

Cecilia Lindhé

Världar i kollision.

En läsning av Kerstin Ekmans roman

Gör mig levande igen

1. Inledning

I en roman kan världar som normalt är skilda åt mötas, konfronteras med varandra, löpa sida vid sida och skiljas åt, för att på nytt mötas.¹ 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 som något som skapas och utvecklas. I mötena mellan olika världar, som skiljer sig i fråga om kön, sociala klasser, fiktiva och verkliga människor och som dessutom tar in allusioner till olika litterära och musikaliska verk, gestaltas kvinnors röster. Eyvind Johnsons Krilontrilogi (1941-43) och andra av traditionen kanoniserade intertexter utgör den struktur som *Gör mig levande igen* går i dialog med. Genom romanens intertextuella förhållande till Krilontrilogin omformuleras den manliga krilongruppens självskrivna rätt till samtal av den kvinnliga gruppen i *Gör mig levande igen*. Romanen skildrar hur historien och traditionen inte endast tillhör männen; kvinnorna finns också med och här erövrar de positioner i en tradition som ofta uteslutit dem.

I föreliggande analys av *Gör mig levande igen* hoppas jag kunna visa på vilket sätt kvinnors plats i historien och traditionen synliggörs. Genom att följa dels romanens spel

¹ Denna uppsats är en omarbetad version av en D-uppsats i litteraturvetenskap framlagd vid Blekinge Tekniska Högskola, höstterminen 1999 och under handledning av Peter Forsgren. Tack till Peter Forsgren, Anna Williams och Johan Svedjedal för råd och synpunkter vid omarbetningen.

med genreförväntningar, där exempelvis den mytiska djupstrukturens anspråk på *closure*² inte realiseras, och dels genom att följa pendlingen mellan epistemologiska och ontologiska positioner, mellan modernistiska och postmodernistiska tekniker, blottläggs romanens inneboende motsättningar samt kvinnors historia. Vid flera tillfällen synliggörs frigörelsen från en begränsande struktur med hjälp av en grotesk subversiv kraft som med Michail Bachtins definition "[...] avslöjar [...] möjligheten till en helt *annan* värld, till en annan världsordning, till ett annat sätt att leva."³ Analysen kommer att ta stöd i bland annat Bachtins groteskbegrepp och i Brian McHales *Postmodernist Fiction* (1987). McHales beskrivning av modernistisk och postmodernistisk litteratur, som enligt honom utmärks av en pendling mellan epistemologiska och ontologiska dominanter, har haft avgörande betydelse för min analys. Jag kommer sålunda inte att beskriva romanen som en enkelriktad resa från ett epistemologiskt orienterat modernistiskt stadium till ett ontologiskt inriktat postmodernistiskt stadium; stället menar jag att det i romanen gestaltas en växelverkan mellan dessa dominanter. Sålunda söker analysen de inbyggda motsättningar där texten överskrider de konventioner som romanens genreförväntningar implicit uttrycker.

Gör mig levande igen består av en mängd olika röster, språk och världar. På ett ställe konstateras: "[d]et hade ju inte gått i evighet att fläta kvinnoröster om varandra."⁴

² *Closure* uppfattas här som den fullbordade statiska position där romanens alla berättelser knyts samman och frågetecken slutgiltigt slätas ut. I *Gör mig levande igen* omöjliggörs en på konventionellt sätt förväntad *closure* genom romanens likvärdiga behandling av fakta/fiktion, verklighet/myt, original/imitation samt den ymniga förekomsten av intertextuella referenser som betonar textens obestämbarhet samt den fortgående dialektik som genomsyrar denna. *Gör mig levande igen* fungerar istället på ett sätt som erinrar om följande ord av Gayatri Chakravorty Spivak i hennes förord till Derridas *Of Grammatology* (1998): "Derrida, by an important contrast, suggests that the field is *theoretically*, not merely empirically, unknowable. [...] Not even in an ideal universe of an empirically reduced number of possibilities would the projected 'end' of knowledge ever coincide with its 'means.' [...] Sign will always lead to sign, one substituting the other (playfully, since 'sign' is 'under erasure') as signifier and signified in turn. Indeed, the notion of play is important here. Knowledge is not a systematic tracking down of truth that is hidden but may be found. It is rather the field 'of *freeplay*, that is to say, a field of infinite substitutions in the closure of a finite ensemble." Se Spivak, Gayatri Chakravorty. "Translator's Preface", Jacques Derrida, *Of Grammatology* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998), s. ix. Därför har romanen, liksom djupast sett alla texter, med ännu en formulering av Spivak: "[n]o stable identity, no stable origin, no stable end. Each act of reading the 'text' is a preface to the next", *Ibid.*, s. xii.

³ Michail Bachtin, *Rabelais och skattens historia. François Rabelais' verk och den folkliga kulturen under medeltiden och renässansen* (Gråbo: Anthropos, 1991), s. 57.

⁴ Kerstin Ekman, *Gör mig levande igen* (Stockholm: Bonnier, 1996), s. 401. Sidhänvisningar ges hädanefter löpande i texten.

Härmed möter, realiserar och utvecklar Kerstin Ekman det som Elin Wägner konstaterade i *Väckarklocka* (1941) mer än femtio år tidigare:

Den historia som formar vår syn är en syntetisk produkt. Verkligheten löses upp i sina beståndsdelar och sammansättes på nytt efter metoder som är ett patent inom den lärda världen. Under den process utrangeras en del av verkligheten som oangående. Det är den verklighet som innehåller kvinnans historia. Mäns och kvinnors historia är ju så sammanflätad som varp och inslag i en väv. Men det har lyckats göra en historia enbart av inslaget.⁵

2. Kollisioner

Gör mig levande igen handlar om en grupp kvinnor som kan ses som motsvarigheten till de sju männen i Eyvind Johnsons Krilontrilogi. Det finns ett uttalat samband mellan romanerna. *Gör mig levande igen* är en pastisch på, en diskussion om och ett samtal med Johnsons romansvit från 1940-talet; *Grupp Krilon, Krilons resa och Krilon själv* publicerades i denna följd åren 1941-43. Ekmans roman aktualiserar det budskap som preciseras i Krilontrilogin: den fasta tron på människans godhet och nödvändigheten av att stå upp för humanismen och moralen. Samtalsgruppen i *Gör mig levande igen* består av sju kvinnor med olika bakgrunder, åldrar och åsikter. Gruppens ledare, Oda Arpman, påstår att hennes älskare, Johan Krylund, träffade författaren Eyvind Johnson ute på isen i Stockholm en kall januaridag. Johan Krylund skall, enligt Oda, ha berättat för Eyvind Johnson om den samtalsgrupp som han och några vänner bildat. Krylundgruppen är således, enligt Oda, förebilden till Johannes Krilon och dennes samtalsgrupp. Johan Krylund, som i Ekmans fiktion kan ses som den verkliga förebilden för Johnsons romanfigur, Johannes Krilon, har lärt Oda vikten av att resonera och föra samtal liksom att upprätthålla grundläggande demokratiska och humanistiska värderingar. Samtalsgruppen är i upplösning och kvinnorna, som av olika anledningar förfrusit såväl själsligt som kroppsligt, prövas hårt den vinter som romanen utspelas. Oda är medveten om att det blir allt svårare att upprätthålla de höga värden som förespråkas i

⁵ Elin Wägner, *Väckarklocka* (Stockholm: Bonnier, 1953), s. 68.

Krilontrilogin: fred, demokrati och humanitet. Romanerna om Krilon blir den källa som även Oda finner tröst i:

Det enda hon vet är att han [Johan Krylund] levde med Krilon nära sig. Hon skulle önska att varje människa hade en sådan bok om sig själv. En nyckel in i hennes låsta rum, en text där hon kunde gå bredvid sig själv och bli stor och tydlig och märkvärdig - ja, viktig i sitt otydliga, sitt förströdda, flytande och slöhetsiga levande. Där hon blev lugn. Där hon blev ord. Där hon kunde föra ett samtal med sig själv, äntligen. (s. 183-184)

Ekmans roman uttrycker en stor kärlek till och beundran inför Krilontrilogin men här finns även ett starkt ifrågasättande av Johnsons romansvit. I Krilontrilogin är det enklare att skilja på vad som är gott och ont, man och kvinna, människa och djur. I *Gör mig levande igen* suddas gränserna mellan dessa polariteter ut; ondskan smyger sig på och antar olika skepnader, traditionella kvinnoroller bemöts och några av romanens karaktärer pendlar mellan att vara människor och djur. Instabiliteten ökar i styrka när romanens olika världar kolliderar med varandra.

I *Grupp Krilon* inser Jonas Frid att hans hustru varit otrogen och han flyr ut till sin sportstuga på landet. Han upptäcker där att två främmande personer, en man och en kvinna, finns i stugan och att de har bott där ett tag. Frid köper ett par pjäxor till kvinnan och tillsammans med mannen pilkar han efter gädda med metspö och pilkar av tenn. Det är vinter och eftersom paret har använt det mesta av veden som finns i vedboden tillbringar Frid en stor del av sin tid med att hugga ved.⁶ En liknande händelse utspelas i *Gör mig levande igen*. Sigges pojkvän Janne har försvunnit och en kväll åker hon ut till ett torp utanför Stockholm för att försöka finna honom. Det är vinter och kallt och Sigge går ut till vedboden för att se om det finns någon ved att elda med. Boden är full med saker och Sigge måste riva omkring bland all skrot för att finna veden:

⁶ Eyvind Johnson, *Grupp Krilon* (Stockholm: Bonnier, 1941), s. 169-191, 333-348.

Första lagret verkar modernt. Tefat av plast. Skoterkängor. En bob av trä med sprucken ratt. Sen kommer gamla pimpelspön med drag som ser ut att vara gjorda av tennbitar. Käppar med röda vippor och knutiga linor. Hemgjorda fiskegrejor kanske. En spark och ett par gamla dampjäxor. De är kantade med en liten remsa fårskinn. [...] Det finns verkligen björkved allra längst in, en hopfallen trave. Hon undrar hur gamla vedträna är. De är grå och det sitter muslortar på dem. (s. 426)

Vedboden, de pjäxor som Jonas Frid köpte till Flora, pimpelspöna och dragen av tenn, samt den ved som Frid högg i *Grupp Krilon*, finns med i *Gör mig levande igen*. Hur skall då detta förstås? I vedboden kolliderar Krilontrilogins värld med Sigges värld. Samtidigt som andra världar synliggörs, ifrågasätts verklighetens faktiska existens utanför språket och fiktionen. Brian McHale kallar detta fenomen för "short circuit" (kortslutning) och är enligt honom "[the] *topos* of postmodern writing".⁷ Ett annat tydligt exempel på sådan "kortslutning" i *Gör mig levande igen* inträffar när Sigge, i den avlidne Johan Krylunds hem, hittar flera manuskript som beskriver Krylundgruppens möten under åren 1937-1948. Oda Arpman berättar för Sigge att det var Krylundgruppen som inspirerade Eyvind Johnson att skriva Krilontrilogin. Effekten blir dels att romanfiguren Johan Krylund, inom den ekmanska romanvärlden, är lika verklig som författaren Eyvind Johnson, dels en kortslutning som låter original och kopia byta plats så att kopian Krylund blir original och originalet Krilon bara blir en kopia av Krylund.⁸

En liknande förväxling inträffar när Sigge vid ett tillfälle möter huvudpersonen i Lessings drama *Nathan der Weise* (1779). När Sigge först upptäcker mannen, i ett bibliotek i en herrgård utanför Stockholm, kallar han sig för Moses Mendelsohn. Denne Mendelsohn levde på 1700-talet och var en nära vän till Lessing och anses också vara förebilden till huvudpersonen i *Nathan der Weise*.⁹ Gränserna mellan de olika världarna börjar återigen röra sig när den 'verkliga' Moses Mendelsohn, under ett samtal med Sigge, förvandlas till den 'fiktive' Nathan der Weise. Även Sigge börjar tvivla på vem hon är och vid ett tillfälle frågar hon sig om hon inte är författarinnan Henriette Herz. (s. 377)

⁷ "Short circuit" inträffar när världar av olika ontologisk status gör intrång i varandra och det vanligaste är att författaren konfronteras med karaktärerna i sin egen roman. Se Brian McHale, *Postmodernist Fiction* (N.Y.: Routledge, 1995), s. 213.

⁸ Se Bo G. Jansson, *Nedslag i 1990-talets svenska prosa. Om 90-talets svenska roman och novell i postmodernt perspektiv* (Falun: Högskolan Dalarna, 1998), s. 50-62.

⁹ *Nationalencyklopedin*, Bd 12 (Höganäs: Bra böcker, 1998), s. 234.

Fenomenet dras till sin ytterlighet i Saladins palats när den flicka som förs in i palatset visar sig vara både Nathans älskade dotter, Recha, och flickan Rosemarie, vars försvinnande spelar en viktig roll i *Gör mig levande igen*. (s. 386)

Bo G. Jansson som i *Nedslag i 1990-talets svenska prosa. Om 90-talets svenska roman och novell i postmodernt perspektiv* (1998) analyserar förhållandet mellan Krilontrilogin och *Gör mig levande igen* menar att den senare är en postmodern roman.¹⁰ Jansson använder termen ontologisk kortslutning för att beskriva vad McHale benämner "short circuit" och Jansson uppfattar effekten av ontologisk kortslutning som ett uttryck för komik och humor.¹¹ Kerstin Ekman skriver utifrån en stark medvetenhet om poststrukturalistisk teoribildning: romanen diskuterar på ett mycket utstuderat och tydligt sätt denna teoribildnings kärnfrågor. Tematiskt såväl som berättartekniskt finns det ett bejakande av poststrukturalismens mest utmärkande drag: flytande identiteter och gränser mellan olika världar och mellan människor och djur, metafiktiva tendenser, den ymniga förekomsten av intertextuella referenser m.m. Men den komiska effekten uteblir. Den ontologiska kortslutningen understryker tvärtom romanens starka civilisationskritik av 'världens successiva fikionalisering' och av det nya medie- och informationssamhället.

En kollision som lyfter fram romanens civilisationskritik inträffar när en glömd värld stiger fram ur det insmugglade persiska, antika tygstycke som Blenda Uvhult försöker restaurera från täckande lager av smuts. Blenda har fått i uppgift att återställa tygstycket i dess ursprungliga skick. Hon inser dock att uppgiften är henne övermäktig och kontaktar Sylvia Fransson-Bleibtreu, som är textilarkeolog. Tillsammans undersöker de tyget och Blenda tycker att hon ser ett mönster träda fram:

Blenda sitter på andra sidan skrivbordet och har lagt ut tre små bitar av gult siden på ett A4 mellan dem. Där finns ett mönster som knappt är urskiljbart under bruna fläckar. Hon har slagit upp en blocksida med en teckning. Sylvia ser i hennes ansikte att hon har mött sin vråkflicka.

- Flickan finns inte, viskar Blenda. Bara fåglarna. Ser du?

Varför skulle det finnas en flicka?

- Toffeln.

Blenda pekar på bitarna. Hennes ansikte är grått och urgröpt. (s. 191)

¹⁰Jansson (1998), s. 39-43.

¹¹ Jansson skriver: "Dessutom framkallas i den postmoderna romanen, genom bruket här av *ontologisk kortslutning*, alltid komiska och humoristiska effekter. Av detta skäl är också den postmoderna prosan modalt sätt övervägande komisk och humoristisk." Jansson (1998), s. 43.

Toffeln har här en viktig symbolisk funktion. Toffeln symboliserar, i folklig tradition, kvinnans äktenskapliga herravälde över sin make, ”toffelhjälten”. Mytiska berättelser om amasoner och matriarkaliska riken berättades just för att varna för det fruktade ”kvinnoväldet” eller ”toffelstyret”.¹² Tygstycket fungerar här som en påminnelse om kvinnors kraft och kvinnors historia, som tryckts ned och dolts i ett patriarkaliskt samhälle. Tygstycket blir till en rekonstruktion av en annan värld som tidigare existerat. Det går inte att reproducera en likadan värld, men genom kunskap och synliggörande möter en uråldrig värld en nutidsvärld. Tygstycket bidrar dock inte till att åstadkomma ontologisk osäkerhet; snarare förstärker den romanens modernistiska fundament genom sin status av *pars pro toto*. Denna stabilitet övergår dock snart i en osäkerhet som indikerar att världarna inte ligger stabilt avskilda ifrån varandra. Det antyds nämligen att den ursprungsbild som finns på tygstycket är bilden av en bild från ett annat tygstycke, en antik rock.

Vid ett tillfälle bjuds Blenda till en ambassad, där får hon se en antik klädnad som föreställer ”[...] en persisk trädgård med iris, tulpan, lilja, hyacint och nejlika. Där red fursten på sin hingst. [...] Hans turban var i guld och grönt. Och rocken som han bar – o gud – den var den rock vars ryggstycke han samtidigt red på, där fåglar böjde långa halsar bland hyacint och nejlikblomster.” (s. 108) Det antyds att fursten, som finns avbildad på rocken, både bär och sitter på en avbild av det tygstycke som Blenda håller på att restaurera. Effekten av denna *mise en abyme* bildar övergången till det fullständiga sammanbrottet mellan fiktion och verklighet. Detta brott, som bidrar till att fiktionen ökar i styrka, infaller när Sylvia beger sig till den plats där Blenda har arbetat med tygstycket för att försöka omhänderta det. Lägenheten som tidigare beboddes av Blendas uppdragsgivare är tom när Sylvia kommer dit. Hon ringer på hos grannen och en gammal man i rullstol öppnar dörren och ”[d]et är en liten mörk man med låg panna, böjd smal näsa. En höknäbb. Hakan är skarp. Ingenting är utsuddat av fett eller ålderdom. Fast blek är han, vitgrå.” (s. 269) Mannen heter Abbas och han beskrivs som att han har levt i flera hundra år. Den ontologiska osäkerheten om vilken värld Sylvia befinner sig i, förstärks

¹² Hans Biedermann, *Symbollexikonet* (Stockholm: Forum, 1989), s. 418.

genom antydning att denne Abbas är den furste som fanns på den rock. Blenda sett på ambassaden. Abbas säger till Sylvia: "[s]å kom jag på hästen. [...] Det var blommor. Sylvia ser blommorna. Lotus på dammen. Svärdsblomma vid strandkanten. [...] Och där sitter han själv i turban med utsträckt hand." (s. 272) Den bild som finns på en antik rock gör intrång i Sylvias värld och synliggör romanens pendling mellan epistemologi och ontologi. Resultatet blir en bisarr verklighetsupplösning där inga gränser längre är givna.

Osäkerheten om i vilken värld handlingen utspelas, pendlingen mellan fiktion och verklighet, världens successiva fikcionalisering samt kritiken av detta finns också i det avsnitt där Ulla Häger efter ett besök hos en manlig bekant vaknar upp i en vagn dragen av svarta hästar. På kuskbocken sitter en man iklädd hög svart hatt och lång kappa; Ulla vet inte om det är dröm eller verklighet. Känslan av att ha förflyttats tillbaka i tiden förstärks med en allusion på Skogekär Bergbos *Wenerid* (1680) som beskriver Stockholm: "Du lille Holma min, alle små holmars ära". (s. 227)¹³ Andra beröringspunkter mellan *Gör mig levande igen* och *Wenerid* är bland annat de antiteser och motiv som finns i den senare. *Wenerid* bygger som bekant på motsättningar såsom mörker/ljus, värme/kyla, dag/natt, syn/blindhet, sömn/vakenhet och några grundläggande motiv är bland annat resemotivet, drömmotivet, himmel- och jordmotivet och årstidsmotivet.¹⁴ I *Gör mig levande igen* finns dessa motiv dels i detta specifika kapitel, dels återkommer de i romanen som helhet. Under resans gång svävar Ulla mellan sömn och vaka och som i *Wenerid* där betraktaren säger "Se nu är Natten lång/och dagarna fast korta"¹⁵ så konstaterar berättaren i *Gör mig levande igen*: "Natten har varit lång. Ibland ljus och ibland skymmande och ofta bemängd med dis eller tjock dunst." (s. 227) Inledningsvis är det en verklig värld som Ulla betraktar genom vagnsfönstret. Så småningom förändras landskapet. Vagnen far fram genom skog som helt plötsligt blir en vintrig trädgård och stundtals får Ulla även sällskap av en skräckinjagande man.¹⁶ Men denna värld övergår strax till en serie av *virtuella* världar:

¹³Skogekär Bergbo, *Wenerid*; utgiven med inledning och kommentarer av Lars Burman (Stockholm: Svenska vitterhetssamfundet, 1998), sonett 18, s. 96.

¹⁴ Se Lars Burmans förord till *Wenerid*, s.47-51.

¹⁵ Bergbo, sonett 12, s. 90.

¹⁶ För en mer utförlig diskussion kring detta avsnitts beröringspunkter med myten om Hades och Persefone se avsnittet "Myten förankrad i romantexten" i denna uppsats.

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 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. (s. 238)

Ulla upplever alltså till slut att skogen inte är en skog utan endast en serie av bilder. Ullas resa blir så en solipsistisk resa genom virtuella rum; distinktionen mellan verklighet och fiktion har utplånats och texten övergår i en ontologisk dominant. I dessa virtuella rum speglas bland annat romantextens förhållande till Skogekär Bergbos *Wenerid* och Hades bortrövande av Persefone. Myten om Persefone har starka beröringspunkter med *Wenerid* där betraktarens älskade Venerid står för ljuset som falnar när hon försvinner och ersätts av ett mörker som hör nära samman med årstidsväxlingarna.¹⁷ Vi kommer att se hur *Gör mig levande igen* är konstruerad utifrån ett dylikt arketyriskt mönster som spelar med just de motsättningar som även finns i *Wenerid*.

3. Det arketyriskt mönstret introducerat i romantexten. Exemplet Edfelt

Den genreförväntan som indikerar att det kommer att ske en återfödelse och att texten kommer att sluta i *closure* synliggörs i romanens första kapitel som beskriver Oda Arpmans vandring genom ett vintrigt landskap med Johan Krylunds gravplats som mål. Här förankras det arketyriskt mönster som spelar med död och pånyttfödelse. Den första meningen i romanen lyder:

Vintern har börjat nu och den ska bli lång. Ljus och syre tryter. Oda Arpman är på väg. Käppen hugger i skorpan av is och smuts. (s. 5)

¹⁷ Se Burmans förord till *Wenerid*, s. 47.

Längre fram i romanen står det att läsa:

Det är köld nu. Sterilitet. Väntan. Rädsla och ondska råder. Det är en sjukdom. Det är 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. (s. 449)

De ovan citerade meningarna alluderar på Johannes Edfelts dikt "Vintern är lång", hämtad från diktsamlingen med samma namn som publicerades år 1939.¹⁸ Den skrevs med upptakten till andra världskriget i bakgrunden och speglar tidens hårda klimat:

*Ja, vintern är så lång. Domherrars skockas
och stänka blod på fönsterpostens snö.
Isblommorna på själens ruta flockas.
Och ett är visst: att det är svårt att dö.*

I den andra strofen åskådliggörs ett cykliskt förlopp som kan syfta på att det efter mörker kommer ljus och att det finns en räddning: att det även på den mörka natten följer "ljusan dag":

*Om syret tryter nu - är stunden inne? -
om lågan nu blir tynande och matt,
så fatta det, betänk det, sträva sinne:
på ljusan dag skall alltid följa natt.*

Dikten består av tio strofer och i den femte beskrivs hur även ljuset tryter:

*Munkaveln på, när patienten skriker!
Vår doktor är i läkekonsten slängd.
Ordning är prydnad. – *Ljuset strypps och viker.*
Men någon ropar, hes och utestängd.*

I diktens slutrader kommer diktjaget till insikt om att det som kan rädda människorna från att förfrysas - den enda vägen ut ur förstelningen och lidandet måste sökas hos människan:

¹⁸ Johannes Edfelt, "Vintern är lång", *Vintern är lång* (Stockholm: Bonnier, 1939). Alla citat ur diktsamlingen är hämtade ur denna upplaga. Mina kursiveringar påvisar de verser som finns omskrivna i *Gör mig levande igen*.

I vintrig ödemark, i allt eländigt,
 i evigheters evighet och nu:
 - den är ju bara du, den är beständigt
 blott du, o människa, och endast du.

Allusionen till Edfelts dikt synliggör det arketypiska mönstrets existens i *Gör mig levande igen* och påminner inledningsvis att det efter vinter kommer vår och att en återfödelse kommer att ske.¹⁹

I romanens näst sista avsnitt har handlingen förflyttats några decennier tillbaka i tiden. Johan Krylund sitter vid matsalsbordet, hans tankar kretsar kring den diskussion som han har haft med sina manliga vänner. De har lyssnat på Adolf Hitler på radion och diskussionen har handlat om "litteraturens uppgift att skydda, stödja och befordra humanistiska värden när dessa hotades. Dess plikt att i onda tider värna om demokratin". (s. 517) Då läser Simon Fock "Protest" av Johannes Edfelt. Johan Krylund sitter nu efteråt och funderar på om han skall skriva in den i protokollet:

Två kandelabrar gjorde honnör vid hans urna,
 lyste på frackar, sorgdok och katafalk.
 Tätt vid hans sida glänste i ebenholts skurna
 bilders förgänglighet mörkt mot muren av kalk.

För att förjaga skräcken, som följer döden,
 fasan, som följer det mänskligas undergång,
 och för att överordna oss växling och öden
 stämde vi plötsligt upp en segersång.

Mitt i Persefones tid på trots den föddes
 under de piskande almarnas kamp och gråt.
 Om det blir skörd av ord, som för vinden ströddes,
 det får de levande veta efteråt. (s. 519)²⁰

"Protest" kan ses om en kontrast till "Vintern är lång". Allusionen till den senare inleder romanen och förmedlar en stämning präglad av oro och ondska. Även den första strofen i "Protest" bygger upp en stämning som präglas av mörker och död - en begravning

¹⁹ I inledningskapitlet finns även andra allusioner som förstärker närvaron av ett arketypiskt mönster. En av dem är en versrad ur psalm 555: "O usla liv, o bräcklighet/Ho kan dig rätt betrakta?" (s. 14) Fortsättningen på denna vers, som inte finns citerad i texten, förstärker romanens strävan efter ett slut i återuppståndelse: "Han må din lust och härlighet/Ej synnerligen akta./Men döden är nu ingen död/En gång till livet från all nöd/Förlossning av elände." *Den svenska Psalmboken* (Stockholm, 1980), nr. 555:6.

²⁰ Johannes Edfelt, "Protest", *I denna natt* (Stockholm: Bonnier, 1936), s. 93-94.

iscensätts. Denna dystra stämning övergår emellertid strax i en segersång för hela mänskligheten. "Persefones tid" kan ses som metafor för den tid då ingenting gror och landet ligger öde. I detta mörker trotsas ondskan och mörkret och texten anspelar både på det godas seger över det onda, men även på årstidsväxlingarna och att det efter vinter kommer vår.

Johan Krylund beslutar sig för att endast skriva in de två sista stroforna. Han utelämnar den som förmedlar mörkerstämningen. "Protest" är den allusion och dikt som avrundar romanen. I kontrast till "Vintern är lång" står "Protest" som en motröst till romanens pessimistiska inledning. På det intertextuella planet fullbordar dikten det cykliska förlopp som sträcker sig från mörker till ljus och från vinter till vår.

3.1 Mytiska undertexter och deckarintrig

Gör mig levande igen har samma kännetecken som stora delar av 1900-talsmodernismens litteratur: mytiska undertexter, allusioner och ett rikt symbolspråk.²¹ Modernistisk litteratur tenderar, generellt, att gestalta den mänskliga subjektiviteten och världen såsom splittrad. Denna splittring eller fragmentering framställs oftast som tragisk, som en förlust, och flera modernistiska verk försöker hålla fast vid föreställningen att konstverket kan återskapa den helhet och sammanhållning som gått förlorad.²² Ett sätt är ofta att

²¹ För diskussion kring detta fenomen i *Händelser vid vatten* (1993) se Wendelius, Lars, "En mångtydig kriminalhistoria. En läsning av Kerstin Ekmans *Händelser vid vatten*", *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 1999:1, s. 21-51.

²² Linda Hutcheon skriver att: "[Postmodernist art] has arisen from the very conjunction of modernist and avant-garde politics and forms. [...] But it also suggests that we must be critically conscious of the myths of both the modernists and the late-romantic avant-garde. The 'élitism' of Dada and of Eliot's verse is exactly what postmodernism paradoxically seeks to exploit and to undercut." Se Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (London: Routledge, 1998), s. 24. För en diskussion kring Eliot och modernism/postmodernism se McHale, s. 166. Även Bo G. Jansson beskriver hur stora delar av modernismens konst och litteratur på just detta sätt söker en permanent sanningsstruktur: "Modernismens konst och litteratur [...] är i huvudsak epistemologiskt orienterad eller m.a.o. sanningssökande eller sökande vägar till sann och objektiv kunskap om en permanent verklighet. I modernismens logocentriskt tänkande värld antas bakom eller under verklighetens subjektiva eller fiktiva ytor existera permanenta och allmängiltiga (t.ex. djuppsykologiska) sanningsstrukturer eller beständiga (t.ex. arketytiska) verklighetsdjup som i princip för mänsklig kunskap är tillämpliga." *Postmodernism och metafiktio i Norden*, (Uppsala: Hallgren och Fallgren, 1996), s. 74.

strukturera verket utifrån ett mytiskt mönster, som i slutändan leder till *closure*, epifani och helhet.²³ Den modernistiska strategin, att strukturera verket utifrån en mytisk metod, kan leda till universalitet och ytterst fungera som en väg ut ur splittring, nedbrytning, sterilitet och ondska. Men denna modernismens strategi dekonstrueras i *Gör mig levande igen* på karakteristiskt postmodernistiskt sätt - istället bejakas den öppenhet som skapas genom fragmenteringen, det tillfälliga och bristen på kontinuitet. Den sumeriska myten om Inanna som konstruerar ett arketyriskt fruktbarhetsmönster som spelar med begreppsparen liv/död och vinter/vår, strukturerar romanen samtidigt som dess funktion ifrågasätts. För att kunna omformulera tidigare stipulerade normer och konventioner bygger postmodernistisk litteratur ofta på de myter och konventioner som utmanas.²⁴ I *Gör mig levande igen* existerar denna berättelse, som strävar mot helhet, tillsammans med fragmentering och splittring. Myten används men kritiserar samtidigt genom att den inte idealiseras; istället undermineras och utforskas dess existens och anspråk på helhet.

Den förväntan som skapas hos läsaren genom användandet av mytiska mönster kan jämföras med den som skapas i detektivgenren. Precis som fruktbarhetsmyterna så bygger detektivgenren på en tillfredsställande lösning av intrigen; det är slutet som producerar mening. I *Gör mig levande igen* löper en linjär, horisontell axel som söker sig mot fullbordande. Denna bryts dock gång på gång och i detta brott skapas en ontologisk osäkerhet som relativiserar mening.

Tonårsflickan Rosemarie försvinner på luciamorgonen och i en av romanens berättelser skildras hur modern och systemen söker efter henne. Sökandet efter Rosemarie flätas in i de övriga protagonisternas liv och utgör en viktig del av romanen. Vi får till slut reda på vad som hänt med henne, men romanen slutar inte enligt de

²³ Underliggande myter har även funnits i flera av Kerstin Ekmans tidigare verk, vilket framgår av Maria Schottenius avhandling om de olika föreställningsvärldarna i den s.k. Katrineholmssviten (1978-1983). Se Maria Schottenius, *Den kvinnliga hemligheten. En studie i Kerstin Ekmans berättarkonst* (Stockholm: Bonnier, 1992). I *Knivkastarens kvinna* (1990) löper bland annat myten om den sumeriska gudinnan Inanna som en bas genom hela verket. För en analys av det mytiska mönstret i *Knivkastarens kvinna* se Anders Palm, "Om konsten att förvandla - Reflexion över Knivkastarens kvinna", *Röster om Kerstin Ekman*, (Stockholm: ABF, 1993), s. 30-43.

²⁴ Enligt Linda Hutcheon utmärker detta dubbla förhållningssätt stora delar av postmodernistisk litteratur: "[P]ostmodernism is the *process* of making the *product*; it is absence within *presence*, it is dispersal that needs *centring* in order to *be* dispersal, it is the *ideolect* that wants to be, but knows it cannot be, the *master code*; it is *immanence* denying yet yearning for *transcendence* in other words, the postmodern partakes of a logic of 'both/and', not one of 'either/or'". Se Hutcheon, s 49.

genreförväntningar som det mytiska mönstret upprättat. Rosemaries försvinnande och mordgåtan upplösning sker inte efter sökande och vägande av bevis för och emot, alltså *inte* genom en epistemologisk process. Sökandet efter Rosemarie skildras och löses inte heller genom en persons strävan att lösa mordgåtan; hon hittas av en slump i Krylundskavillans källare.

Rosemarie kan läsas både som Inanna och som Inannas ersättare i underjorden. Sammansmältningen av detektivintrig och myt i romanen gör att vi förväntar oss en lösning på gåtan samt en uppståndelse och ett samstämmigt slut. Den återfödelse som utlovas av de intertextuella referenserna inträffar dock inte. Texten alstrar oavbrutet förutsättningar som bryts för att åter skymta fram och förverkligandet och icke-förverkligandet av de förväntningar som myten och detektivintrigen spelar med bildar fundament och startpunkt för en rekonstruktion.

3.2. De orientaliska och grekiska fruktbarhetsmyterna

Inanna räknas som världslitteraturens första kvinnliga huvudperson: myten om henne nedtecknades på lertavlor någon gång under perioden 3500-1900 f. Kr.²⁵ Hon är en av de äldsta av en rad mesopotamiska fruktbarhetsgudinnor: sumernas Inanna, den semitiska Ishtar och den assyriska Astarte. I Inannas mytcykel ingår myten om "Huluppu-trädet", vilken är den sumeriska motsvarigheten till Bibelns Genesis. Under en kamp mellan visdomens gud (Enki) och dödsrikets härskarinnas (Ereshkigal) planteras ett träd "[e]tt enda träd, ett *huluppu*-träd".²⁶ Vind och vatten rycker dock upp dess rötter. Då inträder Inanna och drar upp trädet ur floden och vårdar det sedan med sina egna händer. Huluppu-trädet blir Inannas väg till "en skinande tron" och "en skinande bädd" vilka symboliserar hennes drottningvärdighet och kvinnlighet.²⁷ Vägen dit blir mödosam eftersom det uppstår hinder i form av mörka krafter som intar trädets krona och vägrar

²⁵ Diane Wolkstein & Samuel N Kramer, *Inanna himlens och jordens drottning. Hennes sånger och myter från Sumer* (Stockholm: Trevi, 1995), s. 150.

²⁶ Wolkstein & Kramer, s. 22.

²⁷ Wolkstein & Kramer, s. 22-25.

lämna det. Dessa mörka krafter symboliseras av ormen, Anzu-fågeln²⁸ och Lilith. Lilith figurerar i de mesopotamiska myterna men enligt den hebreiska legenden är hon Adams första hustru som eftersträvade jämlikhet.²⁹ Lilith vägrade älska med Adam eftersom hon inte ville befinna sig i underläge. Hon flydde från Adam och hamnade därmed utanför gemenskapen och hon ses bland annat som en symbol för omätlig sexuell hunger och förödelse.³⁰ Hjälten Gilgamesh kommer dock till Inannas undsättning, dödar ormen och driver bort Anzu-fågeln och Lilith. Härmed är Inannas tron och säng räddad och civilisationen är återupprättad.

Inanna som är drottning över himmel och jord kommer till insikt om att hennes visdom är begränsad. Hon har ingen kännedom om det Stora Nedan, om död och återfödelse eller om de mörka sidorna i livet och i hennes innersta. Den mest kända av Inannas myter eller hymner innefattar hennes nedstigning till dödsriket. Vägen till det Stora Nedan är mödosam och Inanna måste passera sju portar och vid varje port måste hon avlägga ett av sina attribut. Naken möter hon sin äldre syster, Ereshkigal, som är drottning i det Stora Nedan, dödens rike. I konfrontationen med sin glömda och döda syster döms Inanna till döden och hennes lik hängs upp på en krok. Hon återuppväcks, men för att hon skall få tillstånd att lämna det Stora Nedan måste hon lämna någon annan i utbyte. Det blir Inannas make, Dumuzi, som får ta hennes plats ena halvan av året. Genom nedstigningen och återuppståndelsen blir Inanna en av de gudomligheter som symboliserar årscykeln och årstidernas skifte. Den period som Inanna vistas i underjorden kännetecknas av sterilitet, ingenting växer och jorden ligger i vila och hela civilisationen hotas. I *Gör mig levande igen* förekommer variationer på myterna om Ishtar och Inanna. En skillnad mellan dessa myter är att Ishtar söker sin son i underjorden och att hon aldrig dör i dödsriket, bara fångslas medan myten om Inanna skildrar hur Inanna "öppnar sitt öra"³¹ mot det Stora Nedan och hur hon dör för att sedan återuppväckas.

Den grekiska motsvarigheten till den sumeriska Inanna-myten är den om Persefone eller Kore. Persefone var dotter till Demeter och Zeus. Persefone och Demeter betraktas

²⁸ Anzu-fågeln avbildas i ett flertal sumeriska myter med örnvingar och lejonhuvud och står för makt och kunskap. Se Wolkstein & Kramer, s. 156.

²⁹ Lilith nämns en gång i Bibeln: Jesaja 32:14.

³⁰ Wolkstein & Kramer, s. 156.

³¹ På sumeriska betyder öra visdom. Se Wolkstein & Kramer, s. 15.

ibland som samma person och förenade symboliserar de fruktbarheten. Dödsguden Hades förälskar sig i Persefone och en dag när hon plockar liljor på en äng uppenbarar han sig med sitt fyrspann och tar henne med ned i underjorden för att hon skall bli hans gemål. Demeter söker sin dotter i förtvivlan. Genom solguden Helios får Demeter reda på att Hades har rövat bort Persefone. Demeter blir då så förbittrad att hon lämnar Olympen och som i Inanna-myten förtorkar jorden och ingenting vill gro. Detta tillstånd är bestående ända tills Hades och Demeter ingår en pakt som säger att Persefone skall vistas under jord endast en del av året. Myten om Persefone symboliserar årstidsväxlingarna och under den period hon vistas i dödsriket är det vinter på jorden.³²

3.3. Myten förankrad i romantexten

Gör mig levande igen spelar oavbrutet på fruktbarhetsmyter. Det sker dels i den övergripande strukturen där snö och is är närvarande romanen igenom, dels genom de explicita allusionerna på fruktbarhetsmyter i texten. Ett exempel på det senare är Kajans självmord. Kajan Tideström är judinna och efter en misslyckad ansträngning att försöka få en grupp ungdomar förstå nazismens grymhet orkar hon inte längre. Hon hänger sig i en krok i taket. (s. 423) Kroken kan jämföras med hur både Inanna och Jesus hängdes upp på krok respektive kors. Eftersom båda återuppstår kan Kristus- och Inanna-myten ses som tecken för livet som föds genom döden.

En episod som är förankrad i myten om Persefone är den resa eller vision som Ulla Häger upplever. Efter ett besök hos en man skall Ulla ta en taxi hem och vaknar upp i en vagn som dras av fyra svarta hästar. En man som för tankarna till dödsguden Hades sitter på kuskbocken: “[n]u kommer kungens hästar! [...] Kusken i lång svart kappa andas ismoln och ur hästarnas näsborrar står också denna stolta ånga. [...] Svart läder, svartmålat trä, svarta sidensläta länder och mankar.” (s. 227) Ullas vision är skrämmande. Fyrspannet och vagnen färdas över en flod, vilket för tankarna till de dödas resa över Styx. När Ulla tittar ut genom vagnsfönstret ser hon ett mörkerlandskap. Färden går genom en snårig skog och stundtals upplever hon att mörka och kusliga figurer förföljer

³² Schottenius, s. 150-151.

ekipaget. Plötsligt känner Ulla att hon inte är ensam. En mörk gestalt sitter i andra änden av vagnen: “[d]et var en man i dammig gråsvart kappa med pelerin. Han hade en hatt nerdragen över ögonbrynen så att hon bara skymtade ett trägrått ansikte. Så såg han ut. Men hon vägrade att titta på honom.” (s. 232) I myten lurar Hades Persefone att äta en granatäppelkärna. Det innebär att Persefone nu inte kan lämna underjorden; hon blir för evigt bunden till Hades som hans brud.³³ Ulla vägrar att titta på mannen mitt emot henne. Gör hon det får hon kanske aldrig återvända hem, ”[Ulla] visste att hon måste uthärda denna närvaro blundande och helst utan tankar.” (s. 237)

Sigge är en av kvinnorna i romanen som har flera beröringspunkter med gudinnan Inanna: hennes upplevelser följer tätt intill mytens. Sigge har växt upp med sin far och känner sig pressad att avsluta sin avhandling om Krilontrilogin, vilket är faderns önskan. Vid ett tillfälle tycker hon att han ser ut som en örn. (s. 464) Anzu-fågeln i Inanna-myten avbildas med örnvingar och fadern blir så en symbol för ett av de hinder Sigge måste besegra för att finna och bekräfta sin självständighet och egna identitet. Sigge heter egentligen Sigrid Maria Falk och hennes efternamn är en anspelning på gudinnan Inanna: “Gudarna är sparvar - jag är en falk.”³⁴ Sigge lever tillsammans med Janne och hunden Sickan. Janne sviker Sigge. Han är otrogen med en annan kvinna i deras gemensamma hem och säng. Den andra kvinnan heter Lili Thorm. Genom att omstrukturera för- och efternamn är det möjligt att bilda två nya ord: Lilith och orm. Ormen, Anzu-fågeln och Lilith representerar tillsammans Inannas outtalade farhågor och begär som nu har realiserats. Liksom Inanna var tvungen nå sina mål, att erövra sin drottningvärdighet, sin kvinnlighet och sin säng, måste nu Sigge göra detsamma för att bli levande på nytt. Genom en spegel i hallen ser Sigge de hinder hon måste övervinna: Janne, Lili Thorm och sin avhandling. Vid ett senare tillfälle misshandlar Lili Sigge illa. När Lili har gått ser Sigge hur hennes träd, en Benjaminfikus, har ramlat omkull. Bilden av hur Sigge försöker rädda trädet kan ses som en parallell till “Huluppu-trädet” men även som en bild av Siggens identitet som hon försöker upprätta: “[f]ikusen är stor. Ett träd. Hon blir rädd på nytt när hon ser den ligga där. Rotklumpen med jord som fallit av. Hon börjar ösa upp jord på rötterna för att den inte ska torka ut och känner att hon inte

³³ Schottenius, s. 150.

³⁴ Sylvia Brinton-Perera, *Inannas resa* (Solna: Centrum för jungiansk psykologi, 1991), s 18.

orkar ta hand om den nu.” (s. 294) I myten symboliserar det levande trädet såväl världen som Inannas inre och trädet är bebott av krafter som strävar efter återfödelse.

Precis som i Krilontrilogin finns det som synes partier i *Gör mig levande igen* som starkt skiljer sig från övriga realistiska skildringar.³⁵ En upplevelse som har detta drömlika särdrag är den episod i romanen där mytens begreppsvärld tydligt framträder. Episoden är en omskrivning av Inannas nedstigning samtidigt som den alluderar på Lessings drama *Nathan der Weise*. Vid ett tillfälle beger sig Sigge till en herrgård utanför Stockholm där hon slutligen hamnar i ett bibliotek. Blicken fastnar på *Nathan der Weise* och hon börjar läsa. Strax uppenbarar sig en figur i mörkret. Han säger sig vara Moische Ben Menachem Mendel, men att Sigge kan kalla honom för Moses Mendelsohn. Han vill visa någonting för Sigge. Så börjar nedstigningen. I likhet med hymnen som handlar om Inannas nedstigning passerar Sigge och Mendelsohn tillsammans sju portar på sin väg mot något som påminner om dödsriket. Underjord och död är tydligt närvarande: “[...] nu har hon en känsla av att gå bredvid en död i grottans gångar.” (s. 375) Innanför den fjärde dörren ombeds Sigge ta på sig en drottninglik klädnad i silvervitt siden. I myten sveper Inanna “[...] den kungliga skruden runt sin kropp” och uppmanar sin följeslagare att säga till hennes far att han inte skall låta sin dotter dö i underjorden: “[I]åt inte ditt skinande silver/Täckas av underjordens damm.”³⁶ Slutligen kommer Sigge och Mendelsohn fram till en kopparport och texten som finns att läsa där förmedlar en stämning av apokalyps: “[n]är solen förmörkas/När stjärnorna fördunklas/när bergen börjar skälva och röra sig -”. (s. 378) Men det är inte dödens rike de stiger in i utan ett furstligt palats som för tankarna till Paradiset. Sigge och Nathan passerar sju portar för att komma in i palatset. Portarna blir en symbol för invigningens sju steg som måste passeras för att man skall nå helhet och återfödas. Efter invigningens sju steg är det åttonde det återvunna paradiset. Det rum som Sigge och Nathan stiger in i har formen av en oktagon. Talet åtta och även oktagonen är symboler för förnyelse och övergång.³⁷ Det mytiska mönstret förstärks av denna symbol som samtidigt ger en föraning om vad som kommer att hända Sigge. I mitten av rummet sitter en man vid namn Saladin tillsammans

³⁵ För en diskussion kring "Jordiska och himmelska visioner i Eyvind Johnsons romaner" se Jöran Mjöberg, *De såg himmel och helvete. En komparativ studie i dröm- och visionsdiktning* (Stockholm: Carlsson, 1993), s. 318-337.

³⁶ Wolkstein & Kramer, s.70.

med några andra män och diskuterar medan tjänarinnor springer fram och tillbaka och passar upp dem.³⁸ Väl i underjorden avkläds Sigge allt mänskligt, men inte på samma sätt som Inanna eftersom Sigge förvandlas till en apa.

I ett av rummen i palatset upptäcker Sigge en man. Sigge som här är en apa blir förundrad när mannen börjar tala med henne, han förstår till och med vad hon säger innan hon yttrar något ljud överhuvudtaget. "Grip Ordet utan tunga och rop, säger han med ett sorts milt gyckel. Utan förnuftet. Och hör det ej med örat" säger den vänlige mannen. (s. 389) Mannen förstår Sigge utan att hon behöver yttra ett enda ord och Sigge känner en form av tillfredsställelse: "[m]ed en källa som pillrar under golvet och då och då sänder upp en liten stråle, en kristallisk ejakulation vid Benjaminfikusens fot. Det är bra nu. Allting är bra nu." (s. 390) Men i nästa ögonblick förändras denna känsla, Sigge tänker: "[h]on har inga önskningar alls. Fast just när hon tänker det får hon en." (s. 390) Motsats ställs mot motsats och i denna spänning rör sig texten oavbrutet framåt utan att stanna i ett tillstånd av temporal fullkomlighet.

För att steriliteten skall övergå i fruktsamhet måste gudinnorna lämna en ersättare i underjorden, något som är en gemensam nämnare i fruktbarhetsmyterna. I det mytiska mönster som finns i *Gör mig levande igen* är det Rosemarie som får ta Siggas plats. I en passage som alluderar på Inannas nedstigning finns även detektivintrigen invävd.

3.4. Myten dekonstrueras

Liksom Demeter och Ishtar söker sina förlorade barn i underjorden, söker Rosemaries mamma Ann-Britt och hennes lillasyster Mariella efter sin dotter respektive syster. Rosemarie försvinner på luciamorgonen, klädd som en ljusdrottning. I hymnen om

³⁷ James C. Cooper, *Symboler. En uppslagsbok* (Stockholm: Forum, 1995), s. 136.

³⁸ En möjlig parallell till detta avsnitt finns även i Dante Alighieris *Inferno*. Berättarjaget vaknar upp och vet inte riktigt var han befinner sig. Följeslagaren Vergilius säger att de skall bege sig nedåt till den blinda världen och de passerar sedan sju portar innan de når fram till en grön äng. Den värld de träder in i påminner starkt om den som Sigge och Nathan stiger in i. Även i *Inferno* är människorna involverade i ett allvarligt samtal, de talar med mjuka röster och en av dessa är Saladin: "I saw the Brutus who drove Tarquin out, Lucretia, Julia, Marcia, and Cornelia; and alone, to the side, Saladdin." *Inferno in Divine Comedy of Dante Alighieri: Inferno* (Vol.1), red. R M Durling (UK: Oxford University Press, 1997), Canto 4, s. 77.

Inannas nedstigning står det: “[p]å sitt huvud bär hon *shugurra*, stäppens krona./Hennes mörka lockar är noggrant lagda runt pannan./Runt sin hals bär hon de små halsbanden av lapis.”³⁹ Tidigt på luciamorgonen hade Rosemarie besökt Oda Arpman, som gav henne en kedja i vilken små silveränglar hängde. Texten ger läsaren små ledtrådar som är svåra att upptäcka och det är inte förrän i slutet av romanen som läsaren inser vilken betydelse silverängeln har. En sådan passage är när Sigge gör sin resa till underjorden. En insvept flicka förs fram till Sigge och hennes ledsagare Nathan. Det är Nathans försvunna dotter Recha, men flickan är även en bild av gudinnan Inanna och av Rosemarie:

[Flickan är] så omsvept och inlindad att Sigge varken ser hand eller fot av henne. Bara en svart panna med ett smycke som glimmar. En liten ängel med vingar för övrigt. [---] [Nathan] simmar i tårar och orden flödar och han kysser flickan som är svart som ebenholz och har sitt hår uppsatt i en myriad av små hårda flätor som det måste ha tagit timmar och åter timmar att tillverka. Sen paketerar de henne igen. Det sista Sigge ser av henne är att hon sluter ögonen som en stor blunddocka. (s. 386)

Flickan förs tillbaka in i kvinnorummet och får alltså inte återförenas med fadern Nathan. Tidigare i analysen har det framgått hur Nathan och Sigge beger sig nedåt mot underjorden och passerar sju portar. Sigge tycker då att hon och Nathan liknar två flugor: ”[v]i är två flugor som klättrar upp i tårtan, tänker Sigge. Upp i det söta.” (s. 381) Detta är en anspelning på Inannamyten i vilken det står hur de ”[s]om flugor slank [...] in genom portarnas springor”.⁴⁰ Flugorna syftar på de två varelser som skall rädda Inanna undan döden och ta med henne tillbaka upp ur dödsriket. I myten räddas Inanna, hon återuppväcks och det är de två flugliknande varelserna som räddar henne. I *Gör mig levande igen* räddas inte Rosemarie (Inanna). Sigge och Nathan lyckas inte föra henne tillbaka till livet; hon blir kvar i palatset.

Rosemarie hittas, smyckad som en ljusdrottning med silveränglar i håret, i krylundiska villans källare. Hon ligger död i en frysbox:

Fullt, fullt av små svarta prydliga flätor och i dem sitter det silversmycken. Det sitter en svart flicka i frysboxen. [...] Det har frost i ögonhåren och blundar inte. Luften är inte stilla; det står en köldånga ur boxen. Efter några sekunder har den försvunnit. Det svarta håret som ligger tätt flätat kring skallen är frostigt. De där silversmyckena

³⁹ Wolkstein & Kramer, s. 72.

⁴⁰ Wolkstein & Kramer, s. 80.

är änglar. De hänger ihop i en kedja. Hon har vit klänning med spetsar på kragen.
(s. 476)

Rosemaries lillasyster som i förtvivlan sökt efter henne tror att det är möjligt att återuppväcka den frusna kroppen. Episoden anknyter till Siggas och Nathans möte med Recha (Rosemarie) i Saladins palats. I fruktbarhetsmyterna måste en ersättare lämnas kvar i dödsriket för att balansen skall återställas och det skall bli möjligt för gudinnan att återvända till jorden. Rosemarie (Inanna) blir kvar i underjorden medan Sigge som också gestaltas som Inanna beger sig tillbaka. I *Gör mig levande igen* är det en judinna och en svart flicka som blir syndabockarna och offras, vilket både kan ses i relation till utplånandet av judarna under andra världskriget och till dagens rasism. Kajan och Rosemarie återuppstår inte, deras öde illustrerar romanens civilisationskritik speglat i den pessimism och mörka fond som manifesteras på den konkreta och realistiska berättelsenivån i romanen.

Textens brott med det arketypiska mönster, som strävar mot återfödelse blir tydligt i romanens sista kapitel. Handlingen är förlagd till den plats där Rosemarie är begravd. Snön har smält och återfödelsen är väntad. Mariella går till kyrkogården där hennes syster Rosemarie är begravd. Mariella ser att det ligger lösa sladdar på marken och hon tror att strömmen till Rosemaries kista är avslagen. Mariella blir förtvivlad när prästen förklarar för henne att det inte är möjligt att återuppväcka hennes döda storasyster:

- Strömmen är av! Det är nån som har klippt av sladdarna. [---] Han frågar henne med väldigt sorglig präströst om hon menar kablarna i diket. Det är klart hon gör. [---] Han kanske inte har tänkt på det. Men det verkar faktiskt som om han inte förstår att det är farligt att ha strömmen avslagen så länge. Eller också är det för att det finns andra ledningar.
- Är det annan ström i gravarna? frågar hon. [---]
- Det finns inte alls nån ström i gravarna, säger han. Inte i Rosemaries heller. Det kan jag verkligen lova dig. [...] Nej, nej, det finns ingen ström. Så går det inte till. Det *behövs* ingen ström ser du. [...]
- Då kan hon ju inte bli uppväckt. (s. 522-524)

Det är just här som vi kan finna motsättningen där texten överskrider den genreförväntan som den spelar med. Denna motsättning synliggörs i kollisionen mellan romantextens realistiska värld och dess mytiska värld. Det mytiska mönstrets och detektivintrigens strävan efter en tillfredsställande upplösning dekonstrueras här.

Det arketypiska mönster som realiseras av antika myter är inte den enda intertext i *Gör mig levande igen* som utmärks av denna strävan mot *closure*. Drömmen om att strävan skall avstanna i ett tillstånd av spatial tid och utopiskt slutmål realiseras i *Gör mig levande igen* genom infogandet av en av de mest centrala symbolerna i Krilontrilogin: den gravyr som föreställer kröningen av kejsaren av Kina.

4. Konsten. Exemplet Kröningen av kejsaren av Kina

Romantextens pendling mellan en epistemologisk och en ontologisk problematik framträder tydligt i det avsnitt som är förlagt till en kinarestaurang. Den ena delen av restaurangen består av en och samma bild som har kopierats över en hel vägg. Bilden föreställer en stor plats som är inringad av torn och läktare och i mitten, omgiven av vakter, sitter en mantelbeklädd man på en tron. Bilden föreställer kröningen av kejsaren av Kina. Genom infogandet av denna bild (eller snarare bilder) upprättas på nytt en länk mellan *Gör mig levande igen* och Krilontrilogin.

I *Krilons resa* skickar Johannes Krilon en gravyr som föreställer kröningen av kejsaren av Kina till vännen Emil Hovall. Tavlan blir till en symbol för Johannes Krilons dröm om en utopi och ”[...]en verklighet, så som vi kanske vill se den och kommer att få se den någon gång.”⁴¹ Thure Stenström skriver i sin bok *Romantikern Eyvind Johnson* (1978) att denna gravyr oupphörligen knyter an till Krilons tankar om och längtan efter en bättre värld.⁴² Denna gravyr finns alltså även med i *Gör mig levande igen*. Det finns dock en viktig skillnad i framställningssätt mellan de två texterna. I *Gör mig levande igen* dekonstrueras gravyrens heliga, milda och högtidliga syfte såsom den beskrivs i Krilontrilogin. Istället för att beskriva Kina och kinesisk filosofi utifrån det djupa allvar och den djupa beundran som finns i Krilontrilogin berättar en av kvinnorna roliga

⁴¹ Eyvind Johnson, *Krilons resa* (Stockholm: Bonnier, 1942), s. 21.

⁴² För en diskussion kring ”Eyvind Johnson och utopierna” se Thure Stenström, *Romantikern Eyvind Johnson* (Lund: Ekstrand, 1978), s. 71-196.

historier som driver med kineser och deras språk. Distinktionen och således även hierarkin mellan finkultur (filosofi) och trivialkultur (roliga historier) upplöses genom den kritiska distans som infogandet av gravyren skapar. Detta kan tolkas som att romanen vill visa att det inte finns några original, endast formationer som hela tiden förändras: ”[f]ör Kajan fungerar de kinesbetonade ljuden eller de lätt europeiserade asiatiskt klingande antiljuden som hennes eget gnolande när hon går i skogen. Eller när hon går hemma och städar.” (s. 127)

Det är just här vi kan finna det som kännetecknar en platonsk respektive en nietscheansk upprepning och då även en övergripande skillnad mellan modernistiska och postmodernistiska romaner.⁴³ Platonsk upprepning förutsätter att det finns ett original och att själva upprepningen är en exakt kopia av detta original. Den nietscheanska upprepningen förutsätter att det finns skillnader. Den gravyr som finns med i *Krilontrilogin* (ett platonskt upprepat original)⁴⁴ är i *Gör mig levande igen* upprepad i ett oändligt antal kopior: ”[s]amma scen, samma inramade öppna plats med figurer upprepas över hela väggen. Över alla väggarna. Mönstret består bara av denna enda bild.” (s. 128) Vid ett tillfälle i *Krilons resa* stiger Hovall tillsammans med två andra män in i gravyren, på väg in i Tangs rum och i detta rum upplever de att ”[t]iden är upphävd nu”.⁴⁵ Allt står stilla, fullkomligheten är nådd i detta rum: ”[v]i har lämnat förgängligheten på jorden och vi har lämnat det helt ofattbara och vi har lämnat tiden och är *här*.”⁴⁶ Gravyren och Tangs rum symboliserar ett slutmål, ett statiskt tillstånd där all strävan upphör. Allting faller på plats i denna dröm om en ursprunglig ordning. Liksom det arketyppiska mönster som finns i *Gör mig levande igen* dekonstrueras, undermineras även den strävan efter utopin och paradiset på jorden som finns i *Krilontrilogin*. Kritik mot denna platonska upprepning,

⁴³ Jansson skiljer i sin analys av *Gör mig levande igen* på två former av upprepningar: platonsk och nietscheansk. Platonsk upprepning förutsätter att det finns ett original och att själva upprepningen är en exakt kopia av detta original. Den nietscheanska upprepningen förutsätter istället skillnad och olikhet. Jansson menar att: "[P]latonsk upprepning förutsätter djupare och egentlig likhet och överrensstämmelse. Nietscheansk upprepning däremot, förutsätter grundläggande skillnad och djupast sett egentlig olikhet. Att uppleva världen platonskt är att upptäcka eller tro sig upptäcka verkliga likheter och överrensstämmelser. Att uppleva världen nietscheanskt är att upptäcka eller tro sig upptäcka alltings egentliga skillnad och olikhet eller alltings fundamentala unicitet." Jansson, 1998, s. 54.

⁴⁴ Eyvind Johnson hade denna gravyr i sin ägo när han skrev på *Krilons resa*. Se: ”På sommarnöjet i Nockeby med omgivning”, *SvD* 2/8-1942.

⁴⁵ Johnson, *Krilons resa*, s. 450.

⁴⁶ Johnson, *Krilons resa*, s. 452-453.

som i slutändan strävar efter ett stillastående, efter en sluten helhet, efter *closure*, manifesteras i dekonstruktionen av tavlans symbolik.

I en interfoliering mellan den passage som beskriver kejsaren av Kina och bilden av Jesus, som frälsaren som skall komma och förlösa världen från synd, bemöts det som gravyren symboliserar i Krilontrilogin. Via denna interfoliering bryts även bibeltexten ned:

Om jag vore barn och kunde gå rakt in till dig mellan alla dom där människorna med sina spjut eller vad det är och sina stora hattar. Om jag kunde gå fram till dej och röra vid din mantelfäll och känna friden och visheten som strömmar ut ur vecken på din sidenkappa och som ruvar likt en fågel i din krona. Om jag kunde få vara hos dig som ett barn hos sin far så skulle jag gärna ge upp allt det mörka och hetsiga. Om du vill det skulle jag sluta äta. Blodet skulle jag avstå från och makten och girigheten. Giv mej din frid.

Då vänder han sig om och hon [Sylvia] ser kejsarens ansikte.
Det är en gubbes. Han har en slapp mun som dreglar. Därinne vänder sig tungan.
Den ligger långt framme som en vitgrå fuktig valk. Ögonen är färglösa och rinner.
Den där blicken är slocken. Han väntar bara på att bli matad.
Det är klart hon vill skrika. (s. 130-131)

Bilden av tron på en utopi, en frälsares återkomst och ett paradys på jorden undermineras och originalet beskrivs som förvanskat. Sylvia ser inte den milde kejsaren; utifrån sin personliga tolkning ser hon maken som blivit senil och beroende av henne. Den fundamentala skillnaden mellan Krilontrilogin och *Gör mig levande igen* är att i den senare dekonstrueras utopin medan den i Krilontrilogin tros existera. Trots detta finns det i den förra en rekonstruktion som fungerar som en motröst till dekonstruktionen. I mötet och spänningen mellan olika poler skapas det hela tiden något nytt som i sin tur möter nästa pol i spelet. Eller som Jacques Derrida uttrycker det: "[...] the assemblage to be proposed [différance] has the complex structure of a weaving – or of force – to go off again in different directions, just as it is always ready to tie itself up with others."⁴⁷ Denna kraft som Derrida kallar "différance" liknar den subversiva funktion, som bland annat illustreras i den passage ovan som beskriver kejsaren och gubben. Den milde kejsaren av Kina (Jesus) beskrivs med ett bibliskt färgat språk för att i nästa sekvens

⁴⁷ Jacques Derrida, "Différance", *Margins of Philosophy* (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1982), s. 3.

övergå i en grotesk framställning. Mötet mellan dessa texter och stilar skapar här en hybrid text i klyftan mellan det klassiska och det groteska. Betydelsen av detta, och som ju ligger i själva användningen av ordet hybrid, är att en sådan passage producerar nya instabila föreningar.⁴⁸ Det skapar möjligheter att ifrågasätta det system som ligger till grund för förändringen. Det ultimata målet i form av upphävd tid existerar inte i den postmodernistiska filosofin och inte heller i *Gör mig levande igen*. Det finns ingen ren nutid; allt är spår och härav upphör aldrig den tidsaktivitet som i sin tur skapar nya dekonstruerbara spår.⁴⁹

Det är möjligt att koppla resonemanget ovan till synen på individen. En platonisk upprepning förutsätter att det finns en form av uressens som är densamma för alla människor. Identiteten består av en inre kärna som styr personens handlingar, något som kan uttryckas med hjälp av ett arketyriskt mönster, en mytisk undertext. Den postmodernistiska synen på individen är den motsatta. Det finns ingen inre kärna av vårt jag som föregår våra handlingar. Jaget är istället en språklig konstruktion satt i en fortgående och evig förändring. En rekonstruktion i form av en alternativ syn på subjektiviteten kommer sålunda till stånd i användandet av det groteska bildspråk som finns i beskrivningen av tavlan. Bilden av kroppen, såsom Michail Bachtin beskriver den i *Rabelais och skrattets historia. François Rabelais' verk och den folkliga kulturen under medeltiden och renässansen* (1965), rymmer både den klassiskt, aristoteliskt slutna kroppen och dess motsats: den öppna, ymniga och groteska kroppen.⁵⁰ Genom att åkalla den ena hälften uppstår ett oundvikligt anspråk på en levandegöring av den andra halvan. I detta möte mellan två diskurser möjliggörs en rekonstruktion och en fortsättning, en levandegöring utifrån den positiva och starkt subversiva kraft som ligger i grotesken.

En norm satt utifrån synen på människan som ett enhetligt subjekt, kan ha begränsande effekter för vissa grupper i ett samhälle. Synen på könet som kulturellt

⁴⁸ Se Peter Stallybrass och Allon White, *The Politics & Poetics of Transgression* (Ithaca, N.Y.: Cornell Univ. Press, 1986): "Hybridization, a second and more complex form of the grotesque than the simply excluded 'outside' or 'low' to a given grid, produces new combinations and strange instabilities in a given semiotic system. It therefore generates the possibility of shifting *the very terms of the system itself*, by erasing and interrogation the relationships which constitute it." (s. 58)

⁴⁹ Derrida, s. 1-27.

⁵⁰ Bachtin skriver "Den groteska kroppen är som vi ofta framhållit en kropp i vardande. Den är aldrig färdig, aldrig fullbordad: den formas och skapas ständigt och den formar och skapar själv en annan kropp: vad mer är, denna kropp slukar världen och slukas själv av världen" Bachtin, 1991, s 313.

konstruerat öppnar istället möjligheter, trots olikheter. I *Gör mig levande igen* skapas i dekonstruktionen av antagandet att det finns en uressens en ny syn på det mänskliga subjektet; stereotypa bilder av kvinnlighet och av kvinnors identitet bemöts när deras röster intar en plats i traditionen.

5. Musiken. Exemplet *Eugen Onegin*

Musiken är ett språk från det goda mörkret. Den bryter ner våra andra språk, ofta mildt och liksom leende. (s. 399)

Musikaliska allusioner, liksom litterära, kan vid ett närmare studium tjäna till att förklara, beskriva och understryka karaktärernas tankar och yttranden. Den effekt som en melodi har på en fiktiv lyssnare kan bidra till att avslöja okontrollerbara känslor som frambringas av musiken. I relation till romanens kontext kan musikupplevelsen även fungera som en viktig kommentar vad gäller det samhälle och den kultur som vi lever i. Det nödvändiga i att samtala, förmågan till medkänsla och ansvar, samt kvinnors erfarenheter problematiseras i *Gör mig levande igen* bland annat i anslutning till musikallusioner.

Vid flera tillfällen beskrivs musiken som en tillflyktsort med förlösande effekt. (s. 415) Denna känsla erfar dock inte Sylvia Fransson-Bleibtreu som har lämnat kvar sin make Cyrus i Schweiz. En dag dyker Cyrus upp tillsammans med sin dotter. Sylvia inser snart att maken har blivit senil och han känner inte längre igen henne. Vid ett tillfälle börjar Cyrus sjunga på "der Leiermann" ur Franz Schuberts *Die Winterreise*. Cyrus sjunger: "[b]arfuss auf dem Eise wankt er hin und her/und sein kleiner Teller bleibt ihm immer leer." (s. 329) Sylvia fylls av förhoppning om att musiken skall väcka minnen till liv hos Cyrus och att den skall hjälpa honom att finna en väg tillbaka ut ur mörkret. *Die Winterreise* spelar emellertid med en annan förväntan som ger helt andra konnotationer. Denna sångcykel bygger på texter av Wilhelm Müller och handlar om en flykt ut från ensamheten, men målet för själva vinterresan är döden. I en sång, "Erstarrung", illustreras en längtan efter den älskade som inte längre är nära. Hennes ansikte har frusit till is i

berättarens minne och han längtar nu efter våren och därmed återupprättandet av livet och kärleken.⁵¹ Samma längtan finns i "Frühlingstraum":

Ich träumte von bunten Blumen,
so wie sie wohl blühen im Mai;
ich träumte von grünen Wiesen,
von lustigem Vogelgeschrei,
[...]
Und als die Hähne krächten,
da ward mein Auge wach;
da war es kalt und finster,
es schrieen die Raben vom Dach⁵²

Men inte heller här infrias diktjagets längtan efter våren och därmed mötet med den älskade. Cyrus som har sjunkit in i ett mörker utan återvändo har inte möjlighet att förmedla sin vanmakt. Genom att infoga allusionen på *Die Winterreise* i texten öppnas vägen till Cyrus inre, samtidigt som vägen till ytterligare en berättelse öppnas.

Detta avsnitt är intressant av flera anledningar. För det första förstärker den ett arketypiskt mönster som spelar med död – pånyttfödelse och vinter – vår, men även detta mönstrets sammanbrott. För det andra korresponderar denna specifika händelse med en annan romantext. I Thomas Manns roman *Der Zauberberg* (1924) finns en central passage som beskriver hur protagonisten, Hans Castorp, i ensamhet lyssnar till ett av sina favoritstycken, Schuberts "Der Lindenbaum" ur *Die Winterreise*.⁵³ Hans Castorp lever isolerad från omvärlden på ett schweiziskt sanatorium. På kvällarna låser han in sig tillsammans med en grammofon och lyssnar på musik. Alex Aronson som har analyserat de passager i *Der Zauberberg* där Castorp lyssnar på musik menar att dessa musikstycken blir till metaforer för själslig transcendens: de symboliserar människans sökande efter en högre sanning, harmoni och självinsikt. Höjdpunkten i Castorps sökande inträffar, enligt Aronson, när han lyssnar på "Der Lindenbaum".⁵⁴

Det ljusa framtidshopp som man, trots den desillusion som krigets närvaro i romanen speglar, finner i *Der Zauberberg* finns inte i *Gör mig levande igen*. Ansatser till

⁵¹ Franz Schubert, "Erstarrung", *Winterreise*, Musiktryck: op. 89, (N.Y.: Lea Pocket Scores, 1946), s. 10-15.

⁵² Schubert, s. 36-39.

⁵³ Thomas Mann, *Bergtagen II*, (Stockholm: Bonnier, 1929), s. 445-449.

⁵⁴ Alex Aronson, *Music and the Novel: a Study in Twentieth Century Fiction*, (Totowa, NJ.: Rowman and Littlefield, 1980), s. 80-84.

självinsikt, epifani och tro på konstens möjlighet att hela fullföljs inte i den senare. Passagen som beskriver hur Sylvia tolkar Cyrus sång som en önskan om att få lyssna till *Die Winterreise*, startar i förhoppningen om en återfödelse. För Cyrus sker ingen personlig återfödelse och han finner ingen väg tillbaka ut ur mörkret. Sylvia inser till slut att musiken inte kommer att nå Cyrus: “[d]en har nu kommit fram till Der Lindenbaum. Hon längtar efter mörkret som är i dess krona, mörkret utan namn.” (s. 332) Denna centrala passage är ett exempel på den litterära tradition och det modernistiska formexperiment som *Gör mig levande igen* är förankrad i och som bemöts och omformuleras. I det följande hoppas jag kunna visa hur Ekman använder denna tradition och modernismens formexperiment för att i dialogen med andra författarskap och texter skapa alternativa förhållningssätt. Vi kommer att se hur *Gör mig levande igen* behöver den tradition som ifrågasätts. Dels för att överhuvudtaget kunna existera, dels för att kunna kritisera och ifrågasätta samhället och den egna diskursen.

"Verbal musik" är ett gemensamt begrepp som innefattar de texter som beskriver ett musikstyckes effekt på en fiktiv åhörare. Genom att använda så kallad "verbal musik" ansluter sig Ekman till en tradition av prosaförfattare som använder denna teknik, bland andra Thomas Mann, James Joyce, Aldous Huxley och Marcel Proust.⁵⁵ Detta förhållande till en modernistisk tradition är skönjbart i den teknik som Ekman använder för att låta musiken framkalla minnen i form av bilder och i bildspråket i form av synestesier för att bland annat beskriva ljud genom färger.⁵⁶ Tekniken påminner om Marcel Prousts metod i *A la recherche du temps perdu* (1913-1927), och har bl. a. tillämpats av Eyvind Johnson i dennes verk. I *Grupp Krilon* lyssnar de sju männen i samtalsgruppen till Chopin. Tankarna flyger, minnesbilder framträder och musiken beskrivs i bilder:

⁵⁵ Paul S. Scher, "Litteratur och musik – en forskningsöversikt", *I musernas tjänst. Studier i konstarnas interrelationer*, red Ulla-Britta Lagerroth, Hans Lund, Peter Luthersson & Anders Mortenson (Stockholm: Symposion, 1993), s. 277.

⁵⁶ Thure Stenström placerar musikbeskrivningarna i en lång tradition från Proust tillbaka till symbolisterna och han beskriver även hur Eyvind Johnson använder denna teknik i *Krilontrilogin*: "Det är till denna musik [Chopins Scherzo i b-moll och Etyd i Gess-dur] Krilon-gruppens medlemmar knyter sitt fria, associativa lyssnande. Samtidigt är det påfallande, att de inte stannar för musikens egna egenskaper [...] I stället låter de sig förledas att 'tänka på annat' och företar därvid en djupdykning i sinnen och minnenas värld, som tjänar att karakterisera deras karaktärer och känsloläge, deras förflutna och deras nu, deras smärta och deras lycka." Se Stenström, s. 41-42.

Luckor öppnas under musiken, luckor som är stängda eller halvt stängda mot det förflutna och mot framtiden. Man tänker inte, man ser. Regn av blommor, eller stenskred kanske, men man själv är med där; erövringar av lycka eller förlusten av den. Klar stjärnenatt, översnöade fält under månen, ett ansikte, ett rum, minnen.⁵⁷

Musikupplevelsen och dess effekt på en fiktiv åhörare framträder särskilt tydligt i det avsnitt där Oda lyssnar på Tjajkovskijs opera baserad på Pusjkins versepos *Eugen Onegin* (1823-31). Världar som består av två olika texter kolliderar här; samtidigt som Oda reflekterar över sitt liv, på samma gång som kvinnors villkor problematiseras, speglas romanens förhållande till Krilontrilogin och en modernistisk tradition. Oda fungerar som musikstyckets yttre referens. Hon associerar fritt kring musiken, försöker beskriva den, upplever att den utlöser minnen och föder tankar. Med hjälp av inre monolog beskrivs Odas medvetandeström av känslor och mer eller mindre outtalade föreställningar, samtidigt som läsaren får tillträde till Odas alla sinneserfarenheter: ljud, lukter, själsintryck och tankar. Med hjälp av synestesier och "audition colorée"⁵⁸ beskrivs musiken: "Ändå är det målat i pastell: oboens melodislinga, flöjtens och klarinetterns taltrastekon och harpans klang i bottenfärgen." (s. 403)

Den inre monologen är som bekant ett av den modernistiska prosans mest framträdande kännetecken. Odas tankar kretsar kring förhållandet med Johan Krylund samt kring den ambivalens hon känner inför sveket mot hans hustru och sin make. Oda nämner aldrig sin älskare Johan Krylunds namn, ändå är det på deras förhållande som hon tänker. Dessa bilder och tankar skildras dock genom andra texter och relaterar således inte till romantikens verklighet utan till andra skönlitterära texter och fiktiva personer: "Vad hette det där danska körstycket jag hörde? Mannen som förälskat sig i vännens fru." (s. 402) Enligt Brian McHale förutsätter den modernistiska användningen av inre monolog en epistemologisk frågeställning som utgår från att det finns *en* stabil värld utanför språket. Den postmodernistiska användningen av inre monolog tillstår däremot att det inte finns en värld, utan flera världar med olika ontologisk status.⁵⁹ Det är på detta senare vis som den inre monologen utnyttjas i *Gör mig levande igen*. Författaren

⁵⁷ Eyvind Johnson, *Grupp Krilon*, s. 74.

⁵⁸ Färgord nyttjade om ljud, se Peter Hallberg, *Litterär teori och stilistik* (Göteborg: Akademiförlaget, 1992), s. 84.

⁵⁹ Brian McHale skriver om skillnaden mellan den modernistiska användningen av inre monolog och den postmodernistiska. Som exempel anför McHale dels Molly Blooms inre monolog i *Ulysses* (1922), dels Anna Livia Plurabelles i *Finnegans Wake* (1939), s. 234.

använder en modernistisk tradition som utgångspunkt, bearbetar denna och rör sig mot en postmodernistisk position. I denna rörelse skapas en rekonstruktion i form av en alternativ syn på hur kvinnor i litteraturen uppfattats samt öppnar en struktur i vilken en kvinnlig tematik dolts bakom ett versepos manliga titel.

Oda lyssnar alltså till Tjajkovskijs opera som handlar om Tatjanas kärlek till Eugen Onegin. I verseposet beskrivs hur Tatjana känner ambivalens och osäkerhet inför sina känslor gentemot Onegin. Hon beslutar sig för att skriva ett brev till honom, där hon förklarar sin kärlek. Onegin avvisar henne. De båda möts dock igen och Onegin blir då förälskad i Tatjana som har gift sig. *Eugen Onegin* kan ses som grundackordet som ackompanjerar Odas tankar och känslor. Operans libretto införlivas med Odas medvetande och kommenterar hennes eget liv, hennes val, förhållandet till Johan Krylund, triangeldramat, svek, obesvarad kärlek och undran över vad som hade kunnat bli.

Till ackompanjemang av operan, som enligt Oda borde ha haft ett kvinnonamn ("Hon ser de två korsade duellpistolerna och namnet som borde ha varit ett annat. Tatjana borde den ha hetat" s. 315) diskuteras kvinnans ställning dels under romantiken och dels hur kvinnor och kvinnlighet betraktas idag. Under romantiken växte som bekant nya tankar om äktenskap och kärlek sig starkare. I samband med det stora intresset för individen blev förälskelsen nu en viktigare förutsättning vid giftermål. Kvinnorna var dock fortfarande tvungna att se till sin försörjning genom att gifta sig till ekonomisk trygghet. Följaktligen blev det problematiskt för dem att förena den praktiska försörjningen med förälskelsen och en klyvnad uppstod i den kvinnliga identiteten och själslivet.⁶⁰ Det är denna klyvnad och vilshenhet som beskrivs i Odas tankar om Tatjanas kärlek till Eugen Onegin.⁶¹

Onegin, han är *den andre*. Det andra livet. Tvånget, sjukdomen. Eller livets högsta lycka... stackars flicka. Hon är full av ångest. Ambivalens. Hon vet nog så ung hon är att kärleken är ambivalens. [---] Ja, romantiken var väl början till vår ambivalens. Arma gubbe varför spela kan det smärtorna fördela... kluvenhet hade uppstått [...] *Drugoi! Drugoi!* Det är romantikens röst. [---] En ny kluvenhet uppstår och de får veta det just där, på enkelt, romantiskt och föraktat språk. (s. 402)

⁶⁰ Eva Lis Bjurman, *Catrines intressanta blekhet: unga kvinnors möte med de nya kärlekskraven 1750-1830* (Eslöv: Symposion, 1998), s. 35.

⁶¹ Jfr även Alexander Pusjkin, *Eugen Onegin* (Stockholm: Bonnier, 1918), s. 68-70, Tatjanas brev till Eugen Onegin.

Den romantiska synen på individen och på samhället med dess uppdelning i en offentlig och en privat sfär innefattar ofta en syn på kvinnan som starkt kopplad till natur och känslor medan mannen relateras till intellekt, förnuft och kultur. Kvinnor har heller inte haft tillgång till samma allvarliga och intellektuella samtalsgemenskap som männen. När Oda sätter på musiken funderar hon över hur musiken tar kvinnorna på allvar, tar deras samtal på allvar. I *Gör mig levande igen* synliggörs kvinnors rättighet och tillgång till det allvarliga och intellektuella samtalet men vi påminns även om hur kvinnor tystats och förvisats till platser som ofta inte varit självvalda:

Nu har de visst gett sig iväg för det är bara kvinnoröster kvar. Tänk när de inte fick sjunga, när de hade pojkar och stympade män, röster utan kvinnoerfarenhet, utan våra känslor och minnen i rösterna. Men kanske med något annat, inte tomhetens briljans utan en sällsam färg på rösten, som skuggor kan ha färg: violblåbrunt, varmt ockra, det smärtsamt förlorades färg. (s. 400)

Kollisionen mellan olika idéer möjliggör en mångskiftande verksamhet i konstruerandet av ett kvinnligt subjekt och av ett alternativ till kanon. Det ”normala subjektet” har definierats utifrån ett normgivande samhälle som varit ett patriarkat och har medfört en marginalisering av de grupper som fallit utanför denna definition. Kvinnor har, med Simone de Beauvoirs formulering, varit *den Andra*. I *Gör mig levande igen* lyfts dessa *andra* världar fram i kollisionerna. Denna dubbla och mångfacetterade syn på det mänskliga subjektet och kvinnan manifesteras både av de skiftande identiteterna på kvinnorna i gruppen, men även inom de enskilda kvinnorna ryms en dialog med *det andra* – i polemik mot synen på det enhetliga subjektet. I dessa kollisioner skapas det möjligheter för marginaliserade världar i en, för dem, tidigare sluten struktur.

I *A Room of One's Own* (1929) beskriver Virginia Woolf hur kvinnor fungerar som speglar och hur de då reflekterar en bild av kvinnlighet som egentligen är en mer omfattande bild av maskuliniteten - en maskulinitet som skapat de bilder som finns av kvinnan.⁶² Själva spegeltittandet spelar en viktig roll i den passage där Oda lyssnar till *Eugen Onegin*. Spegel har en naturlig koppling till skönhet och yttre förutsättningar och reflekterar en statisk bild:

⁶² Virginia Woolf, *A Room of One's Own* (London: Penguin Books, 1945), s. 37-38.

Men man börjar ledsna på det där kvinnliga spegelstirrandet. Operor och film fulla av spegelstirrande damer. Har alla karlar för sig att vi stirrar på oss själva i ensamheten? Att vi grubblar oss tokiga utan att komma längre än till spegelytan; kort sagt att vi undrar hur vi tar oss ut. Det stämmer inte. Han borde inte ha haft något spegelstirrande. [---] Vi är något mer än vår biologiska ålder och våra sociala och psykologiska omständigheter betecknar. Vi är också naken röst: människosmärta. Men så sällan den får bryta fram. På den tiden måste den ta sig igenom ljuvheten, som genom en massa hindrande tyll eller gastyg. Nu är det cynismen. (s. 401-402)

Gör mig levande igen söker sig mot en ny definition av ordet kvinna och kvinnlighet. Denna strävan möjliggörs genom att möta redan etablerade bilder och idéer i en dialog och omformulera det språk som har haft patent på definitionen av kvinnlighet. Alice Jardine skriver, med hänvisning till Goux, hur historien har varit en historia för Mannen och män men att det nu börjat skapas en ny historia och en ny syn på kvinnlighet där "all images have been banned."⁶³ Bilden illustrerar synen på kvinnan som ett substitut och ett objekt, då kvinnor i massmedia och litteratur ofta framställts som objekt.⁶⁴ De bilder och metaforer som varit betydelsebärande vid beskrivningar av kvinnan och "det kvinnliga" utgår ifrån egenskaper som än idag förknippas med kvinnlighet. I *Gör mig levande igen* måste kvinnorna i romanen söka bortom de speglar som symboliserar en statiskt stillastående återspeglning och som inte visar det som är växande och föränderligt. Den stereotypa bilden av den väna, trogna, oskuldsfulla kvinnan krockar i passagen nedan med det andra som ryms i Olga:

Han har upptäckt *drugoie*. Hos flickan [Olga] har han sett det. Det bor en demon inne i ljuvheten. Olga är en ros och en orm. Och Lenski orkar inte bära *det andra*. Han brusar iväg mot entydigheten med en duellpistol i handen. Tatjanas tema när det kommer tillbaka i stråkarna visar hur mycket längre hon kommit. Hon hårbärgar redan *det andra* fast hon sjunger:

jag är förlorad
jag är förlorad...

Ja, det är paradoxen. Man vinner sin själ genom att förlora det lilla sårade jaget. Common knowledge. Men sällan praktiserad. (s. 405-406)

⁶³ Alice A. Jardine, *Gynesis. Configurations of Woman and Modernity* (Ithaca: Cornell Univ. Press, 1985), s. 33.

⁶⁴ Maggie Humm, *The Dictionary of Feminist Theory* (Columbus: Ohio State University Press, 1995), s. 207.

Olga beskrivs i passagen dels som jungfru Marias motsvarighet, utifrån rosen som en symbol för Jungfru Maria och kyskhets och renhet.⁶⁵ Dels beskrivs hon som en demon, med andra ord som en sexuellt lockande och svekfull Eva. Olgas fästman, Lenski, chockas av att hon även innehåller *det andra*. Istället för att bejaka den skillnad som finns hos Olga bruser han iväg mot entydigheten. (s. 405) I *Gör mig levande igen* spänner huvudpersonerna över alla åldrar och således skildras olika aspekter i ett kvinnoliv. De medelålders och åldrande kvinnorna skildras med all den ungdomlighet, passion och sorg som rasar under ytan. En polemik mot den traditionella bilden av kvinnan och mot definitionen av den enhetliga och enkelt sammansatta människan manifesteras gång på gång.

Romanens förhållande till en modernistisk tradition avspeglas alltså särskilt tydligt i det avsnitt där Oda lyssnar till *Eugen Onegin*. Genom att *Gör mig levande igen* förhåller sig till en modernistisk tradition i form av allusioner, stilgrepp och teknik, fungerar den som en motsägelsefull text. Romanen arbetar för att ifrågasätta och bryta ned traditionen – samtidigt som den är beroende av denna för att kunna existera. I denna motsättning rekonstrueras en kvinnoröst som tidigare dolts bakom det manliga namnet på Pusjkins versepos. I mötet mellan *Eugen Onegin* och *Gör mig levande igen* kritiseras den bild av kvinnan som finns i den förra och i denna kollision mellan olika världar skapas ett *annat* perspektiv.

6. Ett annat perspektiv

I *Gör mig levande igen* tar kvinnorna tillbaka rätten till samtalet. Romanen är skriven utifrån ett renodlat kvinnoperspektiv och lyfter således fram kvinnors problematik och deras rätt till en plats i den offentliga sfären. Romanen är en omskrivning av och en fortsättning på Krilontrilogin, som är skriven ur (till största delen) manliga perspektiv. Ett exempel på hur kvinnorna i Krilontrilogin förvisas till platser utanför den manliga sfären illustreras i ett samtal mellan Jonas Frid och en man vid namn Eugen Olésen:

⁶⁵ Cooper, s. 159.

Eugen såg något lättad ut, kanhända snopen med. Han fortsatte i sin djärvhet:
 - Jag vet en del om det krilonska förbundet också, kan jag tala om!
 Jonas Frid tittade stint på honom. [...] Och nu blandade sig Flora i detta samtal mellan män:
 - Vad är det krilonska förbundet för nånting, Eugen? [...]
 - Det är nånting så ruskigt, så det kan man inte berätta i damsällskap.⁶⁶

Kollisionen med Eyvind Johnsons text genererar en alternativ syn både vad gäller tradition och kvinnlighet. I *Gör mig levande igen* berättas en annan historia som tydligare fokuserar kvinnors erfarenheter. Den handlar om en grupp som först var en syjunta och sedan blev en samtalsgrupp som diskuterar litteratur och aktuella samhällsproblem. Beskrivningen av hur Sylvia arbetar med att restaurera ett åldrigt tygstycke blir till en symbol för det kvinnliga perspektiv som levandegörs i romanen:

Mödrarnas och de äldre systrarnas omsorger försvinner, den lättförgängliga skönheten i en kvinnovärld grånar, blir spröd och vissnar, multnar. Högtidstunikan förintas nästan lika snabbt som de rosiga bröstvårtorna.

Varsamt, varsamt. Plocka tråd efter tråd lika nätt som en gång inslaget skyttlades i den tunna väven. Den gjordes i en enkel ram. Kanske hölls varprompan nere av en fastknuten sten. Vävens komplikation fanns i hjärnan och utfördes med fingrarna. Spår av skäl och motskäl, en bild ur hjärnor. (s. 102-103)

Jämför vi historien, som skildrat och synliggjort männen, med en väv så har det med Elin Wägners formulering ”[...] lyckats göra en historia enbart av inslaget”.⁶⁷ I *Gör mig levande igen* lyfts även varpen – kvinnornas historia – fram. Det är en historia som bland annat berättas genom tillbakablickar på svenskt fyrtiotal. Ett annat perspektiv, en kvinnas minnen från krigstiden, växer fram i mötet mellan det redan skildrade och det icke skildrade:

- Så marscherade Hitlers armé in i Polen, rullade, dundrade in, tjöt i luften antar jag. Den tredje september var det krig. Storkrig. Jag satt och skalade äpplen. Svamp, äpplen, lingon. Sånt hade vi börjat tänka på och samla ihop. När statsministern höll sitt radiotal den tionde oktober har jag också ett minne av äpplen som långsamt blir bruna. Skalkringlorna. Vattnet med citronsyra som jag skulle lägga frukten i. Det glömde jag. Di mörknade och hans röst bad oss vara lugna. [...] Då, den tionde oktober, satt jag mitt i Helsingfors och skalade äpplen som blev alldeles bruna. [...] Historien skriver sig framåt trevande och klottrande. Den slirar och far. Man vet ingenting om vilken väg den tänker ta. Man skalar

⁶⁶ Johnson, *Grupp Krilon*, s. 484.

⁶⁷ Wägner, s. 68. Se inledningen i denna uppsats.

äpplen och känner den otäcka rökstanken. Kanske dricker man för mycke och man undrar hur man skall göra med sitt barn. Om det blir allvar. Eller om det inte...
(s. 314)

Romanen ger ordet till kvinnorna och berättar om hur och på vilket sätt dessa kvinnor ibland får kämpa för att få rätt till samtalet och till en plats i traditionen. Kvinnor har uteslutits från traditionen bland annat på grund av att de inte har tillerkänts det hegemoniska jagets status; de har inte ansetts förfoga över förnuftet utan istället beskrivits som emotionella och irrationella. Det manliga som utgörs av det politiska, sociala, ekonomiska och intellektuella är i centrum, medan det som enligt tradition betraktats som kvinnligt, det privata, känslosamma och husliga, befinner sig i marginalen. Kerstin Ekmans s.k. Katrineholmssvit tematiserar denna traditionella polaritet mellan kvinnligt och manligt. Kvinnorna står för naturen och det gamla bondesamhället medan männen sammankopplas med staden, industrialiseringen och makten. I romanerna utspelas en kamp mellan det manliga och det kvinnliga liksom mellan teknik och natur. På samma sätt som naturen är underkastad det framväxande industrisamhället så är kvinnan underkastad mannen, mannen är den dominerande medan kvinnan är den underordnade.⁶⁸ I *Gör mig levande igen* bemöts och tillbakavisas den patriarkala struktur som gömmer sig bakom det sunda och intellektuella förnuftet i rekonstruktionen av ett kvinnligt subjekt i texten. Denna rekonstruktion synliggörs av en grotesk subversiv kraft.

Karaktärerna i romanen slåss mot ett system som har förfrusit dem, men flera av dem rymmer det som Mary Russo i sin essä "Female Grotesques: Carnival and Theory" (1986) beskriver som den kraft som finns inneboende i det karnevalistiska och groteska, en kraft som skapas i viljan av att göra "[...] a spectacle out of herself."⁶⁹ Att det i *Gör mig levande igen* finns en dylik kraft som vänder upp och ned på bilden av hur en kvinna bör uppträda och se ut, en kraft som ligger i att göra ett spektakel av sig själv, illustreras redan i inledningskapitlet när Oda är på väg till kyrkogården: "Oda måste passa sig så att hon inte blir förgargelseväckande. Hon är gammal. Född på 1911." (s. 5) Själv tänker hon: "[i]nuti mig svävar vågrätt en fyrtiotaldam med orubbade lockar och rasben." (s. 16) En

⁶⁸ Schottenius, s. 41-67.

⁶⁹ Mary Russo, "Female Grotesques: Carnival and Theory", *Writing on the Body. Female Embodiment and Feminist Theory*, Katie Conboy, Nadia Medina och Sarah Stanbury red. (New York: Columbia University Press, 1997), s. 318.

önskan att bryta sig loss från begränsande normer förstärks av att de flesta av kvinnorna har fågelnamn: Sigge Falk, Blenda Uvhult, Kajan Tideström, Ulla Häger och Ruth Anser.⁷⁰ Fågelsymboliken är dubbelbottnad. Å ena sidan står fågeln för frihet och möjlighet att ta sig från plats till plats, men å andra sidan ger den också motsatta konnotationer. Under romantiken var kvinnoidealet starkt sammankopplat med fågelns sprödhet och dess funktion som symbol för det sinnliga och avsaknaden av jordiska begär. Kvinnor skulle äta lite, trippa runt på tå, andas försiktigt och deras känslspektra var begränsat. Den klädedräkt som kvinnor bar under romantiken påminner starkt om just fågelns.^{71 72}

Dekonstruktionen av en enhetlig och monologisk världsordning illustreras i ett 'samtal' mellan professor S. A. Idhahl och Oda Arpman. Sigge skall vid ett möte på Whitlockska lägga fram sin tes om hur Eyvind Johnson fick uppslaget till Krilontrilogin. Oda har nämligen berättat för Sigge att Johan Krylund mötte Eyvind Johnson ute på isen en kall vinterdag och att han där berättade för författaren om den samtalsgrupp som han och några vänner hade bildat. Siggens teori är alltså att författarens fiktion har verklighetsbakgrund: "[...] här står en kvinna med pinniga ben och talar och talar sidan ner, vänster höger, sidan ner och påstår att Johannes Krilon inte bara var uppbyggd av flingor som föll omsorgsfullt och metodiskt, melodiskt utan också av en vinterdags slump, av möte." (s. 110) Detta protesterar professorn i litteraturvetenskap, S. A. Idhahl, starkt emot. Idhahl kan här ses som en representant för kanon och traditionen: "[h]an låter godmodig och faderlig". (s. 114) Idhahl redogör för den vedertagna tolkningen av Krilontrilogin och motsätter sig den unga kvinnliga doktorandens antaganden: "[v]i vet att protokollsutgåvan trycktes 1948. Det är vår terminus ante quem. Vår? Varför säger

⁷⁰ Intressant att notera i detta sammanhang är att omslaget till originalutgåvan av Johannes Edfelts diktsamling *Vintern är lång* föreställer en förfrusen fågel.

⁷¹ Elisabeth Mansén, "Den bevingade kvinnan – mänskligt och omänskligt i romantikens kvinnoliv", *Mänskligt och omänskligt*, Hans Andersson och Ulla-Britta Lagerroth red. (Lund: Lund Univ. Press, 1992), s. 57-71.

⁷² En annan tolkningsmöjlighet är fågelsymbolikens närhet till historien om Philomela. I Ovidius *Metamorfoser* berättas om hur Philomelas svåger, Tereus, våldtar henne och för att hon inte skall berätta för någon om övergreppet skär han ut hennes tunga. Philomela väver då en väv som skildrar händelsen och visar den för sin syster Procne. Procne dödar sitt och Tereus barn och ger det som frukost till maken. Tereus hotar med hämnd och för att skydda sig förvandlas de båda kvinnorna till fåglar. I *Gör mig levande igen* har alla kvinnorna utsatts för någon form av svek. Sigge blir bedragen av Janne, Ulla Häger har levt tillsammans med en våldsam man och Kajan Tideström är ett offer för den patriarkala maktstruktur som föder våld.

han så! *Vi vet, vi antar.*" (s. 116) "*Vi vet, vi antar*", orden kan läsas som en illustration av kanons eller patriarkatets roll som uttolkare av 'sanningen'. Professorn personifierar den bild som finns av hur man ställt förnuft mot känsla och man mot kvinna. Under Idhahls monolog visar Oda sitt missnöje genom att högljutt fnysa, sucka och ljudligt dra upp luft. (s. 114) Beskrivningen av hur Oda dekonstruerar Idhahls tolkning av Krilontrilogin fungerar som en centrifugal kraft, uttryckt i en grotesk subversiv akt som oavbrutet stör och stöter mot den centripetala kraft som åskådliggörs av Idhahls tolkning och tal.⁷³ Oda beskrivs utifrån en av groteskens mest kännetecknande bildspråk: hur kroppens inre (i detta fall tarmar) sammansmälter med det yttre (Odas klänning).⁷⁴ När Oda så tar ordet från Idhahl, lyckas hon också behålla det genom den kraft som finns i det karnevalistiska och groteska, nämligen att göra ett spektakel av sig själv:

Nu reser sig Oda. Det är ett helt evenemang eftersom hon samtidigt tappar käppen. [---] Oda har brölat till. Det är inte ens säkert att S.A. Idhahl uppfattat frågan. Oda har inte fått ordet, hon har tagit det. Men varför måste hon låta som en bronslur? [...]
Kajan har själv sytt klänningen som går omlott framtill och döljer *att Odas mage eller kanske hennes tarmsystem har utvecklat sig till något tämligen självständigt.*
[---]
- S...A...Idhahl, säger hon långsamt och tydligt. Vilket fantasieggande namn. Id och hal. Vad kunde inte författaren Eyvind Johnson ha gjort av det. Kanske skulle han ha suggererat något fisklikt. [---] Oda suger på Idhahls initialer. [---]
- Han kunde ha fått det komiska infallet att det betydde Såpat Aap-arsel! [...]
- Nu så, säger Idhahl, nu ska vi kanske återgå till diskussionen.
- Haaal, säger Oda. Hal som ett Såpat Aap-arsel... (s. 116-118, min kursiv.)

⁷³ I Bachtins beskrivning av romangenrens meningsproduktion, dess heteroglossia, utgår han från två motsatta krafter. Dels en centripetal kraft som strävar mot ett enhetligt centrum, jämförbart med ett "unitary language", ett monologiskt språk. Dels en centrifugal kraft som består av flera olikartade språk. Denna centrifugala kraft är riktad mot den centripetala och utgör i själva verket det skenbara "unitary language". Bachtin skriver: "Alongside the centripetal forces, the centrifugal forces of language carry on their uninterrupted work; alongside verbal-ideological centralization and unification, the uninterrupted processes of decentralization and disunification go forward." Se Mikhail Bakhtin, "Discourse in the Novel", *The Dialogic Imagination*, red. Michael Holquist (Austin: Univ. of Texas P., 1981), s. 272. Modernismens karakteristiska tekniker och de kanoniserade texter vilka utgör den litterära tradition som *Gör mig levande igen* är förankrad i, kan ses som de centripetala krafter ("unitary language") vilka strukturerar verket. I romanen verkar också motsatta centrifugala krafter som arbetar för att bryta ned detta "unitary language".

⁷⁴ Bachtin skriver: "[...] grotesken [befattar sig inte] med den släta och ogenomträngliga ytan, som sluter och avgränsar kroppen till en isolerad och avslutad företeelse. Den groteska bilden visar därför inte bara kroppens yttre utan även inre fysionomi: blod, tarmar, hjärta och andra inre organ. Ibland smälter den inre och yttre fysionomin samman i en enda bild." Se Bachtin, 1991 s. 314-315.

I grotesken finns en subversiv kraft som bejakar 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* skildras sålunda inte bara *en värld* och *en ordning*, utan genom grotesken vidgas givna gränser för meningsproduktion.⁷⁵

Förut i denna uppsats har beskrivits hur kvinnor utestängts från det allvarliga och intellektuella samtalet. De har förvisats till platser utanför de manliga diskussionsgruppernas sfär. I Ekmans möte med Johnsons text skapas en kritisk distans till detta exkluderande av vissa grupper och Ekmans roman manar till ett ifrågasättande av etablerade värderingar. Detta ifrågasättande sker inte bara utifrån hennes omskrivning av Krilontrilogin, utan även i mötet med andra texter. En erövring av en plats i en manlig gemenskap rekonstrueras i kollisionen mellan *Gör mig levande igen* och *Nathan der Weise*. När Sigge är i Saladins palats tillsammans med Nathan inser hon plötsligt att hon är en apa. Männen i palatset tillåter inte en kvinna tillträde, men en apa går bra. Nathan säger till Sigge:

Det var nödvändigt, gnädiges Fräulein, [att förvandla Sigge till en apa] viskar Nathan. Jag försäkrar er. Det hade inte gått för sig annars. Som kvinna, som mänsklig kvinna, skulle ni inte fått tillfälle att följa det samtal som jag snart genom en nådig vink hoppas bli delaktig av. Ni hade blivit ledsagad till kvinnoavdelningen i palatset, till den store Sal-Al-Dins harem. (s. 384)

Sigge tror att hon skall få vara med om ett intressant och intellektuellt samtal. Men männens prat upplevs av Sigge som ett enda murrande och surrande: ”[s]urr surr murr. De talar rappakalja så att det fläktar i mustascherna. Murr murr murr. De kommer långa siratliga kedjor av viktiga och ädla ord ur dem, de ringlar ur deras munnar. De läppjar på myntate och sirapstjockt kaffe. De äter konfekt ur skålen.” (s. 385) Siggas upplevelse av männens samtal nivellerar den hierarkiska struktur i vilken männens samtal stått högre och ansetts grundade på förnuft och intellekt.

Sigge träffar dock en annan man som hon inleder ett samtal med, en vänlig man som erbjuder apan Sigge konfekt: ”[h]on tar ett ekollon igen. Ett ljusgrönt med gyllene

⁷⁵ Bachtin, 1991, s. 57-58.

mössa. Det slafsar lite när hon äter.” (s. 391) Ekollonet är även en fallossymbol⁷⁶ och beskrivningen av hur Sigge snaskar på konfekten sammanfaller med hur Bachtin beskriver munnen och mänskliga kroppsdelar som antar en djurisk formation som ett av groteskens vanligaste framställningssätt.⁷⁷ Sigge upptäcker alltså till slut att hon har förvandlats till en apa, en grotesk förvandling som samtidigt är frigörande:

Munnen och käkarna känns stela. Tungan är klumpig och vänder sig under gommen. Den far över tänderna som verkar knöliga [---] Hon har sett foten. Den syns nu. Den är glest svarthårig. Den har en utpetande griptå och långa bruna naglar. Den är vidrig. [...] Sigge särar på händerna och låter armarna komma fram ur slöja och siden. De är håriga. Händerna också. Fast inte på insidan. De knotiga långa fingrarna har naglar som kupar sig. Brungula. Nej – detta är vämjeligt. Hon känner med tungan på tänderna igen och låter fingrarna med de starka naglarna treva på hjässan. [...] Jag är en apa. (s. 380-383)

Den ironisk parodiska kritiken är riktad mot det patriarkala samhället som uteslutit kvinnan ur samtalets gemenskap. Det manliga samtalet nivelleras och möter det kvinnliga illustrerat med hjälp av ett groteskt bildspråk. Sigge förvandlas till en apa och äter fallossymbolen; genom dessa groteskt subversiva akter tar hon sin plats i det manliga samtalets sfär.

⁷⁶ Cooper, s. 40, samt Biedermann, s. 98.

⁷⁷ Bachtin, 1991, s. 314.