

Tito Collianders roman Grottan i den västeuropeiska och österländska kulturella och religiösa kontexten

Olga Engfelt, Åbo Akademi University

CSS Conference 2019, published in July 2020

Den bysantiska bron

DEN FINLANDSSVENSKE författaren Tito Collianders roman *Grottan* (1942) är en kärleksberättelse, där en ung servitris Märta står inför valet mellan två män som älskar henne, sin äkta make, den ångestfulle musikern Erik, och sin vän och beundrare, den öppenhjärtige seglaren Rolf. I en artikel om Tito Colliander påpekar Göran O:son Waltå att författaren i *Grottan* "fördjupar sin mänskliga tematik kring skuld och förnedrings- och pånyttfödelseönskan bland vinddrivna existenser i mellankrigstidens Helsingfors."¹ *Grottan* betraktas som en fördjupning av de teman och konflikter som står i fokus i Collianders tidigare alster, bland annat *En vandrare* (1930), som O:son Waltå karakteriserar som "en vag samling prosastycken", novellsamlingen *Småstad* (1931), romanerna *Huset där det dracks* (1932), *Taina* (1933), *Förbarma dig* (1939) och *Korståget* (1934) som kan anses som Collianders genombrottsroman, där hans ortodoxa livsåskådning manifesterar sig. I *Korståget*, i likhet med de flera andra romanerna, genomgår protagonisten en andlig pånyttfödelse genom ett ödesdigert möte med den ortodoxa kyrkan. *Korståget* kan betraktas som Collianders filosofiska och estetiska kulmen som får sin originella utveckling i *Grottan*, där författarskapets återkommande teman, såsom synd, förfall, skuld och andlig pånyttfödelse, skildras i en ny belysning, som vid första anblicken står i kontrast till Collianders vanliga romanmönster. Medan i *Korståget* finner protagonisten Tomas det gudomliga ljuset inom sig genom att delta i korståget, bära ikonerna och sjunga de heliga sångerna blir den förlorade och förtvivlade Erik från *Grottan* frälsad av en kvinna, sin fru Märta som i slutet av berättelsen skyndar till honom med ett budskap om sin graviditet.

Collianders liv och författarskap rör sig i de olika baltiska miljöer som omfattar det revolutionära Petrograd och Karelska näset, Finska viken och det etniskt-sovjetiska gränsområdet, Gamla och Nya Valamo samt Paris vilket enligt Helena Bodin utgör områden där "den bysantiska och den västliga semiosfären kom i närlinje med varandra och ibland överlappade varandra."² I sin studie om det bysantiska inslaget i

¹ Göran O:son Waltå, "Tito Colliander", i Claes Zilliacus (red.), *Finlandssvenska litteraturhistoria. Andra delen: 1900-talet*, Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland, Stockholm: Bokförlaget Atlantis, 2000, s.138.

² Helena Bodin, *Bruken av Bysans. Studier i svenskspråkig litteratur och kultur 1948-71*, Artos & Norma, 2011, s. 404.

en svenskspråkig litteratur och kultur 1848-1971 betraktar Bodin Collianders litterära arv, framför allt hans memoarer, som en bysantisk bro eller “en representation av ett mångspråkigt och diasporiskt Bysans inom den svenskspråkiga litteraturen under 1960-talet och början av 1970-talet.”³ Bodin framhäver att den bysantiska bron fäste österut inte är förankrad i den historiska Bysans, utan “i det rysk-ortodoxa sammanhang som satt sitt prägel på det mångkulturella och mångspråkiga finsk-etnisk-ryska gränsområde runt Finska viken där Tito Colliander levde.”⁴ Enligt Bodin han Colliander sitt ena, östliga fäste i rysk-ortodoxa och mångspråkiga gränsmiljöer, medan sitt andra, västliga fäste har han i läsarens svenskspråkiga västliga kulturer.

I *Korståget, liksom i de flera andra romaner, sker* protagonistens andliga pånyttfödelse genom ett ödesdigert möte med den ortodoxa kyrkan. Frälsarens ikon, de heliga sångerna, de innerliga bönerna och själva korståget blir för romanens huvudperson Tomas en viktig källa för de andliga krafterna. *Korståget* kan alltså betraktas som Collianders filosofiska och estetiska essens som får sin originella utveckling i *Grottan*, där författarskapets återkommande teman, såsom synd, förfall, skuld och andlig pånyttfödelse, skildras i en ny belysning, som vid första anblicken står i kontrast till Collianders vanliga sujettbildning. Medan i *Korståget* finner protagonisten Tomas det ljusa och det gudomliga inom sig genom att delta i korståget, bära ikonerna och sjunga de heliga sångerna blir den förlorade och förvirrade Erik från *Grottan* frälsad av sin fru Märta som i slutet av berättelsen skyndar till honom med ett budskap om det kommande barnet.

Grottan tar en enastående plats i Collianders författarskap och innehåller en gåta som berör Collianders religiösa världsåskådning och estetiska principer. I vilken mån kan *Grottan* läsas som ett uttryck för Collianders mission som “en bysantisk bro” mellan den västliga och östliga semiosfären? På vilket sätt tar författarens religiösa åskådning sig uttryck i berättelsen? Dessa är artikelns övergripande frågor.

Intermedial analys

De ovanstående frågorna vill jag besvara med utgångspunkt i intermedial litteraturanalys som presenteras i Jørgen Bruhns och Liviu Lutas’ artikel “Intermedialitet och litteraturanalys.”⁵ Bland de intermediala huvudbegreppen framhäver Bruhn och Lutas *inter -och intramediala referenser, formell imitation* och *medial projicering*. Ett exempel för inter- och intramediala referenser är en målning som omnämns i en dikt eller närvaron av en poplåt i en filmscen. Man måste skilja mellan intermediala referenser som inte håller sig inom samma medium och intramediala referenser som handlar om ett möte av samma medium, som till exempel en filmkaraktär som nämns i en annan film. En formell imitation innebär

³ Bodin, *Bruken av Bysans*, 2011, s. 396.

⁴ Bodin, *Bruken av Bysans*, 2011, s.420.

⁵ Jørgen Bruhn & Liviu Lutas, “Intermedialitet och litteraturanalys”, i <https://lasochskrivportalen.skolverket.se>, 2016:10.

en intermedial inverkan, “där ett verks struktur formas av eller härmar ett annat medium: en novell som formas som en musikalisk symfoni, eller kanske en dikt som ser ut som en vas.”⁶ En medial projicering som framför allt finns i prosa innebär att “en person i ett prosaverk upplever verkligheten som vore det en film, ett måleri eller fåglars kvittrande tolkas som vore det musik. Verkligheten inom fiktionen upplevs alltså så att säga via ett”medialt filter.”⁷ Bruhn och Lutas föreslår en intermedial analysmodell som består av tre steg: det första steget är *inventering* som betyder att man försöker hitta exempel på olika inter -och intermediala kopplingar i texten; det andra steget är *tolkning* och *strukturering* som innebär att man utifrån inventeringen går vidare och försöker hitta en tematik och en systematik i vilken typ av intermediala kopplingar som används och det tredje steget är *kontextualisering*, där förbindelser till frågor, tematik och kontexten utanför den enskilda texten skapas. En extern kontextualisering kan handla om att sätta in texten i ett historiskt sammanhang, göra kopplingar till författarens biografi eller till novellens budskap, idé -eller filosofihistoriska förutsättningar. I detta fall är det givetvis naturligt att koppla novellen till det textuniversum som den ingår i och visa hur novellen är ett typiskt uttryck för den genre som en författare oftast skriver i.

I denna artikel kommer jag att använda två analytiska strategier som baseras på Bruhns och Lutas’ modell. Den första strategin är att jag med utgångspunkt i intermediala kopplingar som ska hittas i texten kommer att tolka och kontextualisera romanens metaforik. Den andra strategin är att jag kommer att utgå från en färdig estetisk kontext, nämligen den ortodoxa ikonografen, för att tolka romanens innebörder.

Colliander som gränsmänniska

Innan jag inleder min analys vill jag göra en kort översikt över Collianders komplicerade förhållande till konstnärskapet och belysa författarens inre motsägelser som berör hans religiösa identitet och hans självframställning som troende och exilförfattare. Colliander var född i den kejserliga Ryssland, i Sankt-Petersburg, i en familj vars förfäder har haft finlandssvenskt och skotskt ursprung och tillhört den militära adelkretsen. Senhösten 1918, efter den ryska Revolutionen, har familjen sökt skydd i Finland som har blivit Collianders bokstavliga och fysiska hem. I Finland skapar han sin egen familj med Ina Behrsen som är konstnär och flykting från Ryssland liksom Tito; här finner han sin livsuppgift som svenskspråkig författare. Emellertid förblir Ryssland Collianders andliga hem, vilket visar sig i författarens intresse för Rysslands religiösa och litterära arv. Colliander är en utbildad konstnär som hade sin första och sista utställning i Helsingfors 1930.⁸ Samma år debuterade han som en författare, och i fortsättningen var det den banan som han följde. Det

⁶ Jørgen Bruhn & Liviu Lutas, 2016:10, s. 2.

⁷ Jørgen Bruhn & Liviu Lutas, 2016:10, s. 2 f.

⁸ Olov Hartman, *Ikon och roman*, Stockholm: Författarna och Skeab Förlag, 1980, s. 8.

som blev ett avgörande skäl för Colliander att lämna konstnärsyrket är att hans fru Ina också var konstnär, och han tyckte att hon var den bättre konstnären av de två.⁹ Collianders bakgrund som konstnär präglar dock hans prosa, där olika former av intermediala relationer manifesterar sig. I sin analys av Collianders förhållande till religion och religiösa attribut påpekar Hartman att författaren aldrig har upphört att vara målare:

Hans naturskildringar är påfallande klara och mångskiftande i färg och form. Hans porträtt av människor inte sällan etsningar. Detta sätt att se följer honom också in i kyrkan, till texter och heliga handlingar.¹⁰

Detta måleriska sätt att både betrakta och förstå världen ger upphov till en spänning mellan bedjaren och betraktaren, det som Hartman betecknar som "homo religious" och konstnären. Vid första anblicken verkar konflikten vara olöslig. Det som plågar Colliander är att de konstnärliga uttrycksmedlen, framför allt ord, är falska och otillräckliga i motsats till den religiösa människan, bedjarens eller mystikerns uttrycksformer, då tystanden säger mer än ord. Hartman citerar Colliander som skriver i *Hufvudstadsbladet* sommaren 1953: "En diktare skriver sig aldrig fri, annan än möjligen för stunden. För varje bok som han ger ut, ja, för varje rad som han skriver, sjunker han tvärtom allt djupare in i konstnärskapets självbespeglning som fastnar i sitt eget jag som i ett klibbigt flugpapper."¹¹ Här betraktas författarskapet och ordens konst som former av människans fåfänga och egoism som förhindrar bedjarens väg till det gudomliga. Även målarens uttryckssätt, som enligt Colliander begränsar människans andliga bestigning, ställs i motsats till ikonmålaren som "söker en utvidgning av det heliga, gudomliga, det eviga som är utan skugga och perspektiv."¹² Jämfört med en konstnär som har sin individuella stil är ikonmålaren en anonym förmedlare som för honom närmare Guds sanning.

Spänningen mellan skaparen och bedjaren, mellan konsten och religionen står i fokus i Petterssons analys av psyket och yttervärlden i Collianders romaner. Denna spänning, som enligt Pettersson yttrar sig i "romanernas upprivenhet, desperation, hektiska sökande och den mera avklarnade stämningen i en stor del av lyriken", kan vara mycket intensiv. Under en tid på 50-talet uppger Colliander sitt skönlitterära författarskap till förmån för grekisk-ortodox undervisning och förkunelse. Författarens röst tystnar dock aldrig bort i honom. Pettersson citerar Collianders bekännelse som visar hans inre splittring: "Mitt hjärta tycktes förbli delat, hitåt ett och hitåt ett annat. Den som inte förstår svårigheten i den livsinställningen, må inte hellre döma."¹³ Samtidigt kan denna splittring betraktas som en yta för en kreativ dialog mellan författaren och prästen, mellan bedjaren och betraktaren, konstnären och förmedlaren:

Det finns alltså vida områden av konstnärliga ambitioner, som gick ut-

⁹ Olov Hartman, *Ikon och roman*, 1980, s. 9.

¹⁰ Olov Hartman, *Ikon och roman*, 1980, s. 7.

¹¹ Olov Hartman, *Ikon och roman*, 1980, s. 45.

¹² Citerar efter Olov Hartman, *Ikon och roman*, 1980, s. 59.

¹³ Tito Colliander, *Måltid*, 1973, s. 253, citerar efter Torsten Pettersson, "Att han ingenting förstod": psyket och yttervärlden i Tito Collianders romaner", i Ben Hellman och Claes Zilliacus (red.), *Tio finlandssvenska författare*, Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland, 1986, s. 12.

över det religiösa engagemanget. På motsvarande sätt kan man i romanerna skönja en människosyn, som inte restlöst kan föras tillbaka på trossatser.¹⁴

¹⁴ Torsten Pettersson, 1986, s. 12.

Litteraturen blir alltså ett sätt att begrunda de religiösa frågorna medan religionen blir en grogrund för det litterära skapandet. Intersektionen av olika, till synes motsatta roller, framhävs av Helena Bodin, som visar Collianders väg från iakttagare till deltagare.¹⁵ Genom att både delta i korståget och beskriva korståget passerar Colliander det som Bodin betecknar som "den epistemologiska gränsen" mellan den bysantiska och den västliga semiosfären.¹⁶

¹⁵ Helena Bodin, *Bruken av Bysans*, 2011, s. 409.

¹⁶ Helena Bodin, *Bruken av Bysans*, 2011, s. 415.

De spänningar som Hartman, Pettersson och Bodin skriver om skapas och upplöses just på den epistemologiska ytan som blir Collianders slagfält. Å ena sidan längtar han efter språket utan ord som förhindrar vägen till sanningen, å andra sidan inser han nödvändigheten av ord-symbolerna. I sin artikel citerar Bodin Colliander som i *Glädjes möte* resonerar om den epistemologiska paradoxen:

Ordlöst, utan tillhjälp av materie, meddelar sig änglarna med varandra. Fritt från ordbundenhetens fångsel var Adams samtal med Gud i lustgården. Tingens verkliga namn, de namn som Adam gav dem, vidkänns varken ljud eller bokstavstecken. Verklighetens närvaro förblir obeskriven... Och detta mitt främlingskap till ursprunglig renhet: kläderna av skinn som binder mig till ordsymbolerna.¹⁷

¹⁷ Tito Colliander, *Glädjes möte*, s. 57, citerar efter Helena Bodins opublicerade artikel "So let me remain a stranger": Multilingualism and biscriptalism in the works of Finland-Swedish writer Tito Colliander, 2018, s. 16.

Det finns två intressanta påståenden som måste lyftas upp i det här citatet. För det första framgår det av detta citat att Colliander inser sin oundvikliga förbindelse till ordens symbolik och betydelse. För det andra är det viktigt att framhäva Collianders starka känsla av främlingskap som kopplas både till hans exil -och migrationserfarenhet och till hans tillhörighet till den ortodoxa kyrkan. I Collianders världsuppfattning visar exil och främlingskap sig vara sammanlänkade begrepp som innebär en konkret politisk verklighet såväl som ett religiöst koncept. Bodin citerar en viktig passage från *Nu och alltid* (1958), där Colliander formulerar sin syn på kristendom och främlingskap som två sidor av samma mynt:

De (kristna) bo i sina fädernesland, med såsom främlingar, de deltaga i allt såsom medborgare och få lida allt såsom främlingar; varje främmande land är deras, och varje land är den främmande [...] Främlingskapet och därmed dårskapen är ofråntagbar, ontologisk egenskap hos all ren kristendom.¹⁸

¹⁸ Tito Colliander, *Nu och alltid*, s. 16–20, citerar efter Helena Bodin, 2018, s. 17 f.

I Collianders koordinatsystem är främlingskapet laddat med en kraftgivande innebörd som kan tolkas som ett gränsöverskridande. Med utgångspunkt i främlingskap som en ontologisk egenskap och ett psykologiskt och språkligt tillstånd underbygger Colliander de konflikter som

sliter honom men också utgör författarskapets och personlighetens unika väsen, där mångspråkigheten möter längtan efter tystnaden, prästen möter konstnären, bedjaren och deltagaren möter betraktaren och iakttagaren.

Låt oss vända oss till en intermedial analys av *Grottan* och se hur Collianders balansgång mellan olika poler, religiösa och konstnärliga, och mellan olika kulturer, västeuropeiska och österländska, yttrar sig i texten.

Grottan och Antonius frestelser. Colliander som kristen mystiker och alkemist?

I en av *Grottans* mest dramatiska scener som skildrar Eriks ångest och besatthet av djävulen nämns medeltidens målning av en mästare, vars namn protagonisten inte minns. Colliander väljer att antyda på en gammal nederländsk målning av Antonius frestelser, vilket ger uttolkaren en anledning att påstå att det handlar om Hieronymus Boschs kända triptyk.



I *Grottan* finns det inte någon ingående beskrivning av Boschs tavla som är rik av betydelsebärande detaljer utan berättelsen återger “ett hemskt intryck” som tavlan har gjort på protagonisten:

Djävulgestalterna, fantastiska, djuriska missfoster, fyllde hela grottan, vred sig om och sprattlade, slet och knep i den kämpande mannen – och någonstans ifrån hade de dragit fram en kvinna, de visade hennes nakenhet för honom. Man kunde höra deras hesa röster och skratt eka mot grottans väggar. (*Grottan*, s.246)

I denna skildring känner man igen flera motiv från Boschs målning, bland annat från triptykens högre flygel, där Antonius visar sig vara

frestad av en av de mest förföriska demoner, som antar skepnaden av en naken kvinna, som skenbart blygsamt lutar sig mot trädstammen. I bakgrunden skymtar den demoniska kejsarinnans stad fram; Antonius vänder dock blicken från kvinnan och staden, vilket kan tolkas som ett tecken på hans andliga fasthet.

I Collianders roman blir den gamla nederländska tavlan ett måleriskt uttryck för Eriks själsliga tillstånd, hans inre rum, där ångest och förtvivlan råder.

Han försökte leta fram bildens detaljer ur minnet, och medan han gjorde det trängde den långsamt in i honom med allt vad den innebar. Grottans väggar blev hans eget väsens väggar, och där inne var allt: de skuttande, sprattlande vidundren, deras obscena rörelser, det bedövande ekot av deras vidriga skrån. Han bar grottan inom sig själv – nej, han själv var helt och hållet en sådan grotta! (Grottan, s. 246)

På Boschs tavla finns det flera grottoliknande bilder som kan tolkas på olika sätt. På den vänstra flygeln, där klosterbröderna från Antonius orden hjälper honom att gå upp efter fallet, ser man ett landskap som har både realistiska och sagoliknande drag: kullens sluttning visar sig vara en människokropp som står på alla fyra och gräset liknar en slängkappa. Denna halvverkliga bild påminner om en grotta som kan få olika, till och med motsatta tolkningar, såsom Antonius tillflyktsort eller en ingång till en bordell. På väg till denna tvetydiga grotta ser man en parodierad religiös procession. I täten av denna procession går en demon, klädd i en prästmantel och åtföljd av en hjord i en röd mantel. Mittpanelen är en skildring av en svart mässa eller en hednisk gudstjänst, där djurliknande varelser flockas runt en gravkammare, där Antonius läser sin bön. I mittpanelens nedre kant ser man en grupp odjur som träder fram från en stor röd frukt; en demon som leder processionen spelar en harpa. Grottan som är tavlans motiv har alltså en skiftande betydelse: den är både en tillflyktsort för eremitens andliga vila och en farlig plats, bebodd av frestande demoner.

Denna bild kan anses som en av de mest gåtfulla på Boschs triptyk och erbjuder flera tolkningar. I Madeleine Bergmans utförliga analys av triptyken betraktas detta människoliknande hus (the antropomorphized house) från olika synvinklar:

The woman in the window shows clearly enough that int cannot be a hermitage; she is rather, as has been suggested, to be associated with a brothel. In my opinion the house most probably represents a body, the “house” of the soul.¹⁹

Bosch tar en särskild plats i Renässansens tid. Jämfört med hans samtida, de stora konstnärer och tänkare som Leonardo da Vinci, Rafael Santi eller Michelangelo Buonarroti, är Bosch inte intresserad av människans anatomiska proportioner. På Boschs tavlor avstår kroppens matematik

¹⁹ Madeleine Bergman, *Hieronymus Bosch and alchemy: a study on the St. Anthony triptych*, Stockholm: Almqvist & Wiksell international, 1979, s. 53.

till själens inre landskap. Den holländska poeten, målaren och humanisten Dominique Lampson har dedikerat en dikt åt Bosch, där han ställer flera retoriska frågor till den gåtfulla konstnärens porträtt:

What is meant by that astonished eye of yours, Hieronymus Bosch, or that pallor on your face? As if you had seen ghosts, the specters of Erebus, flittering in front of you. I could believe that the caves of greedy Pluto and the houses of Tartarus lay open to you, seeing as your hand paint so well whatever the lowest hollows of Avernus contain.²⁰

Den nederländska konstnären lyfter på förlåten och blickar in i själens djupa och mörka inre; han visar människans laster och synder, hennes brist på andlighet och kunskap och avslöjar tillvarons förunderliga väsen. Bosch är en oöverträffad mästare när det gäller att finna uttryck åt det osynliga och det fördolda; själens demoner och sjukdomar, dess mörka drömmar och farhågor förkroppsligas i konkreta vidriga skepnader. Boschs fantasmagoriska landskap återger människosjälens landskap som består av ojämlikheter, grottor och underjordiska labyrinter.

Bosch rika symbolik erbjuder flera tolkningar som hänvisar till den katolska kyrkans trossatser, baptismen, spiritualismen, psykoanalysen, astrologin och den alkemistiska läran. I sin undersökning väljer Bergman att betrakta Lissabons triptyk som ett uttryck för den kristna mysticismen som är formulerad med hjälp av alkemistiska symboler.²¹ Med utgångspunkt i alkemistiska lärosatser om till exempel självkänedom som ett enda sätt att uppnå den fullkomliga förvandlingen och andens mystiska upplevelse genom kroppen tolkar Bergman triptyks talrika bilder och läser dess gåtor.

Antonius frestelse av en naken drottning som gestaltas på triptykens högre panel förklaras alkemistiskt med avstamp i dikotomin ande-kropp:

the women-tree appears to represent the temptation of the “flesh” and the way in which the hermit overcomes and transmutes this carnal passion to a love of God. It is not despite the body that he has found his love, but through it.²²

I den helige Antonius förkroppsligas den alkemistiska tesen om överensstämmelsen mellan själen och kroppen, där själen är människans himmel och kroppen är hennes jord.

Just as the light connects heaven and earth, so does spiritus unite man’s rational life with his body, which is bound to animal life through the senses, corresponding to the water under the sky.²³

Varje detalj i Boschs landskap är ett fysiskt (kroppsligt) uttryck för själens former och yttringar.

The hidden recesses recorded by Bosch’s hand reference both the subterranean spaces of the kingdom of death (or sleep) and the interior faculties, especially memory, from which the imagination selects and

²⁰ Stephanie Porras, *Picturing the Netherlandish Canon* (London: 2011), <https://www.courtauld.ac.uk/research/sections/early-modern/picturing-netherlandish-canon>, citerar efter *Image, Imagination, and Cognition. Medieval and Early Modern Theory and Practice*, Christoph Lüthy Claudia Swan Paul J.J.M. Bakker Claus Zittel (red.), Zeiden, Boston: Brill, 2018, s. 168.

²¹ Madeleine Bergman, *Hieronymus Bosch and alchemy: a study on the St. Anthony triptych*, 1979, s. 113.

²² Ikonkonsten är kanonisk, vilket innebär att kompositionen och färgsymboliken i olika ikoner inte har så många variationer. För min analys spelar ikonens urval inte någon stor roll. Därför har jag valt att använda Andrej Rublevs ikoner som illustrerar mitt resonemang kring grottans symbolik. Anledningen till urvalet har varit ikonernas estetiska värde. Rublevs konst anses som den ryska ikonografins höjd av den tekniska perfektionen och det andliga djupet. Undantaget är *Skapelsens lov till Herren* som dateras 1600-talets andra hälft. Denna ikon är en av de mest nyanserade och vackra inkarnationerna av Davids psalm 148 där grottan är en betydelsebärande bild.

²³ Leonid Ouspensky, *Ikonens teologi*, övers. Göran Ståhl, Skellefteå: Artos bokförlag, 2000, s. 225.

²⁴ *Image, Imagination, and Cognition. Medieval and Early Modern Theory and Practice*, Christoph Lüthy Claudia Swan Paul J.J.M. Bakker Claus Zittel (red.), Zeiden, Boston: Brill, 2018, s. 168 f.

re-combines things, where frequently compared to a vast and unruly landscape scattered with grottoes and caves.²⁴

I Collianders roman blir den nederländska tavlans landskap ett uttryck för Eriks själstillstånd:

Grottans väggar blev hans eget väsens väggar, och där inne var allt: de skuttande, sprattlande vidundren, deras obscena rörelser, det bedövande ekot av deras vidriga skrån. Han bar grottan inom sig själv – nej, han själv var helt och hållet en sådan grotta. (*Grottan*, s. 256)

I texten etableras en koppling mellan Boschs tavla och skildringen av Eriks värld han lever i. Den konstnärliga fantasivärlden i medeltidsmystik och mörker blir protagonistens "eviga verklighet." Jämfört med Antonius som hämtar sin styrka i enheten av själen och kroppen, himlen och jorden är Eriks väsen splittrat; hans känslvärld är avskild från hans fysiska kropp; djävulen och eremiten samexisterar i hans själ, där längtan efter det goda är lika stark som ondskan. På samma sätt som på Boschs tavla, där en människoliknande grotta är både en eremithydd och en bordell, upplöses gränsen mellan det goda och det onda i Eriks själ. Till Märta säger han att han borde döda djävulen med det är eremiten man dödar: "Den helige eremiten inom en. Om och om igen låter man honom dö. Man mördar honom av fri vilja." (*Grottan*, s. 248) Enligt Bergmans alkemistiska tolkning är den människoliknande grottan på den vänstra panelen en jordisk grotta, ett hus och en människa på en och samma gång. Ermiten måste komma in i grottans inre, "interior of the earth", för att möta sina egna demoner. Antonius andliga styrka är alltså denna förmåga att komma i kontakt med jordens kropp och sin egen kropp, att vara hel och harmonisk. Djävularnas skrån i Eriks själ hade segrat eftersom "hans bedjande eremit hade varit alltför för svag." (*Grottan*, s. 247)

I skenet av Bergmans tolkning av Antonius gestalt på Boschs tavla kan man förstå detta uttryck som Eriks brist på den andliga styrkan, men också som en svag koppling med jorden och sin egen kropp som är andens hus. Eriks själviakttagelse karakteriseras av känslan av att hans kropp inte tillhör honom.

Det hade hänt ibland att han fått en plötslig, bestört känsla inför sitt eget jag. Det kunde hända när han rakade sig och såg sitt eget ansikte i spegeln: detta var alltså han själv. Denna näsa, dessa ögon, tinningarna, öronen – de tillhörde ett väsen som utgjorde hans jag. Och armarna med sina händer och fingrar, bålen, fötterna, hela hans kropp: det var den yttre gränsen för avskild individ. Ett något, med en känsla av att det här är jag. (*Grottan*, s. 242)

Känslan av att inte äga sin egen kropp, att vara avskild från sitt kroppsliga "jag" förstärks också av främlingskapskänslan i sitt eget land där han upplever sig själv som "en av dessa säregna gränsmänniskor utan

bestämd nationalitet och inre hemortsrätt, lika mycket balttysk som svensk eller finsk, delvis uppväxt i Finland, utdimitterad från musikakademien i Petersburg.” (*Grottan*, s. 240) Erik hör inte hemma någonstans, till och med i sin egen kropp, vilket försvagar hans ande; själens grunder och gränser visar sig vara ostadiga och suddiga. Erik saknar förmågan att lyssna på och höra sin egen röst; i hans inre värld finns det inte några egna fotfästen som han i sina val och sina beslut kan stödja sig på. Han upplever sin egen värld som “en ofattbart invecklad värld, med de mest otroligt tilltrasslade, okända och vilseledande rum och labyrinter. Där kunde ingen finna väg, inte ens han själv, hans egen tanke och fattningsförmåga.” (*Grottan*, s. 242 f.) Hans inre värld visar sig vara ett hus utan fönster och dörrar; den är helt genomtränglig för alla möjliga demoner och främlingar; där råder alltid oväsen och fåfänglighet:

Ändå rörde sig där miljoner andra människor och ting. Människor som dött och ting som förvittrat för hundra, för tusen och hundratusen år sedan – alla hade de plats i honom: ett sammangytttrat arv. De strövade där i dunklet, stötte samman, stred och fannades, trängde in och trängde ut varandra i en oavbruten växelverkan, som aldrig haft någon början och som bara fortsatte och förgrenade sig utan något slut och fått en tillfällig form i honom själv. (*Grottan*, s. 243)

Eriks oförmåga att finna sitt eget fotfäste, sitt eget centrum gör honom sårbar och utsatt för de onda krafternas inflytande som berövar hans egen styrka och får honom känna sig ensam.

Collianders tillhörighet till den västliga kulturen manifesterar sig i *Grottan*, där medeltidens nederländska målning används som ett redskap för att gestalta den manliga protagonistens inre värld. I min analys blir Bosch's tavla nyckeln till förståelsen av Eriks karaktär. Läsningen av *Grottan* i den nederländska medelkonstens kontext blir också en möjlighet att utvidga den invanda synen på Colliander som en ortodox författare och se hans berättelse i den nya religiösa belysningen.

Grottan i den ikonografiska kontexten

Med sina tidigare verk, brev och yttranden skapar Colliander både medvetet och omedvetet vissa förväntningar hos den eventuella läsaren som har anledningen att koppla berättelsens bilder och metaforer till den ortodoxa symboliken. Med avstamp i Collianders ortodoxa världsåskådning, där den ortodoxa kyrkans symbolik spelar en viktig roll, kan man försöka hitta intermediala kopplingar i *Grottan* och tolka dem utifrån den givna kontexten.

En bild av en grotta förekommer ofta i flesta av de ryska ikonerna. Denna bild fungerar som ett motiv, vars syfte är att förstärka ikonens centrala tema eller framföra ett viktigt budskap. En av de ikoner, där bilden av grottan alltid är närvarande, är *Skapelsens lov till Herren* som illustrerar Davids psalm 148.²⁵

²⁵ Ikonkonsten är kanonisk, vilket innebär att kompositionen och färgsymboliken i olika ikoner inte har så många variationer. För min analys spelar ikonens urval inte någon stor roll. Därför har jag valt att använda Andrej Rublevs ikoner som illustrerar mitt resonemang kring grottans symbolik. Anledningen till urvalet har varit ikonernas estetiska värde. Rublevs konst anses som den ryska ikonografins höjd av den tekniska perfektionen och det andliga djupet. Undantaget är *Skapelsens lov till Herren* som dateras 1600-talets andra hälft. Denna ikon är en av de mest nyanserade och vackra inkarnationerna av Davids psalm 148 där grottan är en betydelsebärande bild.



Ikonen föreställer en modell av universum som Guds skapelse. Längst upp på ikonen gestaltas "himlarnas himmel" i form av bågartade ränder, där "sol och måne, alla strålande stjärnor och vatten ovanför himlen" möts. Längst upp i mitten av ikonen ser man Frälsaren Emmanuel som sitter på kerubens tron (altare) och välsignar den skapade världen. På de både sidorna av Frälsaren avbildas de förestående Gudmodern, Johannes Döparen och änglarna. Under "himlarnas himmel" placeras jorden och de jordiska varelserna; här finns alla möjliga djur och boskap, giraffer, lejon, får, exotiska elefanter, en noshörning och en sagoliknande enhörning. Bilder av svarta grottor befinner sig på ikonens nedre del; grottorna är bebodda av kräldjur, ödlor, ormar och drakar med hundhuvud. Grottan på den beskrivna ikonen är en avgrund eller en mörk plats som vimlar av underjordiska och kusliga varelser. Samtidigt är de varelser som döljer sig i grottan en del av den gudomliga idén, ett förkroppsligande av en

osynlig och andlig skönhet. Som varje symbol är grottan mångtydig. Dess innebörd skiftar från en ikon till en annan; även i en och samma ikon visar denna bild sig vara laddad med olika innebörder. På de flesta ikoner som föreställer Jesus födelse gestaltas en bild av grottan som en plats där en krubba med Jesusbarnet syns.



På ikonen “Jesus födelse” (Andrej Rublev, 1400-talet) ser man alla de motiv som enligt traditionen är förknippade med födelsens sakrament: den halvliggande gudmodern, Josef, de boskap som står nära krubban, de tre visa männen, den första tvängningen, herdarna och änglarna. Grottan på Rublevs ikon är laddad med en positiv innebörd av ljus och glädje.

Grottans symboliska betydelseskala omfattar motsatta poler; den innebär helvetets mörka avgrund, döden, martyrskapet. Samtidigt kopplas grottans symbolik till födelsens sakrament; detta är en ensligt belägen plats, där eremiter och munkar kunde leva tillbakadraget och uppnå den

högsta upplysningen. Med en bild av grottan markeras ett slags gräns mellan det nya och det gamla testamentet, det demoniska och det gudomliga, det mörka och det ljusa. Förståelsen av grottans symbolik på den ryska ikonerna fördjupar vår syn på grottan som en central bild i Collianders berättelse. Den ikonografiska kontexten hjälper också att tolka ljussymboliken som spelar en viktig roll i romanen. I sin undersökning av ikonens betydelse och innehåll skriver Leonid Uspenskij att det ikonljus som inte upplyser oss, inte är “den naturliga klara ansiktsfärg som skildras med hjälp av färg; det är den gudomliga nåden som renar människan, ljuset från det renade och syndfria köttet.”²⁶ Kontrasten mellan det ljusa och det mörka är betydelsebärande för skildringen av romanens rumslighet som bygger på oppositionen mellan Eriks mörka värld och omvärldens ljusa nyanser. Eriks hyresrum påminner om en grotta, där Erik, liksom en grottmänniska, lider av solljuset:

Luften var kvav, solljuset i fönstret var olidligt. Otäckt gällt skrek barnen därute och stenväggarna ekade av högtalarskrammel. Envist, med irriterande surr irrade flugorna kring hans ansikte och han slog efter dem med slapp hand. (*Grottan*, s. 109)

Utan tron och hoppet kastar Erik sig av och an i det grottnliknande rummet som ett skadat djur i buren: “Han gick av och an mellan fönstret och dörren, instängd i sitt rum – och det var som gick han från en liten sten till en annan över mörka djup.” (*Grottan*, s.238) Det trånga och mörka hyresrummet är ett rumsligt förkroppsligande av Eriks inre värld som “en ofattbar invecklad värld, med de mest otroligt tilltrasslande okända och vilseledande rum och labyrinter.” (*Grottan*, s.242) Däremot är Märta och Rolf bärare av det ljusa i romanen: “Verandan var full av ljus och glada skuggor och reflexer; de omsvepte Rolf, hans solbelysta ansikte” (*Grottan*, s. 231); “Och hon hade känt en lust att kasta av sig linnen och springa naken och fri dit ut i solglittret över viken.” (*Grottan*, s. 232); “Hon förstod det, men kunde inte låta bli: det var så ljust, det var så festligt omkring dem just nu. Det var så lätt att andas.” (*Grottan*, s. 233) Mot slutet av berättelsen blir kontrasten mellan det mörka och det ljusa skarp. Eriks mörker står i kontrast till Märtas ljus i romanens kulmen som faller på den sista scenen. Den desperata Erik som befinner sig på gränsen till självmord ser plötsligt Märta som står framför honom:

Helt solbelyst stod hon där på den breda gångbanan framför ingången till restaurangen, så ljus, så rak och öppen som han verkligen var. (*Grottan*, s. 320)

Vid åsyn av Erik förstår Märta “hur hemskt och djupt det mörkret var, ur vilket han nu skulle stiga ut, likt en kvävande grotta var det, och det gav henne en stöt som en kroppslig smärta.” (*Grottan*, s. 328) I likhet med ljuset på den ortodoxa ikonerna är ljuset i romanens slutscen rent och fritt från alla skuggor och halvtoner, vilket öppnar en ny symbolisk

²⁶ Leonid Ouspensky, *Ikonens teologi*, övers. Göran Ståhl, Skellefteå: Artos bokförlag, 2000, s. 225.

dimension i berättelsen: “En hägring begynte ta form; ljus fördelade sig över den, samlade sig i svagt gnistrande knippen.” (*Grottan*, s. 325) Romanens sista mening innehåller också ordet “ljus” som står i kontrast till den mörka grottan som Erik kommer ifrån: “Och hon öppnade sig mot det lilla ordet; det bar på ett nytt och sällsamt ljus.” (*Grottan*, s. 328) Romanens sista mening är ljusets apoteos då ljuset blir ett uttryck för alla de begrepp som spelar en avgörande roll i Collianders poetiska värld, nämligen frälsning, tro, återuppståndelse och pånyttfödelse.

Den lysande kulan. Colliander och den kristna österländska kontexten

Grottan är genomsyrad av författarens eviga tanke om det gudomliga. Närvaron av Gud i protagonisternas liv tar sig annorlunda uttryck i romanen. Eriks längtan efter Gud, hans oförmåga att be till Gud och se ljuset återges med hjälp av intermediala referenser till Boschs tavla. Där emot gestaltas Märtas möte med det gudomliga i en helt annan tradition som leder sitt ursprung från den kristna österländska symboliken.

De andliga krafternas bärare i romanen är Märta. Jämfört med Collianders många andra protagonister, såsom Thomas från *Korståget* och Taina från *Taina*, vänder Märta inte sig till kyrkan och den ortodoxa troslärares doktriner utan iakttar naturen och lyssnar på sin egen inre röst. En av romanens mest gåtfulla scener är en naturbeskrivning som utgör en bakgrund för Märtas besluttande som handlar om ett val mellan två män och därmed om två olika sätt att bygga sitt liv. Scenens centrala gestalt är en stor spegelkula som står nedanför verandan, på gräsmattan mellan trappan och sandstranden. Därinne i spegelkulan vältar sig ljus och mörker, och gräset lyser överkligt som på en scen. (*Grottan*, s. 279) De förändringar som kulan genomgår återspeglar naturens väderlek och själens rörelser:

Och när den första vindstöt kom och fällde en kruksblomma på trappan, slappnade plötsligt hennes hållning, och hon andades ut. Där ute slocknade silverkulans spegling. (*Grottan*, s. 280)

Livets största beslut som Märta verkar fatta intuitivt och spontant föregås av en skildring av en spegelkula som fångade ljus: “Det var som hade den dragit det till sig någonting ifrån; och samlade det, allt mera levande.” (*Grottan*, s. 281) I denna passage skildras naturlandskapet som återspeglar sig i glaskulan; enskilda löv, skuggor, vattenpussar och klippor samlas i rummets enda punkt och sedan sprids sig utåt:

Renbadad öppnade sig landskapsbilden med stranden, landtungorna, havet, och åter låg horisontlinjen blå och skarp. (*Grottan*, s. 282)

I beskrivningen uppspåras en koppling mellan glaskulan och hela universum. Allt som ryms i en enda vattendroppe och en vattendroppe

som är källan till allt. I texten beskrivs inte Märta tankar eller känslor utan det visas hur hon iakttar ljusspelet och den magiska rörelsen mellan kulan och landskapet; endast genom denna tysta iakttagelse kommer hon fram till sitt livs viktigaste beslut som hon senare i handlingen meddelar till Rolf:

En lätt darrning gick igenom henne, det knyckte i hennes nacke och huvudet skakade till, som ruskade hon någonting ifrån sig [...] Hon kastade sin regnkappa över axlarna och gick köksvägen ut. (*Grottan*, s. 281 f.)

Strax efter beskrivningen av skyfallet då Märta står och betraktar silverkulan som fångar ljus kommer en scen av uppgörelsen mellan Märta och Rolf. Av berättelsen framgår det att Märta beslut har kopplingen med silverkulan. På något för läsaren egendomligt sätt hade det som Märta såg i silverkulan påverkat hennes tankesätt och handlingar.

En bild av silverkulan i *Grottan* kan jämföras med en bild av en jordglob som Leo Tolstoj Pierre Bezuhov ser i drömmen i fångenskapen:

Globen är levande, den dallrar och saknar gränser. Ytan består av droppar som pressas mot varandra. Och dropparna rör sig, flyter omkring och förenar sig ibland till något större, för att sedan spjälkas upp i mindre igen. Varje droppe strävar att breda ut sig så mycket som möjligt, medan andra, som vill detsamma, pressar på och antingen utplånar den eller förenar sig med den.

“Det här är livet”, säger läraren.²⁷

²⁷ Leo Tolstoj, *Krig och fred IV, 1812–1813/epilog*, övers. Barbara Lönnqvist, Lind & Co, 2017, s. 205.

Pierres dröm om jordgloben kan anses som en höjdpunkt för protagonistens andliga sökande. Jordgloben blir ett uttryck för Pierres förståelse av meningen med livet som utmynnar i tanken om livets gudomliga väsen och människans behov i att älska livet och älska Gud. I en analys av

Pierres dröm ger Richard F. Gustafson sin förklaring av jordglobens betydelse:

In this dream Pierre attains an inner understanding of the abstract teaching. The dream moves from idea to image. The thoughts about life - “life is all”, “life is god”, to “love live is to love God” – are transformed into a dream image of life, the wavering liquid sphere which is Pierre’s final internalization of “pure liquid” of truth.²⁸

²⁸ Richard F. Gustafson, *Resident and Stranger. A Study in Fiction and Theology*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1986, s. 81.

Tolstoj djupt religiösa världsåskådning är icke kyrklig och icke dogmatisk. Enligt Tolstoj genomgår mänskligheten och människan tre utvecklingsstadier: det första är ett personligt stadium som karakteriseras av ett ökat självintresse. Detta stadium är människans och mänsklighetens egocentriska barndom. Det andra stadiet är socialt eller hedniskt, då uppoffringen och tjänstgöringen dominerar. Den mänskliga erfarenhetens tredje stadium kan betecknas som universellt och gudomligt; detta stadium kännetecknas av människans djupa förståelse av Kristus lära

som ryms i yttrandet: "Allt som existerar är Gud." I samband med detta tredje stadium i människans relation till livet och Gud påpekar Gustafson:

In the divine state there is no division or discord. In the universal state there is only union and harmony. In the third state of human life you reside in the All and the All resides on you.²⁹

²⁹ Richard F. Gustafson, *Resident and Stranger*, 1986, s. 88.

Den levande globen från Pierres dröm är ett metaforiskt uttryck för det universella gudomliga stadiet, där dropparnas ständiga rörelse är en bild av livet i dess eviga uppståndelse och utveckling. Tolstojs syn på Gud ligger långt ifrån kyrkans dogmatiska principer och baseras på tanken om människans fria kärlek till Gud. Hos Tolstoj behöver människa inte att gå till kyrkan för att finna Gud inom sig utan Gud talar med människan genom livshändelserna och naturens tecken. I människans avgörande möte med Gud spelar naturen en viktig roll i Tolstojs berättelse. Detta är till exempel fursten Andrejs upptäckt av himlens storhet efter slaget vid Austerlitz eller Pierres starka naturupplevelse i fångenskapen. Liksom naturen där allt skiftar och förändras, och där visnandet avlöses av blomstrandet är livet också en förändring, en rörelse framåt. Att älska denna förändring, denna eviga rörelse betyder att älska Gud. Tolstojs syn på Gud som livets styrka har djupa rötter i den österländska kristna traditionen där Gud innebär en skapande akt, en kreativ energi, en rörelse. Gustafson framhäver denna skillnad mellan den österländska och västerländska kristna traditionen:

In Western theology, the doctrine of God usually rests on the notion of abstract being, and God can be defined as the being whose essence equals existence. This God may be pure act, but the conception is static. God seems separate from all reality, its ground and cause, but not its fabric and life [...] In the East God is all energy and movement. He is the god of life, physical and spiritual. God is not abstract but all act, and there is no actor separate from the action.³⁰

³⁰ Richard F. Gustafson, *Resident and Stranger*, 1986, s. 450 s.

I Collianders *Grottan* där Märta fattar sitt livs viktigaste beslut genom att betrakta den ljusa silverkulan skildras kvinnans möte med sin egen ande som talar med henne med hjälp av symboler och naturens tecken. I Tolstojs tradition tar Collianders reflexion om Gud och Guds skapelse sig uttryck i naturbilderna. Ett ljus som fångas av silverkulan kan också tolkas i den tolstojska kontexten. I Tolstojs poetiska värld förkroppsligar ljuset en gudomlig energi och Guds påtagliga närvaro.

I Collianders berättelse är ljuset ett genomgående motiv; beroende på den beskrivna händelsen skiftar ljuset sin karaktär: det blir än varmt och levande, än kallt och elektriskt; ljuset än koncentrerar sig i den enda kulan, än sprids över rummen, terrassen och hela landskapet; ljuset omger Märta som i romanen är bäraren av kärleken, harmonin, samhörigheten med naturen och förmågan att lyssna på sin inre röst.

I sin undersökning om ockultismen och häxeriet påpekar Mircea Eliades bland annat att ljuset i olika religioner och mytologier har varit förknippat med begreppen gudomlighet, ande och liv.³¹ Denna kedja ljuset – gudomlighet – ande – liv kan varieras och kompletteras med olika innebörder, såsom kvinnans graviditet och mannens säd.³² Märtas strålande gestalt som uppenbarar sig i slutet av berättelsen och kastar ljuset på Eriks mörka grotta är ett uttryck för kärlekens apoteos och livets fruktbarhet.

Med utgångspunkt i analysen av den kvinnliga protagonistens naturupplevelse och en bild av en lysande glaskula kan man dra en parallell med Tolstojs skildring av det gudomliga och därmed tolka Collianders berättelse som en bildlig reflexion kring den österländska kristna traditionens väsen och mysterium.

Grottan är inte bara en berättelse om kärlek och val, utan även om människans eviga balansgång på gränsen mellan det goda och det onda, det ljusa och det mörka. Protagonisten Erik karakteriseras som “en av dessa säregna gränsmänniskor utan bestämd nationalitet och inre hemorts rätt, lika mycket balttysk som svensk eller finsk, delvis uppväxt i Finland, utdimitterad från musikakademien i Petersburg.” (*Grottan*, s. 240) Eriks känsla av rotlöshet berövar honom de andliga stolparna och får honom att balansera på gränsen till avgrunden utan tron och förmågan att älska. Gränsöverskridandet som *Grottans* tema kan betraktas i medeltidskonstens västerländska kontext å ena sidan och den österländska kristna kontexten å andra sidan. Boschs kända triptyk och den ryska ikonografin blir de ledtrådar som hjälper läsaren att förstå djupare Collianders syn på det gudomliga och människans möte med Gud. Tolkningen av *Grottan* i de olika kulturella kontexterna visar romanens särskilda plats i författarskapet och Collianders breda register som författare, hans förmåga att växla mellan semiosfärer med hjälp av intermediala referenser och poetiska bilder.

Litteratur

Bergman, Madeleine, *Hieronymus Bosch and alchemy: a study on the St. Anthony triptych*, Stockholm: Almqvist & Wiksell international, 1979

Bibel, 2000

Bodin, Helena, ”So let me remain a stranger”: *Multilingualism and biscriptalism in the works of Finland-Swedish writer Tito Colliander*, 2018

Bodin, Helena, *Bruken av Bysans. Studier i svenskspråkig litteratur och kultur 1948–71*, Artos & Norma, 2011

Bruhn, Jørgen, Lutas, Liviu, “Intermedialitet och litteraturanalis”, i

³¹ Mircea Eliade, *Occultism, Witchcraft, and Cultural Fashions. Essays in Comparative Religions*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 1976, s. 100.

³² Mircea Eliade, *Occultism, Witchcraft, and Cultural Fashions*, 1976, s. 100.

[<https://lasochskrivportalen.skolverket.se>], 2016:10

Colliander, Tito, *Glädjes möte*, 1957

Colliander, Tito, *Grottan*, Helsingfors: Söderström & C:o Förlagsaktiebolag, 1942

Eliade, Mircea, *Occultism, Witchcraft, and Cultural Fashions. Essays in Comparative Religions*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 1976

Gustafson, Richard F., *Resident and Stranger. A Study in Fiction and Theology*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1986, s. 81

Hartman, Olov, *Ikon och roman*, Stockholm: Författarna och Skeab Förlag, 1980 Image, *Imagination, and Cognition. Medieval and Early Modern Theory and Practice*, Christoph Lüthy Claudia Swan Paul J.J.M. Bakker Claus Zittel (red.), Zeiden, Boston: Brill, 2018

Ouspensky, Leonid, *Ikonens teologi*, övers. Göran Ståhl, Skellefteå: Artos bokförlag, 2000

Pettersson, Torsten, "Att han ingenting förstod": psyket och yttervärlden i Tito Collianders romaner", i Ben Hellman och Claes Zilliacus (red.), *Tio finlandssvenska författare*, Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland, 1986

Porras, Stephanie, *Picturing the Netherlandish Canon* (London: 2011), [<https://www.courtauld.ac.uk/research/sections/early-modern/picturing-netherlandish-canon>]

Tolstoj, Leo, *Krig och fred IV, 1812–1813/epilog*, övers. Barbara Lönnqvist, Lind & Co, 2017

Waltå, Göran O:son, "Tito Colliander", i Claes Zilliacus (red.), *Finlandssvenska litteraturhistoria. Andra delen: 1900-talet*, Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland, Stockholm: Bokförlaget Atlantis, 2000