

MÖRKRETS HAV: LYRISK IMPRESSIONISM I JOSEFINE KLOUGARTS OM MØRKE

Henrik Johnsson (UiT – Norges arktiske universitet)

Abstract

I artikeln kombineras en läsning av förgänglighetstematiken i Josefine Klougarts roman Om mørke (2013) med en undersökning av romanens litteraturhistoriska kontext. Artikeln argumenterar för att Klougarts roman bör förstås som ett exempel på lyrisk fiktion, och att Klougart arbetar i en tradition av litterär impressionism. Artikeln sätter romanens fragmentestetik, berättarperspektiv och bildspråk i relation till romanens centrala förgänglighetstematikk

Nyckelord

Josefine Klougart; lyrisk fiktion; litterär impressionism

Efter romandebuten med *Stigninger og Fald* (2010), som på kort tid fick sällskap av *Hallerne* (2011), *Én af os sover* (2012) och *Om mørke* (2013), har Josefine Klougart kommit att inta en framträdande ställning i den danska samtidslitteraturen. Hennes romaner har nominerats till åtskilliga litterära priser, och flera av romanerna har också översatts till norska och svenska.¹ Som en höjdpunkt i författarskapet framstår *Om mørke*, som har tilldragit sig särskild uppmärksamhet till följd av ett ovanligt komplext formspråk.² När en recensent av den svenska översättningen av Klougarts senaste roman, *New Forest* (2016), omtalar Klougart som "Nordens Virginia Woolf" (Rabe 2019) kan man ta detta till intäkt för att karaktärisera författarskapet som tongivande i både en dansk och en bredare skandinavisk kontext.

Forskningen kring Klougarts författarskap är ännu relativt begränsad, men några mönster kan ändå urskiljas i sekundärlitteraturen. Det påpekas gärna att Klougart låter sig inspireras av modernismens klassiker, i synnerhet Virginia Woolf, vars författarskap tenderar att användas som en nyckel för att förstå Klougarts säregna stil. Klougarts romaner präglas av ett bruk av bilder som utgör både ett stilgrepp och en tematik i egen rätt. Den bildskapande fantasi som kännetecknar författarskapet har tidigare varit föremål för undersökning, inte minst i Lilian Munk Rösings artikel "Topos og trope hos Josefine Klougart" (2014), som jag får anledning att återkomma till. Man kan notera att Klougarts bruk av bilder, i synnerhet i *Om mørke*, tycks försvåra för det litteraturvetenskapliga tolkningsarbetet, vilket i sig verkar utgöra en lockelse för hugade uttolkare.³

¹ *Stigninger og Fald* och *Én af os sover* har nominerats till Nordiska rådets litteraturpris, och *Om mørke* har nominerats till DR Romanprisen. *Én af os sover* och *Om mørke* har översatts till norska och svenska, *Stigninger og Fald* till norska, och *New Forest* till svenska.

² Om romanens mottagande, se Solbakken (2015).

³ Tendensen kan exemplifieras av Hedvig Solbakkens kommentar om att hon "hadde store problemer med å lese *Om mørke*. Men det var noe med boka som trigget min nysgjerrighet" (Solbakken 2015, 8).

Jag har för avsikt att företa en närläsning av *Om mørke* med tonvikt på romanens tematisering av liv, död och minne. Jag benämner detta romanens förgänglighetstematik. Jag ämnar vidare visa hur en förståelse av Klougarts förhållande till den litterära impressionismen kan belysa romanens formspråk och tematik. Jag menar att *Om mørke* bör betecknas som en lyrisk roman som gör bruk av en fragmentestetik för att gestalta förgänglighetstematiken. Jag placerar romanen i en tradition av litterär impressionism till följd av hur medvetandet och dess relation till tiden framställs i romanen. Medvetandet skildras som om det vore tudelat: det subjekt som upplever (nutid) och det subjekt som erinrar (dåtid) agerar oberoende av varandra; med andra ord existerar medvetandet bildligt talat i två olika tidsnivåer samtidigt. Rörelsen mellan dåtid och nutid ligger till grund för romanens tematisering av död, minne och förgänglighet.

Innan jag övergår till min analys vill jag säga något om romanens handling och form. Romanens tematik kommuniceras i första hand genom de bilder som uppstår i den kvinnliga huvudpersonens inre i mötet med externa fenomen. Läsaren möter gärna huvudpersonens reaktioner på tingen, men inte nödvändigtvis tingen i sig. Huvudpersonen återger upplevelsen av att se sin mans far insjukna och dö.⁴ Pares förhållande, och de förändringar förhållandet genomgår i mötet med den döende fadern, skildras genom de bilder som berättaren förmedlar. I en central episod besöker paret Pompeji, och betraktandet av gipsavgjutningar av de döda leder till vad jag vill beteckna som höjdpunkten för romanens förgänglighetstematik. Vid romanens slut har huvudpersonen förlikat sig med tanken på sin egen förgänglighet och vinnlagt sig om en försiktigt hoppfull inställning till dödens oundviklighet.

Läsaren möter således inte en handling i traditionell bemärkelse. Romanen struktureras snarare utifrån huvudpersonens bildskapande fantasi. Berättarperspektivet växlar från första till tredje person, ibland i en och samma mening; jag väljer dock att betrakta huvudpersonen som romanens berättare. Läsaren ges tillträde till berättarens medvetande och följer med när berättarens uppmärksamhet riktar sig mot olika föremål, bilder och individer. Relationen mellan det som beskrivs klargörs sällan för läsaren, som snarare möts av brottstycken av en helhet som läsaren tvingas rekonstruera på egen hand. Det är detta jag benämner romanens fragmentestetik; romanen kan liknas vid ett pussel som läsaren får lägga själv.⁵ Fragmentestetiken aktiverar i sin tur ett antal motiv som förbinds med förgänglighetstematiken, inte minst då minnet, som liknas vid en samling fragment. Genom att aktualisera gamla minnen på nytt blir det möjligt att överbrygga klyftan mellan historia och samtid, vilket erbjuder ett slags möjlighet att beseгра dösen.

Romanens fragmentestetik ställer särskilda krav på läsaren. En lyrisk roman kräver en analysmetod som liknar den som tillämpas vid diktanalys; tolkningsarbetet bör fokusera på den enskilda bilden och dess relation till andra bilder. Men därmed är inte tolkningsprocessen fullbordad, eftersom ”billedledet”, för att låna en formulering från Lilian Munk Rösing, ”synes at løsrive sig fra det, det skulle beskrive, og få et helt eget

⁴ Jag använder mig av ordet ”man” för enkelhetens skull, även om det inte framgår huruvida de faktiskt är gifta med varandra. Av samma anledning benämner jag mannens far som berättarens svärfar.

⁵ Klougarts fragmentestetik kan med fördel ses i relation till Virginia Woolf. Om Woolfs fragmentestetik, se Fernald (2006). För mer om fragmentet som litterär form, se Jung (2009).

liv” (Rösing 2014, 69). I det att bilden frikopplas från tingen måste läsaren vara uppmärksam på hur bilden vandrar ut ur en associationskedja och in i en annan. Den tolkningsmetod som skisseras här kommer sig alltså av materialets egenart, men härrör också ur verkets litteraturhistoriska rötter. De krav som romanen ställer på läsaren känner vi igen som utmärkande drag i lyrisk fiktion, en kategori av text som åtminstone Klougarts första fyra romaner kan inrangeras i.

Josefine Klougarts lyriska fiktion

När jag karakteriserar Klougarts romaner som lyrisk fiktion följer jag en etablerad linje i forskningen. Mikkel Andersen var tidigt ute med att beskriva Klougarts romaner som ”lyriske romaner” (Andersen 2012, 181). Marlene Marcussen preciserar vad begreppet lyrisk fiktion innebär i Klougarts fall. Klougart beskriver ”stemningar, hvor hendes karakterer kæmper med at høre hjemme i verden, på et sted, og hun gør dette gennem korte beskrivelser, hvor sted og sansninger er i centrum, frem for plot og sociale konflikter” (Marcussen 2017, 124). Stämning kommuniceras i Klougarts romaner genom bilder, ett grepp som Suzanne Bennet har anfört som ett kännetecken på lyrisk fiktion. Enligt Bennet är det bilden som utgör ”the centrifugal force, the energy, and the unifying factor” (Bennett 1981, 36–7) i lyrisk fiktion. Bilden kommunicerar karaktärernas upplevelser, men karaktärernas bearbetning och tolkning av det upplevda tematiseras också i texten: ”the character’s experiencing of the moment is emphasized; in the process, the past becomes a part of that moment” (Bennett 1981, 37).⁶ Den introspektion som Bennet anför som ett typiskt drag i lyrisk fiktion förbinds alltså med en tids- och minnestematik; minnet upphäver åtskillnaden mellan dåtid och nutid. Som vi kommer att se är detta också en central tematik i *Om mørke*.

En viktig inspirationskälla för Klougarts lyriska fiktion är Virginia Woolfs lyriska romaner. Jag skall inte ägna mig åt en komparativ undersökning av Woolf och Klougart (en analys som dock borde företas), utan jag nöjer mig med att konstatera att denna koppling görs både i romanen och av Klougart själv i intervjusituationer.⁷ Stilistiskt sett bör bildskapandet i *Om mørke* sättas i förbindelse med Woolfs stream of consciousness-teknik. Jag vill här anföra vad Klougart har sagt om Woolfs *The Waves* (1931):

Den forandrede min idé om, hvad litteratur kunne være. I en vild og poetisk strøm flettes seks barndomsvenners tanker og liv sammen i en fortælling, der ender som en overlegen demonstration af, hvad litteraturen kan, når den er bedst. Næmlig skabe et billede af livet, der er næsten lige så komplekst som livet selv. (Josefine Klougart, intervju, 15 juni 2017)

The Waves apostroferas vidare i romanen i en passage som kan sägas sammanfatta romanens tematik: berättaren ”forbinder bølger med forskellige ting: Virginia Woolf, død, sommer, ensomhed, erobring” (Klougart 2013, 289).⁸

⁶ Bennet stödjer sig i sitt resonemang på Freedman (1963).

⁷ Om Woolfs förhållande till den lyriska romanen, se Goldman (2010).

⁸ Samtliga romancitat i det följande är hämtade från Klougart (2013).

Hänvisningarna till Woolf signalerar inte minst att Klougart anknyter till en modernistisk litterär tradition. Marcussen lyfter fram detta när hon betecknar Klougarts författarskap som ett exempel på "genmodernisme", med vilket menas "en genkomst af modernistiske tendenser på den anden side af postmodernismen" (Marcussen 2017, 125). Jag ansluter mig till Marcussens argument att Klougarts betoning av "lyriske, fragmentariske nedslag i subjektive oplevelser med naturen og omgivelserne" (Marcussen 2017, 126) bör förstås som ett exempel på hur Klougart skriver in sig i en modernistisk tradition. Men detta konstaterande kan preciseras ytterligare: det är i första hand Woolfs litterära impressionism som är relevant för Klougart.

Om mørke som impressionistisk roman

Om mørke gör bruk av en montageteknik där berättarens intryck utgör byggklossar i associationskedjor som speglar berättarens inre. Läsaren delges den inverkan intrycken har på berättaren, men får inte nödvändigtvis veta hur intrycken hänger samman med varandra. Jag menar att denna montageteknik bör ses som ett exempel på det Camilla Storskog benämner "the impressionist technique of montage uniting instantaneous impressions independent of logical patterns" (Storskog 2018, 45). Men även om intrycken är omedelbara dröjer det innan medvetandet har hunnit bearbeta dem. Under denna bearbetningsprocess sätts intrycken i förbindelse med gamla intryck, som dras fram ur minnet och förankrar de nya intrycken i berättarens medvetande.

Hur denna process fungerar kan illustreras med hjälp av det citat ur Joseph Brodskys *Watermark* (1992) som inleder romanen. I citatet används en metaforisk kopplad till syn för att tematisera skönhetens och sinnesintryckens förgänglighet. När ett älskande par säger farväl till varandra dröjer sig ögat kvar vid den älskade; "øjet identificerer sig ikke med den krop det hører til, men med genstanden for dets opmærksomhed" [5]. När det som har tilldragit sig ögats uppmärksamhet – "øjets elskede" [5] – försvinner ur vår åsyn förvandlas det till ett minne. Den tår som faller signalerar sorg, men hindrar också ögat från att uppfatta det sköna, samtidigt som den innebär en föräning om döden: "En tåre er forudannelsen af øjets fremtid" [5]. Brodsky-citatet introducerar som synes romanens förgänglighetstematik, men framhäver också hur vi under läsningens gång bör förhålla oss till förbindelsen mellan ting och subjekt. När berättaren betraktar något i sin omgivning, aktiverar intrycket av det som betraktas berättarens minnen, och när väl ett minne har aktiverats, ger detta upphov till nya associationskedjor.

Medvetandet förefaller därmed vara både en passiv mottagare av intryck och en aktiv skapare av jagets upplevda verklighet – medvetandet expanderar utåt, och låter minnet prägla omgivningen. Denna uppfattning om subjektet som passivt och aktivt lyfts fram av Tamar Katz som ett utmärkande drag i den litterära impressionismen:

On the one hand impressionism seems to argue that the subject is indeed isolated, its only contact with the world a stream of unreliable perceptions. In this view we appear as autonomous selves, constructing fictions about the shape of a world that is outside us. But impressionism also posits a subject who is thoroughly permeated by sensation and is thus so formed by its specific setting that it lacks any autonomy; rather it is wholly constructed from without. (Katz 2000, 9)

Det föreligger alltså en spänning mellan två till synes motstridiga perspektiv på subjektets relation till externa fenomen. Subjektet registrerar sina intryck av det som observeras (i riktning utifrån och in), men i synnerhet fysiska föremål drar också till sig subjektets uppmärksamhet (inifrån och ut). Som Adam Parkes framhåller befinner sig därmed intrycket i en gränzon mellan inre och yttre, i en ”fluid, fluctuating, and, in the end, unspecifiable zone somewhere between human subjectivity and the domain of objects” (Parkes 2011, 3).

I *Om mørke* framträder denna dynamik i mötet mellan ting och minne. Berättarens minne börjar arbeta i mötet med enskilda objekt, individer och miljöer; det som observeras får berättarens medvetande att pendla fram och tillbaka mellan nu och då. Dynamiken kan illustreras med följande citat:

Solens lange fingre [...] lyser noget op udefra, andet indefra. Som nogle enkelte genstande kan gøre det. Lyse indefra. En bevægelse vi forstår med øjnene, det at tingene rækker ud efter dig med lys. Eller øjnene forstår det på en anden måde end bevidstheden, der er så klodset. (12)

Tingen drar till sig subjektets uppmärksamhet, och intrycket av det observerade sätter igång en process varigenom intrycket bearbetas och inlemmas i medvetandet. Men denna process tar tid, och intrycken färdas så att säga snabbare än medvetandet. Denna fördröjning har av Ian Watt betecknats som *delayed decoding*, med vilket åsyftas att ”the forward temporal progression of the mind, as it receives messages from the outside world” tar mindre tid än ”the much slower reflexive process of making out their meaning” (Watt 1980, 175). Tiden får en särskild betydelse i denna process; medvetandet kan sägas bestå av två i tiden åtskilda subjekt. För att låna Jesse Matz formulering: ”a former self receives an impression, and a later self receives its later counterpart and does the work of retrospective analysis” (Matz 2001, 8–9). Med Marcel Proust som exempel framhåller Matz denna växelverkan mellan medvetandets olika tidsnivåer som ett kännetecken för den litterära impressionismen: ”Proust reconfigures the old opposition between sense and intellect as a collaboration between past and present selves” (Matz 2001, 9).

Jag menar att den åtskillnad i tid som inträder till följd av medvetandets *delayed decoding* av sinnesintryck ger en nyckel till vår förståelse av *Om mørke*. Det läsaren möter i romanen är berättarens intryck, innan dessa har hunnit bearbetas av medvetandet, och därefter de associationer intrycken ger upphov till. Själva bearbetningsprocessen skildras däremot inte. Romanen hoppar över detta mellanled och ställer läsaren inför ett före och ett efter, och därmed även utmaningen att på egen hand fylla ut tomrummet i mitten. Det läsaren möter är brottstycken av upplevelser utan någon egentlig kontext som kan vägleda läsaren i tolkningsarbetet.

Minnet och den döde som fragment

Den läsare som möts av fragment av upplevelser måste som sagt lägga ett slags pussel för att kunna tolka romanen. Läsaren blir därmed en aktiv medskapare av mening, vilket också innebär att tolkningen blir ytterst subjektiv. För att demonstrera hur läsaren kan gå tillväga kan jag anföra några citat ur det långa avsnitt betitlat ”Sapphofragmenter” (103–

127) som består av ett stort antal fragment av varierande längd. Om man kombinerar några av fragmenten, exempelvis ”efter krigen og vinteren” (106), ”efter krigen kommer” (107), ”vinter igen” (107), ”døde” (110), och ”et år siden nu” (113), kan man möjligtvis göra den tolkningen att någon har dött, att de efterlevande minns den döde, och att den sjukdom som den döde avled till följde upplevdes som ett krig. Men detta är, som synes, att sammanfoga delar utan någon egentlig helhet att förhålla sig till.

Jag menar att romanens form i detta avseende speglar förgänglighetstematiken. Det den döde lämnar efter sig är just fragment; enskilda föremål, men även bilder och minnen. Ett fragment är en del av en helhet som har gått förlorad, men med hjälp av sin fantasi kan de levande rekonstituera de döda. Vi kan föreställa oss hur de döda var innan de dog, även i de fall då vi inte kände dem personligen. Vi betraktar det de döda lämnar efter sig och återskapar en helhet. Detta återkallande av de döda till livet är att göra motstånd mot döden. Jag menar att den återkommande formuleringen ”gör allt till sitt” syftar till detta. Havet är döden, ”[h]avet der gør alting til sit” (70), naturen är döden, ”[n]aturen der gør alt til sit” (74). Döden är obeveklig, ingen vill bli sjuk och dö, ”[d]er er jo ingen, der ønsker sig en syg kæreste” (85), men det sker ändå. Det kan förefalla som att naturen är ligkiltig inför människan, men det är döden som gör det möjligt att bevara minnet av de döda. Naturens ”lige gyldige brutalitet, lige gyldige omsorg for alting” är i själva verket en ”kærlighed til alting i enhver form, som kan minde om lige gyldighed, men er det modsatte: en opmærksomhed mod det der er” (168). Liv och död står i ett skenbart motsatsförhållande. Döden innebär att människan övergår från en form till en annan: ”Alting er bare en passage. En ny organisering af stof” (312). I och med döden förvandlas den levande till fragment, men det är fragmenten vi minns.

Övervinnandet av döden är en del av romanens förgänglighetstematik, och denna tematik uttrycks gärna med ett bildspråk som kretsar kring ruiner och sjukdom. Den sjukdom som drabbade berättarens svärfar gjorde dennes kropp till en ruin: ”Sygdommen havde slået rødde helt ind i marven på ham”, huden blev som ”et tyndt lagen over knoglerne” (34), ansiktet ”faldt indad” (75). När berättaren drar sig till minnes sjukdomsförloppet aktualiseras det förflutna och blir en del av nuet, ”[a]lle ruiner står som de stod” (75). Minnesprocessen innebär att det förflutna kontinuerligt återskapas i medvetandet, men det är ständigt nya versioner av dåtiden som skapas, ”[m]an får hele tiden en ny fortid at erindre” (57). Att återskapa det förflutna är alltså ett vanskligt företag, särskilt med tanke på att minnen är just fragment. ”Historiens medie er fragmentet” (77), och detsamma gäller det mänskliga minnet. Vi organiserar våra minnen i syfte att skapa en sammanhängande berättelse, vi ägnar oss åt en ”[o]rganisering af stof” (77), men det material vi har att arbeta med är ogripbart. Minnet är som det hav som den döde svärfaderns aska spreds i, ”[h]avet der sluger det hele” (70). När berättaren frågar sig om man kan ”hente natten op fra bunden af havet” (71) är detta en undran om huruvida det är möjligt att trotsa döden genom att minnas. Det vi har gått miste om lever vidare i oss som ett minne eller ”et hulrum, et monument, noget fast, et ekko eller en sorg, der er den samme *altid*” (92). Det avtryck den döde lämnar efter sig ”er på en måde mere menneskelig” än kroppen i sig; avtrycket innefattar både ”kroppen som negativ” och ”menneskets toneart” (138).

De spår de döda lämnar efter sig framställs som mer representativa för den döde än den kropp som är dömd till undergång. Det är fragmenten som besejrar döden. Jag menar att detta är den slutsats som romanens förgänglighetstematik arbetar sig fram till och som framträder som tydligast i skildringen av berättarens och hennes mans besök i Pompeji. Under besöket reflekterar paret över gipsavgjutningarna av de döda. Mannen uppehåller sig vid de dödas munnar, ”hvordan de var åbne”, det är som att de har ”skreget i 1700 år, begravede, som hulrum” (260). När de hålrum de döda efterlämnar i lavan fylls med gips liknas denna process vid att framkalla ett fotografi: ”Jeg forestiller mig det som at fremkalde store fotos men i tre dimensioner” (261). Men ett fotografi är trots allt bara en bild, och likaså är gipsavgjutningarna en bild av de döda; de döda har blivit ”genskabt som skygger af noget” (261). För att de levande skall kunna betrakta de döda som något annat än ett stycke gips krävs det att man tolkar avgjutningarna fel, ”man skal misforstå og se, det der er” (261). De döda *är* människor, om betraktaren väljer att se en människa istället för en avbildning.

Avgjutningarna antyder därmed en helhet som har gått förlorad men som kan återskapas av betraktarens föreställningsförmåga. Det paret ser är fragment som de sammanfogar till en helhet. Mannen drar sig särskilt till minnes en ung pojke som fick honom att tänka på sin egen förgänglighet: ”Ansigtet har forrykket sig, ansigtet er det samme, men forandret. Ligesom efteråret er sommeren, døden bare en passage, som alting” (262). Man kan notera ordet passage; döden är en övergång från ett tillstånd till nästa. Döden innebär förvisso att livet upphör, men människan fortlever i nya former. I förgänglighetstematiken är således en spricka inbyggd, ett löfte om evigt liv. Mötet med de döda i Pompeji påminner berättaren och hennes man om att de också kommer att dö, men de finner en tröst i tanken att döden inte förmår utplåna de döda ur de efterlevandes minne. Att undergången innehåller ett frö till uppståndelse framgår i en passage som jag citerar utförligt:

Et billede af lavaen, der løber ned ad vulkanens sider.

Planterne krøller sig sammen af varmen. Det er, som om den vulkanske jord bliver fodret, varmen forkuller alting. Gør til sit.

Et billede af det sorte landskab.

Vulkanen sover, lavaen er størket og stivnet. Alting brændt. Vi ser, hvad der må være resterne af den grønne plante. Vi husker den. Der er en slags sorg over, at tiden er gået. Billedet er stille, der er ingen bevægelse. Efter en rum tid begynder der at være en slags bevægelse, støvet flyttes af noget, vi ikke kan andet end forstå som vind. Den forkullede plante bliver revet i stykker. Vi ser den forhenværende plante gå i opløsning på den måde. Støvet hvirvler i vinden. Der lægger sig et fint lag sort støv på gulvet på scenen. Kvinden må lukke sine øjne, for at asken ikke skal gøre dem tørre og matte. Manden holder en hånd for hendes ansigt. Hendes mund. Han kniber selv sine øjne sammen. (280)

Bilden av lavan som flödar längs vulkanens sidor är mångtydig; att ”fodre” är att nära, och vulkanisk jordmån är särskilt bördig. Ödeläggelsen förefaller fullständig, men med

tidens gång kommer nytt liv att spira. Jag läser denna passage som en kommentar till människolivets villkor. De levande minns den förbrända växten, och likaså minns man de döda i Pompeji. Den aska som lägger sig på scenen kan läsas i förbindelse med svärfaderns aska, som spreds i havet. Om växten kan leva vidare i vårt minne kan detsamma sägas om de döda. En förutsättning för att så skall ske är den identifikation som görs mellan de levande och de döda. Genom att den levande lever sig in i de dödas verklighet väcks de döda till liv i medvetandet; avståndet mellan dåtid och nutid minskar, och gränsen mellan individ och den andre luckras upp. Att pussla ihop fragmenten av de döda är att inse att man själv kommer att bli ihågkommen efter sin död.

Men detta kräver som sagt att individen förmår att se sig själv i relation till andra och att se sig själv ur de andras perspektiv. Här närmar jag mig en tematik kring distans och deltagande som hjälper mig att förstå romanens ombytliga berättarperspektiv.

Perspektiv: att se sig själv i andra

Det emellanåt förvirrande berättarperspektivet i Klougarts romaner har kommenterats av Lilian Munk Rösing, som anmärker på att ”fortællerbevidstheden [...] hos Klougart bliver stedet hvor billederne spredes og løsnes og styrter frem i en uregerlig billedkaskade” (Rösing 2014, 75). Detta gäller inte minst *Om mørke*. Berättaren omtalar sig själv i första och tredje person. När hon övergår till tredje person anlägger hon ett externt perspektiv och betraktar sig själv på avstånd; med andra ord distanserar hon sig från sig själv. Följande citat åskådliggör detta perspektivskifte.

Hun stopper op midt på gulvet i mørket. Hans stemme der river al huden af mig i et ryk, dit åndedræt har umærkeligt lavet et fint snit ned ad min nakke, og nu flår du mig. Hvad skal du, spørger manden hende. [...] Vi ser scenen fra døren, værelset er mørkt, eller så godt som. Hun har rejst sig for at gå ud og drikke vand eller te, det antager man. Spørgsmålet om, hvor meget man skal dele, hvor meget *patient* man kan være. Hvor meget *menneske* man kan bringe ind i det foretagende. (33)

Man skulle kunna skriva om denna passage och byta ut ”Hun” mot ”Jeg” i den första meningen, och ”dit” mot ”hans” i den andra, utan att förändra innebörden. Men ”Vi ser” kan inte skrivas om. Här identifierar sig berättaren med en implicit publik som betraktar det som sker, och gör sig därmed till en del av denna publik. Samtidigt undermineras publikens möjlighet till deltagande i texten genom formuleringen ”antager man”, som skapar distans mellan publiken och den berättare som i föregående mening har gjort sig själv till en del av publiken. Texten ställer därmed läsaren inför ett val: läsaren måste bestämma sig för om berättaren dricker vatten eller te eller för den delen något helt annat. Berättarperspektivet är som synes en av de metoder som Klougart använder för att göra läsaren till en aktiv medskapare av mening.

Den tematik som framträder i denna passage handlar emellertid om empati. Berättaren distanserar sig från sin man, som genomgår ett sorgearbete. Hon kan inte bestämma sig för om hon vill låta sig dras med i mannens sorg. Hon har en tendens till att hålla andra människor på avstånd, vilket också har att göra med hennes yrke. Hon är författare, och

hon skriver gärna texter som hennes mor upplever som alltför närgångna: ”Min mor er oprevet over noget, jeg har skrevet. Hun føler sig hele tiden udstillet” (226). Att skriva om andra människor är att hålla dem på avstånd. Moderns anmärkning att berättaren skulle bli lyckligare av ”et *rigtigt* arbejde [...] hvor hun så mennesker” bemöts med ett lakoniskt ”hun ser mennesker hele tiden, laver ikke andet” (24). Berättaren menar att hon kommer andra människor nära genom att hålla dem på avstånd: ”Det ikke at fokusere på noget giver tingene mulighed for at stå tydeligere frem” (8). Jag vill sätta berättarens resonemang i förbindelse med begreppet *delayed decoding*. När medvetandet registrerar ett intryck inleds en process varigenom intrycket bearbetas, men jag läser berättarens kommentar som att det omvända också gäller: genom att fokusera på tingen blir det omöjligt för medvetandet att frigöra sig från det som uppmärksammas. En alltför skarp uppmärksamhet leder till att bearbetningsprocessen kortsluts.

Den fråga berättaren ställer sig är om hon är beredd att fokusera på sin mans sorgearbete, och vad detta i så fall kan tänkas leda till. Svärfaderns sjukdomsförlopp tvingar henne att leva sig in i mannens sorg; den utanförskapsposition hon vanligtvis intar visar sig vara omöjlig att upprätthålla. Insikten att hon också kan komma att drabbas av sjukdom leder till att hon identifierar sig med den sjuke. Att se den andres smärta är att inse ”at alting er forbundet og afhænger af noget andet, at vi er udsatte sammen, hver for sig” (40). Denna identifikation har emellertid en gräns som går vid smärtan: ”Smerte kan ikke deles og i den forstand ikke forstås” (81). Om kroppen är ”det sted man kan forstå noget fra” (16), innebär detta att individen aldrig har tillgång till en annan människas upplevelse av sin smärta. Berättaren vill leva sig in i den andres smärta, men tvingas ändå dra en gräns. Hon håller sjukdomen på avstånd genom att ge den ett namn; hon placerar den därmed ”uden for mig selv”, men sjukdomen är ändå en påminnelse om att hon går mot ”det samme uomgængelige styrt” (219). Det enda motmedel mot det oundvikliga hon har att tillgå är språket, som förefaller erbjuda en möjlighet att övervinna döden: ”Sproget som en ekstra legemsdel, et reservehjerter, når det andet er holdt op med at slå, et ekstra sæt lunger” (220). Även om hon dör, lever hennes verk vidare, liksom den döde lever vidare i minnet hos de efterlevande. Det skrivna ordet, likt bilden och minnet, är ett av dessa fragment som tycks kunna besegra döden. Skapandet av bilder är i sig en motståndshandling mot döden, och jag vill därför framhålla bildskapandet som den grund på vilken romanens förgänglighetstematik vilar.

Minnet, bilden och döden

Bildskapandet i *Om mørke* riktar sig i första hand mot det som saknas; ruinen som var en kropp, hålrummet som var en människa. Lilian Munk Rösings kommentar om bildskapandet i Klougarts debutroman *Stigninger og Fald* kan även tillämpas på *Om mørke*: ”De mange billeder væver ikke verden til tæt og nærværende stof, men flagrer snarere af sted som en række af hullede slør. [...] Billedledet forstærker ikke nødvendigvis det der er der, men peger på det der ikke er der” (Rösing 2014, 71). Bilderna fyller det tomrum där någonting annat brukade finnas. I det medvetande som ägnar sig åt ett dylikt bildskapande upplöses skiljelinjen mellan ”fortiden der er, og alt det der skal komme: her” (8). Denna process kan åskådliggöras med hjälp av romanens skildring av ett par som möts på en strand.

Et billede af en strand. Senere hører vi to stemmer. En mand og en kvinde, der taler sammen. [...] Senere går de ind i billedet. Og billedet deler sig i to, de to billeder lægger sig oven på hinanden: stranden før og stranden nu, før ham og efter ham, før hende og efter hende; alt det, der skete *her*, vil ske *her* – sker *her*.
(8)

En bild implicerar någonting orörligt. Stranden förändras inte av parets möte, men paret förändras, och besöket lever kvar i deras minnen. Att gå in i bilden är att inlemma ögonblicket i medvetandet, vilket gör det möjligt att återkalla mötet. Glidningen från preteritum till futurum till presens markerar hur dåtid övergår i nutid. Det är i synnerhet kärleken som förmår lösriiva tingen ur tiden och fixera dem i minnet: ”Magnetismen trækker nuet ud af tingene og forbinder dem med den plads, der allerede står klar i erindringen” (21). Kärleken gör att det förflutna, men även de döda, lever kvar i minnet. Minnet kan återkalla de döda till livet: ”Døden er måske bare en forskydning [...]. Et øjeblik uforsigtighed og så igen: *her*” (8). Om minnen är avlagringar, ”geologiske materialer, der er afsat efter *transport*, eller som man måske må forstå det: bevægelse” (43), så är de också beständiga. Att den enskildes liv med tiden förvandlas till minne borgar för att människan skall kunna leva vidare efter döden. Bildskapandet är således, för att låna Munk Rösings formulering, ett sätt att ”holde noget fast i forgængelighedens strøm” (Rösing 2014, 80).

Men övergången från kropp till minne tar tid, och den förändring som äger rum ger oss en inblick i tidens åverkan: ”[f]orm er en måde at erfare tid på” (77). Vi lever med vårt förflutna, ”[f]ortiden er på en måde det eneste vi har” (317), men färdriktningen går mot döden, vi är alltid ”på vej ud af en form” (77). Åldrandet är en omorganisering av kroppens form, en serie ”[k]atastrofer, voldsomme, næsten horrible, *omorganiseringer*, ulykker” (87). Det kan inte hjälpas att ”[d]et man var, forsvinder” (97). Men i det att åldrandet liknas vid ”syrenens forsvindingsnummer, duft efter regn” (93), urskiljer man samtidigt ett löfte om förnyelse. Naturen är inbegripen i en ”[e]vig genfødsel” (56), och efter vintern kommer våren. Allt beror på vilket perspektiv man anlägger: ”man har en fornemmelse af, at alt nærmer sig hele tiden, men man kunne også påstå det modsatte” (140). Man kan se fram emot undergången, och man kan till och med uppvisa ”en omsorg og en omhyggelighed med *forfaldet*” (136).

För den delen kan man fråga sig om inte döden behövs för att man skall kunna uppskatta livet. Berättarens reflektioner kring mörker och ljus kan tolkas som att liv (ljus) utan död (mörker) vore färglöst: ”Hvis der ikke er nok lys i et rum, må billedet blive sløret eller slet ikke blive. [...] Hvis der ikke er nok mørke i et rum, vil konturerne blive udviskede, ansigterne vil brænde ud” (289). Likt berättaren och hennes man, som ”besøger igen det sted, hvor skårene efter hans fars urne blev sat ned” (311) och ”sover sammen i den seng, hans far døde i” (314), kan vi välja att låta våra minnen av de döda omsluta oss. Man noterar att det är med hjälp av fysiska föremål som förbindelsen till de döda upprätthålls. Tingen har till synes en förmåga att ställa sig utanför tiden: ”En taske, der bliver sat på gulvet og er: en taske der bliver sat på gulvet. Tingene forbliver ting og på den måde *her*” (7). Vi förgås, och tingen består; vi består genom att bli ett minne, eller ett ting, en gipsavgjutning. Vi vet att vi har döden inom oss, vi ”er på en måde en form, der venter

på et sammenbrud”, men vi kan vælge at bemöta det oundvikliga med trots: ”At protestere mod nogle grundlæggende forhold, simpelthen ikke at ville være med på de præmisser” (329). Den förgänglighetstematik som jag har lyft fram i min läsning av *Om mørke* är alltså inte att förväxla med hopplöshet. Det finns alltid ett löfte om en ny dag: ”Og så igen; morgenlyset” (330).

Om mørke: en impressionistisk roman om döden och minnet

Bildskapandet står centralt i *Om mørke*, både som strukturerande element och som underliggande tematik. Bildskapandet knyts till en synmetaforik och till ett berättarperspektiv som växlar mellan första och tredje person, samt till det jag har benämnt som romanens fragmentestetik. Jag har argumenterat för att Klougarts bruk av en fragmentestetik för att tematisera relationen mellan minne och död, och mellan dåtid och nutid, bör förstås med utgångspunkt i den litterära impressionismen. Även om Klougarts fyra första romaner med rätta kan betecknas som exempel på lyrisk fiktion, menar jag att den tematisering av medvetandets bearbetning av intryck som vi kan urskilja i *Om mørke* gör att åtminstone denna romans litteraturhistoriska rötter i första hand skall sökas i den något snävare kategorin litterär impressionism. Men *Om mørke* är också ett synnerligen poetiskt verk; romanens formspråk tvingar mer eller mindre läsaren att läsa romanen som om den vore en diktsamling. Det är i första hand till följd av romanens säregna bildskapande och dess tematisering av minne och tid som jag väljer att beteckna *Om mørke* som ett exempel på lyrisk impressionism.

Jag inser emellertid att en sådan beteckning i sig utgör en inbjudan till vidare diskussion om hur den skandinaviska samtidslitteraturen förhåller sig till litteraturhistorien. Jag ansluter mig som sagt till Marlene Marcussens beskrivning av Klougarts författarskap som ett exempel på modernismens återkomst i samtiden. I det att Klougart väljer att ansluta sig till en modernistisk tradition erbjuder hennes författarskap ett möjligt svar på vad som kommer efter postmodernismens död: modernismen, igen. Modernismen, likt minnet och den döde, kan alltid väckas till nytt liv. Om Josefine Klougart utgör ett undantag i detta avseende, eller om samma tendens kan urskiljas på annat håll i den skandinaviska samtidslitteraturen, är en frågeställning som tål närmare granskning.

Litteraturlista

- Andersen, Mikkel. 2012. ”En ny kropslighed i dansk litteratur: Om Josefine Klougarts *Hallerne* og en tendens i litteraturen”. *Synsvinkler* 21 (45): 180–191.
- Bennett, Suzanne. 1981. ”Lyric Fiction: The ’Semi-Transparent’ Narrative Mode”. *Literature in Performance* 1 (2): 36–44. <https://doi.org/10.1080/10462938109365832>
- Fernald, Anne E. 2006. *Virginia Woolf: Feminism and the Reader*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9780230600874>
- Freedman, Ralph. 1963. *The Lyrical Novel: Studies in Herman Hesse, André Gide, and Virginia Woolf*. Princeton: Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9781400875405>
- Goldman, Jane. 2010. ”From *Mrs Dalloway* to *The Waves*: New Elegy and Lyric Experimentalism”. I *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, utg. Susan Sellers,

- 49–69. Cambridge: Cambridge University Press.
<https://doi.org/10.1017/CCOL9780521896948.003>
- Jung, Sandro. 2009. *The Fragmentary Poetic: Eighteenth-Century Uses of an Experimental Mode*. Cranbury, NJ: Associated University Presses.
- Katz, Tamar. 2000. *Impressionist Subjects: Gender, Interiority, and Modernist Fiction in England*. Urbana: University of Illinois Press.
- Klougart, Josefine. "Aktivistisk forfatter: Interview med Josefine Klougart". Intervju av Hellen Niegaard. *Danmarks Biblioteker*, 15 juni 2017.
<https://www.db.dk/artikel/aktivistisk-forfatter-interview-med-josefine-klougart>
- Marcussen, Marlene Karlsson. 2017. "På vej mod en sanselig genmodernisme. Josefine Klougarts *Stigninger og Fald* (2010)." I *Europæiske romaner efter årtusindskiftet*, utg. Benjamin Boysen, Moritz Schramm & Peter Simonsen, 123–140. Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- Matz, Jesse. 2001. *Literary Impressionism and Modernist Aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Parkes, Adam. 2011. *A Sense of Shock: The Impact of Impressionism on Modern British and Irish Writing*. New York: Oxford University Press.
- Rabe, Annina. 2019. "Jag gillar hennes hybris men hälften vore nog." *Expressen*, 25 januari 2019. <https://www.expressen.se/kultur/bocker/jag-gillar-hennes-hybris-men-halften-vore-nog/>
- Rösing, Lilian Munk. 2014. "Topos og trope hos Josefine Klougart." *Spring* 35: 68–81.
- Solbakken, Hedvig. 2015. "Hvis ikke nu,/ så dig: En politisk lesning av Josefine Klougarts *Om mørke*." Masteroppgave, Universitetet i Oslo.
- Storskog, Camilla. 2018. *Literary Impressionisms: Resonances of Impressionism in Swedish and Finland-Swedish Prose 1880–1900*. Milano: Ledizioni.
- Watt, Ian. 1980. *Conrad in the Nineteenth Century*. London: Chatto & Windus.