas effekter utifrån ett vetenskapligt perspektiv, är förmågan att framkalla *skräck* det sublimas främsta kännetecken: "Allt som på något vis är lämpat att väcka tankar på smärta och fara, det vill säga allt som är på något sätt är skräckinjagande, eller som berör skräckinjagande föremål, eller som verkar på samma vis som skräcken är en källa till det sublima."²⁹⁸ Att stå inför det okända och oförklarliga, det diffusa, mörka och *oklara* väcker människans självbevarelsedrift och sina paradexempel hittar Burke i Miltons *Paradise Lost* och hos Shakespeares dramer.

Lessing behandlar det sublima, i *Laokoon - eller om gränserna mellan måleri och poesi* (1766), men mer underförstått och han nämns sällan i historieskrivningen om begreppet.²⁹⁹ Det han främst debatterar i sin bok är, som undertiteln också visar, gränserna – vilka han vill förtydliga – mellan två konstformer, men i hans diskussion ingår det sublima och Longinos.³⁰⁰ Det är bland annat effekter av föreningen av det låga och det höga, "[d]et äckliga" och det "skräckinjagande" han beskriver.³⁰¹

Lessings *Laokoon* är intressant av flera skäl när det gäller analysen av *Vargskinnet*, eftersom hans resonemang i hög grad rör förhållandet mellan form och innehåll, en gränsdragning mellan inre och yttre samt konstnärliga framställningar av tid och rum. Lindhé uppmärksammar, i sina analyser av romanen *Gör mig levande igen*, även hon *Laokoon*. Hon menar att Sigges läsupplevelse i slottsbiblioteket, som hon kallar "Nathan-episoden", är "en av romanens viktigaste metapoetiska kommentarer".³⁰² Hon utgår ifrån W. J. T. Mitchells läsning av Lessing, där "ideologiska implikationer" uppmärksammas: "spatialitet knyts till kvinnlighet och temporalitet till manlighet".³⁰³ Det maskulina kopplas dessutom till poesin och det sublima, medan kvinnlighet anses förenat med målarkonsten

²⁹⁶ Ibid., s. 101–104. Det var det upphöjda som intresserade Boileau, men Olsson påpekar det märkliga i att en klassicismens företrädare gav Longinos den här uppmärksamheten, eftersom denne kan ses som "den trojanska hästen i det nyklassicistiska lägret". Ibid., s. 102.

²⁹⁷ Per Dahl, "Översättarens inledning", i Edmund Burke, *Filosofisk undersökning om ursprunget till våra begrepp om det Sublima och det Sköna*, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1995, s. 11.

²⁹⁸ Edmund Burke, *Filosofisk undersökning om ursprunget till våra begrepp om det Sublima och det Sköna*, övers. Per Dahl, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1995, s. 67.

²⁹⁹ Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon eller om gränserna mellan måleri och poesi*, övers. Sven-Olof Wallenstein, Göteborg: Bokförlaget Daidalos AB, 2011.

³⁰⁰ Ibid., s. 136–152.

³⁰¹ Ibid., s. 152.

³⁰² Lindhé, 2008b, s. 208.

³⁰³ Ibid., s. 211.

och det vackra. I Ekmans roman sker en omkastning av den ordningen, menar Lindhé:

I *Gör mig levande igen* får det spatiala konstverket organisk form när Mendelsohn övertar dess karaktärsdrag. Men relationerna inverteras ytterligare när Sigge tar över skulpturens och Mendelsohns representation. Dess förnuftsvidriga vändningar när det visuella objektet får liv leder till att egenskaper som traditionellt kopplats till begreppsparen bild och text lösgörs och omförhandlas och samtidigt undermineras den genuskodade syn på konstarna [...].³⁰⁴

Jag instämmer i Lindhés tolkning. Det för min läsning mest intressanta är dock Lessings diskussion kring föreningen av det upphöjda (det sublima) och det låga och fula (det groteska), vilken också kastar ljus över den typen av inslag hos Ekman. Det framträder tydligt i *Vargskinnets* gränsmotiv. Dessa motiv ska jag exemplifiera och försöka förtydliga med hjälp av *Laokoon* i kapitel IV. I likhet med Lindhé anser jag att scenen där dessa fiktiva och historiska personer levandegörs i *Gör mig levande igen* är synnerligen viktig. Det är den även för förståelsen av *Vargskinnets*.

Magnus Persson noterar något betydelsefullt när han diskuterar likheten mellan Siggas läsupplevelse i *Gör mig levande igen* och en liknande scen i Eyvind Johnsons *Krilon*svit, "vars återberättare tidigt motiverar bruket av sådana tekniker".³⁰⁵ Denna berättarkommentar rymmer flera viktiga detaljer när det gäller gestaltningen:

Man kan bygga upp ett drama på samma sätt som man bygger upp en komedi: genom att hastigt införa det otroliga vid det möjligas gränser. Den ställföreträdande skaparens, alltså berättarens eller konstnärens rättighet – och i viss mån skyldighet – är att genom det otroligas, det över- eller sidoverkligas införande i bilden ge det verkliga, som han ständigt måste avslöja, erövra och på nytt söka levandegöra, en djupare och klarare relief mot den övriga vanliga världens mörka eller ljusa bakgrund.³⁰⁶

Persson kallar tekniken för "det fantastiskas logik".³⁰⁷ Jag ser i Johnsons text en tydlig beskrivning av det sublima: det oförklarliga, det plötsligt uppdykande vid "det möjligas gränser" som avtecknas mot en bakgrund av mörker och ljus. Det sublima framstår därmed också som något som *levandegör* gestaltningen.

Beskrivningen av tekniken passar mycket bra in på hur scenen byggs upp i Ekmans romantext. När 1700-talsmänniskan oväntat materialiseras ur Siggas läsning av Lessings *Nathan der Weise* är hennes första reaktion motvilja: "Så förskräckligt ful han är! Stackars karl. Ja, det finns sannerligen fula människor.

³⁰⁴ Ibid., s. 213.

³⁰⁵ Persson, 2002, s. 267.

³⁰⁶ Eyvind Johnson, *Grupp Krilon*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1997 [1941], s. 30. Citerad i Magnus Persson, 2002, s. 267.

³⁰⁷ Persson, 2002, s. 267.

Bortom alla resonemang om smak och stilar och tider och raser.”³⁰⁸ Hans näsa är ”groteskt stor” och han ”har köttiga läppar och tänderna som blottas när han drar isär dem är starka, bengula och långt upp befriade från tandkött”. Mannen dyker fram bakom en stor porslinsapa, tycks nästan uppstå *ur* den, och presenterar sig som Moses Mendelsohn. Sigge säger att han påminner om Nathan, men tänker att hon ljuger, eftersom hon inte kan bortse från ”den groteska fulheten”. Mendelsohn, i sin tur, hävdar att hans vän Lessing har förädlat honom i dramats karaktär Nathan, upphöjt honom till hjälte, medan han i verkligheten är ”så här”.³⁰⁹ Mendelsohn räcker henne armen, säger att han vill visa henne något – och hon följer, trots att hon känner ”ett obehag som liknar rädsla”. Sigge reagerar både inför det skrämmande och det motbudande, får svårt att tala, uttrycker sig motsägelsefullt och tycks förlora kontrollen över situationen och sig själv.

Karaktärerna vandrar sedan genom källarlrika rum med gotiska drag: ”Krypta. Tunga valv. Kanske fossileras gamla hus så småningom; stenarna smälter molekyl för molekyl ihop med murbruk och järn och trä och huset blir berg igen, blir grotta.”³¹⁰ Föreningen av det sublima och det groteska är tydlig både i karaktärgestaltning och miljöbeskrivning och bilderna flyter in i varandra. Efter att ha passerat ytterligare ett antal rum genomför Mendelsohn och Sigge en omklädning som förändrar dem båda och skapar en omkastning av ordningen, men det senare sker successivt; Mendelsohn blir under vandringen den vackre och upphöjde Nathan och Sigge blir en apa som inte kan tala.

I slottet verkar en karnevalsk ordning råda, med upp- och nedvända hierarkier, och omkastningen har med de upplösta tidsgränserna att göra: ”Det var för många tider. Hon hittar inte ens den tid där tjänarinnan sprang i stentrapporna tills hon blev urgammal. Springer. Vet sin plats? I den slutna värld som Sal är tycks många ting, omärkligt, långsamt, ha skiftat betydelse. Vem är längre tjänarinna åt vem härinnanför stenväggarna?”³¹¹ Upp och nere har också betydelse för karaktärernas förvandling under vandringen genom byggnaden. Mendelsohn/Nathan och Sigge rör sig från källarvalven och uppför branta trappor, fram till en port, prydd av ”teckenslingor”: ”Bokstäver. Fast otydbara. De flyter som i sand.”³¹² Inte bara karaktärernas former, utan också språkets är i upplösning.

Till skillnad från Sigge kan Nathan, som karaktären stående framför porten helt övergått i, läsa med ”stark och stadig röst”. Språket är främmande för henne och hon ”undrar om det är hebreiska eller grekiska som står där eller något ännu åldrigare språk”. Hennes okunnighet och stumhet skapar en lika stark kontrast till Nathan, vars uttalande av orden nu låser upp porten, som den mellan det groteska och det sublima. En rad motsatser förenas i den koncentration av tid och rum som slottsscenen utgör.

³⁰⁸ Ekman, 1996, s. 371.

³⁰⁹ *Ibid.*, s. 375.

³¹⁰ *Ibid.*

³¹¹ *Ibid.*, s. 337.

³¹² *Ibid.*, s. 378.

Orientaliska källor

Läsaren av *Gör mig levande igen* står naturligtvis inför samma svårighet som Sigge Falk: okunskap och språkförbistring. För en ökad förståelsen av det sublima i denna roman och i Vargskinnstrilogin, finns ytterligare en grupp viktiga intertexter, med ett utomeuropeiskt ursprung. I ett tidigare avsnitt presenterades några västerländska och österländska myter och texter som, direkt eller indirekt, kan urskiljas i Ekmans romaner. Där finns även spår av orientaliska källor som *inte* rör modergudinnor eller fruktbarhetskulturer. Spåren består i citat och anspelningar på Koranen samt på persiska och arabiska diktverk från tidig medeltid. Även om flera forskare redan uppmärksammat vissa österländska inslag, har dessa intertexter inte lyfts fram tillräckligt väl, menar jag.³¹³ Det beror möjligen på en tendens hos (oss) västerländska litteraturforskare att, som Samar Attar uttrycker det, "turn a blind eye to the oriental sources", trots att dessa varit tillgängliga under mycket lång tid, och haft stor betydelse för författare i väst, inte minst under romantiken.³¹⁴

I *Borrowed Imagination. The British Romantic Poets and Their Arabic-Islamic Sources* (2014) hävdar Attar att icke västerländska influenser ofta bara nämns i förbigående eller anses vara alltför "difficult to decipher" i studier av texter från romantiken, att inga seriösa försök görs för att specificera spåren från orientaliska källorna, trots att författarna själva poängterat deras betydelse.³¹⁵ Samar Attar visar hur texter av inte bara William Wordsworth och Samuel Taylor Coleridge, utan också av John Keats, William Blake, Percy Bysshe Shelley och George Gordon Byron på ett uppenbart sätt samspelar med orientaliska källor. En synnerligen viktig berättelse var den arabiske filosofen och författaren Ibn Tufayls (1105–1185) *Hayy Ibn Yaqzan* (utgiven 1160 eller 1170).³¹⁶ Den handlar om en pojke som växer upp på en öde ö, utanför Indien, där han fostras av vilda djur och sedan utvecklar vetenskaplig kunskap och förnuft genom egna empiriska undersökningar. Han hävdar tolerans, frihet från religiösa dogmer och allas lika värde.

De upplysta idéerna var inte bara författaren Tufayls, påpekar Samar Attar, utan hade sina rötter i det muslimska Spanien: "The Andalusian society had diverse people: different races, language, histories, bodies, memories, landscapes, environments, and religion. People were able to live side by side in a relatively tolerant society, but they were also able to live separately. The mind was free. Rational thinkers wrote and spoke freely about their philosophical speculations without being afraid to be punished."³¹⁷ Det Attar, med en rad exempel, pekar på är den österländska och västerländska filosofins gemensamma rötter.

³¹³ Se exempelvis Cecilia Lindhé, 2008b, s. 197–205.

³¹⁴ Samar Attar, *Borrowed Imagination. The British Romantic Poets and Their Arabic-Islamic sources*, Lanham, Boulder, New York, Toronto, Plymouth, UK: Lexington Books, 2014, s. 7.

³¹⁵ Ibid.

³¹⁶ Ibid., s 8. I den löpande texten följer jag Samar Attars stavning av författarens namn.

³¹⁷ Ibid., s. 10.

Berättelsens motiv och filosofiska innehåll känns igen i både empirismens och romantikens grundtankar och berättelser. Den hade också avgörande betydelse för den europeiska upplysningens filosofer, som exempelvis Newton, Rousseau, Voltaire, Paine, Hume, Kant med flera.³¹⁸ Situationen för vissa av dessa författare var dock inte lika gynnsam som Tufayls. Rousseau tvingades exempelvis fly från Frankrike 1762, efter att hans bok *Émile* publicerats: "The book was condemned for propagating natural philosophy in lieu of revealed religion."³¹⁹ Speciellt när det gäller *Émile* är Rousseau "deeply indebted", till Tyfayl, men också i *Confessions* finns spår av Hayy.³²⁰ Den öde ön, där Hayy ägnar sig åt empiriska undersökningar ekar även i Defoes *Robinson Crusoe*.³²¹ De upphöjda och sublimala "elevated thoughts" Wordsworths beskriver i "Tintern Abbey", i *Lyrical Ballads* (1798), har, enligt Attar sin motsvarighet i "the heavenly life of the hermit as seen in the natural and moral man Hayy Ibn Yaqzan".³²²

Tyfayls berättelse är en viktig intertext i mina analyser i kapitel VI. Hayy har vissa likheter med Anand i *Vargskinnet*. Anand, som är adopterad, kommer ifrån Indien och han fantiserar om att han blivit uppfostrad av vilda djur. (SKL, s. 24–25.) Omgivningen tror att detta beror på att han har läst om Mowgli i Kiplings *Djungelboken*, men denna karaktär bär tydliga drag av Hayy. Ett andra skäl för lyfta fram berättelsen som intertext är att *Hayy* hade stor betydelse för Lessing: "It is important to mention that Lessing knew Ibn Tufayl's book *Hayy Ibn Yaqzan* thoroughly, and as a result was inspired to write his own play *Nathan der Weise* (1779), which is considered to be a plea for religious tolerance."³²³ Det finns därmed också en tydlig tråd som löper mellan Tufayls berättelse och *Gör mig levande igen*, där karaktären Nathan framträder.

Den blindhet hos västerländska forskare som Attar påtalar återfinns, på ett nästan märkligt passande sätt, i skildringen av litteraturforskaren Sigges tolkningsförsök framför kopparporten till Saladins palats. När Nathan/Mendelssohn med sina ord öppnar dörren till palatset är det en omvälvning av världen som omtalas: "När solen förmörkas/ När stjärnorna fördunklas/ när bergen börjar skälva och röra sig."³²⁴ Här sker också ett kliv över till nästa kapitel, som inleds med:

När kamelstona som ska föda inte får någon vård
När vilddjuren flockas
När haven sjuder
Och själarna förenas

När flickebarn som blivit levande begravda
får svara för den synd som de blev dräpta för

³¹⁸ Ibid.

³¹⁹ Ibid., s. 11.

³²⁰ Ibid., s 84–94.

³²¹ Ibid., s. 94.

³²² Ibid., s. 87

³²³ Ibid., s. 171.

³²⁴ Ekman, 1996, s. 378.

När skriftrullarna öppnas
När himlen flås upp
och helvetet flammar upp
När paradiset är nära

Då ska var och en få veta
vad han har utträttat.³²⁵

Sigge tycker sig höra något hon känner igen: "Att himmelshuden flås av och rullas undan på det där sättet tycker hon sig minnas från Bibeln och hon vill fråga honom om det är Jesaja men nu får hon inte fram ett ljud. Det verkar i alla fall som han förstår henne för han säger att detta är Profetens ord."³²⁶ Hos profeten Jesaja finns mycket riktigt en liknande formulering, i raden "himmelen själv hoprullas så som en bokrulle".³²⁷ Jesaja säger sig också vilja öppna portar av koppar, genom att krossa dem.³²⁸ Är det då Bibeln som orden och porten anspelar på? Motiven finns även på andra håll. Lindhé skriver att texten "alluderar [...] på Koranens Åttioförsta sura eller den så kallade 'Hoprullningen'".³²⁹

Ekman's text och Koranens överensstämmer inte helt, men översättningar är ofta problematiska, så även K. V. Zetterstens från 1979, som Lindhé utgår ifrån i sin jämförelse.³³⁰ Laleh Bakhtiar strävar i sin engelska översättning, *The Sublime Quoran*, efter en så ordagrann överföring av Koranen som möjligt och där ligger texten, även om det är en engelsk översättning, närmare citatet i *Gör mig levande igen*.³³¹ Samtidigt kan man, precis som Sigge, konstatera att Nathan "översätter" tecknen, vilka är skrivna på "ett annat språk".³³²

Att bokstäverna på porten, vilka Nathan läser upp, beskrivs som "tecken-slingor" för tankarna till *arabesken*, en variant av grotesken, och sannolikt är orden skrivna på arabiska, även om läsaren aldrig får klarhet i detta. Dessa ord öppnar också porten till den muslimske sultanen Saladins palats. Under det att dörrarna glider upp uttalar Nathan en bön på arabiska: "Salla allahu alaihi wa sallam!" Siggas funderingar kring Nathans ord gestaltar inte bara brist på kunskap, menar jag, utan visar också på vår tendens att uppfatta det *kända* även i det okända, en omedveten drift att uppfatta *likhet* som inget annat än det *egna*.

³²⁵ Ibid., s. 379.

³²⁶ Ibid.

³²⁷ *Bibeln*, 1917 års översättning, Stockholm: Svenska kyrkans diakonistyrelsens bokförlag, 1959, Jesaja 34:4, s. 906.

³²⁸ Ibid., 45:1-2, s. 922.

³²⁹ Lindhé, 2008b, s. 311, not 87.

³³⁰ Lindhé utgår ifrån denna översättning av Koranen, i en utgåva från 2003.

³³¹ Laleh Bakhtiar, *The Sublime Quran*, Chicago: Library of Islam, 2009, s. 533: "When the sun is that which darkens/ and when the stars plunge down/ and when the mountains are set in motion/ and when the pregnant camels are ignored/ and when the savage beasts/ are assembled together/ and when the seas are caused to overflow/ and when the souls are mated/ and when the buried infant girl is asked/ for which impiety she was slain/ and when the scrolls are unfolded/ and when the heaven is stripped off/ and when hellfire is caused to burn fiercely/ and when the Garden is brought close, every soul will know to what it is prone.

³³² Ekman, 1996, s. 378.

Likheten finns givetvis där: Bibeln och Koranen har sitt ursprung i samma religiösa tradition, den abrahamitiska, ett faktum som är centralt för Lessings drama *Nathan der Weise*. Hos Ekman problematiseras likhetens effekt: när den kända formen väl har identifierats uppstår också en blindhet inför skillnader.

Hur ska man då förstå orden om att "skriftrullarna öppnas" och "himlen flås upp"? Sigges association till flådd hud är inte så långsökt, eftersom den typ av skriftrullar som omtalas i Koranen var gjorda av pergament, det vill säga djurhud. Orden ekar också i Ekmans dikt "Detta är tecknet för ved och vatten" (1978):

Han flådde huden av pappret / och tecknade i dess illasmakande kött / i papprets hinnor.³³³

Lindhé diskuterar dikten i relation till *En stad av ljus*, men inte till *Gör mig levande igen*. Jag menar att dikten förtydligar vilken typ av port Sigge, med hjälp av den fiktive och genom läsningen levandegjorde Nathan, passerar: porten mellan (karaktärens) verklighet och fiktionen, men också en språklig port mellan Väst och Öst. I *Gör mig levande igen* är det karaktärens läsning av en berättelse om människor ur historien och fiktionen som bokstavligen kan "[ö]ppna dörrar" för läsaren/forskaren.³³⁴ När Nathan läser upp texten ur koranen, innebär det också att han läser upp porten till det i tiden och rummet avlägsna och scenen kan betraktas som en ordlek, eftersom orden "läsa" och "låsa" är besläktade.³³⁵

Sigge Falk färdas genom tid och rum, som vi har sett, från 1990-talet till 1100-talet och från biblioteket på slottet Sal i Sverige till sultanen Saladins palats i Jerusalem. Kan läsningen då sägas fungera som en *tidsmaskin*? Under den rubriken, "Tidsmaskinen", diskuterar Ekman hur inträdestalen ur Svenska Akademiens historia återspeglar samhällsförändringar, i form av allt från revolutioner till teknisk utveckling och omvälvande vetenskap: "Genom Einsteins relativitetsteori hade uppfattningen om tid och rum förändrats liksom genom djuppsykologien. 'Verkligheten' var inte längre det fasta och stabila begrepp som det hade varit för det föregående seklets människor."³³⁶ I likhet med Bachtin är det människans verklighetsuppfattning Ekman problematiserar när hon via texter går bakåt i tiden.

Förutom att scenen på slottet Sal är en uppenbar förening av det groteska och det sublimes gestaltar den också hur olika tidsplan förs samman. I biblioteket upplever Sigge, under läsningen av Lessings drama från 1779, hur olika tids-epoker förenas: "Det är europeisk rokoko förstås" konstaterar hon. Berättelsen utspelar sig dock under korstågstiden, på 1100-talet, och hon tillägger att "det är också medeltid och orient". Det är dessutom "Sigges tid", det *nu* i vilket hon läser och föreställer sig händelserna.³³⁷ Ekmans beskrivning av nya akademi-ledamöters tal, från 1700-talet och framåt, över sina döda föregångare och deras författarskap har påtagliga likheter med Sigges: "Inträdestalaren öppnar en dörr mot det som har varit och som ibland tycks så avlägset att det blivit besynnerligt.

³³³ Ekman citerad i Lindhé, 2008b, s. 92.

³³⁴ Ekman, 1996, s. 375.

³³⁵ Elias Wessén, *Våra ord, deras uttal och ursprung*, Stockholm: Svenska bokförlaget, 1966.

³³⁶ Ekman, 1986, s. 227.

³³⁷ Ekman 1996, s. 370.

Ändå talar han om en människa som lämnat rummet för inte så länge sedan. Och han kommer in i Börssalen genom en annan dörr, från nuet.”³³⁸ I båda dessa texter gestaltas förändring genom att tiden konkretiseras i rummet.

I beskrivningen av slottet Sals interiör räknas en mängd saker upp, vilkas ålder Sigge försöker bedöma, men komprimeringen av dessa tecken ur det förångna rubbar hennes tidsuppfattning: ”Det är för många tider”.³³⁹ Man kan, utifrån Bachtin, säga att tiden *förtätas* via gestaltningen i detta avsnitt i romanen och att det här är ett mycket konkret exempel på en *kronotop*.

Karaktären Sigge och hennes upplevelse i slottsbiblioteket kan sägas ge kronotopbegreppet en kropp och ett rum. Läsningen och dess förhållande till tiden förtydligas. Sigge växlar mellan sin ”bråda, ibland eftertänksamma och gång på gång omtagande läsning” av *Nathan der Weise*.³⁴⁰ Man kan se beskrivningen av hennes läsart som en betoning av att texter måste läsas om, noggrant, för att underliggande skikt ska framträda. Att slottet Sal ingår i en diskussion kring *textuellt* skapade rum, rum uppbyggda av språket, vilka inte alltid är som vi förväntar oss, antyds redan när Sigge närmar sig byggnaden. Av ett slott har hon ”väntat sig tinnar och torn”, men det höga, strikta huset liknar mer en lada av sten:

Förfärande stor tycker hon när hon kommer närmare. Oprydd. Om man undantar järnen som sitter inmurade i väggarna och på ytan reder ut sig som bokstavstecken, fast otydbara. Fönsterraderna är stränga. Huset är högt.

Det är *medeltid*, det inser hon. Hur kan någon bo så här? Hon tänker på stenkyla. Avlägsenhet trots bruset som kanske är från E4:an. Eller finns det en fors? Landskapet blev så snabbt *tidlöst urgammalt*.³⁴¹

Europavägen tycks flyta ihop med landskapet när tid och rum komprimeras. I slottet samsas medeltid, olika epoker under 1900-talet, Lessings 1700-tal och hans bok om den vise Nathan, i ”sin konstiga frakturstil”, i ett tryck från 1813. Under sin läsning av boken rör sig Sigge, via suggestiva associationer och drömlika bilder, från ”läsandets rum” i ett europeiskt slott, till ”Diktens rum” i ett orientaliskt palats.³⁴² Mendelsohn öppnar otaliga dörrar och mumlar upprepade gånger att de ”passerar”, vilket är ett sammanförande av tid och rum: ”Det går fort. Jag försäkrar er. Det går mycket fort. Men hon förstår att det är en besvärjelse; han tycker det går för långsamt.”³⁴³

Bachtin skriver att i gestaltningen av tidrummet ”erhåller tiden en sinnligt-åskådlig karaktär”, eftersom ”händelser konkretiseras i kronotopen, får kött och blod”.³⁴⁴ Sigges följeslagare, Mendelsohn, framstår inledningsvis *inte* som gjord av kött och blod. Hon upplever att hon går ”bredvid en död i grottans gångar”, bara ”[e]n tom representation av en människa, sammanhållen av klädesplagg,

³³⁸ Ekman, 1986, s. 222.

³³⁹ Ekman, 1996, s. 337.

³⁴⁰ Ibid., s. 371.

³⁴¹ Ibid., s. 335. Min kursivering.

³⁴² Ibid., s. 370 och s. 389.

³⁴³ Ibid., s. 375–376.

³⁴⁴ Bachtin, 1991a, s. 158.

gestik, ord”.³⁴⁵ Den historiskt sett verkliga Mendelsohn är död, och bokens karaktär är endast en representation av honom, men han genomgår under vandringsen genom fiktionens rum en förvandlingsprocess som inte bara lyfter honom ur den förfallna, till synes döda (text)kroppen, utan också frammanar den fiktive, vackra, ädla och mer levande karaktären Nathan.

Sammanförandet av det groteska och det sublimala, som ovanstående kan sägas vara ett tydligt exempel på, tillskrevs stor betydelse av många av romantikens författare. Ett exempel är Victor Hugo, som ansåg att de båda formerna bara kan existera i relation till varandra.³⁴⁶ Karen Masters-Wicks uppmärksammar också att Hugo återkommande bjuder in läsaren och guidar denna ”into a fictional universe through narrative and descriptive techniques and built-in reading models that underscore a reading of the grotesque, not only from a visual frame of reference, but most importantly as it relates to the problematic of language and its readability”.³⁴⁷ Detsamma kan sägas om Ekman, menar jag, vilken gör själva läsakten till ett viktigt motiv. Det är i hög grad romantiken som tradition hon skriver in sig i – och till viss del skriver *om*. I den omskrivningen ingår också en förvandling av kronotopen.

Att öppna gamla och nya rum

Äldre former av kronotoper lever kvar i den moderna romanen, enligt Bachtin, men utvecklas och utmanas genom författares mer eller mindre medvetna sätt att gestalta tiden och rummet. Hos Ekman möter man, vilket jag strävar efter att visa, en högst medveten bearbetning av traditionella former av kronotoper. Slottsscenen i *Gör mig levande igen* är, menar jag, en uppenbar anspelning på det Bachtin kallar just *slottskronotopen*, ett tidrum som främst förknippas med Walter Scotts historiska romaner.

Slottskronotopen, liksom andra likheter mellan Ekmans och Scotts romaner, diskuteras i kapitel IV, men kan kort beskrivas som en hopning, eller ett sammanförande, av flera olika och i förhållande till varandra avlägsna tidsepoker. Olika typer av gränsöverskridanden hopas också i gestaltningen av detta tidrum, av tidens och rummets gränser, men också av gränser mellan olika kulturella föreställningar. Här möts och prövas olika världsbilder. Därför väljer jag att se Bachtins slottskronotop som en variant av det tidrum jag benämner *gränskronotopen*. Begreppet lånar jag från introduktionen till *Scotland and the Borders of Romanticism* (2004), där den historiska romanen presenteras.³⁴⁸ Vissa inslag i Walter Scotts romaner, exempelvis gränskronotopen, kan urskiljas även i *Varg-*

³⁴⁵ Ekman, 1996, s. 375.

³⁴⁶ Karen Masters-Wicks, *Victor Hugo's Les Misérables and the Novels of the Grotesque*, New York: Peter Lang Publishing, Inc., 1994, s. 12.

³⁴⁷ *Ibid.*, s. 8.

³⁴⁸ Leith Davis, Ian Duncan, Janet Sorensen, "Introduction", *Scotland and the Borders of Romanticism*, red. Leith Davis, Ian Duncan & Janet Sorensen, New York: Cambridge University Press 2004, s. 13.

skinnet. Dessa intertexter kan legitimera sig själva i mina kommande analyser, men jag vill ändå förbereda med en kort presentation av Scotts relevans idag.

”Why Scott?” skriver Evan Gottlieb i inledningen till *Walter Scott and Contemporary Theory*, vilket visar att även en forskare inom det anglosaxiska litteraturområdet upplever ett behov av att legitimera sitt intresse för denna i hög grad bortglömda 1800-talsförfattare.³⁴⁹ Det är främst Scotts lek med författar-alias, hans återkommande självreflektion och romanernas många metafiktiva inslag som gör att Scott, enligt honom, trots anakronismen kan kallas både modern och postmodern, vilket också gör honom intressant i förhållande till moderna teorier.³⁵⁰ Den analys som presenterades i inledningen, där Gottlieb utifrån Deleuze och DeLanda visar på Scotts problematisering av historia, materialitet och människans överdrivna tro på sin förmåga att styra över historiska processer, pekar även i den riktningen. Gottliebs läsning belyser också Walter Scotts uppmärksammande av det oförutsägbara, det *kreativa* samt de processer i tillvaron som ligger bortom människans kontroll.

Intresset för Walter Scotts romaner har, trots allt, ökat under de senaste decennierna. I *Walter Scott's Books. Reading the Waverly Novels* (2019) konstaterar J. H. Alexander att den polyfona karaktären hos Scotts romaner har visat sig väl förenlig med Michail Bachtins teorier.³⁵¹ Flera forskare har lyft fram det flerstämmiga i romanerna och visat hur detta innebär att texterna undergräver de till synes enkla sluten, och därigenom också förutsättningarna för enighet i tolkningarna av hans texter: ”Ceasless polyphony inevitably leads to ceasless debate.”³⁵²

För att uppfatta Scott som ensidigt konservativ, vilket har varit det vanliga inom historieskrivningen, måste läsaren blunda inför flerstämmigheten i romanerna, men Scotts biografier har också bidragit till den ensidiga bilden av författaren som en ”romantic Ultra-Tory”.³⁵³ Cyrus Vakil visar att Scott varken hyllade gamla seder eller det framväxande kommersiella samhället på ett naivt sätt. Gottlieb påpekar, i sin tur, att Scott och Karl Marx ”share a different but equally important intellectual influence: the Scottish Enlightenment”.³⁵⁴ Som student vid universitetet i Edinburgh på 1780-talet var Scott sannolikt väl bekant med David Humes and Adam Smiths idéer och historiesyn.³⁵⁵

Walter Scotts anteckningar visar att han läste Lessings drama *Nathan der Weise* 1797.³⁵⁶ Scott översatte också tysk dramatik, vilket inspirerade hans eget skrivande, och Michael Wood menar att han strävade efter att uppmärksamma läsaren på möjligheten att se likheter mellan kulturer: ”Following in Lessing’s

³⁴⁹ Gottlieb, 2013, s. 4.

³⁵⁰ Ibid., s. 6–7.

³⁵¹ J. H. Alexander, *Walter Scott's Books. Reading the Waverly Novels*, Routledge: London, New York, 2019, s. 2.

³⁵² Ibid.

³⁵³ Cyrus Vakil, ”Walter Scott and the Historicism of Scottish Enlightenment Philosophical history”, i *Scott in Carnival*, red. J. H. Alexander & David Hewitt, Edinburgh: Assoc Scottish Literary Studies, 1993, s. 404.

³⁵⁴ Gottlieb, s. 13.

³⁵⁵ Ibid.

³⁵⁶ John Gibson Lockhart, *Memoirs of the Life of Sir Walter Scott, Bart.*, Volym 1, New York: William Lewer, 1837, s. 210.

footsteps, Scott uses cultural similarity in dramatic texts to encourage appreciation for another culture and promote the development of his own.”³⁵⁷ Det är också så man kan förstå det kulturmöte som gestaltas i Siggés läsning av *Nathan der Weise* i *Gör mig levande igen*, menar jag. Flera forskare har kallat scenen i slottsbiblioteket för Nathan-episoden, men en korrektere benämning är Nathan-Saladin-episoden.³⁵⁸ Kulturmöten har stor betydelse även i *Vargskinnet*. Där, liksom i *Gör mig levande igen*, är gränskronotopen en viktig del av gestaltningen.

Trots att Bachtins teorier har visat sig vara fruktbara i läsningen av Scotts Waverly-romaner, var han själv relativt ointresserad av dessa, vilket har förvånat senare forskare. James Diedrick konstaterar att läsare idag ”likely believe that Bakhtin would never have made his original overstated claims for Dostoevsky’s originality if he had read his Scott more attentively”.³⁵⁹ Kanske ligger en del av förklaringen till Bachtins ointresse i Timo Müllers konstaterande att Bachtins teorier genomsyras av västerländska värderingar och en hierarkisk ordning: “[...] of linear over cyclical time; and of cultural chronotopes over chronotopes derives from nature.”³⁶⁰ Det innebar också att Bachtin främst riktade sitt intresse mot den västerländska *realistiska* romanen, men Müller noterar att ekokritiker, med utgångspunkt i bland annat kronotopen, på senare tid har uppmärksammat romantikens författare i högre grad och även upphöjt *rummets* relevans.³⁶¹ Ett exempel på det är Susan Olivers ”Reading Walter Scott in the Anthropocene”, från 2021.³⁶² Precis som Gottlieb inleder hon med att motivera och försvara sitt val av analysmaterial för aktuella teoretiska frågeställningar.³⁶³

Trots att Bachtin påtalade Scotts goda förmåga att se tiden i rummet var han kritisk till hans verk. Han hävdade att Scotts tidiga diktverk – som *Minstrelsy of the Scottish Border* och ”Lady of the Lake” – var exempel på ”closed past”, ett förflutet som var ”a storehouse not of the past itself in its living and operative form, but a storehouse [...] of remembrances of it”: ”In Scott’s subsequented ‘novelistic’ period, he overcomes this limitation (to be sure, still not completely).”³⁶⁴ Det förflutna, och fiktionen, som slutna otillgängliga utrymmen ger också den lite spöklika karaktären Mendelsohn/Nathan, som framträder i *Gör mig levande igen*,

³⁵⁷ Michael Wood, ”An Old Friend in a Foreign Land’: Walter Scott, *Götz von Berlichingen*, and Drama Between Cultures”, Abstract, German Oxford Studies, 2018: <https://doi.org/10.1080/00787191.2018.1409504>, hämtad 2021-07-30.

³⁵⁸ Se exempelvis Wright, 2000, s. 293–294.

³⁵⁹ James Diedrick, ”Dialogical History in *Ivanhoe*”, i *Scott in Carnival*, red. J. H. Alexander & David Hewitt, Edinburgh: Assoc Scottish Literary Studies, 1993, s. 280.

³⁶⁰ Müller, 2016, s. 590.

³⁶¹ *Ibid.*, s. 600.

³⁶² Susan Oliver, ”Reading Walter Scott in the Anthropocene”, i *Walter Scott at 250. Looking Forward*, red. Caroline McCracken Flesher & Matthew Wickman, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021, s. 161–180.

³⁶³ *Ibid.*, s. 161.

³⁶⁴ M. M. Bakhtin, ”The *Bildungsroman* and its Significance in the History of Realism (Toward a Historical Typology of the Novel)”, i *Speechgenres & other late essays*, i översättning av Vern W. McGee, red. Caryl Emerson & Michael Holquist, Austin: University of Texas Press, 2013, s. 53.

uttryck för när han för Sigge Falk tillbaka till nutiden och verkligheten: "Tiderna är slutna rum. Det finns inga dörrar emellan dem."³⁶⁵ Uttalandet står i motsats till hans handlingar. Under den långa vandringen, från slottsbiblioteket till Saladins palats och tillbaka igen, öppnar han gång på gång dörrar mellan verklighet och fiktion, mellan nutid och dåtid. Sigge blir upprörd över att han inte försöker rädda sin dotter Recha, som hålls fången i palatsets vaktrum, och skydda henne från våldet. "Det sker och sker igen", konstaterar Mendelsohn/Nathan och menar att han inte kan "nå" sin dotter. Frågan om huruvida kunskapen om våldet och övergreppen i det förflutna kan förhindra att det sker igen är ofta närvarande i Ekmans romaner.

Läsoplevelsen i slottsbiblioteket påverkar Sigge, både som människa och litteraturforskare. Redan när hon hittar romanen *Nathan der Weise* i slottsbiblioteket ger karaktären, under sin betraktelse av bokens omslag, uttryck för forskarens-läsarens motsägelsefulla känsla av överraskning och igenkänning vid en upptäckt:

Det är en bok med rygg och hörn av brunt skinn. Omslaget liknar ett fotografi av mikroskoperade bakterier eller en datorskärm med något fraktalprogram. Hur kände de till sådana mönster, tänker hon först för boken är tryckt 1813 i ett tyskt klassikerbibliotek. Sen inser hon att mönstren bildats någonstans. Med färgad vätska. Fast det är ju tryckt. Men hur?

Pappret är av dålig kvalitet, gulnat och skört och tryckt med frakturstil. Mödosamt läser hon några rader:

Der Forscher fand nicht selten mehr
als er zu finden wünschte.³⁶⁶

Trots det slumpartade i att just *hon* läser dessa rader upplever Sigge att "orden talades" till henne: "Till henne och ingen annan. Och hon vänder på dem innan hon begriper deras mening. Negationerna är så svåra. Fann forskaren inte mer än han ville finna? Det är ju förfärligt. Nej, han fann, inte sällan, *mer* än han *ville* finna. Lurigt, verkligen lurigt"³⁶⁷ Sigge blir "kall och nopprig på skinnet" när nästa rad lyder: "Ist es doch als ob in meiner Seel' er lese?" [Är det dock som om han i min själ läser?]³⁶⁸ Hennes sublimes upplevelse inramas och förstärks i texten med hjälp av grotesken, då Sigge på väg mot och från biblioteket hör ljud och känner dofter som för hennes tankar till dödande och blod.

Dels är den här scenen, menar jag, ett exempel på hur karaktären *ger sig hän* i läsningen och överlämnar sig till texten. Dels är den en gestaltning av *boken i sig* som gränskronotop. Siggas beskrivning ovan, av detaljer i bokens omslag, leder oss därmed över till avhandlingens nästa kapitel, där bilden av detta tidrum fördjupas: Bilder av vatten/vätska och skinn, liksom inslag av det groteska och det sublimes, är centrala i gestaltningen av gränskronotopen. Siggas tankar kring

³⁶⁵ Ekman, 1996, s. 395.

³⁶⁶ Ibid., s. 338.

³⁶⁷ Ibid.

³⁶⁸ Ibid. Min översättning.

läsningen, liksom Nathans problematisering av forskarens intentioner, framhäver också det komplexa samspelet mellan det inre och det yttre, mellan formen och innehållet, liksom mellan gränsen och upplösningen.

IV.GRÄNSKRONOTOPEN

Litterära metamorfoser

I *Vargskinnet* ”fortsätter Ekman på det spår som anträds i *Gör mig levande igen*” hävdar Cecilia Lindhé och hon pekar bland annat på en ”ymnig intertextualitet” och på hur ”det konstnärliga skapandet sammanvävs med erfarenheter sprungna ur kött och blod”.³⁶⁹ Det finns flera skäl att uppehålla sig vid den scen i slottsbiblioteket som beskrevs i slutet av kapitel III, en passage som Lindhé också lyfter fram som en viktig ”metapoetisk kommentar”.³⁷⁰ Den fungerar, vilket jag i föregående kapitel strävade efter att visa, som en nyckeltext för att förstå Ekmans gestaltningsteknik.

Avsnittet kan sägas vara ett ”organiserande centrum”, i Bachtins mening, där motsatser sammanförs och gränser prövas: en kronotop. Det är också ett rum präglad av kris och förvandling, det vill säga en gränskronotop. Det är det tidrum där förvandlingarna, metamorfoserna, sker. Gränskronotopens kännetecken och bildspråk finns även i *Vargskinnet*, men där på ett mer subtilt sätt, vilket behandlas i kapitel V. I det här kapitlet ges exempel på dels hur dessa motiv framträder hos Ekman, dels på hur de har använts och diskuterats i anslutning till *metamorfoser* i skönlitteratur från olika tider. Det jag strävar efter är att kontextualisera det bildspråk som ansluter till gränskronotopen i *Gör mig levande igen* och *Vargskinnet*. Just därför att motiven är subtila i trilogin, behövs ett antal mer framträdande exempel.

Vatten är ett viktigt och framträdande motiv i Ekmans romaner och har uppmärksamats av flera forskare, främst som det framträder i sviten om kvinnorna och staden. Schottenius diskuterar det utifrån kristen mystik, som en bild av omvandling och pånyttfödelse, den gnostiska mytens cirkulära rörelse och frälsningens ”nu”, men också utifrån jungiansk psykologi, som en bild av psykets dunkel.³⁷¹ Billing ser en skillnad i beskrivningarna av kvinnors och mäns relation till vattnet. De kvinnliga karaktärerna visar det respekt, medan de manliga ”assume power over water and power over women at the same time and transform the craft of laundering into machine work, where the cleansing function of the water is taken over by poisonous, chemical solutions”.³⁷² Som materia och en representation av naturen kan det också sägas vara en självständig röst, bortom berättelsen och bortom mänskligt språk. ”The babbling of the spring under the

³⁶⁹ Lindhé, 2008b, s. 252–254. Lindhé pekar på hur även *En stad av ljus* och *Händelser vid vatten*, vilka tillsammans med *Gör mig levande igen* bildar den ”triptyk” som hon studerar, ”öppnar” för *Vargskinnet*. Ibid.

³⁷⁰ Ibid., s. 208.

³⁷¹ Schottenius, 1992, s. 258–260.

³⁷² Billing, 2019, s. 79.

rocks is a different language”, skriver Billing, och genom att både samspela med och motsäga människans handlingar och språk – genom att inte låta sig *tystas* – överskrider det ”the boundary between human and non-human”.³⁷³

Beate Schirrmacher har sett liknande funktioner hos motivet och hävdar att ”vatten alltid är ett förmedlande element” hos Ekman.³⁷⁴ Vidare skriver hon att vatten, som motiv, hävdar sig ”mot fast materia”.³⁷⁵ Jag uppfattar liknande drag motivet. I likhet med Schirrmacher ser jag också vattnet som en motsats till den fasta formen. Det representerar upplösning. I mötet mellan vattnet och fastare material, i romanernas undertexter, sker en mängd transformationer eller *metamorfoser*, vilka rör det mänskliga medvetandet och relationen mellan människan och hennes omgivning.

Vätska i olika former är ett framträdande och viktigt element i såväl *Gör mig levande igen* som i *Vargskinnet*. Fasta gränser tycks flyta bort eller förångas, som när Sigge spanar in i parken efter sin otrogne pojkvän Janne, vilken alltmer har dragit sig bort från människor och i stället sökt djurhamn. Han lever utomhus, följer rävarnas liv och har slutat tala: ”När orden lämnat rummet mellan träden faller tiden sakta. Vind och fukt från sjön strömmar genom rummet, löser upp det.”³⁷⁶

I upplösningen finns också en frigörelse. Sigge har, efter upplevelsen på slottet, genomgått en *inre* förvandling, som tycks ha befriat henne från hat och oro. Jannes svek bekommer henne inte längre: ”Allting passerar genom mig. Det strömmar som vatten. Det finns inget motstånd mera. Jag tittar på Lili Thorms ansikte och känner faktiskt ingenting. Det rinner, det strömmar. Ansikten, kroppar, åsikter.”³⁷⁷ Hon framstår som helt öppen, *gränslös*, och just därigenom trygg, orädd och tillfreds – en paradox, om man utgår ifrån traditionella föreställningar om den fasta gränsens funktion som skydd.

Beskrivningen av omslaget till Lessings drama *Nathan der Weise* återger hur en materiell och till synes fast form möter det av vätska skapade mönstret; boken har ”rygg och hörn av brunt skinn”. Skinnets funktion som formens gräns är än mer framträdande i *Vargskinnet*, och den övergripande titeln kan sägas representera trilogins *yttre* gräns. Skinnen är gränsen mellan *inre* och *yttre*, mellan berättelse och verklighet. Det är dock inte ogenomträngligt, vare sig när det framträder som konkret materiellt motiv i romanerna eller som en representation av gränsen mellan fiktion och verklighet. Det ena går in i det andra, som i Siggas drömlika upplevelse under läsningen. Skinnen och vattnet ingår i gestaltningen av samspellet mellan konstruktion och dekonstruktion, men det är en flytande och ständigt föränderlig relation, en organisk rörelse – bilden av en *process*.

³⁷³ Ibid., s. 82–83.

³⁷⁴ Beate Schirrmacher, ”Att göra utopin levande igen. Upprepning och utopi i Kerstin Ekmans *Gör mig levande igen*”, *Artes*, 2003:2, s. 81.

³⁷⁵ Ibid., s. 86.

³⁷⁶ Ekman, 1996, s. 446.

³⁷⁷ Ibid., s. 457. Lili Thorm, som Janne har haft ett förhållande med, anspelar troligen på berättelsen om Adams första hustru, Lilith, och på ormen som symbol för otrohet och svek.

I *Laokoon* strävar Lessing efter att framhäva och förklara gränsen mellan bildkonst och poesi, där det första området (det rumsliga) underordnas det andra (vilket han förbinder med tiden), eftersom bildkonsten inte kan "framställa illusionen av process och föränderlighet" mer än i "det gynnsamma ögonblicket", då inbillningskraften får verka fritt.³⁷⁸ Jag bortser här ifrån Lessings gränsdragning, som kan diskuteras, men inbillningens betydelse är viktig för hans resonemang kring det sublimas och (underförstått – han använder aldrig begreppet) det groteskas effekt på läsaren/betraktaren. Han frågar sig hur "formernas fulhet" utnyttjats av författare.³⁷⁹

Precis som Burke uppehåller sig Lessing vid skrällen och äcklet (fasan och motviljan) och han framhäver *det verkliga* i upplevelsen: "Vad hjälper det det sårade sinnet, att vi tydligt ser att det rör sig om imitationens konst? Olusten berodde inte på förutsättningen att det onda var verkligt, utan endast på att vi föreställt oss det, och denna föreställning finns verkligen där. Känslan av äckel är alltså alltid natur, aldrig imitation."³⁸⁰ Det Lessing förtydligar är att konsten kan påverka våra *upplevelser* på ett mycket konkret och genomgripande sätt, något som *Gör mig levande igen* i sin tur kan sägas gestalta.

Söndertrasandet av kroppens gräns, det vill säga av *huden*, är ett återkommande motiv i Lessings exempel på "det skräckinjagande äckliga" och dessa hämtas främst från grekiska och romerska författare, som Hesiodos och Ovidius. Hos den senare lyfter han fram några rader ur bok VI i *Metamorfoser*, vilka beskriver "Marsyas straff":

Hela hans kropp var ett blödande sår, blod dröp från kroppen.
Naket låg musklernas kött, de skälvande ådrorna sprutte
utan att täckas av hud. Man såg, hur hjärta och lungor
flämtade, såg hos bröstets organ de finaste flikar.³⁸¹

För en romersk diktare var den här typen av framställningar möjlig, även om Ovidius blev landsförvisad efter utgivningen av sitt verk.³⁸² Hos grekerna var det inte accepterat att i bildkonsten framställa kroppar som annat än vackra och fullkomliga – det kunde bestraffas – vilket begränsade bildkonstnärerna. De fick försöka "aktivera betraktarens fantasi", det vill säga inbillningskraften.³⁸³

Detta har betydelse för Lessings tolkning av *Laokoon*, den antika skulptur som står i centrum för hans utläggning, men det intressanta i förhållande till Ekmans gestaltning är hans beskrivning av olika motiv som hör samman med just det sublima, det groteska, tiden, rummet och konstens levandegöring av dött material.

³⁷⁸ Sven-Olov Wallenstein, "Efterskrift", i Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon eller om gränserna mellan måleri och poesi*, övers. Sven-Olof Wallenstein, Göteborg: Bokförlaget Daidalos AB, 2011, s. 207–208.

³⁷⁹ Lessing, 2011, s. 145.

³⁸⁰ Ibid.

³⁸¹ Ibid., s. 153–154.

³⁸² Anders Cullhed, "Inledning", i Publius Ovidius Naso, *Metamorfoser*, tolkad och kommenterad av Ingvar Björkesson, Stockholm: Natur & Kultur, 2015, s. 10.

³⁸³ Wallenstein, 2011, s. 201.

Hos Homeros ser Lessing moln och dimma som ett sätt att *osynliggöra* det synliga, utan att mystifiera, och han beklagar att "målarna har gjort den homeriska dimman till sin egen" och använder den på sitt eget sätt, "lika mycket för att göra det synliga osynligt, som för att göra det *osynliga* synligt".³⁸⁴ Lessing är inte lika tillåtande när det gäller bildkonsten som när det gäller diktarens frihet: "Det krav Lessing ställer på bildkonsten är fortfarande bestämt av klassicismens *dekorum*, medan poesin har ett betydligt vidare fält; hans modernitet eller klassicism är på så sätt en fråga om var uttolkarna lägger betoningen."³⁸⁵ Viktigt för diskussionen kring gränskronotopen och förvandlingarna i Ekmans romaner är just den strävan efter att göra det "*osynliga* synligt" som han tillskriver målarna.

Lessing hämtar flera av sina exempel ur *Metamorfoser*, ett verk som har haft ett oöverskådligt inflytande på senare författare, enligt Anders Cullhed: "Att översiktligt försöka säga någonting om *Metamorfosers* betydelse för eftervärlden verkar poängglöst, eftersom en sådan överblick snart skulle arta sig till en västerländsk litteraturhistoria i miniformat."³⁸⁶ Cullhed lyfter fram berättelsen om Glaukos, i bok XIII, som ett bra exempel på "Ovidius' virtuositet som både fiktionsmakare och tecknare av förvandlingens erfarenhet":

Glaukos var en fiskare från Boiotien nordväst om Aten som en dag, sedan han lagt ut sina fiskar i gräset för att räkna dem, gjorde en egendomlig upptäckt: hans fångst började spritta till för att strax ta fart och glida tillbaka ned i sitt gamla element, havet. "Det låter som en dikt, men varför skulle jag ljuga?" undrar Galukos. De ord han använder i det latinska originalet för "dikt" och "ljuga" är *ficta* respektive *fingere*. Hans retoriska fråga skulle gott och väl kunna stå som ett motto för hela *Metamorfoser*, denna grandiosa samling låtsaslekar av fantastiskt slag som in i det sista vägrar medge att allt den handlar om bara är på låtsas.³⁸⁷

Gränsen mellan fiktion och verklighet upptar redan Ovidius och den metamorfos som sker i texten är en form av levandegöring av död materia. Saften från grässtråna tycks återuppliva de döda fiskarna. En annan vätska – vattnet – har stor betydelse. Sedan Glaukos själv ätit av gräset sker den stora förvandlingen; han börjar längta till ett nytt element:

Genast från olika håll strömmar världens vattendrag samman,
ja hela havet kommer, och allt gjuts över mitt huvud.
Så långt minns jag; mer är jag inte i stånd att berätta
av allting märkligt som hände mig då, ty sinnena svek mig.
När jag kom åter till sans var jag inte längre densamme,
Kroppen hade förändrats, min själ var helt som förvandlad.³⁸⁸

³⁸⁴ Lessing, 2015, s. 75–79. Min kursivering.

³⁸⁵ Wallenstein, 2011, s. 198.

³⁸⁶ Cullhed, 2015, s. 19.

³⁸⁷ Ibid.

³⁸⁸ Ovidius Naso, 2015, s. 355.

Hos Ekman sker också, som vi såg i exemplet Sigge, en *inre* förvandling hos karaktären. Jag menar att hon i sina romaner använder sig av ett traditionellt bildspråk vilket har förbindelse med olika typer av litterära gestaltningar av transformation, eller *metamorfos*. Bibeln är en text hon ofta citerar och när den kvinnliga samtalsgruppen i *Gör mig levande igen* diskuterar gruppens eventuella upplösning hämtas orden från Psaltaren 69: "Vattnen tränga mig in på livet. Jag har sjunkit ner i djup dy."³⁸⁹ Här framstår vattnet som ett hot, men det kan också ge liv och ha en "förmedlande" funktion, precis som Schirmacher påpekar. Så framstår det exempelvis för Ingefrid i *Vargskinnet*:

Det var Jesaja: Hören alltjämt, men förstån intet; sen alltjämt, men förnimmen intet. [...] Förnimma – det beskrev ett mottagande med receptorer mindre grova än öronen och hjärnan. Det var att vara hud och hinnor, att låta det som varit uttorkat, nerkylt och stelnat ta emot ett fint duggande – nej, ännu finare, en finfördelad fuktighet, som var liv. (SKL, s. 45)

Även om vattnet i sin upplösande funktion kan vara ett hot mot existensen, är det också nödvändigt för att liv ska uppstå och i Ingefrids tankar *förenas* vattnet och huden, upplösningen och gränsen, och förmedlar ny insikt. Ingefrid är på väg mot en inre gränslöshet och frid som liknar Sigges i *Gör mig levande igen*. Ingefrid beskriver sin upplevelse via mystikens termer och menar att henne ögon har blivit "tvättade i det klaraste vatten":

Kanske är vi blinda för det mirakulösa därför att det är ögonblickligt. Det kortsluter medvetandet för en sekund eller mindre och sen tänds de vanliga ljusen igen. Hon hade länge haft en misstanke om att det rörde sig om så korta tidsrymder – om det alls är fråga om tid – att de flesta vande sig av med att observera dem. Miraklen inträffar, kortsluter, glimmar. (SKL, s. 369)

Hennes upplevelse påminner om "det gynnsamma ögonblicket" i Lessings beskrivning av bildkonsten. De tvättade ögonen signalerar en ny, ren insikt och liknande inre transformationer gestaltas i flera av Ekmans romaner, som i *Urminnes tecken* där varelserna Gollie och Silpe har "en upplevelse med anknytning till den världen [mystikens]" och hon ger själv ytterligare ett exempel: "'Det klaraste vatten' vilket de livar upp Urminne i finns också i romanen Änglahuset. Där har tvätterskan Frida en ljusupplevelse som är en unio mystica och då känns hennes ögon som sköljda i det klaraste vatten."³⁹⁰ *Urminnes tecken* "handlar också om uppenbarelse utanför språket", skriver Ekman.³⁹¹ Det är *bilderna*, inte orden, som i första hand förmedlar karaktärernas inre upplevelser, inte bara i *Urminnes tecken* utan i författarskapet som helhet. Samtidigt är det via språket som bilderna, formationerna, skapas.

³⁸⁹ Ekman, 1996, s. 506.

³⁹⁰ Kerstin Ekman, 2004-03-08, privat korrespondens med kommentarer till min C-uppsats "Meningen har inga ord – om ordens kraft och begränsning, samt om kunskap bortom orden, i Kerstin Ekmans roman *Urminnes tecken*", Mittuniversitetet, 2003.

³⁹¹ Ibid.

Muñoz Simonds pekar på den nära relationen mellan alkemin och Bibeln, med hänvisning till just de ord ur Psaltaren 69 som citeras i *Gör mig levande igen*.³⁹² Hon ser likheter mellan detta bildspråk och steg två i den alkemiska processen ("*salsatura* or *marination*"), en nedsänkning i saltvatten, som i *The Tempest* motsvaras av att karaktärerna lider skeppsbrott och tvingas simma genom det salta havsvattnet. Alkemins gestaltning av transformation är, menar jag, närvarande i flera av Ekmans romaner och den handlar inte bara om förädling, i betydelsen *inre insikt*, utan också om vikten av att acceptera förändringsprocesser *i sig*. När karaktären Ulla Häger, i den scen där Psaltaren citeras, hävdar att det inte "är nån ordning längre", att "[a]llting verkar alldeles upplöst", försvarar samtalsgruppens informella ledare, Oda Arpman, oordningen och transformationen. Hennes ord rymmer en varning för kopplingen mellan fascismens ideologi och en överbetoning av just ordning, en politisk underton hon uppenbarligen anar i 1990-talets ökande främlingsfientlighet:

När det gäller ordning är den märkbart efterfrågad nu. Ropen på den blir alltmer skallande. Det låter som i en gymnastiksal. Ännu inte som på ett exercisfält. Blir det så är det stor risk att mycket härsklustna ordningar och meningar promptly inställer sig. Det har hänt förr att man ropat fram dem. Men när de väl är där längtar de flesta tillbaka till den gamla slarviga tiden då var och en hade sin egen mening och sin egen högst tillfälliga ordning. Människan kanske bör leva i det tillfälliga och föränderliga. Det tycks vara i enlighet med hennes väsen. Det finns di som vittnat från dödsbäddar att di sett den döendes mun öppna sig och en fjäril fladdra ut ur kroppen.³⁹³

Oda beskriver döden som ytterligare en transformation. Hela livet framställs här som en ständigt pågående förändringsprocess, med nedbrytning som ett steg mot förnyelse, men även fascismen genomgår omformningar, åtminstone till det yttre: "Man kan se riktigt civiliserad ut. Man kan låta riktigt bra till att börja med och man behöver inte skrika som på ett exercisfält. Man kan tala lugnt, nästan milt om ordning och mening. Det kan tyckas som om man tillhörde själva räddningsverket."³⁹⁴ Samtidigt uttrycker Oda en stark tro på människans strävan efter ordning och mening – de "hedrar henne" och Oda kallar dem "högmänskliga".

Det är inte bara via gränsmotiven (skinn och vatten), vilka ofta förstärker och är en del av det groteska och det sublima i gestaltningen, som metamorfoserna sker. Det krävs också någon typ av möte mellan olikheter. Den moderna tidens Sigge och 1700-talets Mendelsohn liksom den västerländske Nathan och den österländske Saladin är exempel på detta. Här står motsatsen att finna i kulturella skillnader, men också i tid och rum; de som sammanförs befinner sig, i någon mening, långt ifrån varandra. De möts i en förtätad tid där gränser överskrids, en gränskronotop. Motsatsen ligger naturligtvis också i sammanförandet av grotesken och det sublima. Lessing betonar vikten av den här kontrasten, det vill

³⁹² Muñoz Simonds, s. 544–545.

³⁹³ Ekman, 1996, s. 507.

³⁹⁴ Ibid., s. 512.

säga skillnaden mellan "fullkomligheter och ofullkomligheter", men denna får inte vara för skarp, utan "motsatserna [...] måste vara av sådant slag att de kan smälta in i varandra".³⁹⁵ I olikheten måste alltså även en likhet finnas.

Om slottsscenen i *Gör mig levande igen* kan sägas vara en betydelsefull och utvidgad metakommentar, så kan *Grand final i skojarbranschen* sägas vara detta i sin helhet. Att romanen handlar om skrivande, kreativitet och författaryrkets mörka och ljusa sidor är givetvis uppenbart, men här finns också den kontrast Lessing diskuterar. Den mörka, vulgära, lite ovärdade, ostrukturerade, men också synnerligen kreativa karaktären Babba och den ljusa, vackra, välstrukturerade Lillemor är, menar jag, en mycket konkret gestaltning av föreningen av groteskt och sublimt, men de bär båda på dessa drag: Babba som den lite skrämmande och motbjudande, men också begåvade; Lillemor som upphöjd skönhet och upplöst personlighet då hon periodvis drabbas av djupa depressioner. Ett tema i romanen är att dessa båda karaktärer är beroende av varandra för att romanerna ska bli till, för att innehållet ska framträda, men sedan också struktureras.

De båda huvudkaraktärerna har något gemensamt – skrivandet – men är också varandras motsatser och den skillnaden har funnits från begynnelsen, vilket ett av Babbas barndomsminnen visar. De har båda vuxit upp i den lilla norrländska staden Kramfors, något Lillemor gärna förnekar. Hon är mån om att upphöja sig själv och staden är för enkel och för liten. Hennes familj vill gärna framstå som lite finare än andra ortsbor, vilket retar Babba. Som barn hade hon en gång bestämt sig för att skrämma Lillemor och hennes mor under ett bad i Ångermanälven, då de senare satt på stranden och sjöng stämsång. Hon simmade därför "motströms i älvens starka vatten":

... tills jag kom till stället med blålera och där rullade jag omkring och målade mig över hela kroppen och i ansiktet också. När jag var svart smög jag genom videbuskarna så jag kom fram i kanten av björkdungen, fort, fort för man är bara riktigt svart innan leran torkar. Och där hoppade jag och skrek och slog med armarna och skrek och skrek.³⁹⁶

Babba lyckades inte skrämma dem på egen hand, men hon fick dem att stanna upp och stirra. Det var först när hunden Dolly, vilken framställs som mycket motbjudande och samtidigt komisk, försökte stjäla deras bullar som Lillemor och hennes sällskap började skrika. Scenen är en humoristisk bild av mötet, eller snarare kollisionen, mellan sublimt och groteskt, men gränserna mellan de båda sidorna är komplexa; motsatserna tycks "smälta in i varandra", helt i Lessings anda.

Babba tänker tillbaka på det här minnet under en period då hon har en konflikt med Lillemor och oenigheten rör bland annat deras syn på litteratur: "[Lillemor] visste inte att det man läst blir levtt liv. Hon förstod inte att de bilder som det lästa framkallar förvandlas till ens egna [...]"³⁹⁷ Här skymtar en förvand-

³⁹⁵ Lessing, 2011, s. 139–140.

³⁹⁶ Ekman, 2011, s. 115–116.

³⁹⁷ Ibid., s. 114.

ling, från "läst till lev't liv". Litteraturen blir inte bara levandegjord, utan också en del av läsarens livserfarenhet. Även litteraturens skrämmande, eller *sublima*, bilder blir för Babba hennes egna: "Jag kan se dem i mitt eget mörker."

Hur ska man då förstå denna levandegöring via grotesken och det sublima? Är den förståelsen ens möjlig? När den historiske Moses Mendelsohn, som sedan förvandlas till den fiktive Nathan der Wise, tittar "fram bakom apan" och tycks stiga ut ur det döda konstverket är det inte bara en effektfull bild av läsarens skapande inlevelse, utan också en bild av en av evolutionens fortfarande dunkla gåtor: steget från apa till människa. Vissa gåtor, tycks romantexten hävda, måste accepteras. Är det just människans komplexitet som vi måste förlika oss med och försöka ge uttryck för i litterära gestaltningar? Det är vad Ekman antyder under rubriken "Gåtans lösning" i *Mine herrar* och lösningens formel har ofta "formen av en paradox".³⁹⁸ Det handlar i talen om att skapa "spänningen vid en tabugräns", som i Karl Ragnar Gierows porträtt av Hjalmar Gullberg:

Talet utvecklar [...] motsatserna i Gullbergs väsen och i hans diktning. Bilderna av motsatthet trillar som ärtor några sidor framåt: inre fiendskap, motvalls kärning, renhet/smuts, 'högt och lågt, bittert och komiskt, det sublima och det triviala, det sköna och det osmakliga', jag/du, 'ändlöshetens rymd och jagets värld, 'parad narcissism' – Gierow lyfter fram Gullbergs formuleringar av motsatser och han gör egna. Den grundläggande tanken är att mot individens främlingskap för sig själv och andra står hans intensiva sökande efter gemenskap – efter att komma i förbindelse.³⁹⁹

Den ymniga intertextualiteten i Ekmans romaner och hennes dialoger med romanförfattare från olika tider kan också sägas vara ett sökande efter *förbindelse*, ett ord som hon ofta återkommer till i såväl essäer som romaner. En strävan efter att via litterära gestaltningar framställa "psykets dunkel" och via det sublima iscensätta inre förvandlingar kan anas redan i Ovidius *Metamorfoser*, vilket framgick av mitt tidigare citat. Anders Olsson hävdar att kontinuiteten från antiken fram till modernismen när det gäller synen på det sublima är "regelbrottet [...] vilket låter ana en värld bortom alla fixerade begrepp": "Vi befinner oss här vid en slutpunkt, vid människans gränser i radikal mening. De gränser som det sublima alltid rört vid och överskridit har nu kommit att innefatta själva begreppet människa."⁴⁰⁰ Detta är en av de traditioner som Ekman, vill jag hävda, skriver in sig i, samtidigt som hon inte aldrig uppgår in den. Hon överskrider visserligen "begreppet människa", men försvarar också humanismen.

I *Gör mig levande igen* genomgår Sigges pojkvän Janne en inre transformation, från människa till djur, vilket nämdes ovan. En läkare som Sigge konsulterar liknar den vid en psykos. Även om syndromet inte är vetenskapligt belagt har det, enligt honom, liknats vid vanföreställningen lykantropi – en förvandlingsprocess som omformar människan till varg, en varulv: "Dom har nog gått ut ur det mänskliga, sa han. Vi tycker synd om dom. Dom går ju inte sin väg av fritt val

³⁹⁸ Ekman, 1986, s. 213.

³⁹⁹ Ibid., s. 216.

⁴⁰⁰ Olsson, 1997, s. 114.

utan under psykosens tvång. Antagligen. Dom utarmas. Dom blir allt ensammare. Vi säger att dom blir som djur.”⁴⁰¹ I brist på vetenskapliga belägg dristar sig läkaren även till att likna tillståndet vid ett ”mysterium”, en mystikens ensamhet där utträdet ur det mänskliga paradoxalt nog syftar till ”att göra något verkligt för sig”: ”Något som djupast sett är mänskligt och bara mänskligt.”⁴⁰² Även här betonas motsatsernas, paradoxens betydelse.

Passagen tycks säga något viktigt om syftet med det sublima och med gränskronotopen hos Ekman. Gestaltningstekniken har, som hon uttrycker det i *Mine herrar*, ”formen av en paradox”, där smärta och förnedring leder till ett själens uppvaknande och inre frid - en metamorfos. Jannes inre förvandling kan ses som en parallell till Siggas och upplösningen av gränser, inom henne, handlar även här om att levandegöra något som är stelt och dött: en återupplivning av en död civilisation. Sigge tänker, under sitt samtal med läkaren, på ”vinterdagar i själen, i civilisationen”: ”Vinterns långa sjukdom är här. Snön bara en oren sårskorpa. Den täcker marken och hotar att kväva och förstena människan. Tänk om porten som ska öppnas heter skam och bortvändhet?”⁴⁰³

Var det den porten Mendelsohn öppnade för henne? Efter inträdet i Saladins palats är det Sigge som förvandlas till ett djur, en apa, och förlorar talförmågan. Hon förnedras innan hon slutligen stiger in i ”Diktens rum” och där återfår sin röst.

Ovidius *Metamorfoser* var ett viktigt verk även för renässansens dramatiker, inklusive Shakespeare.⁴⁰⁴ Det synnerligen vattenfyllda dramat *The Tempest* kan sägas handla om mentala och sociala processer, enligt Lina Perkins Wilder:

The interrelation between Prospero’s mind and the events on the stage has long been observed: Prospero’s “cell” is a memory cell or ventricle as well as a dwelling place; his “spirit” actors follow and suggest the motion of animal “spirits” in Prospero’s “troubled” brain. But this hardly “Vn-inhabited island” is not just a reflection of Prospero’s mind. Despite Prospero’s deployment of mnemonic devices (bodies, books, clothing, theatrical performance) as a means of control, memory, along with the other persons on the island, escapes control. This “great globe” (which recalls Hamlet’s “distracted globe”) is at its base a social environment. Memory is not the purview of a single central agent but a collaborative and partial process, defined not by Prospero’s ability to arrest movement but by the liquidity of the sea that surrounds him.⁴⁰⁵

Minnen framställs som en gemensam och flytande process. Ön i dramat är inte obebodd och Prosperos försök att kontrollera sina undersåtars minnen, och därmed deras *historia*, misslyckas. Förvandlingen inbegriper *alla* karaktärer i *The Tempest*, hävdar Muñoz Simonds, och dramat rymmer ”a challenge to all

⁴⁰¹ Ekman, 1996, s. 447.

⁴⁰² Ibid., s. 448.

⁴⁰³ Ibid., s. 449.

⁴⁰⁴ Muñoz Simonds, 1997–98, s. 540.

⁴⁰⁵ Lina Perkins Wilder, *Shakespeare’s Memory Theatre. Recollection, properties, and character*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010, s. 23.

human kind – from king to wild man – to reform”.⁴⁰⁶ Publiken vid tiden för uppförandet kunde sannolikt avläsa de alkemiska koderna, som ”a theatrical exercise in alchemical transmutation, which in turn would have had definite political overtones for a Renaissance audience”.⁴⁰⁷ Koderna rymmer alltså en politisk dimension, en uppmaning till *reformation*, men de kräver också kunskap hos betraktaren/läsaren.

Perkins Wilder läser dramat utifrån renässansförfattarnas bruk av mnemoteknik, även det ett vid tiden välkänt kodsysteem, där bland annat bilder av kvinnan och kvinnokroppen ingår, vilka Shakespeare utnyttjade, men också *förändrade*.⁴⁰⁸ Intressant i det här sammanhanget är teatern som en konkretisering och ett synliggörande av *medvetandet*: ”Theatre is [...] a version of the ‘extended mind,’ a ‘cognitive environment’ in which physical objects give shape to and even constitute the mind itself.”⁴⁰⁹ Teatern var, är det därmed också möjligt att säga, ett sätt att göra det *osynliga* synligt.

De två kodsystemen, alkemins och mnemoteknikens, visar att förvandlingarna riktar sig mot flera meningsskapande områden: medvetandet, samhället och skådespelet/litteraturen. Båda kräver också en *avkodning*, vilket i sin tur förutsätter kulturell kunskap. Den fanns hos många åskådare på The Globe i renässansens England.⁴¹⁰ En bok, en döskalle, en handske – de materiella inslagen, det vill säga rekvisitan – skapade förbindelse *mellan* olika pjäser, via åskådarnas *minne*. Rekvisitan var dessutom en påminnelse om det *icke närvarande*, samtidigt som den, som fysiskt material, fanns på scenen. Yorricks skalle i Hamlet är ett tydligt exempel på det.⁴¹¹ Men det kunde också handla om verbaliseringar av det frånvarande, som Prosperos böcker om magi, som aldrig uppenbaras på scenen.

Perkins Wilder påpekar att teatern, vid sidan av torget, kan sägas utgöra kronotopens rötter och teaterscenens rumslighet hade också betydelse för gestaltningen av minnet i renässansens teater: ”The chronotopic ‘thicken[ing]’ and fleshiness of time-space give shape to Shakespeare’s staging of recollection [...]”.⁴¹² Renässansens stora intresse för minnesteknik bottnade i en oro för den kraftigt ökande mängden texter att memorera och det faktum att den tryckta *boken* börjat ersätta minnet.⁴¹³ I Ekmans roman *Händelser vid vatten* finns en liknande oro, om än på en mer vardaglig och elementär nivå, vilken leder till att läraren Annie Raft utvecklar en speciell pedagogik. Den bygger på föreställda rum där det sublimes (fruktan) samt groteska bilder förenas: med andra ord en gränskronotop. Elevernas oro för framtiden och tillståndet i världen – som det vid tiden pågående Vietnamkriget – föder idén, då Annie får ”tillgång till deras fruktan”:

⁴⁰⁶ Muñoz Simonds, 1997–98, s. 541.

⁴⁰⁷ Ibid., s. 538.

⁴⁰⁸ Perkins Wilder, 2010, s. 8.

⁴⁰⁹ Ibid., s. 57.

⁴¹⁰ Ibid., s. 14.

⁴¹¹ Ibid., s. 19.

⁴¹² Ibid., s. 18–19.

⁴¹³ Ibid., s. 26.

Det var ett rum de sällan öppnade för vuxna. De hade alla sett en flicka springa på vägen med den brinnande huden söndersprucken i ett vitaktigt kartmönster. Flera gånger hade de sett henne. Hon sprang under TV:ns tjocka, buktande glasskiva. Hon var naken och lika gammal som de, därför var hon verklig. De lärde sig läsa den sönderspruckna hudens kartbild.⁴¹⁴

Den söndertrasade huden har, precis som i Lessings diskussion, betydelse för barnens levandegöring av *bilden* av barnet. Krigets offer förkroppsligas bokstavligen, blir en verklig människa. Den sköra gränsen blottas; Man kan "läsa den sönderspruckna hudens kartbild". Det eleverna sedan söker är den konkreta, jordnära kunskap man behöver "för att överleva civilisationens sammanbrott" och Annie låter dem samla kunskap om tillverkning av mat, verktyg och kläder i en särskild arbetsbok. Inför risken att inte bara kunskapen i sig utan också det nedskrivna – *boken* – kan försvinna står eleverna inför en ny utmaning, som Annie löser genom att införa minnesteknik:

Jag visade dem Iliaden och Gilgamesjeposet och sa att allt detta hade professionella mnemotekniker haft i sina huvuden. [...] Jag berättade att de hade haft sina knep, att minnesteknik rentav varit en särskild vetenskap på den tiden.

De hade tänkt sig minnet inrättat som en stor, vacker och komplicerad byggnad – oftast ett tempel. Det hade rum, absider, korridorer, propyléer. I rummen fanns altare och bord och pelare. I varje rum låg ett föremål som de kunde binda ihop med ett moment i den kunskapsmassa de ville minnas. De organiserade den konkret. Och gärna drastiskt – till och med makabert. Jag berättade om de blodiga avhuggna huvudena och om de flådda hjortarna, om baggtestiklarna och giftormarna som legat i dessa ekande rum och som forntidens människor bundit sin kunskap vid.⁴¹⁵

Gränskronotopen skapar, är det möjligt att säga, förbindelser mellan rummen och det som ska minnas och är en rest från en muntlig berättartradition. Det här inslaget i Annie Rafts pedagogik engagerar eleverna och ger resultat, men leder också till konflikter med kolleger, rektor och föräldrar. På ett föräldramöte möts hon av protester och det är uppenbart att poängen med de groteska minnesbilderna framstår som obegriplig: "Skelett! Råtter! Blod på golvet. En vit dam utan huve. Rena vansinnet. Och slott. Anna-Karin har fått lära sig ett helt slott."⁴¹⁶

Slottskronotopen, hos Walter Scott, syftade även den till att försöka bevara kunskap om en värld som är på väg att försvinna, men i *Händelser vid vatten* framhålls att konstruktionen av en inre föreställd byggnad får ytterligare en konsekvens, vilken skrämmer föräldrarna i högre grad än de groteska bilderna. Den "Minnets väg" som läraren har lärt barnen ger dessa "tillgång till en stor och besynnerlig byggnad med många rum som de inte behövde berätta för någon enda människa om".⁴¹⁷ De utvecklar förmåga till självständigt tänkande genom

⁴¹⁴ Ekman, *Händelser vid vatten*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1993, s. 380.

⁴¹⁵ Ibid., s. 383–384.

⁴¹⁶ Ibid., s. 387.

⁴¹⁷ Ibid., s. 390.

att skapa egna inre bilder – bilder som är hemliga eller svårtolkade för den som har ”den vuxna människans krav på ett meningsfullt samband mellan det de ville minnas och tecknet som skulle påminna dem om det”.⁴¹⁸ Utan kunskap om mnemoteknik är rummen slutna och bilderna motbjudande. I föräldrarnas avvisande av fritt bildskapande ligger också ett behov av makt och kontroll.

Rätten att överskrida gränser

I flera av exemplen i föregående avsnitt, på gestaltningar av metamorfoser, är *tolkningen* av konstverk eller andra former av bilder något centralt. Tolkning av litteratur, som tema, återfinns också i många av de metapoetiska kommentarerna hos Ekman. Dessa rymmer kritik riktad mot en begränsande syn på skönlitteratur och läsning, men också gestaltningar av uppmärksamma och inlevelsefulla läsningar. Dessa inslag är även av betydelse för gränstematiken, för gränskronotopen och upplösningen av formens värld.

Skillnaden i Babbas och Lillemors sätt att betrakta litteratur, i *Grand final* kan sägas ligga i deras två olika *läsarter*. Lillemors läsning är akademisk och distanserad. Babba berättar för henne om hur hon drömt en mardröm om ”den smutsiga gubben” som i sin sotluktande smedja ”sysslat med något [hon] inte kunde se”. Lillemor hävdar att bilden är hämtad från Tolstojs Anna Karenina. Babba tänker föraktfullt att Lillemor ”trodde sig plocka bort all fasa så enkelt som om hon använt pincett”: ”Bonden-med-något-redskap-som-skrämmer-Anna lät verkligen inte farligt. Hon hade väl från början varit beredd att redogöra för det på ett examinatorium i litteraturhistoria för att sedan effektivt gå vidare till den sociala kontexten eller det undermedvetnas gestaltningar.”⁴¹⁹ Babba lever sig in i berättelserna, medan Lillemor ”konstruerar rimliga förklaringar”:

Det rimliga tar man till för att man inte råar med att tänka på de dunkla och komplicerade orsakskedjor som ligger bakom varje händelse i våra liv där vi varken är aktörer eller åskådare utan sprattlar på ytan av en stark ström som driver oss och händelserna fram över sitt mörker.⁴²⁰

Litteratur handlar, för Babba, om levt liv, om *verkligheten*, om än på ett osynligt plan och det är en verklighet som människan inte styr över. Det är möjligt att se Babbas tankar som en bild av självorganiserande processer och beskrivningen liknar i hög grad de processer som Gottlieb finner hos Walter Scott.⁴²¹

Även *Gör mig levande igen* rymmer en diskussion kring olika sätt att läsa och tolka skönlitteratur, där ett distanserat och analytiskt perspektiv ställs mot upplevelseläsning. När doktoranden Sigge, som skriver på en avhandling om Eyvind Johnsons Krilonsvit, på ett seminarium presenterar en läsning där verkligheten, i form av ett möte mellan författaren Johnson och Krylund (företrädaren för den

⁴¹⁸ Ibid., s. 384.

⁴¹⁹ Ekman, 2011, s. 114.

⁴²⁰ Ibid.

⁴²¹ Gottlieb, s. 42. Se även denna avhandling, kapitel II, s. 58.

samtalsgrupp som delvis varit förbilden för den kvinnliga samtalsgrupp som Sigge ingår i) tillskrivs betydelse, möts hon av starkt motstånd. Vad som helst får inte sägas eller skrivas i ett akademiskt sammanhang och när vedertagna tolkningar legitimeras sker detta parallellt med en degradering av Sigge, bland annat grundad på hennes (kvinnans) kroppsliga konstitution.

Gränserna för litteraturtolkning formuleras framför allt av *manliga*, auktoritära röster. Dels utgörs dessa av Eyvind Johnson-sällskapets företrädare, som håller fast vid en traditionell uppfattning om hur huvudkaraktären Krilon ska tolkas: "Ordet har förklarats fritt. En äldre herre förbereder annihilationen av Sigge, hennes usla tes och hennes exponerade ben. Krilon är inte någon grosshandlare Krylund! Ryter det i hans bröst. Men en Kristus är han och en Platon!!!"⁴²² Siggas läsning, hennes tankar om en koppling mellan verklighet och fiktion, förkastas. Mannen, som representerar litteratursällskapet, har fått "sitt sagt", men även han har övermän, eftersom han trots allt bara är "amatör och pensionär": professor S.A. Idhahls ord får en helt annan dignitet, även om att hans stil är lika formalistisk som den äldre mannens:

Han är en människa med ett samhällsansvar. Han har mörkgrå kostym med ljusare grå ränder. Den faller snyggt i kavajryggen och där byxbenen på ett kanske lite gammeldags men elegant sätt stöter mot skon. Så faller bara en verkligt bra kvalitet. Ingenting av luggsliten KB-sittare över S.A. Idhahl. Han har sommarnöje på Dalarö. Han har långa ben. Han är gift med generaldirektören för datainspektionen. Men han börjar bli kutryggig.⁴²³

Professor Idhahl står helt klart för något *nytt*, och han har en förankring i den nya, digitaliserade världen, men han är likafullt "gammeldags". Hans form tycks dessutom brytas ned; han börjar bli "kutryggig". För Sigge närmar sig läget "katastrof", då Idhahl diskuterar "namnsymboliken" och "les cris longs – de långa skrik som Krilons torterade förfäder upphävde i sin uthålliga kamp för högmänskliga värden och som skulle ha givit Krilon hans namn – allt enligt romanen".⁴²⁴ Det är *mannens* höga ideal och *mannens* smärtsamma kamp som ska uppmärksammas, enligt dessa tolkningsföreträdare, och en av Siggas vänner ser likheter mellan den välskräddade kostymen och "sådant kvalitetsgott tyg som höga officerare förr hade i sina skraddarsyddna uniformer". Den makt Sigge står inför är med andra ord näst intill militärisk.

Idhahl fortsätter sin nedmontering av Siggas läsning. Han är "godmodig och faderlig", högrävande och vältalig, men i huvudsak, "citerar [han] bara" Eyvind Johnson: "Han säger att Arp i Arpius och Odenarp är ett manlighetens och maktens och vishetens arv [...]".⁴²⁵ Det hela är "en elegant lek" där Idhahl är "[e]n ohotad människa", som kanske har varit det "i generationer". Han övergår till att tala om "den narcissistiska narrativa metoden": "Krilon är en form av författar-

⁴²² Ekman, 1996, s. 113.

⁴²³ Ibid.

⁴²⁴ Ibid., s. 114.

⁴²⁵ Ibid.

ens självbespeglning och reflexion över den egna identiteten påstår han”.⁴²⁶ Sigges vänner konstaterar att ”syret börjar ta slut i rummet”, när ”Idhahl påstår att Johnsons berättelser inte är berättelser ur verkligheten utan berättelser om berättelser om verkligheten”:

Verkligheten, tänker Kajan [en av Sigges vänner]. Hon tänker ordet. Hon undrar hur han kan ta det i sin mun. Men det gör han egentligen inte. Han sätter citationstecken kring det. Kanske ironiserar han. Leende. Som om verkligheten vore något genant.⁴²⁷

Sammantaget går professor Idhahls utläggning ut på att skönlitteraturen överhuvudtaget inte handlar ”om verkligheten”: ”Den sista meningen uttalar han som om han stod inför en skara barn. Kanske talar han till barn? Till barnliga människor. Till såna som måste akta sig för verkligheten – om de kan.”⁴²⁸

Deltagarna i seminariet är ingen enhetlig skara läsare. Där finns, utöver litteratursällskapet och ett antal akademiker, ”naiver med vintersnuva som tror att romaner avbildar livet och att de själva är mitt i livet som i en roman”, men också läsare som har ”en högre och ambitiösare form av naivitet; De tror att Krylund och hans diskussionsklubb helt enkelt inspirerade författaren Johnson”.⁴²⁹ Inte bara läsningen och litteratursynen beskrivs, utan också synen på författaren och på själva skrivandet som process. Här, precis som hos karaktärerna i *Grand final i skojarbranschen*, framträder en skillnad som rör *avstånd* respektive *närhet* till verkligheten respektive fiktionen:

– Litteraturen, säger Idhahl, vill åskådliggöra hur individen, den konstnärliga individen, författaren, i sitt medvetande omgestaltar verkligheten, förvandlar den i en stiliseringsprocess som hela tiden avlägsnar honom från den. Från den objektiva verkligheten. Vad den nu är.

Det sista säger han med ett samförståndets nästan konspiratoriska leende. Det är fullt klart att S. A. Idhahl inte känner verkligheten, inte önskar känna den och att han anser att frågan om dess beskaffenhet hör till metafysiken. Eller filosofin. Eller något annat patetiskt.⁴³⁰

För Idhahl är författaren en *man*, det framgår med samma självklarhet som denne mans behov av distansering från verkligheten. Verkligheten har dessutom övergått i något överkligt, något övernaturligt, *metafysiskt*.

Sigge intar en annan position, någonstans på gränsen mellan dessa ytterligheter, och hennes mycket konkreta bilder av skapelseprocessen förenar verklighet och fiktion utan att förenkla förhållandet; Hon tänker på ”den jäsande kompost” författaren Johnson ”härbärgerade” i många år och på hur det even-

⁴²⁶ Ibid., s. 114–115.

⁴²⁷ Ibid., s. 115.

⁴²⁸ Ibid., s.

⁴²⁹ Ibid., s. 112.

⁴³⁰ Ibid., s. 115.

tuella mötet med Krylund, med verkligheten, kanske "rörde om en smula och luftade någon av delprocesserna nere i det molmande johnsonska mörkret".⁴³¹

Förruttnelse, en *nedbrytning av materia*, förenas med växande, med naturens skapelseprocess – två processer som till stor del är osynliga för människan. Att den är ständigt närvarande, att det pågår jämsides med det av människan välordnade och välformulerade, påtalas gång på gång mellan raderna i beskrivningen av Siggas seminarium. Själva *tänkandet* liknar en kompost i ständig omvandling: "Kasta avfall. Är det här tankar? De pågår, som matsmältningsprocessen medan ordena faller. Parallella processer. Deklamerandet och tarmrörelserna. Idealismen och smygfjärtarna."⁴³²

Den makt Sigge möter detroniseras, tas bokstavligen ned *på jorden*, genom romantextens bilder av allas osynliga, men ofrånkomliga förening med den verklighet vilken den elitistiska läsaren i Ekmans roman så envist distanserar sig ifrån. Fysiska och abstrakta processer sker parallellt, kan inte existera utan varandra. Även processerna ingår i bilden av motsatsernas ofrånkomliga förening. I seminarierummet är det dock Sigge som avfärdas. Hon ska återföras till sitt ursprungliga avhandlingsämne: de metafiktiva, självreflexiva inslagen i Johnsons romaner. Det var detta som de teoretiska utläggningarna, deklamerandet, syftade till och den processen liknas vid en läkares professionella och distanserade hantering av en sjuk kropp: "Han [Idhahl] hade gjort en operation [...]."⁴³³

Att konstnärligt skapande delvis pågår bortom det utövaren kan påverka eller förstå, genom det man skulle kunna kalla självstyrande processer, är något Ekman ofta lyfter fram med hjälp av begrepp hämtade från alkemin, mystiken eller filosofin – just de områden som makten, enligt Sigge, distanserar sig ifrån. I en intervju med Line Blikstad beskriver Ekman sitt skapande av romaner som just en process där bilder ibland smälter samman: "Jag kallar det *conjunctio*. Det är höjdpunkten i den alkemiska processen: när två element gifter sig. Plötsligt ser man att de hör ihop, och då blir det en bok. [...] Det låter nästan mirakulöst."⁴³⁴ Att alkemiska tecken återfinns i hennes romaner diskuterades i kapitel III, och de finns även i *Vargskinnet*, dels invävda i texten, dels som motiv. Jag ska återkomma till det i kapitel VI, där Anands skapande av ett nytt rum diskuteras. Pojkens sista installation orsakar en brand och ett tidigare maktcentrum – en kyrkobyggnad – brinner ner. *Elden* är, liksom vattnet, ett upplösande element i den alkemiska processen.

I artikeln "En försvinnande värld" använder Ekman begreppet *revers* för olika fenomenens "frånsida", i form av det skrämmande, mörka, glömda eller omedvetna, det tomma och meningslösa, men också människans inre, det *osynliga*.⁴³⁵ Det som betonas är alltings nödvändiga motsats, alltings framsida och baksida. Det är undertexten i hennes romaner som diskuteras, men också mörkrets (det

⁴³¹ Ibid., s. 112.

⁴³² Ibid., s. 111.

⁴³³ Ibid., s. 116.

⁴³⁴ Blikstad, 2002, s. 66.

⁴³⁵ Ekman, 2001, s. 189–204.

sublimas) betydelse i form av en "källa" för författaren att "hämta näring ur".⁴³⁶ Beskrivningen har stora likheter med "det molmande johnsonska mörkret" i Siggas tankar under seminariet. Ett mynts baksida kallas revers, skriver Ekman i inledningen, men begreppet kan i det här sammanhanget även sägas peka mot det reversibla, det omvändbara, en process som går i båda riktningarna i den mening Merleau-Ponty diskuterar människans relation till yttre och inre ("the obverse and the reverse") i *The Visible and the Invisible*.⁴³⁷

Merleau-Pontys resonemang, där kroppen är utgångspunkten, gäller också relationen mellan det abstrakta och verkligheten, och han menar att det senare behöver uppvärderas: "Is my body a thing, is it an idea? It is neither, being the measurant of the things. We will therefore have to recognize an ideality that is not alien to the flesh, that gives it its axes, its depth, its dimensions."⁴³⁸ Förningen av det abstrakta och det kroppsliga framställs som nödvändig, precis som i *Gör mig levande igen*.

Ekmans komplexa bild av verkligheten, som den framträder i hennes texter, samstämmer i hög grad med Merleau-Pontys, menar jag. Den överensstämmer också med Siggas, men hennes försök att i sin litteraturforskning tillskriva verkligheten betydelse innebär ett överskridande av den akademiska världens (vid tiden) gällande gränser.

I skildringen av Siggas misslyckande finns givetvis också ett genusperspektiv. Även kvinnorna i diskussionsgruppen – ibland refererad till som *bokcirkeln* – känner sig tillrättvisade av Idhahl.⁴³⁹ I Braidottis kritik av, och försök att avlägsna sig från, ett "cut-out-and dried, formal, ugly, academic language" finns paralleller till Ekman kritisk av den akademiska världen, men också skillnader.⁴⁴⁰ Det poetiska språket anses stå för något "soft", vilket irriterar Braidotti, medan Ekman, via den kvinnliga bokcirkeln i *Gör mig levande igen* försvarar just "den mjuka historien" som "multnar bort utan spår": "Tyg multnar. Det försvinner som kött. Till slut finns bara benknotorna kvar av en civilisation. Karosseriet. Svärd hittar man. Kanonrör. Men värmen är borta."⁴⁴¹ I grunden dominerar dock likheterna mellan deras försök att skriva *om*, i betydelsen förändra, den fallocentriska världsbilden. Ekman romantexter rymmer, i högsta grad, djupgående utforskningar av filosofiska och vetenskapliga frågor, men uttryckta på ett mer trevande, utvidgande, prövande sätt än det traditionellt vetenskapliga språket.

Hur kan man då förstå Ekman mystifiering av konstnärligt skapande och av relationen mellan fiktion och verklighet? Hur ska dessa kodade bilder och tecken tolkas, utöver att vara bilder av transformation? Det handlar om gestaltningar av processer som ligger bortom vår verbala, rationella förståelse av världen, men också om vikten av att respektera det obegripliga, det okontrollerbara, det som människan inte kan styra över. Där finns potentialen för förändring, för trans-

⁴³⁶ Ibid., s. 197.

⁴³⁷ Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, Evanston: Northwestern University Press, 1968a, s. 138.

⁴³⁸ Ibid., s. 152.

⁴³⁹ Ekman, 1996, s. 116.

⁴⁴⁰ Braidotti, 1994, s. 37.

⁴⁴¹ Ekman, 1996, s. 102.

formation, och den gäller även författaren, hävdar hon: "Man förändras medan man skriver. Själva skrivandet förändrar en. Man framkallar ytterligheterna inom sig själv, de svåra motsättningarna. Bilden får gång på gång möta sin revers. Man förändras också av det som händer en."⁴⁴² Skrivprocessen har samband med romanernas undertext. En önskan att denna ska analyseras har inte alltid varit självklar för Ekman:

Var det inte meningen då? frågar man förstås. Varför skriver man om inte för att det ska bli läst och på djupet och på allvar och läst med intelligens?

Det finns naturligtvis en roman som man skriver för att den ska bli läst just så. Man vill röra vid andra människor. Hitta fram till dem. Men det fanns vid den här tiden [under skrivandet av *En stad av ljus*] ett behov av att samtidigt skriva en annan roman, en som var vänd inåt. En hemlig roman som bara var min egen.⁴⁴³

I *En stad av ljus* "finns en djup misstro", skriver hon, mot möjligheten "att breda ut svåra livsvillkor och göra dem till andras egendom på alltför lätta grunder": "Det ska åtminstone kosta något. Lite möda. Lite eftertanke. Det kanske till och med ska behövas lite livserfarenhet för att nå det undre av dessa meddelanden – som i alla fall är meddelanden."⁴⁴⁴ Det här är en intressant problematisering av litteraturtolkning, men också en betoning av att undertexten – romanen i romanen – är en form av kommunikation.

Skrivande och skapande som flykt återkommer som tema hos Ekman, inte minst i gestaltningen av konstnären Elis i *Vargskinnet*. Han liknar sig själv, under flykten, vid ett lodjur, en räv och en hund, och att anta "djurhamn" har betydelse även för Ekman:

En av de flyktvägar som ända sedan barndomen lockat mig är att ta djurhamn. Flyga över slagfälten som en kråka. Av skam förvandlas till räv. Bli en av hästarna i en tung och yr hjord som dunkar fram över en gräsmark som en gång var civilisation. Känna djurets ensamhet med sig själv, dess skuldlöshet och dess blick rakt in i evigheten. Min hund vet inte att hon ska dö.⁴⁴⁵

Den position hon beskriver, precis i anslutning till resonemanget om skrivandet som process, har drag av vad Braidotti beskriver som "the nomadic force of writing". Braidotti betonar att för Deleuze innebär detta skrivande "a sort of becoming animal":

Loyal to his anti-phallogocentric vision of creativity, Deleuze praises the nomadic force of writing, which implicates one into the spatio-temporal co-ordinates of the field of yet unknown perception and experience. Writers, like animals, are committed creatures who live on full alert, constantly tensed up in the effort of

⁴⁴² Ekman, 2001, s. 190.

⁴⁴³ Ibid., s. 192.

⁴⁴⁴ Ibid., s. 193.

⁴⁴⁵ Ibid.

captivating and sustaining the signals that come from their plane of immanent contact with other forces.⁴⁴⁶

Växlingen hos Deleuze gäller också, enligt Braidotti, en rörelse mellan det mentala och det kroppsliga och det är föreningen, snarare än positionernas binära relation som uppmärksammas: "Philosophical nomadology shifts the balance of power away from the mind and on to the body. Even more significantly, it favours the unity of mind and body, not their binary opposition."⁴⁴⁷ Känslan tillskrivs här stor betydelse och "marks a pre-discursive moment in which one thinks without thinking about it, a phase in which thinking is just like breathing" och det är ett tänkande som "precedes self-reflexivity and rational thought".⁴⁴⁸ En snarlik beskrivning av tänkandet liksom vår möjlighet att förstå och beskriva världen ger Merleau-Ponty i *The Visible and The Invisible*:

In a sense the whole of philosophy, as Husserl says, consists in restoring a power to signify, a birth of meaning, or a wild meaning, an expression of experience by experience, which in particular clarifies the special domain of language. And in a sense, as Valéry said, language is everything, since it is the voice of no one, since it is the very voice of the things, the waves, and the forests. And what we have to understand is that there is no dialectical reversal from one of these views to the other; we do not have to reassemble them into a synthesis: they are two aspects of the reversibility which is the ultimate truth.⁴⁴⁹

Framhållandet av ett tänkande bortom mänsklig kontroll finns också i Ekmans romantext och den inkluderar även läsaren, uttolkaren av texten. Den ideala läsare som anas i Ekmans diskussion om romanernas undertexter återfinns möjligen i *Gör mig levande igen*. När Sigges pappa på sin dödsbädd beskriver en omläsning han gjort av Krilonsviten, vilken han hävdar att han "kan" på djupet, är det som *läsare* han bejakar en annan position, bortom den rationella och analytiska. Under polyfonin och ordningen har han upptäckt en brokig mångfald som utmärks av just en *avsaknad* av samstämmighet och samband:

– [...] Och så såg jag att han berättar mycket som är stumpar, som inte är parallellt med nånting – som är sig självt. Det är dom där ställena där man nästan blir tokig för han är så omständlig tycker man. Men jag *såg* ser du. Visst är det en kör, en sorts mångstämmighet, regelbundet och fint som fan, klassiskt. Men det är nåt annat också. Man blinkar till och så ser man det – [...].

– Man *ser* verkligen till slut. Man är inte i nån konsertlokal utan i en skog. Det piper här och där. Nån ensam flöjt eller en fågel. Eller om man tar det där med linjerna, vägar genom romanen, liksom, så finns det alla möjliga stigar och vägstumpar som ingenstans leder eller bara leder till ett ställe där det är stopp.

⁴⁴⁶ Braidotti, 2002, s. 126.

⁴⁴⁷ Ibid., s. 125.

⁴⁴⁸ Ibid.

⁴⁴⁹ Merleau-Ponty, 1968a, s. 155.

Och man får nå känsla av att det finns andra vägstuppar som inte är med, som finns nå annanstans och är utan förbindelse med dom här.⁴⁵⁰

Han tycks se bortom den ordning som det mänskliga ögat och medvetandet vanligen söker och *dubbelheten*, det Ekman kallar framsidan och reversen, finns i hans tolkning av Johnsons sätt att skriva; Johnson kunde "konstruera romaner efter två principer, *samtidigt*". Det är inte bara en förening av det ordnade och det oordnade han syftar på, utan också en bild av livet som gemenskap och ensamhet.⁴⁵¹ "Det finns två romansviter om Krilon", konstaterar även Sigge, dels en "välordnad", dels en som är "vild och ganska ödslig". Här anas "the birth of meaning, a wild meaning" som Merleau-Ponty beskriver.

Gemenskap och ensamhet kan också sägas vara exempel på likhet och olikhet. Att vägen till kunskap bygger på både gemenskap och individuell frihet framhåller Wright som det centrala budskapet i anspelningen på den sufiske poeten Attars *The Conference of the Birds*, som kan urskiljas i Ekmans skildring av Siggas läsning i biblioteket. Det är inte första gången författaren försvarar rätten att välja sin egen väg med utgångspunkt i den texten:

Ekman has summarized what Attar's poem means to her in an entirely different context: her forward to the pamphlet "Rätten att häda" (The Right to Blaspheme), originally delivered as a speech to a meeting of Svenska Rushdie-kommittén in 1994. The committee, formed not only to support Salman Rushdie but to defend freedom of expression in all contexts, chose the hoopoe [härfågeln] as its symbol. Ekman notes that in Attar's poem it is the hoopoe who shows the other birds the way to paradise, but without claiming there is only one true path.⁴⁵²

Rätten att häda handlar om yttrandefrihet och den har en parallell i skildringen av Siggas seminarium, menar jag. Kravet på den individuella friheten innebär dock inte ett förkastande av all ordning, eftersom den också är utgångspunkten för den lika viktiga gemenskapen. I *Gör mig levande igen* representeras härfågeln av Oda Arpman, som är ledare för diskussionsgruppen, konstaterar Wright.⁴⁵³ För karaktären Oda, förklarar Ekman, har ordningen två sidor: "Ordning och mening är den ljusa framsidan av Oda Arpmans värld. Ordning baserad på makt, en mening som bestäms uppifrån, är reversen."⁴⁵⁴ *Allt* har en frånsida, men denna frånsida kan också vara hotfull och maktlysten.

Ekman lyfter fram vikten av tolerans, mångfald, frihet och gemenskap via *Nathan der Wise* och Attars poem. Lessings drama om religiös tolerans bär spår av Ibn Tufayls sufiska berättelse om Hayy, pojken som på egen hand, bortom alla auktoriteter, undersöker världen och förespråkar tolerans. Även den här passagen, Siggas suggestiva läsupplevelse, kan sägas innehålla de "två principer"

⁴⁵⁰ Ekman, 1996, s. 465.

⁴⁵¹ Ibid., s. 465.

⁴⁵² Wright, 2002, s. 297.

⁴⁵³ Ibid.

⁴⁵⁴ Ekman, 2001, s. 191.

som Sigge och hennes far ser hos Eyvind Johnson: det gemensamma, i form av *likheten* mellan kulturer, och det individuella, *olikheten*, i form av det ensamma sökandet efter kunskap och upplysning. En västerländsk läsare kan lätt förbise de orientaliska inslagen, därför att de är främmande, och kräver någon form av ögonöppnare.

Blindhet inför det främmande

Sambanden mellan kropp, textilier och bilder ingår i förvandlingstemat hos Ekman, menar jag. Silkesmasken signalerar förvandling, från mask till fjäril, och motiven (textilier/talisman som rengörs i vatten) kan läsas som en alkemisk kod. "Women Washing Sheets" ("calcination") är ett steg i den alkemiska processen, ett steg Muñoz Simonds också urskiljer i *The Tempest*, där karaktärernas kläder under stormen tvättas i havsvatten och får nya starka färger.⁴⁵⁵ Det ingår också en kokning, en förbränning, i denna reningsprocess som förberedelse för nästa steg: "Now the prime matter is ready for its new form, which is symbolized through the dyeing process that occurs simultaneously with the washing."⁴⁵⁶ Detta är ett steg mot förvandling, givetvis, men det innebär också att *kropparna* får färg och nytt liv.⁴⁵⁷ Det handlar om att förvandla *och* levandegöra. Tvättningen av tyget i *Gör mig levande igen* kan sättas in i samma kontext. Det destillerade (kokta) vattnet, som den antika rocken tvättas i, löser resterna av smuts från döda kroppar för att nya ska kunna uppstå.

Fungerar då dessa orientaliska motiv och intertexter som ögonöppnare i *Gör mig levande igen*? "The cryptic allusions to birds and to Attar's poem in [Ekmans] novel may be compared to the concealed significance of the fragile antique robe, which is never fully explained but likewise suggests an ancient tradition unknown to most Swedes", skriver Wright, som vidare menar att diktverket har haft en begränsad inverkan på "Swedish or Western literary tradition" och är okänt för "the vast majority of readers in this cultural sphere".⁴⁵⁸

Samar Attar betonar dock att orientaliska texter hade mycket stor betydelse för både upplysningens filosofer och romantikens författare och därmed också, kan man anta, för svensk litteratur under 1700- och 1800-talen. Som intertexter var de förmodligen dolda även för många av den tidens läsare, men inflytandet var omfattande och sannolikt ofta indirekt.⁴⁵⁹ Trots att många av romantikens författare, om än inte alla, uttryckligen betonade de orientaliska källornas betydelse väljer många forskare fortfarande att vända "a blind eye" mot den dessa inslag, hävdar Attar.⁴⁶⁰ *Hayy Ibn Yaqzan* kan anas bakom både Lessings *Nathan der Weise* och Ekmans trilogi.

⁴⁵⁵ Muñoz Simonds, s. 551.

⁴⁵⁶ Ibid., s. 552.

⁴⁵⁷ Ibid.

⁴⁵⁸ Wright, 2000, s. 297–298. Magnus Persson nämner inte Attars poem i sin analys av *Gör mig levande igen*.

⁴⁵⁹ Samar Attar, s. xv-xvi.

⁴⁶⁰ Ibid., s. 7.

Orientalismens betydelse är naturligtvis inte ouppmärksam, men den vetenskapen i sig räcker inte för att se dess relevans och det gäller även orientalismen hos Ekman. Wright var den som först diskuterade anspelningarna på *The Conference of the Birds*, men skriver att Ekman själv uppmärksammade henne på diktverkets betydelse vid en konferens.⁴⁶¹ Enligt Ekman är Farid Attars poem en lika viktig intertext i romanen, när det gäller tolerans, som Johnsons Krilonsvit och Lessings drama.⁴⁶² Att Koranen citeras i anslutning till att porten öppnas för Sigge och Nathan saknar inte heller betydelse, menar jag. Nathan tillstår att det är "Profetens ord" han uttalar och när portens dörrar glider upp uttalar han, på arabiska, den hälsning som Koranen uppmanar till i sura 33:56.⁴⁶³ Suran, eller kapitlet, har titeln "The Confederates (*al-Ahzāb*)" och 33:7 påminner om det förbund som slutits med profeterna, Noa, Abraham, Moses och Jesus.⁴⁶⁴ Det är de abrahamitiska religionernas nära relation som Nathan-Saladin-episoden i *Gör mig levande igen* uppmärksammar, vilket är viktigt att notera.

Den humanism och tolerans som Lessings drama aktualiserar har paralleller i Ibn Tufayls *Hayy*, men berättelsen om pojken handlar också i hög grad om transformation. Den framhåller föreställningsförmågans, fantasins och intuitionens betydelse för möjligheten att utveckla kunskap om det osynliga, "of what can not be seen or tested by the senses".⁴⁶⁵ Förvandlingarna, som Hayy studerar hos omgivningen och även själv genomgår, förklaras ibland med hänvisningar till passager i Koranen, exempelvis några av de rader ur sura 81 som Nathan reciterar för att porten ska öppnas i *Gör mig levande igen*. Att berg sätts i rörelse och att solen förmörkas, handlar inte om jordens undergång, enligt berättaren i Tufayls poem, utan om en metamorfos: "this World" genomgår en förvandling.⁴⁶⁶ Det är *den här* världen, det vill säga karaktärens verklighet, som transformeras.

Trådar till *Hayy* går också att urskilja i *Vargskinnnet*, där den indiske pojken Anand, vilken tror att han vuxit upp bland vargar, genom sina brokiga och omsorgsfullt skapade installationer bidrar till skapandet av ett nytt rum. Anands skapelse kan också sägas vara en parallell till, eller en illustration av, den nya bild Siggas pappa har fått av strukturen i Johnsons romaner, men här manifesterad i romanens *yttre rum*, inte i ett medvetande. *Hayy* är en viktig intertext i mina analyser av *Vargskinnstrilogin* och jag återkommer till berättelsen i kapitel VI.

Jag tror inte att forskare blundar för österländska motiv på grund av brist på intresse eller otillräcklig "möda", men som läsare har vi alla en tendens att stanna upp vid det kända, det lätt *igenkända*, och det högt värderade. Detta kan *i sig* sägas vara ett motiv hos Ekman, förbundet med gränskronotopen. Människan värjer sig mot det svårfixerade, eller med Odas ord: "Vi tror inte på den spökligt irrande bilden, den är en fantom som vi försöker fixera, en skenbild. Vi stirrar

⁴⁶¹ Wright, 2000, s. 298, not 19.

⁴⁶² Ibid., s. 298.

⁴⁶³ Ekman, 1996, s. 379. Se Bakhtiar, *The Sublime Quran*, s. 375.

⁴⁶⁴ Bakhtiar, s. 369.

⁴⁶⁵ Samar Attar, 2014, s. 91.

⁴⁶⁶ Abu Bakr Ibn Tufail, *The History of Hayy Ibn Yaqzun*, övers. Simon Ockley, New York: Frederick A. Stokes Company Publishers, 1929, s. 154, <http://www.muslimphilosophy.com/books/hayy.pdf>, hämtad 2021-08-10.

tills ytan stelnar. Entydighet. Det är vad vi vill ha. Entydighetens lugn.”⁴⁶⁷ Schirrmacher menar att detta är ett ”lugn, som även läsaren av *Gör mig levande igen* kan längta efter”, men det ”erbjuder inte Ekman”: ”Hennes världsbild är föränderlig och flytande.”⁴⁶⁸

Den rörliga världsbilden hos Ekman, vill jag hävda, aktiveras av gränskronotopen och förmedlingen sker främst via det föränderliga skinnet (formen) och det flytande vattnet (upplösningen). Det påminner om när Sigge förstår sin fars nya läsning. Han är döende och andas med hjälp av syrgas, men är samtidigt entusiastisk och hon tänker att ”han har lyckats bära en skvalpande, bristande gåva över nån sorts avgrund och stjalpa den i [hennes] huvud”.⁴⁶⁹ Det är den *inre*, mentala transformationen som är central, men den kan bara ske i ett konkret huvud: ”Sigge ser farsans kranium mot kudden, en behållare med innehåll som behöver syre. Lite tunt skinn och hårlockar. Och där inne allting.”⁴⁷⁰ Skrivningen ”behållare” kan tolkas som en förstärkning, där behållarens – det vill säga huvudets – fasta, kroppsliga form framhävs.

Det krävs också en *mottagare*. Sigge lyssnar tålmodigt, trots att hon har beslutat sig för att avbryta avhandlingsarbetet. Hennes far ”har tänkt på det där metafiktiva”: ”Det håller nog i alla fall, säger han. Jag menar jag tror faktiskt inte det är nåt pålagt, jag tror han berättar om hur vi berättar – ja, våra liv, hur vi berättar dom. Fattar du?”⁴⁷¹ Det är sannolikt inte bara läsupplevelsen i slottet som förmår Sigge att återuppta sin forskning. Hennes fars läsning skjuter tolkningen närmare det levande, där samspelet mellan litteraturen och det konkreta fysiska livet synliggörs.

Orientalismen kan, menar jag, fungera som en ögonöppnare i *Gör mig levande igen* och som motiv tycks talismanen och Saladins palats också spela den rollen. De alkemiska koderna har sitt ursprung i orienten och tvättandet av den antika rocken pekar mot en kommande förvandling inom karaktärerna, inte minst hos Sigge. Restaureringen av rocken berättas tätt sammanvävt med hennes väg mot det misslyckade seminariet, vilket föregås av pojkvännens otrohet och följs av hennes upplevelser i slottet Sal, det vill säga tre förödmjukande upplevelser. Om ”porten som ska öppnas heter skam och bortvändhet”, som Sigge tänker i slutet av romanen, har hon passerat genom den tre gånger innan hon kan frigöra sig från omvärldens begränsningar och gå sin egen väg. Hon ser på världen med nya ögon och väljer själv riktning i livet, i likhet med fåglarna i Farid Attars poem.

Lindhé diskuterar smärtans estetik i *Gör mig levande igen* och lyfter fram Siggas tankar om att ”[s]vek kan inleda en mognadsprocess hos en människa”.⁴⁷² Hon ser hos Ekman ett bemötande av en idealistisk estetik hos Johnson, där skillnaden ”mellan konst och liv” betonas och det förstnämnda utgör ”en högre sfär”.⁴⁷³ De båda författarna har samma syn på ”berättelsens värde”, och tro på

⁴⁶⁷ Ekman, 1996, s. 92.

⁴⁶⁸ Schirrmacher, 2000, s. 80.

⁴⁶⁹ Ekman, 1996, s. 466.

⁴⁷⁰ Ibid.

⁴⁷¹ Ibid., s. 464.

⁴⁷² Lindhé, 2008b, s. 218.

⁴⁷³ Ibid., s. 219.

”att berättelsen och konsten kan ge oss det förflutna liksom de kan hjälpa oss att förstå samtiden”, menar hon, men Ekman ser inte, som Johnson, ”det historiska skeendet” som ”en följd av identiska upprepningar eller ett övertagande av traditionen”: ”I omskapandet av Johnsons artefakt blir det tydligt hos Ekman att det inte finns en sanning oberoende av samtidens här och nu.”⁴⁷⁴

Man kan, som Wright, tillägga att varken Ekman eller Johnson stannar upp vid ett försök att förstå samtiden: ”Her own novel, though hardly utopian either in its assessment of present-day Swedish society or its projections into the future, is intended, like Johnsons’, as a wake-up call to stimulate debate.”⁴⁷⁵ *Gör mig levande igen* rymmer absolut en uppmaning till debatt och eftertanke, men där finns också ett utopiskt drag, vill jag hävda. Denna utopi rör dock vårt sätt att tänka och söka kunskap – en viktig grund för att bygga gemenskap – inte ett idealsamhälle byggt på eviga sanningar.

Vikten av att frigöra sig från sitt jag, sitt ego, betonas i *Conference of the Birds* och det är målet för fåglarnas gemensamma pilgrimsresa.⁴⁷⁶ Det är också ett viktigt budskap i berättelsen om Hayy. Det är upptagenheten med den egna personligheten, den individuella identiteten, som ska upplösas för att pilgrimen ska nå lycka och frid. Detta är en lidandets och smärtans väg mot djupare insikt och den förutsätter kärlek och passion, sökande efter gemenskap, inte ett avståndstagande från omvärlden.⁴⁷⁷

Den världsbilden möter man också hos Ekman. Samtidigt framställs ett *riktat* sökande som problematiskt, eller som det upprepade gånger beskrivs i *Urminnes tecken*: ”Den som söker han finner icke. Den som icke söker han skall finna och få sina händer fulla.”⁴⁷⁸ Vi måste tro på den ”irrande bilden”, för att låna karaktären Odas ord, inte ha så bråttom att ”fixera” den. Vårt sökande efter det entydiga och det vi *vill* se innebär att inte bara österländska, utan också västerländska texter som är bortglömda eller degraderade lätt blir osynliga. Det är precis så vi känner igen dem: som slutna rum utan betydelse.

Transcendens och transformation här och nu

Man kan jämföra Bachtins ointresse för Walter Scott med hans något vacklande förhållningssätt till William Shakespeare, då han å ena sidan skriver att det karaktäristiska för denne, och andra renässansförfattare, var ett stort förtroende för ”det jordiska rummet och tiden”, samtidigt som deras framställning av dessa dimensioner beskrivs som naivt och genomsyrat av det han kallar ”antifysis”.⁴⁷⁹

⁴⁷⁴ Ibid.

⁴⁷⁵ Wright, 2000, s. 294-295.

⁴⁷⁶ Diana Lobel, ”The Sufi Path of Love in ’Attar’s *Conference of the Birds*”, i *Philosophies of Happiness. A Comparative Introduction to the Flourishing Life*, s. 189-190: <https://www.jstor.org/stable/10.7312/lobe18410.12>, hämtad 2021-06-02.

⁴⁷⁷ Ibid., s. 196.

⁴⁷⁸ Kerstin Ekman, *Urminnes tecken*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 2000, s 119, 127, 199. Ekman citerar här Mäster Eckhart, enligt privat korrespondens 2004-03-08.

⁴⁷⁹ Bachtin, 1991a, s. 85.

Han noterar dock att de övernaturliga inslagen har en funktion som rör en transformation av karaktärernas verklighetsuppfattning:

When analyzing Shakespeare's tragedies, we also observe a sequential transformation of all reality that effects the heroes into the semantic context of their actions, thoughts, and experiences: either they are actually words (the words of witches, of a father's ghost, and so forth) or they are events and circumstances translated into the language of the interpretive potential word.⁴⁸⁰

Bachtin undervärderar definitivt inte Shakespeares betydelse, men han ger honom inte mycket plats i sina essäer.⁴⁸¹ De övernaturliga inslagen tilltalade honom uppenbarligen inte. Det är den realistiska romanen han riktar blicken mot.

Realismen, som litteraturhistoriskt begrepp och epok, dominerade forskningen och litteraturkritiken under stora delar av 1900-talet och Ekman har påtalat en vilja hos vissa skribenter att pekar ut gränserna för vad som är acceptabelt att skriva om:

Också när man skriver vet man att det finns saker som man måste akta sig för. Man kan till och med bli varnad för dem. Bengt Holmqvist skrev i en recension av *Häxringarna* 1974 att jag måste akta mig för naturmystiken. Häromdagen förstod jag av en recension i Times Literary Supplement (av *Rövarna i Skuleskogen*) att jag borde akta mig för att skriva om talande djur.⁴⁸²

Ekman hävdar, i opposition mot detta, att "man måste skriva det som andra vill att man ska akta sig för".⁴⁸³ Hennes ord låter som ett eko av karaktären Sigges kamp, i *Gör mig levande igen*, för att få diskutera relationen mellan verklighet och fiktion i Eyvind Johnsons romaner. Den inre förvandling Sigge genomgår innebär att hon inte längre bryr sig om andras "åsikter" och hon återupptar sin forskning, utifrån den något modifierade syn på metafiktion som hennes fars läsning utmynnat i. Sigge låter sig inte längre begränsas av *andras* gränser. Jag uppfattar i Ekmans texter ett försvar inte bara av individuella val, utan också av metafysiska, eller övernaturliga, inslag i realistiska romaner. Dessa är lika förknippade med den reella världen, och våra upplevelser av denna, som strikt realistiska skildringar.

Walter Scott kritiserades redan vid utgivningen av vissa av Waverlyromanerna för bristen på realism, en kritik som han ibland också bemötte. Hans förord till *The Monastery* (1820) infogades 1830, ett decennium efter romanens första utgivning. Anledningen till hans tillägg var den kritik som de övernaturliga inslagen hade gett upphov till och samtidigt som hans kommentar kan ses som en ursäkt för en misslyckad roman, rymmer de också ett försvar av romanens

⁴⁸⁰ M. M. Bahktin, 1986, s. 164.

⁴⁸¹ Ibid., s. 171.

⁴⁸² Ekman, 2001, s. 195.

⁴⁸³ Ibid.

innehåll och form.⁴⁸⁴ "Nobody reads *The Monastery*", konstaterar Jane Millgate och beskriver romanen som "a no-go area" mellan de två betydligt mer uppmärksammade romanerna *Ivanhoe* och *The Abbot*, vilkas utgivning föregick respektive följde *The Monastery*s samma år.⁴⁸⁵ Scotts tillägg, liksom romanen i sig, är rik på allusioner på och hänvisningar till andra författares verk och Millgate menar att detta kan ge understöd för en kritik av romanens "diffusion of attention and focus": "This certainly seems to be the view taken by Scott when presenting the work as an anthology of novelistic element for which the Author of the Waverley failed to generate a controlling design."⁴⁸⁶

Trots titeln och det faktum att konflikten mellan protestantism och katolicism är grunden för romanens intrig innehåller den inga religiösa debatter eller utläggningar, något Millgate också påpekar. Det är sammanförandet av två olika hållningar som är central, precis som i *The Talisman*. Betoningen av mångfalden, de övernaturliga inslagen och möten mellan olika världsbilder är drag som förenar flera av Scotts och Ekmans romaner och det motiverar några nedslag i Scotts svar på kritiken.

Scott beskriver mötet mellan de två huvudkaraktärerna, vilka är entusiastiska anhängare av respektive sida när det gäller synen på reformationen, som en förening ("conjoin") av motsatser, i syfte att synliggöra deras "passions and prejudices".⁴⁸⁷ Scott betonar kontrastens betydelse för att skillnaderna ska uppfattas av "common eyes", och införandet av "the supernatural and the marvellous" var ytterligare ett sätt att skapa en sådan: kontrasten mellan de religiöst troende, "the vassals of the church", och den folkliga tron på det övernaturliga, det vill säga lokal vidskepelse.⁴⁸⁸ Den var vanlig, hävdar Scott, på den plats där berättelsen utspelas, Melrose Abbey i Skottland (Scottish Borders), och i det närmaste inskriven i landskapet, vilket han utnyttjar i ett litterärt syfte.⁴⁸⁹ Sammanförandet av dessa olikheter rymmer naturligtvis också en likhet: i båda fallen handlar det om *trosföreställningar*.

Det är på den punkten Scott upplever sig vara missförstådd. Det övernaturliga hade varit "the resort of distressed authors since the days of Horace", hävdar han, men dessa "privileges as a sanctuary have been disputed in the present age": "The popular belief no longer allows the possibility of existence the race of mysterious beings which hovered betwixt this world and that which is

⁴⁸⁴ Jane Millgate, "From Deferral to Avoidance: The Problem of the Monastery", i *Scott in Carnival*, red. J H Alexander, David Hewitt, Aberdeen: Association for Scottish Literary Studies, 1993, s. 264.

⁴⁸⁵ Ibid.

⁴⁸⁶ Ibid., s. 267.

⁴⁸⁷ Walter Scott, "Introduction", *The Waverley novels*, by Sir Walter Scott, complete in 12 vol., printed from the latest English ed., embracing the author's last corrections, prefaces & notes, Vol. V. *The Monastery - The Abbot*, Philadelphia: Lippincott Grambo & Co., 1855 (1820), s. 5. Making of America Books, <https://quod.lib.umich.edu/m/moa/aje1890.0005.001/7?page=root;size=100;view=image>, hämtad 2021-11-17.

⁴⁸⁸ Ibid., s. 8.

⁴⁸⁹ Ibid., s. 5-6.

invisible.”⁴⁹⁰ Motiven i romanen hämtades från den kabbalistiska filosofins beskrivningar av astrala väsen och de hör alla samman med de fyra elementen: luft, jord, eld eller vatten. Han exemplifierar med Shakespeares Ariel, i *The Tempest*, som förstår människan, men ändå skiljer sig ifrån henne:

A being, however superior to man in length of life – in power over the elements – in certain perceptions respecting the present, the past, and the future, yet still incapable of human passions, of sentiments of moral good or evil, of meriting future rewards or punishments, belongs rather to the class of animals, than of human creatures, and must therefore be presumed to react more from temporary benevolence or caprice, than from anything approaching from feeling or reason.⁴⁹¹

Det är så man ska uppfatta de övernaturliga inslagen i romanen, menar Scott. När han i tilläggets inledning, i förbigående, förklarar ursprunget till sin romanidé hänvisar han till att det var en nyck, ”a caprice”. Under hans ursäkter, för bristen på kontroll över kompositionen, går det att urskilja att det okontrollerade *i sig*, trots allt, tjänade ett syfte. Beskrivningen av den kraft som driver ”the elements” och dess djuriska drag ligger nära Ekman bild av vad det innebär att söka djurhamn, Braidottis beskrivning av ”the nomadic force of writing” och Merleau-Pontys ”wild meaning”.

Det är för att skapa en kontrast, men också för att synliggöra det osynliga – karaktärernas religiösa tro och världsbilder – som Scott väver in de övernaturliga motiven. De kabbalistiska termerna finner man också hos Merleau-Ponty, då denne beskriver begreppet kött, ”flesh” i *The Visible and the Invisible*:

The flesh is not matter, is not mind, is not substance. To designate it, we should need the old term “element,” in the sense it was used to speak of water, air, earth, and fire, that is, in the sense of a *general thing*, midway between the spatio-temporal individual and the idea, a sort of incarnate principle that brings a style of being wherever there is a fragment of being. The flesh is in this sense an “element” of Being. Not a fact or a sum of facts, and yet adherent to *location* and to the *now*.⁴⁹²

”Köttet” har alltså en position *mellan* den plats- och tidsbestämda individen och det abstrakta. Denna *mellanposition* utmärker även Scotts ”mysterious beings which hovered betwixt this world and that which is invisible”. Jag ska strax återkomma till begreppet kött (”flesh”), men vill först lyfta fram det osynligas och transcendensens betydelse hos Merleau-Ponty och hos Ekman.

Hos Merleau-Ponty jämföras det osynliga med det transcendentia, påpekar Jerry H. Gill, men begreppet transcens skiljer sig från ”traditional philosophy or theology, since for Merleau-Ponty it makes no sense to speak of the visible or the invisible as being ever, in any sense, separate from each other”.⁴⁹³ Gill pekar

⁴⁹⁰ Ibid., s. 8.

⁴⁹¹ Ibid., s. 9.

⁴⁹² Merleau-Ponty, 1968a, s. 140.

⁴⁹³ Gill, s. 77.

på betydelsen av *här och nu* och transcendensens relation till den vardagliga, *alldagliga* ("mundane"), värld vi lever i: "The anti-metaphysical bent of Merleau-Ponty's way of dealing with the transcendent, of seeing it as a dimension of here-and-now rather than as a world of its own, can be seen in the following remarks."⁴⁹⁴ Han citerar ur de arbetsanteckningar som avslutar *The Visible and the Invisible*:

... principle: not to consider the invisible as an *other visible* "possible," or a "possible" visible for another: that would be to destroy the inner framework that joins it. Moreover since this "other" who would "see" it – or this "other world" it would constitute – would necessarily be connected to our own, the true possibility would necessarily reappear within this connection. The invisible is *there* without being an *object*, it is pure transcendence, without an ontic mask.⁴⁹⁵

"This way of putting the matter", fortsätter Gill, "constitutes a denial of the very meaningfulness of the idea of a transcendence that exists independently of our cognitive relation to the mundane world, since even this idea must arise within and as a result of our common cognitive activity".⁴⁹⁶ Det handlar hos Merleau-Ponty om ett *inomvärldsligt* överskridande.

En gestaltning av det osynliga mitt i det alldagliga, och av *köttets* position, finns i *Gör mig levande igen* i ett kapitel som ligger just *mellan* en skildring av något konkret och fysiskt (när Sigge i en spegel ser sin pojkvän Janne vara otrogen, ser kroppar röra sig) och något mer abstrakt och teoretiskt (seminariet där Sigge försöker lyfta fram den fysiska verklighetens betydelse för litteraturen, men avfärdas med teoretiska argument). På väg till seminariet har Siggas vänner Blenda och Sylvia, som båda är engagerade i restaureringen av det safividiska tyget, stannat till på restaurangen "Wedholms Kött".⁴⁹⁷ Scenen liknas vid en religiös ceremoni ledd av en kvinnlig präst, en "vestal" i form av en kypare i vitt förkläde, och kvinnorna dricker stora mängder vin – inslag som pekar i riktning mot mysteriekulter och initiationsriten som transformation.

Blenda och Sylvia pratar intensivt och detaljerat om till synes oviktiga, vardagliga saker, som kläder och inredning. Tiden och platsen beskrivs som "mellantid, tomhet och öken", men att tomt prat också kan rymma ett underförstått hot framgår av Blendas beskrivning av en kvinna hon mött under ett besök på en ambassad: "Det är ju ett yrke, gud vad de kan prata lätt och flytande liksom, om ingenting och efteråt tänkte jag att det var sånt prat bara när hon tog mig i armen väldigt lätt men i alla fall."⁴⁹⁸

Detta besök är egentligen det centrala i deras samtal och av beskrivningen av ambassadens inredning framgår att den representerar ett österländskt land. Blenda uppfattar den fysiska beröringen som hotfull, som "ett maktspråk". Hon

⁴⁹⁴ Ibid.

⁴⁹⁵ Ibid.

⁴⁹⁶ Ibid.

⁴⁹⁷ Ekman, 1996, s. 107.

⁴⁹⁸ Ibid., s. 108.

hade inte, som hon tidigare trodde, bjudits in av misstag, utan för att få se en orientalisk rock: "Det var jag som var bjuden. Dom vet om det. Dom visste att jag skulle se att rocken var snarlik. [...] Jag är rädd. Om den är stulen från dom varför går dom inte till polisen?".⁴⁹⁹ Det hotfulla finns där, men bara i gesterna och beröringen – eller i *undertexten* – inte öppet i språket.

Där finns inte bara likhet mellan de orientaliska rockarna. En detalj, men också formen, skiljer dem åt. På ambassadens rock "red en furste på sin hingst" och klädnaden är hel. Lindhé menar att det safavidiska tyget "är en ekfras av en målning av Habib Allah som illustrerar *Fåglarnas samtal*, det vill säga Farid Attars poem.⁵⁰⁰ Hon noterar att "Ekman utelämnat den jägare som figurerar i målningens ditmålade ram" och diskuterar därefter den "öppning mellan olika ontologiska nivåer" som kan anas mellan "sidenets vattendrag [som bild] och det vatten som tyget ligger nedsänkt i".⁵⁰¹

I ambassadens rock ser hon en annan övergång mellan olika nivåer av verklighet: "Fursten, som finns avbildad på rocken, både bär och sitter på en avbild av tygstycket. Det är med andra ord en traditionell *mise en abyme*", en typ av bild som i sin tur syftar "på den typ av vapensköld i vilken en annan vapensköld är infälld", det vill säga "en symbol för en historia som skildrar krig och hjältedåd men inte de privata berättelserna".⁵⁰² Lindhé jämför vidare detta med karaktären Sylvias beskrivning av den del av människans historia som försvinner, ett avsnitt jag tidigare citerat.⁵⁰³ Sylvia menar att "den mjuka historien multnar bort utan spår", liksom tyg: "Det försvinner som kött. Till slut finns bara benknotorna kvar av en civilisation. Karosseriet."⁵⁰⁴

Jag menar att Lindhés resonemang om övergångar mellan olika ontologiska nivåer ligger i linje med de övergångar, eller förbindelser, som jag har försökt lyfta fram när det gäller relationen mellan verklighet och fiktion liksom mellan det synliga och det osynliga. Jag vill dock förlänga diskussionen med ytterligare några steg. Hos Lindhé framhävs att det i hög grad är kvinnornas historia, deras berättelser, som har försvunnit – genom att inte avbildas eller skrivas – men det handlar också, menar jag, om hur ett aggressivt fasthållande vid en viss fast *form* ingår i kampen om det osynliga, om det safavidiska tyget – om *köttet*. Jägaren, liksom hans vapen, i Allahs illustration har ingen motsvarighet i Attars diktverk, utan hör samman med målarens egen tid, det vill säga ca år 1600, då gevär började användas i Iran.⁵⁰⁵ På den inbjudan som Blenda får finns "ett vapen i guldtryck" och när hon, på ett hotfullt sätt, förevisas en liknande rock på ambassaden är det den *hela* rocken med fursten hon får se.

Att det är det osynliga, i form av mentala processer, det safavidiska tyget representerar blir tydligt i Blendas tankar om hur det skapats: "Vävens kom-

⁴⁹⁹ Ibid., s. 109.

⁵⁰⁰ Lindhé, 2008b, s 201.

⁵⁰¹ Ibid.

⁵⁰² Ibid., s. 204–205.

⁵⁰³ Ibid., s. 205.

⁵⁰⁴ Ekman, 1996, s. 205.

⁵⁰⁵ The Met Museum: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451725>, hämtad 2021-08-10.

plikation fanns i hjärnan och utfördes med fingrarna. Spår av skäl och motskäl, en bild ur hjärnan.”⁵⁰⁶ Det osynligas innehåll ligger visserligen i hög grad bortom människans kontroll, men det pågår en kamp om formen på detta innehåll när det synliggörs i någon typ av manifestation, en kamp om hur det ska *hanteras*. Den hotfulla makt Blenda möter, både i smugglarna och ambassadens företrädare, vill hålla fast vid det tydliga, det sammanhållna – vid den fasta och oföränderliga formen. Kvinnorna lyckas inte rädda tygfragmenten undan sina uppdragsgivare, vilka till varje pris vill sammanfoga bitarna. Tyget försvinner och det enda de finner, under sökandet efter det är en man, Abbas, som säger sig vara en furste. Fursten som avbildas är möjligen, menar Lindhé, den krigiske kejsaren Abbas I, vilken regerade vid den tid då Allahs målning skapades.⁵⁰⁷

I ett vardagligt och onödigt detaljerat samtal, i ”en mellantid” som i huvudsak rör sig *runt* ett ämne, avhandlas ett hot som rör makten över det osynliga, representerat av det safavidiska tyget. Det är ett hot som sedan realiserar, i hög grad på samma underförstådda sätt, under det seminarium som följer i nästa kapitel, när (den manliga) makten avfärdar banden mellan den fysiska verkligheten och de abstrakta idéerna. Det osynliga rymmer drivkrafter som ligger *bortom* gott och ont, men det kan synliggöras inte bara som tyg, utan också i form av handlingar och texter. Sigge inser att hon är maktlös under sin presentation i inledningen av seminariet, då hon ”påstår att Johannes Krilon inte bara var uppbyggd av flingor som föll omsorgsfullt och metodiskt, utan också av en vinterdags slump, ett möte”:

Ett stycke av en annan – materia? Kanske inte större än en bit ost som blivit över på en tallrik. Men starksmakande och med en livlig mögelkultur från det där landet, det oordnade, slumpens med sina mjuka hårda stötar. Det vilda landet där det gör ont.

Hon som alltid hävdade att läsning är liv, är erfarenhet och alltså levt liv, måste nu erkänna att den aldrig gör så ont som det här vad det nu ska kallas. Verkligheten är ett bra starkt ord i en lokalbedövd mun där orden faller utlösta av någon automatik som vi vanligtvis kallar viljan eller vad då?⁵⁰⁸

”Det vilda landet”, det osynliga eller ”the wild meaning”, tycks ligga bortom såväl människans kontroll som språket. När Sigge försöker formulera sina tankar på ett för sammanhanget acceptabelt sätt, det vill säga i den *form* som makten kräver – faller orden som ”frigolit” till marken. Att Ekmans romantext rör sig mellan filosofi, mysticism och handfast alldaglig verklighet är uppenbart och transformationen av bilder utgår ifrån ett förändrat sätt att tänka, men också ett förändrat sätt att tala och skriva. Blendas och Sylvias möte på ”Wedbergs Kött” förebådar Siggas misslyckande, vilket i hög grad bottenar i att språket är otillräckligt.

Samhörigheten mellan filosofin och konsten uppmärksammas tidigt i Merleau-Pontys texter, där det framgår att han betraktar båda dessa som

⁵⁰⁶ Ibid., s. 103.

⁵⁰⁷ Lindhé, 2008b, s. 205.

⁵⁰⁸ Ekman, 1996, s. 110.

aktiviteter "involving creative, conceptual modes of expression".⁵⁰⁹ Han menar, enligt Gill, att de har ett liknande sätt att *reflektera* kring världen. Det är ett tänkande där *intentionen* försvagas, "a slackening of 'the intentional threads which attach us to the world,' thereby bringing the nature and functions of these threads of body and speech to our attention [...]. This slackening process suggests a mode of thought and speech in between literal, propositional analysis on the one hand and the silence of mysticism on the other. Metaphor would seem to be the most likely candidate."⁵¹⁰ Det är ett tänkande utifrån detta mellanrum, *mellan språk och tystnad*, som metaforen "flesh" representerar.

Svaret på Siggas fråga, om "viljan eller vad då?" som styr formuleringarna, kan antas vara *intentionen* och det är den som försvagas i den konstnärliga formgivningen och i filosofisk reflektion, enligt beskrivningen ovan. Det är också utifrån det här sättet att reflektera kring världen man får förstå mysticismen och metaforerna hos Ekman, menar jag. "Det vilda landet" är det "oordnade", det slumpartade och det rymmer både möjlighet till destruktion och kreativitet, men det är inte helt oberoende av den konkreta vardagliga verkligheten och historien. Det förutsätter ett *minne* och en förmåga att uppfatta *likheter*:

Det finns en sorts minne som i själva verket är glömska. Ett minnande som utanför vilja och vakenhet trevar och skapar om. Sigge är där nu. I glömskans minne där en skuggvärld tar form och blir rörlig. Hon känner igen dess gestalter och ändå är de så främmande. Gestalter?

Ni närmar er igen. Ja, igen. Ni är upprepningar. Ni är en sorts kopior. Oda är naturligtvis Oda. Men ändå inte. Under namnet Oda ruvar en stor och töcknig fantasm som liknar den där gamla damen Sigge kände. Nu tar den form som grå luft, ur dimpustar och drivande väta.

Simulacra, simulacrum. En kropp, inte av ord utan av snabbt förblixtrande – vad? Ja, sådant har hon sett. Faktiskt. Men aldrig vetat att minnet eller glömskan sparar.⁵¹¹

Fiktionens karaktärer är rörliga bilder, kopior skapade inte av ord utan något som ligger utanför språket, eller i alla fall bortom de kontrollerade orden. I anspelningen på Farid Attars poem, under Siggas läsning i slottsbiblioteket, samtalar hon och mannen som hon möter i Diktens rum utan ord: "Grip Ordet utan tunga och rop, säger han med en sorts milt gyckel. Utan förnuftet. Och hör det ej med örat."⁵¹² Mannen hävdar också att "[v]i behöver ha ett inre rum av skapande undran", att vi "bör försöka göra ett sådant rum inuti oss om vi inte har det redan".⁵¹³ Det rum han talar om kan förstås som en rum för just reflektion och kreativt skapande, där tankarna och orden är lika fria och olikartade som fåglarna omkring honom i rummet, vilka "är på väg": "De tänker bilda ett tecken i vilket de ska färdas."⁵¹⁴

⁵⁰⁹ Gill, 1991, s. 120.

⁵¹⁰ Ibid.

⁵¹¹ Ekman, 1996, s. 119.

⁵¹² Ibid., s. 389.

⁵¹³ Ibid., s. 391.

⁵¹⁴ Ibid., s. 389.

Hos Ekman framställs både fiktionsskapandet och uttolkningen av texten som å ena sidan en aktivitet som utförs av någon, å andra sidan en reflekterande, *nästan* viljelös process som måste pågå i frihet. Walter Scotts "caprice", ett skapande utifrån en nyck bortom hans kontroll, framstår även det som en strävan efter skapande där intentionen försvagas, i Merleau-Pontys mening. Här anses också det Braidotti kallar "nomadic writing".

Braidotti frågar sig var en ny "theoretical and political creativity" kan grundas och det är i "the empowering force of political fictions" hon ser möjligheterna, genom användandet av "alternative figurations as a way out of the old schemes of thought".⁵¹⁵ Hon betonar vikten av en mångfald av begrepp och beskrivningen av bilden som figuration rymmer en betoning av subjektets *position*:

The term *figuration* refers to a style of thought that evokes or expresses ways out of the phallogocentric vision of the subject. A figuration is a politically informed account of an alternative subjectivity. I feel a real urgency to elaborate alternative accounts, to learn to think differently about the subject, to invent new frameworks, new images, new modes of thought.⁵¹⁶

Det handlar om metaforiska bilder som skapar en förändring av våra tankevärldar, inte om en enkel överföring av tankegods från ett område till ett annat. Det är inte ur *ingenting* materialet hämtas och bilderna är förankrade i våra faktiska liv. Den rollen spelar bildskapandet även hos Ekman: "En bit tapet, ett tapetmönster, och några upprepade slingor av bortreasiatiska knäppar och klinganden passerar. Man lever när man tänker. När man ser bilder. I egentlig mening lever man bara då. Bilder transporterar inte. De transcenderar."⁵¹⁷

Kiasmen och det rörliga subjektet

Merleau-Pontys orientalistiskt influerade syn på subjektets position, på språket och metaforens förändringskraft och på transcendens är relevanta i analyser av förvandlingstemat hos Ekman. Hennes romaner innehåller ekon av hans filosofi och dessa har betydelse för förståelsen av bildskapandet, men också av gränskronotopen, menar jag.

The Visible and the Invisible kan sägas rymma en explosion av metaforer. När det gäller *kött* menar Gill att läsaren knappast är förberedd på "the intensity with which this metaphor, along with correlative biological images, dominates the concluding pages of Merleau-Ponty's final work".⁵¹⁸ Detta kött liknas vid en väv:

This emphasis on the flesh as the connecting fabric or tissue that binds us to the world and to one another first appears in *The Visible and the Invisible* in Merleau-Ponty's critique of Bergsonian intuitionism. More specifically, it

⁵¹⁵ Braidotti, 1994, s. 3.

⁵¹⁶ Ibid., s. 1.

⁵¹⁷ Ekman, 1996, s. 130.

⁵¹⁸ Gill, 1991, s. 120.

occurs within his account of the reciprocal, enfolding and all-encompassing character of human language (p. 118). A bit farther on, he remarks that "the presence of the world is precisely the presence of its flesh to my flesh, that I 'am of the world' and that I am not it ... there is this thickness of flesh between us and the 'hard core' of Being ...".⁵¹⁹

Kött, vävnad, språk – de metaforiska bilderna sammanstrålar i denna "thickness" som omsluter oss, finns mellan oss och tillvarons hårda kärna, "the hard core of Being". I *Vargskinnets* sista del, *Skraplotter*, formuleras prästen Ingefrids tankar om världen och om den berättande karaktären Ristens historier på ett snarlikt sätt: "Risten tycktes ha haft sitt minne mjukt längre än vad som är vanligt. Hon hade säkert knådat och format det också. Vem kunde veta vad som återstod av det ursprungliga avtrycket. Men hennes berättelser övertygade åtminstone Ingefrid om att vi lever i en värld som varken är virtuell eller abstrakt. Den är tät som kärnan i en hasselnöt."⁵²⁰ Berättandet är också, i form av språk, detta kött – något mjukt och formbart, men *verkligt*.

Gill skriver att köttets *gemensamma* drag, som förenar "the knower and the known", av Merleau-Ponty beskrivs "in terms of the paradox of distance and proximity inherent within the cognitive process" och kroppen får då "a bipolar character".⁵²¹ Den bipolära relationen, menar jag, gestaltas också i de två karaktärerna Babba och Lillemor i *Grand final i skojarbranschen*. För Babba bygger relationen till litteraturen på *närhet*, medan den för Lillemor innebär *distans*. Mellan de båda uppstår det kreativa skapandet av romaner; De är beroende av varandras ytterligheter. Deras bipolära relation påminner om Sigges position som läsare i *Gör mig levande igen*, mellan en naiv upplevelseläsning och en vetenskapligt distanserad läsning.

Det safividiska tyget utgör en liknande förening av *likartade motsatser*, liksom en förening av tid och rum. Vatten representerar hos Merleau-Ponty, precis som hos Ekman, tid. Han beskriver tiden som "a river that flows through our lives, independent of and preexistent to our relationship to it" och vi kan egentligen inte observera den, eftersom tiden, enligt honom, inte är "a real process", utan uppstår ur våra individuella relationer till världen.⁵²² Vattnet som det safividiska tyget sänks i förändrar bilden, gör det osynliga synligt genom att förena två dimensioner.

Det synliga och det osynliga beskrivs av Merleau-Ponty som två cirklar som täcker över varandra när vi lever "naively", men glider isär när vi börjar reflektera över oss själva. Det skapar en tredje dimension som omsluter oss, likt kläder eller omslag.⁵²³ Det reflexiva tänkandet handlar inte om att försöka nå "beyond, or behind, or beneath the tangible reality" och i *The Visible and the Invisible* introduceras ytterligare en metafor: kroppen som *skärm*. "Whereas generally we think of knowledge of reality as the result of removing the screen

⁵¹⁹ Ibid.

⁵²⁰ Ekman, 2003, s. 208.

⁵²¹ Gill, 1991, s. 72.

⁵²² Ibid., s. 24.

⁵²³ Ibid., s. 74.

of ignorance or illusion, thereby allowing us to 'dis-cover' the truth" förklarar Gill, ger Merleau-Ponty en annan bild av skärmen (kroppen) som en förutsättning för att världen ska bli tillgänglig för oss.⁵²⁴ Utan kroppen och dess sinnen är ingen kunskap om världen möjlig.

"The Intertwining and the Chiasm" ("Sammanflätningen och kiasmen"), som är rubriken på det avsnitt i *The Visible and the Invisible* där "flesh" främst diskuteras, ger Merleau-Ponty ytterligare två begrepp för denna relation. Sammanflätningen är en metafor som "unifies both those images connected with 'woven fabrics' and 'threads,' on the one hand, and those pertaining to the tissues and leaves of the body, on the other."⁵²⁵ Den här beskrivningen passar väl in på det safividiska tyget i *Gör mig levande igen*, vilket också är en vävnad kopplad till kroppslighet.

Precis som Lindhé skriver öppnar tyget och vattnet, som det sänks ned i, för en nya ontologisk nivå, ett annat verklighetsplan, men man kan även hävda att det framför allt handlar om ett *sammanförande* av två verkligheter: en synlig och en osynlig, en fysisk och en fiktiv. Den typen av relationen anas i *kiasmen*, en omkastning där de båda sidorna återspeglar varandra, bär likhet, men också skillnad. Kiasmen har ett centrum, en vändpunkt, som bilden i en spegel. Kiasmen kan också sägas vara den kontrast (vilken rymmer både likhet och skillnad) som är så framträdande hos Scott. Det är den även hos Ekman, vilket jag ska återkomma till.

Enligt Merleau-Pontys filosofi är kiasmen grundläggande för vår relation till världen och den är också grundläggande för metaforen: "Only with metaphorical images are we able to speak of two realities simultaneously, in two directions and dimensions at once. Moreover, this form of speech frequently involves the sort of shock value or twist indicated by chiasm or reversibility."⁵²⁶ Kiasmen är, som metafor, visserligen ett språkligt transportmedel, men den färdas inte mot en övernaturlig värld, utan *mellan* två världar i världen, den synliga och den osynliga. Den rör sig också i båda riktningarna.

Den rollen spelar kiasmen också i Scotts romaner och den har, vilket tidigare nämdes, kallats hans "trope of the border". Ibland representeras den av *vagnen* som motiv, exempelvis i inledningen av *The Antiquary*, där bilden dubblas. Scott låter ett citat ur Henry Careys *Chrononhotonthologos* från 1734, ett drama av Henry Carey som i hög grad handlar om språket som nonsens, föregå själva berättelsen och den kiastiska omkastningen är tydlig: "Go call a coach, and let a coach be call'd".⁵²⁷

Det som sedan följer är en beskrivning av hur en ung man företar en resa i en mystisk, snabbt framrusande vagn, fram till den flod som bildar gräns mellan hans moderna värld och fornforskarens område. Kiasmen som en bild för omvandling förstärks av kopplingen till Careys drama, där en upp-och-ned-

⁵²⁴ Ibid., s. 76.

⁵²⁵ Gill, 1991, s. 74.

⁵²⁶ Ibid., s. 69.

⁵²⁷ Walter Scott, *The Antiquary*, London, New York: George Routledge & Sons, 1875, s. 14.

vändning av världen är ett återkommande motiv.⁵²⁸ Scotts roman rymmer ett upprepat ifrågasättande av såväl historiska, på ytan vetenskapliga, förklaringar av det förgångna, som den moderna människans tilltro till sin förmåga att förutspå framtida händelser.⁵²⁹ Båda dessa föreställningar ställs på ända.

Vagnmotivet som kiasm återfinns också hos Ekman, när Sylvia och Blenda är på väg mot "Wedbergs Kött": "Gå längre bak i vagnen! Den här vagnen startar inte förrän alla har passerat bakåt!"⁵³⁰ Omkastningen av första och andra ledet är inte fullständigt symmetrisk, men den finns där och skapar en rörelse framåt och bakåt. I båda dessa exempel är det tydligt att vagnen är en gestaltning av ett speciellt frammanande av bilder: en bild av det reflektiva, avspända tänkandet som rör sig mellan två ytterligheter. Att "kalla fram en vagn" är att *framkalla bilder*.

Kroppens och språkets roll, som medium mellan osynligt och synligt, mellan fiktion och verklighet, är densamma hos Merleau-Ponty som hos Ekman, menar jag och detta bottenar i en uppvärdering av österländskt tänkande: "With respect to the nature and value of Eastern thought, Merleau-Ponty contends that although it generally lacks the distinction between objectivity and subjectivity, which is so characteristic of Western views of philosophy, it has much to teach the West about the proper approach to comprehending reality and truth."⁵³¹

En objektiv kunskap om världen är inte möjlig, eftersom vi är så "totally involved in the world, indeed are constituted by our relationships with all the aspects comprising it, before we even begin our investigation of it" och enligt Gill hittar Merleau-Ponty "a way to avoid objectivism and dogmatism without falling into subjectivism and relativism".⁵³² Det rörliga subjektet som växlar mellan två poler är, menar jag, något som både Merleau-Ponty och Ekman finner användbart i den österländska filosofin.

Det centrala och, i huvudsak gemensamma i resonemangen ovan är en strävan efter att gestalta ett tänkande som innebär transcendens i syfte att transformera samtidens föreställningar, förändra världsbilder *här och nu*. Denna strävan riktar sig inte mot en övernaturlig värld, utan en värld parallell med den fysiska, i ett för oss osynligt område – en världens *frånsida*. Där kan våra bilder av världen förvandlas. Förvandlingen kräver också ett blickande bakåt, på hur tidigare bilder formats.

Braidotti skriver att "political fiction" inte innebär ett entydigt förkastande av det förgångna, ett förnekande av vår historia: "The practice of 'as if' is a technique of strategic re-location in order to rescue what we need of the past in order to trace paths of transformation of our lives here and now."⁵³³ Så skulle även tekniken hos Scott och Ekman kunna beskrivas. Den "försvinnande värld" som

⁵²⁸ Peter Elfed Lewis, "Henry Carey's 'Chrononhothontologos', i *The Yearbook of English Studies*, Vol. 4, Modern Humanities Research Association, 1974, s. 129–139. DOI: <https://doi.org/10.2307/3506688>, hämtad 2021-09-30.

⁵²⁹ Gottlieb, 2013, s. 43–47.

⁵³⁰ Ekman, 1996, s. 84.

⁵³¹ Gill, 1991, s. 132.

⁵³² Ibid., s. 135–136.

⁵³³ Braidotti, 1994, s. 6.

Ekman gång på gång skriver fram i sina romaner rymmer också en försvinnande kunskap om andra sätt att se på tid och rum.

Den historiska romanen och skapandet av kontraster

Frågor som rör relationen mellan olika tidsplan och möjligheten att förstå andra tiders människor uppstår hos flera av *Vargskinnets* karaktärer, som hos Elis, när han funderar över nutidens intresse, eller ointresse, för det förgångna:

Det finns ingenting som styrker att det förflutna skulle ha något med nuet och framtiden att göra. Möjligen är det stängt och låst som ett skåp. Sköra trådar letar sig ut genom springorna och försöker ta sig in i tiden igen. Men de torkar lätt ut och förtvinar. [...] Vi tror att vi har förbindelse med det som varit, men det förflutna är hopfogat av de spillror som förmår att intressera de levande. (SKL, s. 180)

Förbindelser mellan olika tidsplan och ett historieberättande utifrån olika typer av "spillror" präglar också trilogins konstruktion. Gränserna mellan berättarens nu och tillbakablickarna, vilka återges i tredje person och huvudsakligen i egna kapitel eller avsnitt, är inte alltid beständiga. Jag-berättaren Risten överskrider ibland romanvärldens tids- och rumsmässiga gränsdragningar och i slutet av *Skraplotter*, trilogins avslutande del, har berättelsen nått fram till ett förenande *nu*; berättelsens tid och berättarens tid är densamma. *Vargskinnets* har slutit sig runt sin (roman)kropp.

Bachtin skriver att *slottets kronotop* är kopplad till den gotiska romanens uppkomst i slutet av 1700-talet, när adelns makt och inflytande minskade.⁵³⁴ Världen stod inför en förändring, inte minst av maktkonstellationen, men det fanns ett behov av att bevara minnet av den gamla tiden. Slottet är ett rum "mättat med tid", genom de spår av tidigare generationer som bevarats i byggnaden (porträtt, vapen, arkiv med mera) och genom de sägner och legender som "återupplivar" minnet av händelser som utspelats i slottets omgivningar. Bachtin betonar slotts-kronotopens och Walter Scotts stora betydelse för den historiska romanen:

Slottet härstammade ur gångna sekler och är vänt mot det förgångna. Tidens spår har visserligen här en något musealt-antikvarisk karaktär. Walter Scott förmådde övervinna denna antikvariska fara genom att framför allt vända sig till slottslegenden, till slottets samband med ett historiskt fattat och tolkat landskap. Den organiska sammansmältning som sker i slottet (och dess omgivningar) mellan rums- och tidsmoment (kännetecken), den historiska intensiteten i denna kronotop, kom att bestämma dess produktivitet på olika etapper av den historiska romanens utveckling.⁵³⁵

⁵³⁴ Bachtin, 1991a, s. 154–155.

⁵³⁵ Ibid., s. 155.

Franco Moretti har påpekat att *rummet*, liksom överskridandet av olika typer av gränser, är lika betydelsefullt som tiden i den historiska romanen.⁵³⁶ En möjlig förklaring till genrens stora framgångar är enligt honom att den erbjöd 1800-talets Europa, som upplevde en tid när nationsgränser både stärktes och försvagades, en "*phenomenology of the border*".⁵³⁷

Slottskronotopens siluett är tydlig i *Gör mig levande igen*, men anas även i *Vargskinnet*. Även om Risten inte bor i ett slott, är hennes hem och området runt Svartvattnet det arkiv hon hämtar sitt stoff ifrån, ett slags *hembygdens kronotop*: lådorna med dokument och de folkliga berättelserna om händelser i trakten vävs samman med hennes minnen och bildar nya historier. Hon är en berättande karaktär som ofta nämner sitt *arv*, inte bara i form av morbrodern Anunds sånger och historier, utan också sina anor i Skottland. En skotsk adelsman, som en gång besökte jaktvillan i skogen ovanför Svartvattnet, sägs vara hennes far.

Anspelningar på slottskronotopen blir också uppenbara i det avsnitt i *Skraplotter* som behandlar Ristens besök i Skottland:

Det var ju alldeles uteslutet att vi skulle ringa på eller vad man gör om man vill träffa en lord. Men huset visades för allmänheten. Drottning Mary av Skottland hade övernattnat där en gång. Lordfamiljen bodde bara i en liten del av byggnaden. Så vi traskade runt och tittade på porträtt och rustningar och vi fick till och med se en salong med privata fotografier av hundar och prinsessan Margaret. Där var det en teve också och folk i visningsgruppen stod och tittade på den som på en uppenbarelse. Den var förstås avstängd. Men i alla fall. Nog var det tänkvärt att de satt där i sofforna och såg teve på kvällarna. (SKR, 173)

Slottet har förvandlats till ett museum och moderniteten har trängt ända in i salongen, i form av en TV-apparat. Beträktarna ser sin egen tid, när den förenas med det förgångna, på ett nytt sätt: denna moderna bildförmedlare framstår som "en uppenbarelse". När Risten och hennes syster Myrten slutligen får möjlighet att kommunicera med lorden är det via ett samtal om en av dennes hundar, som Myrten fångat in. I ett till synes trivialt, eller med Ristens ord ett "rätt larvigt", samtal och möte finns en allusion på ett vanligt motiv i Scotts romaner: hundar. Myrten nämner ett berömt hundporträtt av Landseer, en av Scotts illustratörer (SKL, s. 174) Hon är noggrann med att det är specifikt *detta* porträtt hon kom att tänka på när hon såg lordens hund. Det kan tyckas långsökt, men att hon betonar bildens specifika betydelse är intressant.

I *Vargskinnet* är hundmotivet förenat med *underförstådd* kommunikation. Det är det även hos Scott.⁵³⁸ Det är också så allusioner av olika slag fungerar hos de båda författarna: som underförstådd kommunikation. De är förtäckta *tecken*. Förmedling av tecken, hur diffusa och mångtydiga dessa än är, är en form av dialog, vilket även Hillevi konstaterar när hon hittar en avhuggen hundtass utanför sin dörr: "Ett samtal hade inletts." (GB., s. 161)

⁵³⁶ Franco Moretti, *Atlas of the European Novel 1800-1900*, London: Verso, 1999, s. 33.

⁵³⁷ *Ibid.*, s. 35.

⁵³⁸ Alexander, 2019, s. 55–82.

Det jag har försökt framhålla är att det finns flera skäl att uppmärksamma Walter Scotts sätt att gestalta det förgångna, inte minst när det gäller förhållandet mellan tid och rum, i en läsning av Ekmans romaner. Det gäller inte minst *Vargskinnets* problematisering av gränser och gränsöverskridanden. Ekman beskriver, i *Mine Herrar*, den historiska romanens förmåga att fånga och medvetandegöra snabba samhällsförändringar:

Det är romanhändelser, skildrade med romanteknik – men de är sanna. Det oroliga 1800-talet, samhälle och landskap som förändrades av industrialismen, resandet, urbaniseringen, de nya samhällsklasserna och människorna som kunde få så oförutsedda öden behövde romanen för att skildras.⁵³⁹

Det Ekman refererar till är Fredrik Dahlgrens tal över sin föregångare i Svenska Akademien, teologen Anders Grafström. Den tidigare mycket retoriska vältheten var i stort sett överspelad som talgenre vid den tiden (1871) och även i inträdestalen märktes romanens nya starka ställning, inte minst när det gällde att skildra tidigare ledamöters fattiga uppväxtförhållanden. Där fanns ett nytt "intresse för det förflutnas vardagsdetaljer, ett slags exotism i vår egen svenska torftighet när den blivit historisk".⁵⁴⁰ "Walter Scott-entusiasmen" avspeglades i personskildringarna av nya ledamöter, där hans stil bidrog till en "slagkraftig karaktäriseringskonst" och mer humor.⁵⁴¹

Ekman ger, i citatet ovan, uttryck för fiktionens sanningsanspråk – för dess unika förmåga att säga något väsentligt om verkligheten – när hon påpekar att förändringstakten var så hög att det krävdes "romanteknik" för att gestalta den. Scott hade liknande föreställningar om fiktionens roll och funktion. I hans berättelser ges, precis som hos Ekman, de av samhället marginaliserade en röst och därigenom framträder ett *tal från gränsen*, vilket har likheter med de karaktärer man möter i Ekmans trilogi.⁵⁴² Det finns ytterligare inslag som ingår i såväl Ekmans som Scotts berättarstrategier: de många intertextuella inslagen, de täta metaforerna och leken med berättare och fiktiva författare.⁵⁴³ Liksom Scott skildrar Ekman i *Vargskinnstrilogin* ett landskap och ett samhälle som genomgår en hastig och omvälvande förändring, inte minst socialt och ekonomiskt.

Bachtin utvecklar inte sitt resonemang kring Walter Scotts "sammansmältning" av tid och rum i slottskronotopen eller hans sätt att övervinna den "antikvariska" faran med hjälp av slottslegenden. Nya, mer fördjupande perspektiv framkommer dock i senare forskning. I *Scotland and the Borders of Romanticism* diskuteras bland annat Scotts "'Border' chronotope of a dynamic liminality", ett tidrum av "historical modernity" vilket innebär ett blickande "backwards in

⁵³⁹ Kerstin Ekman, 1986, s. 115.

⁵⁴⁰ Ibid., s. 171.

⁵⁴¹ Ibid.

⁵⁴² Alison Lumsden, *Walter Scott and the Limits of Language*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2010, s. 108: <http://www.jstor.com/stable/10.3366/j.cttir27gb.8>, hämtad 2020-07-02.

⁵⁴³ Alexander, 2019, s. 116.

order to move forwards”.⁵⁴⁴ Gränskronotopen innefattar inte bara möten mellan olika världsbilder, i syfte att synliggöra likheter och skillnader, utan även möten mellan olika tidsperioder. Beskrivningen av gränskronotopen som en samtidig rörelse bakåt och framåt har stora likheter med kiasmen.

Möten mellan den gamla och den nya tiden

I *Vargskinnet* finns skildringar av hur möten mellan den gamla och den nya världen. Vissa sker i karaktärernas tankar. Ett exempel är när Hillevi, under sin första sommar i Svartvattnet, sitter i badstugan vid jaktvillan, Thors Hall. Hennes sinnen har skärpts av tystnaden och hon lyssnar till vinden och den brusande ån: ”Det var som själva tiden gungade och sjönk som myrmark.” (GB, s. 107) Tiden sjunker som våtmark. Om villan, uppförd av den rike skotske lorden på 1800-talet, tänker hon att den snart ska försvinna, utsättas för tidens förändring – och förändringen representeras av vatten:

Åvattnet kommer att rinna här och heta nåt alldeles annat. [...] Vattnet, det rann och rann – sen hur länge visste hon inte. Sen istiden i alla fall. Att åarna hade kortlivade namn förstod hon först nu. Hon hade fått lära sig namnen Lagan Nissan Ätran Viskan som om de kommit ur Första Mosebok.

Men bergens namn och älvarnas varar kanske inte så länge. Tiden äter opp sig själv bakifrån och lägger allt som varit i mörker. Urtiden skulle man kanske en gång kalla hennes egen tid fast den hade bågglampor och jättelika oceanångare. GB, s. 107)

Den *inlärda* ordningen kopplas till Bibeln, men denna kan inte stå emot tiden. Skildringen av stämningen i den gamla badstugan är karnevalsk. Tillsammans med jaktherrarnas tjänstefolk äter och dricker Hillevi och lyssnar på vulgära skämt och berättelser om brutala mord som begåtts förr ”i tia”. Man hånar också herrskapet, och menar att de kan passa upp på sig själva. Det här kan ses som en *detronisering* av överheten, en upp- och nedvändning av världen. Thors Hall har i folkmun också omvandlats till det mer vardagliga och skämtsamma ”Torshåle”.

Om jaktherrarna sägs att de ”tar för sig” av traktens tillgångar, genom sin gränslösa jakt på villebråd. Samtidigt är deras närvaro en konsekvens av andras jakt på tillgångar och pengar. Markägaren har krävt allt högre summor för arrendet av platsen där huset är uppfört, vilket får till följd att den skotske adelsmannen och hans sällskap uteblir. Adeln har ersatts att det nya kapitalet, i form av fabrikören Eckendal, och modern lyx, som exempelvis ett isskåp, har förts till villan i skogen.

Hillevi beklagar att så dyra saker står oanvända större delen av året: ”Asch då, sa Verna. Ä då nåt som fattas för dom så inte ä då pärningen”. (GB, s. 101) Kapital-

⁵⁴⁴ Leith Davis, Ian Duncan, Janet Sorensen, ”Introduction”, *Scotland and the Borders of Romanticism*, red. Leith Davis, Ian Duncan och Janet Sorensen, New York: Cambridge University Press, 2004, s. 13.

ismens betydelse och konsekvenser för trakten kring Svartvattnet är ett viktigt inslag i *Vargskinnets* skildringar av möten mellan nuet och det förgångna.

För Hillevi framstår mötet mellan den gamla och den nya världen som absurt, inte bara när det gäller materiella saker. Feststämningen rymmer ett berättande som hon har svårt att förena med moderniteten:

Hillevi tyckte ibland att tiden sviktade som myrmark under henne. Verna med sitt lilla hjärtformade gråa ansikte och sin höga, gälla röst, var ju en genomförnuftig och modern människa. Hon skötte matlagning och kassaböcker på pensionatet och träffade alla sorts människor. Hon hade separator och ville ha elektriskt ljus från ett kraftverk i ån.

Ändå sa hon sånt. Att lappen trollade. Att det spökade i ripbon. Att det inte var nån lycka med Torshåle därför att man hade byggt det på fel ställe. De underjordiska hade sina farvägar där. (GB, s. 100)

Samtidigt har hon själv förmedlat just en sådan historia, en skröna, till prästen Edvard. Även han blir hånad av folket uppe vid Thors Hall, dels på grund av att han tagit Hillevis berättelse om en bortrövad sameflicka på allvar, dels på grund av de högtravande deklamationer han förärar fabrikörens döttrar. (GB, s. 99) Hillevi döljer sin närvaro i jaktvillan för Edvard, genom att hålla sig i tjänstefolkets rum, men med sin bakgrund och sitt yrke hör hon inte riktigt hemma där. I hennes tankar om hånet av överheten, folkets "raljerande", anas en koppling mellan de vidskepliga berättelserna och det karnevalska skrattet.

Hon kom på sig med att undra om flickorna i köket på Öfre Slottsgatan talade på det där sättet om faster Eugénie och farbror Carl. Hon hade alltid trott att de beundrade faster och att de var rädda för farbror. Eller hade en väldig respekt. Men kanske var de som den där Mickel Larsson [Ristens samiske morfar], inställsamma. Sen satt de och trollade ont med sina ord. De gapflabbade åt såna saker som uppslag nere vid foten på byxorna och tandborstetuier av silver. (GB, s 103)

Hon ser de upphöjda och högtravande, som bor på "Öfre Slottsgatan", tas ned på jorden, hur mycket de än försöker skydda sina byxor från markens smuts och trots att de försöker dölja sin kroppslighet med dyrbara gränser, som "tandborstetuier av silver". I lamskenet får tjänstefolkets ansikten groteska drag, blir "skuggor och hål" och den kvinna som berättar får i ljuset en "gulblek" och "fet" hud. Hillevis världsbild och självbild förändras av upplevelserna, av att hon håller sig dold och lyssnar på folkets berättelser. Hennes föreställning om en framtid med Edvard framstår som omöjlig: "Så annorlunda hade det blivit när hon väl kom opp." (GB, s. 103) Gränskronotopen för Hillevi i en ny riktning, då hon väljer en annan man.

Hillevis man, Trond Halvorsen, liksom hans far och morfar kan sägas representera övergången från den gamla världen till den nya. Deras affärer speglar också en förskjutning av makten, från den traditionella patriarkala makten, till den moderna kapitalismen. Precis som när det gäller jaktherrarna i Thors Hall är byfolkets sätt att förhålla sig till den lokala makten karnevalska, inte

minst genom språket. Tronds morfar kallas för Lakakungen, på grund av sitt stora inflytande, och hans hem får i folkmun namnet "Pärningbacken". Han har tjänat pengar på bland annat traditionell skinnhandel. Samekapellet, som han köpt och omvandlat till garveri, framstår som det symboliska rummet för den manliga maktens övergång från Ordet – det vill säga Guds ordning – till kapitalets ordning och inflytande. Här upprättas också en koppling mellan *skinn* och *kapital*, som en makt vilken påverkas av modern kommunikation i form av snabbare transporter. När Lakakungen, för att lugna "sitt samvete", vill återställa och återlämna kapellet till kyrkan är folkets reaktion misstro och hån: "Elakt folk sa att dess dagar ändå var förbi, för gubbens egen svärson körde nu hudar till Östersund och fick bättre pris för dem där." (GB, s. 178) Drivkraften för hans goda gärningar är ekonomisk lönsamhet.

Tronds far, norrmannen Morten Halvorsen, ser bättre sätt och större möjligheter att öka kapitalet än skinnhandel, men han väcker också misstro: "Skogen å vägan, sa han. Då ä fremtia. Han talade ett blandspråk till skillnad från alla andra människor som noga skilde på de olika språken. Det gjorde honom tvetydig." (GB, s. 177) I den moderna världen är maktens språk rikssvenskan, men bybornas hållning till detta är kluvet. När hans son Trond har försvenskat efternamnet, till Halvarsson, och beställt "nya brevpapper att skriva räkningar på" med namnet utskrivet, väcker det löje på gästgiveriet där han visar upp det. Hillevi noterar detta: "Folk kallade stället där han åkt av för Halvorsenvältan påstod hon. Jo, de hade roligt åt honom förstås." (GB, s. 255) Den karnevalska uppochned-vändningen av världen, "vältan", drabbar även den som försöker upphöja sig i den nya, moderna ordningen.

Trond övertar faderns bil och trots olyckan ser Hillevi ser inga risker med de nya formerna för kommunikation, bara förbättringar i denna övergång från en gammal till en ny värld:

Tronds ställning skulle bli mycket stabil med arvet efter morfadern. Hillevi tyckte att de hade kommit långt ifrån kullbytteringar och sånt som var ännu värre i ryktesväg. För nu började en ny tid. Inte bara för dem själva. Vägen mellan Röbbäck och Svartvattnet hade äntligen blivit färdig och man behövde inte ro över varor och post när vinterföret tagit slut. [--] Hemma satte man opp ett postkontor nere vid bron.

Nu skulle det oftare komma resande, de skulle komma på den nya vägen, kanske i bilar, och då skulle det bli en annan värld. Mindre trång. Friare och öppnare. Kanske till och med renligare. Sjukdomar och förtal och gammal ingrodd fiendskap hörde till den gamla världen. (GB, 255–256)

Med förbättrade kommunikationsmöjligheter kommer dock också epidemier, som den våg av difteri som nästan tar hennes sons liv. När Tronds handelsbod brinner ned är det just på grund av "gammal ingrodd fiendskap": Hillevis konflikt med Erikssons i Lubben. Sammanförandet av tidplanen rymmer en besk ironi, som blir synlig om Hillevis optimistiska tankar om moderniseringen sätts i samband med senare händelser i trilogin. I *Vargskinn* problematiseras, menar jag, såväl den nya som den gamla världen via via gränskronotopen.

Bron mellan rummen

Ett av de exempel på gränsöverskridande ur *Gör mig levande igen* som Cecilia Lindhé diskuterar i "Världar i kollision" är när en annan av den kvinnliga bokcirkelns medlemmar, Ulla Häger, stiger i en mystisk svart vagn. Den dras av hästar och tycks föra henne bakåt i tiden. Kusken har hög svart hatt och kapp och Lindhé uppmärksammar att texten innehåller allusioner på Skogekär Bergbos *Wenerid*, från mitten av 1600-talet. I det här avsnittet ser Lindhé "[o]säkerheten om i vilken värld handlingen utspelas, pendlingen mellan fiktion och verklighet, världens successiva fikcionalisering samt kritiken av detta [...]".⁵⁴⁵ Hon uppehåller sig främst vid krocken mellan verklighet och fiktion och undersöker inte bildspråket i sig, utöver att det präglas av grotesken. Tittar man närmare på detta framträder dock både *vattnet* och *skinnet* som väsentliga inslag, liksom *tiden* och *rummet*. Färden går över Djurgårdsbron i Stockholm, men snart rullar vagnen över ytterligare en bro och omvärlden ligger i mörker:

Egentligen såg hon ingenting alls men hon hade en känsla av att mörkret inte bara var mörker; det var vatten och dis utanför fönstren. Hästhovarna smällde med ett nytt torrt ljud. Det lät som om de rusat fram på en lång träbrygga eller en bro. Ljudet borde åter ha blivit dovare efter en stund. För så långa broar av trä finns det inte, tänkte Ulla. Och vilket vatten är det? Ja, Mälaren förstås. Men var? Hur färdas vi egentligen? [---]

Det var hårda fjädrar i underredet och hård tagelstoppning i sätena. Att det var tagel såg hon därför att stråna kröp ut ur ett hål i det slitna tyget som liknade shagg. Taglet var ljusbrunt och krullade sig. Hon kände ett lätt äckel; hon hade fått en diffus bild av hästslakt och avskurna svansar.⁵⁴⁶

Sätena är klädda med ett skinnlikt material och kusken bär pälskrage. Vagnen rullar vidare, genom "regnvattenpölar" och nu ser hon vanställda varelser, fallfärdiga hus med ruttnande tak, ett kaotiskt "gytter". Att det även handlar om rumslighet är tydligt. Det hon ser är en röra "av livsformer som kämpade om ljus och näring i detta rum. Eller snarare bildade ett rum. Eller många rum".⁵⁴⁷

Bron är som metafor en *konstruktion*, en språklig bild som förmedlar en betydelse bortom den bokstavligen. Det är en betydelse som är underförstådd och därför, i viss mening, också ligger *bortom* språket. Att det handlar om en inre, mental transformation framgår tydligt när Ulla tänker tillbaka på sin upplevelse:

Hon hade ju sett vansinnet denna natt. Hon hade färdats på randen. Den var en sorts väg som när som helst kunde förvandlas till moras. Hopkrupen i sitt vagnshörn hade hon insett att ingen och ingenting utom hon själv fanns till i världen. Skogen var ingen skog. Den var bara *bilder som groteskt och förvirrat avlöste varandra* utanför det smutsiga vagnsfönstret. När hon vände bort huvudet upphörde den att existera. När hon tittade på något annat, lika

⁵⁴⁵ Lindhé, 2001, s. 77.

⁵⁴⁶ Ekman, 1996, s. 229.

⁵⁴⁷ Ibid., s. 233.

groteskt, lika vanställt fanns inte det heller fast det både stank och gav ifrån sig ljud. Det uppstod bara i samma stund som hon fäste blicken på det.⁵⁴⁸

När hon fäster blicken på i den rörliga och förvirrande världen skapas formerna, om hon vänder sig bort finns de inte. Gränskronotopens upplösning av formens värld är tydlig. Bilderna blir till i betraktarens tankar, men gränsen mellan inre och yttre är tunn; en gång åker vagnsdörren upp och står och slår, men sluts igen. Det omgivande rummet, *skogen*, sägs vidga sig till en "sjumilaskog (eller tusenmilaskog!)" som tycks vara "oberörd av närvaron av ett medvetande". Merleau-Pontys beskrivning av "the wild meaning" gör sig påmind igen och att turen går i riktning mot Djurgården är sannolikt inte en slump. Karaktärens upplevelse utspelar sig ute vid "randen" av det mänskliga medvetandet, vid dess gränser.

Avsnittet är en mycket tydlig gestaltning av transcendens och transformation av bilder, men den beskriver en plågsam erfarenhet, jämförbar med Sigges tankar om det "vilda landet" under sitt seminarium. Liksom i det fallet är det också här en språklig kamp som utlöser situationen. Ulla Häger har inte valt den här resan själv. Vagnen har beställts fram av den aggressive Ove Fehsén, som hon precis har besökt. Han gav då uttryck för brutala, rasistiska och misogyniska åsikter, riktade mot ett förslag om att den Krylundiska villan ska bli flyktingförläggning. Kampen gäller alltså både språket och rummet och mannens *ord* tycks ha skickat Ulla in i en tankevärld som domineras av grotesken.

Vagnen passerar broar på sin väg: broarna *bär upp* vagnen, precis som språket bär upp bilden i metaforen. Metaforer är sällan neutrala – de överför bildlig betydelse på gott och ont, precis som Russo påpekar när det gäller den kvinnliga grotesken. Mannen som beställt (bild)vagnen till Ulla säger sig vara realist, med en rak, klar och enkel relation till språket och världen – till *sanningen* om världen: "Jag kallar en katt för en katt och en spade för en spade. Och en hivsmittad blatte för en hivsmittad blatte."⁵⁴⁹ Samtidigt är hans hot i hög grad underförstådda, förmedlade via kropps- och bildspråk. Bilderna har apokalyptiska drag:

Jorden rör på sig. Erkänn att du är lite rädd. [---] Dom är på väg hit. Alla fattiga jävlar. Det är inte så underligt va? Att de vill ha det här vi har byggt upp åt oss. [---] Och Oda Arpman tycker att vi ska låta dom ta det. Visst. Välkomna bara. Varsågod att ta för er. Alla är vi lika. Svarta gula röda vita.⁵⁵⁰

Realisten Fehséns hem, hans lyxvilla, innehåller många inslag av konstgjord natur (statyer av djur, luftkonditionering, artificiella dofter av hav och blommor). Sin förmögenhet har han byggt upp på smarta fastighetsaffärer. Precis som Lindhé påtalar, i avsnittets inledande citat, ser jag en kritik i det här avsnittet, men i högre grad riktad mot en alltmer artificiell och kroppsförnekande värld än en fikionalisering av densamma. Framför allt är det en kritik riktad mot ett stelt,

⁵⁴⁸ Ibid., s. 238. Min kursivering.

⁵⁴⁹ Ibid., s. 217.

⁵⁵⁰ Ibid., s. 215.

förenklande och därför *falskt* språk. Även under Fehséns påstått realistiska och direkta sätt att tala om världen finns en annan, underförstådd mening.

En liknande kritik finns i *Vargskinnnet*. När karaktären Dag Bonde Karlsson, i trilogins andra del skriver ett brev till sin fästmö Myrten berättar han om sin färdiga roman. Den har titeln "*Mannen som byggde bron*", och när han talar om ett "storverk" är syftningen oklar. Han förtydligar: " (*Brobygget menar jag förstås*)" (SR, s. 371). Det är "stormän" ur Jämtlands historia hans roman behandlar, men författarens stolthet över texten går dock inte att ta miste på. Hans understrykning av titeln förstärker bilden av en linjär, formfast och ordnad text. I *Vargskinnstrilogin*, precis som i många andra av Ekmans romaner, ifrågasätts och bearbetas bilder av kvinnan som hon har framställts av manliga författare och konstnärer. Kritiken gäller bildspråket, men också ett fasthållande vid det linjära och direkta, till synes objektiva, språket.

Med utgångspunkt i ovan beskrivna kritik kan Ekmans författarskap sättas in i ett annat sammanhang: svenska kvinnliga författare inom modernismen. I essäsamlingen *I gränsland. Essäer om kvinnliga författarskap* beskriver Eva Adolfsson Sara Lidmans järnbanesvit som ett "utforskande av gränsen mellan kultur och icke-kultur".⁵⁵¹ Det är en utforskning som handlar om "möten med gränsland" ute "vid civilisationens bokstavliga, geografiska gräns", men också om ett skapande som är en resa "mot inre gränsland – mot själens djup, galenskapen, det omedvetna". Lidmans romaner, menar Adolfsson, "förenar de två slagen av resor":

I den yttre meningen: berättelsen utspelar sig i gränslandet mellan människornas och det vildas världar – det är en historia om kolonisering, om hur träsk dikas ut, hus reses, gränser dras och människor fyller den tomma rymden med ljudet av sina röster och sitt arbete. Och där det hela tiden pågår en kamp mellan Ordningen och det ännu inte fullständigt ordnade.

Därutöver, och kanske än mer, är böckerna en resa mot vildmarken i inre mening: det handlar om att färdas mot bokstävernas gräns, mot ett språk som är aning mer än lag-ordnad betydelse, ja till sist bara kropp [...].⁵⁵²

Likheterna mellan Lidmans "utforskande av gränsen", som den framträder i Adolfssons beskrivning, och den man finner hos Ekman är många, vilket det här kapitlet har visat. Det är genom samma typ av gränsland som karaktärerna rör sig, även om Ekman problematiserar förhållandet mellan centrum och periferi, mellan civilisation och det av människan orörda, det vilda. Båda författarna kan också sägas gestalta inre och yttre resor, längs med eller över landskapets, kroppens och språkets gränser.

De författare Adolfsson diskuterar, förutom Lidman, är bland andra Birgitta Trotzig, Stina Aronson och Moa Martinson.⁵⁵³ Adolfsson undersöker "anade samband" mellan dessa författare, men hon värjer sig mot konstruerade likheter

⁵⁵¹ Eva Adolfsson, *I gränsland. Essäer om kvinnliga författarskap*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1991.

⁵⁵² *Ibid.*, s. 223–224.

⁵⁵³ *Ibid.*, s. 325.

i termer av "Den Kvinnliga Författaren". Essäerna är däremot en påminnelse om att dessa författarskap "utgör några av de allra starkaste och nödvändigaste rösterna i den moderna litteraturen" och hon hoppas genom sina läsningar "skapa en rikare bild av modernitetens litterära landskap".⁵⁵⁴

Adolfssons essäsamling utkom 1991, åtta år innan den första delen av *Vargskinnet* publicerades, och även om Ekmans författarskap inte är ett av de utvalda, omnämns några av hennes romaner (*Hunden* och *Rövarna i Skuleskogen*) som texter i vilka man kan finna dessa "anade samband", det vill säga likheter mellan de olika "språkvärldar" som hon studerar.⁵⁵⁵ Jag får anledning att i mina analyser återkomma till *I gränsland*.

Gestaltningar och problematiseringar av språkets förmåga respektive oförmåga är ett av de samband som framträder i Adolfssons analyser och ingår i det "modernitetens litterära landskap" som hon vill bredda. I *Vid språkets gränser* lyfter Bernt Olsson fram "att modernismen hänger samman med en språkets kris, med ett tilltagande medvetande om språkets begränsningar och en vilja att överskrida gränserna".⁵⁵⁶ Det här är ett viktigt inslag i *Vargskinstrilogin*, där språket framstår som en kraftfull, men också opålitlig gräns.

Adolfsson beskriver de texter hon studerat som ett "medvetandets gränsland där orden nästan upphör, där den stora dödssvärtan är just invid":

Att vara i gränsland betyder att möta texter som besöker dessa trakter och förvandlar dem: mörkret finns, men också rösterna, talet, alla ordmöjligheterna, bryggan över. [...]

Gränsland betyder också (och det är *nästan samma* sak som det förra här i mina spekulationer): en rymd, en plats som det skrivna uppsöker/skapar för att betrakta civilisationen vi lever i, i denna mördandets tid. En plats en bit ifrån, en kringgående rörelse till *avlägsnade* rymder – som ofta ger sig konkret tillkänna som ett avsides landskap, eller en tystnad.⁵⁵⁷

Här finns en likhet med hur *bron* fungerar hos Ekman, nämligen som en bild av språklig kommunikation och överföring. Språket är inte i sig sanningen, och det är inte heller den inre "vildmarken", men där finns möjligheten att överskrida avståndet inte bara mellan människor, utan även mellan verklighet och fiktion: Det är "talet, ordmöjligheterna, bryggan över", som leder över till detta "avsides landskap", "detta gränsland". Det är också i den typen av landskap vi som läsare möter karaktärerna i *Vargskinnet*.

⁵⁵⁴ Ibid., s. 8.

⁵⁵⁵ Adolfsson, 1991, s. 336.

⁵⁵⁶ Bernt Olsson, *Vid språkets gränser, Svenska 1900-talslyriken och frågan om ordens förmåga*, Lund: Ellerströms förlag, 1995, s. 15.

⁵⁵⁷ Adolfsson, 1991, s. 316–317.

V. VARGSKINNETS GRÄNSVANDRARE

I *Vargskinnets* tre romaner finns en växling mellan berättande i första och tredje person och läsaren får följa var och en av huvudkaraktärerna från tidigt 1900-tal och fram till seklets sista decennier. Eftersom deras sätt att förhålla sig till gränser främst etableras i trilogins första del, *Guds barmhärtighet*, är det ur den romanen som de flesta exemplen hämtas i detta kapitel. Det som kommer att uppmärksammas är olika drag som kännetecknar huvudkaraktärerna Hillevi Klarin, Elis Eriksson och Risten Klementsén som gränsvandrare. Hur ser de på gränssättning respektive gränsöverskridande? Vad kan detta i sin tur säga om deras syn på världen och på människorna i den?

Jag har valt begreppet gränsvandrare, som presenterades i avhandlingens inledning, därför att de alla på ett påtagligt sätt passerar olika typer av gränser: geografiska, sociala och kulturella. Intressant i det här sammanhanget är vilka faktorer som påverkar deras förflyttningar genom romanernas landskap och miljöer. För att söka svar på detta tar jag i analyserna fasta på hur karaktärerna fattar avgörande beslut och hur de förhåller sig till ansvar, lust, plikt och skuld – de krafter som driver dem framåt.

Gestaltningar av tiden och rummet liksom viktiga händelser i karaktärernas liv är inslag som kan ge svar på frågorna ovan. Karaktärernas sätt att förhålla sig till tid och till rumslighet avspeglas i deras tankar och handlingar. Även deras syn på språk och kommunikation påverkar hur de rör sig och samspelar med omgivningen, vilket jag strävar efter att visa med mina exempel. Mycket betydelsefulla är olika konfliktsituationer som dessa gränsvandrare hamnar i. Vid kriser, som ofta är förenade med någon typ av möte, aktiveras de för gränskronotopen typiska motiv som beskrevs i kapitel IV: skinet, vattnet, grotesken och det sublima.

Mina analyser av trilogin och mina beskrivningar av exemplen som följer kan möjligen ses som synnerligen närgångna i förhållande till texterna. Det finns, menar jag, en nödvändighet i detta. De bilder som jag vill lyfta fram, belysa och sätta i relation till varandra finns mycket tätt invävda i bildspråket. Att svepande och sammanfattande diskutera det som romanernas ord – med upprepning, men ändå stor variation – förmedlar skulle inte ge den växling mellan detaljer och helhet som jag eftersträvar. Gränskronotopen i sina olika, men ändå likartade skepnader är, menar jag, naven i trilogins komplicerade konstruktion.

Bron som en metafor för språk och kommunikation framträder redan i trilogins första del, *Guds barmhärtighet*, när jag-berättaren Risten i minnet återkallar ett möte med sin morbror Anund på Forsbron. Sex år gammal och ensam vandrar hon genom mörkret och hon är rädd. Hon har inte sett sin morbror på flera år. Han är främmande för henne och framstår som omänsklig och mycket skrämmande, när han visar sig som "en skugga" på bron:

Den närmade sig och blev allt större. Tullhuset var den enda människoboningen invid vägen men där var det mörkt. Den gamle gränsridaren var ju för länge sedan död. Det fanns ingenstans att ta vägen och ån brusade hemskt. Jag var tvungen att möta den som kom emot mig om det så var själva åkusen. När han stod framför mig vågade jag inte röra mig. Han sa nånting som jag inte förstod. Ändå tyckte jag att jag hade hört det förr. [...] Jag hade glömt mitt eget språk men nu förstod jag att han frågade efter vems jag var och vad jag hette. Då sa jag att jag var fosterbarn åt handlarn och att jag hette Kristin.

Risten, sa han, Risten onne maana. Onne maana!⁵⁵⁸

När han sa det väcktes vårt språk till liv i mig igen. (GB, s. 5)

Via sin (nästan glömda) kunskap om barndomens språk, sydsamiskan, känner Risten igen honom och rädslan för det okända upphör. Det redan *kända* gör den skrämmande främlingen, skuggan på bron, begriplig. Hon förstår vem han är och hon förstår vad han säger.

Som gränsvandrare är Risten en överskridare av språkliga gränser och utöver samiskan räknar hon ytterligare tre språk som sina – norska, jämtska och rikssvenska: "Fyra språk har jag nu och för min berättelse väljer jag det som jag lärde mig på Praktiska skolan i Katrineholm." (GB, s. 6) Risten har därmed introducerats som trilogins berättare.

Efter det korta mötet på bron övergår romantexten till ett berättande i tredje person. Det är med barnmorskan Hillevi Klarins ankomst till Jämtland, i mars 1916 historien inleds: "Utan att fråga någon till råds hade hon ansökt om platsen och beslutat sig för resan". (GB, s. 7) Redan här blir det tydligt att Hillevi fattar självständiga beslut. Berättarens beskrivning av tågstationen i Östersund signalerar att platsen inte framstod som fullständigt främmande och ociviliserad:

På den tiden var gatorna makadamiserade och det fanns elektriskt båggljus. Centralpalatset vid Prästgatan hade torn och spiror. På Erik Johanssons hus lite längre bort på gatan gick sällsamma djur omkring i en skog på en stor tavla. Den var målad över rappningen. På Staverfeltska huset fanns det järnsmidesbalkonger, smyckade gavlar och valvbågar. Saluhallen alldeles intill hade en ståtlig trappgavel. Mårtenssonska huset vid Storgatan hade förresten flera stycken. Så hon kom inte ut i ödemarken precis. (GB, s. 7)

Östersund utgör inte "ödemarken", en omodern och ociviliserad trakt, men det är en gränstation hennes tågresa har lett fram till. Skogen och djuren har visserligen ramats in, blivit en väggdekoration, men Hillevi lämnar snart staden och färdas vidare ut i det jämtländska landskapet. Fjällen döljs av moln, inga hus syns till och den vita snön hindrar blicken från att få "något fäste". Hon åker "rakt in i snödiset, i de grå virvlarna" och "rakt ut i det okända" (GB, s. 17–18). Hennes första och främsta mål i detta okända, otydliga och ofta ordlösa landskap blir att bringa ordning och reda, att skydda och modernisera.

⁵⁵⁸ Sydsamiska: Onne maana: Lilla barn, *Samisk ordbok*, <http://ordbok.sametinget.se/>, hämtad 2020-08-04.

Hillevi Klarin: gränssättaren

Krisen och den marginaliserade kvinnan i rummet

Lokalbefolkningens kärva och kortfattade sätt att tala framträder tydligt när Hillevi ställs inför sin första uppgift som barnmorska i den jämtländska glesbygden. Hon får vetskap om att en gravid kvinna har plågats av värkar i fyra dygn, men den som förmedlar budskapet gör det motvilligt och fragmentariskt: "Folk talade till Hillevi kort som på en telegramremsa. Det mesta skulle hon förstå av sig själv. Det gjorde hon inte." (GB, s. 44) Hon får höra att hon inte är "efterskickad" av flickans familj, men beslutar sig ändå för att bege sig till den avlägsna plats (Lubben) där kvinnan befinner sig.

Hillevi tar sig fram ensam, på skidor, och väl framme vid den enkla stugan, där hon utan inbjudan skjuter upp dörren, möts hon av mörker och kompakt tystnad. De scener som följer skildrar hennes långdragna arbete med en komplicerad förlossning och dessa gestaltningar av barnmorskans arbete kan sägas vara synnerligen *förtätade* i den mening Bachtin beskriver kronotopen. Tiden och rummet intensifieras, belamras och uppmärksammas, genom alla de upplysningar som förmedlas via Hillevis iakttagelser. Till och med luften i stugan är, enligt henne, "tjock och sammansatt" av lukter, av "ett färskt stallos" och stugluk. Det är främst intryck kopplade till det fysiska, det *kroppsliga*, som återges i hennes tankar. När en lampa slutligen tänds inser Hillevi att stugan, trots tystnad och mörker, är full av människor – av kroppar:

De var så många! Och så tysta. Barnansikten, grågamla i det svaga ljuset. De satt på soffor och sänglavar. Vuxna karlar och halv vuxna. Kvinnan vid spisen var Båret. Det hade hon förstått redan i halvmörkret. Och alla ansikten vända mot henne utom gubbens. Båret hade en stor kropp och hon gick tungt över golvet med lampan som hon satte på bordet. (GB, s. 48)

Det är ett rum som domineras av män, både i bokstavlig och symbolisk betydelse. "Var är hon?", frågar Hillevi, men Båret [Berit] – den enda kvinnan i stugan, förutom Hillevi och den undangömda barnaföderskan – som har tänt lampan på eget bevåg, törs inte svara på frågan. Hon tittar bara intensivt på den som uppenbarligen bestämmer i stugan, "gubben vid köksbordet", som sitter med "en blanksliten hundskinnsmössa" på huvudet. Hillevi känner sig tillfälligt maktlös: "Det vart ett stillestånd som hon inte visste hur hon skulle bryta. Deras tystnad åt alla tänkbara ord." (GB, s. 48) Hon får dock syn på en dörr och går med bestämda steg över golvet. Ännu en gång öppnar Hillevi, utan att vara ombedd, en av stugans dörrar. Hon finner då kvinnan, ensam i ett angränsande utkyllt och mörkt rum.

Gång på gång fattar Hillevi självständiga och, kommer det att visa sig, livsavgörande beslut. Vid sin ankomst till stugan är hon, bortsett från sitt intrång i rummet, försiktig och tyst. Hon vet att de sociala koderna är andra än i Uppsala – att onödigt tal inte uppskattas – men i mötet med kvinnan i det kalla mörka rummet är det språket hon förlitar sig på. Hillevi lugnar med ord, styr och ordnar

platsen omkring dem genom att ge order – och nu kräver hon också svar på sina frågor om kvinnans identitet och tillstånd. Hon dokumenterar uppgifterna, som hon genom sin envishet lyckas tvinga ur kvinnan som kallas Båret, i sin journal:

Flickan Serine Halvdansdatter, Skuruvatn, Jolet, Norge. 13 år gammal. Vistas sedan ett år hos sin släkting Erik Eriksson i Lubben som hjälp i hans hushåll. Dag för första reglering okänd. Dag för sista reglering likaså. Uppgiftslämnaren, en moster, tror att fosterrörelser kan ha förekommit i slutet av november.” (GB, s. 52, kursiv i original.)

Mycket detaljerat noteras alla datum och klockslag relaterade till Serines havandeskap och kropp. Hillevi mäter och kontrollerar temperatur, puls och omfång.

Uppgifterna om Serine, som förs in i barnmorskans journal, placerar henne på ett mycket konkret sätt i tiden och rummet. Genom att dokumentera denna information lyckas hon också *dra ut* den unga och sköra flickan Serine ur mörkret och ordlösheten. Hon gör henne synlig genom att *skriva fram* henne.

Det är inte endast det förgångna (ålder, födelseort, familj/identitet) som Hillevi dokumenterar, utan också nuet och händelseförloppet kring det rum vilket framstår som viktigast: flickans kropp. Mycket regelbundet kontrollerar hon hennes fysiska tillstånd, antecknar och noterar tiden. När hon intensivt och upprepade gånger tvättar sina händer är också tiden – och kontrollen av tiden – hennes måttstock för noggrannheten:

Hon kokade borsten tillsammans med en nagelputsare i vattnet som nu sjudit opp på spisen. Det var något lugnade i det sjungande ljudet från grytan. Hon kände sig bättre till mods när hon hörde det. [---] Först skrubgade hon naglar och fingertoppar och sen böjde hon och sträckte fingrarna medan hon lät borsten gå. Hon hade nålat fast klockan opp och ner på bröstlappen och när den visade att hon borstat goda fem minuter tog hon opp en handduk ur konten och torkade sig. (GB, s. 50)

Man kan säga att Hillevi tar makten i rummet, genom sin noggrannhet, sin beslutsamhet, sin kunskap och sin dokumentation. Men när Serines värkar blir mer intensiva, utan att förlossningen kommer igång, förlorar hon sin starka självtillit. Hillevi blir rädd, inser att det är risk för att kvinnan och barnet dör och att utgången beror på henne: "Hillevi visste vad en gammal barnmorska skulle ha gjort. Och på sjukhuset skulle läkaren ha tillkallats. För nu var det fråga om att tång behövde anläggas. Men hon kände sig bara svagbent och domnad och tyckte att hon omöjligt kunde ta ett sånt beslut ensam." (GB, s. 56)

Hillevi anser sig inte ha något val, utan fattar beslutet, steriliserar tången i kokande vatten och lyckas förlösa barnet, som är en flicka. Hon antecknar noggrant hennes vikt och mått, tid för födelsen och förlossningens förlopp. Därigenom är inte bara Serine, utan också hennes dotter synliggjord. Trots sin utsatta position, som oäkta barn till en fattig piga, blir de svårigheter Serine precis har överlevt officiellt erkända. Detta framskrivande av de osynliggjorda kan jämföras med Adolfssons beskrivning av gränslandet hos de kvinnliga författarskap hon beskriver:

Att vara i gränsland betyder att möta texter som besöker dessa trakter och förvandlar dem: mörkret finns, men också rösterna, talet, alla ordmöjligheter, bryggan över.

Ett mörkt landskap som hastigt kan skifta till skarpt vitt ... det vita papperet, en sådan blankhet ... Där orden nu kommer, sköra efter färden mot Hades. [...] Och det blir möjligt att säga något som inte sagts förut, aldrig någonsin eller inte exakt så.⁵⁵⁹

Serine och barnet är nära döden, nära sitt Hades, men de stiger ut ur det mörka landskapet, tar form med hjälp av ord på papper. Framskrivandet sker både i berättelsens gränsland, i och med Hillevis journalanteckningar, och i det gränsland som utgörs av romantexten vi möter som läsare.

Det som utmärker gränsvandraren Hillevi är att hon tar sig an kriserna, att hon rör sig genom mörka landskap och tar *ansvar*, även om det ibland innebär att hon tvingas överskrida vissa normer. I Lubben överskrider hon det av män dominerade rummets gränser, både bokstavligt och symboliskt, när hon utan lov stiger in genom stugdörren *och* när hon vägrar att acceptera tystnaden kring Serine. Hon *manifesterar* Serines och den nyfödda flickans rättigheter att finnas i rummet, genom skriften. Hennes tro på språkets kraft är stark.

Adolfsson för en intressant diskussion kring kvinnan som bild i skönlitteratur och den kvinnliga läsarens känsla av "dubbling", genom att vara ett läsande jag och samtidigt "bli del i textens grundmetafor", en del av denna litterära kvinnobild: "Man kan påminna sig om att upplevelsen av att vara *bild*, uppsamlingskärl för allt möjligt drömt och verkligt, hör till de elementära erfarenheterna för varje läsande kvinna":

Kanske uppstår intresset för 'kvinnliga författarskap' ur en vägran att acceptera uppspaltningen: antingen hon som läser *eller* hon där i texten, kroppen, kärlet. Alternativet: att läsa/skriva kvinnans marginalisering, detta förpassande av henne ut mot gränsen. Att i detta läsa/skriva sig *ut* ur kvinnans marginalisering.⁵⁶⁰

Är det vad Ekman gestaltar i *Vargskinnet*? Skildras ett försök att skriva sig ut ur "kvinnans marginalisering", genom att karaktären Hillevi med sina anteckningar lyfter den fattiga och utsatta Serine ut ur den marginaliserade position, det kalla, mörka rum som hon befinner sig i? Flickan framstår dessförinnan onekligen som både onämnd och osedd.

Den groteska kroppen får en röst

Adolfssons skriver att hennes "önskan att läsa 'det kvinnliga'" möjligen inleddes med hennes läsning av Bachtins bok *Rabelais och skrattets historia*, "den som börjar i en fantasieggande genomgång av 'den groteska kroppen': "Bachtin beskriver den som två kroppar i en: den ena födande och döende, den andra just avlad och stadd i tillblivelse. Man hör två hjärtan slå: det som tillhör det kom-

⁵⁵⁹ Adolfsson, 1991, s. 317–318.

⁵⁶⁰ Ibid., s. 320.

mande livet – och moderns, det gamla livets.”⁵⁶¹ Bilden av den groteska kroppen som födande och död är ”omskakande”, skriver hon, och den är ambivalent.

I den karnevaliserade litteraturen finner Adolffson mer rörliga landskap som luckrar upp traditionella motsättningar och även språket blir ambivalent: ”Orden, meningarna bär inne i sig en ambivalens som hos den havande kroppen.”⁵⁶² Den groteska, havande kroppen är ett hot mot jagets gränser, men även en oerhörd kraft, ett ”växande bortom all förnuftets kontroll”.⁵⁶³

Jag menar att den groteska kroppens ambivalens, liksom karnevalens bejakande och upphöjning av den, är central för skildringarna av Hillevis arbete som barnmorska. Denna dubbla kropp, den födande (eller havande) och den döende, manifesteras just i de många gestaltningarna av havande och födande kvinnor. Tydligast blir de groteska dragen i den unga Ebba Karlsson, som ber Hillevi om hjälp med en abort. Utmärkande för dessa skildringar är också det förtätade tidrummet, liksom skinnet och vattnet, de motiv som i gränskronotopen signalerar gränsen och gränsens upplösning.

Under sin utbildning till barnmorska blev Hillevi varnad för kvinnor som bad om hjälp med att avsluta en graviditet. Hon hade fått höra att dessa kunde ”*hitta på vadsomhelst*”: ”*Det finns inga gränser för vad de kan försöka få er att tro.*” (GB, s. 23, kursiv i original.) Det är det hon anar när hon en mörk kväll hör en röst ropa ”Fröken” till henne: ”Det var en rå röst. Det hördes fast den bara sagt det där enda ordet. Den lät hes. [---] Hon hade hört rösten när hon gick över Islandsbron. Det var mörkt och disigt och hon såg inte långt när hon tittade bakom sig. Fallet brusade starkt och hon började halvspringa.” (GB, s. 22) Diset hindrar hennes syn, men ljudet från vattenfallet dämpar inte alla ljud. Det är en kvinnoröst som ropar, men den skrämmer henne, och Hillevi rusar vidare.

Två dagar senare möter Hillevi kvinnan igen, även då på Islandsbron, och då framför denna sitt ärende tydligt. Hillevi uppfattar hennes bön om hjälp och sättet att förmedla den som råhet, och går vidare, men kvinnan vägrar ge upp, griper tag i hennes arm antyder att hon utsatts för en våldtäkt. I ljuset från en gatlykta betraktar Hillevi flickans bleka ansikte och hennes beskrivning är motsägelsefull: ”Hårvalken som vällde fram under hatten var blond. Det är många som skulle önska sig ett sånt hår, för det genom Hillevis huvud. Och ögonen var stora, hade djup blå blick. Var de själens spegel? Hon hade ett sår under näsan. Munnen såg slafsigt ut när hon talade. Hon hävde ur sig det.” (GB, s. 22) Ansiktet är vackert och oskuldsfullt, konstaterar Hillevi, men munnen är ”slafsigt”. Den bild som framträder kan beskrivas som grotesk. Hillevi avvisar flickan ännu en gång, handgripligen.

Det finns en anledning till att den unga Ebba har vänt sig till just till Hillevi. När en äldre kvinna som fött fjorton barn, varav nio överlevt, och varit nära döden vid sin senaste förlossning, kommit in till sjukhuset med blödningar tidigt i sin femtonde graviditet, hade Hillevi menat att hon ”borde få slippa”. Hon hade hänvisat till journalanteckningar, som tydligt beskrev kvinnans bakgrund liksom

⁵⁶¹ Ibid., s. 318.

⁵⁶² Ibid.

⁵⁶³ Ibid.

hennes dödsskräck inför ännu en förlossning. Hillevi hade hävdad att "det var skam", och att "Berta Fors borde ha fått hjälp": "Det är inte mänskligt!" (GB, s. 24–25) Händelsen hade lett till att Hillevi blev inkallad till översköterskan, för en tillrättavisning med beskrivningar av barnmorskor som gått med på att hjälpa till med abort och därmed vanärat hela barnmorskekåren. Berta Fors hade dock hört Hillevis protest och förmedlat den, strax innan hon dog, till bland andra kvinnan som stoppar Hillevi på Islandsbron. Karaktären Hillevi ger gång på gång uttrycks för en ambivalent hållning. Hon vill skydda, men håller fast vid de regler som gäller.

Två dagar efter detta andra möte får Hillevi kännedom om att en ung gravid kvinna hittats död. Hennes kusin, som är läkare, har obducerat henne. Upprörd över händelsen dricker han sprit avsedd för sterilisering i sjukhusets sköljrum och tillrättavisas av Hillevi, som menar att det inte får "gå till" på det sättet: "Kära lilla kusin, jag ska berätta hur det verkligen går till. Jag har just besökt fröken Ebba Karlsson på hennes näst sista läger. Hon tog emot i ganska upplöst tillstånd. Jag har obducerat fröken Karlsson. Hon innehöll ett foster. Så går det till. Det borde det inte få." (GB, s. 26) Här finns den groteska kroppens dubbelhet (som havande och död), men utan livskraft, och den framstår som skyddslös och öppen inför världen: en kropp som befinner sig i "upplöst tillstånd". Ebba Karlssons yttre gräns är bokstavligen i upplösning.

Osäker på om den döda kvinnan är densamma som hon mött i mörkret på Islandsbron besöker Hillevi bårhuset, där en blick på den dödas ansikte och hår bekräftar hennes misstankar. Flickans ansikte har svullnat upp, men hon känner igen det: "Det var söndertrasat vid högra örat och kinden. Det måste ha skett efter drunkningen. Huden hade blivit svampig och grå. Fläckvis var den svartblå. De igensvullna ögonlocken var slutna. De såg ut som tickor som växte ut under ögonbrynsvalken." (GB, s. 27–28) Kroppen tycks växa *efter* döden och de groteska dragen förstärks.

Även om Ebbas mun aldrig mer kommer att uttala några ord, skulle det kunna hävdas att rösten inte tystnar i romantexten. Den framträder både före och efter skildringen av mötet mellan Hillevi och Ebba, som är en tillbakablick Hillevi gör under sin resa ut i den norrländska glesbygden. Rösten ekar i hennes tankar, mellan sömn och vakenhet på en gästgivargård, när hon först anländer till Jämtland. Hon erinrar sig den återigen när hon själv ett halvår senare väntar barn, utan att vara gift. Att *veta*, att ha en medicinsk utbildning, gör inte att hon skiljer sig från flickan på bron, men hon hade värjt sig mot både orden och regnet. Det som hände på bron hade inte känts "verkligt" och allt för sent har flickan nu "hunnit kapp henne":

Den olyckliga flickan hade bestämt sig för att tala om det. När hon sa det åt mig blev det verkligt, tänkte Hillevi. Då svarade jag att det regnade och att jag skulle ha tagit med mig mitt paraply. Sen gick jag.

För mig var det inte verkligt. Det var bara obehagligt.

Innan hon sa det var det varken levande eller dött. Sen dog det. När hon sa det till mig blev det dött. (GB, s. 142)

Adolfssons läsningarna av "det kvinnliga", i de författarskap som hon diskuterar i essäsamlingen *I gränsland*, grundar sig i det nödvändiga och "det *lustfyllda* i att följa de särskilda historierna som skapas när "den groteska kroppen" [...] börjar tala: att se de annorlunda historier som då uppkommer".⁵⁶⁴ Ebba kan sägas representera den talande groteska kroppen. Hennes röst saknar inte heller kraft. Den får betydelse för Hillevis handlingar, exempelvis hennes envisa försök att rädda Serine och barnet. Ebbas röst skrivs fram i texten. Man kan föreställa sig Ekmans kvinnobilder i *Vargskinnet* som ett svar på en uppmaning från Adolfsson, då den senare påtalar det viktiga i att kvinnor "läser och skriver" kvinnliga texter "vidare", låter "kvinnobilderna sättas i ständig rörelse – i dialogerna inne i texterna, men också i samtal mellan text och läsare, mellan kvinnor som skriver och lever varandra vidare".⁵⁶⁵

Via Ebba förs den groteska gravida kvinnliga kroppen in i ett samtal. Den får en röst, men det är också uppenbart att Hillevi inte vill lyssna. Bilder sätts i rörelse i Ekmans roman, men utfallet är lika tvetydligt som den karnevalska bilden av kvinnokroppen. Hillevi är kraftfull och svag på samma gång. Instigandet i gränskronotopen sker gång på gång och hennes värderingar sätts på prov, men även om hon ibland överträder gränser, för att skydda en utsatt medmänniska, håller hon fast vid de normer som har format hennes syn på hur människor ska bedömas.

Kroppen som rum

När Hillevi anländer till byn Röbbäck i Jämtland har hon redan hunnit fatta åtskilliga viktiga beslut på egen hand och hon har under sitt liv också upplevt många kriser. Hennes mor – vilken, liksom Serine, var en fattig piga – dog när Hillevi föddes och fadern när hon var tre år, varefter hon fick flytta till sin farbror och faster. Fadern, en pensionerad sjökapten och moderns arbetsgivare, hade erkänt faderskapet och tagit hand om henne fram till sin död.

Till skillnad från Serines dotter hade Hillevi därmed en annan ekonomisk och social position, men när hon ville använda arvet efter fadern till att utbilda sig till barnmorska, hade hon mött motstånd. Hon hade hört sin faster viska att Hillevi "drogs mot sitt ursprung", att hon drogs "neråt". (GB, s. 19) För fastern innebär barnmorskeyrket och utbildningen inte en höjning av kvinnans status, utan en sänkning, och hon varnar Hillevi och menar att hon bör gifta sig: "Och ser du mannen, han vill ha en ren kvinna. En ren ung kvinna med ett oanfrätt sinne som ska bli hans barns mor. Han vill inte att hennes sinne ska smutsas." (GB, s. 27)

Även om gestaltningen av de krisrum som karaktären Hillevi stiger in i på många sätt överensstämmer med det Bachtin kallar för *tröskelkronotopen*, och med hur denna framträder hos Dostojevskij, finns en avgörande skillnad. Den skillnaden gäller vilka *typer* av rum som är centrala. Bachtin beskriver tröskelmotivet hos Fjodor Dostojevskij som en krispunkt, där gränser överskrids: "*Uppe, nere, trappa, tröskel, farstu, trappavsats* får betydelsen av en *punkt*, där

⁵⁶⁴ Adolfsson, 1991, s. 337.

⁵⁶⁵ Ibid., s. 28.

krisen, den radikala förändringen, ödets oväntade växling äger rum, där beslut fattas och förbjudna gränser överskrids, där man förnyas eller går under.”⁵⁶⁶ Gravitetet och förlossning innebär, helt uppenbart, en liknande livsavgörande kris som barnmorskan Hillevi gång på gång ställs inför; människans passerande av gränsen mellan inre och yttre, hennes inträde i det fysiska rummet. Hos Dostojevskij får dock inte det ”inre rummet”, som ligger ”långt borta från sina gränser”, någon central roll, poängterar Bachtin, och hans formuleringar är av intresse, eftersom de präglas av vissa föreställningar och värderingar när det gäller hemmet:

Dostojevskij var minst av allt en skildrare av gårdar, hus, rum, våningar och familjer. I det bekvämt inrättade inre rummet, långt borta från tröskeln, lever människor ett biografiskt liv i biografisk tid: de föds, växer upp, gifter sig, skaffar barn, åldras och dör. Denna biografiska tid ”hoppar” Dostojevskij också ”över”. På tröskeln och på torget är bara en *kristid* möjlig, där ett *ögonblick* blir till år, årtionden och till och med till ”biljoner år” [...].⁵⁶⁷

Det Bachtin indirekt tycks hävda, genom sin åtskillnad av dessa rum, är att det biografiska livet – åtminstone hos Dostojevskij – präglas av ett lugnt flöde, utan kriser, utan radikala förändringar och utan behov av beslut, vilka kan avgöra skillnaden mellan förnyelse och undergång, mellan liv och död. Den uppdelningen medför att *hemmet*, och därmed de rum som traditionellt sett främst har varit kvinnornas och barnens, tycks sakna potential för den ”radikala förändringen” – den förändring som kan omvandla en människas liv.

Det ”bekvämt inrättade inre rummet” som en manlig 1800-talsförfattare utelämnar blir hos Ekman just det rum där livsavgörande kriser utspelar sig. En för Hillevi avgörande krispunkt är när hennes faster, den förnäma Eugenia, får missfall hemma i sovrummet i den borgerliga våningen i Uppsala. Hillevi är bara en ung flicka, men tvingas hjälpa fastern, då de övriga i familjen har lämnat hemmet för att söka hjälp. Det råder inledningsvis ett kaos i det romantiska och ”vardagligt” ordnade rummet:

Hon hade hört sin farbror Carl skrika. I sängen låg fasters kropp. Lamplågan lyste under skärmen med rosa blommor. Den lyste så vardagligt fast det var naken skräck i farbrors röst.

Hon förvinner för oss! vrålade han.

Det var knappt hon trodde det var han. Förtvivlan och rädsla och kanske vrede hade brutit sig ut ur honom och gjort rösten trasig och grov. De visste inte om faster var död eller om hon levde när ropet hördes. (GB, s. 60)

Det är en ”vårnatt med regn på taken”. Allt är i upplösning. Det är inte bara rummet, utan också tiden som beskrivs i detalj, precis som vid Serines förlossning, och förtigandet har betydelse: ”Hillevi var fjorton år och Sara knappt tolv. De visste just ingenting om det hemliga. De visste inte ens att hon var i sjunde

⁵⁶⁶ Bachtin,1991b, s. 182.

⁵⁶⁷ Ibid.

månaden denna natt när hon började jämra sig och sträcka armarna över huvudet.” (GB, s. 61) Hillevi är den som får hjälpa fastern, rent konkret genom att stötta hennes kropp, och hon bevittnar hur det döda och blodiga fostret landar på golvet. Hillevis sinnesintryck är här lika motsägelsefulla som när hon betraktade den upprörda Ebba; lukten av blod blandas med fasterns söta parfymdoft. Hennes upplevelse präglas av en känsla av uppgivenhet, fram till dess att barnmorskan Viola Liljeström anländer: ”Då, mitt i maktlösheten, hörde Hillevi en alldeles lugn kvinnoröst säga: Men god dag fru Hegger, hur står det till med henne?” (GB, s. 62) Barnmorskan ordnar upp och renar, samtidigt som hon ger order:

Allt vad de sedan gjorde, jungfrun och Hillevi, skedde medan den ljusa rösten pratade på och beskrev sina göranden och sin tro på att de skulle lända till det bästa. Till och med när hon tog opp det obeskrivliga från sängmattan och när hon (snabbt och vant tyckte Hillevi med en kväljning) svepte det i en handduk pratade hon lågt. (GB, s. 62–63)

Barnmorskans ständiga talande inger lugn och förvandlar händelsen till något hanterbart. Hillevi får höra att hon är ”en duktig flicka”. Upplevelsen inramas av det groteska och det sublimala, av kväljningar och skräck och det är karaktären Hillevis första dramatiska möte i gränskronotopen. Den här *krisen* leder till att hon bestämmer sig för att utbilda sig till barnmorska. Den stärker också hennes tro på språkets förmåga att ordna och skydda.

Timo Müller har kritiserat Bachtins presentation av kronotoperna och menar att hans framhävande av vissa element och genrer bygger på traditionella västerländska värderingar.⁵⁶⁸ Utifrån dessa värderingar uppmärksammas gränser som utgår ifrån rum skapade av människan i högre grad än gränser skapade av naturliga processer.⁵⁶⁹ Tröskelkronotopens typiska motiv (trapphus, dörrar, korridorer etcetera), stämmer väl in på den beskrivningen. I *Vargskinn* är det ett annat krisrum vi möter och även om hemmet är den plats där scenerna utspelar sig, utgör inte dess väggar den centrala barriären. Den avgörande gränsen, där överskridandet sker, är den mellan det inre och det yttre: kroppens gränser. De återkommande gestaltningarna av vad Bachtin, i sin beskrivning av karnevalens bilder av kroppen, kallar ”livets tröskel”, det vill säga födelsen, är hos Ekman det viktigaste gränsöverskridandet.

Språket som skydd mot upplösning

Språket ordnar och skyddar och kan också göra det osynliga synligt, de *osynliga* synliga. Den språksynen, en stark tro på språkets kraft och förmåga, är framträdande hos Hillevi Klarin. Barnmorskans ord får stor betydelse för henne, men mycket snart är hon tillbaka i tystnaden. Fastern hämtar sig snabbt efter missfallet, men är ”sorgsen och grå” och beklagar att Hillevi har ”behövt se och höra sådant som en flicka borde besparas”: ”Hon sa det med sin vanliga röst, den

⁵⁶⁸ Müller, 2016, s. 590–604.

⁵⁶⁹ Ibid., s. 590.

måttfulla och behärskade. Sen talade de inte mer om det som hänt den där aprilnatten." (GB, s. 63)

Efter händelsen börjar Hillevi tänka allt mer på sin biologiska mor: "Förr hade moderns död bara varit en mening man sa: hon dog vid förlossningen, kära barn. Den betydde just ingenting annat än att hon inte fanns. Den var en rad ord." (GB, s. 144–145) Vid ett tillfälle söker hon upp sin mormor, men anar att hennes egen "finhet" är ett hinder. Mormodern och hennes syster är tysta och nästan fientliga inför Hillevis vackra kläder. De når aldrig fram till varandra: "De talade inte som hon. De hade inget fotografi av hennes mamma. Ingen av de två gummorna ville prata om Lissen." (GB, s. 147) Modern och hennes död blir "en rad" tomma ord eller något man överhuvudtaget inte pratar om och hon är liksom Serine osynlig; det finns inte ens ett fotografi av henne.

Ordlösheten framstår som hotfull. I stugan där Hillevi förlöser Serine råder tystnaden, ett "stillestånd" som Hillevi inte kan bryta: "Deras tystnad åt alla tänkbara ord. [---]. Allt vände sig här inne, själva orden blev våld." (GB, s. 48–49) Det är en "tjock och mörk" tystnad, fylld av rädsla, och den behärskas av Eriksson, "Lubbagubben", som även lägger beslag på Hillevis journalbok: "Häriifrån ska ingenting skrivas opp, hade han sagt." (GB, s. 65)

Vem som är far till barnet har Hillevi trots sina frågor inte fått veta. Men en lång och gänglig pojke, Elis, väntar tyst i dörröppningen tills han av sin farfar, gubben Eriksson, får veta hur det är med barnet: "Dä ä ett missfoster. Som väntat." (GB, s. 65) Barnet är fullt friskt och Hillevi upplyser kvinnan i rummet, Berit, om att de fula märkena på barnets huvud kommer av tången och att dessa kommer att försvinna. Först *då*, när pojken redan har rusat därifrån och kvinnorna är ensamma i rummet, uttalar Hillevi dessa viktiga ord och förseningen sätter barnets liv på spel.

Gränskronotopens motiv framträder, som analyserna har visat, när någon av karaktärernas liv är i fara. Det är inte bara skinnet och vattnet, grotesken och det sublima som då framträder. Även brometaforen – som en bild av språklig överföringen och kommunikation – blir synlig. När den unga Ebba Karlsson ber Hillevi om hjälp med att avsluta sin oönskade graviditet, innebär det också ett möte på en bro över vatten, i dis och regn. När Hillevi avfärdar hennes svårigheter genom att förnuftigt, med betryggande ord om att hon ska bli väl omhändertagen, försöka tala henne till rätta. Den slutliga förnekelsen kommer när Hillevi byter ämne och beklagar att hon glömt sitt paraply. Hon vill skydda sig mot vattnet, mot upplösningen, och avvisar Ebbas ord, hennes vädjan om hjälp. Man kan hävda att bron, i form av språklig överföring, inte bär Ebba. Då hennes kropp hittas *under* Islandsbron är den också svårt sargad.

Ett liknande misslyckande sker när Hillevi lämnar stugan i Lubben, efter Serines förlossning. Även då börjar omgivningen förlora sina konturer: "Det var vatten på isen när Hillevi for därifrån. Skidorna plaskade och snösörjan var så våt att den inte klabbade fast. Kjolen var för lång, hon måste komma ihåg att lägga opp den. Kanten blev tung och dröp." (GB, s. 65) Hillevis försöker hela tiden skydda sig, med olika typer av gränser. Hon har bestämt sig för att anmäla händelsen, lämna en rapport till kronolänsman och behöver då sin journalbok –

orden hon skrivit upp. Det är den här boken Eriksson, åldermannen som bestämmer i Lubben, har gömt undan. Hillevi tror att han också kommer att förstöra den. Orden, språket, utgör inte bara ett skydd, utan är för vissa även ett möjligt hot.

När Hillevi närmar sig en isvak, som familjen i Lubben hämtar vatten ur, skymtar hon två gestalter vid kanten av den. Kropparna är diffusa, men hon anar deras positioner: "En böjd över hålet och en hukande." (GB, s. 66) Ett "grått snösvep" drar "över synfältet" och när hon åter kan urskilja omgivningen är det pojken Elis hon ser och han bär något i famnen. När han så utan ett ord överlämnar barnet är det dött.

Med barnet mot kroppen åker Hillevi in mot byn, genom den blöta snön som nu mest är vatten. Snöyran har övergått "i strömmande regn". Hon blir upphunnen av Elis far, som följt efter henne för att kräva barnet tillbaka: "Det var den som Båret kallade för Ville. Han bara räckte fram armarna. Hon kunde inte göra annat än det hon gjorde. Hon var rädd för honom." (GB, s. 71) Både överlämnandet och tillbakatagandet av den döda flickkroppen omgärdas av tystnad. Den präglar hela den patriarkala värld som utgör stugan i Lubben.

Precis som språket framstår *skinnet* som ett skydd och en kraft i Vargskinns-trilogin. Det symboliserar makt och ekonomiska tillgångar, men det är också den skyddande gräns som håller kylan ute. Hillevi får i inledningen av *Guds barmhärtighet* ett vargskinn av Trond, vars familj bland annat byggt sin förmögenhet på skinnhandel. Mannen menar att hon kommer att behöva en "åkpäls" och insvept i hans pälsar åker hon sedan ut i det jämtländska landskapet. Hans tal är delvis obegripligt för henne, på grund av alla dialektala ord och konstiga vokaler, och hon tänker att hon "måste te sig som en vansinnig i hans ögon": "En som for rakt ut i det okända. Utan att förstå språket. Som inte ens hade riktiga kläder för en slädfärd." (GB, s. 20) Mellan skinnet och språket kan man ana ett samband; de utgör båda en barriär och en öppning mot det främmande.

En tydlig liknelse, av språket som en riskfylld gränsövergång, formuleras i Hillevis tankar när hon väntar sitt första barn. Hon och Trond är ännu inte gifta, så hon döljer sin graviditet och har inte berättat för någon om det kommande barnet. På begravningen av pastor Norfjell i Röbbäck funderar hon över om gränsen mellan liv och död överhuvudtaget finns:

I kyrkan kunde hon inte tänka på annat än att pastorn legat som en levande död i månader och att han gått över gränsen utan att det märktes. Hon fick för sig att det ingen gräns fanns mellan det som hade liv och det som var dött. Alltihop var som sörjan hon kräktes opp. Det var som den svartruttna isen om våren. Det bar igenom, det gav efter. (GB, s. 140)

I tankarna jämför Hillevi "sörjan hon kräktes opp" med den "svartruttna isen om våren" – allt bara ger efter – men språkets möjlighet, benämningens möjlighet, att skapa skillnaden, att förstärka gränsen, mellan levande och dött går också upp för henne i kyrkan. Det är när Hillevi hör prästens ord som både döden och det kommande barnet blir till: "Även om ingen vet när han dog så är han död nu.

Det är inte mitt emellan. Det *är*. Och på en gång förstod hon att hon måste berätta för någon att hon var med barn. Hon måste säga det. Då blev det. Dött eller levande. Men det blev.” (GB, s. 141)

Språket definierar, men skyddar inte: ”När ”Ebba” sa det åt mig blev det verkligt, tänkte Hillevi. Då svarade jag att det regnade och att jag skulle ha tagit med mig mitt paraply.” (GB, s. 142) Språket förverkligar, men Hillevis avvisande, som också förtydligar hennes behov av att skydda sig själv, innebär att kommunikationen är avbruten. Om *ingen lyssnar* är språket verkningslöst. Det blir en bro utan bärkraft.

När Hillevi ser tillbaka på sin traumatiska upplevelse i Lubben undrar hon om det här verkligen har hänt, eller om hon bara hört talas om det: ”Ändå flöt det ena och det andra opp. Ljudet av skidor som frasade i våt snösörja. Rädslan. Den lilla hårda iskalla kroppen. Som hon räckte över.” Hon tänker att ingen förmodligen kommer att tala om det: ”De skulle komma att tiga, tiga och tiga. Deras tigande var ont. Det var som det svarta vattnet under isen. Svartvattnet var ett otäckt namn.” (GB, s. 142) *Tigandet* jämförs med vattnet, med upplösningen och döden.

Hillevi anmäler aldrig omständigheterna kring barnets död, eftersom hon är hemligt förlovad med den nya prästen i församlingen. Det är därför hon har sökt platsen som barnmorska i Röbbäck. Giftermålet kommer inte att bli av, inser hon, om hon varit inblandad i ett rättsfall. Hillevi vill inte riskera sin identitet som den blivande prästfrun. Även hon kan alltså förtiga, tillämpa tystnad, i syfte att osynliggöra skam och att värna sig själv. Hennes liv tar dock en annan riktning. Hon gifter sig med Trond och blir Hillevi Halvorsen, senare Halvarsson. Kärleken är ingenting hon väljer, den möter hon av en slump, men hon fortsätter tro på handlingskraft och beslutsamhet.

*

Hillevis rörelse genom tiden och rummet präglas i hög grad av vad Bachtin kallar vägens och äventyrets kronotop, vilken var utmärkande för den romerska äventyrs- och vardagsromanen. I den ”uppkommer [...] en ny typ av äventyrstid som skiljer sig skarpt från den grekiska, en särskild typ av vardagstid”.⁵⁷⁰ Hemmet, med det vardagliga och privata familjelivet är just det rum Hillevi främst rör sig igenom. Även om hon inte framträder som en äventyrlig person, gör hon en längre resa, från Uppsala till Jämtland, och hennes arbete för henne ut på händelserika färder i fjällvärlden. Hennes rörelse genom landskapet styrs i hög grad av noggrann övervägning och egna beslut. Hon låter sig inte manövreras av andra, även om slumpen har en viss inverkan även i hennes liv, utan upptas av tankar på självständighet och ansvar. Det som synliggörs i Hillevis tankar och uttalanden är att hon har en stark tro på tydlighet och gränssättning, både när det gäller språk och handlingar.

⁵⁷⁰ Bachtin, 1991a, s. 37.

Med hjälp av språket försöker Hillevi också skydda de svaga, inte minst via det *skrivna* ordet. Samtidigt skakas hennes världsbild gång på gång, då hon misslyckas med detta. Journalanteckningarna kunde varken rädda Berta Fors eller Serine Halvdansdotters barn, trots att hon namngav dem och placerade in dem i tid och rum. Hon vågar inte anmäla barnets död eftersom det skrivna kan utgöra ett hot mot henne själv. Hon tystnar när överheten, som överbarnmorskan och kyrkan, kräver lydnad och underkastelse. Som gränssättare har hon försökt ta makten med hjälp av makthavarnas vapen – det fallocentriska spåket, *logos* – men fångas i ett nätverk av övergrepp och dilemman. Om man väljer att läsa *Vargskinnets* många skildringar av havandeskap och förlossningar som ett möjligt svar på uppmaningen att sätta bilder av den utsatta kvinnokroppen i rörelse tycks det vara en problematisering av språkets – *skriftens* och *talets* – möjligheter. Kommunikation kräver en villig mottagare.

Elis Eriksson: gränsöverskridaren

Vandraren med slumpen som drivkraft

Elis Erikssons första möte med Hillevi Klarin präglas av krisen: Serines svåra förlossning. Även hans värld är i upplösning. Efter att Elis lämnat över den döda flickkroppen till Hillevi tränger vattnet igenom hans skyddande kläder, ”in på bara kroppen”, och han skakar av köld. Han är Serines kusin och endast en ung pojke, men den nyfödda dottern är hans. Barnet är resultatet av deras oskuldsfulla kärlek i en i övrigt kärleklös värld och när hans far och farfar får vetskap om att han lämnat över flickan till barnmorskan utsätts han för svår misshandel.

Barnets död och det efterföljande våldet utlöser Elis flykt från hemmet, hans början på en lång vandring som främst kommer att styras av slumpen, men det är *krisen* som får honom att fatta beslutet att bryta upp, att konstatera att han inte kan ”ta mer stryk”. På ett medvetet plan flyr han från risken för mer misshandel, men hans tankar pendlar mellan fantasier om att barnmorskans ”händer fick liv i barnet” och insikten om att ”*hon inte levde över*”. (GB, 70, kursiv i original.)

Elis möten i gränskronotopen utlöser en tillfällig beslutsamhet inom honom. De tvingar honom att ändra riktning, men bortom kriserna styrs hans vägval av andra krafter. Han ger sig ut på vägarna, på flykt undan våld och straff, och hans rörelse genom romanvärldens landskap, liksom de flesta av hans möten, drivs av *slumpmässiga* möten och händelser.

Elis enda plan är att hålla sig undan människor och bebodda trakter, vilket han gör under hela våren. Han stjälar mat i visthusbodarna och söker tillfälliga skydd, men överraskas då och då av människor som får betydelse för hans fortsatta vandring. I motsats till Hillevi ser han språket som ett hot, inte en trygghet. Under sin flykt bär han hela tiden på en rädsla för att bli avslöjad. När han av en tillfällighet får åka med en svensk predikant över fjället, till den norska sidan,

värjer han sig mot frågor: "Priset [för resan] var förstås ett evigt frågande. Men Elis teg framgångsrikt och när han sa något ord försökte han låta som när dom lät som svårast i Jolet [hans mors födelseort i Norge]." (GB, s. 125) Han smiter från predikanten, utan att säga ett ord, och tigandet blir en av hans viktigaste strategier för att inte avslöja sin verkliga identitet.

Ett mer överraskande möte sker på den norska sidan av gränsen, när Elis tidigt i gryningen blir överrumplad av en kvinna, vilken lever som utstött i en övergiven och nedgången stuga i skogen. Elis gör inte motstånd när hon griper honom med "hårda händer och beniga fingrar": "Hon drog honom ner mot en grästorvtäckt stuga och några små uthus. Han kunde ha gjort sig fri men tänkte att hon kanske hade mat." (GB, s. 126) Kvinnan har dock ingenting att äta och för en tid blir Elis istället hennes försörjare, genom att fiska och snara småvilt. Eftersom han inte vill lämna kvinnans spädbarn, en flicka, med en mor som inte har "något förstånd alls" stannar han – ytterst motvilligt. Valet att gå eller stanna grundar sig inte i genomtänkta, medvetna beslut.

Den utsatta kvinnan och barnet i skogen kan ses som en parallell till spädbarnets död i Lubben, som Elis också kommer att tänka på, och det här är en av få gånger då han framstår som ansvarstagande. En dag är kvinnan borta och Elis tvingas söka upp människor i den närliggande byn, för att barnet inte ska dö av svält. För andra gången lämnar han över en livlös barnkropp till en främmande kvinna – den första han möter på vägen. Kvinnan för Elis in i ett varmt och ombonat hem som är raka motsatsen till stugan i skogen och där stannar han en tid som dräng, men även den här gången motvilligt. Han funderar på att "smita genast men tänkte på gröten".

Maten och dess betydelse för hälsan leder till att Elis gång på gång i livet hamnar i olika typer av beroendeställningar. Ofta är det kvinnor som förbarmar sig över honom, en Ester, en Dagmar eller en Doris som ger honom mat och värme och stoppar hans strumpor. Han söker dem inte. Elis glider passivt med, utan att *välja* att stanna hos de som ger honom skydd.

Även om Elis då och då fattar självständiga beslut, är dessa påtvingade av olika omständigheter. Av *en händelse* möter han någon som för honom vidare, även om hans vandring ibland tillfälligt upphör. Han gör inte motstånd, inte mot den så kallade den fattiga kvinnans fysiska närmanden och inte mot den reningsprocess han tvingas genomgå innan han får äta vid bordet i det hem där han lämnar hennes barn. Där utsätts han återigen för frågor om vem han är och håller fast vid sin strategi – *tystnaden* – så länge som möjligt. Han tvingas dock uppfinna ännu ett sätt att skydda sig: minnesförlust, som han kombinerar med fåordiga svar på norska. När han blir tvångsklippt med fårsax blottas ärret efter den misshandel han utsattes för i Lubben och hans enda svar på hur han fått det är: "Æ veit ikkj." (GB, s 134)

Den situation som Elis hamnar i, när han lämnat över spädbarnet, har likheter med händelsen i Lubben. Han stiger, ofrivilligt, in i ett rum som präglas av krisen. Ett liv står på spel, men barnet får en amma och överlever. Nu är det i stället Elis *frihet* som är hotad och även om han lyckas dölja sin identitet, sker en form av upplösning av denna. Han tvingas att bada och fråntas sina kläder, som ska

brännas, liksom håret, vilket klipps och kastas i elden. I Lubben införde Hillevi Klarin en *ordning*, grundad i renhet och en tro på språket. Det är en liknande ordnad tillvaro han nu möter och det är beroendet av mat som gör honom passiv och sårbar: "Gröten la sig som en stor värme i magen. Efter ett tag spred sig känslan i hela kroppen och han blev tvärsömnig och tyckte inte att han brydde sig om nånting i hela världen." (GB, s. 133)

Det är möjligt att hävda att även Elis använder språket som skydd, men inte i syfte att *bekräfta* utan att *dölja* sin egentliga identitet. Hans korta och kryptiska svar uppmuntrar husfolket att spekulera i vilken olycka som drabbat honom och hans tankar om deras lustfyllda försök att hitta svaren, utifrån hans *ord*, röjer ett förakt för den typen av tolkningar och slutsatser: "Det hade krupit på honom en känsla av att folk var dumma. Det hade varit så lätt att lura dem. Han insåg att det var för att de själva hade fått hitta på förklaringen till hans dåliga minne." (GB, s. 137) Hans misstro mot språket rymmer en insikt om att det inte nödvändigtvis återger sanning och verklighet – att det är opålitligt.

Elis är uppvuxen i ett hem där "onödigt" talande eller skrivande inte betraktas som positivt, vilket Hillevi också fick klart för sig när hennes journalbok stals efter förlossningen i Lubben. Det handlar inte bara om Elis motvilja inför samtal eller rädslan för att bli identifierad. Hans försök att förstå världen går inte via språket, utan hans fysiska sinnen, framför allt *synen*. Under den första tiden på flykt, bortom människor och samtal, jämför han sig med en räv och ett lodjur och tänker att ensamheten förändrar honom: "Han både hörde och såg bättre." (GB, s. 124) Med luktsinnet söker han, när han närmar sig ett nytt område, efter eventuell röklukt, som kan avslöja människors närvaro. När han efter en fisketur kommer tillbaka till kvinnans stuga, strax innan han förstår att hon har gett sig av, inser han att något är fel, stannar upp och betraktar alla detaljer mycket noggrant:

Han stannade i skydd av granarna och tittade noga på husen. Yxan satt orörd i huggkubben. Det var han själv som satt fast den. Hon brukade bara slänga den ifrån sig. Han kunde inte märka att hon tagit nån ved heller.

Han beslöt sig för att gå ner och hämta yxan innan han närmade sig stugan. Men först synade han av allting. (GB, 130)

Elis "synar av" platsen och drar slutsatser utifrån konkreta detaljer, *läser* landskapet, nästan som en text, men även om tecknen är illavarslande krävs det något mer. Han stiger in i stugan och konstaterar att hans aningar stämmer: Kvinnan har tagit alla sina kläder, lämnat rummet, elden har slocknat och barnet är övergivet.

Elis väg till kunskap och förståelse utgår ifrån studier av detaljer och förändringar i den materiella världen och det som dessa kan tänkas förmedla. I linje med detta, att förlita sig på ett betraktande av konkreta detaljer i rummet, är inte heller klockan det centrala för hans kunskap om tiden, utan den cykliska tid som är synlig: dygnet genom växlingen mellan ljus och mörker, årstiden genom närvaro eller frånvaro av snö. När tider nämns är angivelserna oprecisa. Något har hänt "[i]nnan solen gott opp", "[d]en där marsdagen" och "[p]å

höstsommaren". När hans liv, efter att han stannat som dräng hos spädbarnets nya familj, övergår i rutiner, berättas att han gör vissa saker "[o]m mornarna". (GB, s. 123–137)

Den här cykliska rörelsen, som inbegriper en återkomst – kommer också att präglade Elis rörelse genom rummet i en vidare bemärkelse. Den långa resa genom Europa som flykten, från skuld och rädslan för straff, leder honom ut på avslutas med att han återvänder till Jämtland. Elis lämnar platser så snart hans (falska) identitet eller integritet är hotad. Han stannar slutligen upp vid sin utgångspunkt, Svartvattnet, men det sker först när han övertygats om att hans åldrande och eventuella vittnens död eller glömska innebär ett skydd för hans hemlighet.

Som gränsvandrare tycks Elis, på gott och ont, sakna ett bestämt mål, en bestämd riktning. Det är dock inte bara flykten som driver honom framåt. Han tycks ha en vilja att söka sig ut i världen, eller "frem i bygda" som han säger till drängen Bendik, när han försöker övertala denne att följa honom och ta arbete i ett timmerhuggarlag. Elis är liten och svag, men Bendik stor och stark, vilket gör att han hoppas att huggarna ska ta honom "på köpet". Elis har en god förmåga att dra nytta av människor han möter längs vägen. Han åker, ibland i bokstavlig betydelse, snålskjuts framåt. Samtidigt är dessa möten inte styrda av honom, inte av beräkning och slughet, utan av tillfälligheter. Hans förmåga bottnar främst i att spontant bejaka nya möjligheter – hur plötsligt och oväntat de än visar sig – för att överleva. Vid sidan av slumpmässiga möten framstår, trots allt, inte viljeakter styra den riktning han tar i rummet eller de handlingar han utför, utan snarare instinktiva känslor.

Upplösningen som hot

Vargskinnets tid och plats är, med tanke på gränstematiken, väl valda: 1900-talet, med ett Norrland – och ett Europa – i stark förändring.⁵⁷¹ Historien tar sin början när seklet är ungt, i många avseenden. Att bryta med traditioner och normer, att befria sig från det gamla, ger en känsla av pånyttfödelse. Inom konsten erbjuder modernismen en möjlighet till estetisk förnyelse och vad gäller det övriga samhället öppnar moderniteten för demokrati, jämlikhet och välstånd.

Elis konstnärliga strävan och hans flykt genom ett Europa präglade att våld, under 1930-talet, ger honom insyn i nazismens ideologi och i dess konsekvenser. I sin konst är han varken teoretiker eller moralist. Han ställer upp problem och bearbetar dessa i sitt måleri och i sin glaskonst. Han återger det han *ser*, hur motbjudande detta än kan tyckas för åskådaren. Elis menar att betraktaren måste tåla det: "Människor som inte orkar med sina konstnärers bilder är en sorts frivilligt efterblivna." (SR, s. 303)

Elis ord kan sägas peka mot Ekmans eget bildskapande i romanerna, och mot *grotesken*. Läsaren möter ofta, inte minst i *Vargskinnstrilogin*, utförliga beskriv-

⁵⁷¹ Delar av detta avsnitt är en bearbetning av en tidigare publicerad artikel: Anna-Karin Jonasson, "Upplösningen som hot och kraft. Om gränsoverskridandets ambivalens och vikten av att orka 'se in i det mänskliga', i Kerstin Ekmans trilogi *Vargskinn*", i "Om det man inte kan tala måste man sjunga". *Festskrift till Eva-Britta Ståhl*, red. Peter Degerman, Anders Johansson & Eva Söderberg, Sundsvall: Mittuniversitetet, 2011, s. 73–87.

ningar vilka kan uppfattas som stötande, som exempelvis kroppsvätskor av olika slag, kroppar i förruttnelse och detaljerat beskrivna kärleksscener. Att man "orkar med" bilderna innebär rimligtvis också att man tillskriver dem betydelse – och att man vågar gå utanför sina invanda föreställningar.

Elis arbetar under en tid tillsammans med ett timmerhuggarlag, där han fått arbete trots att Bendik avvikit i sista stund, men den hosta han länge haft visar sig vara tuberkulos. Han skickas till ett sanatorium, mot sin vilja. I mötet med myndigheterna, och vården, duger det inte längre att säga att han inte vet vem han är. Han får ett nytt namn: Elias Elv. Det blir också början på ett nytt liv. På sanatoriet Breidablikk får han sitt första målarskrin och det som upptar hans inledande arbeten är förhållandet mellan ljus och skugga. Jag ska återkomma till Elis konstnärskap, men vill här lyfta fram hur Elis via konsten bearbetar sin ambivalenta känsla inför svaghet. Återigen är det sinnena, framför allt synen, han förlitar sig på, medan språket framstår som bedrägligt.

På sanatoriet stiger han återigen in i ett rum som präglas av krisen, av närheten till döden och upplösningen, men också av en mycket tydlig ordning. Ännu en gång tvingas han acceptera en reningsprocess, med hårklippning, avlusning och utfrågning. Sanatoriets regler innebär också en sträng inordning av tiden, med en dagordning och en behandlingsplan. Vistelsen blir ett "arbete", där uppgifterna består i att äta, vila och rena sig. Elis får undervisning och ägnar sig, på egen hand, åt att läsa Bibeln. Hans liv får en ny, om än inte tydlig, riktning.

Överläkaren Arnesen, som uppmuntrar Elis konstnärliga intresse, menar att hans målningar nog blir fina, bara han börjar använda färger, och inte endast blandar "det svarta och det vita i tuberna till olika gråheter". Elis är dock upptagen av "det svaga ljusets problem" och kommentaren fyller honom med förakt: "Hemma i Lubben hade han fått stryk för att han kladdade ner. I huggarlagets koja i Namskogan hade han fått beröm för att han kunde rita hästar och tjädertuppar så jävla likt. Det som Arnesen sa var hans första kritik. Han blev varse något som han ibland anat: andra såg inte som han. Ibland tyckte han inte ens att de såg." (GB, s. 300)

Redan i beskrivningarna av Elis tidiga teckningar, i skogshuggarkojan, finns en betoning av den intensiva uppmärksamhetens betydelse, vikten av att verkligen se på djupet. Han ser klart, nästan extatiskt, in i huggarnas bakfylla. Han ser sönderslagna läppar, fnasigt skinn och dreglande munnar, där männen ligger och sover ruset av sig. Det är den synliga världen med sitt myller av detaljer Elis återger, men på sitt vindsrum på Breidablikk försöker han "måla fram" det osynliga, det som döljer sig "under den snödimma han lagt ner så mycket arbete på":

Han framkallade det svaga grönbå och förtjockade det till en skogsrand. Försiktigt lät han hålet djupna. Det var svårare att skugga fram figuren. Att en människa kunde bli samma varelse som en snöur, en dimma, ett sjövatten eller en avlägsen skog var svårt att förklara på en målning. Antingen hamnade man i rena osynligheten eller också blev det som nu: när överläkaren kom tillbaka trodde han sig fortfarande se ett utkast. Han såg ingen snödimma. För honom fanns det inget håll med svart vatten i isen. (GB, s. 300)

Det är inte minst i konstnärskapet Elis framträder som *gränsöverskridare* eller förnekare av tydliga gränser. Han hörsammar överläkarens kritik, och förtydligar människans konturer, men föraktar i tystnad den bilden av världen: "Det var ett lurendrejeri han hade gjort." (GB, 301)

Elis ska flera gånger i sitt liv återkomma till konstnärliga bearbetningar av den fruktansvärda händelsen på isen i Lubben och till förhållandet mellan ljus och skugga. På Volds konstskola i Oslo, där han så småningom hamnar, kallas han för "Asfaltkokarn" på grund av sin upptagenhet av mörkret. Hans medstudenter uppmanar honom att bege sig till Frankrike. Där kommer han, hävdar de, att få se att "ljuset i världen är större än mörkret": "Men detta var inte sant. Det var helt enkelt inte riktigt som de sa. Han såg på deras målningar. De var inga dåliga målare. Skuggan vägde därför mer än ljuset. Den var mindre. Men den hade pressats samman och svartnat. Ju skarpare ljuset desto svartare skuggan." (GB, s. 299)

Det svaga ljusets problem kan sägas vara del av en kamp som tidigt framträder hos Elis – en inre kamp som gäller hans motsägelsefulla känslor inför olika former av svaghet och styrka. Han är ofta de svagas försvarare, men retar sig också på svagheten, som den han möter hos sina medpatienter på sanatoriet:

Arild stod över honom. Ansiktet såg ut att lossna. Det rann ur ögonen och skinnet kring dem hängde.

Elis hade velat slå till men han låg på rygg och var svag. Lika svag som den där såraklåbben som skinnet höll på att lossna från. [---]

Han var en sån där som inte kunde göra rätt för sig. Som fick kläs och födas av andra. Han åt och drack och gick till tvättrummet och skötte sig som e stårs. Kladdade med sig på hela kroppen. Låg halva dan, vilade resten.

En lungсотare.

En grå behög med lossnande skinn. Som lät som ett trasigt dragspel i bröstet. En som aldrig skulle kunna arbeta igen. Men med pratet rinnande som hostslem ur käften. (GB, s. 225)

Kroppens egen gräns framstår som svag, då "skinnet höll på att lossna". Arild liknas vid "e stårs", en flicka, och Elis uppfattar att mannens kropp är i upplösning, vilket väcker en aggressivitet inom honom. Han framstår som den svage som vill slå mot den svage, eftersom denne tycks utgöra ett hot mot den egna existensen.

Elis har upplevt känslan av att vara den överlägsne, den som triggas av rädslan i en svagare människas ögon. På väg upp till huggarlaget hade han åkt släde med en liten pojke som kusk: "Han var omstoppad och mätt och rödkindad och kände sig nog bra märkvärdig. Det var en sån där som det fjäskades kring. Blivande bonde. Men nu var han rädd. För meg, tänkte Elis." (GB, s. 201–202) På hästlasset hade Elis för en stund varit den starke. Han hade tagit sig den rätten, genom att tjuvåka med pojken, som uppenbarligen levde i en trygg och välmående värld. Själv var Elis svulten och ensam och hans övertag var tillfälligt, men genom hans huvud för "lite jävulskap". Ur svagheten och det tillfälliga överläget framträder en förtryckare.

Sedan Elis tillfrisknat från TBC och ägnat några år åt konststudier i Norge beger han sig till Berlin. Det är tidigt 1930-tal och Elis vill komma närmare Den

blå ryttaren, en konstnärsgrupp ledd av hans stora förebild Franz Marc. Han ser Marc som "den främste" av hästmålare: "Han visste hur hästar var konstruerade. Han kände deras ensamhet med sig själva." (GB, s. 321) Återkommande ger Elis uttryck för att *känslan* ger kunskap och för sin närhet till djur.

Bakom sig lämnar Elis sin dittills största besvikelse som konstnär. Han förlorade tävlingen om att få måla väggen i Østensjø skolas gymnastiksal och det motiv som han arbetat så hårt med kommer att följa honom under mycket lång tid: Serine och hästarna. Han hade påbörjat skissen redan i huggarlagets koja, med kol från spisen och en gammal påse som material. Även i det här motivet bearbetar han förhållandet mellan ljus och skugga, mellan styrka och svaghet.

Egentligen hade han aldrig sett hästflocken och kusinen Serine tillsammans, de sommarlediga arbetshästarna i skogen och den sköra flickan. Men hästarna hade han sett och rört – och han minns att de var "folktrå", att det inte fanns någonting "som det var så gott humör på som en flock hästar på skogen när de mötte en människa": "Närgångna ångade de av retsam vänlighet, puffade till med en mjuk mule, vände en väldig bak till och pruttade luftigt. En bakhov slängde livsfarligt nära människoskallen som var skör som en glaskaraffin. (De visste det, de visste det.)" (GB, s. 309) Bland hästarna, "den tunga och yra flocken", placerar han Serine och hon var "genomskinlig som papper mot hästmassan". Svaghet och styrka, ljus och mörker – här finns ingen enkel dikotomi, ingen tydlig motsats.

Hästarna hade levt i ett beroende, precis som han själv så ofta tvingats göra, som fattig flykting och konstnär, men de var starka och de visste om det. Ändå skonade de den sköra "människoskallen". Elis farfar, gubben i Lubben, hade inte varit lika skonsam. Det var han som slagit Elis medvetlös med ett tillhygge efter händelsen med spädbarnet. Vad han slagit med var Elis inte säker på, men det efterlämnade det stora ärr han har i bakhuvudet. Hans dröm om att få måla Serine och hästarna gick, till hans stora besvikelse, om intet när det i stället blev en annan elev, Bjarne Ness, som fick i uppdrag att måla väggen.

Det vinnande bidraget imponerar inte på Elis, även om hans lärare på konstskolan försöker förklara: "Vold talade om det dynamiska spelet av krafter mellan kropparna på bilden. Hur pojken framför hästen drog den tunga volymen genom diagonalen. Och segrarens statuariska position. Lugnet i den. *Seierherren vender hjem* hette bilden. Förloreskan, tänkte Elis och såg på Serine bland hästarna." (GB, s. 316) I konkurrentens bild är det människan som, trots sin litenhet, dominerar rummet, driver rörelsen framåt – och är segraren. I Elis bild samspelar den lilla människan med en kraftfull, men inte fientlig omvärld. I den konstteoretiska världen, där bild omvandlas till ord, i 1930-talets Europa är den typen av människa en förlorare.

Misslyckandet utlöser ett beslut: Elis bestämmer sig hastigt för att lämna Norge, men han har också lärt sig något av sin förlust. En vän från målarskolan i Norge, Erling Christensen, är en av få personer Elis är bekant med i den nya staden Berlin, en stad i förvandling i och med nazisternas maktövertagande i Tyskland. Elis har tidigt förstått vad det är partiet vill ha, som när ett nytt emblem med svastikan efterfrågas: "Han hade näsa för detta: en viss modern flotthet på den gamla grunden. Så skulle det vara. Detta solkors med hakarna. Han ritade för

att visa vad han uppfattat. Elegans. Stramhet.” (GB, s. 356) Det moderna förenas med tradition, men Elis förmåga att skapa de bilder som efterfrågas bygger inte på teoretisk kunskap eller bildning. Han har ”näsa för detta” och *ser* hur det ska vara.

Via Christensen får Elis uppdrag hos de nya herrarna, vilket också leder till att han går med i det nationalsocialistiska partiet. Det är bara ”en formalitet”, hävdar Erling, men bra för kontakterna. Än en gång glider Elis in i beroende. Än en gång är det också slumpen som fört honom dit: På båten över till Tyskland kommer Elis av en tillfällighet att tala med maskinchefen, som ger honom en adress i Berlin, vilken han sedan glömmet. Den försvinner i ”den underliga glömska som är ett stort minne, fast oåtkomligt för viljan och avsikten”. (GB, s. 354) Ur skräcken och ensamheten ”steg den till slut upp”. Det är adressen till ett tryckeri som flyter upp i hans minne och där får han sitt första uppdrag.

Formalitet kan sägas vara ett nyckelord när det gäller Elis uppdragsgivares estetik. Allt ska formas, pressas in i klarhet och tydlighet, och vara ”stort och ljusst”. Men Elis vill måla och det får han nu. Han kan dock inte glömma Franz Marcs akvareller, som han sett i den judiske herr Roschs galleri, och han vill försöka köpa dem, men det finns ett problem: Rosch och hans fru har haft besök av en SA-man. Den moderna konsten faller inte nazisterna i smaken och Elis tänker att Roschs förmodligen ”haft åtskilligt att sälja som de nya männen kallade urspårat och perverst” (GB, s. 358). Elis ägnar inte politiken många tankar, mer än när han hånar de högtravande slagorden, men han skräms av frikårs soldaternas framfart. Han ser blod på gatorna. En kväll hör han en kropp falla i floden Spree, skymtar frikårsuniformer och springer av skräck.

Händelsen får honom återigen att minnas det våld han utsattes för i hemmet i Lubben. Där var förövarnas ansikten inte så många som i Berlin. De var lättare att hålla reda på. Men den ensamhet som han längtat så mycket efter är inte längre lika lockande. Han har blivit en del av en stor, anonym massa, där tillvaron tycks vara ett evigt lidande, ett ”Ixions hjul”: ”*Du veit ikkje håcken je ä*. När han insåg att ingen visste det, bokstavligen ingen av dessa miljoner människor i det stora hjulet, då greps han av skräck”. (GB, s. 354, kursiv i original.) Elis betoning av detaljerna rymmer också en betoning av det individuella, både i konsten och i människan. I Berlin försvinner han i mängden, precis som frikårs soldaterna, villkas ansikten han inte kan hålla isär. Även här finns hotet om upplösning – inte främst av kroppen, men av Elis som individ.

Modernisten Elis

Elis ger hela tiden, om än inte alltid i handling, uttryck för ett motstånd till teorier och ideologier. När han kommer till Berlin är expressionismen, som Franz Marc var en del av, överspelad, vilket han har svårt att förstå: ”Det retade honom att allting gick så fort. Var inte en bra målare en bra målare hur tidens hjul än svängde?” (GB, 357) Bra konst är tidlös, menar han, och det är sina sinnen han litar på: han *ser* när det är bra: ”Det behövs inte många ord. Ingen konstteori och inte en massa politisk filosofi.” (GB, s. 358–359) Hans fruktlösa försök att komma över Marcs akvareller lyfter fram modernismens dubbelhet: Marc var, som

många andra konstnärer, en krigsentusiast inför första världskriget, men dog på slagfältet i Verdun 1916. I det kraftfulla, moderna och krigshetsande Tyskland, på väg mot ett andra världskrig, betraktas hans konst som pervers. Konsthandlaren tvingas gömma akvarellerna.

Mellan den fiktive konstnären Elis Eriksson och den verkliga författaren Pär Lagerkvist finns flera paralleller. De verkar vid samma tid, är modernister med dragnings mot expressionismen och båda misstror språket. De är dessutom upptagna av samma problem: relationen mellan ljus och mörker. Jag menar att en blick på Lagerkvists bearbetning av dessa motiv kan fördjupa förståelsen för de inre motsättningar som anas i Elis tankar om ljus och mörker.

Enligt Karin Fabreus finns i Lagerkvists dikter samband mellan dikotomin ljus-mörker och flera andra motsattpar, som liv-död och rymd-djup, men motsatserna utplånas också ibland "då båda parterna tillskrivs en gemensam egenskap".⁵⁷² Såväl ljuset som mörkret kan vara djupt och det uppåtsträvande ljusa kan innehålla mörker. I novellsamlingen *Människor* (1912) representerar ljuset gemenskap, medan mörkret står för ensamhet.⁵⁷³ Här finns också en polaritet "mellan den odlade marken och den vilda kaotiska naturen", där ljuset förs samman med odling, liksom flitighet, godhet och ordning, medan mörkret är granskog och död, men i slutet av texten ges en paradoxal bild av förhållandet, påpekar Fabreus. En "svart kristall" ligger "på den vita marken" och den sägs *likna* "en sommardags höga jus".⁵⁷⁴

Det mörka ljuset är därmed bara en *bild* av det naturliga ljuset. I *Två sagor om livet* (1913) ställs solskenet på landet mot det artificiella ljuset i staden där ljusskenets löften om gemenskap "släcks av mörkret kring det framrusande tåget".⁵⁷⁵ I novellsamlingen *Onda sagor* (1924) stärks kopplingen mellan något hotfullt och det konstgjorda ljuset. Även om Pär Lagerkvist kom att bli en stark motståndare till Hitler och nazismen, som redan 1924 hade börjat göra väsen av sig i Tyskland, brukar *Onda sagor* kopplas till hans uppgörelse med sin pietistiska uppväxt.⁵⁷⁶ Men det går att urskilja ett samband mellan det artificiella och hotfulla ljuset i *Onda sagor* och i nazismens propagandabilder. Lagerkvist tycks redan i början av 1920-talet ha sett problemen med det alltför välordnade, med falska ord om möjligheten att få leva i en ljus och livskraftig värld, bara man sköter sig, följer reglerna och bejakar styrkan i gemenskapen.

Dessa insikter når också Elis tidigt fram till i Berlin. Under den första tiden lever han i ensamhet och fattigdom. Anonymiteteten, eller *avindividualiseringen*, i storstaden skrämmer honom. Men skrällen tycks också växa ur en känsla av att hela hans världsbild förvrids:

I Berlin fanns ingenting som han kunde känna igen när han kom dit. Människomassorna förryckte hans bild av världen. Ja, han hade knappt vetat att han haft

⁵⁷² Karin Fabreus, *Sagan, myten och modernismen. Pär Lagerkvists tidigaste prosa och Onda sagor* [diss.], Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 2002, s. 146.

⁵⁷³ Ibid., s. 147.

⁵⁷⁴ Ibid., s. 149.

⁵⁷⁵ Ibid., s. 151.

⁵⁷⁶ Ibid., s. 21.

en förut. Han hade trott att världen var världen. Med fjäll och hav i kanterna. Men här: var himlen ens himmel och regnet regn? Han gick till Tiergarten, drog sin tunna skosula i gräset. Han tyckte det var en sträv mattragg. Kunde vara fabriksjord. [---] Han försökte känna igen något. Vadsomhelst. Men runt honom snurrade staden med gatorna till ekrar, brinnande och flimrande av människoansikten. Ixions hjul. (GB, s. 353)

Världen framstår som konstgjord, artificiell. I 30-talets Berlin rullar allt överhuvudtaget mycket snabbt och snart rör sig även Elis allt hastigare framåt. I den världen behöver han pengar, för att ha råd med en "ljus kostym" och med att köpa "sin nya ljusa våning". (GB, s. 361) Men under sitt sökande efter det judiska paret Rosch möter han den svaghet som nazisterna tvingat in hunsade människor i, som i en gammal man som skräms av Elis frågor: "Det var ingen förställning: han såg ut som en hund och han väntade stryk." (GB, s. 365) Det här är återigen ett slumpartat möte som för honom i en ny riktning och förändrar hela hans tidsuppfattning, som också den påverkats av det höga tempot:

Nu visste han inte vad han skulle ta sig till. Det stod stilla i huvudet. Han brukade alltid ha bråttom när han var ute. Han var på språng, hade tider att passa. Det kändes så nu med. Men inuti honom hade en klocka stannat. Han hade en lång, seg känsla av utdragen tid i kroppen. Om han gått ute på gatan skulle han ha blivit överkörd. Ixions hjul skulle ha svängt över mig, tänkte han. Jag hade aldrig hunnit undan. (GB, s. 365)

Till skillnad från Franz Marc får Elis inblick i krigshetsarnas destruktiva sidor och han tar avstånd från våldet.

Den ordlös känslan

Känslornas inverkan på Elis handlingar framträder tydligt i tankar där han liknar sig själv vid djur. Redan under sin flykt från barndomshemmets misshandel identifierar han sig med en räv och ett lodjur, driven av sin självbevarelsedrift. Han får djurens sinnen – hör och ser bättre – men det handlar också om ett försvar mot människors fördömanden, när han tvingas stjäla eller smita undan: "Till slut skämdes Elis lite. Han blev förvånad över sig själv för han hade trott att han lyssnade med lodjursöron och inte kunde skämmas mer." (GB, s. 125)

Just genom att identifiera sig med ett djur försöker han *bevara* sin värdighet. Några år senare, i Kristiania (Oslo), följer han efter en hund i flera veckor. Varför vet han inte, men de tycks förenade i en upptagenhet av att leva i nuet: "Du och jag i solen, lusvarg." (GB, s. 307) Elis, som under några år studerat på en konstskola, är fattig, men samtidigt fri. Han och hunden vandrar tillsammans längs gator och kajer. Hos Elis finns ingen strävan efter att härska över andra, varken djur eller människor. Han är upptagen av sitt konstnärskap och av att se och uppleva.

I gestaltningen av Elis finns en spänning mellan passivitet som å ena sidan frihet, å andra sidan fångenskap. Enligt Theodor W. Adorno ger konsten uttryck för den undanträngda naturen på ett indirekt, negativt sätt. Den förmedlar ingen

försoning i sig, utan ger lidandet en röst. I *Minima Moralia. Reflexioner ur det stympade livet* ger han dock en möjlig bild av hur den frigiorda människan skulle kunna te sig, som en varelse som njuter av livet, trött på utveckling, ständig handling och maktutövning, tillfredsställd av att bara finnas, "Rien faire comme une bête, flyta på vattnet och lugnt blicka upp i himlen".⁵⁷⁷

I sin närhet till hunden, sin passiva livshållning och sitt avståndstagande från våld och övergrepp framstår Elis som den människan. Samtidigt har hans passivitet en baksida. Bortom friheten i stunden delar han och hunden också en typ av fångenskap: De är båda, för sin överlevnad, beroende av välgörare. Deras relation, där Elis för en tid delar sin mat med hunden, bottenar i just beroende: "Han var inte vild, inte ens förvildad. Men han hade förlorat den som gav honom födan." (GB, s. 318) I många år tvingas även Elis förlita sig på välvilliga människor, som ger honom mat och möjlighet att utveckla sitt konstnärskap.

Hunden som motiv återkommer i trilogin och tycks representera en passiv kommunikation. Elis möter flera hundar i sitt liv och mellan dem och avvisandet av språket finns tydliga paralleller. Hunden som hans far, Vilhelm, låter jaga efter Hillevi när hon lämnat Lubben med det döda spädbarnet är ett exempel på det. Hunden skäller och nafsar efter Hillevi som tvingas stanna, men mannen talar aldrig till henne. Kommunikationen sker i stället via hundens och mannens ordlösa aggressivitet. Vilhelm knuffar till henne, sträcker fram armarna och hon överlämnar det döda barnet. I ordlösheten finns ett underliggande hot, som senare upprepas när Hillevi strax innan giftermålet med Trond får ett brunt paket, som visar sig innehålla en avskuren hundtass:

Hon fick aldrig veta vem det var som hade lagt paketet i hennes trappa men hon förstod att den som gjort det ville säga henne någonting. Hon förstod också att hon måste svara på det. Ett samtal hade inletts.

Det är svårt att tala med den vars språk man bara ofullständigt förstår.

Hon tänkte på hundar. Tassen var efter en svart hund. Men det hade funnits vitt på den, längst opp. En svart hund med vita tecken.

Det fanns en som hon genast tänkte på. Den hunden hade haft ett par vita fläckar i pannan. De hade sett ut som ett par stirrande ögon.

Hon trodde att den som lagt paketet i trappan ville att hon skulle tänka på just den hunden. Desto större skäl att ingenting nämna åt Trond. För då betydde tassens:

Ge dig iväg. (GB, s. 161)

Hillevi tolkar budskapet, via analogier, och uppfattar uppenbarligen denna ordlösa kommunikation som ett "samtal". Hennes försök att dra slutsatser utifrån liknande tecken fortsätter också. När Elis 1945 återvänder till Svartvattnet, på ett tillfälligt besök, köper han *impulsivt* en hund med samma färgteckning som den hans far hade: "Vad fan fick mig att köpa den?" (SR, s. 100) Hunden är aggressiv och biter honom i handen, men han fostrar den, huvudsakligen genom handlingar, inte kommandon. När Hillevi får syn på Elis, känner hon igen honom.

⁵⁷⁷ Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexioner ur det stympade livet*, övers. Lars Bjurman, Lund: Arkiv 1986, s. 193.

Långts senare noterar hon att det berodde på att han var *"en levande avbild av sin far"* och därför att han hade en hund *"av samma slag som den hans far en gång hade hetsat efter mig på isen"*, men Elis hade inte känt igen henne och de *"talade inte med varandra."* (SR, s. 128, kursiv i original.)

Hunden fungerar i *Vargskinnet* som en symbol för denna ordlösa kommunikation, menar jag, och bandet mellan Elis och djuret stärks. Via Elis tankar möter läsaren också upprepade gånger ett avvisande av analytiskt tänkande kring konsten och av tydliga formuleringar av vad som utmärker estetisk kunskap. Elis återkommer ständigt till vaga, nästan naiva formuleringar kring att allt handlar om att *se*. I stunder av intensivt skapande befinner han sig i ett rus, känner ett *"vrål inombords"*. (SR, s. 149)

Tillbaka i Sverige, efter kriget, övergår Elis till att arbeta med glaskonst. I sin ugn på glasbruket Avla skapar han barn av glas, efter att ha tecknat av ett dött spädbarn. Han kallar dem Lykkeman-Niding. När han möts av kritik, hävdar han att det finns barn som varken är döda eller levande, och att man måste få teckna av dem. Ingen tycks förstå honom, inte heller konstvärlden. Den första utställningen får mycket negativa recensioner och i fråga om ordval påminner kritiken om nazisternas syn på modernismens konst. Elis glaskonst beskrivs som *"grotesk"* och *"morbid"*:

Den mänskliga deformationen avsatte sig under krigsåren i den bestialitet och de orgier av sadism, som öppnandet av de nazistiska koncentrationslägren har visat. Har vi icke haft noga av dem? Är det icke tid att lämna dem bakom oss?

Detta förnekar Elias Elv med själva kärnan i sin utställning, den olycksaligt publikdragande Lykkeman-Niding. Där smyger sig den mänskliga deformationen tätt intill själva livets källa. (SR, s. 287)

Lykkeman-Niding kan också uppfattas som en förening av grotesken och det sublimes. I skapandet ger Elis uttryck för ett bejakande av upplösningen och av det oförutsägbara i skapelseprocessen: *"Massan smälte kring sina ofödda bilder. Blåsor och slöjor tog gestalt och löstes opp djupt inne i den. Det fanns en vilja i denna amorfa massa. Han drogs till den. [...] Det som rörde vid den och fick den att ta en trevande form var ofta en förorening, något oönskat. Ett litet fel."* (SR, s. 158–159) Han tycks på ett indirekt sätt frammana gestalter ur massan. Skapandet sker inte i första hand med hjälp konstnärens vilja, utan materialets reaktioner och *"den lilla felaktigheten"* ungefär som *"i livsprocessen"*. (SR, s. 197) Upplösningen framstår här inte som ett hot, utan som en förutsättning för skapande.

Detta här är romantiska bilder av konstnären, som ett besatt geni, en gudalik och unik skapare. Elis uttrycker sig också i liknande termer. Han vill *"vara gud"*. Samtidigt rymmer skildringarna av hans strävan mer än ett uttryck för subjektiv skaparkraft och frigörelse från gamla traditioner. I utövandet av sin konst, vare sig det handlar om teckning, måleri eller glaskonst, befinner han sig i ett tillstånd *bortom* språket. När han överger sina uppdragsgivares kartongskisser i Nazityskland och övergår till sitt eget skapande, är det sinnesintryck och känslor, inte

tydliga beslut formulerade i ord, som driver honom framåt – och han liknar återigen sig själv vid ett djur:

Han fick en häftig längtan efter att arbeta i olja. Han vankade omkring i ateljén och vände slutligen kartongen mot väggen. Sen började han nubba opp en duk på spännramen. Det nätta ljudet av hammaren gjorde honom väl till mods. När han väl börjat måla tänkte han inte. Kunde och behövde inte tänka. Erling Christensen hade rätt. Okunnig som ett få. Ingen analys. Alltså: måla på bara. (GB, s. 369)

Elis drivs av sin "längtan", sin rastlöshet och han stimuleras av ljud. Han agerar, men tänker inte.

Återkomsten – att vandra över en hård yta av nu

Elis kan inte stanna länge på platser där sträng ordning råder. Han står inte ut med kraven på bildning och konstteoretiska kunskaper i Oslo och han står inte ut med nazisternas regelverk i Berlin. Han ser likheter mellan den vinnande bilden, *Seierherren vender hjem*, i konsttävlingen i Norge och de "herrar" som har makten i Tyskland. Det är resultatet av ordning och sträng gränssättning han inte står ut med: övergreppen. Samtidigt som han är konsekvent i sin avsky inför förtryck fattar han sina beslut i stunden, spontant utifrån ingivelser. Avvisandet av analyser gäller såväl livet som konsten och som gränsvandrare är och förblir han densamme.

Fjällkedjan, vilken skiljer Norge och Sverige åt, fungerar som en brygga för Elis. Vid två tillfällen flyr han över den, undan möjliga förföljare. Första gången, år 1916, är det rädslan för straff, som driver honom. Elis är, på ett eller annat sätt, inblandad i spädbarnets död i isvaken i Lubben och han flyr till Norge. I motsatt riktning, från Norge till Sverige, flyr han 1941. Då är det den tyska ockupationsmakten, och risken för att uppfattas som nazistsympatisör, han lämnar bakom sig. Under var och en av vandringarna över gränsen upptas Elis tankar av skillnaden mellan mänskligt och omänskligt. Han funderar också över beroende, av andra människor, och ensamhetens frihet.

Precis som Risten, i mötet med den diffusa och okända varelsen på Forsbron, känner Elis skräck när han får syn på tre andra människor som vandrar över fjället. Den otydliga bild han får av dem gör det omöjligt att avgöra om de är på flykt, som han, eller om de är tyska gränsbevakare:

Vid tolvtiden den andra dagen såg Elis tre grå figurer. Han hade ingen kikare utan försökte skärpa synen genom att kisa. Men det gick inte att se om de hade vapen. [---]

Tre stackars löss. Utvandrare från lögnens rike.
Eller tre bevakare?

Han måste vara vaksam på de tre som knagglade på där borta. De gick som på Mars. Kanske var det en annan tid så här högt oppe. Planettid. Han drog runt skruven på sitt armbandsur igen för han fick inte tappa bort det som var tiden. (SR, s. 15)

Livet och resan genom Europa har påverkat Elis. Han är nu mycket noggrann med att hålla reda på tiden och att komma ihåg exakt när han fick syn på de tre vandrarna. Han försöker också kontrollera sin position i rummet, med hjälp av en kompass, men den upphör att fungera. Det förgångna är ständigt närvarande i hans tankar, under denna intensiva upptagenhet av vandringen, och landskapet manar fram detaljerade minnen av den första flykten, 1916: "Finns allting kvar? Alldeles under en hård yta av nu." (SR, s. 20)

Trots försöken att med moderna hjälpmedel kontrollera tiden och rummet är det minnet som styr hans vandring. Det är "fattiggutten", hans unga jag, som är vägvisare. Återvändandet till hemlandet tycks också vara ett återvändande till den identitet han har försökt förtränga.

Dagen därpå överraskas Elis av två balter, på flykt från tyska arbetsläger i Norge, och deras ledsagare, en äldre same. Han har sökt skydd i en koja och kan inte komma undan mötet. Återigen känner Elis stark rädsla, men långsamt "rann skrällen ur honom när han förstod att orden inte skulle bli Hände hoch! eller vad fan de hittade på att säga i såna här situationer":

Han var alldeles slak och vände sig försiktigt om. Den andre sa fortfarande inte ett ljud. Elis fick opp ett gammalt fromt hälsningsord ur sitt pojkmänne och sa det:

Sign møte!

Den andre mumlade guds fre tillbaka. (SR, s. 22–23)

Detta visar sig vara ett mycket betydelsefullt möte, både för Elis och flyktingarna. Elis befinner sig inte på den plats han beräknat. Han är vilse. Det finns flera paralleller mellan Elis möten på fjället och Ristens möte med sin morbror på Forsbron, intill gränsridarens hus. I båda fallen känner karaktärerna skräck inför det okända, men blir hjälpta av sina minnen och gamla språkkunskaper.

Ett skört förtroende växer fram mellan samnen och Elis. De två baltiska flyktingarna är i dåligt skick och Elis hjälper deras ledsagare att ta dem över fjället. Instinktivt vill han vända sig bort från såren och blodet, men beordras att tvätta och lägga om flyktingarnas trasiga fötter. Elis funderar över deras förlorade identitet, under smutsen, blodet och de trasiga kläderna. De framstår bara som kroppar, med "[h]ungerhål": "Vad var det för människor? Allting som kunde ha varit en skollärares eller lantarbetares eller busschaufförs uppsyn, gester och kläder hade för länge sedan fallit av dem. Till och med nationaliteten." (SR, s. 23)

Medan Elis tar hand om männens kroppar sker en förändring i hans sätt att se på dem. Omvårdnaden väcker barndomsminnen till liv och han identifierar sig med flyktingarna, i en process som tycks förmänskliga dem i hans ögon. Under den fortsatta vandringen ser han "mer på deras fötter än på sina egna", eftersom han vet "hur det blottade köttet" ser ut och "hur det måtte kännas att gå på det". (SR, s. 24) Han och flyktingarna ler mot varandra, i samförstånd: "Det var ett smärtleende. En sorts samförstånd eftersom de båda visste hur fötterna tog sig ut." (Ibid.) Flyktingarna blir en spegel i vilken Elis ser det främmande och känner igen sig själv.

*

Den Elis som för andra gången vandrar över fjället kan tyckas vara förändrad, men egentligen har han snarare återvänt till den han en gång var och alltid har varit, "under en hård yta av nu". Medan Hillevi genom självrannsakan tvingas omvärdera sin syn på sig själv och andra fortsätter Elis sin flykt och förblir i grunden densamme. Hans förnekande av sin identitet tycks paradoxalt nog konservera den. Först i slutet av livet, och i slutet av trilogin, erkänner han öppet att hans rätta namn är Elis Eriksson. (SKL, s. 387) Om hjälten/människan i den grekiska romanen, som domineras av vägens kronotop, skriver Bachtin att hon inte bara "utstår" det ödets spel som driver henne framåt, utan också "*bevarar sig själv* och för oförändrad med sig sin absoluta *identitet med sig själv* ur detta [ödets] spel, ur alla ödets och slumpens växlingar".⁵⁷⁸ Det stämmer väl in på karaktären Elis.

Precis som när det gäller Hillevi kan Elis sätt att förhålla sig till tiden och rummet sättas in i ett litteraturhistoriskt sammanhang. Vägens kronotop, den äldsta av de kronotoper som Bachtin tar upp, har sina rötter i den grekiska äventyrsromanen. Utmärkande för detta tidrum är att hjältens (protagonistens) rörelse genom berättelsens värld styrs av slumpen, det vill säga av andra krafters inverkan eller av plötsliga ingivelser.⁵⁷⁹ Slumpen skapar därmed också vändningarna i handlingen och i hjältens liv, men denne är inte helt inaktiv: "Hjältarna agerar naturligtvis – de flyr, försvarar sig, kämpar, räddar sig – men de agerar så att säga som fysiska människor, initiativet är inte deras [...]."⁵⁸⁰ Slumpartade möten har också betydelse för dessa livsavgörande ändringar av riktningen och Bachtin räknar även med mötets kronotop, "en tids- och rumspunkt", i anslutning till vägen. I dessa möten överskrids såväl sociala som rumsliga avstånd:

På vägen ("stora vägen") korsas i en tids- och rumspunkt de mest skilda människors vägar i tiden och rummet – representanter för alla befolkningsgrupper, positioner, trosbekännelser, nationaliteter och åldrar. Här kan av en tillfällighet människor träffas som normalt skiljs åt av den sociala hierarkin eller av en avlägsenhet i rummet, här kan vilka kontraster som helst uppkomma, allehanda slags öden mötas och sammanflätas.⁵⁸¹

Det här är grundläggande för berättelsens handling. Protagonisten fattar inga självständiga beslut, utan överlåter sitt livsöde åt slumpen. Rörelsen genom romanvärlden, längs vägen, kan även böttna i mänskliga fel och brott, varför den ofta ansluter till motiv som flykt, igenkänning-icke igenkänning, sökande och finnande.⁵⁸² Dessa drag hos vägens kronotop ger en speciell bild av människan: "Det är helt klart att i en sådan tid kan människan blott vara absolut *passiv* och absolut *oföränderlig*. Allt bara *händer* henne. Själv är hon berövad all initiativförmåga."⁵⁸³ Människans handlingar "reduceras till blott och bart *påtvingad*

⁵⁷⁸ Bachtin, 1991a, s. 31. Kursiv i original.

⁵⁷⁹ Ibid., s. 153.

⁵⁸⁰ Ibid., s. 23.

⁵⁸¹ Ibid., 153.

⁵⁸² Ibid, 24–25.

⁵⁸³ Ibid., s. 31.

rörelse i rummet (flykt, förföljelse, efterspaningar), dvs till ett *byte av plats i rummet*”.⁵⁸⁴

Dessa drag och den av slumpen, eller brottet, drivna rörelsen genom rummet utmärker karaktären Elis Eriksson som gränsvandrare: hans livsöde och den kombinerade flykt- och bildningsresa han gör genom Europa. Hans hållning till livet är främst passiv. Han glider med i händelseförlopp, till synes ansvarslös. Hillevi, däremot, utmärks av handlingskraft och beslutsamhet. Båda dessa sätt att agera och röra sig igenom rummet, liksom karaktärernas sätt att använda språket, får såväl positiva som negativa följder.

Risten Klementsens: konstruktören

Rösten från gränsen

Om Hillevi som gränsvandrare främst är en gränssättare och Elis en gränsoverskridare är Risten den som lever *på* gränsen, den som ständigt tycks befinna sig i en position innanför *och* utanför en grupp eller en gemenskap. Brook Martin skriver att Risten rör sig mellan, och lever i, två världar, "inhabiting a space in-between, a threshold point that is widened between cultures to become itself a valid arena of the intercultural".⁵⁸⁵ När Risten som treåring hämtas från sin morfar Mickel Larsson, en fattig same, hävdar denne att det är lika bra: "Hon är ju inte av lappsläkt, sa han. Inte rektit." (GB, s. 252) Hennes mor är same, men hennes far, som aldrig gett sig till känna, påstås vara en skotsk lord. Att Risten är av samesläkt låter omvärlden henne aldrig glömma: "Nog syns det att hon hör till svartingen sa de om mig. Men sällan att jag behövde bekänna". (GB, s. 335) Hennes fosterfar, Trond, har lärt henne att säga att hon är svensk medborgare om någon ställer frågor om hennes härkomst.

I synen på Ristens ursprung vacklar både Hillevi och hennes man mellan att försvara henne mot rasism och att själva ge uttryck för en nedlåtande syn på samerna. Innan de har bestämt sig för att själva bli fosterföräldrar, får de besök av ett par som kanske vill adoptera henne, men ångrar sig. De anser att Risten verkar "våldigt lapsk": "Hillevi sa innan hon tänkt sig för: Men det är hon inte! Inte riktigt." (GB, s. 257) Hon känner ilska, över att de talar över huvudet på Risten och tycks betrakta henne som en vara, men inser att hon har upprepat Mickels ord.

Som fosterbarn hos Hillevi och Trond Halvarsson väcker Risten också avund, då bybor skvallrar om att hon kanske ska få ärva och uttrycker sig nedlåtande om fosterbarn. Hon ärver dock inte sina fosterföräldrar och små detaljer avslöjar att hon aldrig får inta samma roll som deras biologiska barn. När hennes syster Myrten skickas till Katrineholm, för att ta sin examen på läroverket, blir det bestämt att Risten ska följa med, men hennes utbildningsväg är enklare: "Jag

⁵⁸⁴ Ibid.

⁵⁸⁵ Brook Martin, 2010, s. 27.

hade hittills hjälpt till i affären men nu skulle jag med som sällskap åt Myrten. Bota hennes hemlängtan och hålla henne kvar vid böckerna. Jag fick också gå på Enskilda läroverket, fast på hushållskurs i det som varit den gamla Praktiska skolan.” (GB, s. 348) Ristens roll är hjälpredans.

Ristens rörelse genom livet och världen styrs i huvudsak av andra: hon blir skickad på olika uppdrag, agerar för andras räkning. Hämtningen från fjället, där hon bott med sin morfar och morbror, är bara den första av många förflyttningar som hon ofrivilligt tvingas göra. När Risten ska gifta sig bestämmer sig Hillevi och Trond för att hon ska ”få ett ordentligt bröllop”, men mitt under hennes förberedelse inför vigseln låter Hillevi ”skicka efter Kristin”, för att hon ska övervaka tillredningen av bröllopsmiddagen. (GB, s. 380) Hillevi bestämmer att Risten ska få ett dyrbart guldsmycke i bröllopspresent, men dottern Myrten får kort därefter ett likadant. Fosterföräldrarna tycks sträva efter att räkna in henne i familjegemenskapen, men hon tillåts aldrig inta en unik roll, som individ.

Små nyanser avslöjar att Risten har en lägre position än fostersystemen. De visar att Hillevi också är medveten om detta, även om hon inte inser sin egen roll som medskapare av barnens relation. Deras ojämlikhet yttrar sig ibland mycket konkret i rummet, som när Trond ber dottern Myrten om en ”rakpuss”:

Det hade hänt förr att hon förargat sig över Myrten när hon finlemmad och med pussmun som en bokmärksängel reste sig för att spetsa läpparna mot hans kind. Förr hade Kristin lyft upp henne mot pappan. Hillevi hade tyckt synd om den faderlösa. Trond menade inte att vara grym. Men blod är tjockare än vatten och karlar kan vara tanklösa. (GB, s. 332)

Risten hade ”lyft upp”, upphöjt, sin syster till pappans nivå. I Hillevis tankar är den övriga familjen som är tanklös, inte hon. Gränspositionen innebär inte bara ett utanförskap för Risten, utan också, paradoxalt nog, en ökad *intimitet*:

Många trodde nog innerst inne att fast jag hade fått det så bra bekände jag mig ändå till de andra, vare sig det nu gällde rik eller fattig, byssbo eller lapp. För de berättade sånt för mig som de aldrig skulle ha sagt åt Myrten. De trodde inte att jag skulle bära fram det hemma.

Det gjorde jag inte heller. (GB, s. 336)

Fosterdotterns position som liknar tjänstefolkets, som hemma hos Hillevis faster Eugenie och i överklassens jaktvillan i skogen: en insyn i saker som är dolda för andra. Innan Hillevi har gift sig med Trond intar hon ibland en liknande mellanposition. På ett besök i jaktvillan rör hon sig mellan tjänstefolkets och jaktherrarnas tydligt avdelade utrymmen och som barnmorska stiger hon in i såväl fattiga stugor som prästens hem, och känner sig inte hemma i något av dessa rum. Först när hon lämnat sitt yrke och blivit handlarens fru hittar hon en trygg tillhörighet, som del i en framväxande medelklass. Hillevi upplever att hon har fått en ny auktoritet direkt efter vigseln, då ”något hade hänt” och hon sedan är den som ger prästen goda råd, inte tvärt om; Vigseln ”hade verkat”. (GB, s. 183)

För Risten är den positionen inte tillgänglig, inte ens när hon har gift sig. Hon kommer ur en fattig samesläkt, medan makens är rik. Risten har sett fram emot

friheten i nomadlivet på fjället, men Hillevi oroar sig för att hon ska tvingas till underkastelse. I ett brev, skrivet kort efter Ristens bröllop, är det inte bara sin oro hon beskriver. Hon ger återigen uttryck för sin ambivalenta syn på samerna – och på Risten:

De ha nog sin frihet när de komma utom räckhåll för oss, för vår skolning och våra omdömen om deras liv. Men jag anar annat också. Jag såg de mäktiga lappkungarna när jag var ung. Det är inte Ditt folk, Kristin. Din morfar var en fattig man. De rika lappfamiljernas överhuvuden hade fingrar som klirrade av silver. Jag minns deras storhet och de böjda nackarna och plirande ögonen runt omkring dem. [---]

Ska Du böja huvudet, Kristin? Ska du bli Risten och ge plats vid härden åt Din make? (GB, s. 378, kursiv i original.)

Hillevi berättar att hon själv sökt friheten, när hon lämnade "sjukhusreglementet" och sin fasters "moralkakor" i Uppsala och slutligen också den man hon var "hemligt förlovad med", men menar att hälsan och tryggheten är lika viktiga: "Du har växt upp här. Du har sovit i rummet med de vita möblerna. Inte en dag har det fattats ved eller lyse här hos oss. När Du har febrat har jag bäddat ner Dig och skött Dig." (GB, s. 378) Hon skriver under brevet till sin "lilla flicka" med "Din egen Tant Hillevi".

Hillevi formulerar sig som en mor till sin dotter, men med vissa förbehåll. Hon uttrycker förakt för samernas sätt att leva, framhäver det privilegium det har inneburit att få växa upp med hennes trygga omvårdnad, men också den svaga position Risten riskerar att få bland samerna. Hon tycks på en och samma gång upphöja och sänka den ställning Ristens har i hennes ögon.

Det visar sig att den samiska kultur som Risten söker friheten i inte heller är fullt tillgänglig för henne. Även om morbrodern "livat upp" hennes barndoms språk, sydsamiskan, behärskar hon det inte: "Om jag ska vara riktigt ärlig så gick det dåligt. Jag kan inte säga att de var så ivriga att lära ut det." (SR, s. 76) Det nya livet innebär en ensamhet där Ristens identitet försvinner. Hon kan inte berätta om sitt liv för "en enda kvinna", eftersom hon betraktas som främmande, men inom sig befäster hon också sin dubbla position (innanför och utanför), genom språket: "Och jag var främmande för dem: en rovkije [icke samisk kvinna].⁵⁸⁶ En daatje [icke same – svensk/norsk] var jag.⁵⁸⁷ Jag hade velat skrika: men jag är ju lapp jag också! Men det ordet använde de inte." (GB, s. 77) Brook Martin påpekar att hennes användande av det nedsättande ordet "lapp" signalerar distans, samtidigt som det motsäger hennes utanförskap.⁵⁸⁸ Risten befinner sig, menar

⁵⁸⁶ Sydsamiska *rovkije* – icke samisk kvinna. *Samisk ordbok*, <http://ordbok.sametinget.se/>, hämtad 2020-08-04.

⁵⁸⁷ Sydsamiska *daatjee* – svensk eller norsk. Minerva Piha, "Combining Proto-Scandinavian loanword strata in South Saami with the Early Iron Age archaeological material of Jämtland and Dalarna, Sweden", *Finnisch-Ugrische Forschungen. Zeitschrift für finnisch-ugrische Sprach- und Volkskunde*, red. Sirkka Saarinen, band 64:1-3 (2018), Helsingfors, 2019, s. 137, <https://journal.fi/fuf/issue/view/fuf64>, hämtad 2020-11-13.

⁵⁸⁸ Brook Martin, 2010, s. 28.

hon, "in the nomad's paradox, that she simultaneously belongs everywhere and nowhere".⁵⁸⁹

Samiskan rymmer även "hemligheter" som Risten inte heller kan ta del av, även om en av hennes söner försöker lära henne att orden har dubbla meningar, som "giele", vilket betyder både *snara* och *språk*: "Han sa att ripan hade ett eget språk och det var både språket och snaran som han fångade ripan med och båda måste han lära sig." (SR, s. 77) Mellan språk och landskap finns en förbindelse och hela tiden sker en förskjutning av *mening*:

Det tycktes finnas en mening med allting, men samtidigt en annan mening. Oftast kände jag inte till någon av dem. Därför blev jag också utanför rummet som deras vandringar skapade åt dem. Det var ett stort rum som var deras värld. (SR, s. 77)

Det är nu ett helt annat tidrum Risten rör sig igenom, jämfört med i byn invid Svartvattnet. I samernas stora rum råder ingen klocktid, men allt görs regelbundet, i takt med årstiderna. Vårens flytt av renhjorden upp på fjället genomförs med väl beprövade metoder, vilka också de är ett språk som Risten inte behärskar: "Så jag fick ta hjälp av min svärmor denna första vår. På det sättet kom hon att få ett stort inflytande på oss, ett som hon sen inte ville släppa." (SR, s. 72) Det är inte Nila, Ristens man, som tvingar henne till underkastelse, utan svärmodern, vilken regerar med "minnet" – allt måste göras på rätt sätt. Under vintrarna går Nila med på att bo i ett hus i byn Langvasslia, för Ristens skull, men under våarna på fjället lyder han sin mor: "Vi levde tätt ihop. Varm och stark var lydnaden under släktbanden. Oenighet var hotet. Den förgiftade släktens liv om den kom in." (SR, s. 75)

Även om Risten uppskattar fjällandskapet och renarna är det inte frihet hon upplever. Hon blir den som beordras, den som lyder, precis som hos sina fosterföräldrar. Först när hennes man är död lyckas hon frigöra sig från svärmodern, som då har bytt en tradition mot en annan: den kristna, som hon mött hos omvända samer, vilka är laestadianer. Hennes omvändelse förändrar inte relationen till Risten och hon fortsätter marginalisera svärdottern, genom att ta makten i hennes hus och fördöma henne som syndig. (SR, s. 243–244)

För första gången fattar Risten ett självständigt beslut – att ta sina båda söner med sig och lämna huset – men det är tillbaka till Svartvattnet och sin fostermor Hillevi hon flyttar. Hon böjer sig också för sin svåger, Aslak, som vill att hennes söner ska hjälpa till med renarna på fjället under sommaren: "Vi får se, sa jag. Jag skickar inte pojarna hit eller dit mot deras vilja. Det blev i alla fall så att jag satte dem på bussen till Jolet varje sommar." (SR, s. 245) Sönerna kommer precis som Risten att leva mellan två världar, den samiska och den etniskt svenska.

Svårigheten att inte fullständigt tillhöra, eller accepteras, av en grupp innebär också att Risten känner sig splittrad, något som stärks av hur omvärlden benämner henne. Tillbaka i Svartvattnet, efter tiden med den samiska släkten i Norge, blir det tydligt: "Här sa de Kristin åt mig – fast de borde ha sagt Kristin

⁵⁸⁹ Ibid., s. 29.

[norskt uttal]. I Langvasslia sa de Ristin. Men min morbror Anund hade sagt Risten och så ansåg jag att jag hette innerst inne. Jag hade gärna varit en enda hel och hållen.” (SR, s. 245) Samtidigt kan hon skratta åt sin situation, och likna sig själv vid en nåjd, en samisk schaman, som är tvungen ”vara på både två och flera ställen samtidigt och ha flera namn och språk som bråkar” inom sig. (SR, s. 246) Den beskrivningen skulle även kunna gälla för hennes funktion som trilogins berättare: den som minns och rör sig fritt i tiden och rummet, har förmåga att koppla samman då och nu och att ge uttryck för olika karaktärers syn på världen, via flera språk. I detta finns också en viss makt: hon blir den som sammanför och tolkar fragment som hon hämtar från olika tider och rum.

Plats och minne

Närheten mellan det samiska språket och landskapet innebär också en möjlighet att skapa förbindelser med det förgångna, via berättelser och sånger. På fjället drar Ristens nya familj ”fram på gamla flyttningvägar” som är osynliga för henne och de möter tecken i form av gamla boplatser:

Men det som för mig bara var några sotiga stenar var för dem aernie-gierkieh. Här hade deras förfäder långt borta i tiden värmt sig och kokat sitt kött. De var hemma i den världen, de kände de gamlas sorger när de satt runt elden och deras glädje också. Då kunde det hända att någon av dem sjöng lite sakta. Han sjöng om en olycksdöd och tårarna började rinna på kinderna. Eller gubbkroppen riste av skratt därför att sången handlade om en gammal rolighet. (SR, s. 76)

Kopplingen mellan plats och *minne* är avgörande för jojken, den samiska sången, och när Risten ber Aslak jojka sin man Nilas ”vuelie”, klagosången som förmår frammana det ”rätta minnet”, kan han inte sjunga den inomhus, i Hillevi Klarins kök. Platsen är fel.

Det finns ett mycket påtagligt hot mot det fria, rörliga nomadlivet på fjället: nationalstaternas kamp om territorium och naturtillgångar. De frikyrkliga samer som Risten möter i Langvasslia i Norge kommer norrifrån och har blivit tvångsflyttade: ”De hade fått sina boplatser bortsprängda och satta under vatten för att där skulle bli en kraftverksdamm och de hade beordrats hit ner till oss. En del människor flyttar man som hjordar av djur.” (SR, s. 242) Men det som skiljer renhjordarnas och samernas rörelse genom rummet från statens tvångsflyttningar är en drivkraft som kommer inifrån. Renkorna ”vill alltid tillbaka till sitt gamla kalvningsland” och ”själen hos en människa, den finns inte där hon bor utan där hon älskar”. Risten har själv erfarenhet av att *tvingas* till en viss plats, eller snarare att hindras från att röra sig fritt, då hon och hennes man under andra världskriget måste välja nya flyttvägar, därför att de inte ”får närma sig gränsen”. (GB, s. 149) De nya förordningarna skapar också interna konflikter, då olika grupper av samer behöver samma mark, men alla vet ”att eländet kom av ockupationen och de tyska myndigheternas maktspråk”.

”Det har alltid funnits gränser, men förr brukade de följa myrkanter, dalar, skogar och fjäll”, skriver Elin Anna Labba i *Herrarna satte oss hit*, en bok om

tvångsförflyttningarna av samer i Sverige.⁵⁹⁰ 1751 fördelade de nordiska staterna och Ryssland mark mellan sig och skrev gränstraktat, överenskommelser och gränsdragningar som sedan styr samernas liv. Deras möjligheter att röra sig över nationsgränserna minskade successivt under 1800-talet och ett par decennier in på 1900-talet påbörjades tvångsförflyttningarna i Sverige och Norge: "Myndigheterna kallade lösningen för en dislokation."⁵⁹¹

I motsats till staternas eufemismer nedtecknade i dokument, vilka distanserade människan från den konkreta fysiska naturmiljön och rättfärdigade tvångsförflyttningarna, etablerade samernas sånger, jojkkarna, ett känslomässigt band och en närhet till marken. Den bröts i och med att samerna tvingades bort.⁵⁹² Myndigheternas makt över dokumenten, över det *nedskrivna*, skapade inte bara distans mellan samerna och deras marker, utan också mellan samer och stat: "Vi sökte i flera år om att få komma tillbaka till Sverige, till Árjeluovvi eller Johkamohki, men de släppte inte in oss. De sa att det inte fanns plats. Vi var statslösa. Våra papper fanns ingenstans."⁵⁹³

Risten som gränsvandrare representerar inte bara en berättare, med möjlighet att byta perspektiv och ge inblick i karaktärernas tankar, eller en rotlös individ som famlar efter sin identitet och ständigt styrs av andra. Hon representerar också en förtryckt minoritetsbefolkning som inte tilläts fatta beslut om sina egna rörelser genom rummet. De fick inte ens tala sitt eget språk. Ristens morbror Anund konstaterar bittert, när han i slutet av livet bor på ett sjukhem, att han glömt hur man jojkar: "Tjuvarna tog inte bara fjället och skogen för oss, sa han. Dom tog orden också. En sån som jag har inte ens ord att sänka sorgen i." (SKL, s. 258) De sånger han sjöng för Risten när hon var barn kallar han boksånger, som inte var på "rätta språke".

När svågern Aslak inte förmår jojka fram den döde Nilas minne, för att platsen är fel, söker Risten sig fram till det på egen hand. Hon vandrar ut i tankarna ut i landskapet, till en plats förenad med andra minnen: "Morbrors hus. Jag måste börja där om jag ska treva mig fram." (SR, s. 248) Hon utvecklar minnet av huset, av möjliga händelser där och övergår i en berättelse som involverar henne och Aslak. Han är kvar på fjället, vid en slaktplats. Hon går ut, söker sig dit med hjälp av en ficklampa, och finner honom i en bod, omgiven av slakten:

Jag kan inte berätta som de gjorde. Det fanns alltid något invid deras berättelse, som skuggan som följer en när man går. De sa inte allting rakt ut. Detta var ju människor som sällan talade sitt eget språk när någon annan hörde på. Men också när de var ensamma med varandra lät de försiktigheten råda. Kanske hade den blivit en vana, inte från småbarnsåren utan från urgamla tider. De ville tala så att ingen utomstående riktigt kunde tyda vad de sa. De ville inte ha sina hemligheter avslöjade för de hade en gång varit straffbara. Nu sågs de väl

⁵⁹⁰ Elin Anna Labba, *Herrarna satte oss hit. Om tvångsförflyttningarna i Sverige*, Stockholm: Norstedts Förlag, 2020, s. 15.

⁵⁹¹ *Ibid.*, s. 16.

⁵⁹² *Ibid.*, s. 70.

⁵⁹³ Per Blind, tvångsförflyttad i Norge 1949, citerad i *Herrarna satte oss hit*, s. 176.

mest som löjliga. För deras egna, de som hade blivit frälsta och var i nåden, var de skamliga. (SR, s. 249)

Övergången från minne till berättelse, från ett distanserat betraktande av det förflutna till närvaro och sinnlig upplevelse, sker näst intill omärkligt. Risten stiger i fantasin in i ett rum, inte bara uppbyggt av brädor, utan också av sammanfogade ord: "De var ett folk som hade dragit sig undan. När de makade i glöden och blåste, när de vårdade sin eld och sitt tal byggde de ett skyddsverk kring det hemliga. De byggde av ord och det blev ett språk tätt och vackert fogat som stenarna i en aernie." (SR, s. 250) Språket är oåtkomligt för henne, men via sin förmåga att föreställa sig *möjliga* händelser kan hon ändå stiga in i detta rum, uppleva det med sina sinnen. Hon känner lukter och hon hör rösterna: "Sent den natten jokkade Aslak Nila. Då såg jag Nilas ansikte. Jag såg det som bakom en vårdimma, ett fint regn [...]" (SR, s. 250) Sinnligheten gör det osynliga synligt.

Det muntliga berättandets kraft

Risten hävdar att det finns ett samband mellan liv och berättande, att människan "lever sin berättelse", hur svår den är: "Hon får svar på den av andra människor. Det sa jag till honom: ingenting är tillfullo upplevt och erfaret förrän vi berättat om det och fått svar på vår berättelse." (GB, s. 268) Det är Elis, som återvänt till Svartvattnet i början av 1980-talet, hon försöker övertyga om att berättelserna rymmer något "som glömskan och förstörelsen inte kommer åt", men han ser dem som lögner och "sköra trasor" av minnen, med vilka "människor ljuger sig bättre". Elis lyssnar dock gärna på hennes berättelser. Via dem får han veta hur hans familj har levt och dött i byn under hans frånvaro, utan att själv berätta vem han egentligen är.

Elis har återigen, utan att ha planerat det, hamnat i en beroendeställning, men den här gången är den ömsesidig. Hos Risten, hans granne, får han lagad mat och hon får någon att berätta för och ta hand om – hon *ber* honom komma. (SKL, s. 136)

Det är det *muntliga* berättandet Risten har förtroende för, inte det skriftliga. Hon betraktar nedskrivna berättelser som lögnaktiga och skrämmande. Ett tydligt exempel på det är när hennes barndomsberättelse, om att hon en gång rövats bort av en örn på fjället, förvandlas till skrift vid två tillfällen. Första gången hamnar historien i lokaltidningen, vilket leder till att Hillevi fattar beslutet att koppla in barnavårdsnämnden och hämta Risten – en form av tvångsförflyttning. (GB, s. 252) Andra gången är det den nye och driftige handelsmannen i byn som låter sätta upp en skylt med berättelsen om örnrovet i svart tryck för att locka turister. Han sätter också upp papperslappar, med den nedskrivna berättelsen, i butiken. Där väcker den hån och debatter, om hur trovärdig den är: "Ja, folk hade fått mycket att prata om och att le bakom vanten år. [...] Orden på skylten bodde i alla fall kvar i barnasjälar. Det hade smugit sig in där: att man kunde bortlyftas av en örn." (SR, s. 329) Historien om örnens flykt med henne är på sätt och vis en berättelse om hur hon *blir* en muntlig berättare,

som tar sig rätten att förmedla något som ligger på gränsen mellan möjligt och omöjligt, sanning och lögn.

”Att min far var en skotsk lord tror jag ingen idag vill förneka” hävdar Risten, men människor kan däremot inte ”förlåta” att en örn lyft henne ”ur barndoms-hemmet”. Det är berättandets villkor hon reflekterar kring, och sin morbror Anunds betydelse. För henne är han viktigare än den skotske lorden. ”Folk lyssnade gärna till hans visor och sjöng dem också. Men de ville inte alltid ge honom äran av att ha hittat på dem själv. Och ännu snålare med berömmet var de när det gällde historierna. Fast först efteråt. När han berättade dem glömde de bort att tugga.” (GB, s. 42) Det är också Anund som först berättar om ”örn-rovet” och människor vill gärna höra just dramatiska berättelser. Att han inte upplevt allt, utan beskriver händelser han bara har hört talas om, väcker ofta hån och ilska, som när han sjunger om skogshuggarnas hårda arbetsliv: ”Va fan vet du om hogginga! Du ha väl aldri hogge en bit!” (GB, s. 186)

Det är Anunds sagor om vittorna uppe på fjället som får henne att längta dit. För barnet Risten är de trovärdiga och de väcker hennes sinnen: hon ser allt framför sig. Även när hon blir äldre är det bilderna och ljuden, vilka historierna framkallar, som stärker trovärdigheten. När hennes fosterbror Tore påstår att han, med Hillevis hjälp, blivit rotdragen som barn och utförligt beskriver händelsen, som är hans första minne, ser hon den framför sig, trots att hon inte tror honom: ”Det är så märkvärdigt med berättelser, även om de är lögnaktiga. Jag kan se Hillevi med pojken tätt intill sig i dimman. Höra årtagen. Se käringen som ror. De är alldeles tysta. Och det svarta vattnet suger efter årbladerna.” (GB, s. 224)

Risten värderar det muntliga berättandet högt och hon framhåller också det *talade* språket framför skriftspråket. Även om hon är okunnig när det gäller sydsamiskan förstår hon hur betydelsefullt det är och hon ifrågasätter att man verkligen har förmåga att *kunna* ett språk, i den mening utbildningsinstitutioner ser på kunskap. För henne är språket ett hav: ”Myrten sa en gång om sydsamiska att den kunde då inte vara nåt hav. Det var väl en pöl. På sin höjd. Utan djup, menade hon väl. Men ser du förståndiga Myrten, du som fick lära dig tyska på realskolan, ett språks storhet är inte beroende av hur många människor som talar det.” (SR, s. 226)

Ristens äldsta son, Klemens, har lärt sig språket på muntlig väg, medan den yngre inte kan det alls, och därför också saknar förmåga att förmedla det till sina barn: ”Mats, min andra son, har barn som läser det på kurser, skrivet liksom i tabeller. Torkat vatten är ingenting alls, efterlämnar inte ens en rand, en skugga som visar hur djupt det var.” (SR, s. 226) Det fritt talade språket är i rörelse, det är inte inramat och avgränsat från omgivningen. När språk möts är de ”[h]av som slickar varandra”, i bästa fall, men samiskan och jämtskan kan inte mötas på det viset – på grund av förtryck och glömska och regelstyrd kunskap via det skrivna? Risten hade fått strida om sin ”hemhörighet” i Myrtens språk och konstaterar att hon haft ”större framgång” där.

Trots denna ”hemhörighet” har Risten hela tiden tvingats röra sig mellan två världar, två kulturer, och därför också tvingats söka ett eget område, ett eget rum: fiktionen. Eftersom den samiska kulturen i hög grad är oåtkomlig för henne,

dels därför att hon bara förstår sydsamiskan fragmentariskt, dels därför att mycket av det som berättas är underförstått och dolt – för att undvika straff och hån – skapar hon egna sagor om fjällen och de varelser som vandrar både där och i världsträden på himlen. Yngste sonen Mats tycker inte om att hon berättar dem för hans barn och är arg för att hon ”berättade fel” för honom när han var barn:

Om den riktiga samiska himlen har hans barn lärt sig på kurs. Hur kunde du? frågar han.

Åh, kära barn, det var omöjligt att låta bli. Vi var så ensamma. Det var kolsvart alla nätter och sen kom stjärnnätterna. Kylan var dödlig. Som oppe i rymden. Jag längtade hem. (SR, s. 33)

Förbudet mot att tala samiska i den svenska skolan, och föraktet mot den samiska kulturen, leder till osämja mellan generationer i flera led. Ristens sons sons hustru ställer också hon föräldragenerationen till svárs: ”Hon fick aldrig lära sig sitt språk som barn och hon sa till sin far: Hur kunde du? Barnen är våra domare. Hennes far, Pe Larsa, han reder sig bättre än jag. När Liv klagar att han inte lärde dem språket svarar han: Tror du jag ville mina barn så illa?” (SR, s. 33) När myndigheter förstärker gränser, vare sig det gäller mark eller språk, och därmed förtrycker en folkgrupp, uppstår interna strider. Detta framhävs via *Vargskinnets* gränstematik: förtryck skapar nya former av förtryck.

Att sammanföra fragment

Risten presenterar sig som *berättare* i trilogins inledning och i de två första romanerna framstår hon som den, vilken sammanställer innehållet i de avsnitt som förmedlas i tredje person: om Hillevi (och hennes dotter Myrten) och om Elis. Hon har tillgång till Hillevis gamla barnmorskerapporter, brev till och från olika personer, fotografier och tidningsurklipp: ”Så underligt att bli kvar och sitta här med deras hemligheter. Jag vet inte riktigt om de anförtrodde mig dem eller bara glömde att de låg här i lådor och skrin och kartonger.” (SR, s. 362) Trots tillgången till dessa ”hemligheter” finns det glapp i Ristens kunskap om de händelser som de förmedlar. Hon har med åren också insett att hennes närmaste dolde viktiga saker för henne. Hennes fostersyster Myrten hade fött ett barn utan att berätta om det.

Myrtens dotter Ingefrid föds i hemlighet och blir bortadopterad. Inte förrän hon står på tröskeln, för att kräva sitt arv efter den döda modern, får Risten kännedom om att hon finns och att systemen ljugit för henne. I en dröm strax därpå, som är både verklig och överklig, får hon ett paket som ser ut som en likkista, men det är en pulka av renhud och i den ligger Myrten ”insvept i skinn”. (SKL, s. 48) När hon viker undan skinnen för att befria systemen inser hon att denna faktiskt är död. Risten packar in henne igen. När hon vaknar och genom fönstret betraktar den *verkliga* plats där paketet låg, lastbryggan utanför affären, konstaterar hon att där är ”tomt”. Tomrum, lögn och ensamhet skapar inom Risten ett behov av utfyllnad i form av fiktion, inte bara på fjället, då hon berättar

sagor för barnen, utan också i det gamla barndomshemmet, när hon betraktar det som finns kvar av det förgångna.

Kapitlen som berättas i tredjeperson föregås av scener där Risten studerar de efterlämnade dokumenten, som när hon först betraktar ett daterat fotografi taget i samband med Hillevis namnsdag och ett annat taget vid jaktvillan, Thors Hall, invid Krokån. Hon minns hur hon studerat ansiktena på de människor och djur som avbildats och funderat kring dem flera gånger redan i barndomen. På kortet av Hillevi finns även Trond med, välrakad och uppklädd – och han håller i ett vargskinn: "Så kom han tillbaka med vargskinnets då. Gåvan som hon hade avvisat. Att hon behöll det vet jag." (GB, s. 92) Det är möjligt att uppfatta Ristens tankar som en gestaltning av hur minnet och berättandet skapar förbindelser mellan olika bevarade fragment. Hennes berättande följer också vattnet genom landskapet, där hon kopplar samman tider och platser:

1916, i höstsommaren och säkert minst ett par veckor efter Hillevis namnsdag, togs ett fotografi däroppe. Det togs strax intill ån vars vatten är här är livligt och snabbt. Först längre ner där den blir maklig och breder ut sig i stora blanka lugnvatten kommer den in i Svartvattnets skogsskiftet. Däremellan, på den smala remsan av kronoskog under Giela, låg det höst- och vårviste som min morfar Mickel Larsson hade börjat bebo året om sen han hade förlorat sina renar och blivit utfattig. (GB, s. 92)

I det kapitel som följer berättas om hur Hillevi bestämmer sig – ett självständigt beslut, även denna gång – för att följa med några vänner upp till jaktvillan och där träffar Trond, men också Mickel Larsson. Ansiktena på bilderna sätts in i ett sammanhang, i ett *möjligt* skeende: en berättelse. Risten fyller ut de luckor som uppstår mellan fragmenten och skapar mening för att försöka överskrida tomheten, försöka nå bortom livets yttersta gräns; Fotografierna, dokumentationen av en annan tid, kan *i sig* inte skapa den närhet hon söker: "Jag vill röra vid deras kläder och händer och ansikten. Men det går inte. Det är bara en pappskiva jag har framför mig. [...] Jag tillhör en annan tid." (GB, s. 95) Alla som syns på bilderna är döda.

I närheten av den gräns Risten överskrider, i berättelserna som förenar då och nu, aktiveras också gränsmotiven och därmed gränskronotopen. I hennes vandring är dock inte *skräcken* inför att passera den hotfulla linjen mellan liv och död som synliggörs. Överskridandet står snarare för kreativitet och har del i upprättandet av förbindelserna mellan då och nu, på ett sätt som påminner om Elis skapande.

För Risten är Elis och hans bakgrund, hans väg genom livet – hans *hemligheter* – ett mysterium:

Jag blir inte klok på honom. Han går med små korta steg över gräset. Käppen pekar fram när vänsterfoten flyttas, sätts ner, vilar i högerfotens steg, pekar fram och sätts ner igen. För honom är det ett helt företag att gå. Men han tar sig ändå över gårdstunets gräs som om han hade något annat mål än döden. Inte brådslande. Men viktigt. [...]

Gubben går i sin berättelse. (GB, s. 77)

Ristens bild av honom är att han har "hamnat" i Svartvattnet, att han tycks ha ett "mål" med sin vandring, trots att det bara kan vara döden han rör sig mot. Att han inte är från Norge förstår hon då han ibland misstar sig och pratar jämtska: "Men någonstans måste han väl komma ifrån han också?" (GB, s. 349) Bortsett från att Hillevi i en av sina rapporter – i en bok som Risten läser kort efter hennes död (det vill säga innan Elis återvänder till Svartvattnet) – nämner ett möte med någon som hon kallar E. E., om mordet på ett spädbarn 1916, finns inga dokument som rör honom. Berättelserna om Elis föregås istället av Ristens egna minnen, eller stoff från Anunds visor. Misshandeln av hennes fosterbror Tore förgår berättelsen om Elis upplevelser av nazisterna övergrepp i Berlin och det avsnitt som handlar om en våldtäkt Elis utsätts för i barndomen, när han arbetar med timmerhuggarna i Norge, föregås av samma motiv i en av Anunds visor. Via sina minnen skapar hon sig en bild av Elis.

Berättandet som en form av gränsöverskridande handlar dock inte bara om överföring av ett stoff från ett område till ett annat, från en karaktär till en annan, utom om *sättet* att berätta. Risten minns hur byfolket hånade Anund för att han saknade erfarenhet av det han diktar om i sina visor och hur hans motdrag en annan *typ* av berättande, som avslöjar och sticker hål på deras falska självbilder:

Luften var tjock av mygg och ovilja, för så underligt är det att folk vill älska visorna men förakta dem som diktat dem.

Och morbror blev arg förstås; ilskan sjöd opp när han fick brännvin att dricka i tallskogen (det var godtemplarnas fest så de fick gå undan med flaskorna) och han svingade sig opp på podiet igen fast musiken börjat och fick tyst på dragspelet och fiolen och skrek:

Je ska sjonge je! Ni ska få höre hur hoggarn tvang i småpojken brännvine å dro bröckran t'å dom. Ni är storhoggare allihop ni, å ni vill höra hur starsk ni va å hur huskut stora bitar ni tog. Å prickarn vill höra hur fort han skrev å tummarn hur rättvis han va å handlarn vill höra hur han ga folke arbete å hur hyggli han va mä krediten. Å käringen vill höra hur artut dä va förr å hur arbetsam folk va innan dom feck cyklar. Men ni ska få annat ni! Ni ska få ont, vrålade han. Varggalla ska ni få! Varggalla å järvfis å rävspyer! (GB, s. 187)

Det folkliga sammanhanget, Anunds grova språk, skymfandet – allt pekar mot karnevalen, med dess groteska bilder och detroniseringar. Folket dricker i smyg, på en religiös tillställning, men vill inte höra om sina brister. Karnevalen och gränskrontopen utmärker Ristens sätt att återge och återskapa det förgångna. När hon via minnet söker sig till platser, och rum, möjliggör Aslaks jojken om Nila, fylls dessa av "sjudande vatten", "blod och utstjälpta våmmar", och ångor från kött som kokar. När jojken i hennes berättelse lyckas framkalla Nilas ansikte, ser hon det bakom "en vårdimma, ett fint regn" (SR, s. 248–250) För Ristens berättande är gränskrontopen inte som ett krisrum, utan snarare ett rum för skapande och för kreativa sammanföranden. Det är ett berättande som också utmärker gränskrontopen i den historiska romanen, inte minst hos Walter Scott.

Myrten, hennes fostersyster, är "svag för det fina", men Risten ser förfining och skönhet som godtyckliga "spratt" och hon tänker på sin egen, sagolika, bakgrund som ett exempel på detta: "Se på mig, ville jag säga. Kortbent och liten

och med skonummer fyrti. Ändå har jag anor bort i kung Arthurs tid. Det sägs att Aidan var ett sagorike.” (GB, s. 194) Det är inte bara det folkliga berättandet som är Ristens arv. Hon är också en sagoberättare, som när hon hittar på historier till sina barn och barnbarn och fritt blandar samisk mytologi med egna fantasier. Kopplingen till de gamla berättelserna om kung Arthur är den skotske lorden, som sägs vara hennes far. Hon har aldrig sett honom, och inte heller sin mor, den fattiga sameflickan Ingir Kari, som enligt alla varit så vacker. Det finns ingen bild av henne och för Risten innebär detta ännu en lucka: ”Där var det som ett hål”. (GB, s. 193)

Ristens mor hade träffat lorden uppe vid jaktvillan och som barn hade dottern studerat fotografiet därifrån, men tjänstefolket fanns inte med. Hon hade, tillsammans med Myrten, tittat ”noga på reflexerna i fönstren på timmerväggen bakom jaktherran, om vi skulle se något ansikte där inne”. Moderns öde omges också av en lögn. Det är först när Risten är gammal, som hon får veta att Ingir Kari levde när Hillevi hämtade henne på fjället, att modern dött först två år senare, i tuberkulos på ett sanatorium. Men modern och hennes liv är en lucka som Risten bara nämner, aldrig fyller ut med fantasier.

Lordens barnbarn besöker Svartvattnet, i samband med ett bygdespel, uppsatt av byns lärare Annie Raft, om den gamla jaktvillan och romansen mellan en lord och en sameflicka. Risten vill inte se honom och hon undviker uppmärksamheten, eftersom den driftige handlaren sett till att lokalnyheterna fått höra om hur hon som barn blev bortrövad av örnen:

Men de kom för att intervjua mig mitt i kalvmärkningen och så långt opp kunde de inte ta sig med sin tunga kamera. Att de skulle komma och fråga mig om lorden från Aidan och om mamma var uteslutet. Annie Raft hade fått höra det där som en gammal historia, en från amiralens tid. Då var min mamma inte ens född.

Berättelser finns inte i en särskild tid. De händer och händer igen. (SKL, s. 171)

Berättelsen om modern finns redan, som folklig berättelse, och gränsen mellan händelser i det förflutna och fri fantasi förblir ofta oklar i *Vargskinnet*. Men besökaren från Skottland tycks, enligt Ristens syster Myrten, beskrivning, bekräfta hennes bakgrund: ”Han som är son till en pär i överhuset och jag som har haft pensionatet i Svartvattnet är alldeles lika varandra. Vi har varit rödhåriga och det syns i det gråa och vi har samma sorts blåa runda ögon och stora fötter.” (SKL, s. 172) Kort därpå tar systemen med henne till Skottland, för att hon ska få se med egna ögon. ”Och det var ingen tvekan. Han och jag var lika som två bär.” (SKL, s. 174)

Historieskrivning som konstruktion

Ristens misstro mot det *skrivna* rör inte bara tidningsartiklar, skyltar och uppsatta papperslappar. Hon är också skeptisk till romaner. När Myrten umgås allt mer med författaren Dag Bonde Karlsson antyder Risten, med hänvisning till det hon ser som brister i hans romaner, att han inte är pålitlig:

Minns du inte vad det stod i Ingefrid på Högåsa?

Det är klart jag gör!

Om lappen som skar tänder så att käkarna vitna under skägget när han såg kristna människor. Som var skygg och misstänksam och hade ögona djupt inne under pannan. Han hade korpsvart hår som var strävt och oredigt. Minns du vad han sa?

Det kan jag ju inte göra. Inte i detalj.

Men jag minns: tet är krik! [---]

Så tycker han att vi pratar, sa jag. *Det är krig*. Det var vad det skulle föreställa.

Det är ju karikatyr, sa Myrten. Det förstår du väl. Författare har rätt att överdriva lite. (SR, s. 360–361)

Risten tar upp ytterligare en nedsättande beskrivning av samer i Bonde Karlssons romaner, då en same "går ihop med bolaget och bränner ner huset för en bonde som inte vill sälja sin skog" och hon frågar om det också är karikatyr, men Myrten rättar henne: "Det står inte i Ingefrid på Högåsa. Det är ju en historisk roman." (SR, s. 361) Dag Bonde Karlsson, som också är föredrags-hållare, är nitisk när det kommer till detaljer och fakta om militärhistoria, men inte så noga när det gäller krigets offer. Hans strävan efter korrekthet gäller också uppfödande av hundar. Han tror sig ha "den rena och ursprungliga jämt-hunden", med fina historiska anor. Risten anser att det är "för mycket rasprat" och hävdar att han har fått den uppfattningen "från tyskarna". (SR, s. 359–360)

Risten kopplar uppenbarligen en strävan efter det historiskt "rena" och korrekta till rasbiologins syfte: att påvisa skillnader mellan olika människor och framhålla vissa drag som upphöjda och överlägsna. Hennes ovilja mot Bonde Karlsson är en kritik mot de *underförstådda* gränsdragningar som denna fixering vid historisk korrekthet döljer, även i romanerna; De mäktiga och starka upphöjs och uppmärksammas, medan de utsatta förlöjligas. Det upphöjda i hans selektiva berättande omfattar även språket; han använder sig hellre av andra ord än de som används i verkligheten, som när han kallar de sista stockarna i timmerflottningen för "sladden" (en mänsklig konstruktion) istället för "rumpan" (en bild som utgår ifrån kroppen). Såväl karikatyren som ordvalet är avsteg från det realistiska och korrekta avbildande som historieskrivaren påstår sig värna om.

Ristens exempel visar att hon ser historieskrivning i denna romanform – faktafixerad och ensidig – som ett maktspråk och en förfälskning av verkligheten. Även om hon i *Vargskinn* kan sägas vara berättaren i de många återblickarna på ett historiskt förgånget, är hon inte en fiktiv författare. Karaktären möjliggör dock, som berättare, en problematisering av berättandets tidrum, som har stora likheter med det Bachtin kallar författarens kronotop: ett *innanför* i motsats till den fysiska författarens *utanför* i förhållande till romanvärlden, vilket i sin tur innebär att "författaren-skaparen" återfinns "på tangentlinjen till dessa kronotoper [berättarens-författarens]".⁵⁹⁴ Även författaren av en självbiografi befinns sig utanför den värld denne beskriver, påpekar Bachtin.⁵⁹⁵

⁵⁹⁴ Bachtin, 1991b, s. 163.

⁵⁹⁵ Ibid.

Risten framställs aldrig som den som *skriver* i trilogin, men hon är den som sammanför stoff till berättelser och hon rör sig hela tiden på gränsen mellan sin egen samtid och det förgångna, mellan (fiktiva) fakta och fantasi och i den meningen är hon, i likhet med Elis, en gränsöverskridare. Det händer till och med att hon överskrider gränsen mellan ett kapitel där hon framträder som jag-berättare och ett där berättandet sker i tredje person utifrån en annan karaktärs perspektiv. Ett exempel återfinns i *Guds barmhärtighet*, där Risten reflekterar kring sin egen födelse i ett sameviste på fjället och Hillevis fördömande ord om samernas hygien: "De är inte riktigt som vi, sa Hillevi då. De känner inte på samma sätt." (GB, s. 59) Nästa kapitel inleds med liknande uttryck, en kommentar om analogin och en övergång till *Hillevis* synvinkel: "Det var också fasters ord: De där människorna känner inte som vi. [...] De är inte som vi, sa hon. En gång sa hon: De är förråade. Det kan du se på deras ansikten." (GB, s. 60) Övergången destabiliserar inte bara gränsen mellan två kapitel, med två olika tidsplan och perspektiv, det destabiliserar också gränsen mellan Risten och Hillevi. De två karaktärernas tankevärldar tycks flyta ihop i en och samma.

Jag ser Ristens berättande, hennes konstruerande av sammanhang som ett motiv vilket ingår i trilogins övergripande gränstematik. Hennes överskridande gäller också den barriär mellan olika medvetanden som berättaren av en historia bygger upp. I avsnittet som nämndes ovan, där Risten är jag-berättaren, frågar hon sin fostermor Hillevi vilka "vi" egentligen är (hon är ju rimligtvis både och) och i berättelsen om Hillevi ställs fasterns ord mot ett av Hillevis barndomsminnen, från missfallet som hon bevittnade:

Ljuden som kom ur henne hade ingenting med faster Eugénie att göra. De var lika främmande och råa som farbror Carls rop. De hörde inte ihop med deras dagsljusvarer. Fasters grålila klänning med gråa snörmakerier låg på en stol. Den var en övergiven hamn och ur den hade hennes behärskning flytt och hennes finhet liksom farbrors faderlighet och höghet hade flaxat bort med de slängande hängslena. (GB, s. 61)

Snörmakerier och hängslen, dessa *konstruktioner* som säkrar och förstärker gränsen mellan kropp och omgivning, liksom mellan människa och djur, överges i krisens tidrum och fastern tycks snarare ha tagit djurhamn i Hillevis ögon; Hon uppfattar att fasterns fåktande armar "liknade halsar på stora fåglar". I ett fysiskt tillstånd där människans villkor inte skiljer sig från djurens, ett tillstånd som hon inte kan styra över, upphör också de synliga skillnaderna. Det som övergången mellan *jaget* (Risten) och *hon* (Hillevi) synliggör och problematiserar är inte bara att berättaren i en roman är en konstruktion, utan att gränsen mellan jaget och den andra, mellan vi och "dom", mellan människa och djur, också är konstruktioner.

Karaktären Risten Klementsens framträder som trilogins jag-berättare och i anslutning till hennes tillbakablickar på det förgångna, då fotografier och olika texter (tidningsurklipp, journaler, rapporter med mera) hjälper henne att minnas, återfinns många metafiktiva passager. Som gränsvandrare är Risten en konstruktör, vilken hittar stoffet till berättelserna i sin egen verklighet, men hon

förhåller sig kritisk till möjligheten att återge en *sanning*. Hon ställer olika sanningar mot varandra och förlägger på det viset ansvaret hos mottagaren av hennes berättelser.

Bachtin diskuterar i sin essä om kronotopen även författarens/berättarens tidrum, vilket kort berördes ovan. Det är en kronotop som enligt honom återfinns på gränsen mellan den gestaltande (skapande) och den gestaltade (skapade) världen. Han kallar denna gränsvärld för *den textskapande världen*, där även åhöraren/läsaren ingår. Denna "återskapar texten och förnyar den genom sitt återskapande".⁵⁹⁶ Vargskinnstrilogin finns naturligtvis i fysisk form, som text på papper, och detta "verkets yttre materiella existens" och "dess rent yttre komposition" är en del av framställningen av författarens kronotop.⁵⁹⁷ Det läsaren möter är författarens "aktivitet" i romanens komposition, i form av dess inledning och avslutning, kapitelindelning med mera:

Författaren-skaparen rör sig fritt i sin tid: han kan inleda sin berättelse från slutet, från mitten eller från vilket moment som helst i de gestaltade händelserna, utan att härvid rubba tidens objektiva gång i den gestaltade händelsen. Här kommer skillnaden tydligt i dagen mellan den gestaltande och den gestaltade tiden.⁵⁹⁸

Flera andra av trilogins karaktärer ägnar sig åt berättande, men i skrift, bland andra Hillevis dotterdotter Ingefrid. Sammanfogandet av fragment och återberättandet av händelser förenar dessa olika "textskapare", även om Risten aldrig framställs som *skrivande*. Såväl i berättandet som livet rör sig Risten på eller i närheten av gränser, men som berättare kan hon hävda en frihet och en självständighet som hon inte har tillgång till i andra sammanhang. Där kan hon upphäva kontrollen, även sin egen. Det Risten gör påminner mycket om Anands sätt att konstruera sin skapelse, men hennes material består av ord.

*

Vargskinnets möten mellan olika världsbilder rymmer, menar jag, en destabilisering av ideologier och värderingar, även om ingen av dem dominerar mer än tillfälligt. Karaktärernas sätt att agera i dessa möten gör att de belyser och ifrågasätter varandra, men handlingarnas konsekvenser undergräver enkla tolkningar. Karaktären Hillevis strävan efter att skydda liv, att ta ansvar, genom att sätta gränser och ordna tillvaron, bland annat genom språket och sin moderna medicinska kunskap, får i flera centrala sammanhang motsatt effekt, även om resultaten inte visar sig förrän i efterhand.

Erikssons i Lubben är rädda för att Hillevis dokumentation av Serines graviditet och förlossning ska användas för att anmäla händelsen till myndigheterna, vilket hon också underförstått hotar att göra. Detta leder till att texten för-

⁵⁹⁶ Bachtin, 1991a, s. 161.

⁵⁹⁷ Ibid., s. 160.

⁵⁹⁸ Ibid., s. 163.

svinner. Även om Hillevi tillfälligt har *skrivit fram* den utsatta och marginaliserade flickan, försvinner denna efter barnets död och när hennes namn slutligen manifesteras som skrift, synlig för alla, är det på ett gravkors; Hon dör i TBC bara ett par år efter förlossningen. (SR, s. 90)

Hillevis kunskaper får också högst tillfälligt positiva följder. Förlossningstången och Hillevis arbete räddar livet på Serine och hennes dotter, men skadorna på flickans huvud leder, indirekt, till hennes död. Man tror att det är "ett missfoster" och det sänks ned i en isvak. Den skambeläggning och det fördömande – i sig ett förtydligande av gränser – som Hillevis ord och handlingar för med sig resulterar inte i de förbättringar av den utsatta flickans levnadsförhållanden som hon har hoppats på. När hon inser att hennes egen livssituation liknar Ebba Karlssons och hon, för första gången, verkligen förstår både den unga kvinnans utsatthet och hur hon själv bidragit till den genom sin ovilja att förstå hennes ord, är Ebba sedan länge död.

Hillevis mest dramatiska rannsakan av sitt eget agerade gäller Erikssons i Lubben. Hennes krav på rättsliga åtgärder – ännu ett sätt att sätta ord på bristen – fråntar den fattiga familjen hem och inkomst. Först när Hillevi besöker den utkylda stugan, och precis som när det gäller Ebba identifierar sig med den utsatta människan, når hon insikt. Hon kommer fram till att det är *människan* som måste visa barmhärtighet inför medmänniskornas brister och "vara ögon åt det stora vita djuret". Det här hindrar hennes dock inte från att fortsätta att vara den hårdföra gränssättaren.

Även Elis sätt att förhålla sig till kriser, till ansvar och till språket är kontra-produktivt. För varje gång han flyr från stränga gränssättare och förövare hamnar han i ett nytt beroende, som i sin tur driver honom på flykt. I och med att han lämnar platser och människor så snart han känner sig hotad, avsäger han sig också ansvaret för sina handlingar, men det förflutna kommer ständigt ikapp honom. När en reporter, som tipsats av den nazivänliga kvinna i Oslo som Elis flydde från 1941, avslöjar hans medlemskap i nationalsocialistiska partiet i Berlin vägrar han att svara på frågor och visar sin ilska på samma sätt som sin farfar, genom att aggressivt hugga ved, stöttad av sin hunds morrande.

Den aggressiva tystnaden skyddar honom inte, utan tycks istället provocera reportern. Elis hemlighet står sedan att läsa i tidningen: "Här gömmer sig nazisternas paradmålarare". (SKL, s. 318) Såväl Hillevis som Elis sätt att hantera gränser och gränssättning fungerar, men högst tillfälligt. Det sker dock en utveckling i romanerna, från den inledande *Guds barmhärtighet*, till den avslutande delen, *Skraplotter*.

Skraplotter belönades med August-priset 2003, men enligt Helena Forsås-Scott är priskommitténs beskrivning av romanen missvisande.⁵⁹⁹ Kommittén ser den som "sinnebild för ett utarmat Sverige av idag, sett ur marginalens perspektiv med snabbt avfolkade landskap, kyrkor och konsumbutiker", medan Forsås-Scott, med utgångspunkt i Braidotti och begreppet "rhizomic growth", argumenterar för en annan läsning:

⁵⁹⁹ Forsås-Scott, 2011, s. 85.

[...] *Skraplotter* is not some sort of welfare-state museum piece about an isolated and impoverished corner of Sweden, but a text that points boldly ahead, away from the welfare state as we have known it so far and towards more inclusive, sustainable and, in the original sense, radical communities.⁶⁰⁰

Att juryns perspektiv utgår ifrån centrum, det vill säga Stockholm, antyds i Forsås-Scotts ifrågasättande av påståendet att romanen handlar om en plats i marginalen ("from whose perspective, and in what sense?") och jag instämmer i kritiken. *Skraplotter* visar på en annan möjlig samhällsordning, empatisk och icke-hierarkisk, och trilogin som helhet ger en komplex bild av relationen mellan centrum och periferi. Centrum är, för individen, den plats där hon befinner sig och även om denna är konkret och unik kan de skillnader och konflikter som präglar den säga oss något om kulturmöten och ideologiska ståndpunkter på ett mer övergripande plan.

Braidotti betonar vikten av att, i en tid med snabba förändringar, förskjuta den politiska debatten "from the issue of differences between cultures to differences *within* the same culture":

One of the most significant effects of late postmodernity in Europe is the phenomenon of trans-culturality, or cultures clashing in a pluri-ethnic or multicultural European social space. World-migration – a huge movement of population from periphery to centre, working on a world-wide scale of 'scattered hegemonies' (Grewal and Kaplan 1994) – has challenged the claim to the alleged cultural homogeneity of European nation-states and of the incipient European Union. Present-day Europe is struggling with multiculturalism at a time of increasing racism and xenophobia. The paradoxes, power-dissymmetry's and fragmentations of the present historical context rather require that we shift the political debate from the issue of differences between cultures to differences *within* the same culture. In other words, one of the features of our present historical condition is the shifting grounds on which periphery and centre confront each other, with a new level of complexity which defies dualistic or oppositional thinking.⁶⁰¹

Den förskjutning och problematisering av förhållandet mellan centrum och periferi som Braidotti efterlyser är synlig i flera av Ekmans romaner, menar jag. Främlingsfientlighet och rasism är ofta en viktig bakgrund till handlingen, inte minst i *Gör mig levande igen* (1994), som utspelar sig vid tiden för kriget på Balkan. När det hus där Krylund-gruppen (som anspelar på Krilons diskussionsgrupp i Eyvind Johnsons romanserie) under andra världskriget diskuterat demokrati och humanistiska värderingar ska omvandlas till flyktinförläggning utlöser detta konflikter mellan husets bofasta grannar. Flyktningarnas närvaro kan sänka värdet på deras fastigheter, anser vissa, medan andra vill hjälpa de utsatta.

I *Vargskinnet* utgör nazismens ideologi och övergrepp en viktig bakgrund och dessa värderingar är synliga också i de jämtländska byarna kring Svartvattnet.

⁶⁰⁰ Ibid., s. 94.

⁶⁰¹ Braidotti, 2002, s. 14.

Även där intar människor olika, och motsatta, ståndpunkter. Kollisionerna återfinns även inom den samiska kulturen. Även om de större konflikterna i Europa framkallar vissa mindre sammandrabbningar långt ifrån maktens centrum, pekar Ekman på problematiska mekanismer i människans sätt att förhålla sig till omgivningen. Det är möjligt att se både *Gör mig levande igen* och *Vargskinnet* som skildringar av hur just *inomkulturella* skillnader utlöser konflikter, vilket gör dem högst aktuella och intressanta. Den situation Braidotti beskriver, med världsmigration och ökad rasism, gäller i ännu högre grad i vår tid, ett par decennier in på 2000-talet, och även om världen har blivit alltmer digitaliserad handlar kampen, nu liksom i det förgångna, i hög grad om makten över tiden och rummet.

VI. MAKTEN ÖVER TIDEN OCH RUMMET

Text och bild som tid och rum

Ingefrids betraktelser av sonen Anands skapelse, vilka citerades i avhandlingens två inledande kapitel, har en parallell i karaktärens beskrivning av ett gammalt svartvitt fotografi. På detta syns en traditionell brudkrona, som också den är uppbyggd av trådar och flera olikartade material, men hennes tankar kring bilden synliggör dock några viktiga skillnader. I Anands sammanföranden av olika ting tillskrivs allt samma värde. Samtidigt rymmer hans konstellation saker som många skulle betrakta som värdefulla, som smycken i guld och silver. Brudkronan på fotografiet, från den gamla tidens äktenskapsmarknad, framstår även den som en konstruktion. Den är "en ställning av metalltråd" och i Ingefrids ögon är denna "överlastat prydd", men värderingarna rörde, vid den tid då den användes, inte materialet utan kronans bärare, bruden:

Det var underförstått att bara de oskyldiga brudarna fick ha krona. Eller i varje fall de som skulle gälla för det. [...] Kvinnorna hade lämnat sina släkter och passerat sockengränserna som brudar. De hade mässingskläppar och glasbitar och blommor av papper och vax i kronorna av metalltråd på sina huvuden. Om vaxkonvaljer och pappersrosor hade talat om deras oskuld och förväntade fruktsamhet, så hade glittret av glas och metall säkert varit tecken för den rikedom de förde med sig och den de gifte sig till.

I de mäktiga samiska släkterna förde kvinnorna renar över till nya betesområden. När de fick barn innebar det nya klipp i renkalvars öron. Egendom fördelades, men den drogs också ihop. Förmera, föra över, dra ihop var innebörden i denna trafik. Det var fest och fiolmusik när kvinnorna i sina drottningkronor fördes över. För också i byarna trafikerade brudarna ägogränserna och bar egendom i sina jungfrukronor: skogsskiften, beteshagar, slättermyrar, åkerlappar, kor och getter. (SKL, s. 223)

Kronan i sig var bara ett "tecken" och det var i den överförda *egendom* detta tecken utlovade som värdet låg. Över olika typer av gränser pågick en handel, en "trafik", som hade till syfte att få det sammanförda att växa; "Förmera, föra över, dra ihop var innebörden i denna trafik".

Fotografiet av kronan framstår i Ingefrids tolkning som en bild vilken *representerar* denna överföring och som en illustration av hur en metafor fungerar. Kronan är dessutom en konkret bild av kvinnor betraktade som ägodelar och varor: när de "fördes över" gränsen var de prismärkta – de bar "sina drottningkronor" som en del i marknadens teckensystem. Brudkronan ingår, menar jag, i gränstematiken och den bär med sig en kritik som rör social kontroll och ekonomisk makt. Det är en kontroll som oundvikligen också ger utövaren makt-

en över tiden och rummet. Precis som när det gällde Anands skapelse kan bilden av brudkronan fungera som en ingång. Den pekar mot detta kapitels centrala innehåll: *Vargskinnets* gestaltningar av olika sätt att utöva kontroll och förtryck, främst genom underförstådd kommunikation, och hur dessa strategier inte bara iscensätts och problematiseras, utan också tas över och förändras. Via bearbetningen av värdeladdade bilder och av språket som maktmedel pekar Ekman mot alternativa sätt att se på världen, på oss själva och vår relation till andra.

I beskrivningen av fotografiet anas en helt annan typ av konstruktion än den konstnärliga: den är en bevarad bild av ett *socialt och ekonomiskt* nätverk, osynliga trådar av kontakter och löften. Den är även, vilket det åldrade fotografiet indikerar, en historisk tillbakablick. Men det är inte enbart fotografiet som förmedlar information. Ingefrids tankar kring det hon ser uppstår också ur Ristens berättande om den gamla tiden. Risten förmedlar en historieskrivning som utgår ifrån *kvinnans* position och värderingar.

”Förmera, föra över, dra ihop” är nyckelord i bilden av brudkronan och kan översättas med tillväxt. *Kvinnan/bruden* kan sägas ingå i metaforens bildled. Det är hon som bär upp tecknet; det som betyder något utöver sig självt. Hon är bilden av resurserna i den fysiska materiella världen – och blir därigenom *förenad* med rummet. Hon bär värden med sig över gränsen till ett annat område. Brudkronans blommor är dock av vax och papper, stela och konstgjorda och hon får bara bära kronan om hon är utan skuld. Här anas ytterligare en skillnad mellan bilden av Anands konstnärliga konstruktion och den av brudkronan: inställningen till kontroll. Det här är en skildring av *gränssättarens* skapelseprocess, snarare än *gränsoverskridarens*. De självstyrande processer som anas i både Anands och Elis skapande accepteras inte. Överföringen kan vara fruktbar, men den är strängt reglerad. Att gifta sig enbart av kärlek kan vara riskfyllt. En kvinna som Risten, vilken saknar hemgift, har lågt värde och får det ”inte nådigt” om slakten är rik (SKL, s. 223).

Att den bevarade bilden saknar ekonomiskt värde framhävs i texten. Risten har räddat kartongen med slaktens fotografier undan en auktion: ”Släktingarna i Norge hade bara intresserat sig för den del av arvet som kunde omsättas i pengar.” (SKL, s. 221) Hon, däremot, ser ett annat värde i saker, ett värde som innefattar kvalitet *och* historia, som i det alltför billigt sålda linnet vilket hon inte lyckats rädda från att auktioneras bort: ”Det var gamla saker, lakanen hade knypplade spetsar och det fanns broderier i plattsöm som Aagots mor hade gjort under sin korta fästmötid.” (SKL, s. 221) För Risten bär de gamla tingen på minnen av kvinnors oavlönade hemarbete och av de sociala regelverk som kuvade dem. Denna ”korta fästmötid”, implicit på grund av graviditet, minskade kvinnans värde, varför ”tecknet” också måste vara ett annat; Aagots mor hade inte fått bära drottningkronan.

Metaforen som en icke neutral överföring av betydelse diskuterades i kapitel IV, i anslutning till bro-motivet, och i bilden av brudkronan blir detta också tydligt. Det är inte bara brudkronan, utan också bilden av kvinnan som är en konstruktion. Att Ekman ofta visar upp, kritiserar *och* omvandlar metaforiska

kvinnobilder, som vi är vana att möta dem i konst och litteratur, har flera forskare pekat på, bland andra Magnus Persson och Cecilia Lindhé. De visar båda att Ekman å ena sidan utnyttjar modernismens estetik, å andra sidan kritiserar den.⁶⁰² Det gäller bland annat den kvinnliga grotesken, vilket framgick i analyserna av Hillevi som gränsvandrare. I romanerna sätts föreställningar om kvinnan och det kvinnliga in i ytterligare sammanhang som är relevanta för min studie av gränstematiken.

Romantextens beskrivning av brudkronan, liksom av Anands skapelse, kan sägas vara en ekfras, det vill säga en litterär verbalisering av ett konstverk. Cecilia Lindhé skriver att ekfrasen ofta har kopplats till "sociala och könsmissiga maktförhållanden" där utgångspunkten är "den skillnad mellan spatialitet och temporalitet som traditionellt tillskrivits bildkonst respektive ordkonst": "Intimt förbundet med dessa motsatspar är stereotypa könsföreställningar där spatialitet, bild och cirkularitet sammankopplats med det kvinnliga och där det talande subjektet, texten som temporalitet kopplats till det manliga."⁶⁰³ I *Vargskinnet* används ekfrasen, menar jag, för att i viss mening återta makten över bilden och därmed också makten över rummet. När det gäller brudkronan är det Ingefrids inre verbalisering av bilden, i samspel med Ristens berättande, som synliggör en traditionell könsmaktsordning. Via Ingefrids tankar om Anands nästan obeskrivliga installation vänds den genusordningen upp och ned och relationer neutraliseras. Det handlar därmed inte endast om ett återtagande av makten, utan också om ett *upphävande* av maktkampen i sig.

Föreställningar om kvinnans nära relation till rummet och bilden respektive mannens till tiden och ordet upphävs *och* problematiseras genom *Vargskinnet*s karaktärer. Det är Hillevi som förlitar sig på ordets makt och Elis på tystnadens skydd. Hillevi försöker ständigt styra och ordna i de rum hon träder in i – strävar efter att *behärska* dem – medan Elis flyr genom Europa och behöver kvinnors hjälp för att överleva. Elis förenas i högre grad med naturen, djuren och den cykliska tiden, medan Hillevi förlitar sig på klocktiden. Risten har små möjligheter att hävda sig, som kvinna och som tillhörande ett minoritetsfolk, och hamnar helt enkelt där andra placerar henne – *men* hon har all makt över tiden och rummet i sina berättelser. Det är inte en omvänd genusordning som råder i *Vargskinnet*, men en mer komplex och nyanserad.

Risten, Hillevi och Elis är alla i vissa avseenden gränsoverskridare i det att de förkastar normer och regler som används för att upphöja, förtrycka eller förnedra, och deras personligheter har därmed subversiva drag. Är karaktärerna då nomadiska subjekt i Braidottis mening, det vill säga personer med en kritisk medvetenhet "that resists settling into socially coded modes of thought and behavior"?⁶⁰⁴ Det är de trots sitt motstånd inte, menar jag. De anpassar sig alla, om än på olika sätt, till de krav som det omgivande samhället ställer på dem, även när de inte är tvungna: Risten därför att hon vill ha den frihet som livet på fjället kan ge, Hillevi därför att hon inte vill förlora sin sociala status och Elis därför att

⁶⁰² Persson, 2002, 248–280; Lindhé, 2008b, s. 96–119.

⁶⁰³ Lindhé, 2008a, s. 29.

⁶⁰⁴ Braidotti, 1994, s. 94.

han vill utöva sin konst. Sigge Falk i *Gör mig levande igen*, som efter olika prövningar inte längre bekymrar sig om status eller andras åsikter, ligger närmare det nomadiska subjektet. Hon lyckas dessutom med detta utan att försaka relationer eller framtidsdrömmar. Den viktigaste förändringen sker i det *inre*, i hennes medvetande.

”Braidotti articulates her nomadic thought as a ‘materialist approach to philosophy that rests on a monistic vision of matter in opposition to dichotomous and dualistic ways of thought’”, påpekar Marie-Anne Casselot.⁶⁰⁵ Dualismen är själva måltavlan, inte bara för Braidotti. Nymaterialister som DeLanda och Braidotti ”constructed their theories in developing alternatives *beyond* these oppositions, analyzing the inherent paradoxes created by dualism”.⁶⁰⁶ Ett liknande mål finner man hos Ekman, menar jag. I romanerna sätts motsatser i spel. De konfronteras i gränskronotopen och tvingas förhålla sig till andras världsbilder.

Oavsett om karaktärernas sätt att tänka förändras eller inte blir dessa paradoxer synliggjorda i *Vargskinnet*. Det här gäller även föreställningar om relationen mellan människan och det icke-mänskliga, vilken ofta problematiseras i anslutning till andra bilder av motsatsförhållanden, konflikter och förtryck. Brook Martin hävdar att Ekman ”reveals the interrelatedness of oppression of indigenous peoples, land and the environment, women, and in some cases, also children”.⁶⁰⁷ Romanerna uppmärksammar mycket riktigt samband mellan olika typer av förtryck och i denna kamp om tiden och rummet ingår även klass och nationalism. Risten blir medveten om klasskillnader mellan samer och svenskar, men även skillnader *inom* det samiska samhället, där hon möter exempel på rasism. Under tyskarnas ockupation av Norge, då gränserna vaktas både på den norska och svenska sidan, blir det samiska nomadlivet – som är nödvändigt för renskötseln – omöjligt. Renarna hindras från att leva i samklang med naturens cykliska rörelse.

Den cykliska tiden och rörelsen prioriteras inte i det moderna samhället, som är beroende av klocktid, och därigenom underordnas även så grundläggande förutsättningar för människans existens som graviditet och förlossning, oavsett om det gäller djur eller människor. Som barnmorska hamnar Hillevi mellan två världar: den vetenskapliga och teknikbejakande och den biologiska, cykliska och självstyrande.

Brook Martin visar på olika typer av ekfras i *Vargskinnet*. Det handlar inte bara om verbaliseringar av något visuellt, utan också av ljud, främst i form av musik. Ibland förenas de båda formerna, som när Risten först beskriver ett fotografi av de jagande aristokraterna, som poserar med sitt byte uppe vid jaktstugan Thors Hall, och sedan joikar fram de känslor som bilden väcker:

Her joik is inspired by a photograph, which she describes to Laula Anut [Ristens morbror, även kallad Anund Larsson]. It is a picture of a number of

⁶⁰⁵ Casselot, 2016, s. 80.

⁶⁰⁶ Ibid.

⁶⁰⁷ Brook Martin, 2010, s. 13.

men with the spoils of hunting – a huge pile of grouse and red fox. Laula Anut has one thing to say about these hunters: “Dom ta för sig” [...] and Risten understands even at her young age that this applies to much more than the men that were out hunting; it also describes how people, particularly Swedes and Western aristocrats, are allowing their natural environment to be destroyed.⁶⁰⁸

Långt senare, när Risten är vuxen – men i romantexten direkt efter beskrivningen av bilden – försöker sig hon på att sjunga om det som berör henne i det hon ser. Hon har fått ”vargklon i hjärtat” och joikar fram djuren som är ”*döa vid jägarns fötter*” (GB, s. 94) Sydsamiskan har hon inte lärt sig att behärska, så hon sjunger på svenska, men joikens form finns där. Från döden i fotografiet, som hon precis har berättat om, övergår tillståndet till liv. Via joiken, hävdar Martin, uppmärksammar Risten att ”the animals may be dead in one dimension, but directly after this they are brought back to life, they are moving through the landscape, they are breathing”.⁶⁰⁹

Jag instämmer i att det sker en levandegöring via Ristens sång, men det är en varg som sätts i rörelse, inte rödrävar eller ripor: ”*vargen går på rukammen*”. (GB, s. 93) Det är, trots allt, via verbaliseringen av bilderna i *Vargskinnnet* som levandegöringen blir möjlig. Samtidigt finns naturligtvis ett samspel mellan joiken, Ristens berättelse och romantexten i denna levandegöringsprocess. Enligt Martin signaleras ”a cyclical understanding of time in which the joik [...] causes time to collapse upon itself, bringing the past into the present”.⁶¹⁰ Ristens berättande och joiken förenas, via ekfrasen.

Direkt efter hennes tankar kring fotografiet följer en berättelse om Hillevis upplevelser vid jaktvillan, i ett kapitel som berättas i tredje person. Denna berättelse framstår därigenom som en återvinning av bilder och erfarenheter och Ristens berättande utmärks, liksom joiken, överhuvudtaget av den cykliska formen. Värdet i att minnas det förgångna finns, för Risten, främst i sammanförandet med nuet, i en tidernas *samtidighet*, och Martin menar att hon ger uttryck för en tro på ”multiplicity of time”.⁶¹¹ Samtidigheten innebär också ett vidgat *nu*: ”Det finns bara en tid och i den är man tills man läggs ner i jorden på Röbbäcks kyrkogård.” (GB, s. 95)

Brook Martin skriver, med hänvisning till W. J. T. Mitchell och A. W. Heffernan, att ekfrasen som praktik och fenomen kan sägas vara ”a demonstration of dominance and subjugation in discourse”.⁶¹² I den traditionella ekfrasen är bilden – och därigenom den avbildade (objektet) det som betraktas – synligt, men tyst.⁶¹³ I Vargskinnstrilogins ekfraser intar bilden i högre grad en subjektsposition. Den/det betraktade beskrivs inte bara, utan tillskrivs ett värde och levandegörs, vilket Brook Martin visar.

⁶⁰⁸ Ibid., s. 37.

⁶⁰⁹ Ibid., s. 42.

⁶¹⁰ Ibid., s. 41.

⁶¹¹ Ibid., s. 44.

⁶¹² Ibid., s. 43.

⁶¹³ Ibid., s. 48.

Betraktelsen av det stumma objektet är en av utgångspunkterna för Russos undersökning av den kvinnliga grotesken. Hon diskuterar bland annat fotografierna, från slutet av 1800-talet, av läkaren Jean-Martin Charcots patienter: kvinnor vilka visades upp offentligt, som exempel på vad han kallade *hysterikor*:

The famous photographes commissioned by Charcot, which chart the various stages of the patients at Salpêtrière, fix in attitude and gesture, the grimaces and leaps, a model of performance not unlike the fashionable histrionics of the great Romantic actresses and circus artists of the late nineteenth century. These paid performers were, like woman hysterics, "seen but not heard," in one sense, since the scene of their livelihood, their context, it can be argued, was arranged for and by the male viewer.⁶¹⁴

I en mening var kvinnorna sedda, men inte hörda, poängterar Russo, men de utnyttjade sina kroppar "in extravagant ways that could have only provoked wonder and ambivalence in the female viewer, as such latitude of movement and attitude was not permitted most women without negative consequences".⁶¹⁵ Utifrån Lacan diskuterar Russo denna strategi hos kvinnorna – att påverka på det sätt de kan, genom sina kroppar och gester – "as masquerade": "Femininity is a mask that masks nonidentity".⁶¹⁶ Kvinnorna härmar ("mimicries") de förväntade kroppsliga symptomen och tar därmed, inom ramen för situationen, makten över sina kroppar.

En liknande kvinnlig strategi, visar Russo, är att klä sig i manskläder och därmed härma den manliga makten. I *Gör mig levande igen* försöker karaktären Kajan göra det, inför det seminarium där Sigge ska försvara sin avhandlingstes. Hon bär "en liten mörkgrön hatt av herrmodell med två smala fjädrar vid bandet":

Det är osannolikt att just Kajan har en sådan hatt som på sin tid stack upp ur buskarna kring Karinhall. Även utan rakborste av gemsbocksvans är det en illavarslände huvudbonad. Kajan är en blomfluga förklädd till rovgeting. Ja, det är så. Kajan anlägger mimicry.⁶¹⁷

Kajan är judinna och det "illavarslände" ligger givetvis i hennes försök att inta *förövarens* position genom denna maskerad. Hon brottas samtidigt med sina minnen och erfarenheter av nazisternas övergrepp i Tyskland, varifrån hon kommer. I *Vargskinnnet* är det Hillevi och Myrten som härmar den manliga makten och klär sig i hatt med fjäder när de möter manliga auktoriteter. Strategin är kontraproduktiv, för samtliga av dessa karaktärer, eftersom de själva, i olika hög grad, blir just förövare. Kajan tar, slutligen, sitt eget liv. Det som förmedlas via dessa olika gestaltningar av kvinnors försök att behärska rummet, och via

⁶¹⁴ Russo, 1994, s. 68.

⁶¹⁵ Ibid.

⁶¹⁶ Ibid., s. 69.

⁶¹⁷ Ekman, 1996, s. 86.

ekfraserna, tycks vara att lösningen inte ligger i att *inta* maktens position, genom att härma den, utan att upphäva kampen i sig.

Kampen om rummet rör givetvis även den konkreta, icke-mänskliga omgivning, vilket för oss till ekokritiken. Braidottis och andra nymaterialisters intresse för ekofeminism är svagt, hävdar Casselot. Hon lyfter dock fram en rad likheter mellan nymaterialismen och ekofeminismen – inte bara i form av kampen mot dualismen, utan också i uppmärksammandet av kopplingen mellan "embodiment and the environment", liksom i de politiska och tvärvetenskapliga ansatserna – men visar också på de spänningar som hållit dem isär.⁶¹⁸ Spänningen rör främst den traditionella bilden av kvinnans närhet till naturen, där bilden som *metafor* för med sig bestämningar som "irrational, sub-human, passive and susceptible to manipulation by an 'active masculine' will" och essentialistiska föreställningar om kvinnan som biologiskt förenad med reproduktion och omvårdnad.⁶¹⁹ Det här har fått vissa forskare att tydligt ta avstånd från ekofeminismen.⁶²⁰ Casselot menar att det som främst förenar de båda forskningsfälten är en aktiv strävan mot en förändrad världsbild, där "ecofeminism will put forward specific worldviews that have liberatory goals while new materialisms will rather blur the specificities of some worldviews and question the very ontology of those natural elements constituting them".⁶²¹ I *Vargskinnet* anas båda dessa strategier.

I kapitel II och V uppmärksammades Forsås-Scotts analyser av *Skraplotter*, utifrån Braidotti, där hon visar att Anands skapelse kan tolkas som just en annan, alternativ världsbild, vari dualismen upphävs. Nätet av trådar, där allt hänger samman och har samma värde, pekar mot ickehierarkiska samhällen som är "inclusive, sustainable and, in the original sense, radical".⁶²² I likhet med Braidottis deleuzeinspirerade rhizom-begrepp belyser Merleau-Pontys *kött* en anti-dualistisk världsuppfattning och kan därför utgöra ytterligare ett perspektiv att sätta in beskrivningen av Anands konstverk i. Merleau-Ponty tonar ner tänkandets betydelse för en korrekt världsuppfattning, då världen är vad vi lever *genom* ("live through"), vilket upphöjer betydelsen av kroppen och våra sinnen.⁶²³ I Anands sista uppförande av sin installation når gränsöverskridandet i *Vargskinnet* sin höjdpunkt, menar jag, då den (föreställda) rigida gränsen mellan inre och yttre, kropp och omvärld, konst och verklighet, kultur och natur förintas. Då kan ett nytt och öppnare rum uppstå. Jag återkommer till det senare i detta kapitel.

Bachtin påpekar att "den verklighet som på det vanliga tänkandets plan ställs mot konsten [...] redan i hög grad är esteticerad" – det är en verklighet som är "en konstnärlig, om än hybridartad och instabil bild av verkligheten".⁶²⁴ Skildringar där gränsen mellan fiktion och verklighet ifrågasätts handlar därmed, om

⁶¹⁸ Casselot, 2016, s. 55.

⁶¹⁹ Ibid., s. 75–76. Dessa spänningar har, påpekar Casselot, också funnits *inom* ekofeminismen.

⁶²⁰ Ibid., s. 73.

⁶²¹ Ibid., s. 85.

⁶²² Ibid., s. 94.

⁶²³ Westling, 2011, s. 129.

⁶²⁴ Bachtin, 1991a, s. 214.

man accepterar Bachtins beskrivning, inte om ett förnekande av den fysiska materiella verkligheten, utan om ett ifrågasättande av verkligheten som tänkt *bild*.

Fascismen och den fasta, rena formen

En världsbild innefattar, oavsett vilken den är, föreställningar om tid och rum, varför just kronotopen är viktig för förståelsen av de konsekvenser detta gränsöverskridande får. Jag återkommer därför till gränskronotopen, i slutet av detta kapitel, men inleder med Thewelets psykoanalytiskt influerade studie av de fascistiska tankegångar som han menar föregick nazismens ideologi. De erfarenheter karaktären Elis får under sin tid i Berlin påverkar hans konstnärliga inriktning, då han går från en upptagenhet av *form* till *innehåll* och från förtryckarnas beställningsverk till självständigt skapande. Thewelets resonemang kring renhet som gränssättning, kastar ljus inte bara över Elis och hans upplevelser, utan också över Hillevi som gränssättare. De belyser också kampen om rummet och synen på kroppen som form.

Det är inte bara när det gäller förhållandet mellan ljus och mörker som Elis velar i sin syn på världen.⁶²⁵ Analyserna i kapitel V visade att han också vacklar mellan att värna om *och* förakta den svaga, oavsett om denna är djur eller människa. Detta avspeglar sig i hans konst. Även om han tycks framhålla den, i förhållande till de kraftfulla hästarna, svaga Serine som motiv framför en dominant man, är han ibland avvisande mot kvinnor och den känslighet, eller *känslösamhet*, han uppfattar att de står för. Han är också avvisande mot den TBC-sjuka Arild på sanatoriet, vilkens beteende han jämför med en flickas. Nazismen, som han vacklar inför, blir den spegel i vilken han efterhand får syn på sig själv, eller i alla fall sin bakgrund. I dess ideologi ryms även det motsägelsefulla förhållandet mellan ljus och mörker som ständigt upptar honom. Mötet med nazismen leder till att hans liv, ännu en gång, ändrar riktning och i Elis nazistiska spegelbild ryms även den värld han har lämnat bakom sig. Man kan hävda att den visar en uppförstorad bild av det våld och förtryck som *Vargskinnet* hela tiden rör sig kring.

Det är tankar kring manligt och kvinnligt Theweleit undersöker och i fokus står ett antal officerare med centrala positioner inom frikårerna, de privata arméer som växte fram för att bekämpa kommunismen efter första världskriget.⁶²⁶ Han kopplar det förakt för det kvinnliga och för det otydliga som framträder i texterna till olika typer av gränssättning, mellan kropp och omvärld och mellan man och kvinna. Flera av officerarna hade fått sin fostran vid de preussiska kadettskolorna. Theweleit uppehåller sig främst vid kroppens disciplinering samt hur denna disciplinering framträder i texterna: "Via förhållandet till den egna kroppen och till andra människokroppar utvecklas varje människokropp relation till den övriga objektvärlden och härur kroppens sätt att tala om sig

⁶²⁵ Delar av detta avsnitt har tidigare publicerats. Se Jonasson, 2011.

⁶²⁶ Theweleit, 1995, Band 1, s. 29–39.

själv, om objekten och relationen till objekten.”⁶²⁷ Han menar att de ger en komplicerad och mångtydig bild av männens relation till kvinnor: ”De uppvisar ett egendomligt ambivalent affektstillstånd som frapperar, en vacklan mellan intensivt intresse och sval likgiltighet, aggressivitet och dyrkan, hat, rädsla, främlingskap och begär.”⁶²⁸

Skapandet av ”en ny man”, med ”en kärna av styrka och företagsamhet” har nazisterna dragit till sin spets.⁶²⁹ Det är också starka härskare som Elis uppdragsgivare vill se på sina väggar, Den enskilda människan försvinner i ett ”myller”: ”De nya männen ville ha allting på murarna, stort och ljust. Ett myller av folk. Hästar som kastade med manen. Han tyckte ibland att han målade bra likt Bjarne Ness, han med den förbannade *Seierherren*.” (GB, s. 361) Men Elis njuter och tjänar pengar. I Det tredje riket tycks den tunna flickan Serine verkligen vara en förlorare. Här anas ett eko av Elis tidigare tankar, om att ljuset som breder ut sig förtätar mörkret. Nazisterna har skapat ordning på gatorna och de utstrålar ljus, kraft och friskhet. Detta står i stark kontrast till deras grymma övergrepp.

Theweleit påpekar att kvinnan själv är en del av avgränsningsprocessen, om än utan att själv välja detta.⁶³⁰ Det här är påtagligt hos karaktären Hillevi. Hon vill ”ordna” världen, rena och forma den. Redan under sin utbildning, i Uppsala, hade hon mött kvinnor som hamnat i olycka, det vill säga blivit gravida utan att vara gifta. Hon hade sett på dem med samma stränghet som samhället, även om hon också lidit med dem. Hillevi förstår att livet i Elis barndomshem i Lubben är fattigt och hårt, att människor där har förgripit sig på varandra, men hon har en stark tro på att ordning är lösningen. I sin yrkesroll stiger hon, bokstavligt talat, in i många hem, där hon tar befälet och ställer krav på renhet.

I ordnandet av världen ingår ett bemästrande av orenheten. Detta är något som framträder tydligt i Theweleits analys av frikårssoldaternas texter. Dy, träsk, slem, exkrementer: smuts och vätskor hade betydelse i skapandet av den nya manligheten, menar han, och skriver att ”mer eller mindre flytande blandade substanser [...] regelbundet används för att beteckna något annat”.⁶³¹ Smuts och kroppsvätskor väcker starka känslor, av både lust och motvilja, och de är ett hot med koppling till just det kvinnliga: ”[D]et finns en verksamhet där kvinnan kan te sig som den levande varelse som har att skaffa med de blandade substanserna: hushållet. När hon kokar förvandlar hon fast till flytande, när hon tvättar, diskar, sköter spädbarnen arbetar hon med och i träsk och sörjor.”⁶³²

Beröringen av det orena betraktas som ”kvinnogöra”, men detta försätter också kvinnan i en farlig situation. Det är påtagligt i berättelsen om Hillevi. När spädbarnet i Lubben dör, underlåter hon att anmäla händelsen, för att skydda sig själv och sin sociala position.

⁶²⁷ Ibid.

⁶²⁸ Ibid.

⁶²⁹ Ibid., s. 297.

⁶³⁰ Ibid., s. 297.

⁶³¹ Ibid., s. 411.

⁶³² Ibid., s. 412.

Motviljan inför blandade, flytande substanser knyts till en rädsla för att framstå som omanlig: "Den genomsnittlige borgerlige mannen under den vilhelminska epoken skulle hellre ha låtit skjuta sig än röra vid dessa substanser i ett sammanhang som på något vis påminde om 'kvinnefolksgöra'. Ett av de värsta trakasserierna i det militära var just att döma män till att utträtta sådana fruntimmerssysslor (och där måste de göra det)."⁶³³

Även om Elis Eriksson aldrig tycks vara upptagen av att skapa eller upprätthålla någon form av manlighet, känns avståndstagandet igen i hans ambivalenta hållning till svagheten. De lungsjukas prat på sanatoriet förknippas med slem och med en motbjudande kvinnlig kroppslighet. Under den resa han gör genom Europa uppvisar han dock vid flera tillfällen en stark förmåga att övervinna sin motvilja. När han senare i livet gifter sig med en förklamade kvinna sköter han henne som ett barn. Elis tar hand om hennes intima hygien och intar en nästan moderlig roll.

Theweleit historieskrivning om fascismen utgår främst ifrån filosofen och sociologen Norbert Elias och beskrivning av västvärldens civilisationsprocess, en process som beskrivs som dialektisk, med en rörelse mellan utvidgning och en allt tydligare gränssättning när det gäller individen.⁶³⁴ Braidotti diskuterar också fascismens historia och betonar dualismens betydelse för dominans och uteslutning:

Historically, the notion of "difference" is a concept rooted in European fascism that has been colonized and taken over by hierarchical and exclusionary ways of thinking. Fascism, however, does not come from nothing. In the European history of philosophy, "difference" is a central concept insofar as Western thought has *always* functioned by dualistic oppositions, which create subcategories of otherness, or "difference-from." Because in this history, "difference" has been predicated on relations of domination and exclusion, to be "different-from" came to mean to be "less than," to be *worth* less than.⁶³⁵

I *Vargskinnet* är degraderingen av vissa folkgrupper tydlig, inte bara i Berlin, utan också i Svartvattnet. Den återfinns inte heller bara bland vuxna. Risten ställs, i en på ytan oskyldig barnlek, inför en provocerande fråga som tycks omöjlig att besvara utan att samtidigt bli nedvärderad: "Lapp eller svensk?" (GB, s. 336) I Elis avståndstagande från svaghet finns dock snararen rädsla för döden, inte minst när han är sjuk i TBC, än en degradering av vissa grupper eller individer. I tankarna kring biologiska och rasistiska påståenden tycks han se dem som projektioner: som "klibbiga resonemang", vilka "kletade av sig på den man diskuterade". (GB, s. 359)

I Berlin kommer Elis till en avgörande vändpunkt, som konstnär. Han ser de övergrepp som paret Rosch, och andra judar, utsätts för och tar avstånd från nazismen, på ett indirekt sätt. Vändningen framträder främst i hans möten med vännen Erling Christensen. Erling arbetar på en arkitektbyrå och njuter av den

⁶³³ Ibid.

⁶³⁴ Ibid., s. 297.

⁶³⁵ Braidotti, 1994, s. 147.

nya tidens fart och fläkt, även om det ibland krävs fenedrin för att hålla det höga tempot. Propagandan och våldet på gatorna kallar han för "överdrifter" och menar att de snart kommer att vara överspelade.

Förmågan, och viljan, att *se* är hela tiden det väsentliga för Elis. Han analyserar inte, åtminstone inte via orden, men han ser vissa likheter mellan Franz Marc och Erling Christensen, i deras förhoppningar om ett nytt Europa. Här blir också nazismen som spegel synlig.

[...] Den här nordtrøndern – för jag antar att det är dæroppifrån du har honom – han är suveræn. Urgermansk. Vad är han, fiskare? Småbrukare? Ja du, Elias. Du pratar en massa skit. Men du är så jævla förbannat snillrik så man förlåter dig. Titta på honom. Nordtrøndern. Fiskarhøvdingen med Echnatons rena profil! [---]

Elis teg om profilen. Den tillhörde hans far Vilhelm.

Farsan. Gudmund. Jon. Till och med gubben själv. De dök opp då och då. De passade in. (GB, s. 363)

Elis vän Erlings perspektiv på världen är "heraklitiskt", inriktat på livet som en strid. Elis ser, på ett närmast intuitivt sätt, att segerherrarnas idealbild av mannen passar ihop med de bilder han har av sin egen familj. Gubben – hans farfar – med sina brutala slag passar in. Våldets ansikte, och tron på den starkes rätt, tycks finnas på fler platser än Berlin. I det försvagade patriarkatet i Jämtland hade våldet frodats, ungefär som i Tyskland.

I Elis erfarenheter och tankar framträder gång på gång en insikt om att förtryck leder till nya former av förtryck. Hans konst tar en ny riktning och det innebär också ett avståndstagande och en väg ut ur det nya beroende som han glidit in i. Han kan inte längre måla segerherrar med vind i håret. Han har fått nya idéer, inre syner som måste fram. Efter att under lång tid ha uppehållit sig vid den *fasta formen* – via noggranna studier av skelett – är det nu mjukare och lösare delar av kroppen som intresserar honom: blodomlopp. *Upplösning* tycks inte längre framstå som ett hot för honom. Erling, däremot, känner kväljningar inför hans nya motiv. Elis deltar inte i kampen om makten över rummet, men blir ändå indragen i den via konsten.

Den kvinnliga grotesken

Elis rör sig i sitt konstnärskap på samma sätt som han rör sig genom livet. Han håller inte fast vid rigida beslut eller former, hamnar lätt i beroende. Han hjälper också gärna människor han möter, men även detta sker slumpmässigt och spontant. I det följande strävar jag efter att visa hur hans agerande på ett indirekt sätt kan ses som bearbetningar av konstens bild av kvinnan.

Russo lyfter fram det problematiska med ordet *grotesk*: "The word itself, as almost every writer on the topic feels obliged to mention sooner or later, evokes

the cave—the grottoesque.”⁶³⁶ Även om grotesken som fenomen fanns långt tidigare härrör själva begreppet från de fynd av utsmyckningar som arkeologer gjorde vid utgrävningar i Rom i slutet av 1400-talet och dessa fick, skriver Ingemar Haag, ”ganska snart beteckningen ’grottesche’ (i betydelsen härrörande från eller tillhörande en grotta) från italienskans ’grotta’ (grotta, håla)”.⁶³⁷

Haag har beskrivit groteskens betydelse inom svensk modernism under 1900-talets första decennier och visar hur denna samspelar med mytologiska bilder av kvinnan. Han hävdar att myten för romantikens författare var ”ett metafysiskt redskap”, medan den under 1900-talet, hos exempelvis T. S. Eliot och James Joyce, blev ett medel varmed man sökte ”kontrollera erfarenhetsvärlden”.⁶³⁸ Kontakten med naturen och den sinnliga världen hade gått förlorad och via myten hoppades man återskapa den.

Moder Jord fick stor betydelse för exempelvis Joyce, men också för svenska modernister som Artur Lundkvist. Bilden av denna Urmoder bearbetar Lundkvist i sina dikter, men det handlar inte om kvinnan som individ, utan som liknelse.⁶³⁹ Hon representerar en naturkraft, men har också en mörkare sida, som en destruktiv kraft vilken kan *utplåna* liv. Hos Pär Lagerkvist, däremot, anas en annan grotesk, som bland annat förenar människa och djur, som i prosadikten *Ångest*, vilken Haag citerar:

Jag drömmer att i min kropp, under den spända huden ligger alla djuren hopträngda, alla dessa trevande försök som äntligen resulterat i människan. Jag känner deras sträva hår och hör deras gläfsanden, deras halvkvävda tjut. [...]

Men det ohyggligaste är att också djurens själar äro mina, all deras ångest och skygga längtan, allt, allt det sökande, famlande i dessa arma själar. Det fyller mig med ett hav av mörka vältrande krafter, vilka jag inte kan betvinga men inte heller bryta en väg till frihet.⁶⁴⁰

Modernismen rymmer långt mer komplexa idéer än det finns utrymme att lyfta fram här. Det som främst intresserar mig är hur Elis, som representant för en manlig modernism, på olika sätt försöker *rädda* kvinnor han möter ur specifika kvinnobilder. Att gestaltningen av karaktären, i hans tankar om konsten och världen, anspelar på exempelvis Pär Lagerkvist framgick i analyserna av honom som gränsöverskridare. Lagerkvists *syntes* av människa och djur, som beskrevs ovan, framträder även hos Elis, liksom en upptagenhet av relationen mellan mörker och ljus. Men han delar också Artur Lundkvists upptagenhet av kvinnan som myt. Genom hela berättelsen om Elis framträder olika bilder av kvinnan, vilka han förhåller sig till.

Karaktären Myrten är möjlig att uppfatta som den stora Myten: Kvinnan som modergudinna. Det räcker med att plocka bort en bokstav i hennes namn för att

⁶³⁶ Russo, 1994, s. 2.

⁶³⁷ Haag, 1999, s. 22.

⁶³⁸ Ibid., s. 243.

⁶³⁹ Ibid., s. 250.

⁶⁴⁰ Ibid., s. 131.

undermeningen ska framträda. Myrten för naturligtvis även tankarna till växten med samma namn och det är också den som modern, Hillevi, har tänkt på vid namngivningen. (SKL, s. 40) Hillevi hade haft ett myrtenråd, som hon tänkt klä sin brudkrona med, men eftersom hon vid vigseln redan väntade sitt första barn kunde hon inte bära kronan: "Så Hillevi slängde kruka i sjön. Men Myrten va liksom mammas krona." (SKL, s. 40) Även här är det Risten som återberättar det förgångnas *ordning*, men inte för Ingefrid utan för den åldrade Elis, som förkastar den:

Så det var så noga.
Dä va dä.
Vansinnigheter, sa han. (SKL, s. 40)

I karaktären Myrten avspeglas därmed två föreställningar om kvinnan, å ena sidan kvinnan som den mytiska Modern, å andra sidan som jungfrun – samtidigt som hennes existens omöjliggjorde moderns möjlighet att framträda som jungfru vid sin vigsel. På så vis bär hon, bara genom att födas, på skuld och skam.

Viljan att dölja och täcka över det skamligt kroppsliga, underförstått kvinnliga, är stark hos Myrten, vilket Elis själv konstaterar vid deras möte 1945. Hon är mycket noga med hur hon tar sig ut i andras ögon och han studerar hennes ansträngningar:

Ja, hon var fin. Sina naglar polerade hon med en liten oval dyna av sämskskinn. Hon hade askfärgat hår i pagefrisyr. Hon hade själv talat om att det hette så. Frisyren formades på en nätrulle om nätterna. Silver Moon hette hennes eaudecologne. Hennes mamma och hon hade en sömmerska i Östersund. Därifrån kom de prydliga klänningarna. Skorna köpte hon i en affär på Prästgatan. Han ville veta allt om den värld hon kom ifrån. På morgonen hade hon suttit vid ett toalettbord med njurformad skiva. Den var täckt av glas, det hände att hon spillde puder på glaset. Bordsbenen var dolda av ett rynkat blommigt tyg. Hon sa att det hette chintz. (SR, s. 109)

Det är vid den tredelade spegeln, som även gör det möjligt att kontrollera hur man blir sedd av andra, Myrten skapar bilden av sig själv och till och med toalettbordets metaforiska kroppslighet, i form av den njurformade bordsskivan och bordets ben, måste skyddas eller till och med döljas. Precis som Hillevi är hon en utpräglad gränsättare.

Myrten vill också framstå som en modern kvinna, klär sig i swagger, en vid kapp som döljer formerna, och har en pojkkaktig frisyr. Hon har omskrivningar för allt kroppsligt och ger ett flickaktigt intryck:

Men Myrten var kvinna. I någon mån var nog swagger och pagefrisyr och polerade naglar till för att skyla lite av detta uppenbara och starka förhållande. Det fanns i hennes lår och i den generösa stjärten och de breda höfterna. Hon såg ut som en urna. Midjan var smal, axlarna också. Men bröstet var stora. Hon kallade dem för bysten. Det mesta på sin vackra och ändamålsenliga kropp hade hon små nätta omskrivningar för. (SR, s. 109–110)

Elis omdefinierar henne. Myrten liknar, i hans beskrivning, mytens moder-gudinna, en fruktbarhetssymbol och ett kärl: "Hon var inte oskuld. Tjugofyra år gammal, stark och mogen att bära och föda". (SR, s. 111) Den androgyna framtoningen till trots, är det hennes kvinnlighet Elis betonar och han bekräftar hennes makt, genom det begär hon väcker: "Du har makt att göra mig illa, sa han. Men hon hörde det inte för han viskade i hennes hår." (SR, s. 113) Myrten som mytens kvinna framstår som både lockande och skrämmande.

Elis och Myrtens kärleksrelation är kort. Han lämnar henne inte för att hon håller fast vid sina egna gränser, vid prydligheten och omskrivningarna, utan för att hon uttalar sig nedsättande om den kvinna Elis håller högst av alla: hans mor. Med orden om modern, påståendet att tuberkulosen kom av bristande hygien, stänger Myrten inte bara dörren mellan sitt eget inre och det yttre, utan också dörren mellan sig och Elis.

Den här scenen föregås av anspelningar på myten om Orfeus och Eurydike, och efter Myrtens ord vänder han henne ryggen, sätter sig i båten och rör ut på sjön. Precis som förebilden i myten strävar han efter att inte se tillbaka, inte vända sig om. Elis är "en annan Orfeus", men han kan inte låta bli att kasta en sista blick: "När han kom längre ut och skulle ta riktmärke såg han utan att vilja se att hon hade satt sig ner bland stenarna, på huk. Hon liksom kröp ihop." (SR, s. 118) Hamnar Myrten i dödsriket? Elis har strax innan, i fantasin, sett ett snötäckt landskap runt sjön Svartvattnet, vid vars strand han lämnar henne:

Det är döden.

Den är vatten, den är olika former av vatten bara. Kristalliserat, hårdfruset, rinnande, ångande, immande. Bara vatten. Isigt och flödande. Ett helt landskap av vatten är döden. Rullande dimmor. Vattenvadd. Hoppackade kristaller. Is ända ner i den styva jorden. Ner i alven.

Så djupt går döden. (SR, s. 116)

Även om Myrten inte dör på stranden genomför hon en nedstigning i ett slags dödsrike när hon lämnat Svartvattnet för att föda sitt och Elis barn i hemlighet. Under början av graviditeten arbetar hon som tvätterska. "Tyngd och smuts är mitt morsarv", tänker hon när hon förflyttats till tvätteriets källare för att sortera de mer välbemedlades smutsiga kläder. Hon får stanna på nåder och vistas där hon inte är synlig för kunderna.

Myrten har ingen makt över de rum hon vistas i. För henne får den sociala nedflyttningen en parallell i den nedsänkta positionen i tvätteriets byggnad: källarplanet. Hon sjunker, även i sitt eget anseende: "Jag dras mot jorden." (SR, s. 176) Myrtens vistelse på mödrahemmet Björkelund, där hon hamnar när hennes tillstånd inte längre går att dölja, innebär ytterligare en nedstigning i underjorden och dessutom en förödmjukande underkastelse: de ogifta, gravida kvinnorna anses orena och tvingas in i förnedrande tvagningsritualer.

Man kan se Elis behandling av Myrten som ett försök att rädda henne från de överskylande och konstgjorda gränser som Hillevi har fostrat henne in i. Han vill att hon ska bejaka en annan kvinnobild: den mytiska Urmodern. Det lyckas inte. När han många år senare gifter sig med den rullstolsbundna Eldbjörg försöker

han rädda även henne – men nu *ur* mytens och groteskens bilder. Hon hade smittats av polio och är sedan dess förlamad. Det är jorden som har smittat henne och i bilderna anas både bibliska motiv och kvinnans förening med jorden i fruktbarhetsmyter: "Det var något i jorden sa hushållerskan. Det sa förresten alla utom doktorn. Hon hade ätit äpplen som legat på marken. Där fanns det, barnförlamningsgiftet. Alltså hade det med slarv att göra och lättsinnighet. Och med jordluft." (SR, s. 155)

Elis förkastar de vidskepliga föreställningarna och tänker att Eldbjörg skulle ha mer lättsinniga tankar om hon kunde röra sig fritt: "Springa. Älska. Då skulle du gå och köpa kläder nu. Klänningar. Chiffonscarves. Remsandaletter". (SR, s. 388) Nu bejakar han flärden, vilken han avvisat hos Myrten, som en frihet. Han tar Eldbjörg med på en resa i Europa, men på ett kurhotell, där de stannat till, äcklas Elias av de boende. Han vill inte att Eldbjörg ska tvingas vistas i den här miljön, bland åldringar upptagna av sina krämpor. Hon, däremot, kräver att han ska promenera med henne längs havet och de följer tåget av konvalescenter, medan Elis studerar deras "groteskeri":

De som var utspända var det av ödem och inte av ungt blod. De bar masker som liknade läder. De hade satt på sig löständer och puckelrygg, de hasade och krämtade. En del excellerade i detaljer: slingrande blåsvarta vener på handryggarna, uppsvällda vrister, gulvita vaglar. De mödade sig i varje enskildhet om sitt groteskeri [---].

De hostade ur djupet av bröst så unkna som om de vårdat karikatyren ända ner i lungkavernerna. De pekade på havet och på segelbåtarna med knöliga fingrar och var riktigt lyckliga när de kunde demonstrera en pekfingernagel av gult horn. De glömde ofta att stänga munnen och en gråaktigt belagd tunga rullade skabrös och olydig fram sig själv mellan tänderna. I stället för vitor hade de tryckt in gulaktigt grumliga koppar i ögonhålorna. Han hyste inget tvivel om att de hade anlagt skinnlappar i stället för bröst. Om de inte hade låtit huden spännas ut av kilovis med grynigt fett. Mellan deras ben hängde skinnkläppar så totalt utan styrsel att de med en viss triumf kunde sätta några gula urinfläckar kring de vita flanelbyxornas gylf. Det var sannerligen karneval. (SR, s. 389)

Det är helt uppenbart ett karnevalståg de följer. Från kurhotellet i Menton reser makarna mot Venedig, men det förändrar inte situationen. Karnevalsstaden får, trots att det inte är karnevalstid, i sig en grotesk skepnad. Det är en "stad i upplösning" och denna upplösning liknar naturliga skapelsers nedbrytningsprocesser: "Den var ett landskap som höll på att bli ett delta, en kropp av sten som sakta föll sönder. Föreningen av vatten och ljus blev obscen när den inte hejdade sig ens vid marmor utan fortsatte som uppluckring och mögeltillväxt." (SR, s. 395) Elis kamp mot upplösningen verkar omöjlig. Eldbjörg blir sjuk.

Problematiseringar av hur kvinnan har gestaltats i den västerländska kulturen är vanliga i Ekmans romaner. Berättelserna rymmer ifrågasättanden, men också motbilder, något som bland andra Cecilia Lindhé har belyst:

I Katrineholmssviten öppnar Kerstin Ekman successivt rum efter rum för att artikulera kvinnors sexualitet och strävan efter kontroll över den egna kroppen. Sviten skildrar kvinnors socialhistoria men i *En stad av ljus* är det just denna *representation* av kvinnan som problematiseras. Den fotografiska bilden av Edla i *Häxringarna* finns där för att synliggöra henne, medan bilden av kvinnan i *En stad av ljus* istället ifrågasätts. Traditionella bilder av kvinnan, som ett kärl för reproduktion, som natur eller ett land att erövra undermineras. Sammankopplingen av något specifikt "kvinnligt" med repetition och mytisk tid, skapar en syn på kvinnan som förankrad i en evig biologisk kretsgång av födelse och död. En cirkelrörelse som existerar oberoende av den historiska tidens gång.⁶⁴¹

Vilken bild försöker då *Vargskinnets* Elis rädda Eldbjörg ur? Han tycks hela tiden försöka höja henne: från föreningen med jorden, från grotesken och dess förening med tillstånd av upplösning och död. Efter att ha irrat runt i Venedigs labyrinter, på jakt efter medicin mot lunginflammation, för han henne till Österrike, upp i alperna. Gång på gång aktualiseras olika typiska bilder av kvinnan då Elis för Eldbjörg från rum präglade av en sötsliskig, men gravlik, romantisk stil ("Biedermeier"), till en alpstuga. Där blir hon allt sjukare. I scenen anspelas både på Snövit och Edith Södergrans dikt "Jungfruns död". I sin avhandling om Södergran diskuterar Ebba Witt-Brattström hur denna synliggjorde och utmanade traditionella bilder av den döda kvinnan som det skönaste och mest upphöjda av poetiska ämnen, genom att låta "sitt jag ta säte i döende kvinnokroppar" – och först då "blir det stor dikt":

Dessutom blir det en uppgörelse med manlig mytifiering av kvinnan som kropp, en uppgörelse som saknar motstycke i svensk litteratur.

Elisabeth Bronfen har påpekat att den döda eller döende unga skönheten är en så underförstådd konstruktion i konsten och litteraturen att vi sällan lägger märke till hur bärande den är. I den västerländska litteraturen är en bra kvinna en död eller döende kvinna. Den estetiska besattheten av sköna döda kvinnor är en poetisk maximieffekt som många stora manliga verk bygger på.⁶⁴²

Det handlar om "en underförstådd konstruktion" och uppgörelsen krävde att Södergran också visade *fram* och steg in i bilden av den döende kvinnans kropp. Den traditionella bilden måste iscensättas (bejakas) och sedan omvandlas. Den rörelsen finns också hos Ekman. I *Vargskinnets* är det den manlige konstnären som försöker omvandla, och från myt och kvävande romantik övergår han till upphöjning: Eldbjörg dör som en jungfru (även i bokstavlig betydelse) uppe i alperna.

Lindhé lyfter fram Ekmans uttalande, i en intervju med Maria Schottenius från 1993, om mäns definitioner av kvinnan:

⁶⁴¹ Lindhé, 2008b, s. 96.

⁶⁴² Ebba Witt-Brattström, *Ediths jag. Edith Södergran och modernismens födelse*, Stockholm: Norstedts Förlag, 1997, s. 323–324.

Kerstin Ekman har i en intervju talat om faran i att låta "Strindberg och pojkarna ta över beskrivningen av våra vanskligare sidor. Kvinnorna som avgrunder eller vulvor som de ramlar ner i, suger pengarna och musten ur dem". Enligt Ekman har kvinnorna alltför länge funnit sig i männens definitioner, läsningar och tolkningar och hon konstaterar att hon "inte fullt ut har förstått hur genomgripande deras definitioner har varit".⁶⁴³

I romanen *En stad av ljus* ser Lindhé ett försök att "revidera bilder av kvinnan som i många fall fungerar tvingande".⁶⁴⁴ En liknande revidering återfinns i *Vargskinnet*, menar jag, och den innefattar också ett ifrågasättande av hur bilder konstrueras och upprätthålls, av både män och kvinnor.

Bildvagnen

Vissa delar av kritiken i *Vargskinnet* förs fram i en dialog via allusioner, just i den mening Wright beskrivit intertextualitetens funktion hos Ekman. I diskussionen problematiseras inte bara bilderna av kvinnan inom den tidiga modernismen, utan också hur dessa har förts vidare av dess efterträdare. Karaktären Elis anspelar, menar jag, på mer sentida manliga författares sätt att utnyttja bilden av kvinnan, inte minst via grotesken. Kanske har de, i likhet med Elis, försökt vara "en annan Orfeus", men liksom han misslyckats – därför att de inte kan låta bli att betrakta kvinnan som ett objekt. Elis är konstnären som försöker rädda kvinnorna ur dessa snäva eller skrämmande ramar och man kan läsa Ekmans konstnärsbild som en replik i ett samtal som har pågått länge, en dialog mellan modernismens frontfigurer, vilken Eva Ekselius har beskrivit i sin avhandling om Per Olov Enquist:

Hellre än att spekulera i en direkt påverkan vill jag visa hur Per Olov Enquist är inbegripen i ett pågående samtal med sin samtid och med den litterära traditionen – en dialogicitet och en intertextualitet som återspeglas i texterna och i vilken också läsaren är inbegripen. [---]

Modernisten Erik Lindegren skriver i en romantisk och symbolistiskt litterär tradition [...] till vilken Per Olov Enquist ansluter sig, som till ett fortgående samtal.⁶⁴⁵

Ekselius beskrivning av författarskapet och den tradition hon menar att Enquist "är inbegripen i" rör bland annat symbolik och en metafysisk tematik. Av de bilder och teman som hon tar upp, som återkommande hos författaren, kan många urskiljas även i Ekmans *Vargskinnet*: vattnet, männen på isen, det döda spädbarnet, skulden, tigandet och, inte minst, grotesken.⁶⁴⁶ Hos Enquist är det bland annat grottmotivet som förmedlar grotesken och det förekommer med

⁶⁴³ Lindhé, s. 2008b, 96.

⁶⁴⁴ Ibid.

⁶⁴⁵ Eva Ekselius, *Andas fram mitt ansikte. Om den mytiska djupstrukturen hos Per Olov Enquist* [diss.], Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion 1996, s. 84.

⁶⁴⁶ Ibid., s. 85–140.

”stor frekvens”: ”Redan i Hess vidgar sig grottan till en närmast mytisk nivå, inte sällan förbunden med kvinnan och det kvinnliga eller med mytiska och sagoaktiga djur och väsen som har kvinnlig karaktär eller kvinnliga attribut.”⁶⁴⁷ Ekselius läser Enquists romaner ur ett psykoanalytiskt perspektiv och ser motivet som en projektion:

I skildringen av kampen mot monstren – honmonstret, ödlemonstret, den svarta skuggan – kan man urskilja samma mönster som vid så kallad projektiv identifikation: onda och hotande delar i det inre förvandlas till ett monster som förläggs utanför det egna självet, där det ska kunna nedkämpas. Om vi läser honmonstren [...] som en primitiv fantasibild av den onda modern, det onda objekt som barnet ”svalt” och bär som ett hotande monster inom sig, då blir kraftmätningen och dödandet av henne ett sätt att slutgiltigt befria sig från henne genom att döda henne.⁶⁴⁸

Ekselius tolkning ska naturligtvis inte tolkas som författarens avsikter, utan en belysning av ett sammanhang i vilket bilden kan sägas höra hemma. Inte heller min läsning av karaktären Elis som en kommentar är en bestämning av en avsikt, även om tolkningen är möjlig; karaktären *är* pojken på isen som under livet förföljs av skuldkänslor för ett spädbarn som dött under oklara omständigheter. I denna konstnärsgestalt förenas drag i vilka man anar en rad manliga modernistiska författare, som Lagerkvist, Lundkvist och Enquist.

Liksom Enquist uppskattar Elis författaren Erik Lindegren, i alla fall dennes diktsvit ”Sprängda sonetter”, som han citerar några strofer ur: ”att sluta sig inom sina vidder och spränga/ ett skal för att klarare glida med molnen/ [...] att skjuta sin önskan framför sig på väl smorda hjul/ och veta att det värsta och det bästa återstår.” (SR, s. 293) Det Elis uppskattar är att författaren ”bråkade [...] opp språket och angrep deras oexisterande (metafysiska!) normalitet”, men han anar ändå en ”dragning åt det mönstergilla”, att diktens hjul är ”alltför välsmorda”. Även här uttrycker han sin skeptiska syn på språket. Han avvisar också konstkritik som rymmer psykologiserande kommentarer om hans glaskonst.

Labyrinten är en återkommande bild i Elis tankar om livet, och bilden är vanlig även hos Lindegren. När Elis närmar sig livets slut drömmer han att han vandrar i den labyrintiska Laguna, en stad han har skapat själv: ”Stad och vatten har samma namn, därför att de är gjorda av samma materia. På långt håll kan man inte se om murarna är av speglande vatten eller av glas.” (SKL, s. 322) Även om han bejaktar upplösningen saknar vattnet/glaset – den omvandlade materien – betydelse bortom sig själv. Han tänker på ”döendet” och hur hans föreställning om detta skiljer sig från dottern Ingefrids. Hon är troende och ser processen som en övergång till något annat, men han uppfattar bara upprepningar och meningslöshet:

Vi vill förstås alla ha en form på livet. Hon vill ha det till en vandring mot ett mål. En sorts berättelse med ett slut. Klassisk sonatform.

⁶⁴⁷ Ibid., s. 135.

⁶⁴⁸ Ibid., s. 140.

Men där han vandrade om nätterna fanns ingenting att vända tillbaka till och inget mål att uppnå. Denna stad var en succession av bilder, vandringen mellan dem labyrintisk och den förde ingenstans. In i dem, ut ur dem gick han. Den var ett spegelkabinett med ständiga och ibland förvridna reflexioner av samma bild. Åtrån driver människan fram genom labyrinten. Längst in väntar döden. Där är bilderna slut. (SKL, s. 322)

Som gränsvandrare drivs Elis, vilket tidigare betonats, av känslan och slumpen och på många sätt framstår han som *mannen utan väg*, vilket också är titeln på den diktsamling i vilken Lindegrens "Sprängda sonetter", från 1942, ingår. För modernisten Elis framstår livet, bortom formen, som meningslöst: ett Intet:

Vattnet var klart som glas brukade man säga. Men det var glaset som var klart som vatten. Genom ett litet människotrick, en kemisk finurlighet, hade det klarnat.

Svartvattnet var det enda klara vatten han mindes. Varför kallades det svart när det var naturligt genomskinligt? Det borde kallas Intet.

Klara formlösa Intet. (SR, s. 159)

Elis ger uttryck för modernismens syn på tillvarons meningslöshet och tomheten, det håll som återstår när Gud försvunnit.

Vad är det då Elis åstadkommer med sina räddningar och vilken typ av bilder är det, mer specifikt, hans försök kontrasteras mot? Mytens kvinnokropp och grotesken, som de behandlats av författare som Artur Lundkvist och Per Olov Enquist, är sexualiserade metaforer, hur bildliga och avindividualiserade de än är, och en viktig kontext att sätta in motivet i är just psykoanalysen. I essän "Das Unheimliche", på svenska "Det kusliga", diskuterar Sigmund Freud groteskt sublimes bilder som speglingar av det undermedvetna.⁶⁴⁹ Begreppet är svårdefinierat, men står för något som i hemmiljön – det välbekanta och trygga – uppfattas som främmande, som kusligt, mystiskt eller spöklikt. Freud diskuterar, utifrån sina erfarenheter av psykoanalys, exempel på manliga patienters skräck inför kvinnokroppen, en kuslig känsla inför livmodern som det kända (hemlika) och samtidigt det främmande (det icke hemlika), "the place were everyone dwelt once upon a time".⁶⁵⁰ Oavsett vilken sanningshalt hans påståenden och tolkningar har, är psykoanalysen och Freuds inflytande på konst och litteratur en viktig kontext för den moderna grotesken.⁶⁵¹

Betydelsen av att verkligen se på djupet är något Elis ständigt återkommer till i sina tankar kring konsten. Samtidigt finns det något destruktivt i denna blick och hans strategi för att omvandla maktförhållanden är lika misslyckad som de kvinnliga krakaraktärernas mimicry, deras härmning av den manliga makten. Russos exempel på relationen mellan betraktare och objekt – Charcots fotografier, som beskrevs i inledningen av kapitlet – pekar mot kvinnans utsatta

⁶⁴⁹ Sigmund Freud, *Konst och litteratur*, övers. Ingrid Wikén Bonde, Clarence Crafoord & Lars Sjögren, Stockholm: Natur & Kultur, 2007, s. 317.

⁶⁵⁰ Ibid., s. 345.

⁶⁵¹ Haag, 1999, s. 48.

position, även som patient. Braidotti lyfter fram banden mellan denna drivkraft att vilja se på djupet, tränga in under ytan, och begäret efter kunskap, kontroll och dominans:

In other words, the practice that consists in opening something up so as to see how it functions; the impulse to go and see, to "look in" is the most fundamental and childlike form of control over the other's body. In this sense the curiosity that pushes the child to break his/her toy to see how it's made inside can be seen as the most primitive form of sadism. The desire to see, this basic curiosity that leads to knowledge and to control, is kept in check by a set of limits and taboos that are culturally imposed on representation. According to Freud, the taboo on representation is the mother's body, as site of both life and death.⁶⁵²

Precis som kvinnorna, genom mimicry, är det förövreans position Elis intar, även om detta inte är hans *intention*. Hans försök att omforma är välvilliga, men utgår inte ifrån kvinnorna själva. Blicken, och därmed positionen, är mannens. Braidotti ser i fotografering ett bildskapande som är förenat med just en drift att kontrollera tiden och rummet:

The fixing into images is a spatio-temporal system related to the stopping or arresting of time. Roland Barthes' book on photography is neither the first nor the last analysis of the image as being linked to death and immobility. In this respect, the sadistic impulse of the biomedical gaze becomes even more of a death drive with these new visualization techniques.⁶⁵³

Det är möjligt att hävda att Elis, via sin konst, trots allt strävar efter att behärska rummet – och att hans olika försök att rädda kvinnan ur tidigare auktoriteters bildformer därför blir kontraproduktiva. Detta kan tolkas som en kritik riktad mot manliga modernister.

Den litterära dialogen kan kanske också sägas ha en fortsättning, om man väljer att betrakta *Vargskinnets* problematisering av manliga författares kvinnobilder som repliker. I Per Olov Enquists *Boken om Blanche och Marie* (2004), som handlar om en fiktiv relation mellan Blanche Wittman – Charcots mest kända patient – och forskaren Marie Curie, ges ett annat svar på var skulden till (bilden av) den stympade kvinnokroppen ligger.⁶⁵⁴ På grund av den radiumstrålning som Blanche utsätts för i sin samvaro med Marie tvingas hon amputera kroppsdelar och hon tar sig fram i en liten tråkärria. Det var alltså inte Charcots experiment eller hennes arbete på röntgenavdelningen på Salpêtrière sjukhuset

⁶⁵² Braidotti, 1994, s. 67.

⁶⁵³ Ibid., s. 68.

⁶⁵⁴ Jag tackar Freja Rudels som vid ett seminarium vid Åbo Akademi 2014, då jag presenterade Ekmans kritik av manliga modernisters (och då även Per Olov Enquists) kvinnobilder, uppmärksammade mig på möjligheten att uppfatta Enquists roman *Blanche och Marie* som en replik.

som skadade henne, utan Maries forskning.⁶⁵⁵ *Kvinnan* är, tycks romanens berättare hävda, inte oskyldig.

Det är möjligt att se karaktären Marie Curie som en representant för den kvinnliga forskaren. Är det möjligen feminismens kritiska blick på bilden av kvinnan som ifrågasätts? Blanche, den åtrådade kvinnan, framställs inte heller som ett oskyldigt offer i romanen. Hon sägs vara ”*vacker som en alpviol*, med en hotfull mjuk underton som antydde att dårskapen kunde explodera när som helst”.⁶⁵⁶ Det här kan jämföras med Russos beskrivning av hur Charcots patienter, i den mån de kunde, var delaktiga i uppvisningarna, genom att använda sina kroppar och simulera de gester som förväntades. Beskrivningen av Blanche kan även den ses som en betoning av kvinnans involvering i detta skapande av bilden av kvinnan.

Enquists roman rör sig på gränsen mellan verklighet och fiktion, vilket inte ens litteraturkritiker har haft helt lätt hålla i minnet.⁶⁵⁷ Blanches och Maries relation har ingen verklighetsbakgrund, men kombinationen är effektiv. Charcots uppvisningar, av hysteriska kvinnliga patienter, lockade många manliga besökare, vissa av dem inflytelserika, som Sigmund Freud och August Strindberg. Blanche Wittman var den mest kända av Charcots patienter. Marie Curie, i sin tur, var en mycket framgångsrik och prisad forskare. I den fiktiva relationen mellan dessa kvinnor synliggörs och problematiseras två vitt skilda positioner.

Freja Rudels behandlar *Boken om Blanche och Marie* i sin avhandling om Per Olov Enquist, *I berättandets makt. Om tre romankroppar av Per Olov Enquist* (2016). Mellan min avhandling och Rudels finns flera paralleller, både när det gäller teoretiska utgångspunkter och de områden och motiv som studeras. Bachtin och Braidotti är betydelsefulla i analyserna av de tre romanerna – eller romankropparna – som ingår i Rudels studie, som är mycket intressant och ingående, inte minst när det gäller det nomadiska subjektet. Tyvärr finns här inte utrymme att diskutera dessa paralleller, utöver några nedslag i Rudels analys av Enquists syn på bildskapande, men relationen mellan innehåll och form, liksom mellan kropp och omgivning är centrala för hennes läsningar liksom för mina. Kanske kan man också se detta som en bekräftelse på det samspel, genom likartade motiv och en problematisering av litterära traditioner, som jag menar finns mellan Enquist och Ekman.

Bildskapandet uppmärksammas återkommande i *Boken om Blanche och Marie*, precis som i *Vargskinnnet*. I Enquists berättelse förälskar sig Blanche i professor Charcot, vilken uppges vara ”son till en vagnmakare”, en information

⁶⁵⁵ Per Olov Enquist, *Boken om Blanche och Marie*, Stockholm: Norstedt 2004, s. 25. Det är inte omöjligt att samtalets inleddes långt tidigare, med Ekmans *Knivkastarens kvinna* (1990), en prosadikt om den utsatta gravida kvinnokroppen, och Enquists drama *Tupilak* (1994), som utgår ifrån styckmordet på Catrine da Costa.

⁶⁵⁶ Ibid., s. 164.

⁶⁵⁷ Freja Rudels, *I berättandets makt. Om tre romankroppar av Per Olov Enquist* [diss.], Åbo Akademi, Åbo: Åbo Akademis förlag, 2016, s. 178–179.

som genast följs av en uppmaning: "Man får leta mellan bilderna, inte i dem."⁶⁵⁸ Man kan här påminna sig hur karaktären Ulla Häger, i Ekmans *Gör mig levande igen*, skickas rakt in i groteskens värld i den vagn som *mannen* har beställt fram till henne.⁶⁵⁹ Mellan vagnmakaren och *bildskaparen* anas ett samband, menar jag. I Enquists roman är vagnmakarens son – med andra ord hans efterföljare – Charcot visserligen inte helt utan skuld till det som drabbar Blanche, men han är inte ensam förövare. Det är i utrymmet "mellan bilderna" som det viktiga finns, enligt berättaren, inte i bildernas innehåll. Ligger en del av skulden i det läsaren *lägger in* i bilden? Är läsaren, som betraktare, lika insnärjd i traditionen och objektifieringen som bildmakaren?

Rudels tar upp den motvilja mot kvinnobilden i *Blanche och Marie* som många kvinnliga kommentatorer har gett uttryck för.⁶⁶⁰ Hon presenterar också en möjlig tolkning av romanens diskussion om bilden av kvinnan, där hon bland annat pekar mot just en inkludering av läsaren:

I *Boken om Blanche och Marie* tillåts läsaren inte luta sig tillbaka i en neutral position utanför handlingen. Det finns inget utanför. Läsprocessen är inskriven i romanen. Kartläggningen innefattar också den, gör läsaren till medskapare och medlöpare i den handling berättelsen utgör. Därför är det inte så konstigt att läsaren reagerar, och värjer sig, avfärdar delaktigheten.⁶⁶¹

I romanen får Blanche en *röst*, trots sin utsatta position, genom att hennes egna ord i de så kallade "Frågeböckerna" återges i texten. Hon är en skrivande person, visar dessa anteckningsböcker, och romanens berättare kommenterar dem. Blanche har därmed intagit en position och fått en, om än begränsad, makt över texten. Karaktärens tillkortakommanden kan ses som tillgångar, enligt Rudels: "Bristen och oförmågan är förutsättningar för Blanchés skrivande. Det hon skriver om att hon inte förstår, det som går utanför räckvidden för hennes vetande."⁶⁶²

Rudels läser romanen "som ett självvranssakande synliggörande av en hög-aktuell maktordning och vidare som ett synliggörande med en subversivt affirmativ potential".⁶⁶³ Det Rudels tar fasta på i den kvinnliga grotesken är dess förändringspotential, det vill säga det karnevalska draget.⁶⁶⁴ Det är inte bara "ett självvranssakande", via berättaren/författaren, hon uppmärksammar:

Genom den primära berättaren och hans roller som författare, läsare och betraktare gestaltas en länk som förenar författare, berättare, fokaliserad karaktär och läsare. Till synes avtäcks här den räckvidd av samband som

⁶⁵⁸ Enquist, 2004, s. 164.

⁶⁵⁹ Ekman, 1996, s. 229.

⁶⁶⁰ Rudels, 2016, s. 178.

⁶⁶¹ *Ibid.*, s. 217.

⁶⁶² *Ibid.*, s. 240.

⁶⁶³ *Ibid.*, s. 222.

⁶⁶⁴ *Ibid.*, s. 225.

genererar ett överordnat perspektiv genom att spåra upp vägen tillbaka till berättelsens upprinnelse, till den punkt varifrån berättelsen ska betraktas.⁶⁶⁵

Denna "punkt", eller position, är mycket viktig och kan uppenbarligen också utgå ifrån metaforen – om man ser till romanens beskrivning – i form av den bildvagn från vilken subjektet betraktar världen: "Man kan kanske berätta sig fram till den punkt där det oförklarliga blir synligt också från en trälåda på hjul. Därmed inte sagt att man förstår".⁶⁶⁶ Blanche i sin vagn, en tråkärria, kan därmed också sägas illustrera hur ett kritiskt perspektiv, ett (kvinnligt) framskrivande av världen utifrån bilden av den *stympade* kvinnan som tilldelats en röst, kanske inte heller fullständigt förstår det oförklarliga.

Enquist anspelar i romanen om Blanche och Marie, menar jag, på flera författarpositioner och på olika sätt att behandla den kvinnliga grotesken. Anspelningarna gäller också de sätt på vilka kvinnan själv kan byta position, exempelvis mimicry. Enquist låter Jane Avril, konstnären Henri Toulouse-Latrecs favoritmodell, klä sig i "mansskjorta med uppkavlade ärmar" och en "liten hatt med plym", men maskeringen utgår inte endast från det maskulina: "Hennes ansikte var dolt av en vargmask."⁶⁶⁷

Flera motiv som är centrala i Ekmans romaner, inte bara vagnen och vargen, återfinns i *Boken om Blanche och Marie*. Jag återkommer i ett senare avsnitt till Enquists beskrivningar av sinnessjukhuset, där Blanche under en tid vistas, vilket han liknar vid ett slott. Blanche hade, heter det, förts in "i Slottet som man för in boskap i en fålla", in "i en historia! I modernitetens solkiga historia!"⁶⁶⁸ Det här rör, menar jag, romanens rumslighet och kan ses som en kritik av slottskronotopen, som en form ur det förgångna där bilden av kvinnan fångas på nytt: "Slottet ligger där ännu, med sina murar och valv, och sitt bibliotek med den berömda målningen som föreställer Charcot och Blanche under seansen. Bilden! den berömda! hur har den inte tolkats!"⁶⁶⁹

Att kvinnan är delaktig i upprätthållandet av den maktordning som den kvinnliga grotesken ingår i synliggörs faktiskt även av Ekman, inte minst i *Vargskinnet*. Myrten är, precis som sin mor, en utpräglad gränssättare, och dessutom mycket noggrann med sitt utseende, med att vara *attraktiv*. En revidering av kvinnobilden anas dock i hennes förmåga att på egen hand förändra sin position, utan en Orfeus. Även om hon nedgraderas av samhället, sedan Elis lämnat henne, och flyr undan skammen, lyckas hon så småningom av *egen kraft* bygga upp ett självständigt liv, inte minst genom studier och ett gott affärssinne.

Genom att Myrten gifter sig med den man som övertagit hennes mark, vilken hennes alkoholiserade bror spelat bort i kortspel, *återtär* hon också, på ett konkret sätt, makten över rummet. Mannen, författaren Dag Bonde Karlsson, förändras av giftermålet. Han hamnar, även han, i ny position eftersom det nu är

⁶⁶⁵ Ibid., s. 198.

⁶⁶⁶ Enquist, 2004, s. 163.

⁶⁶⁷ Ibid., s. 65.

⁶⁶⁸ Ibid., s. 166.

⁶⁶⁹ Ibid., s. 57.

Myrten som fattar besluten. Som författare slutar han skriva historiska romaner om manliga hjältar. Myrten har tagit makten över texten, rummet och resurserna. Samtidigt innebär det här endast en omkastning av ordningen: *mannen* tvingas till underordning. Positionerna inom maktordningen må vara förskjutna, men kampen består. Jag menar att även Ekman, mycket tydligt, uppmärksammar kvinnans delaktighet, både i bildskapandet och i upprätthållandet av kampen om rummet.

Allusioner som inkludering och exkludering

I inledningen av detta kapitel diskuterades inte bara bilden, utan också texten som indragen i kamp om rummet. Jag menar att vissa intertextuella inslag, i *Vargskinnet*, också kan betraktas ur det perspektivet. Flera forskare har lyft fram den rika förekomsten av allusioner, såväl öppna som dolda, i Kerstin Ekmans romaner, vilket också nämndes i avhandlingens inledning. Samspelet mellan *Gör mig levande igen* och Eyvind Johnsons romaner, där brutala krig i båda fallen utgör en viktig bakgrund, har diskuterats i flera avhandlingar.⁶⁷⁰ Schottenius räknar upp en lång rad författarskap som Ekmans romaner på olika sätt refererar till, exempelvis Carl Jonas Love Almqvists, Selma Lagerlöfs, Hjalmar Bergmans och Elin Wägners – viktiga svenska författarskap, inte minst när det gäller skildringar av kvinnor, men hon nämner också internationella modernister som Marcel Proust och Thomas Mann.⁶⁷¹ Listan kan göras lång.

Rochelle Wright har betonat intertextualitetens funktion som dialog med andra författarskap, vilket jag i förra avsnittet också strävande efter att visa med Enquist som exempel.⁶⁷² Direkta eller indirekta anspelningar på andra texter kan därmed ses som en form av kommunikation, vilket är utgångspunkten för följande analyser.

Det som främst kommer att diskuteras i detta avsnitt är öppna litterära referenser, vilka förmedlas via karaktärernas tal eller skrift. Det jag vill pröva är ett annat sätt att närma sig den här typen av inslag i texten, genom att undersöka hur de förhåller sig till den övergripande gränstematiken. I gestaltningen av *Vargskinnets* karaktärer ingår olika typer av kommunikation dem emellan, menar jag, där allusioner används som ett sätt att inkludera och exkludera. De kan med andra ord upprätta gränser mellan människor, men också överskrida olikheter och skapa gemenskap. I den här kommunikationen ingår även en vilja att signalera *värden*, inte olik den som inledningsvis diskuterades i anknytning till brudkronan.

Den intertextuella tätheten är ett drag som Ekmans romaner, utöver gränskronotopen, delar med Walter Scotts. Alexander beskriver dessa inslag hos den senare som *strategier* och urskiljer några grundläggande funktioner som de kan

⁶⁷⁰ Se Persson, 2002, s. 260 och Lindhé, 2008b, s. 105.

⁶⁷¹ Schottenius, 1992, s. 14.

⁶⁷² Wright, 2000, s. 282.

sägas ha.⁶⁷³ En handlar om ett spel vilket rör just inkludering *och* exkludering, och detta försiggår ibland mellan karaktärerna, men kan också, givetvis, rikta sig utåt, mot läsaren:

While Scott and selected groups of readers have much fun with inclusion and exclusion, and the endless subtleties that can result from playing on of against another, he is still careful to keep most of his audience sufficiently in the picture most of the time.⁶⁷⁴

Det senare gör han bland annat med hjälp av fotnoter eller förklaringar i roman-texten, men många gånger handlar det om blinkningar till vissa grupper av, eller till och med mycket specifika, läsare.⁶⁷⁵ Det här är naturligtvis ingenting unikt och sannolikt känner sig också vissa av Ekmans läsare mer inkluderade än andra och därför möjligen också utvalda. Subtila motsättningar mellan allusioner, vilka kan suspendera ett mer bokstavligt förmedlat påstående, kräver naturligtvis också kunskaper hos läsaren, men i likhet med Scott skriver Ekman i huvudsak på ett sätt som är inkluderande.

Intressantare är det när karaktärerna tillämpar greppet för att skapa gemenskap: "Scott's characters often use texts as secret signs to bond with each other."⁶⁷⁶ Det här sättet att skapa kontakt framträder också i olika varianter hos *Vargskinnets* karaktärer. Elis, vars namn anspelar på den bibliske profeten Elia, och hans dotter Ingefrid utvecklar ett sätt att samtala. Hon är präst och Bibeln är deras enda gemensamma referensram, eftersom de aldrig har fått möjlighet att lära känna varandra. Via citat, eller hänvisningar till bibelavsnitt, för Elis över budskap till Ingefrid. De kan bara anas, men blir ändå begripliga i sitt sammanhang:

Jag hade velat gå på utställningen. Dom skrev att dom där glasskulpturerna var Elias bästa verk.

Jo, man var som en ild og en fakkell, sa han. Då.

Var det nån som skrev så?

Ja, i Första Konungabok.

Hon måste tänka efter en stund. Det här är en quest tänkte hon. Men jag kanske närmar mig.

Det är profeten Elia, eller hur? När han får elden att brinna på altaret. (SKL, s. 382–383)

En "quest" signalerar att det handlar om ett uppdrag och Ingefrid antar utmaningen. Hon söker Elis tankegångar. När han slutligen har bekräftat att han är hennes far ber Ingefrid honom följa henne tillbaka till Stockholm. Han tackar nej och ber henne åka hem och läsa om Barsillaj i Andra Samuellsboken. Bibeltexten återges därpå, fristående (på gränsen) mellan två olika avsnitt. Där berättas om hur Barsillaj avböjer kung Davids erbjudande att följa honom över floden Jordan,

⁶⁷³ Alexander, 2019, s. 55–82.

⁶⁷⁴ Ibid., s. 59.

⁶⁷⁵ Ibid., s. 65.

⁶⁷⁶ Ibid., s. 62.

med hänvisning till sin höga ålder och sin önskan att begravas i sin hemstad. I Elis svar, via bibeltexten, anas en förändring i hans sätt att förhålla sig till världen. Han är inte längre den gränsöverskridare han varit, som rör sig fritt över stora ytor och antar utmaningar.

Det finns gott om latinska fraser i Scotts romaner och ofta fungerar de som just signaler för gemenskap kontra utanförskap, men också som en gränsdragning, där karaktärerna markerar över- och underordning.⁶⁷⁷ Liknande exempel finner man hos Ekman. När en utifrån tillkallad läkare undersöker Hillevis son som är svårt sjuk i difteri förstår hon, och föraktar, det språkspel som han ägnar sig åt:

Och doktorn kom från Byvången och spred maktlösa ord omkring sig. *Exantem* sa han om rodnaderna och knottorna. [---] Hon kände ovilja mot honom. Han hade berättat att han varit på Tangen och sett tre sjuka barn i samma familj. Om den minsta sa han: *prognosis pessima*.

Han excellerade. Han sa åt henne att försöka ta bort *exkorationerna*. Det var för att Hillevi var utbildad och antogs förstå honom. Han hade livats opp när han kom till handlarns. (GB, s. 240)

På Tangen bor de fattigaste i området, medan handlarens familj – på en plats långt borta från överklass och fina salonger – är relativt rik. Läkaren markerar sin ställning med hjälp av språket. Hillevi förstår uttrycken, men avvisar hans försök att skapa gemenskap. Hon har utbildning och förstår de medicinska termerna. Latinska uttryck hämtade ur religiösa texter är dock obekanta för henne, som orden på den lapp vilken pastor Norfjell lämnat till sin fru kort före sin död:

Här är den.

Hillevi läste: *Plures spes. Una restat.*

Det skulle han ha på sin gravsten sa han.

Jag vet inte vad det betyder, sa Hillevi.

Inte jag heller. (GB, s. 34–35)

I den religiösa kontexten är kvinnan underordnad och därmed utestängd, inte inkluderad i den språkliga gemenskap som latinet skapar, oavsett sin ställning. Det utanförskapet delar Hillevi och pastorskan. I prästgården har dock en omkastning av makten skett. Pastorn har förlorat talförmågan och medvetandet efter ett slaganfall och pastorskan, *kvinnan*, som nu har all makt över ordet. Hon uttrycker förakt för sin mans arbete och hans intresse för samerna. Hon hävdar att han fått viga många av dem i förtid, "dom som varit på det viset, sa hon. Och de var dom för det mesta". (GB, s. 36) Pastorskan distanserar sig från människor vilka hon ser som underlägsna, med hjälp av språket, men med en liknelse: "Dom är djur, sa hon. Inget annat." (GB, 36) Hillevi och pastorskan är båda gränssättare.

Trilogin ger många exempel på *exkludering* via kunskap om texter. På mödrahemmet Björkelund, en tillflyktsplats för ogifta mödrar, möter Myrten den

⁶⁷⁷ Ibid., s. 59.

politiskt radikala Rigmor, som hon beundrar, men ändå inte riktigt kan förstå: "Det var svårt för Myrten att få ihop Rigmors predikament med socialismen. Hon hade fått för sig att det var enklare för socialisterna. Det fanns något som hette kamratakenskap. Då behövde man inte ens gifta sig." (SR, s. 191) I Rigmors stränga värderingar ingår ett förkastande av viss litteratur, som "veckotidningsnovellerna och följetongerna", det hon kallar shejkromaner. Hennes värderingar innefattar också ett fördömande av de som läser dessa texter:

Tror du att vi tror på det där då? sa Ellen. Shejker i tält. Va? Man kan väl läsa ändå. Fast man inte tror på't.

Ni sumpar ner er i känsloträsket, sa Rigmor. Ni skulle läsa riktiga romaner i så fall. [...]

Kristin Lavransdotter. Den skulle ni läsa.

Då blev Myrten het. Hon ville så gärna tala med Rigmor om böckerna om Kristin Lavransdotter. Dem kunde man ta på allvar. Hon hade så ofta tänkt på Erlend, han som inte svek men som sviktade och sviktade.

Dom har jag läst! ropade hon.

Men Rigmor fräste:

Gör dig inte till! (SR, s. 192)

Det visar sig att Myrten vet mer om Sigrid Undsets trilogi än Rigmor, men hon blir ändå avvisad. En annan flicka förklarar varför Myrten blir bortstött: "Skit i det. Det är ju för att du är borgarjänta." (SR, s. 193) Rigmor använder litteraturen som slagträ, för att mästra och pränta in vikten av att inte överträda sin klasstillhörighet, inte blir "förrädare": "Kände Rigmor lukten av medelklassighet hos någon så var den som en stank av förruttnelse. Då var man dömd." (SR, s. 193) *Överträdelser* framstår som grotesk. Rigmors dom är som lika hård och oförsonlig som den vilken har förvisat henne till mödrahemmet.

Även Myrten exkluderar via allusioner, om än ofrivilligt. Med hjälp av sin privata lärare i franska för hon sina föräldrar, Hillevi och Trond, bakom ljuset, för att de inte ska få veta hennes rätta belägenhet – att hon befinner sig på mödrahemmet. Hon skriver brev hem till Svartvattnet, men de skickas via Frankrike, eftersom hon påstår sig arbeta som barnflicka åt en fransk familj. Breven dikteras av hennes lärare och innehållet anspelar på Raymond Roussels surrealistiska roman *Locus Solus* (1914). När dottern Ingefrid många år senare läser breven och söker fram information om romanen känner hon motvilja: "Obildade människor. Var det så hon hade sett på sina föräldrar, hon som fått lära sig franska? Enkla människor som man kunde driva med utan risk för att bli avslöjad. [...] Hade hon smålett när hon skrev breven med deras falska beskrivningar där detaljerna var tagna ur en roman. Var hon elak?" (SKL, s. 46)

Värderingar förmedlade via litteratur blir en del av historieskrivningen och ett kollektivt minne. Så går det också att läsa anspelningen på Roussels roman-titel, *Locus Solus* i Myrtens brev från mödrahemmet, då *locus* i den västerländska kulturen ibland har fungerat som en metafor för minnet med koppling till kvinnokroppen.⁶⁷⁸ Det hävdar Perkins Wilder och de språkliga bilderna av den

⁶⁷⁸ Perkins Wilder, 2010, s. 2-3.

kvinnliga kroppen och havandeskapet har dessutom varit ett sätt att verbalisera *återkallandet* av minnet: "Female parturition [...] is a metaphor for men's (and for that matter women's) remembering."⁶⁷⁹ Som litterärt motiv blir kvinnan ett dolt minne i texten, och kroppen en *plats* (locus) där minnet bevaras. Allusionen på *Locus Solus* i *Vargskinnen* bär, menar jag, på en underförstådd kritik av den situation Myrten har hamnat i.

Myrtens brev hem till föräldrarna, som Ingefrid senare får ta del av i Svartvattnet, kan uppfattas som en exkludering, eftersom Hillevi och Trond sannolikt inte hade någon kunskap om fransk surrealism och därför inte förstod att dottern genom anspelningarna på *Solus Locus* uteslöt dem ur en viktig händelse i sitt liv. Exkluderingen får också en fortsättning i Ingefrids avvisande av modern, på grund av hennes (förmodade) förnekelse av dotterns existens. Efter detta första möte med Myrtens efterlämnade ord lämnar hon Svartvattnet.

Det är inte Myrten själv som har *valt* att täcka över sin frånvaro med fantasier sprungna ur Russels roman. Det är läraren, fru Åkerman, som styr brevens innehåll: "Hon var inte många år äldre än Myrten och gift med en språklärare vid Norra Latin. Han hade förskräckliga studieskulder. Det var därför Véronique Åkerman inte hade några barn [...]" (SR, s. 172) Det finns paralleller mellan de båda kvinnornas situation: ingen av dem har makten över sin egen kropp. Rreproduktionen, barnafödandet, kontrolleras av (den manliga) ordningen.

Temat i *Locus Solus*, har beskrivits som "odödlighetens gåta", och den handlar också om maskinell produktion av konst, om evighetsmaskiner som på ett groteskt sätt spottar ur sig produkter. Romankonstruktionen, med många inskjutna berättelser och dubbeltydigheter, kan kopplas till sprängningar av formen – eller av kronotopen, menar Torsten Ekbom:

Berättelsernas funktion är att spränga romanens kronotop, för att använda Michail Bachtins uttryck, det vill säga den enhetliga rumstiden som går från eftermiddag till midnatt under besöksgruppens rundvandring i Canterels förtrollade park. Det är romanens ytterligt sammansatta kronotop, snarare än Roussels manipulationer med språket, som ger *Locus Solus* dess labyrinthiskt överkliga, surrealistiska drömatmosfär.⁶⁸⁰

Modernistiska teman känns igen, även om labyrinten här inte tycks leda mot döden, utan ingår i ett *upphävande* av döden. Det handlar om en kontroll av rummet, där sprängningen av formen handlar om obegränsad och kontrollerad produktion. Den kan styras av människan. Det tycks också vara det temat fru Åkerman lägger vikt vid i breven, som Myrten upplever som alltför verklighetsfrånvända. I breven berättas bland annat om en "*stensättarjungfru*" som Canterel har uppfunnit:

Myrten tyckte det var onödigt att skriva så långt och mycket om ingenjör Canterels uppfinning. Det var svårt att förklara maskinen som styrdes av inre

⁶⁷⁹ Ibid., s. 3.

⁶⁸⁰ Torsten Ekbom, ur efterordet i Raymond Roussels roman *Locus Solus*, Stockholm: Sphinx Bokförlag, 2012. s. 314.

kronometrar och hade gripklor av stål som tog tag i människotänder utströdda på marken. (SR, s. 174)

Flera av romanens berättelser handlar också om att balsamera eller rekonstruera döda kroppar.⁶⁸¹

Roussels roman har fascinerat modernister, exempelvis Artur Lundkvist, vilka har försökt tyda hans gåtor som chiffer eller rebusar.⁶⁸² Fru Åkerman tar entusiastiskt itu med den berättelse som ska skydda Myrten, dölja hennes tillstånd, samtidigt som hon väver in en underförstådd kritik av inte bara konsten, utan mannens styrning av reproduktionen och därmed över liv och död.

Även om Myrten föräldrar inte förstår att breven anspelar på Roussels roman, får deras innehåll stor betydelse för Myrten sätt att uppfatta kommunikation: som dold och opålitlig. Hennes *självständiga* förvandling av positionen, som nämndes i förra avsnittet, föregås av ett mentalt sammanbrott, utlöst av Elis glasstatyer – spädbarn inneslutna i glas. Kapitlet föregås av Elis citat ur Lindegrens ”sprängda sonetter”, som ett förebådande av Myrten inre sönderfall, som också visar sig i ett sönderfall av hennes förmåga att förstå vad andra säger. Hon tror att omgivningen förtalar henne via citat och anspelningar på motiv i litteratur och teaterpjäser. (SR, s. 291–300)

Det jag har strävat efter att lyfta fram, med dessa exempel, är att allusionerna i trilogin kan ses som en del av gränstematiken och innebär en problematisering av kommunikation av kulturella värderingar via text. Skönlitteratur är på ett komplext sätt kopplad till dessa värderingar, vilka förs vidare – medvetet eller omedvetet. I *Vargskinnets* påverkar de betydelsebärande allusionerna, som ett inslag i karaktärernas dialog och samspel, såväl tillträde *till* som förflyttningar *genom* rummet.

Gränskronotopen i koncentration

I mittenpartiet av *Vargskinnets* andra del, *Den sista rompan*, återfinns den mest utdragna och suggestiva skildringen av en kollision mellan de kronotoper som Hillevi och Elis representerar. Sammanstötningen gäller också olika tidsplan. De båda karaktärerna möts och försöker återkalla minnen ur det förflutna för att reda ut vad som egentligen hände när spädbarnet dog i isvaken. Avsnittet utgör en mittpunkt, ett centrum, och en koncentration av gränskronotopen. Sammanförandet av världsbilder har också avgörande betydelse för trilogins fortsatta handling och karaktärernas rörelser: mötet leder till att Elis överger Myrten. Myrten överger, i sin tur, platsen (Svartvattnet) och tvingas senare också, i viss mening, överge sitt och Elis barn: Ingefrid.

På midsommaraftonen 1945 är Elis på väg hem efter ett återbesök i Norge. Han har sedan några år arbetat på ett glasbruk i södra Sverige och det är dit han är väg när han möter Hillevis dotter Myrten, som han förälskar sig i. Han söker

⁶⁸¹ Ibid., s. 310.

⁶⁸² Ibid., s. 307.

sedan upp henne i Svartvattnet, trots den motvilja han känner inför att återvända till hemtrakten. När Hillevi får vetskap om att hennes dotter har inlett en relation med den person som hon misstänker var inblandad i dödandet av spädbarnet bestämmer hon sig för att konfrontera honom. Romantexten som återger deras möten är kursiverad och inleds med ett brev, daterat den 25 juni 1945:

Det var den unge pojken, nu en vuxen man. Jag såg honom utanför vårt postkontor. Han var en levande avbild av sin far. Dessutom hade han en hund med sig, som var av samma slag som den hans far en gång hade hetsat efter mig på isen [...] Han kände inte igen mig och vi talade inte med varandra. (SR, s. 127–128)

Hillevi har, vilket redan framgått, en stark tro på språkets förmåga att redogöra för det som sker och att förändra en situation – att skydda. Elis känner en misstro mot språket och detta framhävs, indirekt, redan i beskrivningen av sammanstötningen vid postkontoret. Elis har en hund som liknar den hans far hade när Hillevi mötte honom på isen, då han "utan ett ord" krävde barnets kropp tillbaka.

I kapitlet som föregår redovisningen av mötet mellan Hillevi och Elis berättar Risten om hur hon hittat avskriften av brevet i en bok bland Hillevis efterlämnade dokument. Längst ned i en låda, under ett omslagspapper i botten, ligger boken gömd. Brevet är daterat, men saknar adressat. Hillevi tycks dock vända sig till en myndighetsperson om en eventuell anmälan och hon skriver under med sitt fullständiga namn, men namnger inte den som anmälan riktar sig mot. Risten reflekterar kring hur redovisningen är strukturerad. Hon noterar en lucka där namnet på den skyldige borde stå. Det som sedan beskrivs är en successiv nedbrytning av formen, genom just luckor i texten och en förändring av stilen, vilken blir alltmer informell, ostrukturerad och slarvig: "Efter anteckningen om att den man hon träffar borde försvinna från byn är det som om hennes berättelse blir en annan. Hon slutar opp att använda uppstyltade ord. Hon börjar också att kalla honom för E." (SR, s. 124) Den lucka Risten nämner återfinns i början av Hillevis anteckningar och föregås av "*Hans namn*". Paradoxalt nog följs alltså Hillevis önskan om att Elis ska försvinna av att hans namn börjar framträda i texten.

I den följande texten, där Hillevis anteckningar återges på sammanlagt sjutton sidor, blir nedbrytningen synlig. Parallellt med att språket genomgår denna nedbrytningsprocess börjar andra former att upplösas. Tidens och rummets ramar faller sönder eller förändras. Dateringarna av texterna, och tidsuppgifter överhuvudtaget, upphör efterhand. Samtidigt vidgar sig tidsrummet, men dess gränser är oklara; även om dateringarna upphör framgår att det inte handlar om ett enda möte, utan flera. De uppges ske "*[e]tt dygn senare*", "*nästa morgon*", för att sedan bli alltmer diffusa. Hillevi skriver om mötet "*[i]går*" och "*i juli*". Det här innebär också ett skifte, från klocktid till cyklisk tid: dygnets och årstidernas cirkulära rörelse. Tiden sträcker sig framåt, allt närmare Ristens nutid, men även bakåt. Hon konstaterar, i sin föregående kommentar, att den "förlossningsberättelse" som noggrant redovisas i inledningen rör något som hände redan 1916, men också att Hillevi troligen fortsatt skriva om händelsen under lång tid:

Det är inte gott att säga när det som sen följer är skrivet. Nu tycks Hillevi inte heller ha någon i tankarna som hon skriver till. Allra minst en myndighet. Jag har tittat mycket på handstilen. Den är inte alltid sig lik från stycke till stycke. Hon byter bläck och använder ett som är ljusare. Jag tror att ganska lång tid gick mellan tillfällena då hon skrev. Kanske år och år. (SR, s. 124–125)

Elis har vid tillfället hyrt en fäbodstuga på den, i förhållande till byn, motsatta sidan av sjön Svartvattnet. Skillnaden mellan de två världsbilderna (eller förhållningssätten) avspeglar sig därigenom också i karaktärernas position i och rörelse genom landskapet. Hillevi tar sig till stugan med båt. Elis hund hindrar henne, med sitt ilska skall, från att ta sig i land. I viss mening tystar han därigenom henne. Innan Elis binder den och hon kan ta sig ur båten har det börjat regna kraftigt, som en bekräftelse på att världen går mot upplösning.

Hillevi tvingas ta av sin våta klänning och får låna kläder av Elis. Med andra ord kan man säga att hennes strikta gränser redan i inledningen börjar luckras upp, men hon vill fortfarande styra ämnet för deras samtal, bort från dottern Myrten och mot sitt ärende: "*Han vände mig ryggen och började göra iordning kaffe. Denna handling, liksom regnet förut och mitt klädbyte, gav allting en prägling av vardaglighet. Jag tror, att han önskade uppskjuta samtalet.*" (SR, s. 129) Omständigheterna, eller rättare sagt *gränserna*, för deras samtal tycks ge upphov till en maktkamp. Hillevi har också, trots allt, svårt att "börja tala om det" som hon är där för – händelsen i Lubben – men uttalar uppenbarligen Elis ursprungliga namn, i sin helhet, inte det tagna. Han ges därmed också ytterligare utrymme i texten, även om han där bara benämns med sina initialer: "*Ni är E. E., sa jag.*"

Mötet mellan Elis och Hillevi vid Svartvattnet är centralt för *Vargskinnets* struktur. Placeringen, såväl av episoden i trilogins och den enskilda bokens mitt-enparti som karaktärernas placering i förhållande till varandra och det landskap som de rör sig igenom, pekar mot det. Själva scenen blir ett centrum. Där finns sjön Svartvattnet, som en stor yta mellan karaktärerna, vilken måste överbryggas för att deras möte ska bli av.

Det som sedan följer är karaktärernas försök att, gemensamt, förstå vad som egentligen hände med spädbarnet vid isvaken. Mötet börjar med kamp, men i detta upplösningens rum sker också en försoning: Hillevi och Elis kommer till insikt om sina egna lögner, eller rättare sagt sina opålitliga minnesbilder. Elis har i minnet omvandlar händelsen och övertygat sig själv om att barnet överlevde, att Hillevi räddade barnet. Hon, i sin tur, inser att hon som barnmorska vid flera tillfällen "*underlåtitt att avslöja*" tecken på missförhållanden, där kvinnor och barn farit illa, för att skydda sin position i byn.

De två karaktärerna ser nu varandra i ett nytt ljus, som får dem att ompröva tidigare bilder. Hillevi förvånas över prydligheten i stugan och konstaterar att Elis "*är en bildad man*": "*Vi är nog mer benägna att tro på den som talar vårdat, än på den som använder grova ord.*" (SR, s. 133) Det är också Elis som vill att de ska mötas flera gånger, därför att han vill "*förklara*". Han uttrycker en tro på språket som han inte har haft tidigare. Efterhand blir bådas tal mer fragmentariskt och ibland sitter de bara tysta. Ingen av dem är längre lika ensidiga i sina

hållningar till språket och gränserna. Hillevi konstaterar att de via sina, i hög grad fragmentariska och upplösta, samtal har lyckats "*framkalla varandra i sanning*": "*Att framkalla varandra i sanning är kanske inte detsamma som att framkalla varandra i kärlek. Mina långa samtal med E framkallade både mig och honom på ett sätt som ingen sett oss förut. Vi var inte fiender när vi skildes.*" (SR, s. 142)

Gränskronotopen intensifierar upplösning av de rigida föreställningarna, men mötet mellan Elis och Hillevi rymmer också en vilja hos båda att verkligen *ta sig tid* att försöka förstå varandra: "*Alla människor har sin berättelse. Men vi uppfattar bara lösryckta stycken av den. Vi har kanske inte tid. Vi har nog inte någon riktig åstundan heller. Ofta har vi ju redan bildat oss en mening.*" (SR, s. 136)

Trots försoningen är deras möte ett misslyckande. Hillevi håller fast vid sin strävan efter makten över rummet och hennes nedskrivande av deras möte är, åtminstone inledningsvis, ett bevis på det. Hon vill skydda Myrten, men har själv tänkt kritiskt kring den makt en mor har över en dotter. Under sin utbildning kunde hon konstatera att barnets och moderns kärlek visserligen är inflikade i varandra, men ändå åtskilda: "Barnet var från början och till slut en självständig varelse. Hon önskade att hon hade haft en placenta att visa varje flicka som blev rädd när modersrösten skälvde sitt besynnerliga budskap: du är min och du kommer aldrig loss." (GB, s. 346) Den insikten är frånvarande när hon själv får en dotter. Hillevi kommer ofta till insikt om att *ordnandet* kan resultera i övergrepp, men dessa självkritiska upptäckter är tillfälliga. Elis förs framåt av sina kollisioner, men förändras inte. I den meningen är de återkommande kollisionerna mellan kronotoper, dessa möten i gränskronotopen, ett misslyckande. Dualismen försvagas, men motståndet är starkt.

Godheten, renheten och egots strävan efter makt

Hillevi försöker, av omtanke, styra över sin dotters liv. Den makt som ligger i viljan att ordna andra människors liv framhävs i *Vargskinnet*. Detta rymmer också ett ifrågasättande av godheten i handlingar och attityder vilka rättfärdigas av behovet av renhet och ordning. Som gränsvandrare är Hillevi en utpräglad gränssättare och hon ger ofta uttryck för nödvändigheten i en distans mellan hennes familj och fattiga bybor. När hennes son, Tore, blir svårt sjuk under en difteriepidemi beklagar hon sig i tankarna över en "jämlighet" som skrämmer henne:

Hon visste hur giftet kommit in. Droppar av saliv. Nysningar. Fingrar som nyss gnidit kring näsan. Otvättade händer.

Detta närhetskladd.

Arbetsfolket var i färd med att riva skrankor mellan sig och de högre stående och tvinga dem till jämlighet. Under kriget hade många varit rädda för revolutionen och Sara [Hillevis svägerska] hade skrivit att kulsprutor var uppmonterade på hustaken kring Stockholms slott. I Svartvattnet var inte det fattiga folket revolutionärt. Det var en annan sorts jämlighet hon kände skräck

för. Den som kom insipprande. Den som kladdade och mängde sig med inandningsluften. (GB, s. 239)

Samtidigt anser Hillevi sig ha svikit sin tro på renlighet: "Genom att hålla sig borta från de smittade erkände hon att sjukdomsgiftet kunde ta sig in också i ordentliga hus." (GB, s. 238–239)

En betydelsefull händelse i Hillevis liv, där hon i än högre grad tvingas ifrågasätta sin självbild, utspelar sig i trilogins första del, *Guds barmhärtighet*. Erik Erikssons familj blir Hillevis fiender efter händelsen i Lubben, då spädbarnet dör, vilket får konsekvenser några år senare. Hon har uppmanat sin man, Trond, att kräva in de skulder Erikssons har i hans handelsbod, eftersom skuldsättningen, enligt henne, "har gått för långt". Även i sitt sätt att uttrycka sig metaforiskt framstår hon som en gränssättare. Betalningskravet försätter familjen i konkurs, tvingar ut dem ur hemmet och Erik Eriksson, Elis farfar, hämnas genom att anlägga en brand i handelsboden och därefter ta sitt liv.

Konflikten och branden för Hillevi in i en känslomässig kris, där hon i tankarna fortfarande försöker rättfärdiga sitt agerande och slå bort självföraktet: "Förakt var något hon inte ville kännas vid. Hon var ju välvillig. Hon var den som förstod och som alltid var redo att hjälpa. Men vad var all den där välviljan egentligen? Den kom från en som alltid visste bäst. Det var maktvilja i den. Och var det inte förakt?" (GB, s. 284) Bortom de *ord* hon tänker framkallar känslorna bilder som antyder ett ifrågasättande av hennes egen rätt att leva: "Hon tänkte inte. Hon såg: rep och kniv". (GB, s. 284)

Fylld av skuld söker Hillevi sig ut till den nu övergivna stugan i Lubben. Där funderar hon över fattigdomen – trängseln, kylan, tuberkulosen – och sitt eget fördömande: "Första gången hon kom hit mindes hon att hon varit i skolan och vaccinerat mot smittkoppor. På den tiden var hon uppfylld av sitt kall och sin utbildning. Hon tyckte sig ha kommit som en gåva till denna avlägsna socken och mindes mycket väl hur stolt hon var när hon skrev sitt namn i gästboken i Lomsjö gästgiveri." (GB, s. 294) Hillevi besöker också den skogskoja där Elis farfar, efter den slutliga förnedringen, valt att frysa ihjäl. Hon betraktar månen, uppfattar den vita ytan som "[p]annbenet av ett djur", men också som en "Gud utan försyn, utan barmhärtighet", vilken låter "liv sluta i köld och ondska". (GB, s. 298) Snön smälter samtidigt som Hillevi omvärderar sitt förhållningssätt till andra människor: såväl yttervärlden som hennes fasta föreställningar är i upplösning:

Hon var trött, gick långsammare på hemvägen. Värmen från den stigande solen höll på att lösa opp skaren. Säkert skulle hon trampa igenom många gånger innan hon hade tagit sig över sjön.

Hon gick mödosamt i sina egna spår. Himlen var vit. Den var så stor att hon inte orkade med den. Inte på en gång men sakta kom tanken till henne.

Tänk om det är jag som ska vara ögon åt det stora blindade djuret? (GB, 298)

Följderna av Hillevis strävan efter ordning, har fått henne att ifrågasätta såväl sin egen renlighetsiver som tron på Guds barmhärtighet. Man kan inte städa bort fattigdomen och det är människan som måste visa barmhärtighet inför svag-

heten hos den andre, bortse från smutsen och vara "ögon åt det stora blinda djuret". Hillevi tvingas inse att hon, trots goda avsikter, har skadat andra.

När Elis i slutet av livet har återvänt till Svartvattnet, fortfarande utan att uppge sitt rätta namn, berättar Risten för honom om Erik Erikssons – hans farfars – död. På Elis fråga om Risten hade varit rädd för honom, svarar hon att alla i byn hade varit det. "Den verklig fattige skremmer oss nok", svarar Elis. Hans ord följs av ett fristående textavsnitt, där berättaren, vilken inte ger sig till känna, konstaterar att den fattige inte vill ha ägodelar, inte pengar och mat, inte vill tvingas rena sig eller "tala ordentligt". (GB, s. 281) Han kräver något som vi inte vill ge, och det "utan att behöva ge något annat istället":

Så fräck är han.

Ge mig det, pockar han.

Du måste se till att du blir av med dina utslag i ansiktet först, säger vi. Och gnetterna i hårbotten och lössen i sömmarna på dina kläder. Ta bort pisslukten ur bäddkläderna så får vi se sen. Jag vill höra dig tala också och du ska tala vackert.

Men den fattige skiter i vad vi önskar oss. Han är inte beredd att ge något i gengäld. Bakom hans försoffning, hans hårdhet, bakom hans gnäll och inställsamhet grinar kravet:

Jag vill ha det du har.

Ge mig din mänsklighet. (GB, s. 281)

På gränsen mellan då och nu, mellan det närvarande (berättarens tid) och återberättandet av det förgångna – och *som* en gräns mellan två kapitel – i roman-texten överlåter berättaren, om än indirekt, ordet till den utsatta människan. Denna begär något som ligger bortom välvilja och renhetskrav, bortom ett utbyte som i sig befäster en hierarki som samhällets välgörare, trots sin självpåtagna godhet, inte vill rasera. Mellan kapitlen, med sina olika synvinklar, ges den fattiga människan en röst, menar jag, och det är en röst som inte bara talar från gränsen, utan talar i sin egen rätt – som en människa med samma rätt till integritet som andra.

Hillevis dotterdotter Ingefrid, Elis dotter, reflekterar kring makt och godhet i trilogins tredje del, *Skraplotter* (2003). Till skillnad från Hillevi är Ingefrid skeptisk till språket och till människans förmåga att berätta sanningen om en händelse. Hon avbröt sin utbildning till socialsekreterare, och studier i psykologi, på grund av att yrkesrollen gav möjlighet "att utöva makt", inte minst via språket. (SKL, s. 166) Ingefrid hade tagit avstånd från vad hon såg som en "teknik", genom vilken man kan "manipulera" genom sitt sätt att *tala* till människor från en högre position: "Människor behöver pengar när dom inte har dom. Och dom behöver få skulden bortlyftad så att dom blir starka. Modiga också. Och kan ta ansvar. Man måste tycka om dom. Och det sa mina lärare var oprofessionellt." (SKL, s 166) Det är samhällets vilja att ge "ekonomisk lagstadgad hjälp" på vissa villkor, befäst av en ojämlik relation där den hjälpsökande i samtalet påminns om sitt underläge, som Ingefrid är kritisk till.

På liknande grunder tar Ingefrid avstånd ifrån sin väninna, välgörenhetsarbetaren Rebecka, och hennes längtan efter "makt över verkligheten", bortom

”självbelåtna SIDA-tjänstemän”, en makt som innebär att hon kan utföra det som hon ”vet är rätt”. (SKL, s. 239) Ingefrid har låtit sig involveras i den biståndsgrupp som Rebecka är verksam i, LEAD (Local Education and Development), men hon är mycket skeptisk till de motiv hon anar hos aktivister och välgörenhetsivrare:

Hon tänkte ofta på dem. De fanns inom kyrkan också, de fanns antagligen överallt. De skänkte miljoner åt Världens Barn. De var vanliga människor med vanliga människors fåfänga och härsklustnad och med vanliga människors fond av godhet.

Varför kunde de inte i längden hålla plakaten för Sydamerikas indianer högt när de kom in i politiska rörelser? Varför tog makthungern och intrigansen så ofta överhanden, till och med hos den som fått en lekmannabefattning inom Svenska kyrkan?

Varför blev de så övertygade om att de hade rätten på sin sida när de samlades på ett kongresshotell med märken på kavajslagen eller prästrockarna? Varför intrigerade de med en sådan lystnad och varför tyckte de sig ha rätt till makten? (SKL, s. 50–51)

Det är en självgod och naiv godhet som ifrågasätts, oavsett om den utövas av individer eller samhällsinstitutioner. Med tiden förlorar Ingefrid också respekten för den inledningsvis så beundrade Brita Gardenius, den kvinnliga biskopen som hon motvilligt inlett ett förhållande med. På Britas uppmaning hade Ingefrid lämnat sitt universitetsarbete, som lärare i religionshistoria, och återgått till prästyrket. Brita är dock mer intresserad av karriär och status, inte av enkla församlingsmedlemmar som Ingefrid, och hon kallar icke troende för ”döda”. Britas stränghet, men också hennes intensiva intresse för Ingefrids tro och tankar, hennes inre, skrämmer henne och hon försöker värja sig. Ingefrid, som har en mer ödmjuk och lågmäld tro, har ”ett rum” som Brita inte får tillträde till (SKL, s. 364).

Jag tolkar kritiken av godhet som ett uppmärksammande av hur ”fåfänga”, ”härsklustnad” liksom makthunger, och därmed *egot*, döljer sig bakom människans organiserade strävan efter att ordna världen, att hjälpa och förbättra. I aktivistens, liksom i den professionella hjälparens insatser finns ett avståndstagande till de hjälpta och ett upphöjande av det egna jaget, styrt av egenintressen snarare än ett genuint engagemang. Bakom det uttalade syftet att värna och skapa rättvisa döljer sig, paradoxalt nog, ett intagande av en högre position, i en trots allt ständigt närvarande hierarki. Som präst hade Ingefrid ”inte velat ta sig upp i en position där hon fick distans. Distans och kontroll var livbojarna i känslornas hav”. (SKL, s. 79) I hennes kritik framstår hjälparen som självhjälpare. Hon strävar efter ett annat förhållningssätt, präglad av förståelse och förlåtelse, men också höga krav på individens ansvar.

Dessa krav ställer Ingefrid även på sig själv, vilket gör henne sårbar i möten med mer egodrivna individer. När det står klart att hon ärvt en mindre förmögenhet, av sin okända biologiska mor Myrten, och söker sig till Svartvattnet i Jämtland, är detta också en frigörelse från styrning. En del av förutsättningen för denna frigörelse är en förändrad *tids- och rumsuppfattning*. När hon sköter

Ristens får, som ska lamma, en omständighet som förstärker bilden av både pånyttfödelse och upprättelse, blir detta tydligt för henne:

Samma eftermiddag ringde Brita Gardenius och Rebecka Gruber kort efter varandra. Den ena ville att hon skulle komma tillbaka, den andra att hon skulle betala ut mer pengar till LEAD. När hon hörde de hetsiga rösterna hade hon svårt att se deras ansikten framför sig. Det kändes som om hon bara levde i nuet och en mycket liten bit bakåt. Åttio mil och ett par månader borta hade hon svårt att minnas Britas och Beckas ansikten tydligt. Den värld som nu hade tätat omkring henne, hade för mindre än ett halvår sen varit okänd. Minnen var hon tungt lastad med, men de var annorlunda än de hon haft förut. De förkastade hade kommit tillbaka. (SKL, s. 250–251)

Upptäckten av ett nytt tidrum

Den mest radikala omvandlingen genomgår Ingefrid i slutet av trilogins sista del, *Skraplotter*. Hennes son, Anand, överlever på ett mirakulöst sätt en förödande eldsvåda i det gamla samekapellet i närheten av Svartvattnet. Kapellet kan sägas vara en symbol för såväl andlig som materiell makt. Efter att till en början ha ingått i omvändelsen av samerna till den kristna läran hade det övergått till kommersiell verksamhet: ett garveri. Anand har själv orsakat branden, genom sin konstinstallation, som han "ger liv" med hjälp av ljuslågor.

Romanens beskrivningar av Anands skapelse diskuterades utförligt i avhandlingens inledande kapitel, då i relation till olika teoretiska perspektiv. I det följande kommer jag att lyfta fram några intertexter som får belysa motivet som det framträder för sista gången i trilogin. Analysen av Anands försök att "att skapa ett rum som inte funnits förut", utgår här ifrån Merleau-Pontys *The Visible and the Invisible*, Bibeln samt Tufayls poem om den självlärde filosofen Hayy. Här når också min studie av gränstematiken i *Vargskinn* sitt slut.

Likhet och olikhet är något utmärkande i Anands gestalt. I en skriftlig bön, riktad till jungfru Maria, beskriver Ingefrid Jesus som ett barn vilket var annorlunda: "[...] *allt har du levt och erfarit/ oron för barnet som inte blev som andra/ den fick du Moder/ och glädjen över hans rolighet och finurlighet och visdom/ nog brann dina kinder i templet?*". (SKL, s. 90) Därefter följer en jämförelse: "Hon la ner pappren i portföljen och tänkte att ängslan över barnet som inte blev som andra den fick jag också. Och jag fick glädjen över hans rolighet och finurlighet och visdom."

Liknelsen som sammanför Jesus och Anand utgår ifrån ett gemensamt drag: olikhet. Det här är den bildkonstruktion som återkommer i flera av Ekmans romaner och den är en väsentlig del av gränskronotopen: spegelbilden som innehåller såväl likhet som olikhet – kiasmens omkastning av formen, vilken hos Merleau-Ponty är en bild av relationen mellan synligt och osynligt.

Ingefrids son framstår, genom liknelsen vid Jesus, som en messiasgestalt, men även den bilden är kluven, om man ser till den konventionella föreställningen om Guds son som en mild och kärleksfull person; Anand är inte bara annorlunda –

han känner vägen till "det vilda landet" och fungerar inte ihop med andra, välanpassade barn:

De skolades vid dryga ett års ålder in i ett schemalagt liv. Under hela sin barndom levde de inlåsta för att inte bli överkörda eller våldtagna. De var omgivna av plastleksaker. Fick se de en hund försökte de dra ut nosen på den eller vrida svansen i spiral. De visste genom Disneyfilmerna att djur fungerade på det sättet.

Praktiskt taget som spädbarn fick de lära sig allt som hörde till ett civiliserat samhälles disciplinerade gruppliv. Ingefrid tyckte inte det var konstigt att de av och till fick lust att rusa runt och vråla. Men hon var olycklig för att det var Anand som satte dem på spåret till det vilda landet. (SKL, s. 214–215)

Merleau-Pontys "wilde meaning", anas i "det vilda landet". Här finns också en skarp samhällskritik som rör barnuppfostran. Tid och rum är strikt reglerade i det moderna samhället, för att skydda barnen. Samtidigt förstår sig dessa barn inte på andra varelser, uppfattar dem inte som levande. Djuren har, på grund av ett distanserande skydd, blivit *fiktio*n. Det innebär också att förmågan till empati har minskat. Det "disciplinerade gruppliv" som de fostras in i förvandlar barnen till potentiella förövare. Som tonåring ser Anand fortfarande ut som ett barn. Han har alltid fungerat bäst i ensamhet, hemma, där han varit "djupt koncentrerad på sina förehavanden". Tillsammans med andra barn "spårade han ur" och han "väckte en vild lust" även hos dem: "Han saboterade alla grupplekar. Små grodorna övergick i hela havet stormar. Det blev alltid krig när Anand lekte." (SKL, s. 214) Ingefrid visar förståelse, både för hans intensiva skapande och upproret mot skolans ordning och strävan efter likformighet. Hon var själv, under sin tid som student, kritisk till den traditionella faktainriktade undervisningen, vilken inte hade gett henne förmågan att tänka:

Hon känner en vaknande, förvirrad vrede över att hon aldrig fått lära sig tänka. Algebra kan hon förstås och hon förstår att läsa statistiska tabeller och har lärt sig föreningskunskap. Men tänka. Vidga rummet. Välta väggarna. (SKL, s. 140)

Det är uppenbart att Ingefrid tidigt i livet var öppen för ett tänkande som innebär radikal förändring. När hon i femtioårsåldern anländer till Svartvattnet, för att hämta sitt arv och få veta mer om sin biologiska mor, är det tänkande i bilder hon tillämpar. Hon försöker acceptera det omöjliga i att veta om Myrten, hennes mor, varit närvarande vid hennes "andra födelse", under uppförandet av Bachs Johannespassionen: "Myrten kunde ha stått i kyrkporten. Eller inte stått där." (SKL, s. 224) Hon bestämmer sig för att inte tänka på sin mor förrän hon är i ensamhet: "Inte förr. Och hon skulle inte grubbla över henne. Bara låta dessa bilder vandra. Skarpa och diffusa och alltid motsägande." (SKL, s. 224)

Ingefrid och Anand kan sägas representera ett alternativt sätt att förhålla sig till världen. Hon är en förening av de världsbilder som diskuterades i kapitel V, men samtidigt på väg mot något eget. Hennes handlingar och rörelser genom rummet styrs inledningsvis av plikt känsla, (som Hillevis) av slumpen (som Elis) och av andra (som Ristens), men hon söker något annat, bortom auktoriteter och

maktlystna idealister. Ingefrid strävar efter självständigt tänkande bortom färdiga former.

Kritiken av den styrda undervisningen påminner om den som framförs i Rousseaus *Émile*, en idealisering av en uppväxt i frihet som i sin tur har en förebild i Tufayls berättelse om Hayy, vilken påverkade många av romantikens författare och upplysningsfilosofer:

The child nurtured by animals, the notion that men are all alike though infinitely various and different, the role of reason and/or intuition, the place of energy, or imagination in human lives, the importance of solitude and the environment, the abhorrence of violence, the role of revealed religions in society, the existence of God, or the negation of the Divine, have all loomed large in the Romantic mind.⁶⁸³

Hayy avfärdar alla auktoriteter, även religiösa, och i hans frigörelse ingår också en frihet från att samla rikedomar: "For Hayy, man is born free. He has reason and can use it wisely if he wishes. For this reason there is no need for a teacher, a preacher, a policeman, or a king in the state of nature."⁶⁸⁴ Betoningen av frihet och intuition, liksom vikten av att ta hänsyn till andra varelser och till miljön, är inslag som också är centrala i *Vargskinnet*, men det finns fler likheter. Berättelsen om Hayy är i hög grad en beskrivning av form respektive upplösning av form, av det synliga respektive det osynliga och den innehåller alkemiska tecken.⁶⁸⁵

Det är bara genom allusioner och tecken som den osynliga världen kan beskrivas, menar Hayy, eftersom språket är bristfälligt när det gäller att tala om annat än det synliga.⁶⁸⁶ Genom sina empiriska undersökningar av omvärlden, reflektioner och meditation når han fram till ett annat sätt att se. Han ser skönheten i den osynliga världen och förmedlar sin upplevelse, som inte kan kläs i ord, med hjälp av en liknelse: "[It] was like the Image of the sun which appears in a wellpolish'd Looking-glass, which is neither the sun nor the Looking-glass, and yet not distinct from them."⁶⁸⁷ Det är bilden i en spegel, en kiasm som förmedlar synerna även här.

Det har redan nämnts att Merleau-Ponty i den österländska filosofin hittade ett sätt att undvika "objectivism and dogmatism without falling into subjectivism and relativism".⁶⁸⁸ Det handlar om en förståelse av vår relation till världen utifrån en ständig växling mellan två positioner, subjekt och objekt. Metaforer är centrala för detta tänkande – de ger tillgång till en mening *vid sidan* av den bokstavliga meningen, i tystnaden *mellan* orden. Merleau-Ponty exemplifierar omkastningen i kiasmen med bilden av fingret på en handske, som har både en

⁶⁸³ Samar Attar, 2014, s. xv.

⁶⁸⁴ Ibid., s. 107.

⁶⁸⁵ Tufail, 1929, s. 104–105. De alkemiska begreppen återfinns i Ockleys engelska översättning, men inte i översättningar till svenska.

⁶⁸⁶ Ibid., s. 146.

⁶⁸⁷ Ibid., s. 147.

⁶⁸⁸ Gill, 1991, s. 136.

in- och en utsida, vilka bara finns i relation till varandra, något som även gäller språket. Bilden passar mycket väl för metaforens funktion, menar Gill:

It strikes me that this image of chiasm is especially appropriate to the metaphoric mode, since they both embody the notion of duality within unity and of reversibility. A metaphoric image means two things at once, depending on which way it is being read. Like the finger of a glove, a metaphor can be read from the "outside" literally, or from the "inside," figuratively.⁶⁸⁹

Jag menar att Ekman i *Gör mig levande igen* gestaltar just den här rörelsen mycket tydligt, i den svarta vagn som Ulla Häger åker i. Hon färdas mellan en bokstavlig och en metaforisk värld. Språket är, menar Merleau-Ponty, en skärm mellan oss och "the natural world", en kraft som också kan leda till felaktigheter.⁶⁹⁰ Han beskriver ett annat sätt att använda språket:

It would be a language of which he would not be the organizer, words he would not assemble, that would combine through him by virtue of a natural intertwining of their meaning, through the occult trading of the metaphor – where what counts is no longer the manifest meaning of each word and of each image, but the lateral relations, the kinships that are implicated in their transfers and their exchanges.⁶⁹¹

Även språket kan överlåtas, ingå i en självstyrande process. Hos Ekman har "the occult trading of the metaphor" två syften, menar jag: att gestalta den osynliga världen, men också att reformera den synliga. Därav de alkemiska tecknen och de metafysiska begreppen. Braidottis politiska fiktion har även den en metafysisk dimension med politiska ambitioner: "Metaphysics is not an abstract construction, it is a political ontology; the classical dualism body/soul is not simply a gesture of separation and of hierarchical coding, it is also a theory about their interaction, about how they hang together: it is a proposal about how we should go about the fundamental unity of the human being. What is at stake here is the definition and the political viability of materialism."⁶⁹² Anand och hans konstruktion kan ses som en metafysisk bild av självstyrande processer, där hierarkier upphävs.

Anspelningarna på Bibeln i kombination med alkemiska begrepp pekar också mot ett sammanhang där elden, ett motiv som återkommer i *Vargskinnet*, får en betydelse för upplösningen av formens värld. *Eld* är en kraft som Anand leker med – den gör hans skapelser levande. I sexårsåldern gömmer sig Anand i en garderob på daghemmet, för att få vara ifred. I mörkret leker han med glittrande pynt, men blir påkommen, först vid påsktid, sedan i advent, då garderoben börjar brinna. För Ingefrid erkänner Anand sig skyldig till att ha tänt elden: "Bara en liten, svarade han. Inte den stora." (SKL, s. 216)

⁶⁸⁹ Ibid, s. 144.

⁶⁹⁰ Merleau-Ponty, 2007, s. 125.

⁶⁹¹ Ibid.

⁶⁹² Braidotti, 1994, s. 108.

När sonen i tonåren deltar i Ingefrids konformationsundervisning, läser han högt ur Bibeln om profeten Elia och Moses som båda möter Gud i öknen, utan att våga se på honom. Dessa mötet föregås av en eld. I Daniels bok läser Anand sedan, på Ingefrids uppmaning, om hur Gud *kan* se ut i en dröm: "*Hans tron var av eldslågor, och hjulen därpå voro av flammande eld. En flod av eld strömmade ut från honom.*" Bibeltexterna engagerar honom och han ser en sanning i beskrivningarna. Anand är med andra ord starkt förknippad med eld, långt innan kapellet brinner ner. Jag ska strax återkomma till det, men anspelningen på profeten Elia kan även den sägas peka på Anand som en messiasgestalt. Elia sägs i Bibeln vara ett förebud om dennes ankomst. Anands och Elis omedelbara vänskap, och deras gemensamma syn på kreativt skapande, förstärker den bilden.

För alkemister som Paracelsus var profeten Elia, eller Helias, den som skulle öppna framtida generationers ögon: "To Paracelsus represents various features of an ideal through which enlightenment and happiness will descend upon future generations and lift the veil of obscurity which still blinds him and his age."⁶⁹³ Elden står för den rening som transformationen kräver.⁶⁹⁴

I romantexten föregås branden i kapellet av anspelningar på jultid och påsk, det vill säga samma högtider som ledde fram till den första branden, men i omvänd ordning. Det här kan läsas som en betydelsefull anspelning på Jesu död och uppståndelse *och* en omkastning av bilden, en kiasm. Anands första försök att skapa det nya rummet blev "en inträdesbiljett till psykiatrin" och den följande, när han är några år äldre och kan övertalas att låta bli, en "underkastelse under det obevekliga", det vill säga "ett vuxet liv där man arbetade och såg på Eurosport och samlade ölburkar eller studiepoäng" (SKL, s. 216 och s. 118). Detta vuxenliv liknar till viss del hans upptagenhet med konstruktionerna – ett maniskt arbete utan slut: "Jag måste jobba mera. Jag tror det tar hela natten. Kanske i morgon också." (SKL., s. 119)

Anand är vad Ingefrid, för att befria honom från det schemalagda livet, kallar "sjuk", men i grunden skiljer sig hans aktiviteter inte mycket från "ett vuxet liv", mer än i det kanske mest avgörande: Han gör något som fyller honom med livsglädje, ger honom möjlighet att uppleva "det vidunderliga". Underkastelsen och likformigheten, som det moderna samhället fostrar människan in i, framstår som död, medan det fria – icke *styrda* – skapandet ger liv. Det är också Anands frenetiska plockande med fragment som leder fram till Ingefrids livsavgörande upptäckter. Vid hans tredje försök hittar hon en avgörande pusselbit, eller rättare sagt två som passar ihop. I hans virrvarr av trådar, där Myrten smycken och andra minnessaker nu ingår, finns ett bevis för att hennes biologiska mor trots allt hade brytt sig om henne och varit upphovet till hennes andra födelse, under lyssnandet till Johannespassionen:

⁶⁹³ Walter Pagel, "The Paracelsian Elias Artista and the Alchemical Tradition", *Medizinhistorisches Journal*, Band 16, H. 1/2, *Kreature und Kosmos: Internationale Beiträge zur Paracelsusforschung*, 1981, s. 6.

⁶⁹⁴ *Ibid.*, s. 16.

Jag visste ingenting om mitt ursprung. Att jag var avlad och född var lika avläggset som ens inälvor. När jag fick diagnosen colon irritabile i våras, tänkte jag ju inte precis på ett varmt tarmpaket som det kluckar och suger i och inte på lukten ur det. Lika överklig var min föreställning om mitt ursprung. [---]

När Anand hittade programmet till Johannespassionen bland Myrten Fjellströms papper fick jag veta att jag haft en tvillingcysta i mig. Vem skulle hon ha blivit? Och vem hade gjort mig egentligen? [---]

Hon skickade biljetten. Hon ville att jag skulle gå i kyrkan.

Jag föddes då. Biljetten var ingen papperslapp som kom fladdrande i slumpvinden. Hon ville mig nånting. Till slut nådde hon fram. (SKL, s. 132–133)

Ingefrid kan inte känna tacksamhet över att sonen har överlevt branden i kapellet. I hennes drömmar lever han inte och hon konstaterar att han "lika gärna" kunde vara död: "Lika gärna var två otäcka ord. De skrämde henne mer än drömmarna. Lika gärna. Lika bra." (SKL, s. 359) Hennes upplevelse, genom kombinationen av dröm och verklighet, antar kiasmens spegelvända kontur: "Likgiltigt vilket lik". Närheten mellan liv och död – den samtidiga närvaron av fram- och frånsida, krona och revers – fyller henne med skräck, men rädslan för döden har funnits inom henne länge, främst rädslan för det *omänskliga*. Under sin första ensamma nattvandring genom den jämtländska skogen, tänkte hon att detta "omänskliga är ingenting":

Hon var rädd för det som var dött och som var utanför tiden.

[---]

Jag var en kropp som gick. På båda sidor om mig var skogen.

Vad är skogen?

Djur, träd, stenar, trodde jag väl. Men skogen var mörker och mörker är ingenting. Jag vandrade på gränsen till ingenting. Kropp. Ben. Rörde sig. (SKL, s. 366)

Hon rör sig "på gränsen till ingenting" och är rädd. Efter branden i kapellet vandrar hon återigen ensam genom skogen i natten, och ser tillbaka på sin första upplevelse:

Skogen var mörk och tyst och levande och hon gick på ett vägband inuti den. Bland granarna stod varelsor och sov. Andra låg hopkurade eller kloade sig fast. [---] De visste mycket om svält men ingenting om döden. Varför kändes de så vänliga mot henne?

[---]

Jag går allvarsamt. Jag ser allvarsamt. Granmörkret fyller mig till brädden.

Där sover en sjö. En fågel rör sig, byter kanske nattkvist.

Jag blir talad till. (SKL, s. 368)

Nu ser Ingefrid skogen på ett annat sätt. Hon kommunicerar med den och har fått en ny bild av det omänskliga, men också av tiden och rummet och sin egen rörelse:

Kanske är vi blinda för det mirakulösa därför att det är ögonblickligt. Det kortsluter medvetandet för en sekund eller mindre och sen tänds de vanliga ljusen igen. Hon hade länge haft en misstanke att det rörde sig om så korta tidsrymder – om det alls är fråga om tid – att de flesta vande sig av med att observera dem. Vi är ju inte barn längre.

Att gå så här i tiden. Gå i en skål som håller tiden som ett mått vatten. Sakta rinner den ut när ben och fötter rör sig. Hela min kropp rör sig. Det måste den. Den kanske är gången, rörelsen. När timmen runnit ut fylls skålen igen. En ny timme börjar rinna bort, sakta. Men miraklet har hänt. Ögonen är tvättade i det klaraste vatten. Jag är där jag hör hemma. (SKL, s. 369)

Med ögon som "är tvättade i det klaraste vatten" har hon fått en ny världsbild och hon betraktar det yttre rummet uppmärksam. Det är genom Anands skapande, ett icke-styrt tänkande och upphävandet av konventionella föreställningar, som Ingefrids sätt att förhålla sig till omvärlden har förändrats. Hon är där hon "hör hemma".

Anand är en hängiven kreatör som återanvänder fragment, det kvarlämnade, vilka han låter anta nya former. Karaktären kan sägas representera konstruktion och destruktion, ljus och mörker, kaos och ordning – en förening av motsatser i sig själv. Han förenar dessa motsatser, hävdar att de hör ihop, likt en alkemist. I kapellet har han också sällskap av Elis. När det gäller Paracelsus syn på profeten Elia handlar den framtida världen som sammankopplas med honom även om "a new concept of Time":

Time is no longer seen as 'empty' successive movement, is not a continuum of uniform and homogeneous moments. Time is rather 'filled' by a series of purposeful 'nows'.⁶⁹⁵

Den nya tidsuppfattningen har också Ingefrid hittat fram till. Gränstematiken i *Vargskinnet* pekar mot, och leder fram till, ett annat sätt att uppfatta tid och rum. Bortom rationella beskrivningar av tillvarons framsida, bortom realismens enögda begär efter objekt finns en verklighet vi aldrig kan nå fullständig kännedom om. Allt vi har är föreställningar och dessa är, precis som fiktioner, formbara. Förändring kräver dock ett överskridande av till synes fasta och orubbliga gränser, transformation av föreställningar. I *Vargskinnet* sker inte dessa genom maktutövning i form av tvång och styrning, utan via den reflektion som vi, exempelvis, finner hos Merleau-Ponty. Det handlar om att "[v]älta väggar" och "[v]rida rummet", men inte genom en revolution i det yttre, utan i det inre. Det är där gamla maktstrukturer kan förintas.

Precis som Anand försöker Ekman, menar jag, skapa "ett rum som aldrig funnits tidigare", en ny kronotop, och därmed nya möjligheter. Den är ett alternativt tidrum som präglas av öppna gränser och en intensivare upplevelse av närvaro än det moderna klockstyrda samhället tillåter. Den här förändringen hos Ingefrid är inte endast ett resultat av det nedbrunna kapellet och Anands

⁶⁹⁵ Pagel, 1981, s. 6.

undkommande av döden. Genom hela romanen *Skraplotter* genomgår hon en förvandling. Hon omvärderar sitt arbete, analyserar den maktkamp som hon möter inom olika områden och frigör sig från människor som vill manipulera henne, den egostyrda godhetens företrädare. Ingefrid frigör sig också ifrån det förgångnas närvaro, i form av plågsamma erfarenheter, och fasan inför framtiden, genom att möta skuggor i minnet och acceptera livets ovisshet. Det innebär att hon bejakar det okontrollerbara i tillvaron, även döden och "det icke-mänskliga". Som gränsvandrare rör hon sig, utan att känna skräck, "på gränsen till ingenting". Hon har befriat sig från begäret efter ständig kontroll.

Denna nya världsbild leder till självständiga beslut; Ingefrid väljer att stanna i Svartvattnet. Hon avgränsar sin arbetstid och låter bygga ett enkelt hus med ett arbetsrum. *Vargskinnet* avslutas därmed med en gestaltning av en kvinna som tar makten över sitt eget tidrum, men inte genom kamp – snarare genom att dra sig tillbaka, inte bara från andras inflytande, utan också från prestige, status och uppmärksamhet.

På gränsen till ingenting

Gestaltningarna av en kamp om makten över tiden och rummet i *Vargskinnet* rör inte endast dominansen över ett konkret rum, över en varelse eller grupp av varelser som av ett eller annat skäl underordnas andra. Kampen pågår också inom de enskilda karaktärerna. Det som gör det möjligt för Hillevi att se en *annan* Elis, när de möts i fåbodstugan vid Svartvattnet, är just att hon ger upp kontrollen – sin makt över tiden, rummet, sina minnen och tankar. Först då kan hon öppna sig för det okända, det vill säga en för henne främmande ordning.

Elis och Hillevis möte vid Svartvattnet är en passage i trilogin som jag kort ska återvända till för att fördjupa bilden av maktkampen och gränskronotopen. I romantexten nämns ett inre rum som Hillevi inte vågar stiga in i och därmed ett sammanhang som hon avvisar. När hon sysslös tvingas vänta på Elis som tillfälligt lämnat stugan framträder i hennes anteckningar det rum hon undviker: "*I kammaren visste jag att min svägerska hade lämnat en bok. Det var Jägarens dagbok av Ivan Turgenjev. Men jag ville inte gå in i kammaren, där sängen stod*". (GB, s. 139, kursiv i original.) Mellan raderna anar läsaren att Hillevi inte vill riskera att det innersta rummet ska väcka oönskade bilder i hennes medvetande. Rummet, med dess innehåll, är platsen för Elis och Myrtens kärleksmöten. Därmed *behåller* hon, trots allt, en del av sin kontroll: hon vägrar erkänna dotterns relation till Elis. Det innebär också ett misslyckande som får smärtsamma och livsavgörande konsekvenser; Myrten förlorar sitt barn och Hillevi sitt barnbarn. Elis och Myrtens relation är dock inte det enda Hillevi avvisar.

Den inre kammaren rymmer också, vilket citatet visar, en bok: *Jägarens dagbok* av Ivan Turgenjev. Den är som intertext betydelsefull, inte bara i *Vargskinnet* utan också i *Löpa varg* (2021), Ekmans senaste skönlitterära

berättelse. Allusionernas funktion som kommunikation i Ekmans romaner motiverar några nedslag både i Turgenjeps bok och i *Löpa varg*.

Huvudkaraktären i *Löpa varg*, med det passande namnet Ulf, genomgår i slutet av livet en förändring som rör hans position som subjekt. Han övergår från jägarens maktposition, utifrån vilken skogen och djuren ses som objekt att äga och exploatera, till att betrakta världen ur villebrådets, närmare bestämt vargens, perspektiv. På ett mentalt plan *blir* den åldrade mannen varg, inte på grund av ett medvetet val, utan som en följd av de nya insikter som hans nära förestående död ger. En viktig förutsättning är också hans intima relation till skogen och djuren. Ulf har märkliga upplevelser, vilka kan beskrivas som en förskjuten verklighetsuppfattning. De är korta men intensiva och uppstår efter hans möte med en varg. Han får då möjlighet att studera varghannen i djurets egen miljö – vild och fri och omedveten om att han är betraktad. Kort därefter börjar mannen, som han själv uttrycker det, löpa varg.

Eftersom vargen också är en jägare, intar Ulf *två* positioner samtidigt: offer och föröware. När han senare ska försöka förklara det han varit med om för sin fru har han svårt att hitta ord för det:

Jag vet inte hur länge det kan ha varat. Det var som om ingen tid fanns. Den började igen när han [vargen]slank in i skogen och försvann. [---] Jag har löpt varg många gånger sen dess, sa jag och log lite mot henne för att mildra ordens innebörd. [...] Jag har ibland varit han om nätterna. Löpt. Krupit in under granar. Varit med om sånt som jag inte hade ord för. [---] Han slog en hare. Eller jag gjorde det. Men hade inget ord för den. Det var ett ynkligt byte. Lite blodsmak i alla fall.⁶⁹⁶

Ulf ser, med hjälp av sin dagbok, tillbaka på sina många jaktminnen, men upplever att dessa är fragmentariska och saknar närmare beskrivningar av känslor och tankar. Att Turgenjeps *En jägares dagbok*, som nämns flera gånger, rymmer något betydelsefullt under den bokstavliga nivån framhävs: Ulf tänker att den inte endast är "full av jakthistorier".⁶⁹⁷ Det är en bok som karaktären också sägs ha läst många gånger och dess innehåll har samband, menar jag, med de märkliga upplevelser han har. I *Hunting Nature. Ivan Turgenev and the Organic World* beskriver Thomas P. Hodge Turgenjeps naturfilosofi som ett sätt att tänka sig själv *in i* naturen och se den icke-mänskliga omgivningen som ett subjekt: "nature has agency, is a subject, and deserves to exercise her agency freely, even deserves to be loved".⁶⁹⁸ Det förhållningssättet utmärker också Ulfs förändrade relation till naturen.

Det är inte ett distanserat beundrande av det vilda och fria Ulf beskriver, utan en känsla som ger "blodsmak" i munnen och en av hans upplevelser tycks förebåda döden, när han i mörkret på vinden rör sig bland horn och uppstoppade fåglar – påminnelser om hans byten, djur han har dödat, i rollen som jägare:

⁶⁹⁶ Ibid., s. 141–142.

⁶⁹⁷ Kerstin Ekman, *Löpa varg*, Stockholm: Albert Bonniers förlag, 2021, s. 32.

⁶⁹⁸ Thomas P. Hodge, *Ivan Turgenev and the Organic World*, Ithaca and London: Cornell University Press, 2020, s. 105.

Det var en dödens skog och jag var i den. Det jag kände var inte rädsla. Det var nånting värre. [---] Hornen hotade mig. Vassa näbbar och klor ville riva mig. Allt det starka och vilda i dem borde vara dött. Men nu var det ett kväljande och skrämmande hot som jag inte kunde avvärja. Ord fick jag inte fram. Inget rop heller. Jag var fast.⁶⁹⁹

Efterhand växer en allt starkare insikt om människans ansvar fram inom Ulf, en ödmjukhet som förändrar honom. Den har en parallell, menar jag, i karaktären Ingefrids förändring i slutet av *Vargskinnstrilogin*: i närheten av skogen och det icke-mänskliga känner hon till en början skräck, men efter att hennes son, Anand, varit nära att dö i branden i kapellet förlikar hon sig med det okontrollerbara i livet, accepterar att döden är en del av det.

I gestaltningen av Ingefrids förändrade livsupplevelse, och därmed också hennes förändrade världsbild, framstår döden som livets *revers*, för att låna Ekmans (och Merleau-Pontys) begrepp. Ingefrids successiva accepterande av Anand – av hans avvikande beteende, hans okontrollerbara besatthet, hans behov av att skapa *ett helt nytt* rum – kan betraktas som steg på vägen mot hennes nya livsupplevelse. Ingefrid når också, i likhet med Ulf i *Löpa varg*, fram till en ny syn på människan och människans ansvar. Det handlar om en betoning av detta ansvar och det når henne även via Hillevis anteckningar: barnmorskans dagbok. Där står att "vi och bara vi har möjlighet att förverkliga Guds barmhärtighet. Vi har blivit skapade för det." (GB, s. 376)

Insikten framstår som ett resultat av Hillevis livslånga självrannsakan, långt efter mötet med Elis vid Svartvattnet. Det hon då hade närmat sig, men avvisat, kan tolkas som uppgivandet av kontrollen och makten. Hon vågade vid det tillfället inte stiga in i det inre rummet, släppa sin vilja att styra och fullständigt ge upp makten över sin världsbild. Indirekt avstod hon därmed också från att läsa Turgenjeps bok, vars omnämnande i övrigt utgör en fullständigt oväsentlig information i romanen.

Någon anmälan mot Elis skickar Hillevi aldrig in och skuldfrågan tonas därmed ned i *Vargskinnnet*. Hos Ekman är det inte identifieringen av individen som förövare eller frågor som rör skuldbeläggande och straff som är det centrala. Det är det inte heller i *Löpa varg*. Ulf intar i slutet av berättelsen en humanistisk och förlåtande hållning till den man som på ett brutalt och olagligt sätt dödat vargen vars position Ulf under en tid levt sig in i. Detta handlar inte, vill jag hävda, om en ambivalens hos Ekman, utan om en alternativ hållning. Den hållningen rymmer en rörelse mellan inre och yttre, mellan mänskligt och ickemänskligt, liksom mellan den enskilda individen och hens medmänniskor. En rörlighet mellan positioner – en växling mellan subjekt och objekt – framstår i Ekmans gestaltning som en förutsättning för människans möjligheter att undvika övergrepp. Mannen som slagit ihjäl vargen lovar att aldrig göra något liknande och Ulf nöjer sig med detta. Det här kan ses om en betoning av att *förändringen i sig* är viktigast av allt, inte bestraffningen. *Vargskinnnet* och *Löpa varg* står, genom den hållningen, i hög grad i förbindelse med varandra.

⁶⁹⁹ Ekman, 2021, s. 96.

Marie Öhman diskuterar några av Ekmans romaner, bland annat Vargskinnstrilogin, utifrån relationen mellan humanism och posthumanism och visar att naturen som subjekt är en bild som återfinns i flera av författarens texter samt att den orörda naturen (skogen) också tillskrivs förmågor som vanligtvis brukar betraktas som unikt mänskliga, som att tänka och minnas.⁷⁰⁰ Den framställs på olika sätt som ett *jämlikt* subjekt. Med hänvisning till Arne Næss och hans syn på relationen mellan människa och natur som en "helhetsprocess", där båda är beroende av varandra, diskuterar Öhman det hon ser som en antidualistisk hållning i romanerna: "I Ekmans författarskap finns en övergripande strävan att ifrågasätta en dualistisk uppdelning av tillvaron som kan sättas i samband med en sådan holistisk natursyn."⁷⁰¹ Det här överensstämmer i hög grad med det mina analyser har visat på.

Öhman beskriver också hur dikotomier skapas och förintas: "Det framkommer exempelvis i flera karaktärer, genom vilka författaren låter traditionellt motsatta fenomen förenas och så småningom upplösas."⁷⁰² Ett av hennes exempel är Hillevi, som står för en vilja att civilisera den trakt hon möter efterhand alltmer bejaktar sin närhet till naturen och på så vis blir mer hel. Jag instämmer i det. Samtidigt blir Hillevi aldrig hel på det sätt som dotterdottern Ingefrid blir, eftersom den typ av jämlikhet som den senare når fram till, i sin relation till det icke-mänskliga, inte är något hon söker eller kan acceptera. I likhet med Ulf är det livserfarenheterna som manar fram ödmjukheten och barmhärtigheten hos Hillevi, men hon ger inte upp kontrollen. Hon förblir en gränssättare. Den förskjutning av jagets position som anas hos Turgenjev, vilken innebär ett erkännande av den andre som fullvärdigt subjekt även när denne tycks skrämmande och helt främmande, är inte möjlig för Hillevi. Det är den däremot för Ulf och Ingefrid, vilka båda kan sägas vara nomadiska subjekt, i Braidottis mening.

Hos Enquist anar man en kritik av ett posthumanistiskt perspektiv, då den ständigt kommenterande berättaren i *Blanche och Marie* hävdar att Blanche förs in "i Slottet som man för in boskap i en fålla".⁷⁰³ Kvinnan/människan blir ett djur (hopföst med andra djur), tycks denne säga. Samtidigt kan romanens kritik sägas röra ett psykoanalytiskt perspektiv, synligt i beskrivningen av en tavla av "Charcot och Blanche under seansen", vilken fortfarande sägs finnas i slottsbiblioteket: "Bilderna! den berömda! hur har den inte tolkats!"⁷⁰⁴ Slottet beskrivs som "bukens innersta håla: som vore Slottet ett närmast mänskligt väsen".⁷⁰⁵ Det är ett förmänskligande av det icke-mänskliga som ifrågasätts hos Enquist, menar jag, liksom psykoanalysens (och vissa feministers) tolkning av den kvinnliga grotesken.

⁷⁰⁰ Marie Öhman, 2015, s. 179.

⁷⁰¹ Ibid., s. 182.

⁷⁰² Ibid.

⁷⁰³ Enquist, 2004, s. 166.

⁷⁰⁴ Ibid., s. 57.

⁷⁰⁵ Ibid., s. 169.

Man skulle kunna säga att Ekman, precis som Elis, via konsten – hennes skönlitterära skildringar – försöker omvandla bilden av kvinnan, människan och naturen och att detta då också rymmer de styrande intentioner som tycks omintetgöra Elis strävanden. Jag menar att växlingen mellan olika positioner, mellan olika subjekt, är en strategi som undgår en ensidig, dominant maktposition i förvandlingen av bilder. Hos Ekman är punkten varifrån världen betraktas alltid rörlig. Hennes kritik av manliga modernisters behandling av kvinnan som motiv, som den framträder i *Vargskinnet*, är heller aldrig ensidig. Karaktären Elis framträder, som människa och konstnär, som ett fullvärdigt subjekt, inte en karikatyr eller en obegriplig förövre.

I analysen av Elis som gränsvandrare nämndes hans upplevelse av närhet till djuren. Marie Öhman menar att i karaktären "sker [...] en intressant samman-smältning av människan, djuret och konsten".⁷⁰⁶ Ett avsnitt som visar hur skildringen av djur och människa "blir oskiljbar" är, menar hon, när Elis ingående studerar hunden som han under en tid identifierar sig med och kallar "lusvarg":

Elis känner med fysisk påtaglighet hur hundens kropp är beskaffad. Men det finns i en dubbelhet i skildringen. Utforskandet av hunden tycks också gälla för människan, det är både *människa* och *varg* han erfar av beröringen. Det finns inte heller någon tydlig gräns mellan den utforskande beröringen och det konstnärliga tecknandet.⁷⁰⁷

Elis som en bild av konstnären vilken står i "en mer ursprunglig kontakt med naturen" än andra gör stärks också av att hans förebild är Franz Marc, menar Öhman: "Marc inspirerades av Rudolf Steiners teosofiska tankegångar och ville med sina djurmotiv återupprätta mänsklighetens förlorade andlighet och intima förbund med naturen. Det är ett liknande samband som Elis upprättar, genom sin person och sin konst."⁷⁰⁸ Jag instämmer delvis i den tolkningen, men menar att det främst är i sin glaskonst Elis lyckas med detta. I den passage där han stannat upp och betraktat hunden, långt innan han byter konstform, framstår hans studie mer som en dissekering av kroppar än en nära samhörighet med dem:

Revbenen. Elis kände skelettet på både den ena och den andre. Människa och varg. Han njöt mycket av skinnets och muskelmassans gång under pennudden när han visste skelettet. [...] När han stoppade den tunnbladiga skissboken i fickan kände han att hetsen var över. Det hade gått fort och det och det hände när han såg hunden. (GB, s. 307)

Det är lusten som väcker viljan att avbilda, men det är inte samhörigheten som står i fokus. För Elis blir, trots allt, den andre han ser där ute, som motiv, alltid ett objekt vilket han åtrår – såväl kvinnan som djuret. I sin glaskonst bejakar Elis i högre grad processer som ligger bortom hans kontroll, men glasbarnen kan

⁷⁰⁶ Öhman, 2015, s. 184.

⁷⁰⁷ Ibid.

⁷⁰⁸ Ibid., s. 185.

ändå sägas vara en omvandling av bilder av *barnet*. Det är först efter insikten om barnets död i Lubben, vilket mötet med Hillevi öppnar för, som han skapar dessa barn, vilka tycks rymma både ljus och mörker. Lykkeman-Niding, som han kallar dem, kan sägas rymma livet *och* döden, det högstämda *och* det låga, det sublimala *och* grotesken. Här visar sammanförandet på samband bortom dikotomier, på likhet och olikhet, ett överskridande av gränser.

Vagnsmotivet, som hos Walter Scotts samspelar med gränskronotopen och sammanförandet av olika tider, återfinns även i Turgenjeps *En jägares dagbok*, i en av bokens sista berättelser: "The Rattling of Wheels". Berättelsens huvudkaraktärer – en jägare och hans kusk – stoppas under en resa genom en mörk skog ("[a] wilderness... deathlike!") av en vagn, efter att först ha kört fast i en flod och hamnat vilse.⁷⁰⁹ Faran blir uppenbar när de närmar sig en bro: "They'll do for us there! That's always their way... by bridges."⁷¹⁰ Männerna i vagnen, vilka framstår som brutala, skonar jägaren och hans sällskap, men kusken är tveksam när det gäller deras karaktär: "Can one creep into the soul of another? Another soul, we know, is a dark place."⁷¹¹ Jag menar att mötet i berättelsen kan ses som ett sublimalt, eller "uncanny", exempel på den förskjutning av subjektspositionen som Huges lyfter fram hos Turgenjev, ett *tänkande in i naturen*, eller "[the] wilderness". För jägaren och hans vän tycks livet framträda tydligare efter att de, på gränsen till det vilda och döden, har upplevt skrällen.

Den dubbla upplevelsen vid instigandet i gränskronotopen är ofta förenat med skräck i Ekmans romaner, men rädslan kan dock vara mer sublimal, som när Sigge sätter sig i slottsbiblioteket och via texten och sin inlevelse förs in i den fiktiva världen. Hon upplever inledningsvis att orden i Lessings drama på ett märkligt sätt är riktade direkt till henne. Den här typen av upplevelser kallas även de för "uncanny" i Freuds essä, liksom vissa motiv. Ett exempel är döda ting vilka kommer till liv och olika former av magiska krafter.⁷¹²

Dessa inslag kan också sägas ingå i scenen i slottsbiblioteket, där fiktionens karaktärer, vissa av dem sedan länge döda historiska personer, levandegörs. I skönlitteratur är den här formen av skrämmande, obehagliga eller mystiska inslag effektfulla, menade Freud: "We react to [the writer's] inventions as we should have reacted to real experiences; by the time we have seen through his trick it is already too late and the author has achieved his object [...]."⁷¹³ Våra *reaktioner* är med andra ord lika verkliga som om de hade uppstått i verkligheten. Det här är också den bild karaktären Babba, i *Grand final i skojarbranschen*, har av fiktionens skrämmande bilder: "Jag kan se dem i mitt eget mörker."⁷¹⁴ Fiktionens bilder blir levandegjorda, blir "levt liv" och därmed en del av livserfarenheten.

⁷⁰⁹ Turgenjev, Ivan, *A Sportsman's Sketches*, Hastings, East Sussex: Delphi Publishing Ltd, 2017, s. 255.

⁷¹⁰ *Ibid.*, s. 256.

⁷¹¹ *Ibid.*, s. 258.

⁷¹² Freud, s. 12–15.

⁷¹³ *Ibid.*, s. 18–19.

⁷¹⁴ Ekman, 2011, s. 114.

Framtiden och de digitala rummen

Kärnan i den här avhandlingen består i analyser av gränskronotopen och upplösningen av formens värld i Kerstin Ekmans trilogi *Vargskinnet*. Trilogin inleds med *Guds barmhärtighet* 1999, men avhandlingen börjar med ett citat ur *Gör mig levande igen*, utgiven tre år tidigare. Att ett blickande bakåt, på författarens tidigare romaner, är avgörande för att förstå undertexten i trilogin – romanernas *inre*, om man så vill – i svitens tre delar har förhoppningsvis framgått av analyserna, men utgångspunkten i gränskronotopen handlar även om att öppna ett perspektiv framåt och *utåt*, mot den verklighet som vi lever i.

En grundtanke i den historiska romanen är att en gestaltning av det förgångna kan få oss att se på vår egen samtid med nya ögon, ge oss insikter med betydelse för hur vi formar framtiden. Den tanken finns även hos Ekman, menar jag, även om hon inte skriver historiska romaner i en traditionell mening. Jag vill därför avsluta med *Gör mig levande igen* och den konferens som karaktären Sigge, som anställd på IT-företaget GLOBECOM, genom hela romanen rör sig mot: "EN DAG FÖR FRAMTIDEN".⁷¹⁵

Skildringen av konferensen uppmärksammar oss, menar jag, på att människan idag står inför avgörande val, vilka rör just upplösningen av formens värld. Det är en upplösning av det materiella rummet, via digitala teckensystem, organiserade utifrån tydliga maktcentrum:

– Välkomna till EN DAG FÖR FRAMTIDEN! Vi på GLOBECOM hälsar er som är här i GLOBE CENTER och har samlats i GLOBE TOWER [...] och alla som följer konferensen via satellit-TV på GUN som ni vet är GLOBECOM UNIVERSAL NET, och alla er som när framtiden har hunnit ifatt oss tar del av den här epokbildande dagen via GLOBEVISIONS alla multimediala möjligheter på GLOBE-ROM och dess efterföljare.⁷¹⁶

Det är Siggas chef, Adam Oxehufvud, som hälsar *alla* välkomna med stora bokstäver, men precis som versalerna endast är synliga i skrift, är makten över detta Babels torn – det digitaliserade rummet – endast underförstådd och maskerad. GLOBECOM liknar, med Oda Arpmans ord, "rena räddningsverket":

Själva begreppet verklighet, säger han, kommer att få en annan innebörd och har redan fått det idag *här* inne och under GLOBE TOWERS uppåtsträvande båge.

– Människor vill *in* här, säger han. Och vi har plats för människor. Nu är det inte längre fråga om massor utan om fria individer. Alla som är så gamla som jag har upplevt det fantastiska i att få kodlös med fingertrycks kontroll och hundhalsband med elektronisk beteendestyrning. [...] Nu är allting möjligt och den fysiska världens begränsningar har äntligen upphävts. Människan står inför en omdefiniering av begreppet verklighet och vi här på GLOBECOM är redo med ergonomisk komfort, informationsteknisk kontroll och cybernetisk kreativitet. Vi *kan* digitala medier. Vi har närkontakt med en analog värld som

⁷¹⁵ Ekman, 1996, s. 450.

⁷¹⁶ Ibid.

snart är här. Vi vill att ni ska stiga in i ett interaktivt universum där ni själva kontrollerar utvecklingen med pekfingret. Välkomna!⁷¹⁷

Det är verkligen en värld där allt är möjligt. En forskare "från UTFORSKAD FRAMTID (UFF)", som menar att "historieforskningen står inför ett paradigmskifte", presenterar en omskrivning av historien, där vikingarna förvandlats till "informatörer" och "kulturens, språkets, politikens och ekonomins moderatorer", vilka "hade ett omätligt kulturellt inflytande": "Norden står inför en informationsteknisk uppföljning av sitt eget arv och kan gå mot en storhetstid om man inser detta."⁷¹⁸ Den gamla bilden av vikingarna som "ett lusigt folk som handlade med illaluktande djurhudar och plundrade kloster", blir upplöst och förvandlad.

Under det uppenbart nationalistiska budskapet ligger en kraft vilken driver den nygamla bilden av det förgångna framåt: en retorik som pekar mot vikingarnas stora likheter med något som värderas högt i den digitala världen: "De förde kunskap mellan Europas länder i en interaktiv process med dittills oöverträffad distributionskapacitet: lätta, snabba båtar."⁷¹⁹ Att i hög hastighet låta information strömma genom världen blir den positiva pol som uppvärderar vikingatågens, i regel, rovgiriga färd över vatten. Gränskronotopen ingår i denna förening av den gamla och nya tiden: det artificiella vattnet dominerar, förintar bilden av djurhuden, upplöser formen och skapar en ny.

Kraften som frigörs när det gamla, fysiska rummet överges tycks rättfärdiga övergrepp. Det blir än tydligare i den protest som den aktivisten Jutta Monasdotter framför. Hon berättar "att det finns avancerad pornografi med barn som aktörer på GLOBECOM UNIVERSAL NET", men avfärdas som okunnig. Hon tystas med budskapet att företaget har löst problemet med att det "alltid" kommer finnas människor som vill se sådana bilder:

- Vi har gjort ett alternativ till den brottsliga och det vill jag verkligen säga, djupt kränkande hanteringen som pågår överallt i vårt samhälle och som resulterar i barn- vålds- och djurpornografiska videofilmer som distribueras via postorderförsäljning eller på oseriösa Internetadresser. Vi på GUN erbjuder en *ren* vara. Jag säger *ren* därför att den i likhet med rena apotekssprutor eller legal förskrivning av narkotiska preparat inte har den ringaste anknytning till någon kriminell hantering. Bilderna i DE BADANDE BARNEN, SOLSKENSUNGAR och MY HEART BELONGS TO DADDY är framställda med digitala effekter och datorsimulerad bildteknik. [--]

SMISK PÅ STJÄRTEN kommer att gå till filmhistorien som den första som använde digitalt skapade bildformer i de här sammanhangen. [...] Man kan ta fram former vars ytstrukturer och rörelsescheman kontrolleras från ett tangentbord. Man kan få organiska former, som till exempel barnkroppar, att röra sig och förändras med känsligt varierade hastigheter och subtila färgskift-

⁷¹⁷ Ibid., s. 450-451.

⁷¹⁸ Ibid., s. 452.

⁷¹⁹ Ibid.

ningar som simulerar kroppslig respons på förändringar av sinnestillståndet.⁷²⁰

”Barnkroppar” fortsätter konferensens moderator ”är i det här fallet ett material som vilket material som helst”, men det som sker, sker i ”i en värld bortom den verkliga” och är därmed frigjort från ”moraliska kategorier”. I kronotopen har det förflutna och framtiden smält samman i konstaterandet att behovet av dessa bilder ”alltid”, det vill säga i *all tid*, kommer att finnas, och lösningen är upp-lösning. Huden är konstgjord och känner ingen smärta. Vattnet barnen badar i finns egentligen inte.

I det digitaliserade samhället erbjuds alltså rum där fysiska kroppar *är* omvandlade och upplösta, men den kvinnliga aktivisten, som bara kan protestera i den verklighet där hon fortfarande har makten över sin egen kropp och röst. Hon blir, handgripligen, utkastad. Dessförinnan har hennes mikrofon stängts av. I GLOBECOM:s idealsamhälle kan den som har makten tysta och osynliggöra protester, men företrädarna hävdar att digitaliseringen inte bara är räddningen, utan en ny form av demokrati: ”Det är dags att sluta suga på tryggheten! Nu ska vi ut i en större verklighet. Där finns något för *alla*. Där finns demokrati!”⁷²¹

I det här avsnittet, i slutet av *Gör mig levande igen*, ans konturerna av en gränskronotop som sannolikt känns mer bekant för dagens läsare än slottskronotopen. Adam Oxehufvud vill inledningsvis hålla konferensen, då även det digitalt framställda tornet GLOBE TOWER ska visas upp, i Gamla Riksdags- huset: ”Han gillade den solida stämningen av gammal fin demokrati där inne. Folket och landet, sa han. Himmel som på väggmålningen. Har dom inte nån jävligt läcker väggmålning där inne? Blågråa figurer. Folket äger sitt land med dess himlar och styr det.”⁷²² Sigge tänker att Skansen skulle passa bättre.

Även om hennes idé kan ses som en parentes ger tanken på friluftsmuseet Skansen, som ett åskådliggörande och bevarande av folkets historia, en möjlighet att se platsen som en kronotop: en *hembygds-kronotop*. Den manifesterar uppenbart en ”förtätning av tid och rum” och kan jämföras med GLOBE COM:s världsbild – det digitala tornet. Båda förenar tid och rum, men medan Skansen i högsta grad rör det materiella rummet är GLOBE COM:s rum artificiellt. Friluftsmuseets namn anspelar på *skans*, en form av skyddsrum.⁷²³ På konferensen klargörs att Internet inte är ”något skyddsnet”.⁷²⁴ Gränskronotopen och upplösningen av formens värld är på gott och ont.

För Adam, som utifrån Bibelns symbolspråk är möjlig att se som en representant för *mannen*, är det nya digitala rummet förknippat med traditionell maktutövning (Gamla Riksdagshuset), medan det enligt Sigge borde tillhöra allmogen, det vanliga folket. Efternamnet Oxehufvud antyder två saker: dels att

⁷²⁰ Ibid., s. 454–455.

⁷²¹ Ibid., s. 456.

⁷²² Ibid., s. 442.

⁷²³ *Svenska Akademiens ordlista*, (2015), <https://svenska.se/tre/?sok=skans&pz=1>, hämtad 2021-07-05.

⁷²⁴ Ekman, 1996, s. 456.

den moderne mannen trots sitt förfinade huvud – sina briljanta idéer och tankar – fortfarande drivs av osynliga krafter som han inte kan styra över, dels att den moderniserade digitaliserade värld han företräder *inte* innebär en maktförskjutning. Han är adlig, har vuxit upp i slottet Sal, och den värld han nu presenterar som demokratisk, skiljer sig i grunden inte sig från den medeltida, feodala maktens värld. Det är fortfarande den rike, vite mannens värld – och den är nu global.

Det här inslaget i *Gör mig levande igen* kan också, menar jag, ses som en problematisering av slottskronotopen i sig. Den synliggör absurda maktstrukturer, men den *upphäver* dem inte. För att kort återgå till det jag ser som Enquists kritik av Ekmans gestaltningsteknik är det just det förlegade i slottskronotopen han uppmärksammar: "Blanche inträdde i en gammal tradition" i "kvinnoslottet".⁷²⁵ Det är möjligt att läsa detta som att det, trots det feministiska perspektivet, inte går att rädda kvinnan ur gamla former *via* gamla former. Jag menar dock att Ekman visar på slottskronotopens, och därmed gränskronotopens, potential *och* begränsningar.

Vad händer då med *verkligheten* i vår alltmer IT-anpassade tidsålder? Är den helt frikopplad från den digitala, imaginära världen, som visserligen är maktstyrd, men samtidigt bortom mänsklig kontroll? Saknar dessa världar förbindelse, eller måste människan inse det kollektiva ansvaret för sitt bildskapande, oavsett var det sker? Det är den typen av frågor som Ekmans romaner väcker. Frågorna rör en problematik som Rosi Braidotti aktualiserar i *Metamorphoses*, med utgångspunkt sin övertygelse om vikten av att göra filosofi "relevant to today's world":

As I argued in the previous chapter: in the age of global telecommunications and world-wide campaigns, of transnational capital flow, of world migration and mass refugee problems, of Internet and global computer pornography, of narco-dollars and the largest increase in sexual slavery of woman and children in decades – in other words, in an age when power coincides with the blurring of borders but also their closing down and the spread of visualization technologies on a global scale, it follows that politics is also and maybe primarily the management of the social imaginary. If that is the case, how on earth can the distinction between the symbolic and the socio-material, the psychic and the social, the cultural and the political be kept up at all?⁷²⁶

Vi behöver nya teorier, konstaterar Braidotti, för att hantera "the speed and the simultaneity of the semiotic and material practices that surround us, not those that perpetuate their disconnection". Hennes uppmaning att uppmärksamma *förbindelsen* mellan dessa områden av verkligheten låter som ett eko av Ekman: "We need to think those in-between spaces and practices."⁷²⁷ Det är ett tänkande som utmärker flera av Ekmans romaner, inte minst trilogin *Vargskinnet*, vilket jag har försökt lyfta fram i mina analyser.

⁷²⁵ Enquist, 2004, s. 165.

⁷²⁶ Braidotti, 2002, s. 115.

⁷²⁷ Ibid.

Vargskinnsmotivet återkommer flera gånger i trilogin, liksom föreningen av motsatser. På den avslutande romanens sista sida framträder det som något "mer än ett skinn". Det är inte dött, inte levande, utan *både och*, och det får en röst: "Klipp örona av mig, tänker jag. Jag hör ändå vinden gå i granarna. Sting ut mina ögonstenar. Nog kikar jag fram ur springorna. Ta bort fostren ur min buk och låt tungan torka in. Nog slickar jag mina barn." (SKL, s. 392) Utöver att vara en möjlig symbol för trilogins yttre gräns, kan vargskinnets genom dessa ord sägas vara en gestaltning av texten som den position Braidotti pekar mot, ett område "in-between". En text är "inte död", menade Michail Bachtin, men den "är alltid fixerad vid ett dött material", ursprungligen exempelvis sten eller hud, och "boken ligger i alla sina former redan på gränsen mellan den döda naturen och kulturen".⁷²⁸

Vid gränsen mellan fiktion och verklighet – texten på bokens sidor, som läsaren avkodar – sker ett utbyte, i den skapande process som såväl författare som läsare deltar i. Gränser är, paradoxalt nog, beröringslinjer som både förenar *och* skiljer olika områden åt. Skinnets uttalanden, i *Guds barmhärtighet*, är paradoxala; det kan *höra* utan öron, *se* utan ögon och *tala* utan (rörlig) tunga. I fiktionen blir det omöjliga möjligt, men inte utan en verklig människa som återskapar genom att läsa och tänka, inte utan ett samspel mellan två skilda områden, mellan dött och levande.

⁷²⁸ Bachtin, 1991a, s. 140–141.

VII. EPILOG

I avhandlingens inledning hävdades att Kerstin Ekmans romanvärldar utmärks av en ständig rörelse, att där aldrig råder stillestånd. Det som utmärker hennes sätt att konstruera berättelser jämfördes också med Anands installation: ett nätverk som sätter detaljer i *förbindelse* med helheten. Ordet förbindelse kan betraktas som den magiska formeln i Ekmans skapande och jag har presenterat flera exempel på att hon i klartext framhåller dess betydelse. Det är bland annat förbindelsen mellan fiktion och verklighet som betonas i hennes romaner. De fiktiva världarna kan inte existera utan läsarens medverkan, men för att komma till liv på ett djupare plan kräver fiktionen dessutom ett erkännande.

Romanerna *Gör mig levande igen*, *Grand final i skojarbranschen* och trilogin *Vargskinnet* belyser samspelet mellan läsarens kreativa tankeprocesser i upprättandet av dessa inre, osynliga världar och texterna som *möjliggör* dem. En viktig fas i läsningen är att överlämna sig, ge upp sin roll som distanserad betraktare. Att ge sig *hän* är att ge upp makten. I texten/*vargskinnet*, när motivet avrundar trilogin, framträder ett subjekt som talar: skinnet får en röst, som reflekterar kring sig själv. Det är ett subjekt som rör sig på gränsen mellan fiktion och materiell verklighet, mellan innehåll och form, och det har något att säga oss om berättandets kraft. *Vargskinnstrilogin* är en gestaltning av detta samband mellan abstrakt och konkret, mellan osynligt och synligt samt mellan dött och levande.

Syftet med mina analyser var att studera trilogins gränstematik. I denna tematik har just olika typer av förbindelser, menar jag, en central funktion. Jag har försökt överblicka trilogins form och innehåll, dess struktur och motiv, för att synliggöra hur dessa hänger samman. Olika plan flätas ständigt in i varandra, är svåra att skilja åt, men där finns mönster. Där finns upprepningar. Jag har hävdad att naven i trilogin utgörs av gränskronotoperna.

Traditionella gestaltningar av dessa tidrum rymmer normer och värderingar och sammanföranden av företrädare för olika världsbilder har stor betydelse för dynamiken i *Vargskinnet*. Precis som i 1800-talets historiska roman framhäver kollisionerna mellan motsatta världsbilder deras brister, oavsett om företrädarna för dessa är utpräglade gränsoverskridare eller gränssättare. Komplexa drivkrafter som styr människans tankar och handlingar synliggörs också i romanerna. Fasthållandet vid *en* sanning om världen blir absurd.

När rigida bilder möter främmande synsätt upplever människan att hela hennes existens är hotad. Det är ett grunddrag som visar sig i Ekmans gestaltningar av gränssättning och gränsoverskridande. Den strävan efter *helhet*, vilken idealiserats i flera betydelsefulla västerländska texter och traditioner, framträder hos flera av karaktärerna, inte bara hos dem som främst agerar som gräns-

sättare. Deras hantering av gränser och upplösning beror på situationen och sammanhanget.

Gränser är svårdefinierade, tycks romanerna betona, bland annat därför att människan upptas av ständiga förhandlingar om dem. Betraktade som gränsvandrare uppvisar trilogins karaktärer hur dessa förhandlingar utgår ifrån invanda och återkommande tanke- och handlingsmönster styrda av inre bilder. Reaktionerna på livets utmaningar rättfärdigas av dessa inre bilder. De mångfaldigas i romanerna och får livsavgörande konsekvenser för karaktärerna.

I analyserna framträder också en kritik mot människans tro på kontroll och styrning. Denna tro sammanförs, menar jag, med behovet av helhet. När bilderna hänger samman och allt i omgivningen framstår som välbekant upplever människan en känsla av kontroll. Att ge upp denna kontroll är förutsättningen för kreativitet och förändring, oavsett om det handlar om konstnärligt skapande eller nya sätt att förhålla sig till omgivningen. För att kunna bli det rörliga subjekt som anas i *Gör mig levande igen*, *Vargskinnet* och *Löpa varg* måste människan avstå ifrån sin vilja att ständigt styra över sina tankar och över världen. Hon måste känna trygghet även i osäkerheten, i mötet med det för henne främmande, det formlösa och föränderliga.

Föreställningen om att människan *kan* styra över alla processer i världen problematiseras i trilogin. Det handlar då inte bara om kroppen som organism och de historiska skeendena eller om ekologiska och ekonomiska system, utan om livets grundförutsättningar. Allt levande bryts ned i tiden och rummet även om vi avgränsar och tillsluter och därigenom hävdar helhetens, den stängda gränsens, skyddande funktion. Just detta är Ingefrids viktiga insikt i slutet av *Vargskinnets* berättelser om moderniseringen av Sverige. Accepterandet av att livet är en vandring på gränsen till ingenting är också ett accepterande av döden. Det ena kan inte existera utan det andra. Så tolkar jag den komplexa inre frid som Ingefrid når fram till och i hennes namn anas det motsägelsefulla i hennes sinnestillstånd.

I romanerna signalerar vissa motiv hur karaktärerna upplever ett gränsöverskridande i mötet med det främmande. Jag har hävdad att *vattnet* och *skinnet* hos Ekman ingår i ett bildspråk som även innefattar grotesken och det sublimala, det vill säga det motbudande respektive det skrämmande. Bildspråkets motiv, vilka författare i olika tider har använt i gestaltningar av samhällsförändringar, utgör också de viktiga kännetecknen för det tidrum som dominerar i *Vargskinnet*: gränskronotopen (The Border Chronotope). Det är den term som flera forskare har använt i studier av Walter Scotts Waverly-romaner och jag ser gränskronotopen som ett paraplybegrepp under vilket olika varianter kan samlas, exempelvis slottskronotopen. Detta tidrum är också en mötesplats som gör likheter och skillnader synliga. Det kan representeras av mycket konkreta motiv, i form av en byggnad eller en plats i landskapet, men motsvarar framför allt ett tillstånd; det är en gestaltning av mentala processer, ett synliggörande av det osynliga.

Gränskronotopen är en spegel, en *kiasm* som i sin återspeglning visar på både likhet och skillnad. Den framträder på en begränsad yta, genom en gestaltning där förtätning av tiden och rummet är ett framträdande drag. Förtätningen och

bildspråket är bron som gör överföringen och därmed gränsöverskridandet möjligt att gestalta på ett indirekt sätt. Tiden och rummet mångfaldigas och förtätas i gränskronotopen, men förlorar där också sina konturer, blir flyktiga och svårfångade. Detta kan, men behöver inte, uppfattas som ett hot. Upplösningen, och därmed avsaknaden av kontroll, möjliggör det nya, det annorlunda. Det är ett tillstånd som alstrar liv och kreativitet. Även karaktärernas kärleksmöten, där de tvingas ge upp sina gränser, sker i denna kronotop. I upplösningen av gränser finns inget entydigt ont och gott.

All upplösning av tiden och rummet är inte nyskapande, vilket visar sig i *Gör mig levande igen*. Den digitala verklighet som presenteras på "EN DAG FÖR FRAMTIDEN" sätter den materiella ur spel. Den skulle kunna leda till ökad demokrati, men framstår i romanen som en reproduktion av den gamla och förtryckande världsordningen. Det väcker frågor om vilka möjligheter den moderna människan har att bestämma över sin tid och sina rum. Den ökande friheten framstår som en illusion, svår att avslöja om vi inte inser att även förtryckets kännetecken är föränderliga. I den digitala världen fortgår kampen om tiden och rummet, försöken att styra över bilden av världen och över sanningen.

Mina analyser av gränstematiken i *Vargskinnnet* har i hög grad rört romanernas undertexter, olika mönster under ytan. Schottenius, Lindhé och Forsås-Scott har uppehållit sig vid liknande frågor och iakttagelser i sina studier av Ekmans noveller. Det jag har strävat efter att uppmärksamma i denna avhandling, vilket inte har tydliggjorts i tidigare studier, är dels hur innehåll och form på ett djupgående sätt samspelar i trilogin, dels vad framställningen av bildskapande på en övergripande nivå säger om människans ansvar. Det innebär att estetiska och etiska perspektiv förenas och ingår i en problematisering av hur våra bilder av världen skapas och återskapas och vilka konsekvenser detta får.

I förlängningen handlar romanerna om våra möjligheter att minnas, förstå och omvandla våra erfarenheter genom *berättandet* om våra liv. Under berättelsernas yta finns spåren av våra föreställningar, vare sig vi är medvetna om dem eller inte, och de påverkar våra handlingar och relationer. Förtryck uppstår, bekämpas och återuppstår. I den striden kan berättelser både förstärka och upplösa gränser. Förmågan att känna igen och samtidigt se något *annat* än det kända i möten med andra människor och företeelser framstår som den utmaning vi ständigt, och inte minst i vår tid, står inför.

Att våra uppfattningar om tiden och rummet avspeglas i kronotopen framgår på ett övertygande sätt i Bachtins beskrivningar av hur gestaltningen av dessa dimensioner har utvecklats genom historien. Nya upptäckter, ny teknik liksom filosofiska, vetenskapliga och politiska vändningar manar fram nya bildkonstellationer, nya sätt att formge våra bilder av världen. Detta sker givetvis både medvetet och omedvetet, vilket Bachtins exempel i den klassiska essän om kronotopen visar. Att Ekman i sina romaner, inte minst i *Gör mig levande igen* och *Vargskinnstrilogin*, gestaltar människans ständigt pågående hantering av inre bilder är en av mina slutsatser i denna avhandling. Med hjälp av Bachtins begrepp har jag försökt synliggöra detta. Via sättet att gestalta skriver Ekman in

sig i olika traditioner och litterära riktningar, som exempelvis romantiken och modernismen, men hon skriver sig också *ut ur dem*.

Jag har, med utgångspunkt i Merleau-Pontys filosofi, strävat efter att skapa en djupare förståelse för den pendlande rörelse hos subjektet som jag menar att man möter hos vissa av Ekmans karaktärer, exempelvis Sigge i *Gör mig levande igen* och Ingefrid i *Skraplotter*. För Merleau-Ponty är metaforen och kiasmen viktiga i sökandet efter möjliga sätt att undersöka människans relation till omvärlden. Kraften i dessa bilder ligger inte i att fastslå en viss ordning och hans filosofi rymmer inte heller ett blickande på världen utifrån *ett* dominant perspektiv, en *punkt*. I hans filosofi finns, tvärtom, en strävan efter att belysa ett myller av möjligheter, en väv av trådar som liknar Anands installation. Nav kan anas, men inget enskilt centrum.

Gill beskriver Merleau-Pontys metaforiska beskrivningar som skapandet av en *arena* som bjuder in, men också utmanar läsaren:

Perhaps the most helpful way to imagine the metaphoric mode is in terms of creating an arena in which one is both invited and challenged to engage an aspect of reality that is to some degree alien to one's usual patterns of thought and life. Merleau-Ponty has not only developed a philosophy that makes room for, indeed requires, this mode of understanding and existence, but he has expressed and implemented it in this mode as well. The content and form of Merleau-Ponty's philosophy strongly support and reinforce each other in a highly appropriate fashion.⁷²⁹

Metaforerna tvingar oss att tänka utanför invanda mönster. Innehåll och form samspelar i Merleau-Pontys framställning av denna interaktion och det är en filosofi som "makes room" för nya världsbilder. Det är möjligt att betrakta även Ekmans skrivande som ett skapande av arenor, av rum för alternativa föreställningar. Jag ser synliggörandet och förvandlingen av världsbilder som det centrala i den gränstematik vilken jag har studerat.

För Braidotti har bilderna en funktion liknande den hos Merleau-Ponty, men hon föredrar att kalla dem *figurationer* i stället för metaforer. Det hon distanserar sig ifrån i det sammanhanget är psykoanalytiska tolkningar där metaforiska bilder betraktas som resultatet av "mechanisms of the unconscious", ett slags medvetandets svarta låda.⁷³⁰ Jag uppfattar det som ett försök att undvika fasta, vedertagna tolkningar av såväl metaforernas funktioner som betydelser. Det är, i likhet med Merleau-Ponty, alternativa subjekspositioner Braidotti utforskar och det kräver öppenhet. Även hennes sökande bortom invanda uppfattningar och beskrivningar är förenat med ett behov av en *mångfald* av bilder – ju fler desto bättre, hävdar hon.⁷³¹

Bachtin, Merleau-Ponty och Braidotti har varit mina huvudsakliga ledsagare i utforskandet av Ekmans romaner, vilket till viss del har påverkat avhandlingens struktur. Framhållandet av det viktiga samspelet mellan form och innehåll för-

⁷²⁹ Gill, 1991, s. 138.

⁷³⁰ Braidotti, 2002, s. 144–145.

⁷³¹ Braidotti, 1994, s. 4.

enar dessa teoretiker. I deras filosofiska texter, i deras trevande efter nya positioner och utsiktsplatser, saknas ofta den traditionella fallocentriska linjära strukturen.

Ett likartat trevande efter nya positioner återfinns i *Vargskinnet*, vilket avspeglar sig i mina läsningar. Att romanerna i hög grad handlar om ett ifrågasättande av gamla världsbilder och ett sökande efter nya har styrt mina val av teoretiska utgångspunkter. I *Vargskinnet* undertext finns en "hidden order" i Ehrenzweigs mening. I hans inledande presentation av sin bok om konstens dolda mönster pekar han på hur just formen och ämnesinnehållet har påverkat varandra i hans framställning: "I realize that the apparently chaotic and scattered structure of my writing fits the subject matter of this book, which deals with the deceptive chaos in art's vast substructure."⁷³² Det är ett bedrägligt kaos han beskriver. Under ytan finns en ordning, trots allt.

Det är mycket svårt att beskriva det undanglidande, det ständigt föränderliga och vaga. Min förhoppning är dock att de viktigaste linjerna och tankegångarna har framträtt i mina försök att i denna avhandling synliggöra *Vargskinnets* gränstematik och relationen, eller rättare sagt *förbindelsen*, mellan romanernas form och innehåll. Alla försök att formulera det som egentligen inte *kan* formuleras måste oundvikligen misslyckas. Det avhandlingens analyser förhoppningsvis kan erbjuda läsaren av *Vargskinnet* är ett vidgat perspektiv, en bredare och samtidigt mer koncentrerad blick. Den öppna blicken är nödvändig för att gränskronotopen ska bli synlig.

Jag vill lyfta fram några möjligheter som läsningar, av texter utöver det för studien primära, med utgångspunkt i gränskronotopen, kan ge. Gränsmotiven och behandlingen av "det vilda" hos Ekman och Turgenjev, skulle kunna placera deras romaner i genren *vildmarksromantik*. Denna, i regel provinsiella, genre har beskrivits som klichéartad och en "grym landsplåga".⁷³³ Örjan Torell har påpekat att diskussionen aldrig har rört "vad det vildmarksromantiska rent konkret skulle vara".⁷³⁴ Inom svensk litteratur är Pelle Molin genrens portalfigur och precis som hos Ekman har motiv som skinn och vatten, liksom kolliderande världsbilder, stor betydelse i hans noveller.⁷³⁵ Det har också karaktärernas rörelse genom tiden och landskapet, vilket inte har uppmärksamats.

Kritikernas "förkärlek för 'realism'" var en av de omständigheter som hindrade en förståelse för Molins texter, enligt Torell, och i nu är dessa i hög grad bortglömda.⁷³⁶ Nyläsningar av exempelvis Molins, men även Laura Fitinghoffs norrlandsberättelser skulle kunna ge en större förståelse för vad dessa författare strävade efter om gränskronotopen uppmärksammas. Motiv som tid, rum och

⁷³² Ehrenzweig, 1995, s. xii.

⁷³³ Örjan Torell, Den osynliga staden. En gestaltningsmodell hos Olof Högberg, Ludvig Nordström, Bertil Malmberg, Birger Sjödin, Karl Östman, Lars Ahlin och andra svenska författare fram till våra dagar, Umeå: h:ström - Text & kultur, s. 81.

⁷³⁴ Ibid., s. 80-82.

⁷³⁵ Anna-Karin Jonasson, "Björn-Salmons ringdans med döden". Om kulturkritik och gränsöverskridande i en novell av Pelle Molin, i *Norrlandslitteratur. Ekokritiska perspektiv*, red. Peter Degerman, Anders E. Johansson & Anders Öhman, Stockholm: Makadam, 2018, s. 30-45.

⁷³⁶ Ibid., s. 82.

gränsöverskridanden är betydelsefulla hos dessa författare, inte minst hos Molin.⁷³⁷ Precis som Ekman berättar de om en försvinnande värld, i spåren av industrialismen och exploateringen av det svenska skogslandskapet.

I avhandlingens analyser diskuterade jag även *hembygdkronotopen*, vilken kan urskiljas i Ristens berättande, som en variant av gränskronotopen. Det är det enkla folkets berättelser, livsöden och levnadsförhållanden i det lokala samhället hon främst hämtar sitt stoff ifrån. Det är i denna kronotop samhällsförändringarna problematiseras. Det är ett tidrum som också utmärker de ovan nämnda västernorrländska författarnas berättande, menar jag, och det finns förbindelse mellan dem och Ekman. I essäsamlingen *Herrarna i skogen*, kommenterar hon Molins litterära strävan efter "att skapa en norrländsk identitet och ett slags norrländskt medvetande": "Norrländsk historia och inte bara ses som en landsdel av obearbetade naturtillgångar och människor som varken hade rötter eller anor".⁷³⁸ Ekman beklagar att Molin, på grund av sin tidiga död, inte fick möjlighet att "riktigt fullfölja sina planer", som enligt henne bestod i just att "befästa en norrländsk särskildhet".

Man kan hävda att Ekman själv, i sina berättelser om karaktärerna kring Svartvattnet, befäster denna "särskildhet", en speciell identitet och historia, trots distansen till maktens centrum. Samtidigt ligger styrkan i hur de kraftfulla bilderna av identitetsskapande genom gränssättning och gränsupplösning framhäver viktiga kulturella drivkrafter inom människan i en mer allmän mening.

Kan då skönlitteratur verkligen sägas oss något om den materiella världen? Hugo Zapfs kulturekologiska syn på litteratur, vilken introducerades i avhandlingens inledning, förenar sig väl med Ekmans romaner. Han menar att förvandlingsprocessen, vilken innefattar både dekonstruktion och rekonstruktion av föreställningar om verkligheten, är en kraftfull sida hos litteraturen som inte fullständigt kan förklaras i termer av begrepp eller retorik. Den konstnärliga bearbetningen rymmer mer än så. Skönlitteratur betraktas ur ett kulturekologiskt perspektiv som en *producent*, inte ett resultat, av kulturell kunskap. Processen förutsätter dock att textens potential aktiveras och i likhet med Iser lägger han stor vikt vid läsarens medverkan; läsningens (åter)skapande av verket innebär delaktighet i den kreativa processen.⁷³⁹ Mellan tecken och kropp, medvetande och miljö, kultur och natur sker en interaktion – men inte automatiskt.

Något Zapf vänder sig mot inom ekokritiken är upptagenheten av explicita ekologiska och klimatrelaterade teman i skönlitteratur. Han vill i stället upp-

⁷³⁷ Jag har i en artikel diskuterat skinnet och vattnet som motiv i Molins novell "En ringdans medan mor väntar". Se Anna-Karin Jonasson, "Björn-Salmons ringdans med döden". Om kulturkritik och gränsöverskridande i en novell av Pelle Molin", *Norrlands litteratur. Ekokritiska perspektiv*, red. Peter Degerman, Anders E. Johansson & Anders Öhman, Stockholm: Makadam, 2018, s. 30–45.

⁷³⁸ Ekman, 2007, s. 460.

⁷³⁹ Zapfs kulturekologiska litteraturperspektiv har sina rötter i bland annat Iserns litteraturantropologi, vilken överhuvudtaget har haft ett stort inflytande på tysk ekokritik. Timo Müller, "From Literary Anthropology to Cultural Ecology: German Ecocritical Theory since Wolfgang Iser" i red. Axel Goodbody & Kate Rigby, *Ecocritical Theory. New European Approaches*, Charlottesville and London: University of Virginia Press, 2011, s. 73.

märksamma just den kreativa processen och litteraturens roll som medium för civilisationskritik och självförnyelse.⁷⁴⁰ Han pekar, med hänvisning till Wolfgang Iser, på fiktionslitteraturen som avpragmatiserad text, vilken med tiden blivit alltmer (om än relativt) autonom i förhållande till exempelvis politiska, ekonomiska och religiösa diskurser. Skönlitteraturen utgör därmed ett rum, "an imaginative space", där maktens ideologier kan ifrågasättas och det marginaliserade fyllas med kraft och betydelse. Det är ett rum som påminner om Merleau-Pontys arena, ett område för självreflektion, utforskning och samhällskritik:

Literature has thereby evolved into a kind of discursive heterotopias that operates both inside and outside the discourses of the larger culture, opening up an imaginative space in which dominant developments, beliefs, truth-claims, and models of human life are being critically reflected and symbolically transgressed in counter-discourses to prevailing economic-technoscientific forms of modernization and globalization. Literary texts provide a transformative site of cultural self-reflection and cultural self-exploration, in which the historically marginalized and excluded is semiotically empowered and activated as a source of their artistic creativity and is thus reconnected to the civilizational reality-system in both deconstructive and reconstructive ways.⁷⁴¹

Det både Merleau-Ponty och Zapf pekar på är skönlitteraturens potential för utforskning av människans tankeprocesser och liknande idéer finner man hos Bachtin. Morson och Emerson betonar att Bachtins kronotopbegrepp har betydelse som *organisationsprincip*, inte bara i litteraturen.⁷⁴² Indirekt betyder detta att skönlitteratur kan säga oss något om det mänskliga abstrakta *tänkan*det i sig – om våra sätt att uppfatta och mentalt organisera verkligheten: "Bakhtin viewed literary genres as specific modes of thought. Intellectual historians typically focus on products of 'abstract cognition' but, in so doing, they overlook the fact that intellectual activity may take a quite different form, namely, 'artistic thinking'".⁷⁴³ Det handlar inte om en enkel överföring av rön som gjorts på andra håll, utan om en konstnärlig form av *upptäckande* via situationsbundna etiska prövningar:

Some of these discoveries have anticipated insights of later philosophers. Some have not yet been made by abstract cognition, and some may not be "transcribable" at all into abstract terms without significant loss. For example, if ethics is (as Bakhtin contends) a matter of particular, concrete cases, and not of rules to be instantiated, then novels may be the richest form of ethical thought – and, perhaps, the only one to retain to a significant degree the "eventness" of events and the "oughtness" of obligation. Various literary genres may be best at understanding different realms of experience.⁷⁴⁴

⁷⁴⁰ Delar av detta avsnitt har tidigare publicerats, se Jonasson, 2018.

⁷⁴¹ Zapf, 2016, s. 27–28.

⁷⁴² Morson & Emerson, 1990, s. 368.

⁷⁴³ Ibid, s. 368.

⁷⁴⁴ Ibid.

Romanen är enligt Bachtin, den genre som kan sägas oss mest om relationerna mellan människan, tiden och rummet, på grund av sin täthet och sina konkreta beskrivningar: "Not surprisingly for Bakhtin, novels turn out to have the richest chronotope and therefore to be arguably the greatest contribution of Western thought."⁷⁴⁵

Läsarens sätt att närma sig litteraturen framställs även i *Gör mig levande igen* som avgörande för möjligheten att "verkligen läsa", något som Sigge grubblar över:

Professionellt är Sigge van att umgås med texter. I texterna bildas fiktionsskulpturer. Hon kan frilägga dem. Hon blottar knippen av ord, språkbildningar. Det redskap hon petar och trevar med är språk. År, ner i enskildheterna, ord. Något häpen tänker hon ibland att hon skär i kött med kött.⁷⁴⁶

Relationen kan jämföras med vad Merleau-Ponty i *The Visible and the Invisible* skriver om köttets omvändbarhet, det kiastiska förhållandet, något det här inslaget i *Gör mig levande igen* kan sägas peka mot, liksom dess betydelse för kroppens förhållande till världen:

The chiasm, reversibility, is the idea that every perception is doubled with a counter-perception [...], is an act with two faces, one no longer knows who speaks and who listens. Speaking-listening, seeing-being seen, perceiving-being perceived [...] Activity=passivity.⁷⁴⁷

Även läsningen framstår därmed som "an act with two faces". Det handlar om att ge upp viljan att styra, vår önskan att inneha makten att organisera världen, och i stället växla mellan två olika poler: en humanistisk och en posthumanistisk, men också en aktiv och en passiv. Det är i linje med detta Sigge tänker att läsaren måste "underkasta" sig en bok, vara "objekt för en texts starka inflytande över en".⁷⁴⁸

Läsning och tänkande bortom det kontrollerade förenas i Ekmans romaner, inte minst i *Gör mig levande igen* och i *Vargskinnet*. Här förenas också dessa föreställningar med konstnärligt skapande och med skogen, genom det Merleau-Ponty kallade "wild meaning". Både i den filosofiska reflektionen och i det kreativa skapandet finns den här förskjutningen av positioner, där betraktaren blir ett objekt och mottaglig för verkets "starka inflytande över en", precis som i Siggas läsning. När hennes pappa försöker beskriva sin nya läsart jämför han den just med en skog, där man måste vara uppmärksam, vara öppen för mångfalden. Den här positionsförskjutningen utmärker också Ingefrids trevande försök att överblicka Anands skapelse, ett nätverk som har många likheter med Merleau-Pontys beskrivning av den tillbakahållna reflektionen:

⁷⁴⁵ Ibid., s. 366.

⁷⁴⁶ Ekman, 1996, s. 28.

⁷⁴⁷ Merleau-Ponty, 1968a, s. 264–265.

⁷⁴⁸ Ekman, 1996, s. 25.

Reflection does not withdraw from the world towards the unity of consciousness as the world's basis; it steps back to watch the forms of transcendence fly up like sparks from a fire; it slackens the intentional threads which attach us to the world and thus brings them to our notice; it alone is consciousness of the world because it reveals that world as strange and paradoxical.⁷⁴⁹

Att en ögonöppnare ibland krävs, för att synliggöra detta *andra*, det främmande och paradoxala, framgår av Sigges vandring från slottsbiblioteket till Saladins palats. Det är Nathans ord, på ett språk hon inte förstår, som låser upp porten som leder in i palatset, men de föregås av några rader som, med vissa variationer, återfinns i både Bibeln och Koranen. Där finns likhet och olikhet. Hon går över gränsen för sin förståelse med hjälp av en kiasm. Det är alltför lätt att fastna vid det kända, det för givet tagna. Texter kan få oss att se på nytt. De orientalistiska inslagen i Ekmans romaner är alltför lätta att förbise, men de leder till andra intertexter än de traditionella. Dessa öppnar för just den växlande subjekt-position som romantexterna pekar mot.

Det är inte bara dominerande bilder av världen som dekonstrueras i *Vargskinnnet*. Där undergrävs också olika strategier för att rädda den *andra* (barnet, kvinnan, den fattiga eller på annat sätt utsatta människan) ur förtryck. Dessa strategier har några grundläggande drag gemensamma: de bottenar i goda avsikter, men drivs alla av starka intentioner och en strävan efter kontroll. Hillevi lyckas, trots sin noggrannhet, inte rädda det nyfödda barnet i Lubben. Elis försök att omvandla bilden av kvinnan, och därigenom befria henne ur traditionens (över)grepp, misslyckas. Kvinnan är fortfarande ett *objekt*, betraktat ur hans position, inte ett fullvärdigt subjekt. Trilogin pekar, menar jag, mot en annan typ av förändring; upphävandet av människans envisa kamp om makten över tiden och rummet, oavsett vad eller vilka den riktar sig mot, kan bara ske genom ett uppgivande av kampen som sådan.

Den hållningen och dess konsekvenser måste uppmärksammas i studier av *Vargskinnnet* utifrån ett ekokritiskt perspektiv. Den som hävdar att mänsklig-hetens exploatering av jorden och andra varelser, och de konsekvenser detta har fått, kan lösas främst genom rationellt tänkande och ökad kontroll finner ingen resonans i Ekmans romaner. I trilogin finns en kritik riktad mot alla organiserade försök att införa den *rätta ordningen*, menar jag. Den kritiken är mest framträdande hos karaktären Ingefrid. Hon drar sig tillbaka, men inte till isolering och fullkomlig passivitet, utan arbete i en gemenskap som bygger på kärlek, förståelse och en acceptans av mångfald.

Det *Vargskinnnet* säger är att vi kan överskrida gränser utan att gå under och att alla livets gåtor inte kräver ett svar med sanningsanspråk. Ingefrids nya position och syn på livet liknar fåglarnas i diktarens voljär i *Gör mig levande igen*, vilka alla – tillsammans, men var och en på sitt sätt – söker sig mot ett mål:

⁷⁴⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, London: Routledge, 2002 [1962], s. xv.

De är på väg. De har i alla fall flera gånger försökt att lyfta. De tänker bilda ett tecken i vilket de ska färdas. Ändå är det tillåtet för var och en av dem att söka sig till målet på egen hand. Ja, den enes mål är hemligt för den andre.⁷⁵⁰

⁷⁵⁰ Ekman, 1996, s. 389.

SUMMARY

The aim of this study is to explore the border theme in the *Vargskinnet* (*The Wolfskin*) trilogy (1999–2003) by Kerstin Ekman. Some motifs, such as *skin* and *water*, play important roles in this context, as they form part of the novels' designs of the maintenance, transcending and dissolution of boundaries. These boundary phenomena are derived from different contexts — cultural and geographical, as well as abstract and material — and in the novels they appear mainly as recurring patterns in the novels' subtext.

The trilogy consists of *Guds barmhärtighet* (*God's Mercy*), 1999, *Sista rompan* (*The Last String*) 2002, and *Skraplotter* (*Lottery Scratchcards*), 2003. In addition to the important border motifs, the novels contain, on an overall level, problematisations of the relationship between form and content, between external and internal. Human perceptions and relation to boundary definition and demarcation are central elements of the theme to which I draw attention and include artistic creation. The analyses show how Ekman constantly relates to tradition and renewal, to different literary direction and to other writers in her treatment of man as an image creator.

Vargskinnet's thematisation of borders in various forms highlights, above all, an ongoing struggle: the struggle for power over time and space. The importance of raising awareness of the driving forces behind our ideas of the world, of our place in it and of our relations with the outside world is also highlighted in these novels. Problematisations of artistic creation, boundaries and power struggle are also found in other novels by Ekman. Examples from two of these, *Gör mig levande igen* (*Make Me Alive Again*), 1996 and *Grand final i skojarbranschen* (*Grand Final in the Entertainment Industry*), 2011, are therefore used to deepen the analyses of *Vargskinnet's* border themes.

The events in the trilogy take place mainly in Jämtland, an area which can be described as a distinct borderland in northern Sweden, near the Norwegian border. Relations between different groups — such as settlers and Sami, merchants and peasants, rich and poor — are constantly actualised. The characters of the novels move in different ways through time and space, and through the transgression of boundaries, transformations of their view of the world and of themselves take place. Their movements and their way of making important decisions differ, which is central to the border theme as a whole. When the characters' paths cross, they affect each other's future, often in a decisive way.

The encounters of the characters have more or less successful consequences. This is mainly depicted by the five main characters of the trilogy: Risten, Hillevi, Elis, Myrten and Ingefrid. It is through their minds and thoughts that the sequences of events are conveyed, which is why they are central to the analysis of the dissertation; the characters represent and convey world images.

Vargskinnet pays attention to man's constant efforts to establish physical and social boundaries in society, whether it be the settlers land in the north, the traditional class society in Uppsala or war-torn Europe. It is not just people who are affected. Similar mechanisms, such as those which value and distinguish man from man and people from people, are perceived in the demarcation between man and nature. Man *is* nature, but at the same time creates a distance from it.

During the twentieth century which the three novels move through, the increasingly modernised society change not only the conditions of humanity, but also its surroundings, organic as well as non-organic. The woodcutters and their old way of felling of trees in the northern forest are replaced by machines, which leads to deforestation and shredded paths. Human contact with animals and vegetation become increasingly remote, but modernisation also leads to new communication opportunities, such as roads and telephony, which make life in forest areas easier to live.

The analytical starting points of the study are mainly derived from literary theory as well as philosophical and posthumanist, feminist theory. As time and space are important elements of *Vargskinnet's* border themes, Michail Bachtin's theories of the chronotope — a concept referring to the artistic designs of time and space in novels — offer useful concepts and perspectives. These make it possible to distinguish patterns in the novel's text, in the form of repetitions and variations. Some constellations of images and descriptions recur.

Throughout history, writers have portrayed time and space in different ways, often influenced by their era's ideas and knowledge. This insight raises questions about human responsibility for the creation of world views, something that is discussed repeatedly by Ekman. Bachtin's texts highlight Ekman's in a several areas, although she brings the ethical issues into a modern, posthumanist context. Bachtin also discusses the relationship between form and content, concepts that are important in the thesis's analyses.

In *Vargskinnet*, some motives signal how the characters experience a cross-border nature in the encounter with the alien. In addition to the boundary motifs *water* and *skin*, Ekman's design consists of a dynamic imagery that includes the grotesque and the sublime, that is, the disgusting and the frightening. The dissertation states that these motifs of figurative language, which authors have used at different times in shaping social changes, are also the main characteristics of the chronotope that dominates the trilogy: the border chronotope. This is the term that several researchers have used in studies of Walter Scott's *Waverly Novels*, and I see the border chronotope as an umbrella term under which different variants of chronotopes concerning border crossing are collected. This timespace is a meeting place that makes similarities and differences *visible*. As a motif, the border chronotope can be concrete, in the form of a building or a place in the landscape, but above all corresponds to an inner state; it is a form of mental processes, a visualisation of the invisible.

The border chronotope is the timespace for cross-border and border settings. It confronts and reveals different world views, which destabilises their respective claims for truth. This space also reveals denied consequences of ways

of action, which are based on different notions of the world and man. What is recognised in the dissertation, in addition to the importance of the border chronotope to the understanding of the trilogy, is that Ekman, through her novels, is theorizing, problematising and developing traditional narrative grips concerning man's images of the world.

The border is a concept that Bachtin uses extensively in his texts on literature, which makes these particularly interesting for this study. At the boundary between fiction and reality, manifested by the text that the reader decodes, there is an exchange, he says. Through the creative process in which both writers and readers participate, these worlds are thus joined together. He emphasises the dividing line between design and the shaped, but also the interaction between them. The fictional world requires a real person who recreates it, by reading and thinking from his or hers experiences with the physical world.

Maurice Merleau-Ponty's phenomenological philosophy also deals with human perceptions of the relationship between form and content, as well as various border phenomena, mainly based on the body and our senses. Verbal images are particularly important in his philosophy and this applies not least to innovative metaphors. These are most prominent in his late writings, such as the posthumously published *The Visible and the Invisible* (1968). The complex relationship between inner and outer, as well as the creative potential of image creation, are important motives in *Vargskinnet* and Merleau-Ponty's concepts and reasoning highlight their function in the trilogy.

Based on Merleau-Ponty's philosophy, I have strived to create a deeper understanding of the commuting movement of the subject that is distinctive in some of Ekman's characters, such as Ingefrid in *Skraplotter*. For Merleau-Ponty, *metaphor* and *chiasm* are important in the search for possible ways of understanding human relations with the outside world. The power of these images is not to establish a certain order, nor does his philosophy hold a gaze at the world from a dominant perspective, a *point*. In his philosophy, on the contrary, there is a desire to illuminate a multitude of possibilities, a weave of threads similar to Ekman's novel construction and one of the recurring motifs of the trilogy: the boy Anand's artistic installation.

An aspiration away from dualism and an emphasis on man's proximity to and dependence on the surrounding organisms are likewise found as an underlying string in Ekman. Like Merleau-Ponty, it is also in Eastern philosophy that she finds alternatives to the Western world view, which is reflected in allusions to the works of famous Sufi poets and in the characters' life choices.

Rosi Braidotti is associated with both material feminism and posthumanism and is today one of the leading theorists in these fields of research. Braidotti's intriguing interdisciplinary perspectives and the breadth of the range of questions she discusses make her theories difficult to summarise, but something I have taken on in the study of *Vargskinnet* is her quest for a new, non-linear way in which to describe and understand the world. On the one hand, it can be said to be characteristic of Ekman's style, and on the other hand it fits well into my search for patterns in the form of recurring border motifs in her novels.

In neomaterialism, the theoretical field in which Braidotti operates, there is a criticism of how the linguistic turn, and the belief that language constructs the world, led to blindness of the body and its significant interaction with the surroundings, with other bodies and the material world. This criticism can also be seen in *Vargskinnet*, mainly in the midwife Hillevi's unsuccessful attempts to protect the vulnerable and pregnant woman's body using language. Ekman's trilogy also calls into question traditional images of the woman and the female body, as well as the way male modernist writers relate to women as a motif.

The fact that Ekman's novels are largely about questioning old world images and a search for new ones has guided my choices of theoretical points of departure. Bachtin, Merleau-Ponty and Braidotti have been my main escorts in the exploration of these novels, which has to some extent influenced the structure of the dissertation. Emphasising the important *interaction* between form and content unites these theorists. In their philosophical texts, in their trembling for new positions and viewpoints, the traditional phallogocentric linear structure is often lacking. A similar trembling after new positions is found in *Vargskinnet*. This approach to a traditional *order* is also reflected in my readings and in the structure of the thesis.

In the manner in which these three theorists view the world, similar traits can be discernible. They all emphasise the importance of material reality, body, imagery, and ethical perspectives. All three discuss and problematise the relationship between subject and object. The evaluation of the physical world and critical questions about human relations to it is also found in Ekman. At the same time, some important differences between her approach to literature, as well as human's position in the world, and these theorists should be mentioned. Bachtin, sometimes indirectly through his selections and examples, valued the Western realistic novel highest in fiction and, after all, emphasised the importance of time over of space. Ekman does not. Her novels contain elements of Eastern mystery and philosophy, and portrayals of her characters' important relationships to physical space recur throughout her storytelling.

Traditional Western humanism can, in a certain sense, be said to be a prerequisite for Rosi Braidotti's theories, though she largely distances herself therefrom. Ekman does not, even though she criticises it. Closest to Ekman, not least in view of meaning creation, is Merleau-Ponty: they both pay attention to the ability and inadequacy of the human language, particularly in understanding and expressing experiences beyond the visible. They also share a strong faith in literature and art as a human striving for self-insight.

In addition to the theoretical basis of the study, Chapter I contains a presentation of the concepts of *border* and *border migrants*. The ambition is not to define but to discuss the complex phenomenon of boundaries, some common notions of thereof and various attempts to define the concept. The concept of border migrants, in turn, has been used in previous studies of fictional depictions where characters move on and across borders. It can be said to have an essentially pragmatic function in this thesis' examination of the movements of

the main characters through the novels world, but it is also an emphasis on the importance of material space for their different world views

Chapter II, 'Anand's Creation — an Entrance', contains an in-depth introduction of the theoretical perspectives of the thesis and a methodological discussion. Here are also some important concepts for the dissertation, in addition to *border* and *border migrants*, namely form, chronotope, creativity and self-governing processes. The concepts are illustrated using examples from Ekman's novels. This can be said to be part of the method that permeates the thesis: a close relationship with the novels being studied, with a constant shift between them and the theoretical perspectives. This relationship also reflects important elements of the novels' images of borders and cross-border, where a movement between object and subject, the reflective self and the text/narration drive the reasoning forward. This may be said to be distinctive for analyses of fiction in general, but I believe that Ekman stages theoretically important issues and contexts, which also illustrates certain elements of her own design technique. This applies not least to the novels' treatment of time and space.

Chapter III, 'Consolidated and Dissolved', presents some influential texts and traditions which can be seen as important drivers of border setting and border resolution. Regarding the choice of texts, I have based this on their relevance to my readings of Ekman's novels, but also on the meaning attributed to them by other researchers. They have been taken from religious, anthropological, and psychological contexts, but also from the history of literature. The texts are discussed in dialogue with Ekman's novels and essays, but they are also illuminated by research from different scientific perspectives. In this chapter the description of the chronotope is further elaborated. What is being discussed is the chronotope as it appears in Ekman, partly from Bachtin and partly from Oriental interlocutory texts which are of great importance to her design of cross-border movements. What I strive to show is how both intracultural contradictions and contradictions between different cultures appear and are questioned in both *Vargskinnnet* and in *Gör mig levande igen*.

Chapter IV, 'The Border Chronotope', introduces the most central concept of the thesis. The border chronotope refers to the design of a time-space where opposites are met, tested, and transformed. The opposites relate not only to concrete meetings in the space between characters from different fields, but also to encounters between more abstract phenomena, such as different cultural notions and different eras. I believe that the border chronotope is part of a literary tradition, and I try to approach this area through ambiguities in texts on aesthetics and *literary metamorphosis*, as they appear in literature from different times.

The border chronotope is a mirror, a chiasm that in its reflection shows both similarity and difference. It appears on a limited surface, through a design in which the densification of time and space are prominent features. Verbal imagery is the bridge that makes possible the transfer and thus cross-border portrayal in an indirect way. Time and space are multiplied and densified in the border chronotope, but there also lose their contours, become volatile and

elusive. This may, but need not, be perceived as a threat. The resolution, and thus the lack of control, opens up for the new, for a different worldview. It is a state that enables life and creativity. Even the characters' love meetings, where they are forced to give up their limits, take place in this chronotope. In the dissolution of borders there is no unequivocal evil and good.

In Chapter V, 'The Border Migrants of *Vargskinnen*', which deals mainly with the first part of the trilogy, *Guds barmhärthighet*, the analysis focuses on the question of *how* the main characters of the novel — Hillevi Klarin, Elis Eriksson and Risten Klementsén — relate to time and space. My analyses shows that their ways of viewing their environment affect their way of thinking about the world and making important decisions. The three characters are characterised by different chronotopes and thus different world views. Hillevi is a pronounced protector of borders, while Elis constantly avoids situations and places that restrict his freedom of movement and threaten his integrity. As a result, he is constantly on the run. Risten appears as a narrative character. She is the one who conveys memories of people and events, and she moves not only on the border between then and now, memories and imagination, but also on the borderline between different ethnic groups and social classes. Her adult life, married to a reindeer herding Sami, also means that she constantly crosses the border between Sweden and Norway, as well as the border between the mountain world and forestland. She is a designer, a creative narrator who brings together opposites and brings fragments to life, in the form of memories and old stories.

Vargskinnen's second and third parts, *Sista rumpan* and *Skraplotter*, are the novels that are mainly dealt with in Chapter VI, under the heading 'The Battle of Time and Space'. In the trilogy, the ways in which values are often communicated in images and texts are problematised. This mainly concerns the image of the woman in art and literature. Through the actions and thoughts of the artist Eli, but also through important intertexts, I examine the novels' criticism of cultural transmission of notions, which create hierarchies and oppression. These performances are not only included in images and texts, the novels seem to claim, but are also visible in our ways of *using* art and literature as signals, linked to status and group affiliation. Open and hidden allusions are a form of communication between the characters and are used in a demarcation aimed at both inclusion and exclusion.

The chapter concludes with an analysis of the most crucial transformation of the chronotope, in the last part of *Skraplotter*, when an old form, characterised by its power at different times, is literally destroyed in a fire. An old chapel burns down. The event fundamentally changes the character of Ingefrid's experience of the world and of her place in it. She finds inner peace in a complex experience of acceptance of the uncontrollable in existence. She is no longer afraid of walking on "the border of nothing", the border between the human and non-human.

The thesis shows that content and form interact in an in-depth manner in Ekman's trilogy. Human production of images also points to our *responsibility*. This means that aesthetic and ethical perspectives are united in these novels and are part of a problematisation of *how* our images of the world are created and

recreated and what their consequences are. In the long run, the novels are about our ability to remember, understand and transform our experiences through the *storytelling* of our lives. Under the surface of stories are traces of our world views, whether we are aware of them or not, and they affect our actions and relationships. Oppression occurs, is combated, and resurrects. In that battle, stories can both reinforce and dissolve normative boundaries. The ability to recognise and at the same time see something *other* than that which is already familiar in meetings with other people and phenomena appears to be the challenge we face constantly, but not least in our time.

In 'Epilogue', Chapter VII, I provide a summary of Ekman's border thematics and link it to the purpose and questions of the thesis, as well as to the question of literature's ability to influence the reader and society. *Vargskinnnet* has something important to say about how we build our worldviews: how we create them, communicate them and what consequences this image creation has. The novels also contain a sharp criticism directed at man's strong belief in steering and control.

The skin as a motif recurs at the end of the trilogy and here a subject speaks; the wolf skin gets a voice, reflecting on itself. It is a subject that moves on the boundary between fiction and material reality, between content and form, and it has something to tell us about the power of storytelling. *The Wolfskin* trilogy is a form *and* manifestation of this close connection between abstract and concrete, between invisible and visible, dead and living, nature and man. The duality is weakened.

Can fiction tell us anything about the material world? Literary theorist Hugo Zapf's cultural ecological view of literature combines well with both Ekman's novels and my theoretical perspectives. He works in the ecocritical field of research, where the relationship between man and environment is studied, and although this perspective is not clearly included in the analyses in this thesis, there are parallels here with the issues that these raises.

Zapf argues that the transformation process, which includes both the deconstruction and reconstruction of reality perceptions, is a powerful side of literature that cannot be fully explained in terms of concepts or rhetoric. The artistic processing can hold more than that. Fiction is seen from a cultural ecological perspective as a *producer*, not a result, of cultural knowledge. The process, however, assumes that the potential of the text is activated, and he attaches great importance to the reader's participation; the (re)creation of the work involves an active reader in the creative process. Between character and body, consciousness and environment, culture and nature, there is an interaction — but not automatically.

KÄLLFÖRTECKNING

OTRYCKT MATERIAL

Billing, AnnaCarin, Projektbeskrivning: "Motiv, metafor, materia. En ekokritisk läsning av Kerstin Ekmans tetralogi Kvinnorna och staden 1974–1983", Uppsala universitet: <https://katalog.uu.se/empinfo/?id=N96-2024>, hämtad 2021-10-04.

Ekman, Kerstin, 2004-03-08, privat korrespondens via e-post.

Jonasson, Anna-Karin, "Meningen har inga ord – om ordens kraft och begränsning samt om kunskap bortom orden, i Kerstin Ekmans roman *Urminnes tecken*", C-uppsats, Mittuniversitetet, 2003.

The Met Museum, "The Course of the Birds', Folio 11r from a Mantic al-tair (Language of the Birds), ca 1600. Painting by Habiballa of Sava", <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451725>, hämtad 2021-08-10.

TRYCKT MATERIAL

Aberbach, David, "The Iron Age, Imperialism, and the Prophets", i *Israel Affairs*, Vol 4, No.2 (Winter 1997), s. 130–143. DOI: 10.1080/13537129708719471, hämtad 2020-03-17.

Adolfsson, Eva, I gränsland. Essäer om kvinnliga författarskap, Stockholm: Bonnier, 1991.

Adorno, Theodor W., *Minima Moralia. Reflexioner ur det stympade livet*, övers. Lars Bjurman, Lund: Arkiv, 1986.

Agnew, John, "Borders on the mind: re-framing border thinking", *Ethics & Global Politics*, 2008, 1:4, 175–191, s. 175. DOI: 10.3402/egp.v1i4, hämtad 2019-06-22.

Alexander, J. H., *Walter Scott's Books. Reading the Waverly Novels*, London: Routledge, 2019.

Andersdotter, AnnSofie, *Det mörka våldet. Spåren av en subjektprocess i Kerstin Ekmans författarskap* [diss.], Uppsala universitet, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 2005.

Andersson, Daniel & Edlund Lars-Erik, "Gränser – språkliga och andra. Några introducerande perspektiv", i *Språkets gränser – och verklighetens*, Daniel Andersson & Lars-Erik Edlund, red. Umeå: Institutionen för språkstudier, Umeå universitet, 2012, s. 7–16.

Apata, Gabriel O., "Review: Rosi Braidotti, 'Posthuman Knowledge'. What is Posthuman Epistemology?", *Theory, Culture & Society*, (2021), hämtad 2021-07-14.

Attar, Farid Ud-din, *The Conference of the Birds*, övers. Afkham Darbandi & Dick Davis, London: Penguin Books, 2011.

- Attar, Samar, *Borrowed Imagination. The British Romantic Poets and Their Arabic-Islamic sources*, Lanham, Boulder, New York, Toronto, Plymouth, UK: Lexington Books, 2014.
- Bachtin, Michail, *Det dialogiska ordet*, övers. Johan Öberg, Gråbo: Anthropos, 1991a.
- Bachtin, Michail, *Dostojevskijs poetik*, övers. Lars Fyhr och Johan Öberg, Gråbo: Anthropos, 1991b.
- Bachtin, Michail, *Rabelais och skrattets historia. François Rabelais' verk och den folkliga kulturen under medeltiden och renässansen*, övers. Lars Fyhr, Gråbo: Anthropos, 2007.
- Bakhtiar, Laleh *The Sublime Quran*, Chicago: Library of Islam, 2009.
- Bakhtin, M. M., *Speechgenres & Other Late Essays*, övers. Vern W. McGee, red. Caryl Emerson & Michael Holquist, Austin: University of Texas Press, 1986.
- Benito, Jesús & Manzananas, Ana Maria, "Border(lands) and Border Writing: Introductory Essay", i *Literature and Ethnicity in the Cultural Borderlands*, red. Jesús Benito & Ana Maria Manzananas, 2002, 1-21.
- Bemong, Nele & Borghart, Peter, "Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives", i *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*, red. Nele Bemong, Peter Borghart, Michel De Dobbeleer, Kristoffel Demoen, Koen de Temmerman & Bart Keunen, Gent: Academica Press, 2010, s. 3-16.
- Bessiére, Jean, "Literary reiteration of myths and foundation texts: Theoretical notes", i *Time Refigured. Myths, Foundation Texts & Imagined Communities*, red. Martin Procházka & Ondrej Pilný, Prague: Litteraria Pragensia, 2005, s 15-28.
- Bibeln*, 1917 års översättning, Stockholm: Svenska kyrkans diakonistyrelses bokförlag, 1959.
- Billing, AnnaCarin, "Jord och tid. En ekokritisk läsning av Kerstin Ekmans Roman *Häxringarna*" i *Litteratur och språk*, red. Sture Packalén, Mälardalens högskola, 2009, s. 29-56: <http://mdh.diva-portal.org/smash/get/diva2:318672/FULLTEXT02.pdf>.
- Billing, AnnaCarin, "Water as Metaphor, Motiv, and Matter in Kerstin Ekman's Novel *The Spring*", i *Perspectives of Ecocriticism, Local Beginnings, Global Echoes*, red. Ingemar Haag, Karin Molander Danielsson, Marie Öhman & Thorsten M. Pöplow Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2019, s. 75-86.
- Blikstad, Line, "Line Blikstad intervjuar Kerstin Ekman" i *Manus*, red. Stephen Farran-Lee, Stockholm: Norstedts Förlag, 2002, s. 61-82.
- Braidotti, Rosi, *Nomadic subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York: Columbia University Press, 1994.
- Braidotti, Rosi, *Metamorphoses. Towards a Materialist Theory of Becoming*, Cambridge: Polity Press, 2002.
- Brandorf, Sten, "Kronotoper i Hjalmar Bergmans författarskap", *Samlaren* (2009), s. 55-84.
- Brook Martin, Suzanne, "*Alla människor har sin berättelse*". *Interculturalism, Intermediality, and the Trope of Testimony* [diss.], Berkeley: University of California, 2010: <https://escholarship.org/uc/item/5xc593sq>, hämtad 2021-10-16.

- Bränström Öhman, Annelie, "Mytologi eller mytografi? Om platsens magi i Sara Lidmans och Kerstin Ekmans Norrlandsromaner", i *Regionernas bilder: estetiska uttryck från och om periferin*, red. Heidi Hansson, Maria Lindgren Leavenworth & Lennart Pettersson, Umeå: Institutionen för språkstudier, 2010, s. 118–126.
- Burke, Edmund, *Filosofisk undersökning om ursprunget till våra begrepp om det Sublima och det Sköna*, övers. Per Dahl, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1995.
- Casselot, Marie-Anne, "Ecofeminism in New Materialism?", i *PhænEx* 11, nr 1, (2016), s. 73–96.
- Cullhed, Anders, "Inledning", i Publius Ovidius Naso, *Metamorfoser*, Stockholm: Natur & Kultur, 2015.
- Dahl, Per, "Översättarens inledning", i Edmund Burke *Filosofisk undersökning om ursprunget till våra begrepp om det Sublima och det Sköna*, övers. Per Dahl, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1995.
- Davis, Leith, Duncan, Ian & Sorensen, Janet, "Introduction", *Scotland and the Borders of Romanticism*, red. Leith Davis, Ian Duncan & Janet Sorensen, New York: Cambridge University Press, 2004, s. 1–19.
- Diedrick, James, "Dialogical History in *Ivanhoe*", i *Scott in Carnival*, red. J. H. Alexander & David Hewitt, Edinburgh: Assoc Scottish Literary Studies, 1993, s. 280–293.
- Douglas, Mary, *Renhet och fara. En analys av begreppen orenande och tabu*, övers. Arne Kallrén, Nora: Bokförlaget Nya Doxa, 1997.
- Ehrenzweig, Anton, *The Hidden Order of Art*, Berkley, Los Angeles, London: University of California Press, 1995.
- Ekbohm, Torsten, "Efterskrift", i Raymond Roussel, *Locus Solus*, övers. Torsten Ekbohm, Stockholm: Sphinx Bokförlag, 2012.
- Ekman, Kerstin, *Mörker och blåbärsris*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1972.
- Ekman, Kerstin, *Mine Herrar... Om inträdestalen i Svenska Akademien*, Stockholm: Norstedts Förlag, 1986.
- Ekman, Kerstin, *Händelser vid vatten*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1993.
- Ekman, Kerstin, *Rätten att häda*, Tollarp: Studiekamraten, 1994.
- Ekman, Kerstin, "Obsessed by society", *Swedish Book Review*, red. Sarah Death & Helena Forsås-Scott, 1995.
- Ekman, Kerstin, *Gör mig levande igen*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1996.
- Ekman, Kerstin, "Förlorarnas land", *Moderna tider*, Stockholm: Moderna tider förlags AB, 1999, s. 28–33.
- Ekman, Kerstin, *Guds barmhärtighet*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1999.
- Ekman, Kerstin, *En försvinnande värld*, Umeå: Umeå universitet, 2000.
- Ekman, Kerstin, *Urminnes tecken*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 2000.

- Ekman, Kerstin, "En försvinnande värld", i *Fem författardagar: samlade föreläsningar från författardagarna vid Mälardalens högskola 1996–2000*, red. Birgitta Ivarson Bergsten, Västerås: Mälardalen Universitetspress, 2001.
- Ekman, Kerstin, *Sista rompan*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 2002.
- Ekman, Kerstin, *Skraplotter*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 2003.
- Ekman, Kerstin, *Herrarna i skogen*, Stockholm: Albert Bonnier Förlag, 2007.
- Ekman, Kerstin, *Mordets praktik*, Stockholm: Albert Bonniers förlag, 2009.
- Ekman, Kerstin & Gunnar Eriksson, *Se blomman*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 2011.
- Ekman, Kerstin, *Grand final I skojarbranschen*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 2011.
- Ekman, Kerstin, *Löpa varg*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 2021.
- Ekselius, Eva, *Andas fram mitt ansikte. Om den mytiska djupstrukturen hos Per Olov Enquist* [diss.] Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1996.
- Enquist, Per Olov, *Boken om Blanche och Marie*, Stockholm: Norstedts Förlag, 2004.
- Fabreus, Karin, *Sagan, myten och modernismen. Pär Lagerkvists tidigaste prosa och onda sagor* [diss.], Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 2002.
- Feder Kittay, Eva, "Woman as Metaphor", *Hypatia* vol. 3, no 2, 1988, s. 63–86.
- Flodin, Camilla, *Att uttrycka det undanträngda. Theodor W. Adorno om konst, natur och sanning*, Göteborg: Glänta, 2009.
- Forsås-Scott, Helena, "Stories in a changing landscape: Kerstin Ekman's latest novel", *Swedish Book Review*, red. Sarah Death & Helena Forsås-Scott, 1995, s. 74–78.
- Forsås-Scott, Helena, "Strategies for Change. Narration in Kerstin Ekman's *Kvinnorna och staden* and *Vargskinnet*", i *Gränser i nordisk litteratur. Borders in Nordic literature*, IASS XXVI 2006. Vol. 2, red. Clas Zilliacus, Heidi Grönstrand & Ulrika Gustafsson, Åbo: Åbo Akademi, 2008, s. 67–89.
- Forsås-Scott, Helena, "Narratives from the Margin? Welfare and Well-being in Kerstin Ekman's *Skraplotter*", *Scandinavica*, Vol 50, 2011: 1, s. 84–95.
- Forsås-Scott, Helena, "Telling Tales. Testing Boundaries. The Radicalism of Kerstin Ekman's *Norrland*", *Journal of Northern studies*, Vol., 8, No. 1, Umeå: Umeå University & the Royal Skyttean Society, 2014, s. 67–89.
- Fortunat, Vita, "Memory, Desire and Utopia: A New Perspective on the Notion of Critical Utopia", i *Time Refigured. Myths, Foundation Texts & Imagined Communities*, red. Martin Procházka & Ondrej Pilný, Prague: Litteraria Pragensia, 2005, s 39–50.
- Frank, Michael C., *Kulturelle Einflussangst. Inszenierungen der Grenze in der Reiseliteratur des 19. Jahrhunderts*, Bielefeld: Transcript, 2006.
- Freud, Sigmund, *Konst och litteratur*, övers. Ingrid Wikén Bonde, Clarence Crafoord & Lars Sjögren, Stockholm: Natur & Kultur, 2007.
- Gibson Lockhart, John, red. *Memoirs of the Life of Sir Walter Scott*, Volym 1, New York: William Lewer, 1837.

- Gill, Jerry H., *Merleau-Ponty and Metaphor*, New Jersey, London: Humanities Press, 1991.
- Gottlieb, Evan, *Walter Scott and Contemporary Theory*, London: Bloomsbury Academic, 2013.
- Haag, Ingemar, *Det groteska. Kroppens språk och språkets kropp i svensk lyrisk modernism* [diss.], Stockholms Universitet, Stockholm: Aiolos, 1999.
- Hodge, Thomas P. *Ivan Turgenev and the Organic World*, Ithaca and London: Cornell University Press, 2020." after Haag, Ingemar, *Det groteska. Kroppens språk och språkets kropp i svensk lyrisk modernism* [diss.], Stockholms Universitet, Stockholm: Aiolos, 1999
- Horkheimer, Max & Adorno, Theodor W., *Upplysningens dialektik. Filosofiska fragment*, övers. Lars Bjurman, Göteborg: Daidalos, 1996.
- Johnson, Eyvind, *Grupp Krilon*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1997.
- Jonasson, Anna-Karin, "Upplösningen som hot och kraft. Om gränsöverskridandets ambivalens och vikten av att orka 'se in i det mänskliga' i Kerstin Ekmans trilogi *Vargskinnet*", i "Om det man inte kan tala måste man sjunga". *Festskrift till Eva-Britta Ståhl*, red. Peter Degerman, Anders Johansson & Eva Söderberg, Sundsvall: Mittuniversitetet, 2011, s. 73–87.
- Jonasson, Anna-Karin, "Björn-Salmons ringdans med döden". Om kulturkritik och gränsöverskridande i en novell av Pelle Molin", i *Norrlandslitteratur. Ekokritiska perspektiv*, red. Peter Degerman, Anders E. Johansson & Anders Öhman, Stockholm: Makadam, 2018, s. 30–45.
- Jörngården, Anna "Skapande sorg. Nostalgi, modernitet och kön i Kerstin Ekmans *Händelser vid vatten* och Majgull Axelssons *Aprilhäxan*", *Samlaren* (2006), s. 283–248.
- Labba, Elin Anna, *Herrarna satte oss hit. Om tvångsflyttningarna i Sverige*, Stockholm: Norstedts Förlag, 2020.
- Lagerspetz, Oll, *Smuts. En bok om världen, vårt hem*, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2006.
- Lakoff, George & Johnson, Mark, *Metaphors We Live By*, Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- Larsen, Svend Erik "Boundaries. Ontology, Methods, Analysis", i *Border Poetics De-Limited*, red. Johan Schimanski & Stephen Wolfe, Hannover: Wehrhahn, 2007, 97–113.
- Lessing, Gotthold Ephraim, *Laokoon eller om gränserna mellan måleri och poesi*, övers. Sven-Olof Wallenstein, Göteborg: Bokförlaget Daidalos AB, 2011.
- Lewis, Peter Elfed, "Henry Carey's 'Chrononhothontologos'", i *The Yearbook of English Studies*, Vol. 4, Modern Humanities Research Association, 1974, s. 129–139. DOI: <https://doi.org/10.2307/3506688>, hämtad 2021-09-30.
- Lindhé, Cecilia, "Intermediala och kroppsliga gränser i Kerstin Ekmans *En stad av ljus* och *Gör mig levande igen*" i *Gränser i nordisk litteratur. Borders in Nordic Literature*, red. Clas Zilliacus, Heidi Grönstrand & Ulrika Gustafsson, volym II, Åbo: Åbo Akademis förlag, 2008a.

- Lindhé, Cecilia, *Visuella vändningar. Bild och estetik i Kerstin Ekmans romankonst* [diss.], Uppsala: Svenska litteratursällskapet, 2008b.
- Lindhé, Cecilia, "Världar i kollision. En studie av Kerstin Ekmans roman *Gör mig levande igen*", *Samlaren. Tidskrift för litteraturvetenskaplig forskning*, Årgång 122, 2001, 74–94.
- Lisberg Jensen, Ebba, "Recension. Herrarna i skogen", *Nationalencyklopedin*, 2007:<http://mau.divaportal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A1397472&dswid=-4679>, hämtad 2021-09-20.
- Lobel, Dian, "The Sufi Path of Love in 'Attar's *Conference of the Birds*", i *Philosophies of Happiness. A Comparative Introduction to the Flourishing Life*, s. 189–190, <https://www.jstor.org/stable/10.7312/lobe18410.12>, hämtad 2021-06-02.
- Longinos, *Om litterär storhet*, övers. Jan Stolpe, Göteborg: Anamma Böcker AB, 1997.
- Lumsden, Alison, *Walter Scott and the Limits of Language*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.
- Masters-Wicks, Karen, *Victor Hugo's Les Misérables and the Novels of the Grotesque*, New York: Peter Lang Publishing, Inc., 1994.
- Matz, Jesse, *Modernist Time Ecology*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2019.
- McCleary, Richard C., "Translator's Preface", i Maurice Merleau-Ponty, *Signs*, övers. Richard C. McCleary, Evanston: Northwestern University Press, 1968 [1964], ix–xxxii.
- Millgate, Jane, "From Deferral to Avoidance: The Problem of the Monastery", i *Scott in Carnival*, red. J. H. Alexander & David Hewitt, Aberdeen: Association for Scottish Literary Studies, 1993, s. 264–279.
- Merleau-Ponty, Maurice, *The Visible and the Invisible*, red Claude Lefort, övers. Alphonso Lingis Evanston: Northwestern University Press, 1968a.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Signs*, övers. Richard C. McCleary, Evanston: Northwestern University Press, 1968b [1964].
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phenomenology of Perception*, övers. Colin Smith, London, New York: Routledge Classics, 2002 [1945].
- Moretti, Franco, *Atlas of the European Novel 1800-1900*, London: Verso, 1999.
- Morson, Gary Saul & Emerson, Caryl, *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics*, Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1990.
- Murphy, Patrick D., "Dialoguing with Bakhtin over Our Ethical Responsibility to Others", i *Ecocritical Theory. New European Approaches*, red. Axel Goodbody & Kate Rigby, Charlottesville, London: University of Virginia Press, 2011, s. 155–167.
- Müller, Timo, "The Ecology of Literary Chronotopes", i *Handbook of Ecocriticism and Cultural Ecology*, red. Hubert Zapf, Berlin: De Gruyter, 2016, s. 590–604.
- Müller, Timo, "From Literary Anthropology to Cultural Ecology: German Ecocritical Theory since Wolfgang Iser", i *Ecocritical Theory. New European Approaches*, red. Axel Goodbody & Kate Rigby, Charlottesville & London: University of Virginia Press, 2011, s. 71–83.

Muñoz Simonds, Peggy, "My charms crack not: The Alchemical Structure of 'The Tempest'", *Comparative Drama*, Vol. 31, No. 4 (Winter 1997–98), s. 538–570, DOE: <https://www.jstor.org/stable/41153887>, hämtad 2020-05-21.

Nationalencyklopedin, <https://www.ne.se>

Oliver, Susan, "Reading Walter Scott in the Anthropocene", i *Walter Scott at 250. Looking Forward*, red. Caroline McCracken Flesher & Matthew Wickman, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021.

Olsson, Anders, "Det sublimas förvandlingar", efterord i Longinos, *Om litterär storhet*, övers. Jan Stolpe, Göteborg: Anamma Böcker AB, 1997, 93–122.

Olsson, Bernt, *Vid språkets gränser. Svenska 1900-talslyriken och frågan om ordets förmåga*, Lund: Ellerströms Förlag, 1995.

Pagel, Walter, "The Paracelsian Elias Artista and the Alchemical Tradition", *Medizinhistorisches Journal*, Band 16, H. 1/2, Kreature und Kosmos: Internationale Beiträge zur Paracelsusforschung, 1981, s. 6–19.

Palm, Anders, "Om konsten att förvandla – reflexion över Knivkastarens kvinna", *Röster om Kerstin Ekman. Från ABF Stockholms litteraturseminarium i oktober 1992*, Stockholm: ABF, 1993, s 30–43.

Ingela Pehrson Berger, "Verklighetsfrågan i Kerstin Ekmans roman Gör mig levande igen", *Samlaren* (2003), s. 158–207.

Pehrson Berger, Ingela, "'Ge mig din mänsklighet'. Om gränserna och 'mellanrummet' som tema i Kerstin Ekmans romaner *Guds barmhärtighet* och *Sista rompan*", i *Litteratur och språk*, "Tema: Gärnsöverskridande i och kring litteratur", red. Sture Packalén, Mälardalens högskola 2005: 1, s. 3–21, <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:120511/FULLTEXT01.pdf>, hämtad 2015-04-01.

Perkins Wilder, Lina, *Shakespeare's Memory Theatre. Recollection, properties, and character*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

Persson, Magnus, *Kampen om högt och lågt. Studier i den sena Nittonhundratalsromanens förhållande till masskulturen och moderniteten* [diss.], Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2002.

Piha, Minerva, "Combining Proto-Scandinavian loanword strata in South Saami with the Early Iron Age archaeological material of Jämtland and Dalarna, Sweden", *Finnisch-Ugrische Forschungen. Zeitschrift für finnisch-ugrische Sprach- und Volkskunde*, red. Sirkka Saarinen, band 64:1–3 (2018), Helsingfors, 2019, s. 118–233 <https://journal.fi/fuf/issue/view/fuf64>, hämtad 2020-11-13.

Procházka, Martin, "Imagined Communities Revisited: Beyond Romantic and Technological Approaches to Cultural Identity and Diversity", i *Time Refigured. Myths, Foundation Texts & Imagined Communities*, red. Martin Procházka & Ondrej Pilný, Prague: Litteraria Pragensia, 2005, s. 106–120.

Procházka, Martin, "Introduction: Anachronism, Machines, or Singularities?", i *Time Refigured. Myths, Foundation Texts & Imagined Communities*, red. Martin Procházka & Ondrej Pilný, Prague: Litteraria Pragensia, 2005, s. 1–12.

- Publius, Ovidius Naso, *Metamorfoser*, tolkad och kommenterad av Ingvar Björkesson, Stockholm: Natur & Kultur, 2015.
- Rudels, Freja, *I berättandets makt. Om tre romankroppar av Per Olov Enquist* [diss.], Åbo Akademi, Åbo: Åbo Akademis förlag, 2016.
- Russo, Mary, *The Female Grotesque*, New York: Routledge, 1994.
- Salomonsson, Anna, "Skeendet på stället". *Röster och samtidigheter i tre verk av Sara Lidman* [diss.], Linnéuniversitetet, Växjö: Linneaus University Dissertations, 2017.
- Samisk ordbok*, <http://ordbok.sametinget.se>
- Schimanski, Johan, "Border Order, Border Muddles, Split Little Peas", Review Article, *Orbis Litterarum* 64:4, 339-348, Blackwell Publishing Ltd, Wiley Online Library, 2009: DOI:org/10.1111/j.1600-0730.2009.00966.x, hämtad 2020-04-15.
- Schimanski, Johan & Wolfe, Stephen, "Entry points. An introduction", i *Border Poetics De-Limited*, red. Johan Schimanski & Stephen Wolfe, Hannover: Wehrhahn, 2007, s. 9-26.
- Schirmacher, Beate, "Att göra utopin levande igen. Upprepning och utopi i Kerstin Ekmans *Gör mig levande igen*", *Artes*, 2003:2, 78-87.
- Schottenius, Maria, *Den kvinnliga hemligheten. En studie i Kerstin Ekmans berättarkonst* [diss.], Stockholm: Bonnier, 1992.
- Scott, Walter, "Introduction", *The Waverley novels, by Sir Walter Scott, complete in 12 vol., printed from the latest English ed., embracing the author's last corrections, prefaces & notes, Vol. V. The Monastery – The Abbot*, Philadelphia: Lippincott Grambo & Co., 1855 (1820), Making of America Books, <https://quod.lib.umich.edu/m/moa/aje1890.0005.001/7?page=root;size=100;view=image>, hämtad 2021-11-17.
- Scott, Walter, *The Antiquary*, London, New York: George Routledge & Sons, 1875.
- Showalter, Brandon, "Wayne Grudem: Trump's Border Wall 'Morally Good' Because Bible Cities Had Walls", 2018-07-02, <https://www.christianpost.com/news/wayne-grudem-trump-border-wall-morally-good-bible-cities.html>, hämtad 2021-07-06.
- Slick, Matt, "America, The Wall, President Trump and the Bible", Christian Apologetics & Research Ministry, 2019-01-23: <https://carm.org/america-wall-trump-bible>, hämtad 2020-4-17.
- Svenska Akademiens ordlista*, gräns, <https://svenska.se>
- Torell, Örjan, *Den osynliga staden. En gestaltungsmodell hos Olof Högberg, Ludvig Nordström, Bertil Malmberg, Birger Sjödin, Karl Östman, Lars Ahlin och andra svenska författare fram till våra dagar*, Umeå: h:ström – Text & kultur.
- Theweleit, Klaus, *Mansfantasier*, Band 1, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 1995.
- Tufail, Abu Bakr Ibn, *The History of Hayy Ibn Yaqzun*, övers. Simon Ockley, New York: Frederick A. Stokes Company Publishers, 1929: <http://www.muslimphilosophy.com/books/hayy.pdf>, hämtad 2021-08-10.

- Turgenev, Ivan, *A Sportsman's Sketches*, Hastings, East Sussex: Delphi Publishing Ltd, 2017.
- Vakil, Cyrus, "Walter Scott and the Historicism of Scottish Enlightenment Philosophical history", i *Scott in Carnival*, red. J. H. Alexander & David Hewitt, Edinburgh: Assoc Scottish Literary Studies, 1993, s. 404–418.
- Wallenstein, Sven-Olov, "Efterskrift", i Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon eller om gränserna mellan måleri och poesi*, övers. Sven-Olof Wallenstein, Göteborg: Bokförlaget Daidalos AB, 2011.
- Wessén, Elias, *Våra ord, deras uttal och ursprung*, Stockholm: Svenska bokförlaget, 1966.
- Westling, Louise, "Darwin in Arcadia: Brute Being and the Human Animal Dance from Gilgamesh to Virginia Woolf", *Anglia*, Vol. 124, 2006, 11–43.
- Westling, Louise, "Merleau-Pontys ecophenomenology", i *Ecocritical Theory. New European Approaches*, red. Axel Goodbody and Kate Rigby, Charlottesville, London: University of Virginia Press, 2011, s. 126–138.
- Williams, Anna, "Arbete och liv. Kvinnors verk i Kerstin Ekmans romaner", *Röster om Kerstin Ekman. Från ABF Stockholms litteraturseminarium i oktober 1992*, Stockholm: ABF, 1993, s. 50–61.
- Williams, Anna, "Nothing disappears: the continuity of Kerstin Ekman's work", *Swedish Book Review*, [red] Sarah Death & Helena Forsås-Scott, 1995, s. 2–6.
- Witt-Brattström, Ebba, *Ediths jag. Edith Södergran och modernismens födelse*, Stockholm: Norstedts Förlag, 1997.
- Wood, Michael, "An Old Friend in a Foreign Land': Walter Scott, *Götz von Berlichingen*, and Drama Between Cultures", Abstract, German Oxford Studies, 2018: <https://doi.org/10.1080/00787191.2018.1409504>, hämtad 2021-07-30.
- Wright, Rochelle, "Textual Dialogue and the Humanistic Tradition. Kerstin Ekmans *Gör mig levande igen*", *Scandinavian Studies* 2000:3, s. 279–300.
- Zapf, Hubert, *Literature as Cultural Ecology. Sustainable texts*, London: Bloomsbury, 2016.
- Zerubavel, Eviatar, *The Fine line. Making Distinctions in Everyday life*, Chicago/London: The University of Chicago Press, 1991.
- Öberg, Johan "Efterord", i Michail Bachtin, *Det dialogiska ordet*, övers. Johan Öberg, Gråbo: Anthropos, 1991a.
- Öhman, Marie, *Det mänskligas natur. Posthumanistiska perspektiv hos Lars Jakobson, Peter Høeg och Kerstin Ekman*, Möklinta: Gidlunds förlag, 2015.

PERSONREGISTER

- Aberbach, David; 72, 73, 76
Adolfsson, Eva; 142, 143, 147, 148, 149, 151
Adorno, Theodor W.; 69, 70, 166
Agnew, John; 28, 29
Alexander, J. H.; 96, 97, 124, 135, 136, 213
Andersdotter, AnnSofie; 39, 40
Apata, Gabriel O.; 22
Attar, Farid Ud-din; 120, 121, 127, 129
Attar, Samar; 90, 119, 120, 227
Bachtin, Michail; 19, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 44, 45, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 62, 66, 74, 75, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 93, 94, 95, 97, 122, 123, 134, 136, 146, 148, 151, 152, 153, 156, 171, 184, 186, 196, 210, 242, 246, 249, 250, 254, 255, 256, 257
Bakhtiar, Laleh; 92, 120
Bakhtin, M. M.; 19, 50, 51, 53, 97, 249, 250
Bemong, Nele; 51, 52
Benito, Jesús; 32
Bessiére, Jean; 68
Billing, AnnaCarin; 41, 42, 100, 101
Blikstad, Line; 33, 114
Borghart, Peter; 51, 52
Braidotti, Rosi; 21, 22, 23, 31, 55, 56, 57, 58, 62, 64, 65, 66, 77, 115, 116, 117, 130, 133, 187, 188, 189, 192, 193, 196, 199, 209, 210, 228, 241, 242, 246, 255, 256
Brandorf, Sten; 51, 53
Brook Martin, Suzanne; 40, 41, 172, 174, 193, 194
Bränström Öhman, Annelie; 18
Burke, Edmund; 87, 102
Casselot, Marie-Anne; 21, 193, 196
Cullhed, Anders; 102, 103
Dahl, Per; 87
Davis, Leith; 95, 137
Douglas, Mary; 74, 76
Duncan, Ian; 95, 137
Edlund, Lars-Erik; 29
Ehrenzweig, Anton; 56, 57, 58, 64, 247
Ekselius, Eva; 206, 207
Emerson, Caryl; 24, 50, 53, 97, 249
Enquist, Per Olov; 206, 207, 208, 210, 211, 212, 213, 235, 241
Fabreus, Karin; 165
Feder, Kittay; 85
Flodin, Camilla; 70
Forsås-Scott, Helena; 10, 14, 17, 22, 23, 24, 31, 43, 45, 47, 55, 58, 187, 245
Fortunati, Vita; 72
Frank, Michael C; 31, 32
Freud, Sigmund; 208, 209, 210, 237
Gibson Lockhart, John; 96
Gill, Jerry H; 20, 125, 126, 129, 130, 131, 132, 133, 227, 228, 246
Gottlieb, Evan; 59, 60, 61, 66, 96, 97, 111, 133
Haag, Ingemar; 42, 82, 83, 84, 85, 201, 208
Horkheimer, Max; 69, 70
Jonasson, Anna-Karin; 160, 197, 247, 248, 249
Labba, Elin Anna; 176
Lagerspetz, Olli; 76, 77
Larsen, Svend Erik; 49
Lewis, Peter Elfed; 133
Lindhé, Cecilia; 18, 33, 35, 36, 40, 44, 60, 66, 68, 79, 80, 87, 88, 90, 92, 93, 100, 121, 127, 128, 132, 140, 141, 192, 204, 205, 206, 213, 245
Lisberg Jensen, Ebba; 23, 24, 64
Lobel, Diana; 122
Lumsden, Alison; 136
Manzanas, Ana Maria; 32
Masters-Wicks, Karen; 95
Matz, Jesse; 20
McCleary, Richard C.; 24
Merleau-Ponty, Maurice; 20, 21, 22, 23, 24, 115, 117, 118, 125, 126, 130, 131, 132, 133, 196, 225, 227, 228, 231, 246, 249, 250, 251, 255, 256

Moretti, Franco; 135
 Morson, Gary Saul; 50, 53, 249
 Muñoz Simonds, Peggy; 78, 79, 105, 108, 109, 119
 Murphy, Patrick D; 19
 Müller, Timo; 22, 63, 97, 153, 248
 Oliver, Susan; 97
 Olsson, Anders; 85, 86, 107
 Olsson, Bernt; 143
 Pagel, Walter; 229, 231
 Palm, Anders; 38
 Pehrson Berger, Ingela; 43, 44, 45
 Perkins Wilder; 108, 109, 216
 Persson, Magnus; 16, 17, 33, 35, 39, 88, 119, 192, 213
 Piha, Minerva; 174
 Procházka, Martin; 67, 68, 72
 Publius, Ovidius Naso; 102
 Rudels, Freja; 7, 209, 210, 211
 Russo, Mary; 84, 141, 195, 200, 201
 Salomonsson, Anna; 52, 53
 Schimanski, Johan; 12, 29, 30, 32, 49
 Schirmacher, Beate; 101, 104, 121
 Schottenius, Maria; 14, 15, 37, 38, 43, 68, 77, 78, 100, 205, 213, 245
 Scott, Walter; 25, 59, 60, 61, 66, 95, 96, 97, 110, 111, 122, 123, 124, 132, 134, 136, 182, 254
 Sorensen, Janet; 95, 137
 Theweleit, Klaus; 75, 197, 198, 199
 Torell, Örjan; 8, 247
 Tufail, Abu Bakr Ibn; 120, 227
Turgenev, Ivan; 233, 237
 Tyfayl, Ibn; 91
 Vakil, Cyrus; 96
 Westling, Louise; 20, 21, 22, 24, 68, 69, 196
 Williams, Anna; 7, 24, 39, 72
 Witt-Brattström; 205
 Wolfe, Stephen; 12, 29, 30, 49
 Wood, Michael; 96, 97
 Wright, Rochelle; 38, 45, 97, 118, 119, 120, 122, 206, 213
 Zapf, Hubert; 18, 19, 22, 63, 248, 249, 259
 Zerubavel, Eviatar; 29
 Öberg, Johan; 19, 50, 81
 Öhman, Anders; 7, 18, 247, 248
 Öhman, Marie; 18, 42, 43, 235, 236

Anna-Karin Jonasson

Gränskronotopen och upplösningen av formens värld

En studie av gränstematiken i Kerstin Ekmans trilogi *Vargskinnet* (1999–2003)

Gränskronotopen och upplösningen av formens värld kartlägger hur upprätthållande, överskridande och upplösning av gränser gestaltas i Kerstin Ekmans trilogi *Vargskinnet*. Vissa motiv är viktiga och återkommande i dessa romaner, som *skinnet* och *vattnet*, vilka kan sägas representera formen och upplösningen av formen. Gränser och former förutsätter varandra. Bron är ett annat betydelsebärande motiv, som en bild av språket som överföring och kommunikation. I Ekmans romaner fungerar bron dessutom ofta som en verbal illustration av den suggestiva övergången mellan verklighetens och det inre bildskapandets värld, vilken läsaren av fiktion i bästa fall beträder. Människans föreställningar om och förhållande till gränsdragning är centrala inslag i den gränstematik som kan urskiljas i romanerna och i denna ingår även konstnärligt skapande. Ekman förhåller sig till tradition och förnyelse, till olika litterära riktningar och till andra författare i sin behandling av människans roll som bildskapare. Med gränskronotop avses en litterär gestaltning av gränsöverskridandets och gränssättningens tidrum, vilket präglas av vissa särdrag och motiv. I detta rum konfronteras och synliggörs olika världsbilder, något som destabiliserar deras respektive anspråk på sanning. På ett övergripande plan handlar gränstematiken i *Vargskinnet* om en kamp: människans kamp om makten över tiden och rummet.