

# Den litterära dialogens mekanismer

## *Oscar Parlands Riki-trilogi i den ryska litterära kontexten*

Olga Engfelt, Åbo Akademi University

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

Michail Bachtin, Det dialogiska ordet

### Dialogicitetens problematik

I det ovanstående citatet formuleras det väsentliga i Michail Bachtins teori, där det litterära ordet betraktas som en skärningspunkt för olika textuella ytor eller som en mötesplats mellan flera diskurser där författaren, åhöraren (läsaren) och hjälten är inblandade. I Bachtins diskussion ställs man inför en fråga: från vilken synpunkt i tiden och rummet betraktar författaren de händelser han gestaltar? Svaret låter som enkelt och självklart:

Den samtid som utgör författarens synvinkel rymmer framför allt hela litteraturens fält, och inte bara den samtida litteraturen i ordets snäva bemärkelse, utan också det förgångnas litteratur, som fortsätter att leva och förnyas i samtiden.<sup>1</sup>

Av detta citat framgår det att författarna för ett slags dialog med sina föregångare; å andra sidan inträder de poetiska världarna i en dialogisk relation med sina samtida. Dialogen har även en tredje riktning, som framträder i författarnas både medvetna och omedvetna intention att "komma i kontakt" med sina efterföljare eller eventuella litterära arvtagare. Bachtins syn på det litterära ordets dialogiska väsen blir en utgångspunkt för min analys av Oscar Parlands Riki-trilogi som i denna artikel betraktas i förhållande till de ryska litterära förebilderna, nämligen Leo Tolstoj och Jurij Oljesja.<sup>2</sup>

Den litterära dialogen rymmer alltså flera betydelser och har flera utvecklingslinjer. Men kan man verkligen använda begreppet dialog i dess bokstavliga betydelse, som ett utbyte eller ett samspel mellan två eller flera deltagare i fall om dialogens deltagare är författare från olika tider, som till exempel Tolstoj och Parland? Det är uppenbart att dialogen i detta sammanhang är laddad med en metaforisk innebörd och har sina egna mekanismer och villkor. Diktarens eller författarens anknytning till en viss litterär tradition eller en viss estetisk grupp realiserar på olika sätt. Å ena sidan kan författaren medvetet signalera sin relation till en litteraturteoretisk tradition med hjälp av poetiska bilder eller konstnärliga grepp. Denna markering tar sig även ett bokstavligt uttryck i form av självreflexioner, kommentarer till sina egna verk och konkreta hänvisningar till en litterär eller teoretisk källa. Å andra sidan kan en litterär produktion inrymma intertextualiteter som varit omedvetna för författaren, då eftervärlden placerar författaren i en viss kontext genom att tillskriva texten betydelser och beteckningar som författaren inte avsett. Men den kan också rymma till exempel samband som han varit högst medveten om, men angelägen om att dölja. Eller, ett tredje exempel, samband som eftervärlden hävdar, men som saknar grund.

Syftet med denna artikel är att visa hur den litterära dialogen fungerar i praktiken och vilka uttryck tar metaforen dialog sig i texterna. Hur omtolkas Leo Tolstojas realistiska berättarformer i Parlands romaner? Med hjälp av vilka konstgrepp tar tematiken sig uttryck i Riki-trilogin och Oljesjas *Avund*? I min analys av Parlands trilogi vill jag både stödja mig på författarens medvetna strategi som visar sig i form av reflektioner kring det egna författarskapet och använda mig externa teoretiska nycklar som inte utgjort en del av Parlands värld och därför bidrar till att aktualisera romanernas fördolda intertextuella betydelser.

## Finlandssvensk modernism i den litterära kontexten

Frågan om den litterära dialogen mellan Parlands författarskap och de andra poetiska världarna är förknippad med frågan om den finlandssvenska modernismens paradoxala väsen. Betraktad ur ett rikssvenskt perspektiv har den finlandssvenska litteraturen haft en underlägsen och utsatt position i förhållande till den rikssvenska, vilket har diskuterats av bland andra Ebba Witt-Brattström. Kungliga bibliotekets praxis att katalogisera finlandssvenska författare som "litteratur om Sverige och svenska förhållanden utgiven utomlands" anser Witt-Brattström som ett resultat av "en förolämpande okunskap."<sup>3</sup> Betraktad ur ett finlandssvenskt perspektiv är bilden mer komplex. Torsten Pettersson påpekar att den finlandssvenska litterära och språkliga minoritetens "vacklande identitetskänsla" har en positiv motvikt.<sup>4</sup> Enligt Pettersson har de

finlandssvenska diktarna och författarna, från Edith Södergran och Hagar Olsson över Elmer Diktonius, Rabbe Enckell, Gunnar Björling och Kerstin Söderholm fram till L. A. Salava och Henry Parland, spelat en särskilt viktig roll för ett nordiskt sammanhang. Den finlandssvenska minoritetens "utsatthet" blir en stark katalysator för aktualiseringen av modernistiska idéer som utvecklades i samspel med den europeiska och även ryska modernismen. Men varför har periodens entusiasm över de nya möjligheterna inspirerat just den finlandssvenska och inte finskspråkiga litteraturen? Pettersson påpekar att det finska kulturetablissemanget inriktade sig på att utveckla en nationell kultur "på bred bas utgående från egna traditioner" i motsats till minoriteten som inte hade något intresse av att konsolidera en monokulturell nationalstat där det svenska språket utsattes för en risk att helt och hållet försvinna.<sup>5</sup> Genom att ansluta sig till både europeiska och ryska litterära traditioner visade den finlandssvenska litteraturen sitt motstånd mot nationalismen och sin egen isolering. Detta fenomen tar sig uttryck i Hagar Olssons formulering: "Varifrån den besynnerliga fruktan för 'andlig isolering' stammar, kan jag ej fatta. Det vore intressant att veta huru man tänker sig andlig isolering *möjlig* i det 20:de århundradet med dess stora dominerande kulturspråk."<sup>6</sup>

Med syftet att bevara sin språkliga och psykologiska identitet vänder den finlandssvenska litteraturen sig till andra kulturella och litterära erfarenheter. De finlandssvenska modernisterna visar sig vara mottagliga för olika litterära influenser som omfattar tysk expressionism, italiensk futurism, fransk dadaism, rysk symbolism och med mera. Denna öppenhet och rörlighet får Harry Blomberg att i en diskussion om den tyska kulturens närvaro i Helsingfors påstå att "en rikssvensk litterat får en känsla av att de arbeta och sträva allvarigare i Finland och att de stå i starkare kontakt med tidens problem, än vad fallet än här hemma, där de flesta synas ha slagit sig till ro i rökrummens bekväma skinnstolar."<sup>7</sup> Den finlandssvenska litteraturens paradoxala väsen bygger på en kombination av strävan efter att bevara sin identitet och orienteringen mot världslitteraturens moderna strömningar. Minoritetens utsatta språkliga situation leder alltid till ett behov i ett slags självhävdelse och förstärkning. Litteraturens, ordens konst, tjänar som ett redskap för den språkliga minoritetens etablering på den nationella scenen.

## Riki-trilogin i förhållande till Tolstoj och Oljesja

Parlands Riki-trilogi är en berättelse om verkligheten som icke är. Den är ett återberättande av barndomsminnen som skapar en myt där omedvetna tankar, drömmar, fördolda förhoppningar och hemlig längtan tar sig konstnärliga uttryck. Den lille gossen Riki som förde författaren "raka vägen fram till barnomens Tikkala och åren 1914–1919"<sup>8</sup> är berättelsernas sammanhållande

gestalt. Det drömlika Teerilä, Rikis barndomshem, är scenen för romanernas handlingar som omspanner några månader.<sup>9</sup> I *Den förtrollade vägen* får berättelsen en mytologisk dimension där gränsen mellan det imaginära och det verkliga försvinner. Däremot framträder de historiska händelsernas konkreta spår i *Tjurens år*, som skildrar Teeriläs sorgliga liv strax före och under inbördeskriget 1918. Utifrån detta kan handlingen i *Den förtrollade vägen* tidfästas till 1916. Händelserna i den postumt utgivna *Spegelgossen* utspelar sig efter kriget, under åren 1918–1919.

Oscar Parland som alltid betonat sin roll som peterburgsk flykting, för ett slags dialog med en rysk litterär tradition. Det finns inte några direkta yttranden av Parland om Tolstojs inflytande på hans livsfilosofi eller författarskap. I *Kunskap och inlevelse* nämns Tolstoj i berättelsen om högläsning som var vanlig i deras familjekrets: "Särskilt min pappa tyckte om att läsa högt om kvällarna [...] särskilt tyckte han om Dickens, Shakespeare och Tolstoj samt andra ryska klassiker från 1800-talet. Högläsningen pågick ända fram till vår studenttid."<sup>10</sup> Av detta minne framgår det inte tydligt om Tolstoj har influerat Parland, men det visar att Parland har kommit i kontakt med Tolstoj, tydligen i original. I denna artikel är grunden till min studie av den litterära dialogen mellan Tolstoj och Parland två analytiska moment: främmandegörande grepp och en av motiviska konstanter som är gemensam för de båda berättelserna, nämligen trädgården.<sup>11</sup>

När det gäller grunden för en jämförande analys mellan Parland och Oljesja är det tydligt att Parland har haft en medveten ambition att inleda en dialog med *Avunds* upphovsman. Det är viktigt att påpeka att Oscar Parland skrev sina romaner parallellt med översättningen av Jurij Oljesjas *Avund*. Arbetet med Oljesjas verk påbörjades 1932 och han fullbordade översättningen 1961. *Avunds* utgivningsår sammanfaller nästan med *Tjurens års* första publicering 1962. Parland betraktar *Avund* som "en elegant och mästerlig tillämpning" av den formalistiska teorins estetiska principer som till exempel en avautomatisering av perceptionen genom främmandegöring och det konstnärliga värdet av nyhetsintryck och kontraster. Verklighetens nya dimension skapas i *Avund* genom främmandegörande grepp som Oljesja använder på ett utomordentligt skickligt sätt.<sup>12</sup>

## Oscar Parland och Leo Tolstoj: det förlorade paradiset

Låt oss vända till analysen av Parlands och Tolstojs respektive tematiska fält. I "Barndomen" finns det en passage som "sammanfattar" det väsentliga i Tolstojs livsfilosofi, som även har påverkat både den skapande verksamhetens inre logik och livets största beslut:

Lyckliga, lyckliga, oåterkalleliga barndomstid! Hur skulle man kunna låta bli att älska och omhulda minnena av den! Dessa minnen uppfriskar och lyfter min själ och är för mig en källa till den största njutning. [...] Efter böner lindar man in sig i sitt täcke, man känner sig lätt till sinnes, det är ljust och glatt, den ena vakendrömmen följer på den andra – men vad handlar de om? Man kan inte fånga dem, men de är fulla av ren kärlek och förhoppningar på ljus och lycka. [...] Kommer de någonsin tillbaka, denna friskhet och bekymmerslöshet, detta behov av kärlek och denna styrka i tron, som man äger i barndomen? Vilken annan tid kan vara skönare än den då de två högsta dygderna – den oskyldiga glädjen och det obegränsade behovet av kärlek – var de enda drivkrafterna i livet?<sup>13</sup>

Enligt Tolstoj är livet en gåva och en lycka. Den största lyckan nås genom tron på Gud och kärleken till alla människor. Tron och kärleken är dock inte några särskilda dygder utan själens främsta behov som tillfredsställs av sig själv. I vuxen ålder tar kroppsliga behov och egoistiska ambitioner över själens viktigaste behov – längtan efter den äkta tron och den rena kärleken. Ju mer människan tillfredsställer de kroppsliga behoven desto mer olycklig och vilsen känner hon sig. För Tolstoj är den vuxna människans andliga syfte att återkomma till själens ursprung, till barndomens oskyldiga och rena källa. I *Barndomen* gör Tolstoj ett försök att återfinna barndomens förlorade paradiset som för honom betyder den andliga pånyttfödelsen. Man måste lämna barndomens rena paradiset för att återfinna ljuset och trons förlorade styrka. Motsägelserna mellan tro och vantro, oskuld och lastbarhet hänger ihop med en annan viktig opposition mellan uppbrott och återkomst. Man måste lämna barndomens rena paradiset för att återfinna ljuset och trons förlorade styrka. Dessa två drivkrafter utgör det tolstojska livets och författarskapets centrala tema som tar sig uttryck i flera motiviska konstanter. Ett av dessa återkommande motiv är trädgården – en viktig litterär och konstnärlig symbol som har sitt ursprung i den kristna mytologin.

Trädgården i Tolstojs trilogi blir en konkret plats, där Nikolenka i ensamhetens stunder drömmer om kärleken och ställs inför livets existentiella frågor. Men trädgården är också ett metaforiskt uttryck för människans särskilda tillstånd då den absoluta tron på Gud, samhörighetskänslan och kärleken till människor tar över besvikelsen och förvirringen. Själens svåra dialektik tar sig uttryck i trilogins kompositionella mönster som bygger på skildringen av tre utvecklingsstadier i människans liv: barndomens paradiset med dess ovillkorliga och självklara kärlek till människor, pojåkårens öken med den oundvikliga fördrivningen från barndomens paradiset och ungdomens lyckliga tid då karaktären bokstavligen kommer tillbaka till barndomens efterlängttade trädgård men inte återfinner den för barndomen givna förmågan att älska oskyldigt. Nikolenkas återkomst i *Ungdomen* innebär inte att vägen till självförverkligande är fullbordad utan markerar tvärtom början på en lång resa som kräver ett arbete på att förkovra sig. Men inte hellre detta arbete erbjuder någon nyckel till

sanningen som kanske inte alls finns. I trilogins kompositionella helhet får trädgården en kronotopisk betydelse. Med detta menar jag att trädgården kan tolkas som en tidlig och rumslig markör. Den är ett poetiskt uttryck för människolivets begränsade period och ett symboliskt rum där karaktärens förändringar sker.

Det parlandska författarskapets centrala tema kan formuleras som själens gåta. Detta stora tema tar sig särskilt talande uttryck i barndomstrilogins bildliga och motiviska struktur. I *Den förtrollade vägens* prolog talar författaren om själens gåta och minnets väg:

Själens ursprung är mytiskt. Människosläktets och individens kunskap om det förflutna är en berättelse utan början. När jag söker mig bakåt, inåt längs minnets väg mot mitt ursprung, når jag alltid en punkt, där jag inte längre känner den rätta riktningen och grips av den förvirrande känslan att ha gått vilse. Landskapet där minnets väg slingrar fram verkar alltmer fantastiskt och osannolikt. Jag vet inte längre vad som är minne, dikt eller dröm. Proportionerna har förändrats och betydelserna förskjutits, tingen är inte längre vad de försöker ge sig ut för. Allt är så mycket mångtydigare och gåtfullare än den värld jag numera lever i.<sup>14</sup>

Hur blir minnet till myten? Var ligger gränsen mellan minnet och drömmen? Genom att vända sig till skildringen av barndomen besvarar Parland de frågor som ställs i prologen. Liksom Tolstojs barndomstrilogi är Riki-trilogin inte en självbiografisk berättelse utan en konstruktion av en imaginär barndom där barnets ögon är den nya optiken som författaren använder för att visa tingens oväntade och annorlunda sidor. Själens mytiska väsen kan nås genom ett nytt sätt att se på världen i dess ursprungliga former. Barndomen visar sig vara den outtömliga källan för konstnären som syftar till att förstå tillvarons gåta. Genom att skildra den lille Rikis uppväxt på Karelska näset försöker Parland lösa själens gåta och förstå själens eviga förändringar och tvivel.

I likhet med Tolstoj förknippas skildringar av barndomen till en bild av trädgården som i trilogins alla delar laddas med olika innebörder. *Den förtrollade vägen* inleds med en poetisk skildring av en imaginär trädgård som den lille Riki fortfarande befinner sig i. Liksom i den paradisiska trädgården lever djuren och människorna i harmoni i den drömlika bilden som barnet vill bevara:

Djuren har smugit sig bort ur vårt hem utan att jag riktigt förstår hur det gått till [...] jag kallar på dem och be dem komma tillbaka. Minnet av vår vänskap fyller mig med en ljus lyckokänsla blandad med vemodig saknad.<sup>15</sup>

Liksom Tolstoj, som i sin saknad efter barndomens rena källa alltid kommer tillbaka till familjegodset, rekonstruerar Parland barndomens paradiset i berättelsen om Riki. Utan möjlighet att fysiskt återkomma till sin herrgård Tikkala på Karelska näset skapar Parland den imaginära trädgården som är ett poetiskt

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

Det är skönt att hoppa och dansa och låta klänningen fladdra, att låta aftonvinden blåsa upp den som en gardin och smeksamt stryka över kroppen. Det är som om jag dansade i bara skjortan ute på gräset och som om hela världen vore min bädd. Och träden och stenarna och huset med alla sina fönster och hästarna som betar där långt bort på ängen tittar på.<sup>16</sup>

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

Trädgårdsmotivet är också förknippat med motivet fördrivning från paradiset. I *Tjurens år* blir trädgården en scen där ett blodigt drama med den svarta tjuren utspelas. Barndomens trädgård visar sig vara bokstavligen förstörd av tjuren som förkroppsligar krigets onda krafter som krossar barnets trygga liv på Teerilä.

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

Alla djuren stryker omkring där ute: grodorna och sorkarna, hararna och igelkottarna samlas i en ring runt omkring dem och tittar. Fåglarna kommer seglande genom luften och slår sig ned på gärdesgården och i trädtopparna runt ängen. [...] Det ena efter det andra reser sig upp och börjar dansa. Tungformiga lågor flammar upp mellan deras ben. Snart är hela ängen täckt av blinkande eldar och virvlande skuggor, stora och små. Alla dansar, gnäggar och grymtar, kvider och piper. Var och en gör vad han har lust till. En del rullar runt i gräset, andra försöker stå på huvudet. Man nyper och slickar varandra, kysser och slåss, kissar och bajsar och ingen skäms över någonting inför de andra.<sup>17</sup>

I denna skildring flätas trädgårdsmotivet ihop med ett nytt motiv som inte förekommer i *Den förtrollade vägen*, där den imaginära trädgården fungerar som en plats för en oskyldig kärlek mellan människorna och djuren. Detta nya motiv är syndafallet som åtföljs av rädslan inför straffet för den begångna synden. Rikis dröm avslutas med en scen i vilken "Mormor" obarmhärtigt piskar de skräckslagna fölen. Trädgården i *Spegelgossen* är alltså ett poetiskt uttryck för

Rikis sexuella uppvaknande, som hos pojken framkallar både eufori och förvirring. I protagonistens världsbild blandas medvetenheten om sin egen syndighet ihop med en stolthet över kroppens hemliga krafter. Detta motsvarar den själsliga rörelsens dubbelriktning: strävan efter att återkomma till barndomens paradisiska trädgård står i motsats till längtan efter att fly undan mot nya utforskade horisonter. I en analys av drömtexter i *Alice i Underlandet* av Lewis Carroll resonerar Boel Westin om trädgårdens metaforik. Hon påpekar bland annat att Alices längtan efter att öppna dörren och träda ut i trädgården kan tolkas som längtan efter att pånyttföddas och växa upp.<sup>18</sup> Trädgården som ofta förekommer i drömbilder är den förtrollade platsen för pånyttfödelse och vuxenblivande.

Analysen visar alltså att trädgården för båda författarna är en sinnebild för själens svåra dialektik. Enligt Zholkovskijs tema-textmodell kommer de konstnärliga greppen mellan temat och dess förkroppsligande i texten. Hos såväl Tolstoj som Parland länkas temat och texten med hjälp av främmandegörande grepp, som syftar på att visa föremål ur en ny och oväntad synvinkel. Det finns dock en skillnad mellan författarnas sätt att använda detta grepp. Låt mig citera två skildringar av trädgården, en från Tolstojs berättelse och en från Rikitrilogin:

När det började bli hett och våra damer ännu inte hade kommit ut för att dricka te, gick jag ofta bort till frukt- eller köksträdgården för att äta av alla frukter och grönsaker som var mogna. Och denna sysselsättning var ett av mina största nöjen. Man tar sig in i äppelträdgården, tränger mitt in i ett högt, tätt, igenvuxet hallonsnår. Ovanför huvudet den klara heta himlen; runt omkring hallonbuskarnas blekgröna grönska, upplandad med ogräs. Mörkgröna nässlor med smala blommande stjälkar som strävar rakt uppåt; storbladig kardborre med onaturligt violetta taggiga blommor tränger sig ohyfsat högre upp än hallonen och över ens huvud och når på en del ställen tillsammans med nässlorna ända till de blekgröna kvistarna på de gamla greniga äppelträden, i vars topp runda äppelkart, blanka som kärnor, håller på att mogna mitt i den stekande solen.<sup>19</sup>

Här sammanfaller den unge Nikolenkas perspektiv med författarens glasklara blick som ser på saker och ting som de är, i deras sanna och realistiska belysning. Genom att granska noggrant det beskrivna föremålet och lägga märke till varje rörelse eller färgnyans når Tolstoj konstens övergripande syfte som enligt Sklovskij är att "avautomatisera" de invanda handlingarna och "förmedla en förnimmelse av föremålet, som vision, och inte som igenkännande."<sup>20</sup> Tolstojs främmandegörande innebär framför allt en befrielse från alla litterära finesser som avleder konstnärens och läsarens uppmärksamhet från det väsentliga, det vill säga tillvarons äkta karaktär och verklighetens sanna ansikten. Parland använder främmandegörande grepp på ett annat sätt än Tolstoj genom att



beskriva föremål från barnets magiskt-mytiska perspektiv där gränsen mellan fantasi och verklighet är bräcklig.

Men det finns inte bara rosor i tanternas trädgård. Det är som om alla världens blommor hade blivit hopsamlade och planterade här mellan rosenbuskarna. När man går längs sandgångarna upptäcker man den ena märkvärdiga blomrabbatten efter den andra. Där finns jättelika solrosor, höga som palmer, med en svart skiva i mitten, omgiven av lysande gula strålar; höga buskar av blåviolettera stormhattar i vilkas blommor man kan hitta en liten vagn, dragen av två duvor; klungor av digitalis, vars spräckliga blommor kan tvärs över fingertoppen som en fingerborg; scharlakansröda och guldgula lejongap, som liknar tupphuvuden och kan bita en i fingret, fast mycket sakta, så att det knappt känns. [...] ser bevingade drakar, hopringlade ormar och regnbågsskimrande änglavingar, fanor och standar.<sup>21</sup>

Främmandegöringseffekten nås genom användandet av metonymi: trädgården framställs som en sagolik värld där utomjordiska och exotiska varer förekommer istället för vanliga växtarter. Just detta kännetecknar Parlands specifika magiska realism, som skiljer sig från Tolstojs djupt realistiska gestaltningssätt. Trots denna skillnad mellan Tolstojs och Parlands respektive användande av främmandegörande grepp har deras estetik mycket gemensamt. Liksom Tolstoj som försöker finna "äkta" ord för att uttrycka sanningen strävar Parland efter att komma åt själens mytiska ursprung och få tag i minnets undflyende flöde.

## Oscar Parland och Jurij Oljesja: det osynliga landet

Parlands berättarstrategi utgår från modernismens estetiska principer, som också tar sig uttryck i Jurij Oljesjas författarskap. Den ryska författaren erbjuder läsaren att komma in i det som litteraturvetare Malcolm Bradbury and James McFarlane kallar för medvetandets rum (the chamber of consciousness) som "converts the very pulse of the air into revelations."<sup>22</sup> Den modernistiska författarens intresse för hjältens medvetande och även hans undermedvetna kan som David Lodge påpekar ses som ett kännetecknande drag för modernismen: "It's much concerned with consciousness, and also with the subconscious or unconscious working of the human mind."<sup>23</sup> Denna tanke står i samklang med Mary Ann Gillies karakteristik av modernismens väsen där "the social, moral, or didactic function of literature was replaced by the belief that literature need not concern itself with anything other than the impressions of life that the writer recreates. [...] Writers could focus on the inner world, depicting it according to their sense of it."<sup>24</sup> Man kan säga att just dessa svärfångade "luftvibrationer" som Bradbury and McFarlane skriver om antar formen av ett genomtänkt motiviskt mönster i Parlands romaner, där protagonistens inre liv inte

bara utgör berättelsens tematiska fält utan själva berättarperspektivet som jag betecknar som spegelperspektivet. Den lille Rikis hela tiden rörliga medvetande kan betraktas som ett slags bedräglig spegel som står mellan den vardagliga verkligheten och tillvarons alternativa dimension, där fantasi råder över logik och förnuft. Trots att *Avunds* protagonist Nikolaj Kavalerov inte är ett barn bär hans sätt att förhålla sig till omgivningen de drag som karakteriserar barnets magiskt-mytiska världsbild.

I likhet med Parlands roman bygger *Avund* på protagonistens udda perspektiv som främmandegör till synes igenkännliga ting och fenomen. En ägg-röra associeras med processen då man skalar av emalj;<sup>25</sup> pastejer överhöljda i täcket jämförs med hundvalpar som prasslar och väsnas;<sup>26</sup> en fågel på en gren som "blixtrade, ryckte till och kvittrade" påminner om en hårklippningsmaskin;<sup>27</sup> spårvagnen "skär utmed kanten av bulevarden som en kniv en tårta."<sup>28</sup> Användandet av metaforer och oväntade liknelser är för både Parland och Oljesja ett sätt att främmandegöra den beskrivna verkligheten och framhäva föremålets oväntade aspekter och fördolda potential. Beroende på de "linser" som tillämpas blir alla ting och fenomen än större än mindre, liksom i Alices magiska spegelland. Spegeln är ett bildligt uttryck för den magiska gränsen som åtskiljer den igenkännliga "verkligheten" från det imaginära drömlandet som skapas i protagonisternas fantasivärld. I de analyserade berättelserna dras protagonisterna till spegelns hemlighetsfulla yta, som innebär en möjlighet att uppnå "det osynliga landet", där drömmar och fantasier råder över den påtagligt materiella världen. Spegeln fungerar i båda skildringarna som ett uttryck för själva berättarperspektivet. Berättelsens magi uppstår när protagonisterna kommer i kontakt med verkligheten som förvrids och får sagolika drag, som till exempel i en scen där Riki betraktar sin spegelbild i dammens yta:

Även spegelvärlden har sin himmel, sina moln, sina grönskande träd. Där bor samma onklar och tanter, en likadan gosse som jag – och han stirrar nyfiket in i min egen värld. Allt som händer här upprepas ögonblickligen på ett hemlighetsfullt sätt i spegelvärlden. Den enda skillnaden är den spöklika tystnad som råder där.<sup>29</sup>

"Spegellandets effekt" förekommer även i Oljesjas roman där verkligheten gestaltas utifrån Kavalerovs särskilda synvinkel, som främmandegör människor och föremål. Med Kavalerovs ögon visas Babitjevs vardagliga morgontoilet som ett stort skådespel där "scenförändringarna" från den trånga klooletten till det ljusa vardagsrummet skapar ett intryck av att den här "giganten" tar all plats på scenen. Kavalerovs observerande roll verkar vara obetydlig. Å ena sidan upplöses hans eget "jag" i skuggan av den mäktige direktören. Men i själva verket är det uppenbart att Babitjevs groteska figur är ett resultat av protagonistens vilda fantasi som gör att ting och människor antingen kan bli större eller tryckas ihop. Hur ska vi förstå berättelsens narrativa spel? Hur fördelas rollerna

mellan Kavalerov som rör sig i “det osynliga landets” dimension och Babitjev som är djupt förankrad i det verkliga livet som han förefaller att ha kontroll över? I berättelsen är skillnaden mellan dockspelare och marionett inte självklar. Är det Nikolaj Kavalerov som är Babitjevs narr eller är det däremot Babitjev som är Kavalerovs skapelse som han än förhöjer än förlöjligar? Är Kavalerov en främling som brottas med den fientliga omvärlden eller är det omvärlden som får betydelse genom berättarens förmåga att främmandegöra ting och fenomen? Dessa frågor kan relateras till Parlands skildring, där Riki uppträder både som en liten främling i de mäktiga Storas värld och en skapare av en alternativ dimension där han liksom Gud benämner alla ting för första gången.

I *Den förtrollade vägen* “passerar” alla föremål genom Rikis medvetande där de tillskrivs sagolika drag. Protagonisten kan likställas med en gudomlig mytskapare som ständigt byter skepnader och trollar fram tillvarons okända former. Rikis första möte med den egna spegelbilden gestaltas i en scen där pojken mot sin vilja tvingas sätta på sig en klänning:

Där i spegeln stod verkligen en främmande flicka och höll Nina i handen. De liknade varandra. [...] Men den ena hade mitt eget ansikte och förgråtna rödkantade ögon.<sup>30</sup>

Avsnittet bygger på det uteblivna igenkännandet som bidrar till att åstadkomma främmandegöringseffekten. Mötet med dubbelgångaren i spegeln som förkroppsligar Rikis dröm om det ideala jaget beskrivs i en scen där protagonisten inbillar sig vara en mäktig trollkarl som med hjälp av Eldfågeln fjäder härskar över Teeriläs invånare. I sin vilda fantasi föreställer pojken sig stående framför spegeln som visar honom den ouppnåeliga bilden av sig själv:

Den lille gossen som står bredvid Oliver ser ut som en prins. Han är klädd i svart sammetsjacka, puffbyxor och gul sidenskjorta och bär en silverplum i hatten [...] Aldrig i mitt liv har jag sett en så vacker pojke. Han är till och med vackrare än Oliver.<sup>31</sup>

Både den främmande flickan och den vackre prinsen tillhör de många skepnader som hjälten påstår att han antar. Rikis “jag” mångfaldigas, vilket kan jämföras med “spegelgalleriets effekt” då en figur transformeras till en oändlig rad figurer. Dessa förvandlingar kan ses som ett bildligt uttryck för berättarens (skaparens) “otillförlitliga” karaktär. Berättaren som alltid byter skepnad är en bärare av ett perspektiv som trollar fram verklighetens okända former. I de berörda berättelserna är spegeln en mångfunktionell motivisk konstant. Å ena sidan fungerar spegeln som ett bildligt uttryck för protagonisternas främmandegörande perspektiv som förvandlar och förvrider “verkligheten”. Hos både Parland och Oljesja kopplas spegeln till huvudpersonernas själviakttagelse och det ödesdiga mötet med sitt sanna jag, som åtföljs av ett slags uppenbarelse. För Riki innebär själviakttagelsen vid dammens yta en viktig upptäckt av den

egna sexualiteten; Kavaleroj som iakttar sig själv i spegeln kommer fram till en dramatisk insikt om sin egen ålder och sina begränsade möjligheter. Spegeln kan också ses som de berörda skildringarnas temporala markörer. Genom självbetraktelsen framför spegeln kan man stanna tiden, väcka nytt liv i det förflutnas bilder och även förutspå framtiden. Samtidigt uppträder spegeln som en av bildliga grundstolparna för texternas spatiala struktur.

Parland och Oljesja konstruerar varsin berättelse i modernismens anda, som kan definieras med Nietzsches ord: "No artist tolerates reality."<sup>32</sup> Författarnas respektive skildringar återskapar inte verkligheten utan syftar till att kartlägga det individuella medvetandets labyrinter, där den beskrivna verkligheten omtolkas och framstår i en ny belysning.

## Om den litterära dialogens betydelse. Analysens möjligheter

Analysen av de olika poetiska världarna inskränks inte till ett konstaterande av vissa likheter och skillnader mellan teman, motiv och konstgrepp utan har också en estetisk och etisk betydelse. Förståelsen av den litterära dialogens övergripande betydelse påpekas av Jurij Lotman som betraktar den litterära och kulturella dialogen som ett slags pendelrörelse mellan "förmedlingen" och "mottagandet."<sup>33</sup> Hela den litterära och kulturella processen tolkas som en växelverkan mellan "tystnad" och "utsändning." Lotman påpekar den litterära dialogens asymmetriska karaktär – något som Bachtin inte uppmärksammar i sin teori. Med "asymmetri" menar Lotman inte bara de semantiska skillnaderna som karakteriserar dialogens deltagare utan just den litterära dialogens omväxlande karaktär då den skenbara stillheten avlöses av en ökad intensitet. Under den "stilla" perioden samlas och lagras information som i nästa intensiva period vidarebefordras och transformeras till något nytt. Denna växelverkan ligger till grund för relationer mellan olika enheter: från genrer till nationella kulturer.

I den berörda litterära triangeln (Tolstoj–Oljesja–Parland) kan Tolstoj betraktas som "förmedlaren" av vissa estetiska paradigmer som "mottas" av Oljesja och Parland. De efterföljande författarna följer dock inte slaviskt de färdiga paradigmen. Tolstojs metaforer och konstgrepp omtolkas och laddas med nya innebörder. I sin jämförande analys av Leo Tolstoj och Michail Zosjtjenko skriver Zholkovskij om främmandegöringen som ett slags knypunkt mellan två poetiska världar.<sup>34</sup> Hos Tolstoj blir främmandegöringen en hörnsten för det som Zholkovskij betecknar som "negationens poetik." Tolstojs strävan efter "sanningen" tar sig uttryck i den särskilda metod, där främmandegöringen syftar till att "slita bort" människornas och föremålens "falska" masker. Negationens poetik eller "sanningens poetik" som redan har börjat utformas i Tolstojs barndomstrilogi, har utövat ett stort inflytande på den ryska modernismens estetik. Det är inte bara Zosjtjenko utan också författare som Bulgakov och

Oljesja som har prövat främmandegöringens avslöjande styrka för att skildra människans paradoxala väsen och samhällets brister.

I relation till Tolstoj kan Oljesja ses som en "mottagare" eller arvtagare medan han i relation till Parland snarare är en "förmedlare" av vissa estetiska och etiska principer som antar nya former hos den finlandssvenska författaren. Parlands hela författarskap i allmänhet och Riki-trilogin i synnerhet visar sig vara ett slags tematisk och motivisk vävnad, där litterära influenser från den ryska litteraturen flätas ihop med den europeiska modernismens tematiska och estetiska drag, och med impulser från psykoanalysen.

Den finlandssvenska författarens imaginära dialog med Tolstoj och Oljesja utmynnar alltså i skapandet av en säregen poetisk värld där etablerade motiv och grepp får nytt liv. Genom att ta in eller "ta emot" de litterära förebildernas arv producerar Parland sina originella texter, som i sin tur har förmågan att "förmedla" vissa estetiska koder till följande författargenerationer.

## Referenser

Bachtin, Michail, *Det dialogiska ordet*, övers. av Johan Öberg, Anthropos 1997

Bakhtin, Mikhail, *The Dialogic Imagination*, Austin: University of Texas Press 1998

Björklund, Kristina, *Riki och den förtrollade vägen. Studier i Oscar Parlands berättarkonst. En akademisk avhandling*, Helsingfors 1982

Bradbury, Malcolm, McFarlane James, "The Name and Nature of Modernism" in *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930*, edited by Malcolm Bradbury and James McFarlane, Penguin Books Ltd 1976, 1991, s.19 - 57

Bykov, Dmitrij, "Jurij Oljesja" i *Den sovjetiska litteraturen. En kort föreläsningkurs*, Moskva 2013, s. 108 - 120 (Bykov, Dmitrij, "Gost' iz budushego" i *Sovetskaja literatura. Kratkij kurs*, Moskva 2013)

Gillies, Mary Ann, *Henri Bergson and British Modernism*, McGill-Queen's University Press, 1991, s. 10.

Kristeva, Yulia, *The Kristeva Reader*, New York Columbia University Press 1986

Lodge, David, "The Language of Modernist Fiction: Metaphor and Metonymy", *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930*, Edited by Malcolm Bradbury and James McFarlane, Penguin Books 1991, s. 481.

Lotman, Jurij, *Den poetiska texten*, introduktion av Lars Kleberg, Stockholm: Pan/Norstedts 1974

Lotman, Jurij, *Semiosfera*, Sankt-Peterburg, Iskusstvo-SPB 2004

Olesja, Jurij, "Körbärskärnan" i *Kärlek och andra noveller*, Stockholm 1961

Oljesja, Jurij, "Primary Sources. Language and Metaphor" in *Olesha's Envy. A Critical Companion*. Edited by Rimgaila Salys, Northwestern University Press 1999

Oljesja, Jurij, "Primary Sources. Olesha on the Writing of Envy" in *Olesha's Envy. A Critical Companion*. Edited by Rimgaila Salys, Northwestern University Press 1999

Oljesja, Jurij, *Avund*, översatt av Oscar och Heidi Parland, Helsingfors 1961

Parland Oscar, *Spegelgossen*, red. Oliver Parland och Monica Parland, Schildts Förlags Ab 2001

Parland Oscar, *Tjurens år*, Natur och Kultur 1962

Parland, Oliver, "Förord" i *Spegelgossen* av Oscar Parland, Schildts Förslag 2001, s. 7-13

Parland, Oscar, "Efterskrift" i *Avund* av Jurij Oljesja, Helsingfors 1961, s.183-195

Parland, Oscar, *Den förtrollade vägen*, Natur och Kultur 1987

Parland, Oscar, *Flanellkostym och farsans käpp*, red. av Oliver Parland och Monica Parland, Schildts Förlag 2003

Parland, Oscar, *Förvandlingar*, Helsingfors: Schildts Förlag 1945

Parland, Oscar, *Kunskap och inlevelse*, Schildts Förslag 1991

Pettersson Torsten, *Gätens namn. Tankens och känslans mönster hos nio*

*finlandssvenska modernister*, Svenska litteratursällskapet i Finland, Helsingfors, Bokförlaget Atlantis AB, Stockholm, 2001

Sklovskij, Viktor, "Konsten som grepp", *Modern litteraturteori. Från rysk formalism till dekonstruktion. Del 1*, red. Claes Entzenberg & Cecilia Hansson, Studentlitteratur AB, Lund 2011, s. 15–33

Sklovsky, Viktor, *Theory of prose*, translated by Benjamin Sher with an introduction by Gerald L Bruns, Elmwood Park 1991

Tolstoj, Lev, *Från unga år.1, Barndomen; Pojkåren, Ungdomen*, översättning av Ellen Rydelius, Stockholm 1962

*Tolstoy: A collection of critical essays*, edited by Ralph E. Matlaw, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey 1967

Witt-Brattström, Ebba, *Ediths jag. Edith Södergran och modernismens födelse*, Norstedts 1997

Zholkovkij, Alexander, Scheglov, Jurij, *Raboti po poetike virazitel'nosti: Invarianti – Temi – Priemi – Tekst*, Moskva 1990

Zholkovskij, Aleksander, *Kulturnij kod (Den kulturella koden)*, Azbuka, Sankt-Petersburg 2016

Zholkovsky, Alexander, *Toward a Poetics of Expressiveness*, translated from the Russian by the author, edited by Kathleen Parthe, Cornell University Press 1984

## Fotnoter

1. Michail Bachtin, *Det dialogiska ordet*, övers. Johan Öberg, Anthropos 1997, s. 163.
2. Oscar Parlands författarskap består av fem fullbordade romaner: *Förvandlingar* (1945), *Den förtrollade vägen* (1953, nyutg. 1974, 1987), *Tjurens år* (1962, nyutg. 1988) och de två postumt redigerade och utgivna *Spegelgossen* (2001) och *Flanellkostym och farsans käpp* (2003). De två sistnämnda romanerna är ett resultat av utgivarna Monika Parlands och Oliver Parlands urval ur ett större material som finns bevarat i Svenska Litteratursällskapetets arkiv. Det finns inte några avgörande skillnader mellan *Den förtrollade vägens* och *Tjurens års* olika

upplagor; i min analys återoppar jag *Den förtrollade vägens* tredje upplaga 1987 och *Tjurens års* första upplaga 1962. Jämfört med många andra ryska författare som Maxim Gorkij, Anton Tjechov, Boris Pasternak och Ivan Bunin som utan tvekan hade kunnat inspirera och influera Parland är det just Tolstojs och Oljesjas estetiska principer som på ett mest påtagligt sätt omtolkas i de parlandska berättelserna. I denna artikel fokuserar jag mig på studien av Parlands Riki-trilogi i förhållande till Leo Tolstojs trilogi *Från unga år. Barndomen, Pojkåren, Ungdomen* (1852) och Jurij Oljesjas *Avund* (1927).

3. [Hlk484603236 .anchor](#) Ebba Witt-Brattström, “Finlandssvenskarna ligger steget före” i <http://www.dn.se/kultur-noje/kulturbedatt/finlandssvenskarna-ligger-steget-fore/>, hämtad 2-06-2017.
4. Torsten Pettersson, *Gåtens namn. Tankens och känslans mönster hos nio finlandssvenska modernister*, Svenska litteratursällskapet i Finland, Helsingfors, Stockholm: Bokförlaget Atlantis AB 2001, s. 15.
5. Pettersson, *Gåtens namn. Tankens och känslans mönster hos nio finlandssvenska modernister*, 2001, s. 13.
6. Här citeras Hagar Olsson av Pettersson 2001, s. 15, kurs i orig.
7. [Hlk484603288 .anchor](#) Leif Friberg, *Från sonett till drömtext. Gunnar Björklings väg mot modernismen. Akademisk avhandling*, Stockholm 2004, s. 248.
8. Oscar Parland, “Hur mina böcker har kommit till”, *Kunskap och inlevelse. Essayer och minnen*, Schildts 1991, s. 26.
9. Kristina Björklund framhåller att handlingarna i *Den förtrollade vägen* pågår från höst till vår och i *Tjurens år* från sommar till vår (Kristina Björklund, *Riki och den förtrollade vägen. Studier i Oscar Parlands berättarkonst. En akademisk avhandling*, Helsingfors 1982, s. 36).
10. Parland, *Kunskap och inlevelse*, 1991, s.18.
11. Begreppet “motivisk konstant” tillhör Alexander Zholkovskij som är en grundare av en analytisk modell som beskrivs i artikelsamlingen *Themes and Texts. Toward a Poetics of Expressiveness* (1984). Enligt Zholkovskij har författarens alla verk, trots deras tematiska och även estetiska olikheter, ett centralt tema som genomsyrar hela författarskapet och aktualiseras i så kallade thematic invariants med hjälp av konstnärliga grepp (expressive devices). Uttrycksfullhetens poetik bygger på en analytisk tema-text-modell (Theme-Text model), där temat är det som uttrycks, texten är det som uttrycker och de konstnärliga greppen är redskap (verktyg) som förbinder de två aspekterna – temat och texten. I texten tar ett tema sig konstnärliga uttryck. Det är svårt att finna begrepp som fullkomligt “täcker” Zholkovskijs terminologi. Med *thematic invariant* menar Zholkovskij ett ständigt återkommande tema som realiseras i samma igenkännliga motiv. På svenska låter det engelska begreppet “invariant” främmande. I min analys väljer jag därför att använda begreppet *tematisk konstant* som förefaller mig motsvara den innebörd som begreppet “invariant”



har i Zholkovskijs analyser. Författarskapets tematiska konstanter förkroppsligas i konkreta motiv (invariant motifs) som förekommer i alla en författares verk. Jag använder begreppet motivisk konstant som tar fasta på begreppets innebörd, nämligen motivens återkommande karaktär. En process som beskriver motivens "härledning" från det centrala temat betecknar Zholkovskij som "derivation" – "universal elementary transformations responsible for the gradual heightening of expressiveness on the way from the theme to the text." Denna transformation av författarskapets centrala tema och tematiska konstanter till motiv och bilder ligger till grund för Zholkovskijs definition av den poetiska världen: "the"poetic world" of author is a derivational hierarchy of his "invariant motifs," that is, of the recurrent expressive realization of his central theme."/ Alexander Zholkovsky, *Toward a Poetics of Expressiveness*, translated from the Russian by the author, edited by Kathleen Parthe, [#{#\_Hlk479331355 .anchor} Cornell University Press, Ithaca and London 1984, s. 19.

12. Här använder jag begreppet främmandegöring i Viktor Sklovskijs bemärkelse, som ett sätt att frigöra den vardagliga varseblivningen från automatism och att "återbringa oss i levande kontakt med vår omgivning." Sklovskij framhäver främmandegörandet som inte bara modernismens privilegium utan som den litterära evolutionens drivkraft. Den poetiska bilden anses som ett av medlen för att uppnå främmandegöringseffekten eller, med Sklovskijs ord, "skapa en särskild varseblivning av föremålet." För att föremålet ska bli sett och inte bara igenkänt måste konsten använda främmandegörande grepp som till exempel det uteblivna igenkännandet och den medvetet försvårade formen, vilka båda "syftar till att stegra varseblivningens svårighet och varaktighet." / Viktor Sklovskij "Konsten som grepp" i *Modern litteraturteori. Från rysk formalism till dekonstruktion. Del 1*, red. Claes Entzenberg & Cecilia Hansson, Lund: Studentlitteratur AB 2011, s. 15–33. Se även Viktor Shklovsky, "Form and Material in Art", *The Critical Tradition*. New York: Bedford/St. Martins 1998, s. 25.
13. [#{#\_Hlk490737755 .anchor} Lev Tolstoj, *Från unga år.1, Barndomen*, översättning Ellen Rydelius, Stockholm 1962, s. 52 f.
14. Oscar Parland, *Den förtrollade vägen*, Natur och Kultur, 1987, s.7.
15. Parland, *Den förtrollade vägen*, s. 18
16. Ibid., s. 154.
17. Oscar Parland, *Spegelgossen*, red. Oliver Parland och Monica Parland, Schildts Förlags Ab 2001, s. 143 f.
18. Boel Westin, "'Ej verklighet men mer än verklighet...'" Drömtexter i barnlitteraturen", *Barnlitteraturanalyser*, red. Maria Andersson & Elina Druker, Studentlitteratur AB, Lund 2008, s.77.

19. [Lev Tolstoj](#), *Ungdomen*, Stockholm 1962, s.301 f.
20. Sklovskij, “Konsten som grepp”, s. 21.
21. Parland, *Den förtrollade vägen*, s. 103 f.
22. Malcolm Bradbury, James McFarlane, “The Name and Nature of Modernism”, *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930*, Penguin Books 1991, s. 19-57.
23. David Lodge, “The Language of Modernist Fiction: Metaphor and Metonymy”, *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930*, Edited by Malcolm Bradbury and James McFarlane, Penguin Books 1991, s. 481.
24. Mary Ann Gillies, *Henri Bergson and British Modernism*, McGill-Queen’s University Press 1991, s. 10.
25. Jurij Oljesja, *Avund*, översatt av Oscar och Heidi Parland, Helsingfors 1961, s. 11.
26. *Ibid.*, s. 32.
27. *Ibid.*, s. 37.
28. *Ibid.*, s. 84.
29. Parland, *Spegelgossen*, s. 245.
30. Parland, *Den förtrollade vägen*, s. 152.
31. *Ibid.*, s.193.
32. Bradbury, McFarlane, “The Name and Nature of Modernism”, s. 25.
33. Jurij Lotman, *Semiosfera*, Sankt-Peterburg: Iskusstvo-SPB 2004, s. 270 f.
34. Aleksander Zholkovskij, *Kulturnij kod (Den kulturella koden)*, Sankt-Petersburg: Azbuka 2016, s.121-138.