



LUND UNIVERSITY

Baudelaire - det moderna livets betraktare

studier i ett författarskap

Sjöblad, Christina; Leopold, Lennart

1998

Document Version:

Förlagets slutgiltiga version

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Sjöblad, C., & Leopold, L. (Red.) (1998). *Baudelaire - det moderna livets betraktare: studier i ett författarskap*. (Absalon : skrifter / utgivna vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund; Vol. 14). Litteraturvetenskapliga institutionen, Lunds universitet.

Total number of authors:

2

General rights

Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: <https://creativecommons.org/licenses/>

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00

ABSALON
Skrifter utgivna vid
Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund

Baudelaire
– det moderna livets betraktare
Studier i ett författarskap

Redaktörer
Christina Sjöblad och Lennart Leopold

ABSALON

Skrifter utgivna vid

Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund

Helgonabacken 12

223 62 LUND

□ Författarna och

Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund 1998

Redaktion för skriftserien: Birthe Sjöberg (red), Lars Gustaf Andersson,
Anders Palm, Johan Stenström, Jenny Westerström

Layout: Birthe Sjöberg

ISSN 1102-5522

ISBN 91-88396-13-4

Tryck: Reprocentralen vid Lunds universitet
LUND 1998

Innehåll

<i>Inledning</i>	5
ANDERS NILSSON: <i>Baudelaire och romantiken – några nedslag i Salongen 1846</i>	9
LENNART LEOPOLD: <i>Smärtans alkemi. Om arvsynd, skapande och fåfängt sökande efter harmoni mellan könen</i>	33
PAUL TENNGART: <i>Kärlekens kontrapunkter. Om korrespondensen mellan dikter i Les Fleurs du mal</i>	71
CHRISTINA SJÖBLAD: <i>En kvinnlig dandy? Madame Bovary och Baudelaire</i>	93
DANIEL SANDSTRÖM: <i>”Andromache, jag tänker på dig!” – om autenticitet och minne i Les Fleurs du Mal</i>	107
JOHAN EDLUND: <i>Moderna positioner. Om Baudelaire och Hamsun</i>	129
LENA MALMBERG: <i>Två sekel, två kön, en stad. Charles Baudelaire och Katarina Frostensson</i>	147



Charles Baudelaire: Självporträtt, med bläck- och rödpenna (ca 1860)

Inledning

Läsåret 1996–97 gavs en doktorandkurs om Baudelaire vid Litteraturvetenskapliga institutionen. Kursen följdes av doktorander som på olika sätt ville fördjupa sina kunskaper om diktaren, därför att de i sitt avhandlingsarbete arbetar med författare som stått Baudelaires verk nära, inspirerats av honom, översatt honom eller på annat vis speglar honom i sina verk, eller också för att de själva ville få en djupare kunskap om ett centralt författarskap.

”Baudelaire – diktaren och moderniteten”, blev kursens namn och studiet under hösten och våren 1996–97 tog upp *Les Fleurs du mal* ur olika synvinklar, såsom struktur och tematik, diktarroll och konstsyn. Baudelaires estetik, speglad i valet av versformer – inte minst den dominerande sonettformen, i metaforval och symboler, diskuterades mot bakgrund av innehållet, ”den nya rysning”, som hans diktning innebar för samtiden. Några biografier och de personliga anteckningarna, *Fusées* och *Mon coeur mis à nu* ägnades två seminarier, prosadikterna likaså. Här höll Magnus Eriksson, forskare och lärare vid institutionen, spännande föreläsningar om prosadikten i Baudelaires tappning och utvecklingen av genren in i vår egen tid.

Vi studerade Baudelaires konstkritik och kompletterade studierna med ett besök på en utställning på Ordrupgaard utanför Köpenhamn, *Impressionister i byen*. Med utgångspunkt i Baudelaires estetik exponerades tavlor med den framväxande storstaden som motiv, målade av samtida konstnärer som Constantin Guys, enligt Baudelaire ”det moderna livets målare”, Manet och Caillebotte samt av impressionister som Pissarro, Sisley m.fl.

FD Mona Sandqvist föreläste om Baudelaire och barocken och höll ytterligare ett seminarium över bildkonstens betydelse i Baudelaires diktning.

Våren 1997 hade turen kommit till Walter Benjamin och under flera seminarier fördjupade vi oss i *Paris 1800-talets huvudstad*, med kapitel som Passagearbetet, Baudelaire och bohêmen m.fl. Vi diskuterade också moderna tolkningar av Benjamins ofta fragmentariska och geniala blyxtbelysningar av storstaden Paris förvandlingar under Andra kejsardömet,

moderniteten, alienationen och andra centrala problemkomplex speglade i Baudelaires texter. Här var Marshall Bermans studie, *Allt som är fast förflyktigas...* inspirerande läsning.

Det visade sig att våra diskussioner i hög grad kom att centreras kring vissa motiv hos Baudelaire. Ett av dem var just staden, storstadens betydelse för diktjaget som inspirationskälla och hatobjekt, ensamheten i massan och excitationen i att driva med människoströmmarna och leva sig in i okända livsöden, skildrat i både "Tableaux parisiens", det till andra upplagan av *Les Fleurs du mal* nyskrivna avsnittet och i prosadikterna. Tolkningarna av den moderna storstadens anonymitet, "aurans" förfall i chockupplevelsen eller ledan som mötet med förbiflimrande gestalter kan skapa hör också hit, samt den källa till estetiskt skapande som "badet i massan" innebar.

Ett annat återkommande diskussionsämne var Baudelaires kvinnosyn, som en av deltagarna karakteriserade som avskyvärd. I detta problemkomplex som det speglas i Baudelaires verk, i litterära och personliga texter, blir avståndet till vår egen tid med dess jämställdhetsdebatt och demokratiska ideal som störst och diktaren framstår som tidsbunden, negativ och svårbegriplig, på ett sätt som kan få en del läsare att vända sig bort från författarskapet. Just här samlas en del av modernitetsproblematiken kring diktaren som i en brännpunkt. Han kan ses som en av föregångarna i en inom modernismen misogyn tradition, som kvinnliga författare länge hade att brottas med.

Andra återkommande diskussioner rörde synen på författarrollen och konsten i ett modernt kapitalistiskt samhälle och betydelsen av Edgar Allan Poes idéer, som genom Baudelaires hängivna översättningar och introducerande artiklar kom att öva ett mycket större inflytande i fransk litteratur än i den engelskspråkiga. Här är synen på konstnären, som medvetet konstruerande och kalkylerande sin dikts verkan på läsaren, en av Poes viktiga bidrag till estetikens historia under slutet av 1800-talet. Mallarmés dikt till Poes begravning "Tel qu'en lui même enfin l'éternité le change..." [Så som till honom själv evigheten äntligen förvandlar honom...] är bara ett exempel av många på Poes genomslagskraft.

Våra diskussioner behandlade också vad det egentligen är som gör Baudelaire med sitt djupa romantiska arv till en modernismens föregångare, en av dess ikoner. Dessa tankar aktualiserades av Per Buviks bok, *Poesins*

skandale, som just lyfter fram katolicismens och romantikens betydelse för förståelsen av diktarens position. Anders Cullheds studier av barockinflytandet hos Baudelaire är också en viktig byggsten för förståelsen av den tradition Baudelaire levde och arbetade inom.

*

Kursen redovisades genom återkommande textanalyser och diskussioner samt skrivande av en större studie. Det är dessa studier som bearbetade föreligger i denna volym. De presenteras i en lätt kronologisk ordning, vilket innebär att Anders Nilssons studie av *Salongen 1846* inleder, eftersom den behandlar Baudelaires tidigaste konstkritiska artikel, och att Lena Malmbergs artikel om Katarina Frostensons diktning får bilda slutpunkt.

Anders Nilsson vill ringa in Baudelaires konstsyn och särskilt hans förhållande till romantikens idéer. *Salongen 1846* blir utgångstext för ett klarläggande av den unge Baudelaires tankar kring diktande, konst och romantik.

Lennart Leopold utgår från dikten ”Smärtans alkemi” i en studie som siktar in sig på ”arvsynd, skapande och fåfängt sökande efter harmoni mellan könen”. Han diskuterar Baudelaires komplexa syn på kvinnan och kärleken, och ser det katolska arvet som betydelsefullt för förståelsen av Baudelaires kluvenhet. ”För en känslig och reflekterande människa som Baudelaire tycks förhållandet mellan könen ha varit olidligt och oförklarligt”, menar Leopold.

I artikeln ”En kvinnlig dandy?” studeras också Baudelaires kvinno­syn, utifrån en speciell artikel, nämligen hans recension av Flauberts roman *Madame Bovary*. I detta möte mellan två av 1800-talets storheter får kvinnligheten en oväntad belysning.

Paul Tenngart diskuterar myten om den hemliga arkitekturen i *Les Fleurs du mal* och hur denna myt på olika sätt styr läsningen av diktsamlingen som helhet men också av enskilda dikter. Genom att kontrastera två motiviskt besläktade dikter ur sektionen ”Spleen et idéal” visar Tenngart hur ett sådant förfarande kan förtydliga och fördjupa läsarens tolkningar.

I en studie kallad ”’Andromake, jag tänker på dig!’ Om autenticitet och minne i *Les Fleurs du mal*”, utgår Daniel Sandström från dikten ”Svanen” i avsnittet ”Tableaux parisiens” och belyser den förlust och därmed främ-

mandegöring som det nya Paris framkallar hos diktjaget. Exiltemat och melankolin är viktiga inslag i diskussionen. Baudelaires dubbla position som sanningssägare och maskbärare lyfts fram.

De två avslutande artiklarna utgår ifrån intertextuella möten mellan nordiska diktare och Baudelaire.

Johan Edlund studerar Knut Hamsuns roman *Sult* och hans tankar kring en ny, icke-naturalistisk prosakonst omkring 1890, så som de framställs i programskriften "Fra det ubvidste Sjøeleliv". En central tanke i Hamsuns texter är att den moderna människans väsen förändras mot ett allt känsligare nervliv på grund av tidens uppdrivna tempo. Liksom Baudelaire talar han om sinnets chockupplevelser i den moderna storstaden och söker en själsförfinad språkkonst som kan tolka denna nya tid.

Lena Malmberg lyfter fram blickens betydelse i Katarina Frostensons dikter, där jaget är en iakttagare. Hon konstaterar att Frostenson är en av få samtida svenska lyriker som i sin diktning beskriver staden. Frostensons flanör kan inte inta en objektiv och överlägsen inställning till staden – den tvingar sig på henne. Malmberg placerar in Baudelaires diktning i en brytningstid i seendets historia. Hon belyser den övergång från ett perspektivistiskt seende som i hans livstid förändras till ett mera subjektivt seende, något som kan avläsas i den samtida konsten.

Som genom en lycklig slump har operan *Staden* med musik av Sven-David Sandström till libretto av Katarina Frostenson just i höst haft premiär. En mörk väv av röster stiger upp mot försångaren Sorl som upprepar: "Se på mig. Se. Se mig bara. Se bara på mig. Se mig!" och texten visar på Frostensons djupa samhörighet med en modernistisk tanketradition med rötterna hos Baudelaire.

*

Till sist vill jag varmt tacka min medredaktör Lennart Leopold för hans noggranna arbete med korrekturläsning och inte minst med kontroll av de franska citaten, samt redaktören för Absalonserien Birthe Sjöberg för hennes stora kompetens och intresse och det stöd hon varit för oss i arbetet med denna bok.

Lund i oktober 1998
Christina Sjöblad

Baudelaire och romantiken

– några nedslag i *Salongen 1846*

Anders Nilsson

Och alltid var mitt system vackert, vittomfattande, rymligt, bekvämt, rent och finslipat överallt; åtminstone tycktes det mig så. Och alltid kom något spontant, oväntat element från den universella vitaliteten och dementerade min barnsliga och lillgamla vetenskap, en sorglig frukt av utopin.¹

Charles Baudelaire

Att Baudelairens uppfattning om konst och litteratur förändrades genom de tjugofem produktiva åren är en självklarhet. Är det ändå möjligt att med någon säkerhet ringa in Baudelairens konstsyn?

I Hugo Friedrichs *Die Struktur der modernen Lyrik* och Peter Lutherssons *Modernism och individualitet: En studie i den litterära modernismens kvalitativa egenart* ses Baudelaire i första hand som banbrytare på den moderna estetikens och poesins område. Även om både Luthersson och Friedrich pekar på hans beröringspunkter med romantiken så är det – som titlarna antyder – som representant för den moderna estetiken och poesin de ser Baudelaire.² Denna syn på Baudelairens författarskap är väl närmast vedertagen och det är inte svårt att hitta belägg för den i en konstkritisk text som *Le Peintre de la vie moderne* (1863) eller i skönlitterära texter som *Petits poèmes en prose* (1869).

Men är Baudelaire enbart en modernistisk författare? I *Les Fleurs du mal* (1857) finns drag av romantik, klassicism, barock och en katolskt färgad metafysik som står i kontrast till det vi brukar förknippa med modern eller modernistisk lyrik. Detta tar också Per Buvik fasta på i sin intressanta Baudelairestudie *Poesins skandale – Om Baudelaire*. Buvik intresserar sig framförallt för första upplagan av *Les Fleurs du mal* och efter att ha närläst en rad dikter känner han sig slutligen föranlåten att avsluta sin bok med ett avsnitt betitlat: ”Hvor moderne er Baudelaire?”³

Gemensamt för såväl Friedrich som Luthersson och Buvik är emellertid att de – trots sina radikalt olika utgångspunkter – ibland använder Baudelaires konstkritiska texter som förklaringar till hans skönlitterära texter. Denna metod kan diskuteras, även om deras tillvägagångssätt är intressant.⁴ Det väsentliga i det här sammanhanget är emellertid att de ger en impuls till att titta närmare på Baudelaires konstkritiska texter. Men i motsats till Lutherssons idéhistoriskt intressanta exposé över kontinuitet och utveckling i Baudelaires syn på konst och konstnärsroll begränsas min studie till ett försök att ringa in hur Baudelaire direkt och indirekt använder begreppet romantik i *Salon de 1846*. (Fortsättningsvis används Henrik Killaanders översättning *Salongen 1846 i Fantasins styre och andra texter*). Det är alltså inte fråga om något försök att tolka texten i dess helhet. Jag har inte heller – förutom en kort orienterande utgångspunkt – för avsikt att placera in texten i en mer allmän konst-, estetik- eller idéhistorisk kontext.

Anledningen till att jag har valt just *Salongen 1846* är att det här finns en kronologisk utgångspunkt för Baudelaires konstkritiska författarskap. Det är först i och med dessa texter som Baudelaire gör en utförlig framställning av sin konstsyn.⁵

Baudelaire 1846

Charles Baudelaire föddes 1821 och var alltså 25 år när han publicerade sin salongskritik 1846. Han hade en ekonomiskt trygg men psykologiskt brokig barndom bakom sig som lite schablonartat kan sammanfattas med faderns död, modersfixering, hans mors omgifte, upplevelsen av svek, utsvävningar, resor, förmyndarskap och ekonomiska och personliga problem.⁶ Det är naturligtvis frestande både för biografer och mer textorienterade forskare att läsa hela – eller delar av – Baudelaires författarskap i skuggan av – eller som resultat – av dessa händelser.

Hur som helst hade han under sina första 25 år hunnit med omfattande studier, likt den ungefär jämgamla Samuel Cramer vi möter i *Fanfarlo*, och han hade påbörjat sin författarbana – han hade bl.a. publicerat en mindre salongskritik 1845. I *Salon de 1845* tar han framförallt upp William Haussoulliers måleri, men det intressanta i det här sammanhanget är hur den pekar fram mot *Salongen 1846*, t.ex. vad gäller ropen efter ett nytt måleri.⁷ Men det är först som 25-åring, år 1846, som Baudelaire på allvar sti-

ger fram som författare och smakdomare. Apropå salongskritiken skriver t.ex. Luthersson att Baudelaire tog ut ”resonemangssvängarna i större utsträckning 1846 än vad han gjorde 1845. Idéinnehållet sköts i förgrunden, medan presentationerna av enskilda konstverk inte längre blev av lika fundamentalt intresse. Baudelaire var 1846 säkrare och självständigare i sin genre”.⁸ Men innan Luthersson går direkt in på Baudelairens författarskap försöker han kort väva ihop sin idéhistoriska skiss med den litterära, politiska och ekonomiska utvecklingen i det franska samhälle som präglade den unge Baudelaire. Han skriver bl.a. att i ”Frankrike fick romantiken sitt verkliga genombrott relativt sent, först med Hernani-striden 1830”. Det är i ett skede när romantiken på många andra håll i Europa hade övergått i pessimism och vanmakt. Luthersson sammanfattar lite tillspetsat läget så här:

Romantikerna desillusionerades. Med sin jagfilosofi hade de försökt överbrygga klyftan mellan dröm och empiri, men deras filosofi ledde endast till att klyftan vidgades och djupnade. Optimismen gick förlorad inom den romantiska strömningen. I den vetenskapliga och filosofiska positivismen och i konstnärernas realism kunde optimismen finna nya banérförare, men dessa hade andra målsättningar än romantikerna, och de anknöt inte till mötet mellan den expressiva estetik och ”the theme of the soaring mind”. Romantiken levde vidare som den nya optimismens pessimistiska alternativ.⁹

Det är därför inte konstigt att romantiken fick en pessimistisk framtoning i Frankrike redan från början. Man talade om ”le mal du siècle” och Luthersson skriver: ”Under 1830-talet var denna ’seklets sjuka’ mycket påtaglig. Musset och Vigny diktade i bitter ton om tragiska hjältar, och kretsen kring Théophile Gautier avskar med sin princip ’l’art pour l’art’ poesin från varje kunskapsanspråk”.¹⁰

Vad gäller den politiska och ekonomiska situationen i 1830- och 1840-talens Frankrike handlar det framförallt om det allt starkare borgerskapets problematiska relation till konstnärer och författare, och de förändrade villkoren på den nya konstmarknaden. Om ”romantikerna tidigare hade kunnat relatera sig till borgligheten i dess egenskap av en förmodat progressiv och radikal historisk kraft” blev de på 1830- och 1840-talen tvungna att ”relatera sig till den i dess egenskap av regressiv och konservativ historisk kraft”.¹¹ Och som ett slags sammanfattning skriver Luthersson att perioden ”mellan revolutionsåren 1830 och 1848 kom att präglas av motsättningen mellan en grupp intellektuella som var optimistiska av andra orsaker än vad romanti-

kerna hade varit och en resterande grupp kulturellt framträdande romantiker som nu var såväl varumarknadsanpassade som pessimistiska”.¹²

Detta var ett försök att beskriva några av de idéhistoriska och ekonomiska omständigheter som formade den 25-årige Baudelaire som skrev *Salongen 1846*. Utan att gå in på detaljer kan man redan här se några av de motsättningar som Baudelaire uppenbarar och – åtminstone delvis – försöker överbrygga. Man anar också den kluvenhet som uppenbarar sig i och mellan Baudelaires olika verk. En i sammanhanget intressant motsättning är den mellan ett icke-romantiskt och ett äkta romantiskt måleri som Baudelaire belyser i *Salongen 1846*, och som jag ska undersöka lite längre fram. En annan är den mellan de olika texter som Baudelaire publicerade 1846 – alltså samma år som *Salongen 1846*. Bernard Howells har i sin intressanta studie *Baudelaire: Individualism, Dandyism and the philosophy of History* visat hur fruktbar en jämförande läsning av *La Fanfarlo*, *Conseils aux jeunes littérateurs* och *Salongen 1846* är. Detta gäller inte minst synen på konsten och konstnären i det man skulle kunna kalla det moderna samhället. Han skriver bl.a.:

La Fanfarlo is a self-portrait of the Romantic artist in ironical mode; the Salon a meditation on Romanticism and the cultural crisis of the midcentury as reflected in the visual arts, which Baudelaire uses to state his own aesthetic creed at the outset of his career. The two texts complement and qualify each other in ways which need to be examined if we are to appreciate the complex, dynamic interplay between beliefs and uncertainties which energizes Baudelaire's writing as a whole.¹³

Utän att vilja föregripa min undersökning av *Salongen 1846* kan man säga att Baudelaire där ser romantiken som något både positivt och levande. Begreppet romantik är förvisso inte oproblematiskt – och Baudelaire ägnar en hel del tid åt att ge det dess rätta mening – men rätt använt är ”romantiken det mest moderna, det mest aktuella uttrycket för skönhet”.¹⁴ Eller med Lutherssons ord: ”I stort sett identifierade Baudelaire vid tiden för författandet av sina två första Salongskritiker det sant romantiska med det moderna”.¹⁵ Här hänger naturligtvis mycket på vad Baudelaire anser vara sant romantiskt. Intressant är i alla fall att han – i motsats till Vigny, Musset och Gautier – är så positivt inställd till det han förstår som romantik.

I *Conseils aux jeunes littérateurs* (Jag använder fortsättningsvis den svenska översättningen ”Råd till unga författare” i *Texter i Poetik*. Översät-

tare är Claes Entzenberg.) och *La Fanfarlo* (i Klas Östergrens svenska översättning *Fanfarlo*) från samma år är tonen annorlunda. Det beror säkert delvis på att de tillhör andra genrer och på att det här i första hand handlar om författare och inte om målare.¹⁶ Men man kan, i linje med Howells, också se det som Baudelairens behov att tala om konstens och konstnärens situation i julimonarkins Frankrike på flera olika sätt. Visst använder sig Baudelaire både av ironi och en rad materialistiska argument i *Salongen 1846*, men inte med samma underhållande och provocerande tonfall som i *Fanfarlo* och ”Råd till unga författare”. I inledningen av *Fanfarlo* karaktäriseras huvudpersonen Samuel Cramer på detta sätt:

Samuel Cramer, som en gång på den gamla goda och romantiska tiden gav ut några befängda skrifter under namnet Manuela de Monteverde, är en tämligen motsägelsefull följd av förbindelsen mellan en likblek tysk och en chokladbrun chilenska. [...] Han är på en och samma gång en lysande lätting, en ambitiös allvarsman och en pretentiös träkmåns, ty aldrig att han någon endaste gång här i livet kläckt annat än mediokra idéer. Den sol av lättsinne som oupphörligen strålat över hans panna har tårt på försynens gåvor och fått hans medelmåttiga talang att gå upp i ånga. Av alla de halvmesyurer som jag lärt känna i Paris vederstyggliga kretsar, framstod Samuel, mer än någon annan, såsom mannen bakom ett antal fiskon av det mer magnifika slaget – en enastående, sjuklig varelse vars poetiska lyskraft gjorde sig mer bemärkt i hans fantastiska personlighet än i hans verk; en person som vid ettiden på natten, där han satt vid den sprakande brasan och pendylens tickande, alltid för mig föreställt den absoluta oförmågan personifierad – en modern och tvekönad gudomlighet – med en impotens av så enorma och kolossala dimensioner att den blivit närmast episk!¹⁷

I det femte avsnittet i ”Råd till unga författare”, med titeln ”Om kompositionsmetoder”, klargör Baudelaire hur en författare bör gå tillväga i sitt skapande. Han skriver:

Idag måste man producera mycket; – man måste således arbeta fort; – man måste således gå långsamt tillväga; – alla ingivelser måste alltså få avsedd effekt och ingen av dem får vara överflödig. För att kunna skriva snabbt måste man ha tänkt mycket, – ha släpat med sig ett ämne, på promenaden, på badhuset, på restaurangen, och nästan hem till sin älskarinna. E. Delacroix sade en gång till mig: ”konsten är något så idealt och obeständigt att redskapen aldrig är tillräckligt rena och medlen aldrig tillräckligt smidiga”. Detta gäller även skrivkonsten; Jag är alltså inte någon anhängare av omarbetningar, som medför att det immar på tänkandets spegel.¹⁸

Lite längre fram skriver Baudelaire att duken ”måste vara täckt – i tankarna – redan då författaren fattar pennan och skriver titeln”.¹⁹ Detta tillvägagångssätt strider inte mot romantiken – tvärtom så vittnar ”redskapens orenhet” och ”behovet av en noggrann men direkt överföring av den ideala konsten” om en romantiskt inspirerad estetik. Det är ändå tydligt att dessa tillvägagångssätt är anpassade till ett samhälle där man hela tiden måste producera nya alster och där man måste sälja sig på en marknad. I avsnitt VI med titeln ”Om det dagliga arbetet och inspirationen” preciserar Baudelaire författarens arbetsmetoder. Han skriver: ”Orgien är inte längre inspirationens system: vi har upplöst detta brottsliga släktband. Den hastiga nervförslappningen och kraflösheten hos vissa sköna naturer vittnar mot denna förhatliga fördom”.²⁰ Det nära släktskapet mellan orgien och inspirationen är alltså upplöst i Baudelaires estetik och för att ytterligare betona detta framhäver han skapandets materiella sidor. Med en tillspetsad formulering heter det: ”Närande och regelbundna måltider är det enda som en produktiv författare behöver”. Men för att visa att den materiella sidan av skapandet inte utesluter en romantisk idé om inspiration, fortsätter han: ”Inspiration är givetvis det dagliga arbetets system. Dessa två motsatser utesluter inte varandra mer än andra motsatser som kännetecknar naturen”.²¹

I avsnitt VII i ”Råd till unga författare”, med titeln ”Om poesin”, gör den unge Baudelaire en mycket intressant liknelse som visar fram en romantiker i kapitalismens tidsålder. Han skriver: ”Alla de som framgångsrikt ägnar eller har ägnat sig åt poesi vill jag råda att aldrig överge den. Poesin tillhör de konstarter som ger mest avkastning; men det är en sorts penningplacering vars ränta först långt senare kan tas ut – en väldig upprättelse”.²² Här vävs romantikens idé om en framtida förståelse av den missförstådda poeten ihop med kapitalismens idéer om placeringar och avkastning på ett mycket intressant sätt. Detta problematiska förhållningssätt till romantikens syn på konstens ideala respektive materiella värde både nyanserar och relativiserar den bild av den unge salongskritikern Baudelaire som Luthersson ger i sin bok. Jag har därför för avsikt att läsa just *Salongen 1846* med tanke på hur Baudelaire där använder och beskriver begreppet romantik.

Baudelaire och romantiken

Min utgångspunkt för den här undersökningen är det korta men centrala avsnittet ”Vad är romantiken?” i *Salongen 1846*.²³ Som framgår av titeln försöker Baudelaire här göra några bestämningar av vad han anser att romantiken är – och i viss mån också vad den inte är. Anledningarna till detta är säkert flera, men av inledningsmeningens konstaterande att döma är det tydligt att Baudelaire uppfattar sin samtid som både negativ till och okunnig om vad romantiken egentligen är. Han skriver: ”Få människor skulle idag vilja ge detta ord en faktisk och positiv innebörd”.²⁴ Han låter oss därmed ana att han både tänker förklara och försvara det som han uppfattar som den sanna romantiken. Denna kombination av försvar och förklaring går genom flera av Baudelairens texter i *Salongen 1846*, och det är tydligt att vi här har och göra med den Baudelaire som med pedagogisk välvilja försöker undervisa och omvända den borgerliga publiken.²⁵

Men Baudelaire har inga ambitioner att bygga ett omfattande filosofiskt system, och han försöker inte heller ställa upp sina bestämningar av romantiken som några enkelt urskiljbara tillräckliga eller nödvändiga villkor. Han försöker istället närma sig romantiken genom en rad olika påståenden som kan gälla alltifrån romantiken som helhet till mer begränsade områden som romantisk konst, romantiska konstnärer och romantisk perception. Naturligtvis hänger dessa tre kategorier ihop på många sätt, men det är ändå viktigt att se att Baudelaire – här såväl som i andra sammanhang – ofta rör sig från konstnären över de konstnärliga objekten till publikens reception utan att förtydliga detta för läsaren.²⁶

Det är därför inget konstigt att Baudelaire inledningsvis talar mer om romantiker och romantik än om romantisk konst. Han skriver t.ex. att om ”vi blott erinrar oss den senaste tidens tvister så kommer vi att se, att om det återstår få romantiker så är det för att bara ett fåtal ibland dem har funnit romantiken; men alla har de ärligt och lojalt försökt. Vissa har bara intresserat sig för valet av ämnen; de hade inte sina ämnens temperament.”²⁷ Här handlar det alltså om själva konstnären och hans – för Baudelaire är konstnären en man – vilja och förmåga att finna romantiken. Dessa formuleringar pekar dels på den vikt Baudelaire ger den personliga hållningen och förmågan; dels på hur svårt det är att finna romantiken. Trots att många ”ärligt och lojalt har försökt” har de av olika orsaker inte lyckats. Ett skäl till

deras misslyckande är naturligtvis bristande förmåga. Ett annat skäl är att de har intresserat sig mer för valet av ämne, och mindre för hur man ska angripa detta. Här finns alltså en skillnad mellan ämne och det man skulle kunna kalla konstnärlig hållning. Denna distinktion utvecklas lite längre fram i en av textens nyckelmeningar. Han skriver: ”Romantiken ligger just varken i valet av ämne eller i den exakta sanningen, utan i sättet att känna, att erfara. Konstnärerna sökte romantiken i den yttre världen då det enbart var i deras inre den stod att finna”.²⁸

Baudelaire anser emellertid inte bara att den romantiska konsten tar sin utgångspunkt i upphovsmannens sätt att känna och erfara, utan att den också består av en syn på konsten som liknar samtidens moral. Han skriver: att ”sålunda kommer romantiken – då det finns lika många ideal som det hos folken har funnits olika uppfattningar om moral, kärlek, religion etc. – aldrig att bestå i ett perfekt utförande, utan i en syn på konsten som är analog med samtidens moral”.²⁹ Detta låter som en motsägelse – att vara trogen både en inre känsla och en samtida moral; som i någon mening måste vara något mer än ett inre känsla. Men Baudelaire uppfattade det nog som två sidor av samma sak: samtidens moral är för honom något som har sin utgångspunkt i inre känslor snarare än i ett yttre system av normer. Det är detta inre kännande som är den gemensamma grunden både för den romantiska konsten och samtidens moral. Konstnärens sätt att söka skönhet är analogt med människans strävan efter lycka och denna strävan kan se ut på många olika sätt även om den personliga grundhållningen är gemensam.³⁰ Det är därför man kan tala om det universella i det individuella.³¹

Denna vilja att parallellisera romantiken och samtidens moral förstärks av Baudelaires framhållande av romantiken som ”det mest moderna, det mest aktuella uttrycket för skönhet”. Och lite senare heter det att den ”som säger romantik säger modern konst”.³² Att romantikens sätt att känna, erfara och skapa är det mest moderna låter kanske inte så konstigt med tanke på att många konstriktningar sedan grälet mellan *les anciens* och *les modernes* i 1600-talets Frankrike hade sett sig som bärare av att det nya och moderna.³³ Men det är ändå intressant med tanke på att Baudelaires text är skriven efter den epok vi brukar kalla romantiken. Detta märks ju också i hans text som – på bekostnad av andra konkurrerande konstriktningar som klassicism och realism – på många sätt fungerar som ett hävdande av romantiken som den moderna och mest aktuella konstriktningen. Nu behöver

inte skillnaden mellan en romantisk och modern estetik vara så stor – och många forskare pekar på Baudelaire som ett slags romantiker med förhinder som tvingar sig själv – och sina efterföljare – in i det moderna.³⁴

Oavsett hur man etiketterar Baudelaire är det tydligt att han här framhåller romantiken som ”den moderna konstriktningen och det mest aktuella uttrycket för skönhet”. Han har också pekat på den romantiske konstnärens hållning – där sättet att känna och erfara är mycket viktigare än val av ämne och exakt återgivning. Han har vidare framhållit hur svårt det är att finna romantiken – dvs. den moderna konsten och det mest aktuella uttrycket för skönhet. Men alla dessa bestämningar säger mer om Baudelaires uppfattning om konstnärens hållning och om vilken epok eller strömning som bäst speglade hans samtid, än om hur själva den romantiska konst han föredrog egentligen såg ut. Denna tyngdpunkt på konstnärernas roll är också tydlig i fortsättningen av texten, men här blir både deras ideala tillvägagångssätt och resultat mer explicit uttryckt. Med ett ”vi” som tydligt visar att Baudelaire identifierar sig med de romantiska konstnärerna skriver han: ”Vi måste alltså först och främst lära känna naturens alla aspekter och människans alla belägenheter, vilka det förgångnas konstnärer har försmått eller misskänt”.³⁵ Här finns både ett avgränsande bakåt och ett vagt utpekande av de oändliga områden – av naturen och människan – som de romantiska konstnärerna ska bli bekanta med.

I nästa mening blir Baudelaire något tydligare vad gäller konstnärernas tillvägagångssätt och konstverkets uttryck. Han säger där att modern konst är lika med ”intimitet, andlighet, färg, oändlighetssträvan, allt uttryckt genom konstarnas alla medel”.³⁶ Vad detta innebär mer precis är svårt att säga, men begrepp som intimitet och andlighet ligger ju nära det personliga sätt att känna och erfara som Baudelaire tidigare pekade på som väsentligt. Förmodligen ska man se dem som det personliga kännandets och erfaran-dets manifestationer i de konkreta konstverken. Att färgen är betydelsefull för den romantiska konsten verkar inte så konstigt, men eftersom Baudelaire lägger så stor vikt vid färg – eller kolorit – i den romantiska konsten ska jag strax återkomma till det. Vad gäller oändlighetssträvan är det också något som har sin utgångspunkt i konstnärens hållning. På sätt och vis är denna oändlighetssträvan besläktad med Baudelaires krav på att konstnärerna ska ”lära känna naturens alla aspekter och människans alla belägenheter”. Men i den mån man uppfattar naturen och människan som ändliga kan man

ju se det som en strävan som sträcker sig ut i en mer astronomisk eller metafysisk oändlighet.

Denna oändlighetssträvan ska emellertid också få sitt uttryck i själva konstverket. För att förstå detta måste man nog ta fasta på att det rör sig om en strävan. Det ändliga konstverket behöver inte uttrycka oändligheten, men det ska förmedla en strävan mot den. Och precis som intimiteten, andligheten och färgen ska denna strävan uttryckas genom konstarnas alla medel. Vad Baudelaire menar med ”alla medel” förtydligas inte, men i den mån vissa medel utesluter varandra – t.ex. linjer och frånvaron av linjer – så rymmer hans definition av romantisk konst åtminstone en motsägelse. Baudelaire förefaller själv vara klar över detta när han i nästa mening skriver: ”Av detta följer att det ligger en uppenbar motsättning mellan romantiken och verken av dess betydande anhängare”.³⁷ Så vitt jag förstår skiljer han här mellan den ideala romantiken – som kan rymma allt det ovan formulerade – och de konstverk som detta ideals mest betydande anhängare faktiskt har skapat. I vilken utsträckning man verkligen kan kalla de sistnämnda romantiska konstverk lämnas öppet, men eftersom Baudelaire här verkar vara mer intresserad av konstnärernas strävan än av deras resultat blir denna motsättning mindre skarp. Och om det är så att det är en omöjlighet att skapa ett perfekt romantiskt konstverk så blir det ju själva intentionen och sättet att ”misslyckas på” som blir det avgörande.

Baudelaire och färgen

Som framgått tidigare ger Baudelaire färgen en central position i det han kallar romantiken och den moderna konsten. Han placerar den på samma nivå som intimitet, andlighet och oändlighetssträvan. Färgens roll blir också tydlig då han väljer att kalla det avsnitt i *Salongen 1846* som kommer närmast efter ”Vad är romantiken?” för ”Om färgen”. Det fungerar där som en förberedelse till avsnittet om den romantiske målaren Eugène Delacroix – som ju får personifiera och exemplifiera Baudelaires romantiska ideal. Det är därför inget konstigt i att han ägnar resten av ”Vad är romantiken?” åt reflexioner kring färg, och hur han anser att olika konstriktningar och konstnärer använder färg.

Vad säger då Baudelaire om romantikens förhållande till färg – eller kolorit som han använder synonymt med färg? I en intressant tes hävdar han

här att romantiken ”har sin upprinnelse i Nordeuropa, och Nordeuropa är en kolorist; drömmar och sagor är dimmornas barn. England, detta de uppbragta koloristernas hemland, Flandern, halva Frankrike är höljda i dimma”.³⁸ Detta är naturligtvis en mycket förenklad bild av romantikens ursprung, även om det historiskt – och kanske också klimatologiskt – ligger en hel del i Baudelaires tes. Man kan också invända mot att England, Flandern och norra Frankrike nämns på bekostnad av romantikens verkliga centrum: Tyskland. Det väsentliga är emellertid inte om Baudelaires påstående överensstämmer med konsthistorieskrivningen, utan att det är så Baudelaire uppfattar Nordeuropa och den romantiska konsten. Och för att ytterligare förtydliga och avgränsa dessa kontrasterar han dem mot Sydeuropas naturalism på ett intressant sätt.³⁹ Han skriver:

Sydeuropa är däremot naturalistiskt, ty naturen är där så vacker och ljus att människan, då hon inte har något i övrigt att önska, inte kommer sig för att skapa något som är vackrare än det hon ser: här återfinns konsten ute i friska luften; medan, några hundra kilometer norrut, ateljéns djupa drömmar och fantasins blickar ligger dränkta i gråtunga horisonter.⁴⁰

Det viktigaste i Baudelaires karaktäristik av det nordeuropeiska klimatet är dess dimma, och denna dimma är upphovet både till att konstnären befinner sig i ateljén och att han där drömmande och fantiserande förnimmer världen på ett annat sätt än i det vackra och ljusa Sydeuropa. Allt detta komprimeras i de ovan citerade orden: ”ateljéns djupa drömmar och fantasins blickar ligger dränkta i gråtunga horisonter”. Baudelaire fortsätter sin polära beskrivning av Syd- och Nordeuropa. Han skriver:

Sydeuropa är brutalt och positivt som en skulptör i sina mest detaljskarpa kompositioner; det lidande och oroliga Nordeuropa tröstar sig med sin fantasivärld, och i de fall det hänger sig åt skulptur blir denna oftare pittoresk än klassisk.⁴¹

Det är signifikativt hur Sydeuropa här associeras med ljus och skärpa, öppna landskap, frisk luft, och det klassiska; medan Nordeuropa – och därmed också romantiken – förknippas med dimma, gråtunga horisonter, djupa drömmar och fantasi. Sydeuropa är också positivt och brutalt medan Nordeuropa är lidande, oroligt och i behov av fantasins tröst.

För att ytterligare exemplifiera detta väljer Baudelaire två målare som kan sägas personifiera de olika riktningar han skisserat ovan. Som repre-

sentant för Sydeuropas naturalism väljer han Rafael, medan Nordeuropa representeras av Rembrandt. Han skriver:

Rafael, hur ren och obesudlad han må vara, är blott en materialistisk ande som oavslåtligen söker det solida; men Rembrandt, den kanaljen, är en mäktig idealist som får oss att drömma och skönja bortom döden. Den förra komponerar skapelser i nykläckt och obefläckat stadium – Adam och Eva – medan den senare skakar om sorgsna trasor för våra ögon och berättar om mänskliga lidande.⁴²

Här finns samma karaktäristiska motsatser som ovan, men här sägs det rent ut att den sydeuropeiska ”naturalisten” Rafael är en materialist och söker det solida, medan den nordeuropeiska ”romantikern” Rembrandt är en idealist som får oss att drömma och skönja bortom döden.

Baudelaire klargör här inte explicit vilken form av konst han föredrar, men med hjälp av den tidigare beskrivningen av den romantiska konstnärrens hållning och romantiken som det mest moderna och aktuella uttrycket för skönhet blir det här den nordeuropeiska fantasivärlden – och dess uttryck hos den Rembrandt som får oss att drömma och skönja bortom döden – som framstår som det eftersträvansvärda. Det betyder inte att den vakna, klassiska materialismen hos Rafael är något negativt i sig, bara att den inte är lika aktuell och väl avpassad att lära känna den moderna världen som den drömande idealismen hos Rembrandt är.

Innan Baudelaire avslutar ”Vad är romantiken?” gör han dock en liten modifiering av sin uppfattning om Rembrandt och den romantiska konst han föredrar. Han säger här att ”Rembrandt inte är en renodlad kolorist utan en harmonimänniska” och vidare att ”om en kraftfull kolorist återger våra mest intima känslor och drömmar med en färg i samklang med sitt ämne, så blir alltså effekten så nyskapande och romantiken så tillbedjansvärd!”⁴³ Här återknyter Baudelaire till sin tidigare yttrande om romantiken som en kombination av intimitet, andlighet, färg och oändlighetssträvan, som tar sin utgångspunkt i en kännande konstnärs inre. Färgen och den renodlade koloristen får stå tillbaka för denna kombination om uttrycket ska bli lyckat. Och konstnären måste vara mer av ”harmonimänniska” än renodlad kolorist för att romantiken ska bli tillbedjansvärd.⁴⁴

*

I avsnittet ”Om färgen” som i *Salongen 1846* följer direkt efter ”Vad är romantiken?” fortsätter Baudelaire sitt resonemang om färg och färgens betydelse för den romantiska konsten. Han går här mer empiriskt tillväga och försöker beskriva hur vi upplever färgen både i verkligheten och i konsten. Han låter läsaren föreställa sig ett grönskande landskap med en blå himmel under en dags alla skiftningar från soluppgång till solnedgång. Det är förmodligen ett nordeuropeiskt landskap eftersom den blå himlen är uppstyckad ”av lätta vita flingor eller gråa massor som villigt mjukar upp dess hårda entonighet.”⁴⁵ Som avslutning på en både detaljerad och vacker skildring av de olika skiftningar, färgtoner och kombinationer som man kan uppleva i detta landskap beskriver Baudelaire, med ett närmast expressionistiskt tonfall, solnedgången och det annalkande mörkret:

När det stora eldklotet sänker sig ner i vattnen så skjuter röda *fanfarer* ut från alla håll; en blodbemängd *harmoni* exploderar vid horisonten och det gröna övergår i rött. Men snart jagar vidsträckta blåa skuggor *rytmiskt* framför sig uppsjön av brandgula och ljusrosa *toner*, vilka är som ljusets avlägsna och försvagade *eko*. [Min kurs.]⁴⁶

Som vi ser använder Baudelaire här en rad ord som man närmast förknippar med musik för att beskriva färgerna och deras förändringar. Det är därför föga förvånade att han sammanfattar det ovan sagda genom att framhålla att det är denna ”dagens stora symfoni, som är den oändligt förnyade variationen av gårdagens symfoni, detta långa radband av melodier där variationen alltid uppstår ur det oändliga, denna komplexa hymn är färgen”.⁴⁷ Att använda termer hämtade från musiken för att beskriva färgen i ett landskap – och senare också i bildkonsten – är nog vanligare än man tror. De olika konstarnas sätt att låna termer av varandra verkar vara lika gammalt som behovet av att prata om och systematisera sina uttryck.⁴⁸ Men att så konsekvent använda ord som i första hand används för att beskriva musik är nog typiskt för den syn på de olika konstformerna som växte fram i och med G.E. Lessings kritik av det statiska i *ut pictura poesis* estetiken och hans uppvärdering av det dynamiska formen i de successiva konsterna.⁴⁹

Musiken och dansen stärker sin ställning på måleriets bekostnad. Detta får till följd att musikaliska formprinciper och termer allt oftare används

inom andra konstarter. Framförallt lånar poesin drag av musiken, och i och med romantiken blir medvetenheten om poesins successiva sätt att fungera central. Denna uppvärdering av musiken påverkar också måleriet, även om de strukturella skillnaderna är stora. Måleriet är ju enligt Lessing en statisk konst som har sin utbredning i rummet snarare än i tiden. De musikaliska termerna används därför snarare på ett metaforiskt plan än direkt. I Baudelairens fall är det ju tydligt att han både tematiskt och formellt försöker ta fasta på det dynamiska och dramatiska inom måleriet.

Det väsentliga i det här sammanhanget är emellertid hur Baudelaire använder dessa termer för att beskriva färgen – eller närmare bestämt färgerna – i det nordeuropeiska landskapet. Färgen är en komplex *hymn*, en dagens stora *symfoni* och ett radband av *melodier* där variationer alltid uppstår ur det oändliga. Utan att läsa Baudelaire bokstavligt framgår det bl.a. att han ser naturens färg som något rörligt och komplext, där det finns variationer som, om de inte är oändliga, åtminstone uppstår ur det oändliga. Men denna rörlighet och variationsrikedom är inte ostrukturerad eller slumpartad – den är en hymn och en symfoni och man anar att det finns en konstnär bakom denna välordande skapelse. För att ytterligare understryka hur färgens sätt att fungera liknar musikens konstaterar Baudelaire kort att i ”färgen finner vi harmoni, melodi och kontrapunkt”.⁵⁰ Här kan man rent av få uppfattningen att färgen är musik, snarare än som musik.⁵¹

Efter detta exempel på hur färgen fungerar i naturen – eller i föreställningen om naturen – beskriver Baudelaire färgernas harmoni i en kvinnas lätt rodnade hand. Dessa ingår i ”en fullständig harmoni av toner – grå, blå, bruna, gröna, orange och vita – värmda av en smula gult; en harmoni som i kombination med skuggorna utgör koloristernas formspråk”.⁵² Baudelaire menar här att naturens harmoni av färger tillsammans med skuggorna överensstämmer med koloristernas formspråk. Den romantiske konstnären – som ju ska vara kolorist – ska lära av naturen och på så sätt kunna skapa en harmoni mellan färger, skuggor, melodi, rytm och kontrapunkt.

Lite längre fram säger han att färgen är ”samförståndet mellan två toner”. Men för att vi inte ska tro att det rör sig om något förhållande mellan toner vars betydelse är fast fortsätter han: ”Den varma och den kalla tonen, i vilkas motsatsförhållande hela teorin består, låter sig inte definieras i absoluta termer: deras existens är enbart relativ”.⁵³ Baudelaire ser här samspillet mellan olika färgtoner som ett dynamiskt spel, där varje ny

ingrediens förändrar de tidigare delarna. Detta betyder emellertid inte att han anser att beskrivningen av toner är godtycklig. Det ”finns glada och lekfulla toner, lekfulla och sorgsna, rika och glada, rika och sorgsna, vanliga och originella”.⁵⁴ Han undrar också om någon ”analogist” har ställt samman en fullständig skala över färgerna och känslorna, och hänvisar sedan till E.T.A. Hoffmanns analogier i dramat *Kreisleriana*. Här uppfattar jag det som om han delvis motsäger sin tes att tonen inte definieras i absoluta termer. Det är därför svårt att se i vilken utsträckning Baudelaire tillskriver färger och färgtoner en absolut eller relativ innebörd. Kanske ska man förstå denna ambivalenta syn på färg och toner som en rörelse mellan det individuella och kollektiva både vad gäller färger och iakttagare. En person har sin bestämda syn på en viss färg eller ton, medan en annan kan ha en avvikande. På samma sätt kan omdömet förändras om en färg eller ton ställs i relation till andra. Analogierna är alltså subjektiva, kulturbundna eller relationsbundna. Tillsvidare får jag nöja mig med detta svar.

Men Baudelaire fortsätter sin utläggning om färgernas och tonernas beskaffenhet. Han skriver: ”Vad jag ville bevisa var att tonerna – om detta nu hade varit möjligt – hur talrika de än vore men sammanställda i logisk ordning, naturligt skulle smälta samman i kraft av den lag som styr dem”. Detta sker i naturen enligt Baudelaire, och med en naturvetenskapligt inspirerad förklaring framhåller han att de ”kemiska affiniteterna är anledningen till att naturen inte kan begå några misstag i dessa toners arrangemang; ty för naturen är färg och form ett”.⁵⁵ Inte heller den sanne koloristen kan begå några fel enligt Baudelaire. För ”honom är allt tillåtet därför att han sedan födseln känner tonskalan, tonernas kraft, blandningens resultat och hela kontrapunktens vetenskap; och han kan sålunda skapa en harmoni av tjugo olika röda nyanser”.⁵⁶ Likheterna mellan naturen och den sanne koloristen innebär att färg och form är ett också för honom.

Likheterna innebär emellertid inte att den sanne koloristen ska avbilda naturen precis så som han uppfattar den. För att uppnå samma resultat i en målning måste han ta en rad hänsyn till hur den ska betraktas. Tillspetsat skriver Baudelaire: ”Förfalskningar är alltid nödvändiga, även för att uppnå trompe-l'œil-effekter”. Och för att exemplifiera detta skriver han att luften ”spelar en så stor roll i färgens teori, att om en landskapsmålare avbildade trädens löv så som han ser dem, skulle han uppnå en falsk ton; ty luftrummet mellan betraktaren och tavlan är betydligt mindre än det mellan

betraktaren och naturen”.⁵⁷ Den romantiske målaren ska alltså inte avbilda naturen på ett fotografiskt sätt, men hans sätt att använda färgen ska överensstämma med färgens sätt att fungera i naturen.

Innan vi lämnar ”Om färgen” ska jag återknyta till den distinktion Baudelaire gjorde i ”Vad är romantiken?” mellan koloristen Nordeuropa och den detaljskarpa naturalisten Sydeuropa. I ”Om färgen” talar han förvisso inte om Nord- och Sydeuropa, men han gör en intressant distinktion mellan koloristen och tecknaren. Nu är inte naturalisten Sydeuropa synonym med denna tecknare, han är nog snarare en blandning mellan kolorist och tecknare. Men både tecknaren och naturalisten fungerar som kontraster till den kolorist som Baudelaire såg som den romantiska konstens ideal; och på delvis olika plan talar de om vad koloristen inte är. Det kan därför vara intressant att se hur motsättningen mellan koloristen och tecknaren beskrivs i ”Om färgen”. Första gången distinktion dyker upp där heter det att koloristens formspråk utgörs av en harmoni av toner i kombination med skuggor, medan tecknarens formspråk i ”stort sett begränsar sig till att kopiera en gipsmodell”.⁵⁸ Längre fram försöker Baudelaire beskriva denna distinktion lite noggrannare genom att svara både ja och nej på frågan om en och samma människa samtidigt kan vara en stor kolorist och en stor tecknare. Han skriver:

Man kan således samtidigt vara kolorist och tecknare, men bara i en viss mening. På samma sätt som en tecknare kan vara kolorist i de stora färgstråken, kan en kolorist vara tecknare genom en fullständig logik hos linjerna, betraktade i sin helhet; men den ena av dessa egenskaper absorberar alltid detaljskärpan hos den andra.

Koloristerna målar som naturen gör; deras figurer är naturligt avgränsade genom färgmassornas harmoniska inbördes kamp.

De renodlade tecknarna är filosofer som abstraherar kvintessenser.

Koloristerna är episka poeter.⁵⁹

Med tanke på vad Baudelaire har sagt tidigare är det intressant att han här inte värderar eller rangordnar tecknaren och koloristen mer explicit. Det är en tillsynes saklig beskrivning av två olika sätt att uttrycka sig – men för Baudelaire är det endast koloristens episka poesi som är romantisk – dvs. modern – konst, medan tecknarens filosofiska kvintessenser tillhör det förflutna eller något samtida som befinner sig utanför den moderna konsten.

Eugène Delacroix

De två tidigare avsnitten fungerar som ett slags förberedelse till den lite längre texten om Eugène Delacroix. Baudelaire skriver själv att romantiken ”och färgen leder mig rakt till Eugène Delacroix”. Det är han som personifierar det nya romantiska måleriet och han är ”den moderna skolans ledargestalt”.⁶⁰ Baudelaire för inte fram så mycket nytt i detta avsnitt, men genom att genomgående använda ett konkret exempel förtydligar han flera av sina tidigare beskrivningar. Precis som i de tidigare texterna använder han här ett motsatspar för att förtydliga sin framställning. Mot målaren Delacroix ställer Baudelaire författaren Victor Hugo, som han alltså inte ser som romantiker i första hand. Att använda en författare som motsats till en målare är inte alldeles självklart, men utifrån den då vedertagna sanningen att Hugo var den romantiska poesins ledargestalt vill Baudelaire visa på skillnader i temperament och uttryck. Skillnaden mellan Delacroix och Hugo har stora likheter med de tidigare motsatsparen kolorist – naturalist; idealist – materialist; Rembrandt – Rafael; Nordeuropa – Sydeuropa: där Delacroix då intar den första positionen i varje par och Hugo den andra. Jag tror däremot att det vore att gå för långt att jämställa Hugo med den tecknare som Baudelaire ställde som motsats till koloristen i slutet av ”Om färgen”. Hugo beskrivs inte som en avskalad filosof, utan mer som en naturalistisk mästare. Baudelaire skriver att Hugo ”är en hantverkare som besitter mycket mer av yrkesskicklighet än nyskaparkraft, han är en i långt högre grad korrekt än nydanande arbetare. Delacroix uppvisar ibland klumpighet men är i grunden nyskapande”.⁶¹ Och han fortsätter:

Hos M. Victor Hugo, i alla hans såväl lyriska som dramatiska framställningar, framträder ett system av linjedragningar och kontraster som är uniformt. Till och med excentriciteten antar hos honom symmetriska former. [...] Han är en kompositör i en tid av dekadens eller omvälvning som använder sig av sina verktyg med en i sanning beundransvärd och förunderlig fingerfärdighet.⁶²

Många av de egenskaper Baudelaire här tillskriver Hugo och hans verk pekar mot ett formellt välordnat och klassiskt inspirerat författarskap, de romantiskt färgade ämnesvalen till trots. Det är också därför den breda publiken har haft lättare att tillägna sig Hugos verk. Delacroix verk är däremot äkta ”romantisk poesi”; ”storartade och naivt koncipierade dikter, färdigställda med geniets sedvanliga övermod”; och har p.g.a. sin nyskapande

karaktär haft svårare att få publikens erkännande. För att inte göra Delacroix till en romantisk kliché känner sig Baudelaire emellertid föranlåten att förklara vad han menar med begrepp som naivitet och geni. I en not till det ovan sagda skriver han att med ”geniets naivitet måste man förstå kunskapen om hantverket kombinerad med gnôti séauton [”känn dig själv – övers. anm.], där den ödmjuka kunskapen dock låter temperamentet spela huvudrollen”.⁶³

Också här poängterar alltså Baudelaire hantverkets betydelse, även om han låter temperamentet spela huvudrollen. Endast temperament räcker inte, det måste balanseras på samma sätt som koloristen måste stå i samklang med sitt ämne i ”Vad är romantiken?”. Det behövs en balans, men denna ska inte vara klassiskt färgad utan romantisk. Och denna romantiska balans ska genomsyras av intimitet och andlighet och oändlighetssträvan snarare än objektivitet, materialism och måttfullhet.

Den radikala skillnaden mellan den klassiskt inspirerade naturalisten Victor Hugo och den äkta romantikern Delacroix blir ännu tydligare i de rader som följer.

I den enes [Hugos] dikter finns inget att gissa sig till, ty han erfar en sådan njutning i att visa sin skicklighet att han inte utelämnar ett enda grässtrå eller en enda gatlampas återkastade sken. Den andre [Delacroix] röjer i sina dikter djupgående vindlingar för den mest resvilliga fantasi. Den ene besitter ett visst lugn, eller bättre uttryckt, en viss betraktarens egoism, som över hela hans poesi låter sväva en svårdefinierad kyla och måttlighet, något som den andres ihärdiga och gallsprängda passion, i konflikt med hantverkets nödvändiga tålmodighet, inte alltid låter honom upprätthålla. Den ene börjar med detaljen, den andre med den intima förståelsen av sitt ämne; av vilket följer att den ene bara skrapar på dess yta medan den andre sliter ut hela dess inre.⁶⁴

Och för att riktigt inskräpa skillnaden avslutar Baudelaire stycket med följande intressanta formulering: ”Då M. Victor Hugo är för materiell, alltför upptagen av naturens utanverk, har han blivit en målare inom poesin; Delacroix, som aldrig fjärrar sig från sitt ideal, är omedvetet ofta en poet inom målarkonsten”.⁶⁵ Här är motsättningen ställd på sin spets – att vara ”målare inom poesin” tillhör den estetik som inspirerats av de klassicistiska uttolkarna av Horatius *ut pictura poesis*. Som jag antytt ovan hade romantikerna och Baudelaire övergett denna klassiska syn på poesin till förmån för ett mer dynamiskt poesibegrepp i Lessings efterföljd.

Men i samma stund som Baudelaire framhåller att Delacroix omedvetet ofta är en poet inom målarkonsten, poängterar han att det inte är fråga om någon slump att han är det. Han kan ge sig hän åt fantasins och passionernas krafter; processer som förefaller vara höljda i dunkel – men det betyder inte att slumpen råder. Eller med Baudelairens egna ord: ”Det finns ingen slump inom konsten, inte mer än inom mekaniken”. Och han fortsätter med en förklaring som kan ses både som en beskrivning av det skenbart osammanhängande eller slumpartade i Delacroix måleri, och som en allmän beskrivning av den romantiska eller moderna konst som Baudelaire ville se. Det heter här att en ”lyckligt funnen detalj är den enkla konsekvensen av ett sunt resonemang, i vilket man ibland kan ha hoppat över de mellanliggande tankeleden, precis som ett misstag är konsekvensen av ett felaktigt resonemang”.⁶⁶ Och för att återknyta till konstens likhet med mekaniken slår han fast att en ”målning är en maskin vars alla funktionssystem uppfattas av ett tränat öga; där alla detaljer är rättfärdigade, om tavlan är god...”.⁶⁷

Detta låter vid en första anblick föga romantiskt, men om man tittar närmare på vad det är Baudelaire vill att dessa välkonstruerade målningar ska uttrycka så blir det mindre anmärkningsvärt. För att förtydliga sig citerar han ett stycke av Heinrich Heine, där denne vill beskriva den romantiske målaren som en supernaturalist. Heine skriver: ”Jag tror inte att konstnären kan finna alla sina modeller i naturen utan att de mest anmärkningsvärda avslöjas för honom i hans själ”.⁶⁸ Och några rader längre ner exemplifierar Baudelaire resonemanget genom att återknyta till Delacroix. Han skriver: ”Delacroix utgår alltså från principen att en målning först och främst ska återskapa konstnärernas inre tankevärld, vilken dominerar modellen såsom skaparen dominerar sin skapelse”.⁶⁹

Den yttre naturen är här inte något mål i sig som målaren ska avbilda så korrekt som möjligt, utan snarare ett medel som han kan använda för att återskapa sin inre värld. Med en närmast postmodern formulering hävdar Baudelaire att för ”Eugène Delacroix är naturen ett vittomfattande lexikon vars blad han vänder och konsulterar med säkert och djuplodande öga”.⁷⁰ Samma tanke återkommer i sonetten ”Correspondances”, där naturen blir till ”skogar av symboler”. Här är naturen ett material som konstnären – medvetet eller omedvetet – kan bläddra i och välja ur efter eget gottfinnande. Men denna förskjutning från yttre till inre betyder också en förskjut-

ning av perceptionen från en yttre till en inre varseblivning. Baudelaire skriver att den ”målning som framför allt härrör från minnet talar också i huvudsak till minnet”. Och med en sammanfattande formulering slår han fast att den ”inverkan den [målningen] har på betraktarens själ är analog med konstnärens tillvägagångssätt”.⁷¹

Vad Baudelaire egentligen menar med ”analogt med konstnärens tillvägagångssätt” är svårt att säga, men det är ändå tydligt att han knyter betraktaren närmare konstnären. Detta sker delvis på konstverkets bekostnad, vilket skjuts i bakgrunden och framförallt intar en förmedlande roll där det som finns i konstnärens själ skall överräckas till åskådarens själ.⁷² Det är i den utsträckning konstverken förmedlar konstverkens inre till åskådarens inre – från minne till minne – som de är romantiska. Det betyder dock inte att Baudelaire är likgiltig för konstverkens materiella sida. Tvärtom, för att kunna återskapa och förmedla konstnärens inre tankevärld måste man behärska alla de material, tekniker, genrer och stilar som behövs. Men man får inte underordna sig dem – utan man ska behärska dem. Och enligt Baudelaire är det detta som utmärker en mästare som Delacroix.

Enligt Baudelaire utmärks Delacroix av ytterligare en kvalitet, ”som gör honom till 1800-talets sanne målare: det är denna förunderliga och enträgna melankoli som strålar ur alla hans verk och som tar sig uttryck i valet av ämnen, i figurernas ansiktsuttryck, deras gester och färgens stil”.⁷³ Här är det tydligt att Baudelaire återknyter till ”det lidande och oroliga Nordeuropa” som ”tröstas sig med sin fantasivärld”, och till den Rembrandt som ”skakar om sorgsna trasor för våra ögon och berättar om mänskliga lidanden”.⁷⁴ Men genom att använda ordet melankoli pekar han framförallt fram emot sitt eget poetiska skapande i *Les Fleurs du mal* och *Petits poèmes en prose*.

Noter

1. Charles Baudelaire: ”Méthode de Critique” i *Exposition universelle. – 1855. – Beaux-Arts, Oeuvres complètes II*, s. 953–960. Här på svenska i övers. av Henrik Killander ”En kritisk metod” i *Fantasins styre och andra skrifter*, Uppsala 1995, s 34.
2. Det ingår ju både i Friedrichs och Lutherssons projekt att läsa och tolka Baudelaire som en modern/ modernistisk författare. Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg 1956; Peter Luthersson, *Modernism och individualitet: En studie i den litterära modernismens kvalitativa egenart*, Lund 1986.

3. Under rubriken "Modernisme og katolisme" skriver Buvik där: "Baudelaire har en sikker status som den første store modernist i europeisk litteratur. Det som gjerne blir trukket fram i denne sammenheng, er at han på en historisk ny måte utmerker seg som storbyens, fremmedgjøringens, melankoliens, splittelsens og den umulige kommunikasjons dikter, samtidig som han er drømmens og den skapande fantasiens harmonisøkende dikter. [...] Men hvordan går denne modernistiske horisonten sammen med den klassisistiske, romantiske og katolske? Da tenker jeg bl.a. på henholdsvis hans hyllest til og benyttelse av tradisjonelle, regelbundne strofeformer, hans syn på dikteren som en utvalgt seer og hans insistering på arvesyndens forbanelse og avvisning av enhver forestilling om historisk framskritt. Det er ikke noe fullgodt svar på spørsmålet å si at spenningen mellom modernisme og anti-modernisme i seg selv er et symptom på – eller til og med en integrert del av – modernismen. Buvik, *Poesins skandale – Om Baudelaire*, Oslo 1996, s.148.
4. Det verkar inte finnas något vedertaget sätt att se på förhållandet mellan olika texttyper i ett författarskap. Hur ska man t.ex. jämföra vad som sägs om poesi och skrivande, i poesi, programskrifter och personliga brev?
5. Se bl.a. Luthersson, s.126.
6. Ibid., s.132 f. Se också bl.a. Jean-Paul Sartres *Baudelaire*, Paris 1980.
7. Se bl.a. Bernard Howells *Individualism, Dandyism and the Philosophy of History*, s. 37–38 och Luthersson s.126
8. Luthersson, s. 126.
9. Ibid., s. 120 f.
10. Ibid., s. 121. I *Litteraturens Historia 4* heter det under rubriken "Vad är romantik" att mest "givande är det att använda beteckningen romantik om en huvudströmning i Europa från 1790-talet till 1830-talet, som börjar i Tyskland och England och fortsätter i Skandinavien, Frankrike, Öst- och Sydeuropa", 1987, s. 215. Den franska romantiken var alltså något senare än den tyska och engelska, men man talar ändå om en första fransk romantik från ca 1800. Introduktörerna var i första hand de emigranter som flytt franska revolutionen. Här märks framförallt Mme de Staëls *De l'Allemagne* från 1810 med dess presentationer av bl.a. Goethe, Jean Paul och Novalis. (se s. 292 f.). Det heter därför att den "första romantiken i Frankrike" (från ca 1800) byggde därför i hög grad på impulser från utlandet. *Den andra romantiken* (från 1820) präglades däremot av vidlyftiga experiment inom alla de tre huvudgenrerna, lyrik, prosa och dramatik, och av en radikal utvidgning av ämnessfärerna 1987, s. 287.
11. Luthersson, s. 121.
12. Ibid., s.121 f.
13. Howells, s. 3.
14. Baudelaire, 1995, s. 10.
15. Luthersson, s. 126.
16. "Råd till unga författare" vänder sig som titeln antyder till unga författare, men den berör både direkt och indirekt en rad andra konstarter. Bl.a. använder Baudelaire här en rad exempel från måleriets domäner. Se t.ex. i avsnitt V. I Claes Entzensbergers svenska översättning "Om kompositionsmetoder", s. 208 i *Texter i poetik* från Platon till Nietzsche, red Per Erik Ljung och Anders Mortensen, Lund 1988.
17. Baudelaire, *Fanfarlo* s 7–8 (övers. Klas Östergren, Stockholm 1987).
18. Baudelaire, "Råd till unga författare", 1988, s. 208. I sin egen litterära praktik skyggade emellertid inte Baudelaire för olika omarbetningar.

19. Baudelaire, 1988, s. 208.
20. Ibid., s. 208 f.
21. Ibid., s. 209.
22. Ibid.
23. Baudelaire, "Qu'est-ce que le romantisme?" i *Salon de 1846, OEuvres complètes II*, 1961, s. 878–880. På svenska "Vad är romantiken?" i *Fantasins styre och andra skrifter*, s. 9–12. i övers. av i Henrik Killander. I fortsättningen använder jag mig endast av Killanders svenska översättning och sidhänvisar till *Fantasins styre och andra skrifter*, 1995.
24. Baudelaire, 1995, s. 9.
25. I "A quoi bon la critique" i *Salon de 1846; OEuvres complètes II*, 1961, s. 876–878 (på svenska "Vad tjänar kritiken till?" i *Fantasins styre och andra texter*, övers. Henrik Killander, 1995, s. 5–7.) talar Baudelaire om kritikerns roll – och därmed också om sig själv som konstkritiker. I *Modernism och individualitet* 1986 diskuterar Lutherström Baudelairens roll som kritiker och förmedlare av den goda konsten till borgerskapet. Lutherström skriver: "I sina tidiga Salongskritiker tog han till sin uppgift att ifråga om konst och skönhet undervisa och tillrättavisa borgerskapet", s. 186 f.
26. Nu kan ju förvisso det jag här kallar åskådare/publik vara såväl konstnären själv som andra konstnärer och olika kategorier av åskådare. Men det förändrar inte det faktum att det finns en skillnad mellan den romantiska konstnären, den romantiska konsten och den romantiska perceptionen.
27. Baudelaire, 1995, s. 9.
28. Ibid., s. 10.
29. Ibid., s. 10.
30. "Det finns lika många former av skönhet som det finns vanemässiga sätt att söka lyckan". Ibid., s. 10. Baudelaire citerar här Stendhal utan att nämna varifrån han har hämtat citatet. Här kan man ana att Baudelaire åtminstone indirekt har påverkats av vissa liberala strömningar.
31. Lutherström skriver: "Den romantiska världsuppfattningen var utpräglat monistisk. I det egna jaget kunde geniet finna principerna för allt varande. Romantikernas krav på personlighet och originalitet i diktskapandet hängde samman med föreställningen om jagets innersta delaktighet i den universella kropp som man kan kalla Gud. I enlighet med denna uppfattning skriver Schelling om dikten 'je origineller, desto universeller'", s. 117.
32. Baudelaire, 1995, s.10.
33. Lutherström har inledningsvis en intressant genomgång av hur begreppet modern har använts i historien. Han skriver där bl.a. att striden "mellan 'les anciens' och 'les modernes' blev viktig såtillvida som den riktade uppmärksamheten på det historiska framåtskridandets betydelse för konsten och på förekomsten av speciella konstnärliga samtidsproblem" Lutherström, s.14.
34. Friedrich – som ser Baudelaire som den som ger de avgörande impulserna till den moderna poesin – avslutar sitt avsnitt om Baudelaire i *Die Struktur der modernen Lyrik*, (1956) med att slå fast att utifrån "den romantiske leg har han skabt uromantisk alvor, ud av perifere indfald hos sine læremestre har han rejst en tankebygning, hvis front er vendt bort fra dem. Derfor kan man kalde hans arvtogares lyrik: afro-mantiseret romantik". Här i Paul Nakskovs danska översättning med titeln *Strukturen i moderne lyrik*, 1987, s. 53. Och Lutherström skriver att "Baudelaire kom att

övervinna romantiken genom att framhärda i den. Han tog fasta på för romantikerna centrala värderingskategorier och undersökte vad ett anammande av dessa kategorier betydde för konstskapandet i den speciella situation som var för handen i hans egen samtid". Luthersson, 1986, s.175.

35. Baudelaire, 1995, s. 10.
36. Ibid., s. 10.
37. Ibid.
38. Ibid. s. 10 f.
39. Baudelairens sätt att använda ordet naturalism har nog mer att göra med det vi kallar realism än den naturalism vi förknippar med Emile Zola.
40. Ibid., s. 11.
41. Ibid.
42. Ibid.
43. Ibid.
44. Här säger Baudelaire också att romantiken mindre är en epok än en hållning. Han skulle nog anse att Rembrandt var romantiker, vilket ligger i linje med hans uttalande om att man visst kan göra "romantiker av greker och romare om man bara är det själv". (s. 9) Här betonas alltså åskådarens roll, och om denna åskådare är en sann romantiker kan han ge konst från andra epoker ett slags romantisk status.
45. Baudelaire, 1995, s. 13.
46. Ibid., s. 14.
47. Ibid.
48. Jag tänker här närmast på Horatius ord om "ut pictura poesis" i *Diktkonsten*.
49. Jag tänker här på de tankar om gränserna mellan måleri och poesi som G.E. Lessing presenterar i *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1776.
50. Baudelaire 1995, s. 14.
51. Hur ska man förstå de olika termer från musiken område som han använder? Baudelaire definierar två av dem lite längre fram sin text. Han skriver: "Harmonin är grunden för färgens teori. Melodin är enheten i färgen, eller färgens allmänna karaktär. Melodin strävar efter en konklusion, en summa i vilken alla effekter sammanstrålar i ett övergripande intryck". Om harmonin är själva utgångspunkten för en målare så är melodin hans viktigaste strukturerande princip. Tyvärr så bryr sig Baudelaire här inte om att definiera termerna rytm och kontrapunkt, men om jag förstår honom rätt så är de strukturerande principer i likhet med melodin.
52. Ibid., s. 15.
53. Ibid.
53. Ibid., s. 16.
54. Ibid., s. 15.
55. Ibid., s. 15 f.
56. Ibid., s. 16.
57. Ibid., s. 15.
58. Ibid., s. 18.
59. Ibid., s. 19.
60. Ibid., s. 20.

61. Ibid.
62. Ibid., s. 21.
63. Ibid.
64. Ibid.
65. Ibid.
66. Ibid., s. 21 f.
67. Ibid., s. 22. Baudelaire citerar här Heine utan någon hänvisning.
68. Ibid., s. 22 f.
69. Ibid., s. 23. Här är det svårt att inte tänka på och jämföra med "Correspondances" i *Les Fleurs du mal*.
70. Ibid.
71. Synen på konstverket som ett objekt som inte i första hand förmedlar någon intention – en konstnärs, regelboks, guds eller... – är nog tämligen senkommen. Det är väl först med l'art pour l'art-skolan man kan tala om en konst i sin egen rätt.
72. Ibid., s. 27.
73. Ibid., s. 11.

Smärtans alkemi

Om arvsynd, skapande och fåfängt sökande efter harmoni
mellan könen

Lennart Leopold

Utgångspunkter

De ursprungliga utgångspunkterna för följande studie var Baudelaires två sonetter "Alchimie de la Douleur" ("Smärtans alkemi"), vilken jag läste som en metapoetisk kommentar till Baudelaires misslyckande hos den breda publiken, samt "Recueillement" ("Andakt"), där diktjaget söker harmoni, vädjande till sin Smärta att låta oron fly. Något senare vaknade mitt intresse för kvinnobilden i Baudelaires texter. Jag uppfattade den som tragisk. Det kvinnoförakt som lyser igenom framstod alltmer som bittra reaktioner hos en man, som hyser en odefinierad längtan efter ett harmoniskt förhållande med en ideal kvinna men som ständigt möter besvikelser tillsammans med verklighetens kvinnor. Det är dessa tankar kring kvinna, smärta och sökande efter harmoni som utvecklas i denna studie kring Baudelaires konstnärliga skapande.

Den bok som kom att stimulera mig mest under det fortsatta arbetet var den norske litteraturprofessorn Per Buviks synpunktsrika *Poesiens skandale. Om Baudelaire* från 1996.¹ I Buviks efterföljd ser jag nu "den katolska horisonten" som väsentlig för förståelsen av Baudelaires textvärld. Vaga tankar om ett katolicismens ganska betydande inflytande hade emellertid dykt upp redan i samband med läsning av Anders Cullheds tankeväckande essä "Den bortvände Baudelaire".² På ett sent stadium har jag läst den danske litteraturforskaren Vagn Lyhnes bok *Savnets vellyst. Charles Baudelaire i det 19. århundrede* från 1990.³ Lyhne framhåller att Baudelaire i sin syn på arvsynden, naturen och kvinnan har påverkats av, eller funnit en meningsfrände i, den katolske och starkt reaktionäre aristokraten och tänkaren Joseph de Maistre.

Den köns dubbelhet som behandlas i min studie får väl främst anses spegla tidsbegränsade och kulturbundna könsroller, alltså öppna eller dolda

konventioner i 1800-talets borgerliga samhälle, främst i dess franska, eller snarare parisiska, varianter.⁴ Detta var industrikapitalismens genombrotts-tid. Samhället befann sig i stark utveckling, ekonomiskt, politiskt och socialt – ja, hela Paris' stadsplan förändrades ju under Baudelaires livstid. Också det borgerliga familjelivet och relationerna mellan man och kvinna påverkades. Bättre folks söner sattes gärna i internatskola, liksom Charles Baudelaire, och formades där för livet i en intellektuell miljö präglad av konkurrens, disciplin och nedärvda normer. Inte minst fick de träna sitt logiska tänkande. Kvinnorna stängdes däremot ute, skolorna var inte till för dem. Kvinnor var i allmänhet inte aktiva i samhällslivet, annat än i rollen som framgångsrika mäns hustrur, och de kunde oftast inte delta i det offentliga samtalet, eftersom de inte fått tillägna sig dess grunder och spelregler. Inkonsekvent nog tolkade männen kvinnornas utanförskap som utslag av bristande intelligens. Den borgerliga kvinnans plats var i hemmet, som betraktades som den trygga borg dit mannen skulle kunna återvända från dagens strider. Samhällets oro skulle stängas ute från hemmet, men detta innebar knappast att utvecklingen stod stilla under 1800-talet vad gäller relationerna mellan män och kvinnor. Tvärt om. Tydligast ser man detta just i storstaden med dess relativa anonymitet, staden där människan var en del av en massa och där relationen mellan människor i hög grad hade utvecklats till att likna en relation mellan ting. Allt var till salu i detta samhälle, också kärlek. Männen högaktade kanske sina hustrur, men sina lustar tillfredsställde många av dem hos de andra, de fallna kvinnorna, som de egentligen föraktade. Att mannen utnyttjade prostituerade eller hade en älskarinna tycks närmast ha varit en självklarhet, samtidigt som detta rimligen förgiftade samlivet mellan könen. Dessa förhållanden genererade ett kvinnoförakt som tenderade att smitta av sig på allt fler områden, och tidens nyare vetenskap betonade kvinnans särart.

Klyftan mellan kärlekens ideal och dess verklighet måste för många ha varit en oöverstiglig avgrund. Jag vill på intet sätt påstå att Baudelaire själv genomskådade sin tids konventionella könsroller, men en del av sprängkraften och det stötande i hans texter kan ändå ha varit att han intuitivt visade upp människans dubbelhet i sin tid – att han gestaltade livets *ironi*, för att tala med Per Buvik.⁵

Baudelaires egna texter står, trots att jag vill peka på vittförgrenade sammanhang, dock hela tiden i centrum för intresset. Naturligtvis finns mycket

skrivet redan, inte minst med utgångspunkt i Baudelaires liv. Själv har jag haft glädje av F.W.J. Hemmings, *Baudelaire the Damned. A Biography* och delar av essäsamlingen *Baudelaire* i serien *Collection Génies et Réalités*.⁶ Emellertid, utan att vara motståndare vare sig till ett biografiskt eller psykoanalytiskt läsesätt, kommer jag i denna studie att oftast avstå ifrån att ge förklaringar till de enskilda dikterna utifrån Baudelaires eget liv. Det som slagit mig är nämligen att forskarna gärna betraktar kvinnorna i Baudelaires liv som *enbart* individer med speciella egenheter, och att man därvid glömmer att det som verkligen förenar dem är att de är kvinnor i 1800-talets borgerliga franska samhälle. På samma sätt väljer jag att läsa Baudelaires texter som utsagor av eller rörande 1800-talets män.⁷

Baudelaires bild av äktenskapliga förhållanden

I den korta romanen *La Fanfarlo*, från 1847, återknyter poeten Samuel Cramer kontakten med en sedesam dam som han känt i sin tidiga ungdom i trakten av Lyon. Hon är numera gift med en Monsieur de Cosmelly. Samuel Cramers amorösa avsikter är uppenbara, men hans romantiska uppvakning får en icke avsedd effekt. I stället för att kasta sig i hans famn börjar kvinnan framför honom att berätta om sin kärlek till Monsieur de Cosmelly och hur hon plågas av dennes dubbelliv sedan de flyttat till Paris. Hon gråter. Maken har kastat sig in i ett liv med spel och hästar, och genom släktingar har hustrun fått veta att han blivit förälskad i en dansös på någon av stadens teatrar. Hon snyftar fram sin egen bekännelse: hur hon, den dygdiga hustrun, förgäves har försökt bräda sin rival med dennas egna medel, i trots mot prästens överslätande maningar. Hon vill inte bära sitt kors, i stället har hon försökt anlägga en vacker *mask*, men förgäves:

Jag har gjort mig till och verkat kvick och lekfull när jag innerst inne burit döden i mitt bröst. Jag har pyntat min förtvivlan med glittrande leenden. Men ack! Inget har han sett. Jag har målat mig med rouge, monsieur, målat mig med rouge! Som ni ser, det är den gamla vanliga historien om den gifta kvinnans olycka – en banal roman!⁸

Textens bedragna hustru har funderat över sin situation. Vi får en analys av mannens psykologi, och för en gångs skull hos Baudelaire tycks det vara ur ett kvinnligt perspektiv:

Men varför tar då en man, som ska välja mellan två lika vackra kvinnor, alltid den frukt som så många andra har smakat, i stället för den som stått fredad i en dunkel vrå i den äktenskapliga trädgården? Varför har de kvinnor som slösar med sina tillgångar, de skatter som borde vigas blott en härskare, alltid fler beundrare än alla vi andra olyckliga martyrer för den enda sanna kärlekens skull? Vad är det för magisk aura som kan verka så eggande hos vissa varelser? Varför kan fromheten få andra att verka så frånstötande och tafatta?⁹

Ja, varför blir de gifta kvinnorna så ofta ”martyrer för den enda sanna kärlekens skull” i detta borgerliga 1800-tal? I själva verket anar väl textens Madame de Cosmelly svaret. Själv har hon gift sig helt ung och oerfaren, berättar hon. Om den blivande maken visste hon ingenting: ”Hade han haft några älskarinnor? Om detta visste jag intet och inte heller gjorde jag några efterforskningar. Jag älskade honom med all den lättrogenhet som tillkommer en ung och oerfaren kvinna.”¹⁰

*

I Baudelaires provokativa prosadikt ”La Femme sauvage et la Petite-Maîtresse” (”Det kvinnliga vilddjuret och den lilla älskarinnan”) är det helt och hållet mannen som för ordet. Mannen, ”poeten” i texten, påpekar att hans alltför ömhetstörstande älskarinna har det förunderligt bra. Vad suckar hon för? Hon är ju inte gift, hon är fri! I det äktenskap som diktjaget målar upp för henne är det däremot verkligheten illa, för den äkta mannen i skildringen använder främst sin hustru som ett slags uppvisningsobjekt. Hon är ”ett sådant vilddjur som man i allmänhet kallar ‘min ängel’, d.v.s. en kvinna”, säger han. Hon är inspärrad i en bur, äter levande kaniner och förevisas av sin make på marknader – med myndigheternas goda minne. Maken slår henne med batong. Man observerar att diktjaget vänder sig till Gud och tydligen lägger skulden på denne:

Sådana äro de äktenskapliga vanorna hos dessa båda ättlingar till Adam och Eva, dina händers verk, o Gud! Denna kvinna är utan tvivel olycklig, fastän ryktbarhetens kittlande fröjder inte borde vara henne alldeles okända. Det finns fatalare olyckor, omöjliga att avlägsna. Men i den värld, där hon slungats in, har hon aldrig vågat drömma om, att kvinnan förtjänade något annat öde.¹¹

Den gifta kvinnan är alltså att beklaga, medan den lilla älskarinnan har det bra:

Nu till oss två, min skatt. Vid åsynen av dessa helveten som befolka jordklotet, vad anser du att jag bör tänka om ditt behagliga helvete, du som bara sträcker ut dig på tyger lika mjuka som din hud, du som bara äter stekt kött och som en flink betjänt passar upp och skär för?

Man ser hur främmande det borgerliga äktenskapet tycks vara för Baudelaire, att döma av hans text. Han anser tydligen att äktenskapet är ett helvete. Men också alternativet tycks dubbeltydigt. Vad denna bittert absurda prosadikt tycks vilja säga är att samlivet mellan man och kvinna är ett helvete både inom och utom äktenskapet – om än stundom ett *behagligt* helvete. Att sådana samlevnadshelveten befolkar jorden är budskapet också i sjätte avdelningen av ”Le Voyage”, den sista och i hög grad sammanfattande dikten i andra upplagan av *Les Fleurs du mal*. Här ett kort utdrag:

O cerveaux enfantins!

Pour ne pas oublier la chose capitale,
Nous avons vu partout, et sans l’avoir cherché,
Du haut jusques en bas de l’échelle fatale,
Le spectacle ennuyeux de l’immortel péché:

La femme, esclave vile, orgueilleuse et stupide,
Sans rire s’adorant et s’aimant sans dégoût;
L’homme, tyran goulu, paillard, dur et cupide,
Esclave de l’esclave et ruisseau dans l’égout;

Fån I då aldrig nog!

Naiva barn! Så hören då! Vi glömde att berätta
om det vi aldrig sökte, men fann i världen all:
Hos hög och låg, hos rik och arm, var huvudsumman detta:
en evig, trist upprepning av vårt första syndafall.

Där var det gamla spelet om kvinnan, hennes fala
och egenkära enfald; denna spegelns sköna slav!
Och mannen, den tyranniska, lystna och brutala,
till slut blott sin slavinnas och sin egen lustas slav.¹²

*

Baudelaire stod utanför det borgerliga samhället på flera sätt, han valde exempelvis bort den borgerliga karriär som hade kunnat stå öppen för honom genom styvfaderns kontakter och han gifte sig heller aldrig, trots att han levde ihop med en kvinna under en stor del av sitt liv. Han tycks ha delat sin tids dubbla och nedlåtande syn på kvinnan, men samtidigt drogs han till

henne, och han ville inte leva utan en kvinna. ”Man kan äga den man älskar. Som med barnen. Men det medför smärta att behöva förakta den man älskar”, deklarerar det i *Mitt nakna hjärta*.¹³ Kvinnoförakt? Ja, men också något annat. I *Baudelaire the Damned. A Biography* hävdar F.W.J. Hemmings att Baudelaires negativa kvinnosyn egentligen inte grundades på förakt för kvinnan utan på ett självförakt, vilket drabbade honom varje gång han gav vika för sin sexuella drift.¹⁴ Av Vagn Lyhnes bok *Savnets vellyst. Charles Baudelaire i det 19. århundrade* framgår att det uttalade föraktet för naturen och sexualiteten, och därmed kvinnan, tycks kunna kopplas till Baudelaires läsning av reaktionären Joseph de Maistre, ett inflytande som i så fall börjar under tidigt 1850-tal (och som hänger ihop med besvikelsen efter 1848).¹⁵ Ett sådant förakt för naturen står naturligtvis i skarp kontrast till romantikernas inställning.¹⁶ I grunden rör det sig nog om en intellektuell konstruktion, alltså en medveten attityd, tillskapad som värn mot samvetets/det undermedvetnas gnagande smärta.

Den katolska horisonten

Hos varje människa finns det ständigt två drivkrafter, som verkar samtidigt, den ena mot Gud och den andra mot Satan. Att åkalla Gud, eller det överjordiska, är en åtrå att höja sig; att åkalla Satan, eller det djuriska, är njutningen att sjunka. Till den senare bör hänföras kärleken till kvinnor och förtroliga samtal med djur, hundar, katter etc.

De vällustkänslor, som framspringer ur dessa två slags åtrå, får karaktär av egenskaperna hos de två dyrkade.¹⁷

Som framgår dras jaget i Baudelaires texter *samtidigt* mot höjden och mot djupet, mot Gud och Satan – eller mot Paradiset och mot Helvetet, som det sägs på andra håll. Dessa två orter, vilka jag snarast uppfattar som bilder av jordiska eller mänskliga förhållanden, har *bägge* förmåga att väcka en åtrå som ger upphov till vällustkänslor. Fortsättningen av den citerade texten innebär något av en programförklaring för Baudelaires konstnärskap:

Berusning i mänsklighet.

Att göra en stor tavla:

sedd med den kristligt frommes ögon,

sedd med fritänkarens ögon,

sedd med författarens ögon,

sedd med skådespelarens ögon.

Det tycks mig som om raden ”Berusning i mänsklighet” (”Ivresse d’humanité”) kunde ha varit en undertitel på *Les Fleurs du mal*, diktsamlingen som är en stor fresk över mänsklig last och leda men också över människans brinnande längtan och törstande själ. Redan samtiden noterade att det rör sig om en sorts 1800-talets moraliserande fresk i Dantes efterföljd.¹⁸ Därmed är det dags att anknyta till synpunkter som framförts av Per Buvik, som ju i sin bok *Poesiens skandale* hävdar att forskningen i alltför hög grad negligerat den *katolska* horisonten hos Baudelaire.¹⁹

I uttalad kontrast till de flesta andra forskare ägnar sig Buvik främst, om än inte konsekvent, åt den första upplagan av *Les Fleurs du mal* (1857), den som blev åtalad och indragen. Det är nämligen hans övertygelse att den upplagan bäst speglar poetens ursprungliga intentioner.²⁰ Det är till exempel ”den som klarest og med størst konsekvens kombinerer sjokkerende og umoralske skildringer med et metafysisk og katolsk perspektiv”.²¹ Buvik ägnar de sex dömda och i senare upplagor uteslutna dikterna ett särskilt intresse. Hans bok är rik på uppslag och dessutom får läsaren givande sammanfattningar av tidigare forskning.

Ett viktigt inslag i *Les Fleurs du mal* är ”det ondes metafysisk-katolske karakter”, menar Buvik.²² Liksom Anders Cullhed diskuterar han dessutom om inte Baudelaires tankevärld är mindre modern och i stället mer romantisk och metafysisk än många vill tänka sig.²³ Buvik finner att poeten omtalar och gestaltar människans livssituation i termer som står kyrkans nära. Så är exempelvis arvsynnen ett centralt begrepp hos Baudelaire, trots att poeten personligen tycks avfärda kyrkans *gängse* tankar om nåd och paradiset. Buvik framhåller tankar hos Baudelaire som går ut på att diktaren är den som kan skapa skönhet också av det onda, men att denna skönhet

indirekte också pekar mot Det gode, dvs. mot Gud. Med andre ord: På samme måte som Gud på sett og vis både tolererer og benytter seg av Satan, tolererer og benytter Poeten seg av Det onde – for gjennom selve sitt kunstneriske mesterskap å mane fram en forestilling om en harmonisk orden som bare kan være guddommelig, og som arvesynnen har dømt mennesket til å leve atskilt fra.²⁴

Det är dessa tankar jag vill utveckla i fortsättningen av min studie. Bland annat behandlar jag den process som verkar när poeten skapar skönhet ur det onda och fula, jag kallar den Smärtans alkemi, efter dikten med samma namn.

*

En väsentlig skillnad finns mellan Buviks studie och min. Trots att han inte sällan är inne på förhållandet mellan man och kvinna och därvid också många gånger tangerar de problem jag behandlar, tycks Buvik främst vilja sätta fokus på *människans* situation i Baudelaires textvärld: ”Kunstens dobbelhet er en følge av den dobbelhet mennesket selv er dømt til å leve i, på grunn av det opphavelige fall i Edens hage.”²⁵ Här vill jag emellertid peka på könens dubbelhet, mannens janusansikte och kvinnans. Det handlar så att säga om fyra mänskliga ansikten i olika kombinationer. I min studie kommer jag att så småningom gå en annan väg än Buvik. Att hans väg och min ändå leder till likartade slutsatser vill jag gärna se som en bekräftelse på att bägge vägarna kan ha sitt värde.

Arvsynd och harmoniförlust

Per Buvik hävdar alltså att det finns en katolsk-metafysisk horisont i *Les Fleurs du mal* och att Baudelaires tankar i hög grad kretsar kring den katolska kyrkans lära om arvsynen. Detta är inte så egendomligt, för rent allmänt bör katolicismen ha kunnat påverka Baudelaire under uppväxtåren, liksom den påverkade andra fransmän. I efterhand har vi kanske överskattat upplysningsidéernas genomslagskraft på denna punkt. Med romantikens idéer fick de religiösa strömningarna åter full kraft. I själva verket föddes ju Baudelaire under den period av kraftfull reaktion och restauration, som inträdde efter Napoleons fall.²⁶ Viktigt torde också vara att den av Baudelaire högt beundrade Joseph de Maistre byggde sina tankar på katolsk grund, hos denne stod läran om arvsynen och människans ondska definitivt i centrum.²⁷ Som underlag för min fortsatta diskussion kring arvsynen ger jag nu en kort sammanfattning som bygger på *Katolska Kyrkans Katekes*:²⁸

Den första människan levde i ett vänskapsförhållande till sin Skapare. (374) Döden fanns ännu inte, och människan ägde en fullständig inre harmoni. Förhållandet mellan den första mannen och den första kvinnan präglades av oinskränkt harmoni, liksom förhållandet till den övriga skapelsen. (376) ”Det är hela denna harmoni i den ursprungliga rättfärdigheten, som Gud hade planerat för människan, som går förlorad genom våra ur-föräldrars synd.” (379) Syndafallet orsakades av djävulen som fick människan att

missbruka den frihet som Gud gett henne. (397) Kyrkan säger att människan nu *föredrog* sig själv framför Gud, hon ville ”vara som Gud”, men ”utan Gud och före Gud och inte som Gud vill”. (398) Syndafallet leder till att människan blir rädd för Gud och får en felaktig bild av honom. Hon tror att han är ”svartsjukt mån om sina privilegier”. (399)

I följande stycke beskriver katekesen följderna av syndafallet:

Det harmoniska tillstånd, som upprättats genom den ursprungliga rättfärdigheten och som de befann sig i, förstördes; det herradöme över kroppen som utövades av själens andliga krafter krossades; föreningen mellan man och kvinna utsattes för spänningar; förbindelserna mellan dem präglas hädanefter av lystnad och makt-hunger. Harmonin med skapelsen bröts: den synliga skapelsen blev främmande och fientlig för människan. För människans skull lades allt skapat ”under tomhetens välde” (Rom 8:20). Slutligen blir den följd av människans eventuella vägran att lyda Gud som uttryckligen förkunnats i förväg verklighet: människan ”skall vända åter till jorden, ty av den är hon tagen” (1 Mos 3:19). *Döden gör sitt intåg i människans historia.* (400)

Man bör observera att arvsynnen inte är det samma som ”dödssynderna”, dvs. de mänskliga lasterna. De senare är personliga, och följden – fördömmelsen – är alltså självförvållad. Arvsynnen, däremot, ingår sedan syndafallet i alla människors natur, utan att de personligen har vållat detta. Människan har alltså ärvt en fallen natur, vilket bland annat innebär att hon är ”underkastad okunnighet, lidande och dödens herravälde”. Hon är vidare ”böjd för synd” och ”denna böjelse för synden kallas ‘begär’”. (405)

Baudelaires intresse för arvsynnen är påtagligt. Han levde i en brytningstid, och han tycks ha varit genomsyrad av katolska tänkesätt utan att ha förmått eller velat leva som en rättrogen katolik. Han kunde chockera sina intellektuella vänner genom att påpeka att han faktiskt trodde på en ond kraft som påverkade människorna. Han trodde med andra ord både på Gud och på Djävulen.²⁹ I ett brev till sin mor 1854 skriver han: ”Sammanfattningsvis tror jag att mitt liv har varit fördömt från början, och att det är det för alltid.”³⁰ Om det var så, som ofta antyds, att Baudelaire medvetet odlade ledan, en av de sju dödssynderna, då hörde han kanske redan till de fördömda som skulle hamna i helvetet. Å andra sidan tycks han se sin tids-typiska spleen mer som en sjukdom, och i så fall kunde den betraktas som en följd av den förbannelse som vilar över honom. Det ingick så att säga i hans öde att leva som i Limbo redan i detta liv.³¹

Läran om arvsynden ger oss förklaring till flera av nyckelorden i Baudelaires texter. *Harmonin* med Gud är borta, liksom harmonin mellan man och kvinna och mellan människa och natur. Allt sedan syndafallet mäter *tiden* ut våra liv, i och med att *döden* väntar oss. Människans liv är lagt under *tomheten*. Med 1800-talets vokabulär skulle man kunna säga att Baudelaires människa faktiskt tycks vara dömd att leva i *spleen*, en kultursjukdom som yttrar sig i oföretagsamhet och tomhetskänslor och lite vanvördigt kan skyllas på sysslolöshet i kombination med svårartade anfall av dåligt samvete.³² Men detta hindrar inte att poeten söker ett idealtillstånd av harmoni, att han söker återupprätta det paradisiska tillståndet, om än tillfälligt och i längden fåfängt.³³

Att skapa en tillfällig harmoni

Skymningen och aftonen tycks vara en viktig tid hos Baudelaire, och det är kanske där, i gränslandet mellan dag och natt, som kampen för harmonin står som hårdast – ofta under en till synes lugn yta. Det finns flera dikter som skildrar aftontiden, exempelvis ”Harmonie du Soir” (”Aftonstämning”). Trots titeln skildrar den melankoliska dikten en tvetydig och oroande tid:

Le violon frémit comme un coeur qu'on afflige,
Un coeur tendre, qui hait le néant vaste et noir!
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir,
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige.

Fiolen kvider lik en själ i ängslans timma,
en känslig själ, som skyr det lumpnas falska glans.
Jämn, gråblek himlen är, som gjuten i fajans;
och dränkt i levrad blod syns solen ännu glimma...
(Axel Cedercreutz)³⁴

Men det har också funnits stunder av harmoni i det förgångna, och konstnären kan mana fram ljuva skymningsminnen, som i dikten ”Le Balcon” (”Balkongen”):

La nuit s'épaississait ainsi qu'une cloison
Et mes yeux dans le noir devinaient tes prunelles,
Et je buvais ton souffle, ô douceur! ô poison!

Omkring oss tätande steg natten som en mur
och vagt har jag i dunklet anat din pupill.
Din andedräkt! Jag drack ett ljuvligt gift därur³⁵

Det sägs i dikten att skönheten bor i kvinnans kropp och i hennes milda själ. Men dessa ljuva stunder tycks redan höra till det förgångna,³⁶ de är relaterade till ett *svunnet* paradiset, och frågan är då snarast om detta paradiset kan återupprättas:

Ces serments, ces parfums, ces baisers infinis,
Renaîtront-ils d'un gouffre interdit à nos sondes,
Comme montent au ciel les soleils rajeunis
Après s'être lavés au fond des mers profondes?
– O serments! ô parfums! ô baisers infinis!

Skall dessa eder, dofter, kyssar utan tal
stå upp en gång ur svalg dit icke mänskoögat
får tränga, så som solen pånyttfödd och sval
stiger mot himlens valv sen havens djup den lögat?
O svurna eder, dofter, kyssar utan tal!

Tematiskt besläktad med ”Le Balcon” är dikten ”Recueillement” (”Andakt”), som infördes i tredje upplagan av *Les Fleurs du mal*.

Recueillement

Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille.
Tu réclamaï le Soir; il descend; le voici :
Une atmosphère obscure enveloppe la ville,
Aux uns portant la paix, aux autres le souci.

Pendant que des mortels la multitude vile,
Sous le fouet du Plaisir, ce bourreau sans merci,
Va cueillir des remords dans la fête servile,
Ma Douleur, donne-moi la main; viens par ici,

Loin d'eux. Vois se pencher les défuntes Années,
Sur les balcons du ciel, en robes surannées;
Surgir du fond des eaux le Regret souriant;

Le Soleil moribond s'endormir sous une arche,
Et, comme un long linceul traînant à l'Orient,
Entends, ma chère, entends la douce Nuit
qui marche.

Andakt

Min Smärta, lugna dig, låt oron fly; det skymmer.
Du bad om aftonen, och redan är den här.
Nu sveps all staden in i dunkel atmosfär
som bringar några frid, och andra blott bekymmer.

Piskad av Njutningen, en bödel utan nåd,
beger sig hopen ut i ett servilt begär
att skörda samvetskval vid festers överdåd.
Ge mig din hand, o Smärta; följ mig bort. Se där

i klänningar från förr, hur döda År i rader
mot oss har böjt sig ned från himlens balustrader;
hur Saknaden står upp ur havets djup och ler,

och Solen döende bland valven sjunker ner.
I öster skönjs ett släp, en svepning som är nära
– hör Nattens ljuva steg som nalkas, hör, min kära!³⁷

Jag vill läsa dikten mindre entydigt än den tolkning som i förstone kanske kan förefalla given, nämligen att dikten skildrar diktjagets förmodligen lyckosamma försök att i aftonstunden *kämpa sig till* en harmoni.³⁸ Mannen i dikten – jag förutsätter att diktjaget är en man – är enligt en sådan entydig läsning helt säker på att han ska kunna jaga bort dagens smärtsamma kval. Men dikten säger ingenting om hur försöket kommer att lyckas, och det räcker ju inte att förjaga dagens kval; dessutom måste han göra sig immun mot Nattens våldsamma frestelser. Kan mannen verkligen vara så säker på sig själv? Räcker det med att besvärja de döda åren, minnena från förr – vilka de nu är? Enligt min läsning är dikten långt mer dubbeltydig. Det rör sig verkligen om en kamp för harmoni, men framför sig har diktjaget dessutom en kamp för att kunna *bibehålla* denna eventuellt vunna harmoni. Smärtan, ”ma Douleur”, hålls kanske tillfälligt tillbaka, men kvällen och natten är ju redan på väg med alla sina frestelser och bekymmer. Liksom många andra av Baudelaires dikter handlar den här om att befinna sig på gränsen, att från en utsiktspunkt se bort mot något annat. Det är stilla. Kvällen har kommit, och ännu kan diktjaget kanske hoppas att det är andra som ska drabbas av Nattens frestelser, inte han själv. I dikten finns enligt min mening en underliggande oro. Här finns ett val som måste träffas, och den tillkämpade harmonin tycks därmed hotad: sista raden kan ju nämligen också tydas som ”hör den ljuva natten marschera upp”, vilket kunde inne-

bära att "la douce Nuit" förbereder en attack mot diktjaget. Hotet ligger i så fall i att mannen anar, att han *kanske*, trots alla sina goda föresatser, kommer att falla för Nattens ljuva men simpla nöjen och att han i så fall kommer att bli en i "hopen", "piskad av Njutningen, en bödel utan nåd". Och om han faller, vet han, kommer han *samtidigt* att vara medveten om nya samvetskval som skall komma.³⁹ Med andra ord: Mannen söker harmoni, men hans bittra erfarenhet är att denna harmoni skulle vara skör som det tunnaste glas, om han verkligen nådde den. Vidare: Eftersom denna vetenskap oroar honom redan i förväg, blir en varaktig harmoni ytterst svår att upprätthålla. Oro och harmoni är nämligen oförenliga begrepp. Jag ska återkomma till detta.

Buvik tar upp livets dubbelhet under begreppet ironi.⁴⁰ Hos Baudelaire är människan dömd till ironi, skriver han. Som jag tidigare påpekat skiljer Buvik visserligen inte på mannens situation och kvinnans, och det är inte heller just den här dikten han diskuterar, men hans resonemang ligger annars mycket nära mitt, vilket får illustreras av följande citat:

Vi lever alle under Satans herredømme, men dette herredømmet er sammensatt, for så vidt som det innebærer evig fravær av lys, godhet, uskyld og lykke, uten at det har opphevet menneskets lengsel etter akkurat dét. Derfor lider mennesket under *sjelens dobbelthet og hjertets splittelse*, kort sagt under sin *ironiske natur*. Og denne naturen gjør det i stand til å ha *sann bevissthet* om seg selv som ondt og splittet, men også som den privilegerte skapning det er. Dobbелtheten er gjennomført på alle plan. Således er det bevisstheten selv som er i stand til å tenke seg selv som bevissthet og forstå seg både som pine og som privilegium, og det er menneskets ironiske konstitusjon som lar det gripe seg selv som dømt til ironi på godt som på ondt.⁴¹

Rättegången

Dikten "Les Bijoux", som av domstolen dömdes att lyftas ur diktsamlingen, är närmast en voyeurdikt med en naken kvinna i centrum. Situationen är mycket tvetydig och spänningsfylld. Kvinnan tycks dominera scenen, men hon är samtidigt underkuvad:

La très-chère était nue, et, connaissant mon cœur,
Elle n'avait gardé que ses bijoux sonores,
Dont le riche attirail lui donnait l'air vainqueur
Qu'ont dans leurs jours heureux les esclaves des Mores.

Min älskade var naken, hon förstod min smak
och bar blott sina smycken, vilkas rika prakt
åt henne gav den air av segerrusig makt
en lycklig slav kan ha i moriska gemak.⁴²

Älskaren betraktar henne på håll när hon tankfullt intar nya poser ”med ögat fäst på mig, en tämd tigrinna lik”. Han betraktar henne som man betraktar ett konstverk, men det är en balansgång på knivseggen mellan kvinnan som vill förföra och konstnären som håller distans men som också är man:

Et son bras et sa jambe, et sa cuisse et ses reins,
Polis comme de l’huile, onduleux comme un cygne,
Passaient devant mes yeux clairvoyants et sereins;
Et son ventre et ses seins, ces grappes de ma vigne,

S’avançaient, plus câlins que les Anges du mal,
Pour troubler le repos où mon âme était mise,
Et pour la déranger du rocher de cristal
Où, calme et solitaire, elle s’était assise.

Och hennes länder, lår, och armar, mjuka leder,
som svanen böljande, mildt glänsande och lena
stod fram för mina blickar, vakna och serena;
och buk och bröst, min vingårds klasar som förleder

mer än demoner gör, sköt ut, för att all fred
ur sinnet jaga bort, bringa min själ på fall
och tvinga den att fly från klippan av kristall
där den i avskildhet och lugn slagit sig ned.

Situationen skulle kunna vara densamma som i ”La Beauté”, med en skön kvinna (ett konstverk) i konstnärens blickfång. Men gränsen för det borgerligt anständiga är klart överskriden i ”Les Bijoux”, för här kan man omöjligt tolka scenen så att det skulle röra sig om en abstrakt Skönhet som råkar ha kvinnliga drag. Hennes ändrade poser och hennes glittrande smycken kan knappast missförstås; hon är en kvinna som bjuder ut sig (eller snarare tvingas bjuda ut sig av en dominerande man). Man bör observera att det är mannens själ som metaforiskt sitter på piedestal: hon vill ”bringa min själ på fall / och tvinga den att fly från klippan av kristall”.

Buvik läser denna dikt som ett fetischistiskt scenario. Hos Baudelaire finns en ofta uppmärksammas rädsla att gå utanför sig själv, påpekar han.

För esteten är egentligen samlaget frånstötande i det att han tränger in i en annan människa, men för mannen är samlaget dessutom frustrerande i och med att tillfredsställelsen är så snabbt övergående. Genom att skjuta upp eller helt undvika samlaget kan begärets tid förlängas. Att beundra kvinnan som objekt är vidare en möjlighet för Baudelaire att göra henne mindre naturlig och därmed mindre frånstötande:

Men sminke, smycker, kunstferdige frisyrier, klær gjør henne til et *ikke-naturlig* estetisk objekt som vekker sanselig lyst og peker ut over seg selv på samme tid, mot vage og vanskelig definerbare sfærer.⁴³

Buvik tillägger att det ”er helt avgjørende at alt foregår inne i det fetisjistiske subjektet selv. Når subjektet i svake øjeblikk identifiserer begjærets mål med en bestemt kvinne, og dermed går ut av seg selv, blir fortryllelsen brutt.”⁴⁴

I samband med sonetten ”Recueillement” resonerade jag kring oro och smärta kontra harmoni, och här finns enligt min mening en tydlig parallell: Skönheten förkroppsligad i Kvinnan är en fresterska som hotar harmonin och som därmed kan återkalla den tillfälligt bortträngda Smärtan. Med andra ord: det fetischistiska diktjaget kräver distans, men kvinnan lockar med närhet och syndafall. Det är en konstlad situation och en konstlad harmoni, frammanad under tvång, i motsats till de harmoniska stunderna i ”Le Balcon” där närheten tycktes både själslig och kroppslig. Dock rörde det sig där om förfluten tid – diktjaget besvärjer sina minnen.

*

Baudelaires diktsamling blev åtalad för kränkande av den offentliga moralen, och ”Les Bijoux” var alltså en av de dikter som Baudelaire dömdes att lyfta bort ur samlingen. Tidigt i sin bok redogör Per Buvik för åklagarens och försvarets pläderingar.⁴⁵ Försvaret hävdar att diktsamlingen måste ses som en helhet och att de åtalade dikterna har en funktion att fylla i denna. Åklagaren, däremot, tycks mena att normalborgaren kommer att läsa selektivt, han kommer att leta upp de ifrågasatta passagerna och läsa dem som pornografi – liksom åklagaren själv har gjort! Buvik återger argumenteringen och finner att åklagaren själv tycks ha smak för dessa passager. Intressant nog är arvsynden aktuell också i åklagarens argumentering: ”Men sanningen är denna: mannen är ständigt mer eller mindre instabil, mer eller

mindre svag, mer eller mindre sjuk, så mycket mer tyngd av sitt första syndafall som han vill betvivla eller förneka det.”⁴⁶

Försvaret och Baudelaires vänner hävdade att det inte var rätt att läsa samlingens texter som om de uttryckte poetens egna tankar och handlingar eller ens beskrev verkliga handlingar. I stället förmedlade diktsamlingen många röster och prövade skilda attityder, på samma sätt som Dante gjorde i *Den gudomliga komedien*. Passager kunde läsas symboliskt, och lika lite som man skulle kunna ställa Dante till svars för allt som sägs eller gjorts av syndarna i hans bok, lika lite kunde man ställa Baudelaire till svars för innehållet i *Les Fleurs du mal*.

I vilket fall som helst tycks det mig tydligt att Baudelaires texter faktiskt speglar den manliga kluvenhet som åklagaren hänvisade till i citatet ovan. Det som tematiseras är dialektiken mellan mannens upplevda tvång att välja mellan det sublima och det låga – och hans oförmåga att göra just detta val en gång för alla.⁴⁷ Det uttrycks ibland som ett fåfängt val mellan himmel och helvete. Dikten ”Le Voyage”, som avslutar andra upplagan av *Les Fleurs du mal*, slutar med orden: ”Enfer ou Ciel, qu’importe? / Au fond de l’Inconnu pour trouver du *nouveau*!” (Björkeson: ”vad mer / om himmel, helvete? blott något nytt vi finner!”)⁴⁸ Mannen har alltså endast två val, två vägar att gå. Men egentligen är det ett tredje alternativ han söker, något som möjligen kan upptäckas ännu längre bort. Han vet inte vad detta tredje är.

Att bära mask

I samband med rättegången diskuterades alltså Baudelaires övergripande tankar kring dikterna i samlingen. Intentionerna skulle gå förlorade om vissa dikter uteslöts, hävdade försvaret, och naturligt nog har forskningen därför diskuterat om det finns en hemlig plan för *Les Fleurs du mal*. I samband med tillkomsten av andra upplagan (1861), då ju sex dikter måste lyftas ur samlingen, kom boken att förändras i hög grad. Den största förändringen, förutom den påtvingade och enligt Buvik mycket avgörande stymplingen, är att diktsamlingen utökas med en hel del nyskrivna dikter, varav många hamnar i den nya avdelningen ”Tableaux Parisiens”. Vissa omkastningar sker också, förutom att nya dikter tillkommer också i första och sista avdelningen.⁴⁹ Flera av de dikter som jag diskuterar i denna studie fanns inte

med i första upplagan. Jag ser dem som förtydliganden eller nya kommentarer till helheten.

När dikten "Les Bijoux" av tvång lyftes bort ur *Les Fleurs du mal* ersattes den av "Le Masque".⁵⁰ Dikten är tillägnad skulptören Ernest Christophe, och den kan sägas beskriva en manlig betraktares tvetydiga reaktioner inför en av dennes skulpturer – en nakenstudie av en skön kvinna. Skulpturen bar den ironiskt tänkta titeln "La Comedie humaine". Den ställdes ut på Salongen och Baudelaire beskriver den också i *Salon de 1859*. I en undertitel till dikten presenteras skulpturen som "allegorisk i renessansens smak".

I diktens första två strofer inbjuds läsaren att betrakta den vackra skulpturen, som påminner om florentinska mästare: "Contemplons ce trésor de grâces florentines". Kvinnan/skulpturen utstrålar elegans och styrka. Poeten talar samtidigt redan i andra raden om "l'ondulation de ce corps", han finner alltså samma sorts (svanlikt) slingrande rörelse i skulpturen som han beskrev hos älskarinnan i "Les Bijoux", hon som liknades vid en lycklig slav i moriska gemak. Skulpturens kvinna sägs vara muskulös och elegant, samtidigt gudomligt robust och beundransvärt smal. Baudelaire glider nu i beskrivningen av skulpturen. Den blir allt mer lik en levande kvinna, som sägs vara "faite pour trôner sur des lits somptueux, / Et charmer les loisirs d'un pontife ou d'un prince" (ungefär: "skapad för att trona på överdådiga sängar / tjugande en sysslösa furste"). Poeten beskriver hennes förföriska leende och hennes långa dolska blickar. Hennes ansikte, som är en segrande ansikte, tycks säga: "La Volupté m'appelle et l'Amour me couronne!" ("Vällusten kallar mig och Kärleken kröner mig!"). Konstbetraktaren, liksom älskaren i "Les Bijoux", förvandlas till voyeur. Kvinnan sägs ha en "charme excitant", och läsaren inbjuds att komma närmare och gå runt henne för att studera hennes skönhet: "Approchons, et tournons autour de sa beauté." Men nu förändras allt:

O blasphème de l'art! ô surprise fatale!
La femme au corps divin, promettant le bonheur,
Par le haut se termine en monstre bicéphale!

O, konstens hädelse! O, ödesdigra överraskning!
Kvinnan med gudomlig kropp, lovande lycka,
visar sig vara ett tvåhövdat monster!

Ett tvåhövdat monster? Nej, konstaterar betraktaren strax, hon bär mask! Och under den hycklande masken finns det verkliga, förgrämda ansiktet. ”Kvinnan” blir nu, för ett ögonblick, återigen en beundransvärd skulptur. Den finurliga konstruktionen beskrivs, men nästan genast är hon kvinna igen. Skillnaden är att betraktarens vällustiga upphetsning nu förvandlats till ett plågat medlidande. Han är oerhört drabbad; i själva verket leder hennes tårars flod rakt in i hans hjärta och *han* badar i tårar:

Pauvre grande beauté! le magnifique fleuve
De tes pleurs aboutit dans mon coeur soucieux;
Ton mensonge m'enivre, et mon âme s'abreuve
Aux flots que la Douleur fait jaillir de tes yeux!

Stackars stora skönhet! Dina tårars magnifika flod
mynnar ut i mitt bekymrade hjärta;
din lögn berusar mig, och min själ badar
i de kaskader som Smärtan låter bryta fram ur dina ögon

I citatets sista rad finner vi åter den personifierade men mystiska *Smärtan*, la Douleur. Men nu får vi också en ledtråd till en tolkning av vad som i grunden *orsakar* Smärtan. Den skakade betraktaren frågar sig nämligen varför denna underbara skönhet gråter, hon som skulle kunna lägga hela världen för sina fötter: ”Quel mal mystérieux rongé son flanc d'athlète?” (“Vilken mystisk smärta fräter hennes kraftfulla sida?”).⁵¹ Och vad är det då som har orsakat smärtan? Svaret som ges i dikten blir ytterligare en överraskning: Hon gråter för att hon har levat och därför att hon ännu lever, men framför allt gråter hon, gråter så att hon skakar, därför att hon vet att hon skall *fortsätta* leva, liksom vi: ”Demain, après-demain et toujours! – comme nous!” (“I morgon, i övermorgon och alltid – som vi!”) Det är därmed tydligt att det är livet självt som orsakar smärtan, att det handlar om en *existentiell* smärta. Bakom den underbart vackra och beundrade kvinnans ansikte finns ett annat ansikte, tårfyllt och skälvande av smärta. Hon är tvungen att leva, som vi, skriver Baudelaire. Det som föresvävar Baudelaire tycks vara en allmänmänsklig smärta.⁵² Men kvinnans situation i 1800-talets borgerliga samhälle var, som redan konstaterats, en helt annan än mannens. Baudelaire tycks intuitivt ha slagits av sanningen i Ernest Christophes skulptur, att samtidens kvinna döljer sitt rätta jag bakom en mask, att hon har två ansikten, men när han ska formulera sig på papper blir det

en bild av *människans* situation. Kanske var detta också Christophes mening, titeln ”La Comedie humaine” kunde ju tyda ju på det. Men när Baudelaire och/eller förläggaren låter just den här dikten ersätta ”Les Bijoux” kan det kanske tolkas så, att de omedvetet läser den som en bild just av *kvinnans* utsatta existens. Den vackra kvinnan, så lik den frestande skönheten i ”Les Bijoux”, bär en leende mask när hon strävar efter att behaga mannen. Kvinnan har två ansikten. Det är samma intryck som gavs i skildringen av Madame de Cosmelly i *La Fanfarlo*, hon som utan framgång försökte anlägga den fatala kvinnans mask för att behaga sin make. Men naturligtvis är också mannen dubbel, samhällets dubbelmoral är i hög grad hans. Och också han döljer sin smärta – och sitt dåliga samvete – bakom en korrekthetens mask. Därav den smärtsamma identifikationen med kvinnan i ”Le Masque”.

Martyrskap och korsfästelse

När man diskuterar den katolska horisonten hos Baudelaire känns det lockande att gå in på den sårmetaforik som finns i flera dikter, exempelvis i de förbryllande dikterna ”Une Martyre” (”En martyr”), ”La Fontaine de Sang” (”Blodfontänen”) och ”Un voyage à Cythère” (”En resa till Cythère”). Samtliga förekommer redan i förstaupplagan, och just i den avdelning som bär namnet ”Fleurs du mal”.⁵³ I dikten ”Une Martyre. Dessin d’un maître inconnu” (”En martyr. Teckning av okänd mästare”), vilken kan tänkas ha haft ett kriminalreportage i någon tidning som utgångspunkt, beskrivs en vacker och ännu i döden sensuell ung kvinna.⁵⁴ Hennes sköna kropp ligger kvar på sitt kärleksläger, men hennes avskurna huvud vilar på bordet därintill. I sista strofen konstateras att kvinnan och hennes mördare nu är oskiljaktiga – han kommer aldrig att kunna förtränga henne ur sina drömmar. Det är som hade de ingått en perverterad förening, där kvinnan, kanske en lyxprostituerad, måste dö för att mätta mördarens sjuka begär.⁵⁵ Kvinnan är mördad, men Baudelaire har valt titeln ”Une Martyre”. Vad innebär detta begrepp?

Martyren offerar sig själv eller offeras av andra. I *Katolska Kyrkans Katekes* sägs att martyriet ”innebär ett vittnesbörd som går ända till döden” (2473). Berättelserna om martyrer ”utgör sanningens arkivhandlingar, skrivna med blod”. (2474). Kvinnan med det avskurna huvudet i Baudelai-

res dikt är utsagt martyr – men vad är hennes död vittnesbörd om? Kan också de andra kvinnornas sår förstås i ett katolskt sammanhang? En möjlighet är att uppfatta dem som stigmatiserade i den helige Frans' av Assisi efterföljd. I samband med en märklig syn fick ju denne, berättas det, förutom märken efter spikar i händer och fötter, ”på högra sidan spåret av ett lanssting, utan ärr men rött och blodigt. Därför rann ofta blod från broder Frans' bröst, så att benkläder och kåpa blev genomblodade.”⁵⁶ När det i dikten ”Le Reniement de saint Pierre” (”Petrus' förnekelse”) talas om Jesu martyrskap nämns också spikarna, spjutet och det rinnande blodet. Petrus frågar där Jesus: ”Le remords n'a-t-il pas / Pénétré dans ton flanc plus avant que la lance?” (”har ej samvetskvalen / trängt i din sida in långt djupare än spjutet”).⁵⁷ Här använder Baudelaire alltså samma ord, ”*flanc*”, som i ”Le Masque” där det hette ”Quel mal mystérieux ronge son flanc d'athlète”.⁵⁸ Sambandet mellan Kristi sår och kvinnornas sår kan därmed anses etablerat, i och med denna slående överensstämmelse i ordalydelse. Därtill kan läggas att vi i dikten ”Le Reniement de saint Pierre” också finner ursprunget till metaforen (metaforens sakled) klart utsagt, nämligen spjutet som trängde in i Jesu sida. Man bör observera att det verkliga såret i ”Le Reniement de saint Pierre” antages vara mindre plågande än det bildliga såret, det som symboliserar samvetskvalen.

I min läsning är sårens förekomst i dikterna i första hand att betrakta som metaforer, inte som sadistiska böjelser hos Baudelaire själv.⁵⁹ Kvinnorna kan uppfattas som stigmatiserade. Fortsätter man denna katolska tankegång inser man att kvinnornas lidande i så fall ska ses som *offergärningar* ämnade att försona mänskligheten med Gud.

På så vis blir kvinnornas lidande meningsfullt i ett större sammanhang. Som nyss antyddes räknar katolska kyrkan nämligen offret som en del av botgörelsen. Offret är inte ett ”straff för egna synder bara, utan det är att acceptera lidandet också för andras frälsning”, skriver Catharina Broomé i en bok om katolicismen.⁶⁰

Hos den katolskt inspirerade Joseph de Maistre, som Baudelaire en gång benämnde ”vår tids stora geni – en siare!”, är offret ett centralt begrepp, ja han går så långt att han ser *bödeln* som en samhällets centralfigur, nästan som en överstepräst – schavotten är ett altare där ondskan måste sonas. Men det är framför allt martyrernas, de oskyldigas, lidande, som kan frälsa människorna, enligt de Maistre. Ont och gott ska mätas på våg. Alla

mänsklighetens förbrytelser samlas i en vågskål medan goda gärningar och oskyldigt lidande människors blod och tårar samlas i den andra. På så vis kan en människa offras för en annans frälsning, precis som Jesus på Golgata och kyrkans martyrer.⁶¹

*

Fastetiden, förberedelsestiden inför det avgörande offret på Golgata, är botens och bättringens tid. Hos Baudelaire är det inte ovanligt med scener där diktjaget frestas men ståndaktigt försöker stå emot. Dessa scener skulle kunna läsas i ett botgöringsperspektiv. Fastan innebär ju nämligen, enligt kyrkofadern Origenes: ”Avhåll dig från all synd, när dig inte med någon ondska, sätt dig inte vid vällustens bord, berusa dig inte med njutningar.”⁶² Boten eller offret måste vara osjälviskt, menar man, och i detta sammanhang används korsfästelsen metaforiskt: ”Men för att kunna handla osjälviskt, måste vi börja med att ‘korsfästa vårt kött med alla dess lidelser och begär’ (Gal 5:24).”⁶³ Detta tycks faktiskt vara en del av Baudelairens tankevärld. Också han använder martyrernas lidande metaforiskt.

*

I sonetten ”La Fontaine de Sang” (”Blodfontänen”) trevar jaget över sin kropp efter ett osynligt sår.⁶⁴ Han blöder och försöker döva skräcken med vin och kärlek, men ”kärlek är en spikmadrass”, vilket innebär att kärleken, botemedlet, orsakar ytterligare smärta. Emellertid strömmar blodet ut över stadens gator, och det färgar till och med naturen röd. Att det släcker törsten hos allt levande, men särskilt de prostituerade (”ces cruelles filles”), leder återigen tankarna till ett offer, det blir ett sorts martyrskap i könsdriftens tecken.⁶⁵

Därmed är vi framme vid den märkliga och ofta diskuterade ”Un Voyage à Cythère” (”En resa till Cythère”)⁶⁶ Här befinner sig diktjaget på ett fartyg som närmar sig Cythère. Kärlekens mångbesjungna ö visar sig numera vara en ödslig och dyster plats. När skeppet kommer närmare stranden ser de resande liket av en man hängd i en trearmad galge.⁶⁷ Fåglar har skändat honom. Ögonhålorna är tomma, tarmarna väller ut och ”[v]id sin skändliga fest / hade bödlarnas näbbar som enda rest / av hans kön lämnat kvar ett gapande sår”.⁶⁸ (”L’avaient à coups de bec absolument châtré”). I de följande

stroforna sägs rent ut att det handlar om ett försoningsoffer: ”till gudlösa ritters försoning / och för synder som frantog dig gravens boning / får du lida i tysthet ett skymfligt hån”. Under galgen syns ett stort djur som liknas vid en bödel (”un exécuteur”, ”mästermannen”). I diktens fyra sista strofer inträder så en direkt identifiering: ”Ridicule pendu, tes douleurs sont les miennes!” (ordagrant: ”Löjlige hängde, dina smärtor är mina!”). Det är som vore det diktjagets eget kött som korparna sliter isär, men samtidigt är den döde utsagt förvandlad till symbol: ”Seren var himlen och blankt låg havet, / men för mig var allting nu svart och dränkt / i blod; och som i en liksvepning sänkt / låg i denna symbol mitt hjärta begravet.” I den sista strofen tilltalas Venus (Cythère är en av de grekiska öar, som tävlar om att ha varit Afrodites födelseplats), men så avslutas dikten med en bön till Gud:

Dans ton île, ô Vénus! je n'ai trouvé debout
Qu'un gibet symbolique où pendait mon image.....
– Ah Seigneur! donnez-moi la force et le courage
De contempler mon coeur et mon corps sans dégoût!

En galge på din ö, Venus, var allt
jag fann, där min avbild hängde...O ge
mig styrka, Herre, och mod att se
utan avsmak min själs och lekamens gestalt!

Tydligt är att också *mannens* sår och smärta förknippas med kärleken, liksom var fallet i ”La Fontaine de Sang”. Bönens innebörd i dikten tycks vara att den intellektuelle mannen söker hjälp att övervinna sitt äckel inför den fysiska kärleken. Kan själen försonas med den egna kroppen, som ständigt hotar att förnedra den? Underförstått: Är kärlek möjlig mellan man och kvinna – utan efterföljande äckel och samvetskval?

Den hängde på ön påminner om Kristus på korset, och det är känt att Baudelaire för omslaget till *Les Fleurs du mal* hade önskat en bild som visade ett skelett korsfäst i ett träd – eller kanske snarare, att skelettet skulle vara en del av trädet –, nämligen Kunskapens träd på gott och ont.⁶⁹ Detta är onekligen en mångtydig och tankeväckande symbolik.⁷⁰

”Quel mal mystérieux ronge son flanc d'athlète?” frågade diktjaget inför den gråtande kvinnan i ”Le Masque”. Som framgått vill jag tolka det så att denna smärta och dessa sår, som återkommer som metaforer i flera dikter,

kan läsas som sår i Kristi efterföljd. Diktens ”mal mystérieux” står i så fall för ett offer och en botgöring. Enligt en sådan tolkning handlar smärtan i dikterna om martyrskap och en sorts variant av kristen mystik. Både män och kvinnor tycks drabbade, om än inte på samma sätt.

Smärtans alkemi

Syndafallet och den därmed sammanhängande arvsynen gör människan utsatt och får förklara livets smärta. I mars 1862 skriver Baudelaire till sin mor, att det enda sättet att inte känna smärta vid livet är att arbeta, vilket i hans fall naturligtvis innebär att skriva.⁷¹ Mot denna bakgrund kan man läsa sonetten ”Alchimie de la Douleur” (”Smärtans alkemi”):

Alchimie de la Douleur

L'un t'éclaire avec son ardeur,
L'autre en toi met son deuil, Nature!
Ce qui dit à l'un : Sépulture!
Dit à l'autre : Vie et splendeur!

Hermès inconnu qui m'assistes
Et qui toujours m'intimidas,
Tu me rends l'égal de Midas,
Le plus triste des alchimistes;

Par toi je change l'or en fer
Et le paradis en enfer;
Dans le suaire des nuages

Je découvre un cadavre cher,
Et sur les célestes rivages
Je bâtis de grands sarcophages.

Smärtans alkemi

Dig färgar en med sin glöd,
med sin sorg en annan, Natur.
Där några hör: ”Uppstånden ur
stoftet!” hör andra: ”Död!”

Att den lärdom du ger är bister,
Hermes, kan ej bestridas:
du får mig att likna kung Midas,
den dystraste bland alkemister.

Med din hjälp gör jag guld till järn, och

paradis till inferno.
Svepta av molnens händer

ser jag liken av dem jag höll av
och på himlens saliga stränder
bygger jag grav vid grav.⁷²

Ovanstående dikt införlivades i *Les Fleurs du mal* när den andra upplagan gavs ut. Liksom ”L’Albatros” ser jag den som en kommentar till det ogynnsamma mottagandet av samlingens första upplaga.⁷³ Poeten, som underförstått tolkar den breda publikens reaktion, jämför sig med andra poeter, men utfallet blir negativt. Han vill skapa det sköna, liksom de, men allt han rör vid blir något annat (i publikens ögon). Han är som en bakvänd alkemist: under hans händer blir guld till järn, det sköna blir fult, paradiset blir ett helvete, och till och med på himlens saliga stränder samlas lik och gravar.

Har verkligen Baudelaire själv sett sin produktion på detta ensidigt pessimistiska sätt? Nej, knappast. I ett ofullbordat textfragment, vilket anses ha varit tänkt som en epilog till andra upplagan av *Les Fleurs du mal*, vänder sig poeten direkt till staden, till Paris. I slutet tar han stadens förgyllda änglar till vittnen på att han minsann har gjort sin konstnärliga plikt, han har varit den perfekta (al)kemisten:

Anges revêtus d’or, de pourpre et d’hyacinthe,
O vous, soyez témoins que j’ai fait mon devoir
Comme un parfait chimiste et comme une âme sainte.

Car j’ai de chaque chose extrait la quintessence,

Tu m’as donné ta boue et j’en ai fait de l’or.

Änglar klädda i guld, purpur och hyacint,
o, Ni, var mina vittnen på att jag gjort min plikt
som en perfekt kemist och en helgonlik själ.

För ur varje företeelse har jag dragit kvintessensen,

du gav mig din smuts (gyttja) och jag gjorde guld av den.⁷⁴

”Du gav mig din smuts och jag gjorde guld av den.” Per Buvik citerar denna passage i ett annat sammanhang och han menar helt riktigt att den kan läsas metapoetiskt.⁷⁵ Poeten tar livets och storstadens smuts och skapar stor konst av den. Stoltare kan det verkligen inte sägas, men Buvik, som

mest varit intresserad av förstaupplagan, nämner inte att sonetten ”Alchimie de la Douleur” är en tydlig pendang till den tänkta epilogen. Smärtans alkemi verkar alltså åt bägge hållen: i sonetten blir guld till smuts, i epilogen blir smuts till guld. Om vi kombinerar utsagorna får vi en spännande bild av dialektiken i Baudelaires skapande. Vi uppfattar Baudelaires dikter som sköna, trots att deras ämnen ofta kan tyckas opoetiska, ja vi ser dem som kanske skönare och mer levande än de mest upphöjda l’art pour l’art-dikter. Också ett flugrykande kadaver blir ett konstverk hos Baudelaire. Det är den existentiella smärtan som är drivkraft i denna alkemi.

*

Hos Baudelaire tycks den fysiska kärleken stundom vara något fult, något djuriskt, något som hör Helvetet till, och ändå är Kvinnan lockande likt Paradiset, lockande som den abstrakta Skönheten. Det tycks mig som om Baudelaires sammansatta konstnärskap till inte ringa del bottnar i mannens kluvna erfarenhet av sitt svårkontrollerade driftsliv – han är rent intellektuellt medveten om att stundens simpla, kanske tilltvingade lycka strax förbyts i smärta och ruese.⁷⁶ Detta är hans största sorg. Buvik uppmärksammar denna bittra dialektik när han skriver om ”Les Métamorphoses du vampire”. Kvinnan/vampyren förvandlas i dikten och blir avskyvärd, och Buvik ser detta ”i lys av begjæret og orgasmen: I begjærets vold er elskereren forblindet; etter orgasmen ser han hva slags kvinne han er sammen med”.⁷⁷ Baudelaire plågas av vetskapen om att det åtrådda hastigt blir vämjeligt, att skönheten plötsligt tycks ful, men han bekämpar sin manliga djuriskhet i sitt konstnärskap. Själva skapandet är ett värn mot smärtan och ångern. Det är hans botgöring. Han skriver, med en formulering som leder tanken till Freud: ”Ju mer människan odlar konsten, desto mindre odlar hon köttets lusta.”⁷⁸ Likaså: ”En mogen människa bör med sin dragning till produktiv koncentration kunna övervinna sin dragning till förfallet.”⁷⁹ Drivkraften i denna dialektik, som verkar i många dikter och kanske kan ses som typisk för Baudelaires skapande, tycks vara just *la Douleur*, Smärtan, som orsakas av vetskapen att han lever och att han också måste fortsätta att leva detta eländiga liv, som han egentligen inte förstår meningen med. Samtidigt ger detta honom en oerhörd kraft i skapandet och dessutom en stark motivering att försöka komma igång med det.

För att återknyta till Buviks tolkningar innebär min läsning att Smärtans alkemi skulle kunna vara den process som verkar när Baudelaires poesi ”mirakuløst kan få oss til å se at selv i Det onde fins det Skjønnhet”.⁸⁰ Intressant i sammanhanget är dikten ”Bénédiction”. Här förefaller det onekligen som om Baudelaire ansåg att det var Guds vilja att han skulle lida. Hela hans liv var ett martyrskap, och kanske skulle han därmed kunna undvika fördömsen.

– Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance
Comme un divin remède à nos impuretés
Et comme la meilleure et la plus pure essence
Qui prépare les forts aux saintes voluptés!

Je sais que vous gardez une place au Poète
Dans les rangs bienheureux des saintes Légions,
Et que vous l’invitez à l’éternelle fête
Des Trônes, des Vertus, des Dominations.

Je sais que la douleur est la noblesse unique
Où ne mordront jamais la terre et les enfers,
Et qu’il faut pour tresser ma couronne mystique
Imposer tous les temps et tous les univers.

Var välsignad, min Gud, som skänker oss plågan,
denna heliga bot för vår orenhet
och den rena essens som bäst bereder
de starka för himlarnas salighet!

Jag vet att du sparar en plats åt Poeten
bland heliga härskarors tal, att som gäst
du skall inbjuda honom att delta i Troners,
Dygders och Våldens eviga fest.

Jag vet att av allting ädelt blott smärtan
av jord och helveten aldrig kan frätas
och att varje värld och tid strålar samman
den dag då min mystiska krona flätas.⁸¹

Poetens ”mystiska krona” i slutraden för åter tankarna till Kristi martyrium och den kristna mystiken. Kristi törnekrona kan nämligen ses som tecknet både för plågan och för upphöjelsen, och det är alltså i sista hand plågan/smärtan som tänks ge poeten plats ”bland heliga härskarors tal”. (En tanke som inte var ovanlig under Romantiken.⁸²) När Buvik analyserar denna

dikt tvekar han något men föreslår ändå att man kanske skulle kunna läsa den metapoetiskt. Det han sedan beskriver är faktiskt just den process som jag ovan kallat Smärtans alkemi:

Ifølge en slik lesning lar Gud Poeten utsettes for den lidelse [lidande] som er nødvendig for å skape diktning; og Poetens lykke består i at han får forbindelse med universets ur-krefter og makter å *omforme smerten til poetisk kunst*. Hvis teksten blir forstått slik, framstiller *Bénédiction* poesien som resultatet av *en metamorfose i analogi med mystikkens frelsevei*.⁸³ [Mina kursiveringar]

Det dubbla rummet

I det onda finns skönheten, men det omvända gäller också, för i skönheten finns det onda. Ja, det onda lurar till och med i paradiset, vars harmoni vi finner beskriven hos Baudelaire. Men som vi tidigare sett är paradiset redan inpyrt med aningen om ett kommande fall. Det är smittat av melankoli, och på så vis är det ju strängt taget inget riktigt paradiset, endast ett jordiskt surrogat.⁸⁴

Den positiva varianten av Smärtans alkemi finner vi i dikter som ”La Chevelure” (”Håret”) och dess senare skrivna prosapoetiska motsvarighet ”Un Hémisphère dans une Chevelure” (”En hemisfär i en hårkorg”). Poeten befinner sig i sin alkov tillsammans med sin älskarinna. Han blundar för den usla verkligheten och biter i hennes flätor. Smaken och dofterna får honom att drömma och resa:

Ditt hår rymmer en hel dröm, full av mast- och segelskogar; det rymmer mäktiga hav, där passadvindar bära mig till förtrollade zoner, där rymden är blåare och djupare än här, där luften doftar av frukter och blad och av människornas hud.⁸⁵

I dessa dikter finns ingen omkastning, harmonin består texten igenom, men liksom i dikten ”Recueillement” kan man ana en oro, som yttrar sig i en nästan desperat önskan att hålla kvar ögonblicket: ”Laisse-moi mordre longtemps tes tresses lourdes et noires” (”Låt mig bita länge i dina tunga och svarta flätor”), heter det i ”Un Hémisphère dans une Chevelure”. I ”La Chevelure” säger han sig vilja smycka den älskades hår ”Longtemps!”, rentav ”toujours!”, med rubiner, pärlor och safirer, för att hon aldrig någonsin ska avvisa hans begär (désir).⁸⁶ Men som vi vet är detta bara drömmar,

i verkligheten har poeten naturligtvis inte råd att hålla sina älskarinnor med sådana dyrbarheter, och de harmoniska stunderna blir få och korta.

I första hälften av prosadikten "La Chambre double" ("Det dubbla rummet") är allt till synes harmoni. Men det onda förkroppsligat i Skönheten, dvs. kvinnan, lurar också här. Det som framför allt gör henne farlig är den lust som hon förr eller senare kommer att väcka hos mannen. Jag återger ett längre avsnitt, för att kunna illustrera att det åter är Smärtans alkemi som är verksam. När dikten tar sin början har det fula rummet förvandlats till ett paradiset, enligt formeln "du gav mig din smuts och jag gjorde guld av den":

[---] Här är allt tillräckligt klart, höljt i harmonins ljuva dunkel.

En oändligt fin och utsökt parfym, blandad med en nästan omärklig fuktighet, flyter omkring i denna luft, där den slumrande själen vaggas av drivhusdofter.⁸⁷

Musslin strömmar ned för fönstren, och sängen, gjuter ut sig i snövita kaskader. I denna bädd vilar Idolen, drömmarnas drottning. Hur har hon kommit hit? Vem förde hit henne? Vilken magisk kraft har placerat henne på denna drömmens och vällustens tron? Det gör förresten detsamma! Här är hon nu. Jag känner igen henne.

Det är dessa ögon som med sin flamma genomtränger skymningen, dessa snabba och fruktansvärda spioner, som jag känner igen på deras ohyggliga ondskas. De fångsla, betvinga, uppsluka den obetänksamma blick som betraktar dem. Hur ofta har jag inte studerat dem, dessa svarta stjärnor, som inge nyfikenhet och beundran.

Vilken välvillig demon har jag att tacka för mysteriet, tystnaden, freden, dofterna som omger mig? O, lycksalighet! Det som vi vanligen kalla livet har inte ens i sin lyckas övermått någonting gemensamt med detta högre liv, som jag nu lärt känna, och som jag långsamt avnjuter, minut efter minut, sekund efter sekund.

Nej, det finns inga minuter mer, inga sekunder. Tiden har försvunnit, det är evigheten som härskar, en evighet av lust.

Diktjaget/poeten återupprättar alltså tillfälligt paradiset instängd i sitt rum. Men allra sist i citatet sägs den till synes harmoniska tillvaron i paradiset vara fylld av en evighet av lust ("une éternité de délices"), och som vi vet är det lusten, begäret, som leder till *fallet*. En "evighet av lust" är därför strängt taget en omöjlighet hos Baudelaire, och helt konsekvent tar evigheten slut så snart han formulerat orden! Redan föräningen om *fallet* är tillräcklig. Livet och det ständigt dåliga samvetet gör sig åter påmint:

Men så ljuder ett tungt, förfärligt slag från dörren, och det känns, som om jag i en infernodröm fick ett yxhugg i magen. En spökgestalt träder in. Det är väl en rätts-tjänare, som kommer för att tortera mig i lagens namn, en skamlös sköka som

kommer för att kraxa olycka över mig och lägga sitt livs trivialiteter bredvid mina egna plågor, eller rent av en springpojke från någon tidningsredaktion som begär fortsättningen på ett manuskript.

Paradisrummet, Idolen, drömmarnas drottning, Sylphiden som den store René uttryckte sig, hela féeriet har försvunnit vid denna brutala andeknackning.

O fasansfulla förnimmelse! Jag minns, jag minns! Ja, detta råtthål, detta tillhåll för en evig leda, visst är det mitt.

Det bräckligt återupprättade paradiset förvandlas alltså till helvete. Smärtans alkemi har verkat igen, nu enligt formeln: ”Med din hjälp gör jag guld till järn, och / paradys till inferno”. Det är det dåliga samvetets spökgestalt som väcker honom, och det sker just när han konstaterat att paradiset är fyllt av lust. Då rämnar harmonin. Evigheten får ett brått slut. Tiden och smärtan härskar åter – det är som om helvetet invaderat jorden:

Ja, Tiden härskar. Den har återtagit sin råa diktatur. Och som ett nötkreatur driver den mig framåt med sin dubbelspetsiga pik. ”Hoppla, din åsna! Svetta, din slav! Lev då, fördömde!”

Livet är straffet för syndafallet: ”Lev då, fördömde!”

Dikten ”La Chambre double” ger den poetiska scenen. Det dubbelexponerade rummet sammanfattar Baudelaires poetiska värld. Faktiskt är detta rum under långa tider också *rent konkret* hans värld, befolkad med en man och en kvinna, bägge med dubbla roller. Till och med hans resor försiggår här – de dröms här och de skrivs ned just här. Men detta paradysiska rum är också den plats där poeten lever ut sitt självförakt och sin leda. Och när han skriver föraktar han också sin kvinna, trots att han älskar henne. Hon är vacker men samtidigt kall, tycker han, och han kan egentligen inte nå henne. Per Buvik finner i sin analys av ”Le Léthé” (”Lethe”), en av de dikter som Baudelaire dömdes för, att diktjaget sörjer därför att kärleken inte får något gensvar, då den begärda kvinnan är fasansfull, döv och helt passiv. Diktjaget kan inte nå henne som något annat än kropp, vilket leder till tom och desperat älskog.⁸⁸ Ett något annorlunda scenario finner Buvik i den i förstaupplagan efterföljande dikten: ”*Une nuit que j’étais près d’une affreuse Juive,*” (”En afton då det låg...”). Vi känner igen grundscenen från mitt tidigare resonemang om Smärtans alkemi: mannen i dikten drömmer sig bort. Han ligger bredvid en frånstötande prostituerad kvinna, vilken han dock nyss åtrått och älskat med. De ligger där som två lik, sägs det, men

samtidigt drömmer diktjaget om en annan kvinna, en som han älskar – men inte står ut med. Här är Buvik mycket nära problemets kärna, som jag ser det: ”Problemet med den elskede kvinnan er hennes følelseskulde; problemet med den prostituerte er at jeget ikke er intressert i henne ut over begjærets øyeblikkelige og forbigående tilfredsstillelse.”⁸⁹ Något senare skriver Buvik: ”Kvinnan er altså på alle vis en kompleks og motsigelsefylt skikkelse. Enten er hun nær, men avskyelig eller avvisende, eller også er hun tiltrekkende, men fjern og uoppnåelig.”⁹⁰ Återigen kan vi konstatera att kvinnan framställs som dubbel. Men man måste observera att kvinnans förvandling i hög grad sker inne i mannens psyke, och inte minst därför blir han en gåta för henne, liksom hon för honom. De når inte varandra.

*

För en känslig och reflekterande människa som Baudelaire tycks förhållandet mellan könen ha varit olidligt och oförklarligt. Läran om arvsynden och den fallna naturen kunde då vara ett sätt att göra det obegripliga gripbart, åtminstone rent intellektuellt.⁹¹ Här har Baudelaire onekligen en tendens att skylla ifrån sig på Gud, eftersom han tycks mena att det första syndafallet ingick i Guds planer från början. Men Baudelaires texter gör också, liksom Bibeln, kvinnan ansvarig för mannens fall, eftersom det är hon som fyller honom med denna ljuva men förödande lust. För en reflekterande Baudelaire – exempelvis när han sitter vid sitt skrivbord – är kvinnan till sist endast en del av den fallna naturen, medan poeten själv genom sin poesi försöker höja sig till en position bortom tillvarons begränsningar.

Att begära det omöjliga

Som tidigare påpekats skriver Per Buvik främst om *människans* situation i Baudelaires textvärld, också när det är förhållandet mellan man och kvinna (eller mellan kvinna och kvinna) som skildras i dikten, men därmed avhänder han sig kanske möjligheten att förstå just denna situation. Att så är fallet tycks mig tydligt när han diskuterar poetens oändlighetssökande: ”Uendelighetssøkenen har ikke noe presist mål utover selve det å søke; det er en nødvendighet og en forbannelse”.⁹² Enligt min läsning, som i övrigt tycks mig i hög grad förenlig med Buviks, är det ett varaktigt harmoniskt förhållande med en kvinnlig livskamrat som skulle kunna vara målet för

poetens sökande. Det som tycks omöjligt att förena i samvaron är den innerliga *själsliga* gemenskapen, i texterna symboliserad av Paradiset, och den likaledes innerliga *kroppsliga* gemenskapen, symboliserad av Helvetet. Då det ena tydligen omöjliggör det andra är det något tredje, något för Baudelaire helt okänt, som måste till. I den utförliga och utomordentligt intressanta analysen av ”Le Voyage” (s. 131 ff.) diskuterar Buvik bland annat hur människans oändlighetslängtan uttrycks i dikten. Han har problem med att tolka den centrala symbolen i dikten, den ouppnåeliga ”solen”, vilken han förknippar med det härjande begäret:

Begjæret er med andre ord vår onde Engel, og solen er liksom mennesket herjet både av begjæret og av ondskaben. Dette synes å bety at solen, om enn aldri så udefinert og så fjern, dypere sett er et antropomorft fenomen, knyttet til den menneskelige verden, dominert av begjæret og kjønnskampen [...].⁹³

Det som jaget begär men aldrig kan få är alltså, enligt Buviks resonemang, en människoliknande företeelse, som tillika är knuten till människornas värld, dominerad av begäret och könskampen. Skulle det då inte kunna vara den fullkomliga kärleken till en annan människa som eftersträvas? Om den längtande i dikten ses som *mannen* kan det vara *idealkvinnan* som är hans längtans mål. Utifrån resonemanget om den katolska horisonten kunde man säga att det handlar om att försöka återupprätta den harmoniska samvaron i det ursprungliga Paradiset – men detta redan i jordelivet. Problematiken i Baudelairens diktvärld, som jag uppfattar den, är emellertid att det inte räcker med att leta reda på en idealkvinna – eftersom det verkliga hindret finns i mannens psyke. Hos Baudelaire tycks nämligen mannens intellektuella längtan efter kvinnan och hans kroppsliga begär till henne vara oförenliga storheter, då han inte kan acceptera sin egen sexualitet. När mannens längtan förvandlas till begär dras kvinnan ned i smutsen, och slutligen upplöses attraktionen kanske helt.⁹⁴ Det tragiska hos Baudelaire kan då tolkas så, att mannens längtan riktas mot en idealkvinna som inte tycks kunna existera för honom annat än som ouppnåelig.⁹⁵ Och ändå kan han aldrig sluta söka henne. Det är det omöjliga som begärs – inte minst *därför* tycks människolivet obotligt smärtsamt och meningslöst hos Baudelaire. Men i den lidande konstnärens dubbla rum omvandlas livets smärta till text av evig skönhet. Så verkar Smärtans alkemi.

Noter

1. Per Buvik, *Poesiens skandale. Om Baudelaire*, Oslo 1996.
2. Anders Cullhed, "Den bortvände Baudelaire" i *Solens flykt. Från barocken till Octavio Paz. Litteraturhistoriska studier*, Stockholm 1993. Av utrymmesskäl har jag inte möjlighet att referera och ta ställning till Cullheds essä i min studie, vilket vore önskvärt. Där finns besläktade men oftast alternativa synsätt och ställningstaganden. Cullhed diskuterar exempelvis barockkonstens inflytande på Baudelaire, men katolicismens världsbild är naturligtvis ett viktigt inslag också i denna konst, och enligt min mening kan man därför betrakta barockinflytandet som en integrerad del av den katolska horisonten. Vid några tillfällen hänvisar jag också till Cullhed.
3. Vagn Lyhne, *Savnets vellyst. Charles Baudelaire i det 19. århundrade*, Århus 1990. Utifrån ett marxistiskt perspektiv diskuterar Vagn Lyhne den kapitalistiska produktionens och varucirkulationens betydelse under rubriker som "Moden", "Dandyismen", "Det moderne liv", "Tiden", "Spleen", "Arbejdet" osv.. Han ger en intressant bild av Baudelairens tid. Inte minst ägnar han sig åt 1848 års händelser och de tankar som florerade vid denna tid.
4. Min korta introduktion måste med nödvändighet präglas av generaliseringar, och sådana är naturligtvis också ganska vanliga i översiktsverken, exempelvis i Kaari Utrios *Evas döttrar. En berättelse om kvinnans, barnets och familjens historia i Europa*, Helsingfors 1985. En kort introduktion till problematiken finner man i Yvonne Hirdmans uppsats "Genussystemet – reflexioner kring kvinnors sociala underordning", senast omtryckt i *Litteratursociologi. Texter om litteratur och samhälle*, red. Lars Furuland & Johan Svedjedal, Lund 1997. En fördjupad bild får man exempelvis i Karin Johannissons böcker *Medicinens öga. Sjukdom, medicin och samhälle – historiska erfarenheter*, Värnamo 1990, och *Den mörka kontinenten. Kvinnan, medicinen och fin – de – siècle*, Södertälje 1994. Peter Gay vill i flerbandsserien *The Bourgeois Experience. Victoria to Freud*, Oxford 1984–, nyansera den oftast negativa bilden av 1800-talets relationer mellan könen. Han pekar exempelvis på den ömhet och den sinnliga kärlek som faktiskt kunde finnas mellan äkta makar. I boken *Kärlekens makt och tårar. En evig historia*, Falun 1997, diskuterar Arne Jarrick forskningen kring dessa frågor. Hans tes är att kärleken knappast enbart är en kulturell konstruktion. Han har invändningar mot Yvonne Hirdmans framställning och vill exempelvis diskutera i hur hög grad skillnaderna mellan könen är kulturskapade respektive naturgivna. Biologiska skillnader finns, men de kan i hög grad kompenseras i ett civiliserat samhälle, hävdar han.
5. Buvik, s. 92 ff.
6. F.W.J. Hemmings, *Baudelaire the Damned. A Biography*, London 1982; *Baudelaire i Collection Génies et Réalités*, Paris 1961. Den senare boken innehåller inte minst ett synnerligen rikt bildmaterial.
7. Dandyn, som var Baudelairens ideal, var visserligen självcentrerad men knappast självutlämnande. Det gällde att hålla masken, och därför är det faktiskt svårt att komma åt Baudelaire själv, "de seriøse Baudelaire-forskere har været hele repertoiret igennem: Baudelaire er vekselvis homoseksuel, sadist, masochist, voyeur, fetischist. Hvad var dandyerne? De var ingenting og alt. De hævdede en sanselighed, der ikke var underordnet genitaliteten, en sanselighed, der var unyttig, der ikke lod

- sig underlægge arbejdet eller reproduktionen (næsten alle døde de barneløse).” Vagn Lyhne, *Savnets vellyst*, s. 69
8. Charles Baudelaire, *Fanfarlo*, övers. Klas Östergren, Malmö 1987, s. 29 f.
 9. Ibid., s. 29.
 10. Ibid., s. 25.
 11. Baudelaire, *Prosadikter ur Le spleen de Paris*, övers. Erik Blomberg, Stockholm 1930, s. 60.
 12. *OEuvres complètes*. Texte établie et annoté par Y.-G. Le Dantec. Ed. révisée, complétée et présentée par Claude Pichois. Bibl. de la Pléiade, Paris 1961, s. 125; Holger Möllman-Palmgren, ”Resan”, *NDA* 9.10 1932.
 13. Baudelaire, *OEuvres complètes*, s. 1295; *Hugskott. Mitt nakna hjärta*, övers. Tove Fahlén, Stockholm 1960, s. 98,
 14. Hemmings, s. 203.
 15. Min undersökning är inte kronologisk, men 1848 och de närmaste åren därefter tycks vara viktiga i Baudelairens utveckling i flera avseenden.
 16. Se Cullhed, s. 68.
 17. *OEuvres complètes*, s. 1277. *Hugskott. Mitt nakna hjärta*, s. 70
 18. Cullhed är inne på en liknande tanke, även om han snarare – men säkert med lika stor rätt – framhåller att det är en *romantisk* livshållning som prövas: ”Kanske vore det möjligt att läsa *Les fleurs du mal* som en svit egensinniga men briljanta prövningar av romantiska perspektiv och teman – experiment som vittnar om djupa valfrändskaper men lika ofta om konflikt eller distans.” (s. 63) Senare talar han om ”dikternas gnisslande mångfald av stämmor”. (s. 73)
 19. Buvik, s. 32 ff.
 20. Mot slutet av sin bok ägnar Buvik många sidor åt dikten ”Le Voyage”, som ju tillkom i den andra upplagan, men jag uppfattar honom så att han menar att denna dikt ligger i linje med och tydliggör förstaupplagans intention.
 21. Buvik, s. 32.
 22. Ibid., s. 33.
 23. Ibid., s. 154; Cullhed, s. 63.
 24. Ibid., s. 34.
 25. Ibid., s. 150. I avsnittet ”Kjønn, fortapelse og uendlighetshigen” analyserar Buvik de sex dikter som pekades ut i domen mot Baudelaire. Han menar att dikterna endast ytligt handlar om sexuella utsvävningar. Han tolkar dem i stället så att de främst har ett metafysiskt innehåll: för honom blir exempelvis de lesbiska kvinnorna i ”Lesbos” och ”Femmes damnées” (”Förtappade kvinnor”) främst ”bilder på det marginaliserade og fortapte uendelighetssøkende menneske overhodet”. Buvik, s. 43. Jfr också, s. 44.
 26. Ett exempel på tidsandan: Många inflytelserika borgerliga ideologer vid tiden för februarirevolutionen 1848 var påverkade av katolicismen, exempelvis Lamennais. Baudelaire var en småborgerlig revolutionär som sympatiserade med de fattiga, men han var exempelvis aldrig socialist. Se Lyhne, s. 224 ff.
 27. Lyhne, s. 259 ff. Joseph de Maistre dog samma år som Baudelaire föddes, alltså 1821.
 28. *Katolska Kyrkans Katekes*, Malmö 1996 (Latinsk originalupplaga 1992). Siffrorna inom parentes i min text hänvisar till Katekesens numrerade stycken.

29. Hur pass konkret han föreställer sig dessa makter spelar mindre roll för mitt resonemang. Den marxinspirerade Vagn Lyhne identifierar i stället den onda kraften med varufetischismen. (s. 157)
30. Min översättning. Citerat efter F.W.J. Hemmings, *Baudelaire the Damned. A Biography*, London 1982, s. vii. Originallet lyder ”En somme, je crois que ma vie a été damnée des le commencement, et qu’elle l’est pour toujours.” Hemmings tycks annars inte uppfatta Baudelaire som särskilt påverkad av religionen. I sammanhanget kan påpekas att Baudelaire far hade varit präst före revolutionen 1789, men att han svurit eden till republiken 1793 och lösts från sitt prästlöfte. Ur kyrkans synpunkt var hans äktenskap med Charles Baudelaire mor Caroline ett helgerån. Detta var poetens högst privata ”arvsynd”. (Se Hemmings, s. 6 f.)
31. När Baudelaire första gången publicerade en svit om elva dikter ur den kommande samlingen skedde detta i en tidskrift under samlingsrubriken *Les Limbes*, alltså Limbo, helvetets förgård. De som vistades där var bland annat odöpta hedningar. Själarna plågades inte, men de hade inget hopp om en förbättring. Grymt nog kunde de dock fortfarande känna längtan och åtrå. (Hemmings, s. 141)
32. Hos Vagn Lyhne finner man en högtintressant diskussion kring kultursjukdomen *spleen*. Den konstaterades i London redan under 1700-talet och sågs senare som en sorts manlig, men mindre uppseendeväckande, motsvarighet till kvinnans hysteri. Dåtida specialister som Thomas Arnold och Etienne-Jean Georget knöt spleen till det moderna samhället, till handelsspekulationernas nervpåfrestningar osv., men också till omoralen och utsvävningarna, som förnedrade själen. När förmögenheten väl var skapad, vilket tog 10–15 år, eller hade ärvts blev man rentier och försattes i sysslolöshet. Vid denna tid hade samhällets och religionens band släppt om storstadens överklass. Människan lämnades ut till sig själv. Den vuxna människan var fri, och vid behov anonym i mängden, men plågades i stället av ett alltför strängt överjag – rimligtvis resultat av uppväxttidens hårda uppfostran – vilket frambringade ett sjukligt sinnestillstånd. (Lyhne, s. 187 ff.) Botemedlet mot spleen är enligt Lyhne självpåtvingat arbete i stället för sysslolöshet. Jämför mitt resonemang under rubriken ”Smärtans alkemi”.
33. Cullhed talar i sin essä om ”en serie växlingar mellan grandiosa flyktförsök och snöpliga fall” som typiska för *Les Fleurs du mal*. Cullhed, s. 66.
34. Axel Cedercreutz citerad efter *Ondskans blommor, Les Fleurs du mal*, utgivna av Erik Gamby (Bokgillet i Uppsala), Stockholm 1963, s. 67; *OEuvres complètes*, s. 45.
35. *OEuvres complètes*, s. 35; Björkeson, s. 59.
36. Se Cullhed, s. 86 f. för ett intressant resonemang kring tempus i dikten.
37. *OEuvres complètes*, s. 173 f; Björkeson, s. 114.
38. Se Castex/Surer, *manuel des études littéraires françaises XIXe siècle*, Paris 1966, s. 271 f. Anders Cullhed läser dikten tillsammans med ”Le Cygne” (”Svanen”) och förknippar den med exiltemat i *Les Fleurs du mal*. Därmed läser också han dikten som tvetydig, om jag förstår honom rätt. Cullhed, s. 78 f.
39. Denna dubbelhet är fullt genomförd i prosadikten ”Le Crépuscule du Soir”, där ”berättarsituationen” och vissa andra inslag är mycket lika dem i ”Recueillement”. I prosadikten välkomnar diktjaget skymningen, men han berättar också om två vänner ”que le crépuscule rendait tout malades”. Med tanke på att harmonin sällan tycks stabil hos Baudelaire tänker jag mig att de två vännerna i prosadikten i själva verket kunde representera andra sidor hos poeten själv. *OEuvres complètes*, s. 262 f.
40. Buvik, s. 92 ff.

41. Ibid., s. 97.
42. *OEuvres complètes*, s. 141; Björkeson, s. 44.
43. Buvik, s. 53.
44. Buvik tar egentligen inte definitivt ställning till om Baudelaire är att betrakta som fetischist eller inte. Han nöjer sig med att konstatera att många dikter ”oppvisar fetischistiske scenarier”, Ibid., s. 52.
45. Protokollen från rättegången förstördes när Palais de Justice brann, i samband med Pariskommunens dramatiska händelser våren 1871, men förloppet rekonstruerades i *Revue des grands procès contemporains* (1885). Dessa rekonstruerade texter återges i Jacques Crépets och Georges Blins kritiska utgåva av *Les Fleurs du mal*, Paris 1968, s. 397 ff. Rekonstruktionen torde vara tillförlitlig – den bygger på utförliga referat i tidningarna – och såväl åklagarens som försvarets pläderingar finns återgivna.
46. Översatt av mig efter Crépet/Blin, s. 445.
47. Enligt Joseph de Maistre sitter ondskan bokstavligen i människokroppen, som ett resultat av arvsynden. Det är sexualiteten som sprider arvsynden vidare, vilket gör den avskyvärd. I människonaturen finns inget sunt, enligt de Maistre, hela människan är blott och bart en sjukdom. Människan ”vill det, som hon inte vill; hon vill icke det som hon vill”. Hon ser något i sig själv som inte är hon själv, men som är starkare, nämligen ondskan. Se Lyhne, s. 259 ff.
48. *OEuvres complètes*, s. 127. Björkeson, s. 197.
49. Se Buvik, s. 29. Detta är ett kärt och omdebatterat ämne. Hemmings påpekar i sin biografi att Baudelaire alls inte visade något större intresse för dikternas ordning i första utgåvan. Sorteringen gjordes tillsammans med förläggaren. Detta skulle bli Baudelairens enda och slutgiltiga poesisamling och poeten hade tydligen bestämt att den skulle innehålla 100 dikter. Eftersom det fanns betydligt fler sorterades kanske så mycket som en tredjedel bort. (De förstördes sedan av poeten själv!) Dikter om födelse sattes först, medan dikter om död placerades sist. Dikter som hörde ihop samlades för sig men inte i någon bestämd ordning. Så uppkom de olika kvinncyklerna. Splendidikterna blev också en liten enhet. Det var inte Baudelaire som talade om en hemlig arkitektur, utan hans vän Jules Barbey d’Aurevilly, men Baudelaire tilltalades tydligen av tanken och dementerade den inte. Själv hade han endast påpekat att samlingen hade en början och ett slut. Inför andra upplagens stora förändringar var han återigen tämligen nonchalant, även om han ville att de nya dikterna skulle passa inom de givna ramarna. I stark kontrast till detta var han oerhört petig vad gäller bokens typografi och de enskilda dikternas utformning. (Hemmings, s. 146 ff.) Claude Pichois menar att det finns tankar bakom helheten, de stora linjerna finns där, men man kan inte gå alltför långt in i detalj. Pichois betonar emellertid särskilt att dikter som börjar eller avslutar olika avdelningar är viktiga för helhetsintrycket. Här sker förändringar inför andraupplagan, och detta ger en annan helhetsbild, mycket mer mörk (”une autre image, beaucoup plus sombre”). (Claude Pichois, ”Une Idée, une Forme, un Être” i *Baudelaire, (Collection Génies et Réalités)*, s. 80. Man bör kanske särskilt notera att de tre sista dikterna, bl.a. den berömda slutdikten ”Le Voyage”, i andra upplagan är nya.
50. *OEuvres complètes*, s. 22 f. Då jag inte funnit någon tillfredsställande svensk översättning har jag valt att själv översätta de rader jag behöver citera. I Nils Bringfeldts översättningsbok *Les Fleurs du mal par Charles Baudelaire*, Partille 1978, finns dikten med, men jag finner att den inte är tillräckligt precis, vad gäller innehållet.
51. Bringfelt översätter detta med ”vilken mystisk ofärd angriper hennes kön?”.

52. I *Salon de 1859*, där skulpturen beskrivs, säger Baudelaire till sina läsare att det som tjugat deras öga är "le masque universel, votre masque, mon masque, joli éventail [solfjäder] dont une main habile se sert pour voiler aux yeux du monde la douleur ou le remords". (*OEuvres complètes*, s. 1095) Masken sägs alltså dölja – inte bara kvinnans, utan *allas* smärta eller dåliga samvete.
53. Titeln ord är mångtydiga. Vanligtvis uppfattar man väl titeln som "Ondskans blommor", rätt och slätt, utan att veta att ordet "fleurs" ofta användes av Baudelaire i betydelsen "dikter/poem". Framför allt vill jag påpeka att ordet "mal" också används i betydelsen smärta eller sjukdom. Lägga märke till uttrycket "faire du mal à qn", "göra någon illa" eller "skada någon".
54. *OEuvres complètes*, s. 105 ff; Björkeson, s. 168 ff.
55. Den döda kvinnokroppens förekomst i konsten är ämnet för Elisabeth Bronfens bok *Over Her Dead Body. Death, femininity and the aesthetic*, Guildford and King's Lynn 1992. Om man skulle försöka anpassa Bronfens psykoanalytiska resonemang (s. 96) till innehållet i Baudelairens dikt kunde man kanske säga att mördaren, genom att döda kvinnan på detta bestialiska sätt och sedan arrangera kroppen estetiskt, paradoxalt nog har bevarat objektet för sitt begär för evigt. Han kan aldrig glömma denna scen – minnet blir hans fetisch. Ruggigt i sammanhanget är att tecknaren som gjorde bilden och Baudelaire själv i sin dikt tycks gå den sjuka mannens ärenden, i och med att de fixerar scenen i bild respektive ord och gör den estetiskt (och erotiskt?) njutbar. Det sägs i dikten att den döda kroppen ännu bär en "strumpa med guldstickad kil" som "minne".
56. Johannes Jørgensen, *Frans av Assisi*, Malmö 1987, s. 227.
57. *OEuvres complètes*, s. 115. Björkeson, s. 176.
58. Detta onda, detta *sår* i "ton flanc", finner vi också i en av de dömda dikterna, nämligen "A Celle qui est trop gaie" ("Till en som är alltför glad"). *OEuvres complètes*, s. 140 f.; Björkeson, s. 62 f. (Se också Buviks analys, s. 59 ff.)
59. Jag menar att också den mördade kvinnans öde, i Baudelaire dikt "Une Martyre", främst används som *metafor*. Han har läst hennes död som ett offer. Vad som drivit mördaren är en annan sak.
60. Catharina Broomé, *Katolicismen. Kyrkan Läran Missionen*, Uppsala 1993, s. 60.
61. De Maistres tankar refereras efter Vagn Lyhne, s. 263 ff. Hur nära Baudelaire ligger de Maistre kan man se i *Hugskott. Mitt nakna hjärta*, s. 71. *OEuvres complètes*, s. 1278.
62. Broomé, s. 62.
63. Ibid.
64. *OEuvres complètes*, s. 109; Björkeson, s. 168.
65. Här känner vi naturligtvis också igen vampyrmotivet.
66. *OEuvres complètes*, s. 111 ff.; Björkeson, s. 169 ff.
67. Verklighetsunderlaget till denna dikt har Baudelaire funnit i Gérard de Nervals reseberättelse. Under sin resa i östra Medelhavet 1843 lär Nerval verkligen ha sett denna galge och denna man på den i övrigt kala ön. Utifrån detta har Baudelaire fantiserat vidare. Dikten förekommer första gången i den svit om 18 dikter som under titeln "Fleurs du mal" publicerades i *Revue des Deux Mondes* (1855). (Hemmings, s. 144).
68. Björkeson, s. 170.

69. Detta är mer än en tillfällighet. Enligt legenden var Jesu kors tillverkat av trä från Kunskapens träd i Paradiset.
70. Karin Johannisson diskuterar i *Medicinens öga* vad vetenskapens restriktiva föreskrifter för samlivet mellan man och kvinna kan ha betytt för ”det ambitiösa äktenskapet”. Hon hänvisar till en bild som är slående lik Baudelaires bild av den hängde på kärlekens ö: ”Victorianen Charles Kingsley, förenad med sin hustru i en häftig erotisk gemenskap, beskriver i sina dagböcker hur de båda förtvivlat försöker sublimeras sin sexualitet i musik och extatisk naturupplevelse, och pinar sig bitterljuvt med teckningar av de båda älskande, nakna och sammanslingrade fästade vid korset.” (*Medicinens öga*, s. 127) Johannisson bygger här på Peter Gays bok från 1986. Charles Kingsley var präst och författare.
71. Lyhne, s. 207. Lyhne resonerar om Baudelaires förhållande till arbetet på sidorna 197–214.
72. *OEuvres complètes*, s. 72 f.; Björkeson, s. 93 f.
73. Dikten ”L’Albatros” skrevs betydligt tidigare, men den har kompletterats, och Baudelaire har ju medvetet tagit med den just i den andra upplagan, varför påståendet ändå tycks mig rimligt.
74. *OEuvres complètes*, s. 180. Översättningen är min egen.
75. Buvik, s. 134.
76. Peter Gay berättar något liknande om den kände brittiske politikern William Gladstone. Gay, 1986, s. 384 ff.
77. Buvik, s. 50.
78. *OEuvres complètes*, s. 1295; *Hugskott. Mitt nakna hjärta*, s. 99.
79. *OEuvres complètes*, s. 1247; *Hugskott. Mitt nakna hjärta*, s. 15.
80. Buvik, s.34.
81. *OEuvres complètes*, s. 9; Björkeson, s. 27 f.
82. Buvik, s. 123.
83. *Ibid.*, s. 130.
84. I sonetten ”La Vie Anterieur” (”Tidigare liv”) skildras diktjagets föregivet paradiska tillvaro i ett tidigare liv. Men också där fanns en ödesdiger smärta under ytan. Han passades upp av nakna slavar vars enda bekymmer typiskt nog var ”att söka finna vad / det var för smärtsam hemlighet som kom mig att försmäktas”. Se *OEuvres complètes*, s. 17; Björkeson, s. 42.
85. *OEuvres complètes*, s. 252 f.; *Prosadikter*, s. 68.
86. *OEuvres complètes*, s. 25 f.; Björkeson, s. 48 f.
87. *OEuvres complètes*, s. 233 ff.; *Prosadikter*, s. 30 ff. Exempel på andra läsningar än min: Vagn Lyhne hävdar att dikten tematiserar konstnärens komplicerade förhållande till arbete och penningekonomi. F.W.J. Hemmings antyder å andra sidan att denna dikt, liksom den besläktade sonetten ”Rêve parisien” i *Les Fleurs du mal*, skulle kunna skildra hallucinationer i samband med ett opiumrus. (s. 162 f.) Bägge läsningarna kan kanske ha fog för sig, men man bör enligt min mening också observera kvinnans centrala placering i dikten.
88. Buvik, s. 47.
89. *Ibid.*, s. 48.
90. *Ibid.*

91. Hos Joseph de Maistre finns en oerhört svart syn på sexualiteten. Genom den sprids nämligen arvsynen. Den omskärelse som praktiseras inom vissa kulturer ser de Maistre som en bekräftelse på att man ser fortplantningsorganen som förbannade och att man därför strävar efter en frälsning genom blodsoffer. Se Lyhne, s. 263.
92. Buvik, s. 44.
93. Ibid., s. 139.
94. Så kan man kanske tolka det märkliga skeendet i "Métamorphoses du Vampire" ("Vampyrens förvandlingar"), en av de dömda dikterna. *Œuvres complètes*, s. 143; Björkeson, s. 167.
95. Praktexemplet i Baudelaires eget liv är naturligtvis brytningen med Apollonie Sabatier, som han dyrkat under flera år. När hon till sist hade gett sig till honom, vilket han aldrig krävt – hon missförstod hans platoniska avsikter, bröt han med henne med förklaringen att hon tidigare varit en gudinna, men att hon nu bara var en kvinna. (Hemmings, s. 153) Man kan konstatera att hennes förvandling helt och hållet hade skett inne i hans egen hjärna.

Kärlekens kontrapunkter

Om korrespondensen mellan dikter i *Les Fleurs du mal*

Paul Tenngart

Det var Barbey d'Aurevilly som i en tidningsartikel 1857 först uttryckte idén om att *Les Fleurs du mal* innehåller en hemlig arkitektur, "une architecture secrète".¹ Artikeln var ett försök att försvara Charles Baudelaire inför den rättegång som skulle hållas mot första utgåvan av diktsamlingen. d'Aurevillys försvarstal har lämnat djupa spår i utforskningen av Baudelaires författarskap.

I *Die Struktur der modernen Lyrik* talar Hugo Friedrich om diktsamlingens arkitektoniska karaktär, som också uppträder inom de enskilda diktsektionerna som ett slags dialektisk sammanlänkning av dikterna.² På samma sätt betraktas samlingen av Anders Cullhed, som i *Solens flykt* talar om "den stränga arkitekturen i *Les fleurs du mal*".³ I Paul de Mans välkända essä "Antropomorfism och trop i lyriken" analyseras "Obsession" med hjälp av "Correspondances". de Man är inte den förste att ställa de båda sonetterna mot varandra, och han finner ett så starkt samband mellan dem att han hävdar att "Obsession" är "Baudelaires egen läsning" av "Correspondances".⁴ Ännu ett exempel – av många möjliga – på en 'arkitektonisk' tolkning av samlingen återfinns i Sandra L. Bermanns *The Sonnet over Time*. Bermann menar att vissa av dikterna i sektionen "Spleen et Idéal" fungerar som varandras kontrapunkter. De idylliska dikterna, skriver hon, "ultimately produce a counterpoint for far less idyllic themes".⁵

Orden "arkitektur", "läsning" och "kontrapunkter" är emellertid metaforer som är vaga och undanlidande som beteckningar på samband mellan olika texter. Frågan är hur adekvata metaforerna är. I artikeln "Poet – or 'architect'?" hävdar F.W. Leakey att föreställningen om den hemliga arkitekturen i *Les Fleurs du mal* är en myt som bör förpassas till papperskorgen.⁶ Leakey menar att alldeles för många uttolkare har läst in alldeles för mycket i d'Aurevillys formulering, särskilt med tanke på att artikeln inte skrevs i syfte att göra en objektiv och djuplodande uttolkning av *Les Fleurs du mal*, utan för att i stridens hetta försvara den mot en hotande dom. Dess-

utom finner Leakey inga liknande beskrivningar av diktsamlingen i Baudelaires egna brev och skrifter, inte ens i de anteckningar den tilltalade lämnade över till sin försvarare.⁷ Framförallt motsätter sig Leakey idén om en enhetlig tematisk utveckling i samlingen, och understryker ”the separate entity and autonomy of the individual poems”.⁸

Men även om Baudelaires anteckningar till sin försvarare inte innehåller ordet arkitektur, antyder de idén om samlingens enhet: ”Le livre doit être jugé dans son ensemble” [Boken bör bedömas i sin helhet], skriver dikta- ren om sin bok. Anteckningarna innehåller också mer specifika uppgifter om hur han har organiserat dikterna: ”A un blasphème j’opposerais des élancements vers le Ciel, à une obscénité des fleurs platoniques” [mot en hädelse, ställer jag utgjutelser mot Himlen, mot en obscenitet, platonska blommor].⁹ Dessa anteckningar är visserligen, liksom d’Aurevillys artikel, först och främst skrivna i syfte att få en friande dom, men tanken om diktsamlingens helhet återfinns även i brev skrivna flera år efter den fällande domen. I ett brev till Alfred de Vigny, till exempel, skriver han 1861 att ”ce livre [...] n’est pas un pur album” [boken är inget äkta album].¹⁰ Boken är alltså inte en vanlig samling av inbördes separata texter.

Förhållandet mellan de enskilda dikterna och helhetsstrukturen i *Les Fleurs du mal* aktualiserar en speciell fråga som sällan problematiseras. Det finns en rörelse i diktsamlingens historia, åtminstone här i Sverige, från den typ av samling som består av separata texter, till den samling vars enskilda texter arrangerats till en estetisk helhet utan att en uppenbar episk linje står att finna. Utvecklingen från böcker med titlar som *Nya dikter* och *Stänk och flikar till sent på jorden* och *mannen utan väg*, verkar grovt sett gå hand i hand med modernismens genombrott. Det är rimligt att tänka sig att *Les Fleurs du mal*, skriven av ”den lyriska modernismens suveräne fadersgestalt”,¹¹ har varit en stark influens.

En konsekvens av denna diktsamlingens utveckling är en förskjutning av den enskilda diktens status. Ytterst uppstår ett allvarligt tolkningsproblem: var går gränsen för det enskilda konstverket? Kan en enskild dikt ur *sent på jorden* eller *mannen utan väg* ges en rättvis tolkning utan att samlingarnas övriga dikter tolkas? En liknande fråga ska jag ställa till två dikter ur *Les Fleurs du mal*.

Det framstår som tämligen säkert att Baudelaire varit noga med att arrangera *Les Fleurs du mal* till en helhet. Om samlingen följer en dold struktur av arkitektonisk karaktär är däremot tveksamt. Det bästa sättet att

avgöra hur diktsamlingen är arrangerad, och hur stora konsekvenser denna struktur har för de enskilda dikterna, är att undersöka dikternas inbördes relationer.

Sandra L. Bermann ser sonetten "Parfum exotique" som ett exempel på en idyllisk dikt i "Spleen et Idéal". Min tanke är att i det följande ställa denna sonett mot en dikt i sektionen som jag betraktar som icke-idyllisk. Det finns flera anledningar att låta "Parfum exotique" belysa och belysas av den titellösa dikt som har nummer XXXII i andra utgåvan av *Les Fleurs du mal*, dikten med inledningsraden "Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive". Båda dikterna är sonetter och båda innehåller sexuella situationer. De båda sonetterna gestaltar ett centralt tema i diktsamlingen som helhet, nämligen fantasins förmåga att förhöja ett tillstånd, att generera livskraft. I de båda dikterna är denna förmåga intimt förknippad med begreppen 'spleen' och 'idéal'. Titeln på diktsamlingens inledande och överlägset största sektion påkallar öppet en spänning mellan två motsatser, och det är uppenbart att många av dikterna renodlar det ena av de båda begreppen i titeln, t. ex. "Elévation" och de fyra dikter som alla kallas "Spleen". Genom att analysera två sonetter som uttrycker motsatta stämninglägen men skildrar liknande situationer, hoppas jag kunna ringa in en organisationsprincip som kan misstänkas äga relevans även för andra dikter i *Les Fleurs du mal*.

*

Parfum exotique

Quand, les deux yeux fermés, en un soir chaud d'automne,
Je respire l'odeur de ton sein chaleureux,
Je vois se dérouler des rivages heureux
Qu'éblouissent les feux d'un soleil monotone;

Une île paresseuse où la nature donne
Des arbres singuliers et des fruits savoureux;
Des hommes dont le corps est mince et vigoureux,
Et des femmes dont l'oeil par sa franchise étonne.

Guidé par ton odeur vers de charmants climats,
Je vois un port rempli de voiles et de mâts
Encor tout fatigués par la vague marine,

Pendant que le parfum des verts tamariniers,
Qui circule dans l'air et m'enfle la narine,
Se mêle dans mon âme au chant des mariniers.¹²

Exotisk doft

Om blundande en kväll i solvarm, tidig höst
jag känner doften svagt från dina heta bröst,
då stiger för min syn en lycklig strand med hus,
av solens strålar dränkt i evigt samma ljus,

en loj och sorglös ö; naturen skänkte den
ett överflöd av frukt, sällsamma träd, och män
av kraftfull, smidig ras, med stolt och höviskt skick
och kvinnor med en fri och oförvägen blick.

Till tropisk latitud av dina dofter ledd
ser jag en sydländsk hamn med master på sin redd
och segel, trötta än av sjön och böljegången

som nyss de ridit ut. En bris mot mina kinder
bär med sig en arom från gröna tamarinder
och smälter i min själ ihop med sjömanssången.¹³

Visst har Bermann rätt när hon kallar dikten idyllisk. Harmoni och skönhet präglar hela sonetten, trots att den beskriver två olika världar. Den första quatrinen två första rader beskriver en höstkväll och två människor – diktjaget och en kvinna som tilltalas. Resten av sonetten beskriver en paradisk ö, där solen blänker i havet, träden är egendomliga, frukterna välsmakande, männen smärta och kraftfulla och kvinnorna frimodiga. Med undantag av det inskjutna ”Guidé par ton odeur” på nionde raden och möjligtvis ”le parfum” på tolfte, återkommer dikten inte till höstkvällen, utan stannar kvar på ön.

Det är doften från kvinnans barm som får diktjaget att se den idylliska världen. I en bokstavlig läsning är övärlden inget annat än diktjagets mentala föreställning av en helt annan värld än höstkvällens, en värld som inte innehåller den doftande kvinnan. Fantasin sublimerar den angenäma stunden, den förhöjer det harmoniska tillfället till en hel värld, där kvinnor och män, frukter och träd, har vissa bestående egenskaper. Ordet ”monotone” på fjärde raden understryker att denna värld står stilla. Solen lyser utan uppehåll på denna ö. Fantasin har skapat en utopisk plats där harmonin tycks vara evig.

Sonetten gestaltar sålunda det andra ledet i motsatsparet ”Spleen et Idéal”. Det perfekta tillståndet drabbas inte av några som helst störningar. Dikten gestaltar hur fantasin, utan annan kontakt med den yttre verkligheten än förnimmelsen av doften, skapar en hel ideal värld. Höstkvällens harmoni är då bara en yttre förutsättning för fantasins skaparkraft. Det är denna ska-

pelse – den inre synen, drömmen – som står i diktens centrum och som leder diktjaget till 'l'idéal'.

Enligt denna läsning gestaltar dikten en syn på kärleken som har en motsvarighet i Baudelaires roman *La Fanfarlo* (*Fanfarlo*). Om huvudpersonen Samuel Cramer får vi här veta att även om hans "fantasier hörde till det mer depraverade slaget – eller kanske just därför – så innebar kärleken för honom något mer intellektuellt än sinnligt."¹⁴ Skildringen av den första erotiska kontakten mellan Cramer och hans drömmars kvinna, som han träffat på teatern när hon spelade Columbine, ger en komisk pendang till diktjagets mentala förmåga i "Parfum exotique":

Vilken man skulle inte – om det så kostade honom hälften av hans levnads dagar – vilja se sina drömmars föremål helt obeslöjad posera inför sina ögon; låta denna dyrkade fantombild peu à peu ta av sig de kläder som eljest är hennes skydd från gemena blickar? Men i detta ögonblick fick Samuel ett ytterst besynnerligt infall och lik ett besviket barn började han gasta: - Jag vill se Columbine, jag vill se Columbine igen! Precis som den där kvällen när jag blev galen i hennes krumsprång och fantastiska kläder!¹⁵

För både Samuel Cramer och diktjaget i sonetten verkar det erotiska mötets målsättning vara skapandet av en ideal fantasivärld. Enligt denna tolkning står alltså det ideala endast att finna i en skapad fantasivärld som inte behöver ha särskilt stor kontakt med den yttre verkligheten. Det ideala kan bara uppnås i en inre, illusorisk verklighet.

Denna tolkning får stöd av F.W. Leakeys syn på Baudelaires användning av doften i "Parfum exotique" och "La Chevelure". Leakey menar att det som är lockande hos doften "is above all imaginative rather than erotic or aesthetic; under its sway, as if forgetful almost of the woman's physical presence, the poet turns his gaze inwards into himself".¹⁶ Det är alltså doftens inverkan på diktjagets fantasi som är det viktiga. Var den kommer ifrån spelar inte så stor roll.

Dikten behöver emellertid inte läsas bokstavligt. Det diktjaget ser när han blundar i höstkvällen behöver inte bara vara en inre syn. Beskrivningen av öns utopiska värld kan vara en gestaltning inom gestaltningen, det vill säga en gestaltning av diktjagets och kvinnans höstkväll. Doften benämns på två sätt i dikten. Den doft som kommer direkt från kvinnan i första och tredje strofen, benämns "odeur". Dikttitelns "parfum" återfinns endast i sista strofen och kommer då från öns växtlighet, från "des verts tamariniers". Diktens titel understryker den senare doftens betydelse. Efter-

som hela öns existens har sin förutsättning i doften från barmen, har kvinnodoften, "odeur", övergått till blomdoft, "parfum", utan att den förra har försvunnit. Precis som "le parfum" blandar sig – "se mêle" – med sjömannens sång, har de båda dofterna blandats ihop till dubbeltydighet. I "parfum" möts höstkvällens och paradisöns värld.

Denna tolkning av "parfum" gör att beskrivningen av diktjagets fantasi kan läsas som en allegorisk gestaltning av ett fulländat sexuellt möte. Den exotiska öns utopiska värld skildrar den ideala värld diktjaget träder in i tillsammans med kvinnan. Inslagen i fantasivärlden kan därmed tolkas som allegoriska metaforer. Havet med de lyckliga vågorna kan vara kvinnan, strålarna från den monotona solen den starka åtrån, naturen de nakna kropparna som är sällsynt vackra och välsmakande. Mannen i höstkvällen är djärv och kraftfull som männen i övärlden, medan kvinnan har kvinnornas frimodiga blick. Det varma klimatet kan skildra älskogens hetta. Bilden av hamnen som nyligen tagit emot båtar med master är inte heller särskilt svår att tolka sexuellt.

Denna allegoriska tolkning skulle innebära att det ideala är möjligt att uppnå sexuellt i en yttre verklighet, och inte alls beroende av diktjagets fantasifykt. Man kan emellertid inte helt avfärda diktens bokstavliga skildring av diktjagets fantasi. Den allegoriska tolkningen eliminerar inte det som dikten gestaltar bokstavligt. Dikten förblir dubbeltydig, och stannar i en svävande osäkerhet om vem det är som fantiserar – det diktjag som befinner sig i den ljumma höstkvällen, eller den poet som i en sonett återberättar situationen. För Sandra L. Bermann verkar det vara självklart att Baudelaires olika diktjag alltid är poeter som också skrivit de dikter de ingår i. En sådan utgångspunkt, som för övrigt är mycket vanlig bland uttolkare av *Les Fleurs du mal*, går miste om den bokstavliga tolkningen av "Parfum exotique". Tillåts sonetten vara dubbeltydig gestaltar den, förutom två separata skildringar av fantasifykt respektive konkret älskog, också en vacklan mellan två motsatta uppfattningar om vad 'idéal' är, dvs. huruvida detta tillstånd är uppnåeligt i ett konkret kärleksmöte eller bara kan nås i en inre fantasi.

*

XXXII

Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive,
Comme au long d'un cadavre un cadavre étendu,

Je me pris à songer près de ce corps vendu
A la triste beauté dont mon désir se prive.

Je me représentai sa majesté native,
Son regard de vigueur et de grâces armé,
Ses cheveux qui lui font un casque parfumé,
Et dont le souvenir pour l'amour me ravive.

Car j'eusse avec ferveur baisé ton noble corps,
Et depuis tes pieds frais jusqu'à tes noires tresses
Déroulé le trésor des profondes caresses,

Si, quelque soir, d'un pleur obtenu sans effort
Tu pouvais seulement, ô reine des cruelles!
Obscurcir la splendeur de tes froides prunelles.¹⁷

En afton då det låg en skrämmande judinna
bredvid mig – som ett lik, intill mitt eget lagt –
gled mina tankar bort från denna sålda kvinna
till den jag söker fly och hennes dystra prakt.

Jag föreställde mig den värdighet hon haft
med hårets svall, en hjälm där tunga dofter glött
och ögon, gnistrande av ungt behag och kraft
– allt minnen som gav liv åt kärlekslust som dött.

Ty hett skulle jag kysst din ädla kropp en natt
och från din svala fot till pannans mörka krans
av lockar ha dig höljt och smyckat med min skatt

av djupa smekningar, o drottning bland de grymma!
om med en tår som fällts spontant du kunnat skymma
blott för en enda stund pupillens kalla glans.¹⁸

Även denna sonett beskriver två världar. Den första quatrinen beskriver en yttre situation, medan den andra beskriver en inre fantasivärld. Till skillnad från höstvärld och övärld i "Parfum exotique", står världarna i "Une nuit" emellertid i stark motsättning till varandra. I den yttre situationen ligger diktjaget bredvid en judinna som är avskyvärd, och bådas kroppar liknas vid lik. Fantasivärlden består av en vacker kvinna som är majestätisk, kraftfull och beväpnad med behag. Diktjaget drömmer om ("Je me pris à songer") och föreställer sig ("Je me représentai") den vackra kvinnan, och på rad 8 meddelas att fantasin är baserad på ett minne. Diktjaget befinner sig i en erotiskt död situation och minns en erotiskt laddad situation.

Den yttre situationen återberättas i förfluten form, medan fantasin beskrivs i presens. Diktjaget *låg* en natt intill en judinna och där *drömde* han

och föreställde sig en annan kvinna, vars skönhet hans begär försakar och vars hår omger henne med väldoft. Växlingen från imperfekt till presens kan tolkas som ett sätt att understryka diktjagets bestående känslor för den andra kvinnan, samt det bestående i hennes skönhet. Den bestående skönheten i diktjagets fantasi kan betraktas som 'idéal', medan den yttre situationen präglas av 'spleen'. Det paradoxala är att det som inte existerar i diktens yttre situation, det som endast är fantasi och som bara finns i diktjagets inre värld, beskrivs i presens, medan det som verkligen existerar beskrivs i förfluten form. Här kan läsas in en syn på fantasin som en verklig, påtaglig och betydelsefull kraft: minnenas kvinna existerar i diktens nu, det förflutna är verkligt och påtagligt eftersom det existerar i diktjagets tankar. Den avskyvärda judinnan finns inte i den andra quatrinen, hon har trängts bort av diktjagets fantasi. Diktjaget har förflyttat sig från den yttre verklighetens tillfälliga situation till den inre verklighetens bestående, från 'spleen' till 'idéal'.

Denna poetiska gestaltning av fantasins starka förmåga kan jämföras med den syn på fantasi Baudelaire uttrycker i essän "Le gouvernement de l'imagination" ("Fantasins styre") från *Salon de 1859*. Här skriver han att "Såsom fantasin har skapat världen, så styr den även densamma".¹⁹ Följande passage från samma essä beskriver fantasins centrala betydelse för verklighetsuppfattningen:

Hela den synliga världen är blott en lagerbyggnad bestående av bilder och tecken åt vilka fantasin skänker en plats och ett relativt värde; en sorts föda som fantasin ska smälta och omvandla. Alla den mänskliga själens förmågor måste vara underkastade fantasin som så att säga mobiliserar dem alla samtidigt.²⁰

Världen är död utan människans fantasi. På samma sätt är erotikerna totalt död i Baudelairens sonett innan diktjagets fantasi framkallar den.

Det finns ett starkt inslag av äckel i diktjagets beskrivning av judinnan. Hennes kropp är ett lik och den är såld, vilket dels antyder att hon är prostituerad och dels att hennes kropp är förbrukad, konsumerad som den varan den är. Men också diktjaget liknas vid ett lik, vilket antyder att han också äcklas av sin egen kroppslighet och de drifter som styrde honom när han köpte sig en kärleksstund. Detta äckel liknar i hög grad det förakt mot sexualitet Baudelaire ger uttryck för i *Mon coeur mis à nu* (*Mitt nakna hjärta*). Samlaget betraktas här knappast som något ädelt, utan står i stark motsättning till kulturen: "Ju mer människan odlar konsten, desto mindre knullar

hon. Det uppstår en allt känbarare klyfta mellan anden och djuret i oss. Endast djuret knullar bra, och hor är poesi för folket.”²¹ I sin studie över Jean-Jacques Rousseaus arv i den franska litteraturhistorien, *Rousseau’s Legacy*, tolkar Dennis Porter dessa rader som ett angrepp på Rousseaus naturlige man och en hyllning till dandyn: ”’Fucking’ is not for those superior beings, like the dandy and the artist, who disdain to seek satisfaction in merely human relations outside themselves.”²²

När diktjagets fantasi tar vid förändras sonetten i emfas från kropp till själ. I fantasivärlden försvinner betoningen av situationens kroppslighet (”cadavre” - ”cadavre” - ”corps”) och lämnar plats åt mer abstrakta beskrivningar (”sa majesté native” - ”regard de vigueur” - ”de grâces armé” - ”un casque parfumé”). Det enda kroppsliga hos diktens andra kvinna är håret, och det är inte håret i sig utan dess förmåga att generera något osynligt, en doft, som betonas. Rörelsen från ’spleen’ till ’idéal’ kan sägas vara en rörelse från kropp till själ. Att de två kropparna i första strofen sägs vara som lik, är en direkt beskrivning av människan som själlös materia. Att judinnan dessutom är en vara, understryker det rent kroppsliga umgänget mellan henne och diktjaget. Det rör sig här om en förtingligad och marknadsanpassad kärlek. Talande är också hur diktjaget beskriver sin egen erotiska känsla. När den på fjärde raden beskrivs i efterhand, från diktens erotiskt döda ’spleen’-perspektiv, kallas den ”désir” [begär]. När den i andra strofen har återkommit med hjälp av diktjagets fantasi, kallas den ”amour” [kärlek].

Den första terzinen kan sägas fortsätta där den andra quatrinen slutade, nämligen i beskrivningen av ett idealt tillstånd. Skildringen av den majestätiska kvinnans skönhet fortsätter i terzinens ”noble corps” och ”tes pieds frais”, och diktjagets återupplivade kärlek resulterar i konkret handling när han beskriver sig kyssa kvinnans kropp. Terzinerna är dock uppdelade i två grammatiskt åtskilda men ömsesidigt beroende satser. I den första terzinen beskriver diktjaget vad som skulle ha inträffat om det villkor som den andra terzinen består av hade funnits. Om en tår hade dolt kylan i kvinnans ögon, skulle diktjaget med hetta ha kysst hela hennes nobla kropp. Någon tår finns emellertid inte och det kärleksfulla mötet som har beskrivits inträffar inte.

Minnenas kvinna beskrivs i den sista strofen som de grymmas drottning (”reine des cruelles”), och dikten slutar, precis som den började när judinnans och diktjagets kroppar liknades vid lik, i kyla. Ingen tår finns som kan

dölja kvinnans kalla pupiller ("tes froides prunelles"). Pupillernas kyla bryter fantasins kraft och diktjagets kärlek har åter blivit ett obesvarat begär. I sin "Baudelaire och begärets rörlighet" beskriver Leo Bersani begäret som "en mental kraft vars syfte är att reaktivera en scen, som i det förflutna är förbunden med lustupplevelse".²³ Försöket att reaktivera det förflutna är tydligt i Baudelairens sonett, där orsaken till begäret är en förfluten och saknad upplevelse. I diktens andra strof lyckas diktjaget till fullo reaktivera den förflutna scenen, som blir diktens presens och diktjagets verklighet. I den avslutande strofen har fantasins bubbla spruckit och erotiken har åter blivit förfluten.

Till skillnad från "Parfum exotique" lyckas alltså inte fantasin fullt ut i "Une nuit". Diktjagets mentala tillstånd förändras i den senare från en inledande stark 'spleen' till ett kärleksfullt och erotiskt laddat 'idéal' och hamnar slutligen i en kombination av båda. Denna kombination av 'spleen' och 'idéal' är komprimerad i diktens avslutande formulering: "la splendeur de tes froides prunelles". Pupillernas kyla pekar bakåt till diktens 'spleen'-tillstånd när den aktualiserar judinnans kalla lik och härmed faktiskt kopplar ihop de båda kvinnorna. Kanske hyser diktjaget obesvarade känslor för båda: han har känt sexuell åtrå för judinnan, som hela tiden bara velat tjäna pengar; han älskar den frånvarande kvinnan, som besvarat hans dyrkande blickar med kalla pupiller. Dikten gestaltar då ett dubbelt misslyckande. Diktjaget förmår inte njuta av den rent kroppsliga kärleken, samtidigt som den ideala, själsliga kärleken tycks ouppnåelig.

Dikten gestaltar, precis som "Parfum exotique", hur en fantasiakt tar form och utvecklas i en sexuell situation. Fantasin har dock motsatta utgångspunkter i de båda sonetterna, och den får två helt olika resultat.

*

Det är troligtvis många år som skiljer de båda sonetternas tillkomster. Enligt Antoine Adam är "Une nuit" skriven 1842 och har sitt ursprung i Baudelairens försök att trösta sig hos en prostituerad judinna efter att ha separerat från Jeanne Duval.²⁴ Även "Parfum exotique" handlar, enligt Adam, om Baudelairens kärlek till Jeanne Duval. Kvinnan i "Parfum exotique" och minnenas kvinna i "Une nuit" skulle därmed ha samma verkliga kvinna som förebild. Adam föreslår att "Parfum exotique" är skriven 1857, kort före första utgåvan av *Les Fleurs du mal*, men han är inte helt säker på dess tillkomst.²⁵ Även om det stämmer att de båda sonetterna är skrivna

med ett mellanrum på femton år, är det själva handlingen att låta dem ingå i samma bok som är relevant här. Frågan är huruvida denna handling kan tänkas utgå ifrån en idé om ett estetiskt arrangemang. I första utgåvan hade dikterna nummer XXI respektive XXXI, i andra hade de arrangerats om till XXII respektive XXXII.

Om de två sonetterna läggs sida vid sida uppenbaras en mängd motsättningar, motsvarigheter och perspektivförskjutningar. Första raden i båda dikterna innehåller en tidsangivelse. I ”Parfum exotique” är det ”soir”, i ”Une nuit” är det ”nuit”. Så långt har båda sonetterna liknande utgångspunkter. Skillnaden mellan tidsangivelserna är att ”soir” kopplas till ett exteriört tillstånd, ”un soir chaud d’automne”, medan ”nuit” färgas av det faktum att diktjaget befinner sig nära en ”affreuse Juive”. Av allt att döma är situationen i natten sexuell. Natten blir därmed mer än en tidsangivelse när den markerar att det som försiggår är privat och ljusskyggt. Där första raden i ”Une nuit” antyder sexualitet, beskriver motsvarande rad i ”Parfum exotique” en idyll, som likt en romantisk naturdikt är förankrad i årstid och tid på dygnet. Redan på första raden finns alltså en beröringspunkt mellan dikterna, en beröringspunkt som både förenar och skiljer dem åt.

På dikternas andra rad finns flera olika beröringspunkter. För det första etableras i ”Parfum exotique” här närheten mellan diktjag och kvinna med orden ”l’odeur de ton sein”, vilket har en motsvarighet i den andra diktens ”au long d’un cadavre un cadavre étendu”. I båda dikterna meddelas närheten mellan personerna. Närheten i ”Parfum exotique” är dock subjektivt beskriven – det är den effekt kvinnans närhet har på diktjaget som är det viktiga. I ”Une nuit” är kropparnas närhet sedd utifrån, från en tredje, objektiv position. Tillsammans med ordet ”cadavre” etablerar detta objektiva perspektiv ’spleen’-känslans själlöshet. Hela ”Parfum exotique”, däremot, är ju en skildring av en mycket subjektiv upplevelse av ’idéal’, som har sin grund i en inre, individuell verklighet. Denna subjektiva verklighet etableras på andra raden.

Beskrivningen av kropparnas närhet i ”Une nuit” ser kropparna i sin helhet. Formuleringen ”au long de” understryker att *hela* diktjagets kropp ligger nära *hela* judinnans. Så är det inte i ”Parfum exotique”. Här isoleras istället en viss kroppsdel från kvinnans gestalt, barmen, och från denna isoleras i sin tur dess doft. Vi har här att göra med vad Leo Bersani skriver om begäret i några andra dikter ur *Les Fleurs du mal*, att diktaren attraheras av ”något som nästan tycks vara en avskiljbar del av kvinnan, en del som upp-

visar en påtaglig benägenhet för metamorfoser och förskjutningar”.²⁶ Det råder inget tvivel om att diktjaget i ”Parfum exotique” förmår att låta doften genomgå metamorfoser. Enligt Bersani är denna fragmentarisering ett exempel på begärets upplösande effekter på både diktaren och kvinnornas identiteter. I ”Parfum exotique” drabbar upplösningen framförallt kvinnan, som, förutom barmen och dess doft, är anonym. Dikten är ett exempel på det Bermann finner i några av Baudelaires kärleksdikter, som ”draws to the extreme the conventional distance from the beloved” och därmed ”minimizes [...] the importance of the loved one”.²⁷ Kvinnan är reducerad till den effekt hon har på diktjaget. I denna dikt är diktjagets upplevelse det enda viktiga. Dikten som gestaltar det ideala behandlar uteslutande en subjektiv, individuell upplevelse.

I ”Une nuit”, däremot, får kvinnan redan på första raden en identitet, låt vara en identitet som är präglad av diktjagets smak – hon är en avskyvärd judinna. Att dikten meddelar hennes rastillhörighet och sedan på tredje raden även hennes sysselsättning (hennes kropp är ”vendu”) gör att läsaren, åtminstone vad gäller objektiva egenskaper, vet mer om hennes identitet än diktjagets. Det enda som meddelas om kvinnan i ”Parfum exotique”, är att hon har en doftande och varm barm. Kvinnan i ”Une nuit” är judisk, prostituerad och avskyvärd, och dessutom liknas hennes kropp vid ett lik, med alla konnotationer det för med sig. Av de två kvinnor som ingår i dikternas första strofer, leder den anonyma kvinnan till en positiv erfarenhet, medan kvinnan med känd identitet får diktjaget att äcklas. Den strof som har kvinnan i periferin, är positivt laddad. Den strof som låter kvinnan stå i centrum för gestaltningen, är negativt laddad.

Där närheten mellan de två personerna i ”Parfum exotique” meddelas indirekt en gång i första strofen, meddelas den fysiska närheten i ”Une nuit” direkt på alla de tre inledande raderna: ”j’étais près”, ”au long d’un”, ”près de”. Upprepningen förstärker känslan av äckel, obehag och tvång, och förmedlar att diktjaget hela tiden tänker på den närhet han vill fly från. Istället för att fragmentariserar och transformerar, ligger hela judinnans kropp kvar, orörlig och själlös som ett lik.

Andra raden innehåller ytterligare två kontraster mellan dikterna. Båda är kontraster mellan likliknelsen och barmen. Ordet ”cadavre”, som upprepas i ”Une nuit”, konnoterar både kyla och likdoft. Barmen i ”Parfum exotique”, däremot, är både varm – ”chaleureux” – och väldoftande.

På första quatrinen tredje rad börjar i båda dikterna skildringen av diktjagets fantasi med formuleringarna "Je vois" respektive "Je me pris à songer". På strofens sista rad inträder således båda diktjagen i fantasins värld. Även på denna rad finns emellertid en kontrast mellan dikterna. Stroffens sista ord i "Parfum exotique", "monotone", markerar den ständiga solen, lyckan och harmonin i övärlden och betonar också att strofen, trots att den förflyttat sig från en värld till en annan, präglas av ett och samma stämningsslag. Motsvarande ord i den andra sonetten, "se prive", markerar det motsatta – lyckan har försvunnit. Verbet markerar den förändring diktjagets begär genomgått. Det är denna förändring som är orsaken till kontrasten mellan de två världar strofen gestaltar. Den rörelse, relativitet och destruktiva mentala aktivitet som verbet "se prive" konnoterar, gäller för hela sonetten, precis som stabiliteten och enhetligheten i "monotone" gäller för hela "Parfum exotique".

Alla rader i dikternas första strofer innehåller således kontraster mellan sonetterna. I andra quatrinen är kontrasterna borta. I båda dikterna är det här 'idéal' som gestaltas, och det finns stora likheter mellan beskrivningarna. Det naturliga i skönheten markeras på första raden: "nature" respektive "native"; kvinnornas starka blickar finns på rad 4: "l'oeil par sa franchise étonne", respektive rad 2: "Son regard de vigueur"; de välsmakande frukterna, "des fruits savoureux", motsvaras av det väldoftande håret, "un casque parfumé"; och ordet "vigoureux" i "Parfum exotique" motsvaras av "vigueur" i "Une nuit". Det är här samma ideala värld som beskrivs och den beskrivs på ett sätt som mystifierar och sublimerar den sexuella upplevelsen. Den allegoriska beskrivningen av samlaget i "Parfum exotique" är en förädlad och förändligad gestaltning där all fysikalitet och sinnlighet försvunnit. I "Une nuit" har den påtagligt fysiska beskrivningen av kropparna övergått i abstrakta minnen: "sa majesté native", "de grâces armé", "un casque parfumé". Det enda konkret fysiska som beskrivs hos kvinnan är håret. Genom fragmentarisering avpersonaliseras kvinnan, men, precis som i "Parfum exotique", är det inte det fysiska fragmentet i sig som fascinerar – det är dess doft som är viktigast.

Enligt Jean-Pierre Richard har Baudelaires fascination för parfymer och dofter sin orsak i det faktum att "objektet i dem avdunstar med ett slags fulländning". Det väldoftande objektet upplevs i sin frånvaro.²⁸ En doft kan alltså avnjutas utan störande mänsklig kontakt, utan att fantasin avbryts av ett närvarande objekt. F.W. Leakey menar att "a distinctive feature

of Baudelaire's love poetry" är "the tribute not only to the sensuous but to the *imaginative* potency of the lady's charms – to their capacity to set his imagination in train, to open up limitless vistas in his mind."²⁹ Enligt Eugene W. Hollands studie *Baudelaire and Schizoanalysis*, gränsar dessa Baudelaire's "wild flights of fancy", som utlöses av olika fragment av kvinnokroppar eller dofter från dessa fragment, till hallucinationer som når "beyond the bounds of common sense."³⁰ Dessa iakttagelser stämmer väl överens med hela "Parfum exotique" och andra strofen i "Une nuit". Båda kvinnorna är upplösta i dofter, och båda sätter igång fantasins kraft.

I båda dikterna beskriver den första terzinen det sexuella mötets klimax. I "Parfum exotique" skildrar formuleringen "un port rempli de voiles et de mâts" allegoriskt den sexuella föreningen mellan diktjaget och kvinnan. I "Une nuit" har den abstrakta beskrivningen av kvinnan i andra quatrinen övergått i en beskrivning av konkreta kyssar och smekningar eftersom diktjagets lust är återupplivad. Den stora skillnaden mellan dikterna är naturligtvis att detta klimax inte inträffar i "Une nuit" medan det inträffar i "Parfum exotique". Båda sonetternas andra terzin markerar vidare ett slags återkomst till dikternas ursprungliga situationer. Det dubbeltydiga "parfum" pekar tillbaks mot doften som inledde dikten, medan villkorssatsen i "Une nuit" för tillbaks diktjaget till första strofens verklighet. Pupillernas kyla kan ses som påminnande diktjaget dels om avståndet mellan honom och den drömda kvinnan, dels om den obehagliga närheten till judinnan. Eftersom de ursprungliga situationerna är motsatta, avslutas dikterna också i motsatta stämmningslägen. Orden "Se mêle" respektive "Obscurcir", som i sina olika kontexter har liknande betydelser, kan sägas markera kontrasten. Doften i "Parfum exotique" bebländar sig med sjömannens sång – det inträffar en lyckad sammansmältning mellan den erotiska situationen och antingen den allegoriska beskrivningen eller diktjagets fantasi. Antingen förs de två poetiska världarna samman till en allegori, eller så kombineras den yttre situationens doft med diktjagets mentala förmåga till en stund av lycka. I "Une nuit", däremot, sker ingen bebländning – ingen tår finns som fördunklar kvinnans blick. Från pupillen strålar entydig kyla. Den återupplivade lusten är inte tillräckligt stark för att diktjaget ska kunna bortse ifrån den frånvarande kvinnans känslökyla.

Orden "mon âme" på sista raden i "Parfum exotique" är talande för hela dikten. Jämfört med "Une nuit" är sexualiteten i "Parfum exotique" hela tiden idealiserad och gestaltad som en själslig njutning med diktjagets föreställningsvärld som förutsättning. Men det är inte bara "âme", utan i högsta

grad även pronomenet "mon" som är representativt för dikten. Det är *diktjagets* själ som njuter – kvinnan är avpersonaliserad och distanserad från början till slut.

Där njutningen i 'idéal'-dikten är beroende av subjektets mentala förmåga, beror det dubbla misslyckandet i "Une nuit" på något som saknas hos objekten. Den kyla som likliknelsen i första strofen konnoterar, kan sägas markera de två personernas olika syften med kärleksstunden: åtråns hetta har mött den prostituerades kalla professionalism och därmed försvunnit. I sista strofen kan den frånvarande kvinnans pupiller ses som symboler för kvinnans själ, och den kyla dessa utstrålar kan tolkas som en gestaltning av avståndet mellan subjektets och objektets själar. Där den egna själen kan nås och förstås, är en annan människas själ ouppnåelig. Men hur skulle den tår som diktjaget i "Une nuit" saknar kunna överbrygga avståndet mellan två själar? Enligt Jean-Pierre Richard är tårarna i Baudelaires diktning "den mildrade ekvivalenten till blodet" och har därmed en specifik egenskap – de "bekänner vår natur, vårt inre lidande".³¹ En tår i kvinnans ögon hade fördunklat hennes kyla och låtit diktjaget få inblick i en del av hennes själ.

Frågan om själslig gemenskap verkar däremot inte bekymra diktjaget i "Parfum exotique" – han är upptagen med sin egen själ och hans sexuella rus ger honom inget utrymme att reflektera över kvinnans. Det andra diktjagets lust har däremot just vaknat och har dessutom föregåtts av ett starkt äckel inför sexualdriften. Han torde därmed vara mer mottaglig för reservationer. Dikternas sista rad understryker därmed den största skillnaden mellan sonetterna: "Parfum exotique" handlar uteslutande om subjektets själsliga expansion, medan "Une nuit" också handlar om subjektets relation till objektets själ. Båda dikterna gestaltar själens individualitet, men det är bara diktjaget i "Une nuit" som önskar och saknar mental kontakt med en annan människa, det är bara han som begär själslig förståelse.

När Charles Baudelaire arrangerade sin diktsamling måste han ha varit medveten om att de två sonetterna innehåller många motsvarigheter, och att de gestaltar två motsatta perspektiv på förhållandet mellan fantasi, sexualitet och begreppsparen i sektionens titel.

*

Vilka korrespondenser finns då mellan dikterna som helheter? "Parfum exotique" innehåller en känslöstämning, "Une nuit" innehåller två och hamnar avslutningsvis i ett slags syntes. Med I. A. Richards gränsdragning, kan

den förra sonetten sägas vara en exklusiv och den senare en inklusiv dikt. Kännetecknande för en exklusiv dikt är enligt Richards att den skapar enhet genom uteslutning och renodling av känslö- och stoffinnehåll. Den skildrar begränsade erfarenheter på ett förenklat sätt och dess enhet är ensträngad. En inklusiv dikt, däremot, innehåller heterogena och till synes motstridande element som förenas i en spänningsfylld jämvikt.³²

”Parfum exotique” skildrar en mental upplevelse som hela tiden pågår i diktens presens. Upplevelsen har inget villkor och kännetecknas av värme, flykt, oskuld, liv, stängt öga och en inre syn. Dikten utgår ifrån fysisk mänsklig närhet men betonar upplevelsens individuella, subjektiva prägel. Den skildrar en människas medvetande, en idealiserad värld och ett tillstånd: ’idéal’.

”Une nuit” skildrar både en mental och fysisk upplevelse i både presens och förfluten form. Dikten skildrar tre skilda händelser: diktjagets lust har försvunnit, lusten återupplivas och fantasin sinar. Dessutom ingår i dikten en händelse som inte inträffar eftersom ett villkor inte är infriat. Dikten präglas av kyla och värme, förankring och flykt, erfarenhet och oskuld, död och liv, öppet, betraktande öga och inre syn. I dikten ingår en påtagligt fysisk närhet mellan två personer och ett fysiskt avstånd mellan det drömmande diktjaget och den drömda majestätiska kvinnan. Närheten skildras objektivt medan avståndet skildras subjektivt, genom diktjagets högst personliga minnesbilder. ”Une nuit” gestaltar ett medvetande och dess relation till ett annat, den innehåller både en idealiserad och en avmystifierad värld och skildrar två motsatta tillstånd: ’spleen’ och ’idéal’. Dessa tillstånd gestaltas dels separat och dels sammanflätade.

Vad är det då som är exkluderat från ”Parfum exotique”? Här kan Jean-Pierre Richards tematiska studier av Baudelaires författarskap vara till hjälp. Baudelaires drömmeri, menar Richard, tar aldrig slut. Drömmarna blir aldrig tillfredsställda utan är intimt förknippade med längtan och begär. Där jungfruligheten upptäcks ”växer ständigt misstanken om en än mer jungfrulig jungfrulighet”. Hos Baudelaire ”mynnar varje strävan mot varats centrum ut i nostalgi”.³³ Denna oförmåga att bli tillfredsställd stämmer väl överens med ”Une nuit”, i vilken diktjaget faktiskt får sin kärlek återupplivad utan att kunna njuta av den. När lusten återkommit hittar diktjaget något nytt som stör. Kvinnan är jungfrulig, hon äger majestätisk prakt, kraft, välbehag, väldoft och en nobel kropp, men hon hade varit än mer jungfrulig med en tår i ögat.

Paradiset i "Parfum exotique" skulle däremot inte kunna vara mer jungfruligt. Det är optimalt och idealt, och diktjaget styrs inte av någon som helst längtan eller begär. Motivet om den aldrig uppnådda tillfredsställelsen, ett motiv Richard hävdar är centralt för förståelsen av hela Baudelaires författarskap, står inte att finna i "Parfum exotique". Diktens motiv är det direkt motsatta.

Om sonetten betraktas som en enskild dikt, utgör den enligt Richards iakttagelser ett markant undantag i Baudelaires produktion. Läses dikten däremot som en beståndsdel i ett större estetiskt sammanhang, kan den fogas in i Richards övergripande karakteristik. Enligt denna är inte diktens lycka total, utan en tillfällig lycklig stund som snart ska övergå i något annat, precis som diktjagets ideala tillstånd i "Une nuit" snabbt förändras från tillfredsställelse till begär. "Parfum exotique" gestaltar då någonting som ingår i "Une nuit": en sexuell situation betraktad genom ett av stark lust präglad subjekt, vars fantasi är så stark att all förankring i den yttre situationen försvinner. Man skulle kunna tänka sig att det som händer i "Parfum exotique" är just det som diktjaget i "Une nuit" minns och saknar. Man skulle också kunna tänka sig att höstkvällen i den förra dikten är just en sådan kväll, en "quelque soir", då en tår verkligen sipprar fram ur kvinnans öga och fördunklar kylan. Men att tolka paradiset i "Parfum exotique" som tillfälligt, är helt och hållet orimligt om dikten betraktas separat. Dikten själv innehåller inga sådana markörer, utan betonar tvärtom övervärldens beständighet. För att läsas som ett uttryck för Baudelaires syn på jungfrulighet och lycka, kan inte dikten stå för sig själv. Den måste då bli en tegelsten i en poetisk byggnad.

Även ljuset och solen i "Parfum exotique" motsäger Richards syn på Baudelaires författarskap. För Baudelaire är den fruktbara solen "en sol som alltid drömts såsom världarnas sagolika kärna, men som bara kan fortsätta att ge dem sin livgivande värme på villkor att den värmer upp sin eld i den än mer centrala avgrundens källa."³⁴ Det finns ingen avgrund i den harmoniska värld "Parfum exotique" skildrar, och det finns inte heller något villkor för paradiset. Det enda villkor man kan läsa in i dikten måste hämtas från andra dikter, till exempel "Une nuit". Richard hävdar också att gestaltningar av lycksalighet hos Baudelaire består av små expansioner. Motiv som skimmer, flimmer och blänk, som ljuset i mörkret som är "intimt förknippat med natten, och som inte skulle kunna leva utan den", är kännetecknande för denna lycksalighet.³⁵ Denna motsatsernas förening

kännetecknar "Une nuit" som helhet och de ställen i dikten som är, med I. A. Richards ord, mest inklusiva, i formuleringarna "triste beauté" och "la splendeur de tes froides prunelles". "Parfum exotique" innehåller däremot ingen förening mellan ljus och mörker eller kyla och värme. Både ljuset och värmen är entydiga. Först om dikten läses som isolerande det ljus som skimrar tillfälligt i den andra diktens mörker, bara om den beständiga solen har mörkret i "Une nuit" som sin förutsättning, stämmer Richards iakttagelser. Det som är exkluderat från "Parfum exotique", är det ena av de två tillstånd som skildras i "Une nuit". 'Spleen' är förutsättningen för 'idéal', och den dikt som renodlar det ideala tillståndet uttrycker något högst tillfälligt. För en förståelse av begreppen 'spleen' och 'idéal' – enligt denna syn på Baudelaires författarskap – är de dikter som gestaltar 'spleen' den bärande väggen.

I *Die Struktur der modernen Lyrik* menar Hugo Friedrich att Baudelaires bidrag till den moderna lyriken till stor del ligger i hans syn på fantasin, som för Baudelaire är synonymt med det kreativa.³⁶ Friedrich menar att hos Baudelaire utgörs första fasen i fantasins process av upplösning och ödeläggelse. Den fantasivärld som skapas är en deformerad version av den iakttagbara verkligheten. I denna nya, deformerade värld, som inte kontrolleras av verklighetens normer, härskar andens makt.³⁷ Paradisvärlden i "Parfum exotique" kan betraktas som en sådan ny, deformerad värld, som skapats genom ödeläggelse och där andens makt härskar över de materiella villkoren. Det är i en sådan skapad värld Baudelaires 'idéal' finns. Att den artificiella fantasiskapelsen hos Baudelaire mer eller mindre intar en religiös position, ser Dennis Porter som ett exempel på det moderna hos Baudelaire: "in a postreligious age, the mode of transcendence in which he believes is neither moral nor spiritual as such, but aesthetic."³⁸ För att kunna tolka in någon som helst ödeläggelse i sonetten "Parfum exotique", och för att kunna betrakta diktjagets fantasi som något större än en dagdröm eller en allegori över ett samlag, måste läsaren hämta förklaringsmodeller utanför dikten. Dyliga modeller finns i diktsamlingens övriga dikter, till exempel i sonetten "Une nuit".

*

Är det då felaktigt att läsa dikterna i *Les Fleurs du mal* som separata texter? Är de enskilda dikterna bara pelare i ett stort tempel, som rasar utan alla beståndsdelar? Att som Jean-Pierre Richard foga in alla enskilda dikter

i ett sammanhängande författarskap med en enhetlig tematik, är att göra vad F.W. Leakey förkastar. Richard ignorerar "the separate entity and autonomy of the individual poems" och letar istället i varje dikt efter en "monumental conception imposed from without".³⁹

En överhängande risk med en sådan 'arkitektonisk' läsning av samlingens dikter, är att de enskilda texterna reduceras till bärare av samlingens genomgående tematik. I ovanstående jämförelse mellan "Parfum exotique" och "Une nuit", har den förra sonetten reducerats till ett uttryck för en för tillfället skön verklighetsflykt, och den senare till en mall för den förra. Vad som gått förlorat – eller åtminstone väsentligen tonats ner – är mångtydigheten och spänningen mellan dikternas motstridiga element. Betraktas "Parfum exotique" separat svävar den i osäkerhet om fantasins ontologi. Vem är det som fantiserar och vad är det fantasivärlden egentligen gestaltar? Betraktas istället sonetten som isolerande skimret i "Une nuit", finns svaret på frågan i denna senare dikt. När svaret hämtas från en annan dikt och blir mer eller mindre entydigt, löses dissonansen i "Parfum exotique" upp och spänningen sinar. Betraktas "Une nuit" separat gestaltar dikten ett dubbelt erotiskt misslyckande: dels misslyckas diktjaget med att njuta av en rent kroppslig sexualitet tillsammans med judinnan, och dels misslyckas han med att nå en själslig, sublim erotik tillsammans med den vackra kvinnan. Beror detta misslyckande helt enkelt på att judinnan är prostituerad och att den älskade kvinnan inte besvarar diktjagets känslor, eller gestaltar dikten kärlekens omöjlighet på ett djupare plan? Som en tegelsten i en större poetisk byggnad tenderar denna spänning att försvinna och dikten blir bara platsen för ännu en gestaltning av 'spleen' och ännu en av 'idéal', fast här sammanfogade i en och samma dikt. Judinnan blir ful verklighet och den majestätiska kvinnan vacker lögn. Dikten slår fast att 'spleen' är ett avskyvärt och 'idéal' ett ouppnåeligt tillstånd.

Det kritiska arvet från d'Aurevillys försvarstal är seglivat. Det är inte för inte som Leakey kallar 'l'architecture des Fleurs du mal' en myt som, liksom 'le mythe de Rimbaud', en gång för alla bör kastas på sophögen.⁴⁰ De flesta av de uttolkare av *Les Fleurs du mal* som här tagits upp, har i sina metoder kvar en mer eller mindre stor rest från d'Aurevillys formulering. I sin *Baudelaire and Schizoanalysis* letar Eugene W. Holland efter sektionens enhetliga tema, när han läser "Spleen et Idéal" som en "evolution of metonymic poetics from the romantic recoding of the correspondences program, through the decoding of beauty and spleen, to the ironic recoding of

evil.”⁴¹ Även Sandra L. Bermann och Leo Bersani undviker att se dikterna som enskilda texter, när de – precis som många andra uttolkare, inklusive Holland – inte gör någon som helst åtskillnad mellan de olika diktjagen i ”Spleen et Idéal”, utan ser det som självklart att det är en och samma poet som har skrivit dikter om sig själv. Det behöver inte vara samma person som fantiserar i ”Parfum exotique” och ”Une nuit”, och det finns inget som säger att de är poeter. Varför kan dikterna inte läsas som gestaltande fantasin hos två människor med två olika temperament, som gör att fantasin lyckas för den ene och misslyckas för den andre?

Ett annat problem med en ’arkitektonisk’ läsning kan exemplifieras med Paul de Mans tolkningar av ”Correspondances” och ”Obsession”. de Man menar att den senare dikten är Baudelaires ”egen läsning” av den förra.⁴² Han upprättar därmed en statusskillnad mellan dikterna. Den ena dikten föregår den andra, den är utgångspunkten, förutsättningen, mallen för hur den andra ska läsas. Frågan är på vilka grunder de Man bestämmer vilken text som ska vara mall och vilken som ska förklaras. Varför kan inte ”Correspondances” vara en läsning av ”Obsession”? Även om det stämmer att ”Obsession” skrevs fem år senare än ”Correspondances” – enligt de Man skrevs den ”förmodligen” i februari 1860, medan den andra sonettens tillkomst ”är osäker, men före 1855” – skulle ”Correspondances” mycket väl kunna betraktas som en läsning av den verklighetsuppfattning ”Obsession” uttrycker. Den skulle till exempel kunna vara en kommentar till den ”romantiska’ exaltationen”, som enligt de Man är ett av de inslag som skiljer ”Obsession” från den tidigare diktens ”marmorgraverade” visdom.⁴³

Kanske är det mycket på grund av mångtydigheten, osäkerheten och det ständiga tvivlet som Charles Baudelaire betraktas som den förste moderne poeten. Kanske känner den moderna människan igen sig i de tvära kasten mellan högmod och förtvivlan, i den ständiga spänningen mellan längtan till det ideala och den påträngande förmågan att inse det fåfänga i denna strävan. Frågan är om vi inte delar en specifik angelägenhet med den franske 1800-talsdiktaren: är inte också vi i hög grad postromantiker, åtminstone vad gäller vår syn på kärleken? Är inte det dominerande inslaget i vår populärkultur, i våra filmer, veckotidningar, horoskop, vår reklam och vår populärmusik, föreställningen om den perfekta tvåsamheten? Hur många av oss kan säga att vi innerst inne tror på denna föreställning? Letar man för mycket efter ett enda tema och en struktur i *Les Fleurs du mal*, riskerar man att gå miste om de enskilda dikternas separata försök att nå solen och

separata avgrunds djup. Man riskerar att bortse ifrån att längtan och cynismen var för sig totalt kan dominera en situation, både för diktjagen i Baudelaires diktsamling och för andra.

Icke desto mindre har jämförelsen mellan "Parfum exotique" och "Une nuit" visat att korrespondenserna mellan dikterna är så många och påtagliga att de inte kan bortses ifrån. Men kan dikterna läsas både som separata texter och som beståndsdelar i en större estetisk helhet? Varför inte? Om redan de enskilda dikterna i många fall innehåller en mångtydighet som aldrig helt och hållet försvinner, finns det inget som hindrar att ännu ett lager av betydelse tillförs dikterna. Det enda rimliga är kanske att se den 'arkitektoniska' tendensen i samlingen som ytterligare ett betydelseskikt hos dikterna i *Les Fleurs du mal*. I så fall kan "Parfum exotique" och "Une nuit" betraktas som separata dikter, med separata, mångtydiga uttryck för en osäkerhet om kärlekens och fantasins väsen, och dessutom som två beståndsdelar i en övergripande tematik med utgångspunkt i de två begreppen 'spleen' och 'idéal'. Precis som många diktböcker från vårt sekel är *Les Fleurs du mal* inte "un pur album", men inte heller en enda dikt. Samlingen intar en mellanform, som i sin helhet kan betraktas som en brokig byggnation, men i vilken de enskilda kolonnerna också kan avnjutas separat.

Noter

1. Barbey d'Aurevillys artikel skrevs för tidningen *Le Pays* och är daterad till den 24 juli 1857, några veckor före rättegången. Artikeln publicerades emellertid inte förrän 1868, då den togs med i tredje utgåvan av *Les Fleurs du mal*. F.W. Leakey, "Poet – or 'architect'?" i *Baudelaire. Collected Essays, 1953–1988*, Cambridge 1990, s. 60 och s. 249.
2. Hugo Friedrich, *Strukturen i moderne lyrik*, översättning av Paul Nakskov, Århus 1968, s. 33.
3. Anders Cullhed, "Den bortvände Baudelaire" i *Solens flykt. Från barocken till Octavio Paz*, Stockholm 1993, s. 64.
4. Paul de Man, "Antropomorfism och trop i lyriken", översättning av Mikael van Reis, i Mikael van Reis (red.), *Den svindlande texten. Åtta röster om poesianalys*, Stockholm och Stehag 1992, s. 388.
5. Sandra L. Bermann, *The Sonnet over Time. A Study in the sonnets of Petrarch, Shakespeare, and Baudelaire*, Chapel Hill och London 1988, s. 94.
6. F.W. Leakey, "Poet – or 'architect'?", s. 68 f.
7. Ibid, s. 61 ff.
8. Ibid, s. 68.
9. Charles Baudelaire, "Notes et documents pour mon avocat" i *Oeuvres complètes*, red. av Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1961, s. 180 och s. 181. Mina översättningar.

10. Baudelaire, *Correspondance*, red. av Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, vol. II, Paris 1973, s. 196. Min översättning.
11. Cullhed, s. 61.
12. Baudelaire, "Parfum exotique" i *Oeuvres complètes*, 1961, s. 24.
13. Baudelaire, "Exotisk doft" i *Det ondas blommor*, tolkningar av Ingvar Björkeson, Stockholm 1986, s. 50.
14. Baudelaire, *Fanfarlo*, översättning av Klas Östergren, Stockholm 1987, s. 46.
15. Ibid, s. 44 f.
16. Leakey, "The Amourous Tribute", i *Baudelaire. Collected Essays, 1953–1988*, Cambridge 1990, s. 91.
17. Baudelaire, "Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive" i *Oeuvres complètes*, 1961, s. 32.
18. Baudelaire, 1986, s. 55.
19. Baudelaire, "Fantasins styre" i *Fantasins styre och andra skrifter*, översättning av Henrik Killander, Uppsala 1995, s. 49.
20. Ibid, s. 53.
21. Baudelaire, *Mitt nakna hjärta*, översättning av Tove Fahlén, Stockholm 1991, s. 120.
22. Dennis Porter, *Rousseau's Legacy. Emergence and Eclipse of the Writer in France*, Oxford 1995, s. 137.
23. Leo Bersani, "Baudelaire och begärets rörlighet", översättning av Lars Nylander, i Lars Nylander (red.), *Litteratur och psykoanalys – en antologi om modern psykoanalytisk litteraturforskning*, Stockholm 1986, s. 217.
24. Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, édition de Antoine Adam, Paris 1961, s. 315 f.
25. Ibid, s. 305.
26. Bersani, s. 212. För Bersani är det, liksom för Bermann, självklart att diktjaget är en diktare.
27. Bermann s. 115.
28. Jean-Pierre Richard, "Baudelaires djup", översättning av Johan Öberg, i Mikael van Reis (red.), *Den svindlande texten. Åtta röster om poesianalys*, Stockholm och Stehag 1992, s. 111.
29. Leakey, "The Amourous Tribute", s. 77.
30. Eugene W. Holland, *Baudelaire and Schizoanalysis. The sociopoetics of Modernism*, Cambridge 1993, s. 30.
31. Richard, s. 130.
32. I.A. Richards, *Litteraturkritikens principer*, översättning av Gunnar Hansson, Stockholm 1967, s. 197 ff.
33. Richard s. 103.
34. Ibid, s. 107.
35. Ibid, s. 109.
36. Friedrich, s. 50.
37. Ibid, s. 51.
38. Porter, s. 123.
39. Leakey, "Poet – or 'architect'?", s. 68 f.
40. Ibid, s. 69.
41. Holland, s. 134.
42. de Man, s. 388.
43. Ibid, s. 386.

En kvinnlig dandy? Madame Bovary och Baudelaire

Christina Sjöblad

År 1857 är ett viktigt årtal i den moderna litteraturens historia. Det är året då första upplagan av Baudelairens diktsamling *Les Fleurs du mal* och Gustave Flauberts roman *Madame Bovary* kom ut, två verk som skulle bli normgivande för modernismens utveckling under senare delen av 1800-talet och in i vårt eget sekel. Båda verken drogs dessutom inför rätta, anklagade för ”skändande av den offentliga moralen och goda seder”. Som bekant frikändes Flaubert medan Baudelaire och hans förläggare dömdes till böter och till att utesluta sex dikter ur samlingen.

Processen mot *Les Fleurs du mal* ägde rum i augusti 1857, medan frikännandet av Flaubert inträffat redan under våren. Egendomligt nog kastar ändå åklagaren Ernest Pinard, som var den samme vid båda rättegångarna, i sina memoarer om tidpunkten för de båda domarna, kanske för att inför eftervärlden framstå som en man som tänkt om. Den 18 oktober samma höst trycktes en artikel av Baudelaire om Madame Bovary i tidskriften *l'Artiste*. Det kan alltså ha sitt intresse att se hur Baudelaire bedömer sin ur juridisk synvinkel mer lyckligt lottade kollegas debutroman.¹

En översättning till svenska av Baudelairens artikel ingår i Harry Järvs essäsamling *Den seriöse konstnären* från 1969, med rubriken ”Madame Bovary” (s. 59–70), dit den som vill läsa artikeln i sin helhet hänvisas. I en kort introduktion till artikeln skriver Harry Järv att Baudelaire ”talade i egen sak, när han berömde ’Madame Bovary’”. Han pekar också på att åtalet mot Flaubert haft en dold politisk bakgrund. Statspolisen ville nämligen krossa den tidskrift som först publicerat romanen som följetong, *La Revue de Paris*, och som var omgiven av ”en liberalistisk nimbus”.²

Järv framhåller att de båda författarna – förutom sedlighetsåtalen – hade mycket gemensamt: ”det stränga kravet på fulländad konstnärlig form. [...] Ändå ledde deras estetiska åskådning dem åt olika håll. [...] Flaubert beredde väg för den realistiska romanen, och Baudelaire ansåg att realismen var

'en fruktansvärd skymf kastad i ansiktet på alla analytiker' och att den bara ledde till 'en minutiös beskrivning av oväsentligheter'." (Järv, s. 56)

Jag kommer att följa några linjer i Baudelaires artikel, främst synen på konstnären och hans relation till publiken, omdömen om verkets litterära kvalitéer, synen på huvudpersonerna, Emma Bovary och hennes man, men tar även upp andra ting som kan kasta ett ljus över de frågor som intresserade kritikern Baudelaire under de fruktbara åren i slutet av 1850-talet. Jag utgår ifrån den franska artikeln, men har jämfört mina översättningar med Harry Järvs.

Inledningsvis konstaterar Baudelaire att en senkommen recensent, som han själv, har fördelen att kunna summera den debatt som varit, peka på synpunkter som glömts bort och lyfta fram sådant som inte blivit tillräckligt prisat och kommenterat. Detta trots att Mr Flaubert inte behöver prisas mer för sin utomordentliga bok [son excellent livre] som redan fått mycket uppskattning. Det som kommer att vägleda honom här är hans kärlek till Det sköna och till Rättvisan.

Ordet Rättvisan leder över till nästa avsnitt i artikeln, där Baudelaire framför sitt lätt ironiska tack till domstolen som med sin frikännande dom av Flauberts roman givit ett lysande exempel på opartiskhet och god smak [de l'éclatant exemple d'impartialité et de bon goût qu'elle a donné dans cette circonstance] (s. 648) Han tillägger att, om magistraten funnit något klandervärt i boken, skulle de ändå ha frikänt den, på grund av tacksamhet över den SKÖNHET som genomsyrar den. Ja, summerar han, denna rättegång har vunnits av Musan, och av alla de författare som i Mr Flauberts person fått en symbolisk frigivning.

Det är inte domen som gjort boken berömd, hävdar Baudelaire i motsats till en del andra skribenter, redan när den trycktes som följetong i *La Revue de Paris*, väckte den berättigad uppmärksamhet. "Gustave Flaubert, som nu helt plötsligt blivit berömd, befann sig i en situation som var på en gång utomordentlig och dålig, och denna dubbeltydiga belägenhet, som hans lojala och underbara talang har bemästrat, skall jag nu ge skälen till". (s. 648)

I sann retorisk tradition följer så ett nytt avsnitt, som disponeras under begreppen "utomordentlig" och "dålig":

Excellente; – car depuis la disparition de Balzac, ce prodigieux météore qui couvrit notre pays d'un nuage de gloire [...] toute curiosité, relativement au roman, s'était apaisée et endormie.

Utomordentlig, – ty sedan Balzacs försvinnande, denna underbara meteor som kommer att täcka vårt land med ett moln av ära [...] hade all nyfikenhet rörande romanen lugnat sig och somnat in. (s. 649)

Baudelaire ger så en snabb karaktäristik av ett antal samtida prosaister, d'Aurevilly, Champfleury, Charles Barbara och Paul Féval, alla med olika kvalitéer, men som inte haft förmågan att väcka den stora publikens intresse. De har alla saknat förmågan att fullborda ”det lätta och plötsliga mirakel som omger den stackars lilla äktenskapsbryterska från landsorten, vars hela historia, som berättas utan invecklad intrig, är sammansatt av tristess, av avsmak, suckar och några febrila stunder av sällhet slitna från ett liv som slutar med självmord”. (s. 650)

Gustave Flaubert har dock lyckats med det som andra söker hela livet, han har lyckats ta sig över Popularitetens tröskel, och Baudelaire vill nu undersöka de orsaker som fått författaren att styra sitt arbete i en viss riktning.

Men Flauberts belägenhet var inte bara gynnsam, Baudelaire påpekar igen att nykomlingens situation också var dålig, besvärlig. Orsaken till detta är publiken, läsarna. Den nye romanförfattaren fann sig stå inför ”une société absolument usée, – pire qu'usée, – abrutie et goulue, n'ayant horreur que de la fiction, et d'amour que pour la possession” [ett samhälle som var helt utmattat, – värre än utmattat – med förslöade och glupska människor, med skräck bara för fiktionen och kärlek enbart till egendom och ägande.]. (s. 651)

Den skönhetsälskande författaren måste i detta läge fråga sig, hur han skulle kunna få dessa gamla sinnen att röras. ”De vet inte om vad de skulle kunna älska, de har en positiv avsmak för det storslagna; den naiva, brinnande passionen och den poetiska hängivenheten får dem att rodna [...]” – låt oss alltså välja ett vulgärt ämne! Och låt oss hålla tillbaka alla känsloutgjutelser, jag skall vara kylig när jag talar om passioner, objektiv och personlig!

Realismen som i dag används som en äcklig svordom, som kastas i ansiktet på dem som analyserar litteratur, innebär för den vulgäre en minutiös beskrivning av tingen och har för övrigt en mycket vag innebörd. För för-

fattaren däremot innebär den ”un style nerveux, pittoresque, subtil, exact, sur un canevas banal” [en nervös, pittoresk stil, subtil och exakt på en banal duk]. (s. 651)

Baudelaire tänker sig sedan att följande dialog utspunnit sig inom Flaubert:

- Quel est le terrain de sottise, le milieu le plus stupide, le plus productif en absurdités, le plus abondant en imbéciles intolérants?
- La province.
- Quels y sont les acteurs les plus insupportables?
- Les petites gens qui s’agitent dans de petites fonctions dont l’exercice fausse leurs idées.
- Quelle est la donnée la plus usée, la plus prostituée, l’orgue de Barbarie le plus éreinté?
- L’Adultère. (s. 651)

Alltså – om man sammanfattar – det slitna ämnet äktenskapsbrott i en landsortsby, där dumhet och inskränkthet florerar, bland småborgerliga människor som är helt upptagna av sina små bekymmer, där har vi miljön och romanens tema!

Och diktaren säger sig att hans hjältinna inte behöver vara en hjältinna – bara hon är tillräckligt vacker, känslig och ambitiös och med en längtan mot en högre värld, så blir hon intressant. Och, fortsätter Baudelaire sina tankar, Flaubert har tänkt sig att ta sig fram stödd på analys och logik: ”et je prouverai ainsi que tous les sujets sont indifféramment bons ou mauvais, selon la manière dont ils sont traités, et que les plus vulgaires peuvent devenir les meilleurs” [och jag kommer sålunda att visa att alla ämnen utan åtskillnad är lika goda eller dåliga, beroende på det sätt man behandlar dem på, och att de vulgäraste kan bli de bästa]. (s. 652)

Därmed var *Madame Bovary* född!

Men, tillägger Baudelaire, trots sina skådespelartalanger har Flaubert inte kunnat undvika att ingjuta ett manligt blod [infuser un sang viril] i sin skapelses vener och *Madame Bovary* har i viss mån förblivit en man!

Det är intressant att se hur Baudelaire tänker sig den medvetne författarens kalkyl av hur en roman planeras. Tanken går osökt till Edgar Allan Poes *Philosophy of Composition* och hans berättelse om hur dikten ”Korpen” tog gestalt. När Baudelaire skriver sin artikel om *Madame Bovary* på hösten 1857 hade han redan översatt flera centrala verk av Poe, som *Histoi-*

res extraordinaires 1854–56 och *Nouvelles Histoires extraordinaires* 1857, men översättningen av ”La Genèse d’un Poème” ur *Philosophy of Composition* skulle inte publiceras förrän 1859 tillsammans med en tidigare översatt ”Le Corbeau”. Men man kan säkerligen utgå ifrån att Baudelaire vid denna tid hade läst allt som fanns tillgängligt av Poe, eftersom hans första översättning kom redan 1848 och han under hela 1850-talet ägt hans verk och arbetat med översättningarna.³

Emma Bovary

I artikelns fjärde avdelning diskuterar Baudelaire romanens huvudperson. Hon har redan tidigare blivit kallad ”denna bisarra androgyn”, i anslutning till Flauberts behov att göra sig till kvinna för att kunna skildra henne inifrån.

Huvudpersonen är utan tvekan en kvinna som begår äktenskapsbrott och hon ensam, ”det vanärade offret, äger alla hjältens dygder”. (s. 653) Och Baudelaire fortsätter: ”Je disais tout à l’heure qu’elle était presque mâle, et que l’auteur l’avait ornée (inconsciemment peut-être) de toutes les qualités viriles”, [Jag sade nyss att hon var nästan manlig, och att författaren (kanske omedvetet) hade smyckat henne med alla virila dygder]. Och han ber läsaren att uppmärksamt betänka några dominerande drag i hennes djupare personlighet:

1. fantasin, denna överlägsna och tyranniska egenskap, har ersatt hjärtat, som vanligtvis dominerar hos kvinnan liksom hos djuret
2. energin att handla plötsligt, det snabba beslutet, sammansmältningen av resonerande och passion, som utmärker männen, skapade för att handla
3. omåttlig smak att förföra, på alla tänkbara vulgära sätt, med hjälp av kostymer, parfym eller pomada, som allt kan sammanfattas i två ord: dandyism och exklusiv önskan att dominera.

Och hon ger sig generöst, magnifikt på ett helt manligt sätt till skälmar som är henne underlägsna, på samma sätt som ”poeter lämnar ut sig åt slinkor”. (s 653)

Som ett tecken på hennes virila kvalitéer, pekar Baudelaire på att ”den olyckliga” egentligen plågas mindre av sin mans bristande världsvana och lantliga manér än av hans totala avsaknad av begåvning, hans andliga underlägsenhet.

4. slutligen finner Baudelaire att också när det gäller den uppfostran Emma Bovary får i klosterskolan, visar sig hennes tvetydiga temperament, hennes förvånansvärda livsaptit, hennes aningar om kommande njutningar. Berusad av gudstjänstens skönhet, i musik, ord och rökelse, ersätts Gud i hennes fantasier av en annan gud med mustascher och sporrar! Och i detta liknar hon "le poëte hystérique" – den hysteriske poeten" – och "l'homme d'action" – en handlingskraftig man. (s. 654)

Baudelaires kvinnosyn

Vad är då att säga om Baudelaires uppfattning om, tolkning av romangestalten Emma Bovary?

Hon är beklagansvärd och olycklig, konstaterar han. Hon har en mans förmåga att handla och fatta beslut. Dessutom äger hon mannens förmåga till generositet, att ge sig hän utan beräkning.

Hon är i verkligheten sublim i sitt slag och i den småskurna miljö där hon blivit satt [très-sublime dans son espèce, dans son petit milieu].

Baudelaire ger henne alltså ett antal mycket positivt laddade epitet. Förutom sina virila, manliga drag, som energi och ambition, är hon en drömmare. Hon äger vidare fantasi, "l'imagination, faculté suprême et tyrannique" och detta är enligt Baudelaire den viktigaste egenskap en diktare besitter. Det är i *Salon de 1859*, som Baudelaire i ett avsnitt kallat "Själsegenskapernas drottning", talar om fantasins betydelse för den skapande konstnären: "Det är fantasin som har invigt människan i färgens, konturens, ljudets och doftens sensmoral." Och längre fram i *Salongen* säger Baudelaire: "Hela den synliga världen är ingenting annat än ett magasin av bilder och tecken, vilka fantasin tilldelar en plats och ett relativt värde [...] Den mänskliga själens samtliga egenskaper måste vara underordnade fantasin, som kräver insatser från alla samtidigt".⁴

Det som av andra uttolkare av Flauberts roman bedömts som en allvarlig karaktärsbrist, Emma Bovarys oförmåga att se det positiva i sitt liv och engagera sig i sin familj, hennes längtan bort till ett skönare, varmare och yppigare klimat under en evigt blå himmel, blir alltså för Baudelaire en positiv egenskap. Hennes romantiska flyktdrömmar och flykttförsök, närda av förljugna romaner under tonåren i klosterskolan och verklighetsfrämmande dagdrömmar efter giftermålet, är inget som gör henne banal i Baudelaires

ögon. Tvärtom, hennes fantasier gör henne till diktare: ” – voilà le poète hystérique”. Och, tillägger han, varför skulle inte det fysiologiska mysterium som hysterin utgör kunna utgöra fonden och karaktärens sanna väsen i ett litterärt verk. (s. 654) I ett tidstypiskt tillägg konstaterar Baudelaire, att läkarvetenskapen ännu inte kunnat lösa hysterins gåta, men att den av kvinnor upplevs som en klump som stiger i kroppen och ger kvävningsskänslor och att hos nervösa män ger den kraftlöshet och lust till excesser.

En scen som avslöjar Emmas ambitioner för sin man, är när hon pressar honom att utföra operationen av den stackars Hyppolytes klumpfot. En svart vrede griper henne inför dr Bovarys berättigade tvekan att utföra ingreppet och hon beklagar sitt öde att ”som en fånge vara kedjad vid denne imbecill!” [la compagne de chaîne de cet imbécile] (s. 654) Hon som kunnat sola sig i glansen från någon framgångsrik vetenskapsman! I denna mörka vrede och hänsynslösa egoism är hon enligt Baudelaire att jämföra med ”en liten lady Macbeth”.

På ett annat ställe i artikeln jämförs hon, i en mera svårfångad association, med en antik mytologisk gestalt, Pasiphaé, kung Minos hustru, som genom sin onaturliga kärlek till en vit tjur blev mor till det människoätande monstret Minotauros. Baudelairens formulering lyder, ”och slutligen släpar sig den stackars utmattade, den bisarra Pasiphaé, förvisad till en landsbys trånga krets, i sin jakt efter idealet genom krogar och ölstugor [...]” Vem i vår dumma och platta tid, frågar Baudelaire, full av hycklare som skriker ut sin fördömelse över den diktare som vågat kasta en ärofull slöja över sängkammarens äventyr, som alltid är groteska när de inte bäddas in i Poesins opalskimrande ljus, vem har rätt att kasta första stenen på en äktenskapsbryterska i denna hårda värld? (s. 655)

Emma Bovarys okvinnliga vredesutbrott tilltalar Baudelaire. En annan positiv egenskap som han tillskriver henne är lusten att förföra och dominera – det han kallar hennes *dandyisme*. Dandyn som typ var en gestalt som odlades som ideal av de konstnärskretsar där Baudelaire rörde sig under 1840-talet. Dandyn är en snobb, ett storstadsfenomen, som med elegans och kvickhet vill väcka uppmärksamhet bland vanliga dödliga och briljera bland sina likar. Men dandyn sysselsatte Baudelaire under många år av och till och bland de bittra och giftiga anteckningarna i *Mitt nakna hjärta* finns några formuleringar som försöker ringa in typen, men som samtidigt komplicerar hans bild av Emma Bovary.

Dandyns eviga överlägsenhet. Vad menas med en dandy?⁵

Kvinnan är dandyns motsats. Således bör hon väcka avsky.

Kvinnan är hungrig, och hon vill äta; törstig, och hon vill dricka.

Hon är brunstig och hon vill bli betäckt. Så aktningsvärt!

Kvinnan är naturlig, dvs. avskyvärd.

Dessutom är hon alltid vulgär, dvs. dandyns motsats. (s. 53)

Dandyn bör eftersträva att oavbrutet vara sublim; han bör leva och sova framför en spegel. (s. 54)

Anteckningarna i *Mitt nakna hjärta* [*Mon coeur mis à nu*] publicerades postumt av Eugène Crépet först 1887 och har av Baudelaireexperter som Eugène och Jacques Crépet och Claude Pichois ansetts vara skrivna mellan åren 1859 och 1866.⁶ Det är också påfallande hur Baudelaire besvikelse över misslyckandet att slå igenom i Belgien, svårigheterna att få artiklar och dikter tryckta samtidigt som hans hälsa allt mer försämrades, ger utbrotten i *Mitt nakna hjärta* ett desperat och bittert tonfall.

Uppenbarligen dominerar i Baudelairens ögon Emma Bovarys manliga och aktiva egenskaper över de kvinnliga, liksom de förkonstlade över de naturliga, och följaktligen blir hon i hans ögon inte bara ett slags kvinnlig dandy – vilket i sig verkar vara en logisk orimlighet – utan dessutom sublim, ja t.o.m. ”très-sublime”.

En somme, cette femme est vraiment grande, elle est surtout pitoyable, et malgré la dureté systématique de l’auteur, qui a fait tous ses efforts pour être absent de son oeuvre et pour jouer la fonction d’un montreur de marionettes, toutes les femmes *intellectuelles* lui sauront gré d’avoir élevé la femelle à une si haute puissance, si loin de l’animal pur et si près de l’homme idéal, et de l’avoir fait participer à ce double caractère de calcul et de rêverie qui constitue l’être parfait.

Summa summarum är denna kvinna verkligen storslagen, hon är framför allt beklagansvärd, och trots författarens systematiska hårdhet, som gjort allt för att vara frånvarande i sitt verk och spela rollen av den som visar upp marionetter, så kommer alla *intellektuella* kvinnor vara honom tacksamma för att han höjt kvinno-könet till en så stor kraft, så långt ifrån det rena djuret och så nära den ideale mannen, och för att han låtit henne få del av den dubbla karaktär av beräkning och drömmeri som utgör den perfekta varelsen. (s. 654 f.)

Formuleringarna ”près de l’homme idéal” [nära den ideala mannen/människan] och ”l’être parfait” [den perfekta varelsen], talar sitt överraskande tydliga språk om Baudelairens höga uppskattning.

Om Baudelaires dikotomitänkande kring könen, med rötter i en från antiken stammande och av kristendomen befast västerländsk tradition, känns alltför välbekant och föga bryter mot dominerande trender i fransk 1800-talslitteratur, får man också anta att personliga besvikelser fördjupat den misogyni som ganska ofta bubblar upp i hans texter.

En fördjupad studie över Baudelaires kvinnosyn är emellertid ännu inte skriven, och den måste visa på komplexiteten i texter som pendlar mellan hat och förakt inför kvinnors vulgaritet och djuriskhet och de som uttrycker djupaste ömhet och beroende, böner riktade till älskarinnan som syster eller moder och som ges madonnaliknande drag. En sådan studie får ta hänsyn till olika faser i författarskapet samt till den dubbelmoral som präglade det franska samhället under århundradets mitt och den syn på könets konstruktion och relationer som dominerade i borgerliga respektive konstnärliga kretsar. Den måste också gå in på biografiska fakta och visa hur Baudelaire, sedan styvfadern dött, återupptog kontakten med sin mor och i många brev visar henne omsorg och kärlek, liksom de oändliga bekymmer samlivet med Jeanne Duval vållade honom, särskilt sedan hon drabbats av sjukdom och Baudelaire, trots sina ständiga ekonomiska bekymmer, vakar över att hon får adekvat sjukhusvård.

I det panorama av motsägelsefulla kvinnobilder, som Baudelaires verk uppvisar, intar artikeln om *Madame Bovary* en central position. Det är uppenbart att Flauberts huvudperson, med alla sina väl utmålade fel och brister, har fascinerat Baudelaire. Man kan rent av fråga sig om han inte i porträttet av Emma Bovary funnit en gestalt som så långt det är möjligt speglar hans kvinnoideal. Han har aldrig själv, utom i ungdomsromanen *La Fanfarlo* från 1847, givit ett så utförligt och positivt porträtt av någon kvinna.

Konstsociologen Janet Wolff har i en artikel kallad: "The invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity", skärskådat kvinnornas plats i en litteraturströmning som huvudsakligen beskriver mäns erfarenheter.⁷ Hon efterlyser där kvinnornas egna berättelser om mötet med den moderna storstaden och de samhällseliga och sociala omvälvningar som den moderna tiden innebar. Medan männen kunde försvinna i och avnjuta anonymiteten i folkvimlet som iakttagare och flanörer, blev kvinnorna, när de rörde sig på gatorna, iakttagna, sedda. I samband med de flyktiga möten som storstaden erbjuder i så rikligt mått, lyfter Janet Wolff fram dikten "A

une passante”, som ett ovanligt exempel på Baudelaires kvinnoosyn, genom beskrivningen av det blickarnas möte som utgör diktens känslomässiga kulmen. Här är kvinnan inte enbart objekt för mannens blickar och åtrå, det är en jämlikes ögon som diktjaget möter: ”O, toi que j’eusse aimée, ô, toi qui le savais.” [O, du som jag skulle ha älskat, o, du som visste det.]

Andra röster

Intressant är att jämföra Baudelaires syn på paret Emma och Charles Bovary med den briljanta analys Erich Auerbach gör med utgångspunkt i en kort scen i romanen i *Mimesis* (1946), nu utkommen på svenska.

Det är en måltidsscen som speglar Emmas leda över sitt äktenskapliga liv, ”det tröstlösa, enahanda, gråa, fadda, kvävande, hopplösa” i hennes situation, så som hon upplever det. ”Stycket visar en tavla”, säger Auerbach, ”man och hustru tillsammans under måltiden.”⁸ Scenen, som målas upp i ljuset av Emmas känsla, den aningslöst ätande mannen och Emmas vantrivsel, visar deras kontaktlöshet, deras ensamhet. Emma ser, fokaliserar, som vi skulle säga idag, och berättaren beskriver vad hon ser. ”Vore Emma kapabel att göra det själv, skulle hon inte vara den hon är, hon skulle ha vuxit ur sig själv och därmed vara räddad,” säger Auerbach. (s. 512) I en jämförelse med Stendhals och Balzacs berättarteknik, påpekas att vi hör författaren tala, men att han inte uttalar någon åsikt eller kommenterar det beskrivna. (s. 513)

Auerbach betonar händelselösheten i romanen, som dock växer till ett hot:

Överhuvudtaget återger han [Flaubert] endast sällan tilldragelser som driver handlingen raskt framåt; det är genom idel bilder där den håglösa vardagens intighet blir till tryckande permanent tillstånd, sammansatt av motvilja, faddhet, falska förhoppningar, förlamande besvikelser och ynkelig ångest, som ett grått och vanligt människoöde segar sig fram mot sitt slut. (s. 516)

Det är en skildring av medelmåttiga människor i en medelmåttig värld, säger Auerbach, vilket ju också uttryckligen varit Flauberts avsikt. I hans bok ”består världen av idel dumhet, som missar den sanna verkligheten,” och det är författarens språk som avslöjar dumheten.

Emma Bovary sitter fast i ”den falska verkligheten, i *la bêtise humaine* [den mänskliga dumheten]”, sammanfattar Auerbach, och även om hon

mycket ofta väcker läsarens medlidande, är hon inte någon tragisk hjältinginna. Ynkedom i det liv hon lever ”utesluter tanken på äkta tragik, och aldrig kan författare och läsare känna sig som ett med henne så som fallet måste vara med den tragiske hjälten [...]” (s. 517)

Uppenbart är dock att det Auerbach ser som en omöjlighet, var möjligt för Baudelaire, nämligen att leva sig in i Emma Bovarys livssituation.

Den tyska litteratursociologen Ulrike Prokop vidareutvecklar i sin epokgörande bok *Kvinnors livssammanhang. Begränsade strategier och omåttliga önsknningar* från 1976, Auerbachs resonemang. Hon tar fasta på det självbedrägeri som ligger i det romantiska idealet, och den desillusion och begränsning av den aktiva, praktiska individualiteten, som detta ger upphov till.⁹

I ett samtal med sin blivande älskare Rodolphe under lantbruksmötet i Yonville, klagar Emma över kvinnors lott: ”Och alltid måste vi stillatigande dväljas i vår ensamhet.” Prokop ser i dessa ord Emma Bovarys olycka, hennes rationaliseringar av sin egen passivitet. Hon drömmer om lyx och passioner, men dessa triviala romantiska drömmar gör henne oförmögen att se och ta del i den verklighet som omger henne.

Hon hatar arbete, säger Prokop: ”Eftersom hennes drömmar inte utsätts för arbetets och erfarenhetens kontroll förblir de klichéer. Mme Bovary be-
drar sig ända in i döden. Hon förstår ingenting, därför att hon lever i kvinnorollens drömmar.” (Prokop, s. 170)

Emma Bovary saknar förmåga att engagera sig i sin mans, sin dotters och i grannarnas liv, ”hon saknar solidaritet. Hennes grymhet är upprörande”, summerar Ulrike Prokop.

Prokop tar liksom Auerbach fasta på Emma Bovarys oförmåga att artikulera sig, ge upp sina drömmar och anpassa sig: ”det imaginära, som hon är fixerad vid, är överkligt, oblygsamt och utopiskt.” (s. 173) Hennes fantasiliv står i motsatsförhållande inte bara till verkligheten och till naturen utan också till samhället, hon ”förkroppsligar försöket att ’leva’ kvinnlighetens motsägelsefullhet och ambivalens”. Och Prokop avslutar med en anknytning till Baudelaire: ”Mme Bovary vägrar att omstrukturera sig – och det är orsaken till att Baudelaire betecknar henne som hjältinginna.” (s. 175)

Mot bakgrund av den moraliserande förkastelsedom som såväl litteraturforskare som kvinnoforskare varit i stort sett eniga om, när det gäller Flauberts ”hjaltinginna”, framstår Baudelaires positiva värderingar som än mer

ovanliga och överraskande. Och sannolikt säger de mer om Baudelaire än om Flaubert och Emma Bovary.

*

Egentligen var det Baudelaires avsikt i artikeln 1857 att göra en slags parallell mellan *Madame Bovary* och en annan roman av Flaubert, *La Tentations de St. Antoine* [*Den helige Antonius frestelser*], där eremitens drömsyner har många likheter med Emma Bovarys fantasier och drömmar.¹⁰ I den senare texten, som då ännu bara var utgiven i fragment, finner Baudelaire bländande scener, men det skulle ha varit lätt att visa, säger han, att i *Madame Bovary* har Flaubert med avsikt dolt de höga lyriska och ironiska egenskaper, som han utan reservation utvecklar i *La Tentation*, som för diktare blir den intressantare av dessa båda texter.

I Flauberts roman har Baudelaire mött en kvinnogestalt som fascinerat honom och som bryter med hans syn på könens konstruktion i samtiden. Därför framhåller han som hennes främsta kännetecken det kraftfulla i hennes väsen. Emma Bovary är en aktiv och manlig karaktär, sublim och drömmande om ett liv i skönhet och rikedom, långt borta från sin trånga normandiskt gråa hemort. Hon har lik en beväpnad Pallas Athena stigit fram ur Zeus hjärna och ”denna bisarra androgyn har bevarat en viril själs alla förförelsemöjligheter i en förtjusande kvinnokropp.” (s. 652). Lik en César i begynnelsen av det Galliska fälttåget, söker hon Idealet, säger Baudelaire. (s. 655)¹¹

Emma Bovary har också en märklig likhet med det samtidigt gestaltade diktjaget i *Les Fleurs du mal*, drabbad av leda och desillusion, sliten mellan ”Spleen och Ideal”, som den första och största avdelningen i *Les Fleurs du mal* heter. Man kan utan svårighet föreställa sig henne, huttrande vid brasan i det fuktiga matrummet i Yonville, halvhögt citera:

Mon enfant, ma soeur,
Songe à la douceur
D'aller là-bas vivre ensemble!
Aimer à loisir,
Aimer et mourir
Au pays qui te ressemble!
Les soleils mouillés
De ces ciels brouillés
Pour mon esprit ont les charmes

Si mystérieux
De tes traîtres yeux,
Brillant à travers leurs larmes.

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.
[...] ¹²

Detta är första strofen ur ”Invitation au voyage” [Inbjudan till resa] som i Anders Österlings kongeniala tolkning lyder:

Mitt barn, följ med
i drömmen dit ned
att bo som vi båda begära!
Älska och dö
på en lycklig ö
där allt är dig likt, min kära.
Dess fuktiga rymd
med solen halvt skymd
min ande mystiskt bedårar,
förvandlingsbar
som ditt ögonpar,
när det skimrar falskt genom tårar.

Allt är skönt på vår fjärran kust,
allt är blott lyx och lugn och lust. ¹³

Noter

1. Artikeln ”Madame Bovary par Gustave Flaubert” citeras efter Baudelaire, *OEuvres complètes*. Texte établie et annoté par Y.-G. Le Dantec. Ed. révisée, complétée et présentée par Claude Pichois. Bibl. de la Pléiade, Paris 1961, s. 647 ff. I fortsättningen ges sidhänvisningar direkt efter citaten i texten.
2. ”Madame Bovary” i *Den seriöse konstnären. Essäer och andra texter från 800-talet till 1960-talet översatta och introducerade av Harry Järv*, Lund 1969. Introduktionen om Charles Baudelaire, s. 55.
3. 15 okt. 1851 beställde Baudelaire Poes samlade verk ifrån London. Baudelaire, *OEuvres complètes*, s. XXII.
4. Citaten ur *Salon de 1859* är hämtade från *Texter i poetik. Från Platon till Nietzsche*. I urval av Per Erik Ljung och Anders Mortensen, Lund 1988, s. 217 och 218.
5. Baudelaire, *Mitt nakna hjärta*. Övers. av Tove Fahlén, Stockholm 1991, s. 65.
6. Baudelaire, *OEuvres complètes*, s. 1717.
7. Artikeln ingår i Janet Wolff, *Feminine Sentences. Essays on Women & Culture*, Cambridge, UK 1990, s. 34 ff.

8. Erich Auerbach, *Mimesis. Verklighetsframställningen i den västerländska litteraturen*, övers. Ulrika Wallerström, Stockholm 1998, s. 511.
9. Ulrike Prokop, *Kvinnors livssammanhang. Begränsade strategier och omåttliga önskningar*, Stockholm 1981, s. 167.
10. Gustave Flaubert, *La Tentation de Saint Antoine*, Paris 1874. Svensk översättning av Per Meurling: *Hjärtats begärelse*, Stockholm 1957.
11. Tack till FL Gert Cervin för hjälp med tolkning av Baudelaires mening "avouons-le, c'est un César à Carpentras; elle poursuit l'Idéal!" (s. 655)
12. Baudelaire, *OEuvres complètes*, s. 51.
13. Citerat efter Baudelaire, *Ondskans blommor. Les Fleurs du mal*. Urval i svensk tolkning med den franska originaltexten. Utgivna av Erik Gamby. Bokgillet i Uppsala 1963, s. 74 ff.

”Andromache, jag tänker på dig!” – om autenticitet och minne i *Les Fleurs du mal*

Daniel Sandström

”Baudelaires grundläggande attityd var den hos en man böjd över sig själv. En man böjd över sin spegelbild likt Narkissos”.¹ Så skriver Jean-Paul Sartre i sin biografiskt hållna studie från 1947. Det är en återkommande karaktäristik som skapar någon form av ordning i den annars nära nog oöverblickbara Baudelairelitteraturen. En mer radikal variant på samma tema kommer, som sig bör, från poeten själv. I ”L’Héautontimorouménos”, Självplågaren, proklamerar diktjaget att han är sitt eget hjärtas vampyr: ”Je suis de mon cœur le vampire”.²

Men det är Narkissos öde att förväxla den egna spegelbilden med bilden av någon annan. Och bilden av narcissisten på ständig jakt efter sig själv glider lätt över i en annan bild av Baudelaire. En flitig Baudelaireläsare, Walter Benjamin, förespråkar en tolkning av poeten som sätter in hans beteende i ett större socialt sammanhang: ”Baudelaires excentriska egenart var en mask, under vilken han – förmodligen av blygsel – försökte dölja den överindividuella betydelsen av sitt sätt att leva och till viss del sin individuella biografi”.³ Poeten är på en gång på jakt efter sitt sanna jag, och samtidigt en maskbärare. Hans verksamhet har uppenbarligen karaktären av ett privat projekt, och samtidigt är detta privata riktat mot något slags publikt sammanhang. Det är en logik som liknar den som vi finner så fascinerande i den dikt som riktas till oss läsare, ”Au Lecteur”. Där är Baudelaire ärlig nog att kalla sig själv och oss för hycklare. Men en hycklare är någon som förställer sig. Någon som håller masken.

Baudelaire arbetar inom en autenticitetsproblematik som han delar med många men som tar sig drastiska uttryck i hans diktning. Autenticitetens diskurs kan avläsas på två sätt: expressivt eller retoriskt. En expressiv läsning söker och ser texten som ett uttryck för ett diktarjag som stöter frågan om den egna autenticiteten, medan en retorisk fokuserar vilken effekt detta uttryck kan ha i en viss kontext. Dessa två nivåer samspelar med och be-

tingar varandra. Någon kongruens nivåerna emellan behöver det alltså inte finnas. Men det är retorikens uppgift att skapa en illusion av en sådan kongruens.

Självreflexiviteten kan då sägas ingå i en autenticitetsretorik som många metafiktionsella texter tycks dela. Autenticitetsretoriken har till syfte att garantera att vad som sägs i dikten är noga övervägt och exakt specificerat, som om textens status inte bestod av att vara tryckt och färdigskriven och därmed löst från sin skapare utan snarare befann sig i ett stadium av ständig tillblivelse. Genom att kontrollera budskapet, genom att inom fiktionen iscensätta ett slags ständig vaksamhet över orden, tycks diktaren kunna garantera att det expressiva uttryckets individualitet inte går förlorad i det kollektiva mediets brus.

Detta är naturligtvis effekterna av en illusion som är specifik för litteraturen. Metafiktionen är ett försök att inom fiktionen radera skillnaden mellan textens tillblivelse och läsaktens tolkning, och vill därmed påverka läsarens aktivitet genom att iscensätta textens tillblivelse som ett pågående nu. Följaktligen faller det på läsaren – författarens like och broder, ”mon semblable, – mon frère” – att ta ansvar för att textens autentiska natur bevaras. Läsakten måste då också vara reflexiv, den autentiske läsarens hermeneutiska aktivitet ska präglas av vaksamhet och noggrannhet, av självdisciplin.

Men självreflexiviteten gäller även frågan om referens. I denna autenticitetsretorik arbetar fiktionens diktsubjekt, som måste hålla ett vakande öga på språket, efter samma logik som historieskrivaren som måste bevara sin text ren från fiktion. Michel de Certeau påpekar i essän ”History: Science and Fiction” att historieskrivaren inte har till sin främsta uppgift att proklamera någon sanning om det förflutna, i stället uttraderar han de fel han kan finna i texter om det förflutna, ”the territory that he occupies is acquired through a diagnosis of the false”.⁴ Denna diagnos tycks nödvändig. Den självreflexiva texten är en form av information som utmärks av sin opålitlighet: vilken tillförlitlighet ska vi exempelvis tillskriva någon som kallar sig ”hycklare”? Subjektiviteten som tematiseras i Baudelaires dikter fungerar enligt ett liknande mönster. Vi möter ofta i *Les Fleurs de mal* ett jag som, plågat av sitt minne och sina begär, tvingas erkänna att det inte är tillförlitligt. Den självreflexiva texten, som på en gång är sin egen orsak och verkan, tycks göra alla typer av efterbildning problematiska eftersom den

rymmer insikten om att den inte enbart *efter*-bildar utan i lika hög grad bildar, skapar något. Det som var romantikens stora upptäckt, den skapande kraften, blir med moderniteten både en kult av det artificiella och en miss-tröstan inför samma artificialitet.

Det är därför som Baudelaires ofta individuella funderingar kring skapandet lätt kan tolkas representativt. För hans diktning sammanfaller, liksom Nietzsches eller Dostojevskijs, med en under 1800-talets andra hälft allt vanligare föreställning om subjektets totala hegemoni. Frederic Jameson påpekar att frågan om värde och värdeutplåning blir akut först i en fullständigt förmänskligad värld:

We must ponder the anomaly that it is only in the most completely humanized environment, the one most fully and obviously the end product of human labor, production, and transformation, that life becomes meaningless, and that existential despair first appears as such in direct proportion to the elimination of nature, the non- or antihuman, to the increasing rollback of everything that threatens human life and the prospect of well-nigh limitless control over the external universe.⁵

Nihilism är således ett annat namn på medvetenheten om subjektets totala makt över de objekt som skulle garantera subjektet gränserna för dess existens. Baudelaires diktning kan därför beskrivas som en pendling mellan en affirmativ subjektivitet, där subjektet skapar sig själv och sin omvärld i kreativ frihet, och en skräck inför subjektivitetens isolering i en relativ och kontingent värld. Minnet får nu en speciell funktion. I en accelererande och förvirrande modernitet fungerar det som länk till de förflutna betydelse-sammanhang där subjektet blir begripligt, men det blir ofta också framställt som en makt som riskerar att förflytta subjektet till förlorade sammanhang och därmed också öka vilsheten i nuet.

Subjektiviteten

Med tanke på hur icke-representativ ”Correspondances” är i jämförelse med de flesta dikter i *Les Fleurs de mal*, är det märkligt hur central dikten har blivit i kommentarerna till Baudelaires *œuvre*. Ur dikten har man kunnat härleda en symbolistisk doktrin som blivit litteraturhistoriskt allmän-gods. Men dikten är också lämplig som utgångspunkt för ett resonemang kring subjektivitetens problem. ”Correspondances” kan sägas fånga det lyckliga ögonblick som så många efterföljande dikter i *Les Fleurs de mal* negerar. Diktens affirmation av den uppnådda harmonin mellan natur och

kultur, språk och universum kan läsas i linje med den mystiska erfarenhetens reduktion av jaget. Språket tycks berätta om jagets förnimmelser i jagets frånvaro:

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
– Et d'autres, corrompus, riches et triomphants.

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.⁶

Naturen är ett tempel där dunkla ord hörs strömma
ibland ur en pelares levande stam.
Genom skogar av symboler går människan fram
och iakttas av ögon, förtroliga och ömma.

Som ekon flyter samman ur fjärran regioner
till en enhet av mörk och djup konsonans,
lika mäktig som natten och dagens glans,
så samspekar dofter, färger och toner.

Det finns dofter friska som barnhud eller milda
som oboe, gröna som ängar; och många
morbida, rika, triumferande, vilda,

med det oändligas expansion, med svalka som oaser
– mysk, ambra, bense, rökelsers ånga –
som förhärligar andens och sinnenas extaser.⁷

Enligt en av diktens många kommentatorer, Sandra L. Bermann, kan dikten trots att den saknar ett berättarjag frammana en ny natur, ”a new universe tied to its human focus. A sonnet that begins by transforming ’nature’ into a temple ends by invoking our notions of the human in a much more specific sense”. Vad Bermann tar fasta på i sin analys är hur subjektet tycks framträda, inte genom ett berättarjag, utan via den figurativa processens synestesier. Vi möter inte människan, vi ser bara hur hennes ädlaste egenskap

fungerar, förmågan att förvandla tillvaron till en harmonisk helhet. Bermann menar att Baudelaires vision är ”neither a stylized linguistic order of things, nor an apparently real world of nature that the reader encounters: only a nonrepresentational vision refracted through the prism of a human center”.⁸ Denna lyckliga skapelse kontrasterar skarpt mot ”Obsession”, en dikt skriven i första person, som innehåller en rad bilder som refererar till seendet. I slutstrofen är det särskilt konstmetaforiken som förbinder detta med skapandet:

Comme tu me plairais, ô nuit! sans ces étoiles
Dont la lumière parle un langage connu!
Car je cherche le vide, et le noir, et le nu!

Mais les ténèbres sont elles-mêmes des toiles
Où vivent, jaillissant de mon œil par milliers,
Des êtres disparus aux regards familiers.⁹

Hur kär du vore mig om dina ljus brann ner,
o Natt – de talar språk jag ej vill höra mer!
Jag söker tomheten, det svarta och det nakna!

Men mörkret är en duk där jag ser döda vakna
till liv i tusental, de föds ur mina egna
ögon och iakttar mig, välkända, förteguna.¹⁰

Överensstämmelserna mellan ”Correspondances” och ”Obsession” är välkända i Baudelairerlitteraturen, och den för dikterna gemensamma formuleringen ”regard familiers” fungerar som given signal till att läsa dem i förhållande till varandra. En god sammanfattning finner man i Anders Cullheds *Solens flykt*:

Hela den trösterika tanken på himlakropparnas meningsfulla skrift, så frestande för ett korrespondenstänkande som i själva verket är långt äldre än romantiken, ligger plötsligt i spillror, ty jaget i ”Obsession” söker något helt annat än igenkännande, identifikation eller mening: ’je cherche le vide, et le noir, et le nu!’ – en bildlös rymd där jaget kan gå förlorat, en frizon bortom reflexernas eller tecknens värld.[---] I ”Obsession” möter vi tydligen en figur lika kringränd av jagets återsken som någonsin Narkissos i spegelsalen. Nyfikenheten på världens ’hieroglyfiska’ magi har förbytt i det bittra medvetandet om subjektivitetens tyranni; allt har förvandlats till en projektionsskärm för den egna själens gyckelbilder.¹¹

I flera av Baudelaires dikter är seendet således inte förknippat med perception utan med projektion. Ett liknande dramatiserat seende finner man i fle-

ra dikter i avdelningen "Tableaux Parisiens". Ett gott exempel är "A une Passante" där ett enda ögonblick räcker för att diktjaget ska kunna se ett liv av kärlek försvinna i kvinnan som passerar: "O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!". Men den dikt som kanske säger mest om subjektets position i förhållande till skapandet är en något äldre dikt. I "La Beauté" ges den abstrakta skönheten både en röst och en kropp, men i könsbestämningen kastar dikten även ljus över den osynlige betraktaren, som får rollen av älskare:

Je suis belle, ô mortels! comme un rêve de pierre,
Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour,
Est fait pour inspirer au poète un amour
Éternel et muet ainsi que la matière.

Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris;
J'unis un cœur de neige à la blancheur des cygnes;
Je hais le mouvement qui déplace les lignes,
Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris.

Les poètes, devant mes grandes attitudes,
Que j'ai l'air d'emprunter aux plus fiers monuments,
Consumeront leurs jours en d'austères études;

Car j'ai, pour fasciner ces dociles amants,
De purs miroirs qui font toutes choses plus belles:
Mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles.¹²

Skön är jag, dödliga, likt en förstenad dröm.
Mitt sköte där ni fann, en efter en, er död
har makt att väcka upp hos diktaren en glöd,
stum, evig som materien, bortom tidens ström.

Högt i det azurblå jag tronar – sfinx och gåta,
som svanen bländande; mitt hjärta är av snö.
Jag hatar rörelsen som låter linjen dö
och aldrig skall jag le, och aldrig skall jag gråta.

Och diktaren, som ser vad hög magnificens
min hållning strålar ut och en sublim skulptur
tycks skänkt sin form, förtärs av krav som ej vet gräns.

Ty speglar äger jag, för att med trolldomsband
fjättra min älskare, och vari all natur
förskönas: ögonen, i hemlighetsfull brand!¹³

Skönheten uppenbarar sig som en paradoxal blandning av kroppslighet och klassisk serenitet, vilket förklaras väcka diktarens begär. Man kan notera

att flera dikter i *Les Fleurs de mal* förenar det erotiska med det arkitektoniska. I ”A une Passante” finner man den begärliga kvinnan ”avec sa jambe de statue”. I ”Correspondances” påstods naturen vara ett tempel. Men detta betyder att betraktarens begär inte kan besvaras. Skönheten är ”éternel et muet ainsi que la matière” och besitter något som poeten de facto inte kan äga, nämligen en ren, oförvanskad blick: ”purs miroirs qui font toutes choses plus belles: / Mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles”. Vad dikten inte talar om men låter oss så väl förstå, är att poeten/älskaren/betraktaren verkligen äger ögon som oupphörigen fördunklas av känslor och minnen. Baudelaire må älska den konst som människan skapar, men han har mycket litet till övers för människorna – ”ô mortels” – som är utlämnade åt levandets fador.

”Le Cygne” och det okontrollerbara minnet

Vi kan därmed skissera konturerna för hur Baudelaire tematisering av subjektiviteten gestaltar sig. Subjektiviteten som kan skönjas i ”La Beauté” är alltså relaterad till de karaktäristiska erfarenheter som följer med att vara människa; att minnas, att kunna känna, vilket står i direkt motsättning till det estetiska, till det skönas ideal: ”Je hais le mouvement qui deplace les lignes, / Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris”. Subjektiviteten är ett tecken på en frånvaro som framför allt uttrycks i estetiska termer, som en längtan efter en objektiv skönhet som poeten inte kan göra rättvisa.

Följaktligen är Baudelaire bindning till den klassiska traditionen starkare än vad man vid en första anblick kan tro. Det klassiska konnoterar ursprung och stabilitet. Därför blir dess symboler och rekvisita ofta föremål för nostalgisk åkallan men kan också förknippas med något statiskt och dammigt. Det moderna får en motsatt innebörd. Men som Michael Hamburger har påpekat ska man vara försiktig med att läsa Baudelaire som alltför modern: ”Both as a poet and as a critic, Baudelaire’s practice was more classical than is generally granted. [...] Baudelaire’s attitudes on the other hand, were bound to reflect his situation in his own age, particularly the isolation which [...] was the common predicament of the Romantics and Symbolists. Baudelaire’s self-contradictions, and his dilemma itself, were due to the almost intolerable strain of being a classical, or near-classical, artist in a modern society.” Detta, fortsätter Hamburger, förledde Baudelaire att tillskriva social, etisk och även religiös betydelse till företeelser som

egentligen hör till det estetiska området.¹⁴ Varför kom då inte Baudelaire att förena sig med l'art pour l'art-rörelsen, trots de tydliga affiniteterna? Därför att han var medveten om att just den esteticism som han var så benägen att hemfalla åt var ett problem.

Detta problem får kanske sin mest intrikata gestaltning i "Le Cygne". Mellan den första och andra upplagan av *Les Fleurs du mal*, mellan "La Beauté" och "Le Cygne", har Baudelaires syn på det klassiska arvet och konstnären förändrats. Baudelaire skriver "Le Cygne" 1859, ett år då hans produktivitet nådde för honom ojämförliga kvalitativa och kvantitativa nivåer. Detta år skriver han också "Les sept Vieillards", "Les petites Vieilles" och "Le Voyage", samt den inflytelserika essän *Salon de 1859*. Richard D. E. Burton har noterat hur ord som "féconde" och "fertile" återkommer i texterna från 1859, och för en poet som vanligtvis bara kunde skapa under yttersta ansträngning och som regelbundet reflekterade över den kreativa steriliteten blev "Le Cygne" kulmen på ett kreativt förlopp som saknar motstycke i tillkomsten av *Les Fleurs de mal*.

Medan "La Beauté" var ett uttryck för en relativt statisk skönhetsuppfattning, där skönheten kunde äga "blancheur des cygnes", så är svanen i "Le Cygne" placerad i ett konkret och dynamiskt sammanhang. Vi har lämnat museets trygga marmorgolv för den betydligt häftigare trafiken på världsmetropolens gator.

I "Le Cygne" blir dessutom förhållandet mellan den inre världens skapande och den yttres topografi ytterligare komplicerat. Dikten förankrar sig i en historisk händelse, baron Haussmanns omfattande rekonstruktion av Paris vilken påbörjades 1853 efter Louis Napoléons *coup d'état* 1851. Haussmanns ombyggnad gjordes med avsikt att försvåra för framtida revolutionära barrikadbyggen. Ombyggnaden av Paris var direkt riktad mot de revolutionsuppror som Baudelaire själv deltog i 1848.

Le Cygne
A Victor Hugo

Andromaque, je pense à vous! Ce petit fleuve,
Pauvre et triste miroir où jadis resplendit
L'immense majesté de vos douleurs de veuve,
Ce Simois menteur qui par vos pleurs grandit,

A fécondé soudain ma mémoire fertile,
Comme je traversais le nouveau Carrousel.
Le vieux Paris n’est plus (la forme d’une ville
Change plus vite, hélas! que le cœur d’un mortel);

Je ne vois qu’en esprit tout ce camp de baraques,
Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts,
Les herbes, le gros blocs verdis par l’eau des flaques,
Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus.

Là s’étalait jadis une ménagarie;
Là je vis, un matin, à l’heure où sous les cieux
Froids et clair le Travail s’éveille, où la voirie
Pousse un sombre ouragan dans l’air silencieux,

Un cygne qui s’était évadé de sa cage,
Et, de ses pieds palmés frottant le pavé sec,
Sur le sol raboteux traînait son blanc plumage.
Près d’un ruisseau sans eau la bête ouvrant le bec

Baignait nerveusement ses ailes dans la poudre,
Et disait, le cœur plein de son beau lac natal:
”Eau, quand donc pleuvras-tu? quand tonneras-tu, foudre?”
Je vois ce malheureux, mythe étrange et fatal,

Vers le ciel quelquefois, comme l’homme d’Ovide,
Vers le ciel ironique et cruellement bleu,
Sur son cou convulsif tendant sa tête avide,
Comme s’il adressait des reproches à Dieu!

II

Paris change! mais rien dans ma mélancolie
N’a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.

Aussi devant ce Louvre une image m’opprime:
Je pense à mon grand cygne, avec ses gestes fous,
Comme les exilés, ridicule et sublime,
Et rongé d’un désir sans trêve! et puis à vous,

Andromaque, des bras d’un grand époux tombée,
Vil bétail, sous la main du superbe Pyrrhus,
Auprès d’un tombeau vide en extase courbée;
Veuve d’Hector, hélas! et femme d’Hélénus!

Je pense à la négresse, amaigrie et phthisique,
Piétinant dans la boue, et cherchant, l’oeil hagard,
Le cocotiers absents de la superbe Afrique
Derrière la muraille immense du brouillard;

A quiconque a perdu ce qui ne se retrouve
Jamais, jamais! à ceux qui s'abreuvent de pleurs
Et tettent la Douleur comme une bonne louve!
Aux maigres orphelins séchant comme des fleurs!

Ainsi dans la forêt où mon esprit s'exile
Un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor!
Je pense aux matelots oubliés dans une île,
Aux captifs, aux vaincus!... à bien d'autres encor!¹⁵

”Le Cygne” är en dikt som handlar om människor som förlorat och som själva är förlorade. Dikten berättar om varelser som befinner sig på fel plats, i fel element, lösta från den kontext som skulle göra dem begripliga. Ytterst är denna kontext religiös. Svanen står som människan hos Ovidius vänd mot himlen, men himlen är ”ironiskt” blå, som vore den likgiltig för det jordiska lidandet.

Men dessa varelser är sprungna ur berättarens medvetande, en berättare vars skapande sätts i rörelse vid anblicken av det förändrade Paris. Den nya staden minner om ett ursprungligt trauma, om en ytterst påtaglig kontextförändring: Haussmanns omfattande rekonstruktion av Paris. Diktjaget tänker på Andromake därför att hon likt honom befinner sig fångad i en ny miljö. Dikten skildrar alltså förhållandet mellan en yttre händelse, en plats som förändrats, och den inre process som förvandlar denna förlust, en förlust som befruktar det fertila minnet: ”Ce Simois menteur qui par vos pleurs grandit / A fécondé soudain ma mémoire fertile”.

Det fertila minnets centrala plats i dikten accentueras genom en ständig växling mellan det yttre och det inre. Så minns diktjaget barackerna och byggnadsmaterialet från ombyggnadens dagar, och introducerar diktens titelfigur, svanen, som i längtan efter vatten släpar vingarna i gruset. Här sker en glidning från ett till synes alldeles realistiskt sceneri till ett mytologiskt. Den förrymda svanen öppnar näbben och utbrister ”Eau, quand donc pleuvras-tu? quand, tonneras-tu, foudre?”. Läsaren får omgående förklaringen till detta brott mot det realistiska: svanen är ”mythe étrange et fatal”, och en given bild för diktaren själv. I Platons *Staten* berättas det att Orfeus återfötts som svan i Hades, och bilden av en diktare i fel miljö återkallar naturligtvis även ”L’Albatros”. I den följande strofen blir kopplingen till skapandet förtydligat. ”Paris change! mais rien dans ma mélancolie / N’a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs, / Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie, / Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.”

Medan Paris förändras är diktjagets melankoli konstant, (”la forme d’une ville / Change plus vite, hélas / que le cœur d’un mortel”). Men samtidigt gestaltas i dikten en annan rörelse som definitivt har med förändring att göra: nämligen rörelsen mellan den yttre världen och diktjagets inre: ”tout pour moi *devient* allégorie”. Varje sinnesintryck transformeras till allegoriska tecken i ljuset av melankolin. Det finns en uttalad motsättning mellan det yttre sceneriet och diktjagets inre bilder, dikten talar uttryckligen om att minnena är tyngre än stenarna – ”mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs” – den inre världen är otvetydigt starkare än den yttre.

Dikten betonar också konsekvent tänkandet och seendet. Men precis som i ”Obsession” handlar det om ett inre, själsligt seende som kännetecknas av projektion snarare än av perception: ”Andromaque, *je pense à vous!*”, ”*Je ne vois qu’en esprit...*”, ”*Là je vis, un matin...*”, ”*Je vois ce malheureux...*”, ”*Je pense à mon grand cygne*”, ”*Je pense à la négresse...*”. Vad som börjar med tanken på en enda människa, ”Andromaque”, växer så till en ren uppräkningslista av var och en som förlorat, ”*quiconque a perdu ce qui ne ce retrouve*”. Därefter kulminerar dikten med en för situationen karaktäristisk opreciserad kollektiv åkallan, ”*Je pense aux matelots oubliés dans une île, / Aux captifs, aux vaincus!...à bien d’autres encor!*” [Mina kurs.] Melankolin fungerar som en storm som transformerar utan urskillning allt som kommer i dess väg, men i stormens öga råder tomhet, frånvaro.

Det råder inga tvivel om att denna minnesprocess är en ambivalent process. Dikten ska läsas som en berättelse om hur den inre världen fullständigt kommer att dominera den yttre. Men genom att poängtera den inre processens primat blir representationen av den yttre världen allt mindre pålitlig. Berättaren förlägger sitt inre trauma till en yttre orsak som han samtidigt erkänner att han själv i någon mån bidragit till att skapa i egenskap av berättare. Den för Baudelaire så typiska självreflexiviteten får nu en ytterligt ambivalent status. Genom dikten har diktjaget upprepade gånger betonat minnesbildernas makt. I slutstrofen stegras denna självreflexivitet till en våldsam självanklagelse där minnet blåser i jakthornet och där den jagade är diktjagets själ.¹⁶

Ainsi dans la forêt où mon esprit s’exile
Un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor!
Je pense aux matelots oubliés dans une île,
Aux captifs, aux vaincus!...à bien d’autres encor!

Så blåser ett gammalt Minne sitt horn
i den skog där min själ irrar utan hem.
Jag tänker på sjömän som kvarglömts på en ö,
på fångna, på besegrade ... och många med dem!¹⁷

Den exil som raderna berättar om är alltså i huvudsak en inre process som jaget utsätter sig själv för. Så kan man läsa slutradernas plötsliga scenförändring: från Paris gator har fokus förflyttats till "la forêt où mon esprit s'exile". Detta ord "forêt" – ett ord som förekommer ytterst sällan i *Les Fleurs de mal* – skorrar ironiskt mot den harmoniskt pastorala skog av symboler, "forêt de symboles", som utgjorde den lyckliga transcendensens hemvist i "Correspondances". Medan den äldre dikten kunde besjunga "les transports de l'esprit", är det just denna inre transport som försatt själen i dess exil i "Le Cygne". Dikten behandlar således inte bara den process som förvandlat det älskade till förlorat, ombyggnaden av Paris, den skapande processen är själv en bidragande orsak till förlusten.

I själva verket kan man förstå diktens tematisering av skapelseprocessen i ljuset av en politisk kontext. Detta skapande minne agerar precis som en form av makt, en form av usurpation som likt Haussmanns rekonstruktion av Paris försätter människan i fel sammanhang. Kritiken mot den makt som orsakade exilen visar sig reproducera essensen av det som skulle kritiseras. Den figurativa processen kännetecknas även den av en kontextförändring, av överföringen av verklighetens Paris till allegoriska tecken.

Detta allegoriska sammanhang bygger till stor del på bilder som hämtats från den romerska guldålderns författare, Vergilius och Ovidius. Men den klassiska kanon som Baudelaire ofta hänvisade till hänger här också samman med Paris och dess historia. I den officiella retorik som följde med revolutionerna var referenserna till det gamla Rom legio. Paris skulle likt Rom förkroppsliga det eviga, kännetecknet på ett riktigt imperium. "Le Cygne" reproducerar inte bara den maktstruktur som placerar tingen i ett nytt sammanhang, dikten reproducerar samma maktstruktur även till innehållet. Den förlitar sig på samma nationellt förankrade, klassiska symboler. Det komplicerar ytterligare förhållandet mellan dikten och den makt som den kritiserar. På avgörande punkter arbetar de på samma sätt.

Frågan om det personliga minnets verkningar är således förknippad med en social minnesprocess, där den emotionellt laddade klassiska rekvisitan från revolutionerna har olika funktioner. Den klassiska traditionen är ge-

nomgående i Baudelaires författarskap relaterad till en nostalgisk dröm om ordning och stabilitet som har med ursprung att göra. I ”Le Cygne” blir det uppenbart att detta ursprung ej går att återvända till. Men likväl återvänder tecknen från det förflutna. Och det kan vara värt att jämföra Baudelaires erinringar om 1848 och dess efterspel med en annan text som också behandlar samma period. I *Louis Bonapartes 18:de Brumaire* noterar Karl Marx just hur makten i och efter 1789 års revolution konsolideras med hjälp av lån av rekvisita från det förflutna:

Människorna gör själva sin historia, men de gör den inte efter eget gottfinnande, inte under omständigheter som de själva valt utan under omständigheter, som är omedelbart för handen givna och redan existerande. Traditionen från alla döda släktled trycker som en mara på de levandes hjärna. Och just då dessa tycks vara i färd med att omfamna sig själva och tingen, att skapa något som man hittills aldrig skådat, just i sådana revolutionära krisepoker besvär de ängsligt gångna tiders andar att komma till sin hjälp, lånar deras namn, kampparoller, kostymering för att i denna gamla ärevördiga förklädnad och med detta lånade språk uppföra de nya världshistoriska scenerna. Så maskerade sig Luther som aposteln Paulus, revolutionen 1789–1814 draperade sig omväxlande som romersk republik och romerskt kejsardöme, och republiken 1848 kunde inte hitta på något än att omväxlande parodiera 1789 och den revolutionära traditionen från 1793–95. På samma sätt översätter nybörjaren, som har lärt ett nytt språk, ständigt detta tillbaka till sitt modersmål, men först då han kan bruka det nya språket utan att i tankarna översätta det tillbaka och sedan han glömt sitt modersmål i detsamma, har han tillägnat sig det nya språkets anda och kan obehindrat använda sig av detsamma.¹⁸

Marx visar hur maktens konsolidering bokstavligen fungerar som en intertextuell process. Processen beskrivs på en gång som en form av retorik i det historiska skådespelet – man lånar rekvisitan från det förflutna för att uppnå en viss effekt i nuet – och som en gradvis frigörelse från ursprunget, från modersmålet. På så vis laddas erinringen med en idealistisk innebörd som förhindrar att lånen från det förflutna blir en godtycklig affär för retoriker. Retoriken är på en gång nödvändig ur ett politiskt perspektiv, för att driva igenom det nya med hjälp av lån från det gamla, men det är en process som inte enbart är instrumentell. Det förflutna är den horisont som förlämnar nuet en meningsfull innebörd, det nya blir bara begripligt om det inlemmas i det gamla, om det översätts till modersmålet. Därefter är det nödvändigt att släppa det modersmål som var förutsättningen för att det nya ska bli tillgängligt. Man måste med andra ord erinra sig det förflutna för att erövra det nya men också bryta, glömma, i rättan tid för att inte låta

sig erövrar av det förflutna. Det är ett slags kontroll över minnet som, rätt använd, kan visa sig vara ytterligt produktiv.

Det är en fin linje som Marx etablerar mellan att erinra och glömma. Det gäller att ”återfinna revolutionens anda, inte låta dess ande gå igen.” När Jacques Derrida kommenterar dessa rader poängterar han hur svårt det är för Marx att skilja mellan återkomstens olika former, mellan det goda och onda spöket, ”Geist” och ”Gespenst”: ”One must forget the specter and the parody, Marx seems to say, so that history can continue. But if one is content to forget it, then the result is bourgeois platitude: life, that’s all. So one must not forget it, one must remember it while forgetting it enough, in this very memory, in order to ’find again the *spirit* of the revolution without making its *specter* return.”¹⁹

Och Baudelaires dikt visar just det omöjliga i att kontrollera minnet. Diktjaget kan inte skilja på den goda erinring som bringar mening till nuet och den onda som i stället hemsöker nuet. Å ena sidan är erinringen ett försök att balansera just den nihilistiska värdeutplåning – vad Derrida kallar ”bourgeois platitude: life, that’s all” – som följer med att gå vidare, med att glömma. Men å andra sidan kan detta minne också, som i ”Le Cygne”, fullständigt exproprieras den nya verkligheten.

Baudelaire hade tidigt i sitt författarskap kopplat samman estetik och objektivitet i sina försök att balansera verklighetens kaos och relativitet. Men i ”Le Cygne” uppdagas att denna estetiska objektivitet som den klassiska traditionen får symbolisera är historiskt betingad. Hänvisningarna till den stabila klassiska traditionen är ett försök att åter skapa ordning i ett föränderligt nu, men varje erinringsförsök ökar i själva verket oordningen i nuet. Poetens språk visar sig bestå av ett ständigt främmandegörande av den nya verkligheten, ett ständigt projicerande av sina tidigare, klassiska läsfrukter över det nya Paris.

Exilen består följaktligen av en vilsenhet, av en i det närmaste bokstavlig oförmåga att orientera sig när alla epoker blir närvarande samtidigt. I en sådan tid blir den klassiske diktaren själv en anakronism, och hans språk obegripligt. Svanen är ”mythe étrange et fatal”, både löjlig och sublim, ”ridicule et sublime”. Hemsökt av det som är dött, vilket här alltså inbegriper den kanon med den romerska guldålderns författare som Baudelaires dikt bygger på, är diktaren själv att likna vid en osalig ande, en själ i exil.

Melankolins text

”Le Cygne” skulle kunna bestämmas som en skildring av hur subjektet omöjligt kan vara autentiskt i en sådan förvirring som följer med moderniteten. För strängt taget har poeten inte längre någon kontroll över den språkliga process han beskriver. I slutstrofen reduceras subjektet till en passiv instans, jagat av det obevekliga minne som frigjorts från det subjekt det var satt att tjäna. Diktens slutstrof innehåller följaktligen aposiopesens tre punkter, ett retoriskt uppgivande inför möjligheten att säga någonting ytterligare.

Men denna uppgivenhet får en annan lyster om man ser till vilket sammanhang som den är riktad. ”Le Cygne” är en tilltalets dikt, som förlitar sig såväl till dedikationen som apostrofen. Vi minns att svanen vänder sig mot den ironiskt blå himlen som om den förebrådde Gud, ”Comme s’il adressait des reproches à Dieu”. Kort sagt: vad innebär det att adressera sina förebråelser till det som är frånvarande?

Melankolin förknippas traditionellt med såväl förlusten som skapandet. Den förlust som dikten till en början gör gällande som orsak till hela processen är Paris metamorfos. Men denna orsak är också reversibel, enligt välkänt metaforiskt mönster. Dikten inleds med att apostrofera en kvinnogestalt – ”Andromaque, je pense à vous!” – vilket kulminerar med att allt som kommer i diktjagets väg underordnas melankolins transformation. Det nya Paris minner om Andromake i fångenskap, men det omvända är lika giltigt: Andromake minner om Paris. Det skulle också gå att konstruera en kausal kedja där melankolin orsakas av en ursprunglig förlust vilken åter väcks till liv vid åsynen av något ytterligare förlorat, i det här fallet Paris.

Denna förlust är också förankrad i förhållandet mellan föräldrar och barn. Svanen har hjärtat fullt av ”son beau lac natal” och de övergivna kallas ”orphelin”. Även i dedikationen till Victor Hugo finner man denna tematik, det berättas i Claude Pichois biografi om hur Baudelaire sänder Hugo en dedicerad kopia av ”Le Cygne” med uppmaningen att inte läsa med en sträng blick, utan med ”ett faderligt öga”.²⁰ Baudelairens dikt påminner oss om kopplingen mellan fadern och ”la Patrie”, mellan familjen och fosterlandet.

I sin klassiska essä från 1916 ”Trauer und Melancholie” förklarar Freud att sorg och melankoli utlöses av orsaker som sammanfaller, ”när de över-

huvudtaget går att förstå”. Sorg är, menar Freud, ”reaktionen på förlusten av ett älskat objekt, eller en abstraktion som trätt i dess ställe, exempelvis fäderneslandet, friheten, ett ideal och så vidare”. Melankolin är även den en reaktion på förlusten av ett älskat objekt, eller ”förluster av en mer ideell natur”, men förbunden med en mindre medveten objektsförlust. Melankolikern är en person som objektifierar sig själv, vänder sitt samvete mot sig själv. Hos denne ser vi enligt Freud ”hur en del av jaget sätter sig över en annan del av jaget, bedömer det kritiskt och gör det såsom till ett objekt”.²¹ Denna kritiska instans ses som avspjälkad från jaget, och Freud definierar den som samvetet. Detta kan jämföras med den självreflexiva ambivalens som finns inskriven i ”Le Cygne”, och som kulminerar med slutstrofens brutala jaktmetaforik, där själen jagas av minnet: ”dans la forêt où mon esprit s’exile / Un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor”. Detta är ett exempel på hur Baudelaire vänder sig mot sig själv, gör sig själv till objekt.

Men Freud menar vidare att melankolikerns självförebråelser egentligen är riktade mot någon annan. Melankolikerns klagan är anklagelser som springer ur ett objektval, ur en ”libidinös bindning till en särskild person; genom inflytandet av en verklig kränkning eller missträkning på den älskade personen inträffar en omvälvning i denna objektrelation.” Vad som följer är en identifikation mellan det förlorade objektet och jaget, varpå skuggan av objektet faller på jaget. Objekt förlusten förvandlas till en jagförlust. Detta kopplas till narcissismen, då den ”narcissistiska identifikationen blir en ersättning för den erotiska laddningen, kärleksrelationen behöver därmed inte ges upp trots konflikten med den älskade personen.” Precis som sorgen är melankolin en reaktion på förlusten av kärleksobjekt, men till skillnad från sorgen har denna förlust en ambivalent prägel. Genom att ta hämnd på det egna jaget genomför melankolikern en hämnd på det förlorade objektet. I detta avseende kan man alltså tala om den melankoliska texten som en kritisk text. Den är riktad mot subjektet självt, men också mot någon annan som subjektet på en gång försöker bevara och bestraffa.

Går man till Baudelairens biografi öppnas perspektiv för att se paralleller mellan den föräldralöshet som ”Le Cygne” tematiserar och den prekära familjesituation som poeten befann sig i. Baudelairens förhållande till modern var omvittnat problematiskt. Men intimsfärens kontext tangerar också den samtidspolitiska. Fadern avled när Baudelaire bara var sex år och modern

gifte därefter om sig med Jacques Aupick, en officer som kom att göra en lysande karriär som general i Paris, och som sedermera blev både ambassadör och senator. Baudelairebiografierna berättar om att antal maktdemonstrationer från styvfaderns sida. Aupick skickade 1841 iväg den unge Charles till Indien, en resa som Charles avbröt för att återvända till Paris och påbörja sin författarbana. Generalen var också drivande i den process som satte den ekonomiskt vårdslöse styvsonen under förmyndarskap.

Konflikten gällde inte minst den unge Charles yrkesval. Genom styvfaderns försänkningar i den diplomatiska världen var karriärvägen redan utstakad för den unge Baudelaire, en väg som poeten in spe valde att avvika från. Animositeten mellan styvfar och styvson gjorde också att Baudelaires relation till modern blev ytterst ansträngd, vilket Baudelaires privata korrespondens tydligt visar. Först efter Aupicks död 1857 kom förhållandet dem emellan att förbättras. Men relationen är från sonens sida alltid präglad av undfallenhet och rädsla. I *Hugskott* kan man läsa: ”Min mor är otrolig; man måste på en gång frukta henne och behaga henne.”²²

Förhållandet mellan generalen, modern och poeten har turnerats flitigt i de böcker som framför allt behandlar Baudelaires politiska hållning. Richard D.E. Burton menar att styvfadern, som fortsatte att göra karriär efter statskuppen 1851, förkroppsligade den konservativa makt som konsoliderades med den andra republiken:

For Baudelaire to repudiate him and all he stood for was to assert his authentic manhood over and against the infantilizing constraints of the *conceil judiciaire*, to align himself unreservedly with his real father François Baudelaire who, in abandoning his priesthood, had himself espoused the revolutionary cause more than fifty years before, and symbolically to reject the bogus patriarchal or pseudo-patriarchal powers, against which, as we have seen, much of his published writings had been explicitly directed. At the very outset of the second republic, Baudelaire emphatically declared himself to be his own man.²³

Baudelaires beteende under revolutionsupplöpet i februari 1848 liknas vid en Hamlet som ser en chans att straffa Cladius. Berömt är också styvsonens uttalande under revolutionsdramat: ”il faillait aller fusiller le général Aupick”.²⁴ Någon utrerat oidipal tolkning behöver man alltså inte göra för att se att det finns en koppling mellan det faktum att Baudelaire dedicerar en dikt som berör revolutionshändelserna där styvfadern var inblandad till

en uttalad fadersfigur och tillika författare i exil, Victor Hugo, med en önskan att bli läst med faderlig blick.

Sartre är i sin bok om Baudelaire övertygad om att pojken Charles separation från modern är avgörande för förståelsen av poeten Baudelaire. Det är värt att notera att Sartre just förbinder Baudelaires självreflexivitet med förhållandet till modern och styvfadern. De slängde ut honom och dömde honom till separat tillvaro, han väljer sig själv och fixerar sig vid sin egen identitet för att alla har övergivit honom.²⁵

Självreflexiviteten i Baudelaires dikt kan alltså även läsas som ett ambivalent förhållande till en modersfigur, där diktjagets förhållande till det förlorade blir en fråga om makt och usurpation. Den lärdom som ”Le Cygne” lär ut är att tecknets betydelse förändras när kontexten förändras, efter traumat kan inga betydelser längre vara som de var förut. Kanske är det då ett misstag att läsa tecknet Andromake med den klassiska, tragiska innebörden för ögonen. I ”Le Cygne” kan man lika gärna se ett familjedrama förborgat, där den döde fadern kan liknas vid Hector, modern vid Andromake, General Aupick vid Helenus, och usurpatorn Louis Napoléon vid Pyrrhus.

Vad som är särskilt intrikat med Baudelaires dikt är hur den faktiskt kan formulera en kritik som ur ett perspektiv inte alls ser ut som kritik. Andromake är i den klassiska traditionen en tragisk och nobel gestalt, och ”Le Cygne” tycks anspela på just denna innebörd. Men diktens effekt beror på hur den apostroferade uppfattar sig själv, på den kontext som yttrandet ingår i. Ur familjedramats perspektiv blir innebörden genast tvetydigare. Andromake är även en usurperad person, någon vars öde är underordnat en starkare vilja. F.W. Leaky noterar att beskrivningen av Andromake gestaltas som ett fall:

[t]hrough each successive image we are made to follow, as if with our own eyes, that sad *downward* movement: of the great herself (as the initial emphasis twice given to her name implies), she *falls* from the arms of her great consort into subjection under Phyrros (whose pride humbles her), and must now bow down in a transport or 'ecstasy' of grief, beside the simulacrum of Hector's tomb; from being great Hector's widow, she has now sadly *declined* to being the wife of the base-born Helenus.²⁶

Vad som vid första anblick framstår som en elegisk klagan över alla som förlorat, kan alltså i lika hög grad vara en förtäckt smädelse och en reell kritik. Men denna kritik är samtidigt maskerad. Diktaren är visserligen är-

lig, men samtidigt inte kapabel att kontrollera denna ärlighet. Strängt taget är orden inte ens sprungna ur subjektet. Minnet är fertilt, genererar sin egen teckenproduktion. I Baudelaires dikt förläggs på så vis den skapande instansen som formulerar kritiken utanför den entitet som vanligtvis tillskrivs ansvaret i en juridisk mening, subjektet, till det Minne som jagar diktjaget i den avslutande strofen. Vi läsare måste vara försiktiga med att alltför starkt identifiera subjektet bakom yttrandet (eller sujet de l'énonciation) med det subjekt som finns i yttrandet (sujet de l'énoncé) Vi måste komma ihåg vad texten vill få oss att glömma: att det Minne som framstår som agent i dikten är producerat av subjektet bakom yttrandet.

Man kan i ”Le Cygne” sålunda se hur produktiv denna inom fiktionen iscensatta självreflexiviteten samtidigt är för Baudelaires konkreta syften. Genom att klyva sig själv i ett subjekt och ett objekt, i ett Melankoliskt Minne och en Plågad Själ, lyckas poeten producera utsagor som i samma ögonblick producerar honom som någon som inte har kontroll över sitt språk. Minnesbilderna är ofrivilliga, bemäktigande: ”une image m'opprime”. Men detta är autenticitetsretorik. Den mest effektiva av alla retoriska utsagor är den som tycks ha lösts från sin talare, som framställs som producerad av en slump och som därför aldrig kan bortförklaras med hänvisning till talaren själv. Den inkongruens som uppstår mellan utsagans jag – som hävdar att det inte är någon talare – och det författarjag som de facto skapar utsagan, är produktiv även om innehållet är negativt.

Här stöter vi på en något paradoxal effekt i den metafiktionella strategin. I en text där subjektet i texten hela tiden markerar sin närvaro, dubblar sig själv och gör sig själv till objekt så tenderar det samtidigt att försvinna. Det finns helt enkelt för många konträra bilder av jaget i texten för att kunna återföras på ett samlande jag. Detta kluvna jag som är metafiktionens försvinner därför att det fikionaliseras ju mer det hävdar sin närvaro i texten. Det är ett problem för teorin, som förundrar sig över alienationen i spegelbilden, men en grundförutsättning för poesins ”jag” att likt Alice kunna försvinna i textens underland.

Ett något sorgsnare slut vore dock rimligare i en text om Baudelaire som sanningssägare och maskbärare. Detta slut finner man i dikten ”La Béatrice” där berättaren hemsöks av demoner som kallar honom för ”cette ombre d'Hamlet”. De anklagar honom för att vara en skådespelare som spelar sin roll, ”il sait jouer artistement son rôle”. Dessa anklagelser, förklarar berätt-

taren, hade inte bekommit honom det minsta om han inte hade sett sin hjärtas drottning, "La reine de mon cœur", skratta med dessa demoner som anfäktade honom och dessutom smeka dem med en smutsig smekning, "sale caresse". Återigen förmår inte den idealiserade leva upp till sin drottningroll. Dikten är skriven av en maskbärare som anklagar en annan.

Svanen
Till Victor Hugo

I

Andromache, jag tänker på dig! En liten ström
som fattigt speglar i dystra reflexer
en drottningens gränslösa änkesorg,
denna låtsade Simois vars flöde växer

av din gråt har plötsligt befruktat mitt minne
när jag korsade det nya Carrousel (idag
är det gamla Paris försvunnet; mera snabbt
än människohjärtat skiftar en stad och dess drag!)

Jag ser för mitt inre lägret av baracker,
kapital som huggs ut, alla växter, ett berg
med kolonner, block som pölarna gjort gröna
och ett virrvarr av skräp i skiftande färg.

Därborta låg förr ett stort menageri;
en morgon, den stund då ljuset stiger
och Arbetet vaknar och renhållningsfolket
rör upp en orkan i luften som tiger

såg jag där en svan som flytt från sin bur.
På gatstenen sökte den mödosamt gå
med simfötter, släpande sin vita skrud
mot marken; den ville med näbben nå

en uttorkad rännsten, och badade i dammet
sin vinge. Med hemsjöns fägring för sin syn
kved den: "När kommer ni, åska och regn?"
Ibland kan jag se den arma mot skyn

sträcka sin skälvande hals begärligt
– mot skyn, brutalt och ironiskt blå –
lik Ovidius' mänska, en ödestung, sällsam
myt – är det Gud den vill förebrå?

II

Paris förändras, men min melankoli
är densamma! Lyftkranar, marmorblock, unga
palats, gamla stadsdelar – allt blir symboler
och minnena trycker mig, kvaderstenstunga.

Och framför detta Louvre förföljer mig en bild:
på min stora svan tänker jag, vild och underlig
i åtbörder, som flyktingen löjlig och sublim,
förtärd av sin rastlösa längtan; och på dig,

Andromache, fallen ur en lysande makes
famn som usel boskap i Pyrrhos' hand
ack! Hélenos' hustru, och änka efter Hector,
mot den tomma graven böjd i extatisk brand!

Jag tänker på negressen som lungsjuk och mager
med stirrande ögon travar i dyn
och söker sina avlägsna kokospalmer
bakom dimmornas ändlösa murar i skyn,

på alla som mist vad de aldrig, aldrig
kan finna! På dem vars tårar ej sinar,
diande Smärtan som en varginna!
På hemlösa barn som likt blommor förtvinar!

Så blåser ett gammalt Minne sitt horn
i den skog där min själ irrar utan hem.
Jag tänker på sjömän som kvarglömts på en ö,
på fångna, på besegrade ... och många med dem!

(Sv. övers. Ingvar Björkeson)

Noter

1. Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, New York 1967, s. 22.
2. Charles Baudelaire, *OEuvres Complètes*, 1961, s. 74.
3. Walter Benjamin, ”Baudelaire”, i *Paris 1800-talets huvudstad Passagearbetet 1*, övers. Ulf Peter Hallberg Stockholm/Stehag 1990, s. 242.
4. Michel de Certeau, ”History: Science and Fiction”, i *Heterologies. Discourse on the Other*, övers. Brian Massumi, Minnesota 1986, s. 200.
5. Fredric Jameson, *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, New York 1981, s. 251.
6. Baudelaire, *OEuvres Complètes*, s. 11.
7. *Det ondas blommor*, övers. Ingvar Björkeson, Stockholm 1987, s. 34.
8. Sandra L. Bermann i *The Sonnet Over Time A Study in the Sonnets of Petrarch, Shakespeare and Baudelaire*, Boston 1984, s.131.
9. Baudelaire, *OEuvres Complètes*, s. 71.

10. *Det ondas blommor*, s. 92.
11. Anders Cullhed, "Den bortvände Baudelaire" i *Solens flykt*, Stockholm 1993, s.71.
12. *OEuvres Complètes*, s. 20.
13. *Ondskans blommor*, s. 43.
14. Michael Hamburger, *The Truth of Poetry*, London 1969, s. 16.
15. *OEuvres Complètes*, s. 81 ff. Av utrymmesskäl har Ingvar Björkesons svenska översättning placerats efter den löpande texten.
16. Att slutstrofen konnoterar jakt har noterats av F.W. Leaky i "The Originality of Le Cygne" i *Baudelaire Collected Essays, 1953–1988*, s. 102.
17. *Det ondas blommor*, s. 120.
18. Karl Marx, *Louis Bonapartes 18:de Brumaire*, Stockholm 1939, s. 11 ff.
19. Jacques Derrida, "From Specters of Marx" trans. Peggy Kamuf, i *Writing Performance. A Derrida Reader*, ed. Julian Wolfreys, Edinburgh 1998, s.152 f.
20. Se Claude Pichois & Jean Ziegler, *Baudelaire*, London 1988, s.305. I brevet till Hugo skriver Baudelaire också "Voici des vers faits pour vous et en pensant à vous".
21. Sigmund Freud, "Sorg och melankoli", övers. Bengt Warren, i *Divan* 1/1997, s. 7 ff.
22. Baudelaire, *Mitt nakna hjärta*, övers. Tove Fahlén, Stockholm 1991, s.39.
23. Richard D.E. Burton, *Baudelaire and the Second Republic: Writing and Revolution*, Oxford 1991, s. 101. Kopplingen mellan de personliga och politiska besvikelserna betonas också i Eugene W. Hollands *Baudelaire and Schizoanalysis*, Cambridge 1993, s. 6: "of all the many disappointments in Baudelaire's life, the rise to power of Napoléon III resonates most fully in the public texts (including the journals and notebooks); it finds an uncanny echo in the other major disappointments of his life, which fills the private correspondance: the loss of his parental inheritance to a trusteeship imposed by his stepfather and mother."
24. Se exempelvis F.W.J. Hemmings, *Baudelaire – The Damned*, London 1982, s. 92.
25. Sartre, s. 20 f.
26. Leaky, s. 109.

Moderna positioner

Om Baudelaire och Hamsun

Johan Edlund

Charles Baudelaire räknas ofta som en av portalgestalterna i intonerandet av det moderna idiom som kom att öva inflytande över litteraturens utveckling i modernistisk anda under 1800-talets andra hälft och även under vårt eget 1900-tal. Författarskapets status som normerande för modernismens framväxt har allt mer befästs, främst genom upprepade nyläsningar av diktsamlingen *Les Fleurs du mal* (1857) samt prosadikterna i *Le Spleen de Paris* (utgivna 1869).

Baudelairens författarskap utgör alltså ett av fundamenten i den strömning med internationalistiska förtecken, den litterära modernismen, som förslagsvis (och schematiskt) kan beskrivas som en heterogen samling konstnärliga reaktioner på moderniteten. En gemensam nämnare bland dessa reaktioner tycks vara en ökad uppmärksamhet kring det litterära språket, eller snarare sökandet efter ett tidsenligt språk i ett brott med en tidigare gemensamt erkänd beskrivning av verkligheten. Modernismen kan alltså förstås som ett både epokalt och kvalitativt begrepp.

Knut Hamsuns författarskap har under de senaste decennierna alltmer betonats som ett av de centrala för den nordiska romanens utveckling under modern tid. Det är rimligt att poängtera, som Birgitta Holm gör, att för norskt vidkommande kom moderniteten in i litteraturen med Hamsun.¹ Även författarskapets status som delaktigt i den moderna litteraturens kanon över huvud har understrukits.²

Följande sidor syftar till en jämförelse av dessa båda författarskap, ett komparativistiskt försök via några nedslag i respektive författares verk, snarare än en intertextuell läsning. De länkar jag vill fokusera utgörs av de båda författarskapens förhållningssätt till, deras konstnärliga reaktioner på, den moderna storstadens anda av *Gesellschaft*, dvs. en urban miljö präglad av industrialisering, sekularisering och rationell genomlysning.

Frågan om influens, huruvida Hamsun kom i kontakt med Baudelaires texter vid tidpunkten för sitt genombrott, kan med relativ säkerhet besvaras nekande. Hamsun vistades under ett par år på 90-talet visserligen i Paris, men detta efter genombrottet med romanen *Sult* och efter att ha skrivit programskriften "Fra det ubevidste Sjæleliv" år 1890. Dessutom behärskade Hamsun inte det franska språket. Baudelaires författarskap tillhör inte dem som vanligen nämns i Hamsun-litteraturen som tänkbara influenser, här framhålls istället namn som Nietzsche, Dostojevskij och Strindberg. Att spekulera i möjligheten av att Hamsun kommit i kontakt med Baudelaires verk via hörsägen eller på annat sätt i den kulturkrets där han vistades kan möjligen vara underhållande men annars knappast fruktbart.

Vilka iakttagelser är möjliga att göra vad gäller generella likheter och skillnader dessa två författarskap emellan? Vad förenar i fråga om positioner i poetik? Vilka jämförelser är intressanta att göra mellan två till synes så skilda kulturmiljöer som Baudelaires, och även Bonapartes och Haussmanns Frankrike/Paris under mitten av 1800-talet, och det Norge/Kristiania Hamsun återvände till mot slutet av 1880-talet, då hans vandringsår i USA var till ända? Olikheterna ter sig vid en första anblick onekligen mer slående än likheterna. En rad problem kopplade till faktorer som genre- och epokbegrepp kan påtalas. Situationen påbjuder uppmärksamhet kring det faktum att jämförelsen innebär en konstruktion, samt självfallet att endast mycket grova konturer kan skisseras i detta sammanhang. Konstruktionen är här tänkt att tjäna ett specifikt syfte – den innebär ett försök att finna gemensamma länkar som kan vara fruktbara för förståelsen av de båda författarskapens principiella modernitet.

Uppgiften går inledningsvis ut på att översiktligt skissera den förändring vad gäller diktarrollen, diktarens uppgift och självförståelse, som ägde rum i Baudelaires Frankrike runt seklets mitt och i Hamsuns Norge uppskattningsvis mellan 30 och 40 år senare. I centrum för denna utveckling står litteraturens autonomisering och därmed diktarens nyfunna roll som berövad – alternativt frigjord från – sin helgongloria, för att tala med Walter Benjamin.

Den följande avdelningen har jag ägnat en jämförelse av Baudelaires företal till *Le Spleen de Paris* (tryckt 1869) och Hamsuns programskrift "Fra det ubevidste Sjæleliv" (1890). Studiet gäller här de båda inför positioner inför en modernistisk poetik, inte en eventuell intertextuell relation. Vidare

söker jag genom nedslag i Baudelaires prosadikt "Massorna" ("Les foules" (1861)) och Hamsuns roman *Sult* (1890), utveckla och nyansera kommentarerna i det föregående. Uppmärksamheten riktas här speciellt mot aspekter av hur upplevelsen av rörlighet, i det egna jaget och i den omgivande urbana miljön, omformas och används till estetisk produktivitet.

Diktarroll och självförståelse

Den Hamsun som återvände till Norge mot slutet av 1880-talet, efter år av kringflackande och umbäranden i USA, var i mångt och mycket en märkt man. Närmast manisk i sin ambition att lyckas som diktare och präglad av aversion mot de demokratiska tendenserna i den nya världen, hade nu allt satsats på ett kort – att slå igenom som författare med romanen *Sult*. Det Norge han återsåg efter exilen hade förändrats radikalt, inte minst ekonomiskt och politiskt. Nationen hade moderniserats på en rad sätt och Kristiania började allt mer likna en storstad. Den demokratiska kampen präglades i Norge av att landet, sedan frigörelsen från danskarna 1814, befann sig i ofrivillig union med Sverige. Strävandena för parlamentariskt självstyre formades därför i hög grad av en nationalistisk aspekt. Detta invercade på litteraturen och diktarrollen. Diktargenerationen före Hamsun, "de fire store" – Henrik Ibsen, Jonas Lie, Bjørnstjerne Bjørnson och Alexander Kielland – hade i kraft av sin nationellt präglade litteratur gjort anspråk på att ge uttryck för den norska folksjälen, folkets röst, och därmed hade de också givits en unikt upphöjd status. I takt med samhällets modernisering underställdes nu emellertid diktarens produktion i allt högre grad varumarknadens spelregler. För Hamsun accentuerades konflikten mellan diktarens traditionella, nationellt förankrade uppgift och den roll han tvingades inta av ekonomisk nödvändighet. Idealen kontrasterades mot verkligheten. Det höga tycktes stå i opposition till det låga. Desillusion låg nära till hands – hur kunde diktarens uppgift egentligen definieras när resultatet av hans arbete, artikeln eller diktverket, var möjligt att taxera som resultatet av vilket arbete som helst?

Hamsun opponerade sig starkt mot den föregående generationens närmast sakrosankta diktarroll. Under en föreläsningsturné som företogs i södra Norge år 1891 propagerade han för en ny typ av psykologiserande litteratur ställd i opposition till 80-talets samhällstillvända litteratur.

Hamsun tycks vid denna tidpunkt även ha utvecklat en medvetenhet om den moderne diktarens roll, en roll som aldrig medger att författaren glömmen den faktor som i sista hand ofta är bestämmande för den dagliga verksamheten – spaltpriset per centimeter. Vidare reagerade Hamsun mot den diskrepans mellan ideal och verklighet vad gäller levnadssätt han tyckte sig se tydligt hos de upphöjda ”fire store”. Ibsen var favoritobjektet för Hamsuns nedgörande polemik. I linje med vad som kallats ett borgerligt uppror förfäktade Ibsen i teorin anarkismen medan han fortsatte att leva ett puritanskt, borgerligt liv. Mot denna dubbla bokföring höjdes Hamsuns röst. Det var mot representanterna för detta hyckleri upproret riktades.

*

I Baudelaires Frankrike hade redan de politiska konsekvenserna av händelserna kring 1848 års revolution och Louis Napoleon Bonapartes maktövertagande 1851 bidragit till förändringar vad gäller diktarrollen och diktarens självförståelse. Priscilla Parkhurst Ferguson har påpekat att flanerandets tematik utgör nyckeln till Baudelaires syn på konstnären och dennes förhållande till samhället: ”Despite Balzac’s early classification of the artist-flâneur, Baudelaire’s recasting set the archetype of the flâneur as modern artist and the artist of modernity. Baudelairean flânerie offers the key to Baudelaire’s conception of the artist and his tortured relationship to society”.³

Den nya självförståelse vad beträffar diktarens uppgift som Baudelaire intonerade hade den hektiska, socialt och politiskt turbulenta storstaden som förutsättning. Under åren 1853 till 1870 stod prefekten Haussmann som tongivande regissör för det drama som innebar en radikal förändring av Paris materiella organisation. Moderniseringarna, exempelvis i form av nya raka boulevarder, gatljus och sanitära system, inverkade starkt på förändringarna av stadsbornas livsvärld. Dessa omvälvningar bidrog till utformandet av den parisbild och den parisiska atmosfär som mytologiserats på skilda sätt alltsedan Baudelaires dagar. Här, i det omskakande och flyktiga moderna storstadslivet, blev diktarens nyfunna uppgift att ta pulsen på det nya i form av det urbant modernas lockelser och faror. Förutom dessa faktorer spelade även förvandlingen av det mänskligt utförda arbetet – inklusive det konstnärliga arbetet – till handelsvara, en viktig roll i omdefinie-

ringen av den konstnärliga självförståelsen. Vi möter tanken om tillnyktring och avhelgande formulerad i Karl Marx vision om förflyktigandet av traditionella levnadsmönster i den moderna miljön:

Alla fast inrotade förhållanden och dem åtföljande gamla ärevördiga föreställningar och åskådningar upplöses, alla nybildade föråldras innan de hinner förbeñas. Allt som är fast förflyktigas, allt heligt profaneras, och människorna blir tvungna att betrakta sin levnadsställning och sina ömsesidiga förbindelser med nyktra ögon.⁴

För Baudelaire kom den prostituerade att tjäna som identifikationsobjekt för honom själv och som symbol för förvandlingen av diktarrollen. I sin egenskap av både säljare och vara, subjekt och samtidigt objekt i samma gestalt, kunde hon identifieras med diktaren som ju i allt högre grad tvingades till den ”själens heliga prostitution” Baudelaire talar om i prosadikten ”Massorna” (”Les foules”) – att anpassa sin konstnärliga strategi och produktion efter marknadens hastigt föränderliga smak. Diktaren tvingades nu göra reklam för sig själv. Redan 1846 hade Baudelaire i ”Råd till unga litteratörer” (”Conseils aux jeunes litterateurs”) illusionslöst konstaterat:

Hur vackert ett hus än verkar, så är det dock framför allt – innan man lägger märke till dess skönhet – ett visst antal meter högt och ett visst antal meter brett. – På samma sätt är litteraturen, som är det mest ovärderliga ämnet, först och främst spaltfylld; och om inte namnet ensamt garanterar vinst bör den litteräre arkitekten sälja till varje pris.⁵

Den prostituerade tjänade även som symbol för upproret mot det borgerliga samhället – inte minst därför blev hon i Baudelairens ögon en heroisk gestalt. Upproret måste emellertid paras med anpassning. Diktaren tvingades nu att tänka ut vad som kunde intressera det läsande borgerskapet, den nya massan, och anpassa varan, diktverket, därefter. Kanske var han till och med tvingad att skapa sin publik?

Den nya sakligheten i förhållande till den egna konstnärsrollen, resultatet av det konstnärliga arbetet och därmed närkontakten med publiken, frivillig eller ej, tvingade diktaren ut på gatan.

I mängden, i storstadens brusande energier gjorde sig diktaren nu en arbetsplats. Diktaren gjorde sig till flanör.⁶ Baudelairens egen bestämning av denne gestalt kommer väl till uttryck i essän ”Le Peintre de la Vie Moder-

ne” (1863). Föremålet för Baudelaires beskrivning är konstnären Constantin Guys:

Folkmassan är hans element på samma sätt som luften är fåglarnas och vattnet fiskarnas. Hans passion och profession är att *uppgå i massan*. För den fulländade flanören, för den passionerade betraktaren är det en ofantlig glädje att bosätta sig i hjärtat av mängden, mitt i rörelsens ebb och flod, i det flyktiga och obestämda. Att vara hemifrån och ändå känna sig hemma överallt; att se världen och vara världens centrum och ändå vara dold för världen – se där några av dessa oberoende, passionerade, opartiska naturers mest förbisedda njutningar, som språket blott tafatt kan beskriva. Betraktaren är en *prins* och fröjdar sig överallt inkognito. [---] På detta sätt träder den, som älskar det allomfattande livet, in i mängden som i en ofantlig reservoar med elektricitet. Man kan också likna honom vid en spegel lika ofantlig som denna mängd; vid ett kalejdoskop utrustat med medvetande, vilket vid varje sin rörelse återger det mångskiftande livet och det rörliga behaget i livets alla element. Det är ett *jag*, som är omätligt på *icke-jaget* och som, i varje ögonblick, återger detta och uttrycker det i bilder, som är mer levande än livet självt, alltid instabila och flyktiga.⁷

Utgångspunkter

Den inledande utgångspunkten för resonemang kring Baudelaires position rörande en modern poetik är författarens ord till chefredaktören för ”La Presse”, Arsène Houssaye, i företalet till *Le Spleen de Paris* (publicerad 1869):

Vilken av oss har inte i sina äresjuka stunder drömt om underverket av en prosa, poetisk och musikalisk, utan rytm och utan rim, lagom motspänstig för att forma sig efter själens lyriska strömdrag, drömmens vågrörelser, medvetandets ryckvisa språng?

Det är framför allt ur upplevelsen av de stora världsstäderna, ur korsningen av deras otaliga förbindelser som detta efterhängsna ideal födes. Har du inte själv, käre vän, försökt att i en *sång* tolka *glasmästarens* gälla rop och på lyrisk prosa ge uttryck åt alla de olidliga impulser som detta rop sänder upp mot vindskuporna tvärs igenom gatans seglande töcken?⁸

Ur Baudelaires dröm om den lyriska prosan sprang prosadikten, en legering av allegoriskt berättande och lyrisk beskrivning som ibland upprepar teman och motiv från verslyriken. Stoffet, ofta i form av ett skarpt poängterat novellförlopp, framställer ett slags modernitetens ur-scener.⁹ Scenerna förankras i konstnärens uppfattning av typiska reaktionssätt hos storstads-människor bundna till en modern social kontext. Konstnärsmotivet under-

stryks ofta, texterna tjänar då som metapoetiska kommentarer kring det konstnärliga skapandet. Walter Benjamin har i en notis anmärkt att Baudelaires passage ovan ger anledning till ett dubbelt konstaterande:

Den upplyser för det första om det intima samband som föreligger hos Baudelaire mellan chockens mekanism och beröringen med storstadsmassorna. Den upplyser vidare om vad som här egentligen avses med massor. En klass, ett på något sätt strukturerat kollektiv kan det inte vara tal om. Det rör sig i själva verket om det amorfa myllret av passanter, om gatupubliken.¹⁰

Denna heterogena massa utgjorde nu författarens publik. Från författarens sida krävdes nu i högre grad än tidigare lyhördhet inför de moderna män och kvinnor som, i likhet med författaren själv, var hänvisade till att ”uppgå i massan” – *épouser la foule*.¹¹

*

Som vidare material för jämförelse tjänar Hamsuns programskrift ”Fra det ubevidste Sjæleliv”, som publicerades första gången i tidskriften *Samtiden* hösten 1890. Texten utgör ett instruktivt exempel på det litterära fadersupproret. Hamsun sökte genom kritik av det rådande litterära klimatet skapa legitimitet åt sin egen personliga smak. Med polemisk udd riktad mot vad han uppfattade som en otidsenlig borgerlig roman begränsad av en realistisk estetisk form, och upptagen med den enskilda episka episoden, torgförde här Hamsun sin egen vision om en psykologiserande litteratur som skulle vara i fas med det liv ”vor Tids nervøse, undersøgende og lyttende Mennesker” lever. Hamsun ville ställa litteraturen i ett omedelbart förhållande till den moderna människans komplexa existens och faktiska liv:

Hos flere og flere Folk, der lever et anstrængt Tankeliv, og dertil er ømtaalige af Gemyt (till sinnet, min anm.), opstaar der ofte sjælelige Virksomheder af det underligste Slags. Det kan være aldeles uforklarlige Sandsetilstande: en stum, aarsagsløs Henrykkelse; et Pust af psykisk Smærte; en Fornemmelse af at blive talt til fra det fjærne, fra Luften, fra Havet; en grusom, fin Lydhørhed, der bringer en til at lide endog af Suset fra anede Atomer; en pludselig, unaturlig Stirren ind i lukkede Riger, der slaaes op; Anelsen af en forestaaende Fare midt i en sorgløs Stund, – altsammen Foreteelser, som har den allerstørste Betydning, men som raa og enkle Høkerhjærner ikke kan fatte. De er ofte for flyktige til at gribes og holdes fast, de varer et Sekund, et Minut, de kommer og gaar som farendе Blinklys; men de har trykket et Mærke, afsat en Fornemmelse, før de forsvandt. Og af disse næsten umærkelige Mimosebevægelse i Sjælen kan der hos Individier med fornø-

den Modtagelighed opstaa Tanker, der tilsidst slaar ud i Beslutninger og Gærninger den Dag, da Mimosen skyder Blad.

[...]Hvad om nu Literaturen i det hele taget begyndte at beskæftige sig lidt mere med sjælelige Tilstande, end med Forlovelser og Baller og Landturer og Ulykkeshændelser som saadanne? [...] der blev [...] flere *individuelle Tilfælde* i Bøgerne, og disse forsaavidt kanske mere svarende til det Sindsliv, som modne Mennesker i Nutiden lever. Vi fik erfare lidt om de hemmelige Bevægelser, som bedrives upaaagtet paa de afsides Steder i Sjælen, den Fornemmelsernes uberegnelige Uorden, det delikate Fantasiliv holdt under Luppen, disse Tankens og Følelsens Vandringer i det blaa, skridtløse, sporløse Rejser med Hjærnen og Hjærtet, sælsomme Nervevirksomheder, Blodets Hvisken, Benpibernes Bøn, hele det ubevidste Sjæleliv.¹²

I motsats till naturalismen förfäktade Hamsun idén om en litteratur som i kraft av sin koncentration kring det individuella och subjektiva var i stand att gestalta ett slags nervernas poesi. Programskriftens stilkonst var i linje med detta ideal. Här ersätter tonvikten på alitterationer och parataktisk uppräknig en konventionell analytisk diskurs. I opposition mot den traditionella bildningsromanen, med dess betoning av en gestalts initiation och socialisering i det etablerade samhällets ordning, betonade Hamsun vikten av en litteratur som kunde återskapa, på den tryckta boksidan, en individs mentala erfarenheter. Idealet innebar en distansering från den realistiskt präglade bildningsromanen i vilken huvudgestalten vanligen, efter en period av kriser och konflikter, når fram till en form av självinsikt, en förståelse av livsmönster och livsroll. Hamsuns karaktärer var att betrakta som unika individer, till skillnad från en mer eller mindre schablonartad litterär typ som representant för vissa allmänna egenskaper. I ett brev till Gustav af Geijerstam kommenterade författaren denna typ, på tal om romanen *Sult*: ”Den mand, som sulter i denne bog er ju ingen type; han er et individ, sammensat af nervøsitet, af absurde bagateller. Han er ingen ’karakter’; jag gider ikke søge at gøre ’karakterer’”.¹³ Den realistiska tendensen att placera gestalterna i en sekvens av händelser, vilka valts ut för att tjäna analysen av sociala och moraliska normer, var Hamsun främmande, liksom varje ansats till didaktiskt patos. Författarens uppgift bestod istället av att återge det hemliga, ständigt pågående flödet av tankar, nervsensationer och känslor som ingår i erfarenheten av världen och det egna jaget.

En av de centrala tankarna hos Hamsun var att de moderna livsbetingelserna påverkat, förändrat och förfinat människans väsen och psykologiska

konstitution. Som moderna är vi hänvisade till ett uppdrivet tempo både i världen och i det egna jaget. Med en patologiskt färgad metaforik talar Hamsun om ”vore Hjørner (som) arbeider i Feber og vore Nerver (som) befinder sig saa at sige i blødende Tilstand”.¹⁴ Enligt Hamsun har människan utvecklats till en mera psykologiskt komplex natur som ett resultat av modernitetens konkret kroppsliga påfrestningar. Som en konsekvens av denna ökade komplexitet formulerade Hamsun vad som kan liknas vid en plaidoyer för den ”udelukkende sjælelige diktning” som enligt hans eget förmenande på ett adekvat sätt skulle svara mot en förändrad och föränderlig verklighet.

*

Baudelaires tal om en prosa möjlig att forma ”efter själens lyriska strömdrag”, placerar det lyriska subjektet i omedelbar närkontakt med en modern urban miljö. Det är i ”upplevelserna av de stora världsstäderna”, i storstadens virrvarr av korsande korrespondenser denna prosastil föds. Subjektet fungerar här likt en sond nedsänkt i den omgivande miljöns föränderlighet, i dess accelerationer och inbromsningar, och förmår interiorisera och omvandla det kaotiska flödet av intryck till estetisk produktivitet. Mängden av omgivande, passerande människor och de törnar och stötar de tillfogar subjektet, utnyttjas som en reservoar av elektricitet. Tolkningsfilterna slås av. Chocken som mötet med de alltför talrika intrycken förmedlar, hindrar enligt Walter Benjamin, upplevelserna att fördjupas till erfarenhet:

Ju större andel chockmomentet har i de enskilda intrycken, ju mer oavbrutet medvetandet i retningskyddets intresse måste vara i verksamhet, ju framgångsrikare det är i denna verksamhet, desto svårare blir det för intrycken att finna vägen in i erfarenheten; desto lättare motsvarar de begreppet upplevelse. Kanske kan man sammanfatta chockberedskapens säregna insats så här: att på bekostnad av integriteten hos dess innehåll anvisa händelsen en kronologiskt bestämd plats i medvetandet.¹⁵

Per Buvik har på tal om Baudelaires ”modernistiske orientering” vad gäller prosalyriken, poängterat författarens subjektivism: ”Den enkeltes indre liv er ifølge Baudelaires modernitetsoppfattning uatskillelig fra byens inntrykk, som på sin side aldri er objektive, men alltid kilde for individuelle

oplevelser og fortolkninger. Byrommets mening er den mening det enkelte subjekt tillegger det”.¹⁶ Subjektivismen ingår som komponent i vad som skulle kunna benämnas Baudelaires anti-mimetiska orientering. Baudelaires text dämpar referenserna till en yttre, objektiv verklighet med fasta konturer. Denna expressiva estetik gör avkall på traditionella realitetseffekter till förmån för en de-realiserad, men ändå referentiell, återgivning av den urbana miljön.

Hamsun talar i sin text inte om någon specifik miljö att relatera till det jag vars ”delikate fantasiliv” han sökte utforska. Men som känt är kom Hamsuns subjektivism så som den presenterades i programskriften att omsättas och exemplifieras i och med romanen *Sult*. Kristiania blev här spelplatsen för utvecklandet av relationen mellan modernt jag och modern miljö.

Subjektivismen och uppmärksamheten kring medvetandets hemliga rörelser, drömmen som medvetandets undersida och nervernas egenliv (Baudelaires ”olidliga impulser”, Hamsuns ”selsomme Nervevirkosomheder”), utgör de länkar som förenar Baudelaires och Hamsuns texter. Gemensam för texterna är också idén att subjektets omskakande upplevelser av det egna jaget och en miljö präglad av rörelse och förändring kan omsättas i estetisk produktivitet – något jag ämnar återkomma till.

Nedslag

Det är inte allom givet att bada sig i mängden: att avnjuta massan är en konst, och det kan bara ske på det mänskliga släktets bekostnad och i ett rus av livskraft för den som redan i vaggan av en fe fått lust till förklädnad och maskering, hat till bofasthet och en lidelsefull kärlek till resor.

Massliv, ensamhet: begrepp som av den verksamme och produktive poeten görs likvärdiga och utbytbara. Den som inte förmår befolka sin ensamhet kan inte heller vara ensam i en jäktande folkhop.¹⁷

Den kvalitet hos livet i den industriellt-kapitalistiska storstaden (ny som historiskt fenomen), som förenar många av dess kommentatorer är massans framträdande. Fascination och/eller estetisk-moralisk avsky inför anhopningen av människor i storstaden präglar genomgående 1800-talets storstadsframställningar.¹⁸

I prosadikten ”Massorna” (”Les foules”) framställer Baudelaire poeten som den förment fritt svävande intellektuelle, badande i mängden – poeten *per se* – utan band till samhällsklass eller sociala normer. Förtrolig med staden och dess sociala virvelström, vid behov aristokratiskt distanserad, rör han sig hemtamt kringströvande kanske för att möta en blick som kan tändas och lika sekundsnabbt försvinna. Ensam och ändå förmäld med massorna i ”ett rus av livskraft”, betraktar han och låter sig betraktas. Ett slags dialektik upprättas mellan det kända och det okända, mellan förtrolighet och anonymitet. Tack vare flanörens placering som anonym i mängden förmår han dra fördel av sitt inkognito och möter de förbipasserande som dolde de en hemlighet han endast själv förmår uttolka. Hans frihet rymmer en teatralisk aspekt – friheten att ägna sig åt ”förklädnad och maskering”. Hans liv tycks äga rum på en scen – gaturummets scen. Prosadikten fortsätter:

Poeten åtnjuter det ojämförliga privilegiet att efter behag kunna vara sig själv eller någon annan. Liksom dessa irrande andar vilka söker en kropp träder han när han vill in i vilken person som helst. För honom allena står allting öppet, och om vissa platser tycks vara stängda för honom beror det på att de i hans ögon inte är värda ett besök.

Den ensamme och tankfulle vandraren hämtar ur denna universella gemenskap en säregen berusning. Den som lätt förmäler sig med massan upplever feberaktiga njutningar som för alltid är förmenade egoisten, stängd som en kassakista, eller den lättjefulle, tillsluten som en mollusk. Han upptar som sina alla sysselsättningar, alla glädjemen och bedrävelser som omständigheterna bjuder honom.

Det som människorna kallar kärlek är allt bra smått, begränsat och bräckligt i jämförelse med denna obeskrivliga orgie, denna heliga prostitution hos en själ, som skänker sig helt i dikt och barmhärtig hängivelse åt den oväntade som uppenbarar sig, den obekante som går förbi.

Som påpekats av Priscilla Parkhurst Ferguson benämns här inte flanören, men prosadikten förtecknar det samtidiga flanerandets viktigaste temata.¹⁹ Till skillnad från egoisten eller den lättjefulle, kanske också till skillnad från den traditionellt passivt iakttagande flanören, ger sig nu mannen i mängden hän åt det främmande och aparta i storstadslivet. Han söker extremer, gränssituationer, och kastar sig med välbehag in i umgänget med den ”universella gemenskap” som kan resultera i en åtråvärd ”säregen berusning” eller efterlängtrade ”feberaktiga njutningar”. Jaget, genom begäret efter följsamhet, närmar sig ett tillstånd då dess gränser tycks närmast

upplösta. Allting står öppet och poeten, nedsänkt i mängden, ”träder [...] när han vill in i vilken person som helst”. Den urbana miljön koncentrerar en mängd fenomen som verkar gränsupplösande – den entydiga identiteten utmanas i flödet av intryck. Det yttre kan byta plats med det inre, det offentliga kan byta plats med det privata – gaturummet förvandlas heroiskt till privatsfär. Det som slutligen åtrås är att ”skänka sig helt i dikt”, att uppsöka de chockupplevelser som kan försätta det egna lyriska subjektet i svängning: att använda det kaotiska produktivt, att förvandla upplevelser av gränslöshet och berusande svindel till estetisk konstruktion, att förmälas med det liv som kan förvandlas till konst.

*

Är *Sult*-berättaren att uppfatta som en flanörgestalt? En möjlig uppfattning, som Donald C. Riechel förfäktar, innebär att betrakta berättaren som en karikatyr av den konventionella flanörgestalten.²⁰ Detta resonemang har möjligen fog för sig, den kringflackande skribenten saknar ju till exempel varje form av den elegans som konventionellt karakteriserar flanören.

Per Stounbjerg har betonat romanens status som prototypisk för en romangenre som sätter ett instabilt modernt jag i en dynamisk relation till en urban miljö.²¹ Romanens undersökningar av det urbanas kvaliteter är också en inre resa, en utforskning av det egna jaget. I det följande söker jag i linje med Stounbjergs resonemang belysa denna dynamiska relation så som den i romanen används estetiskt-produktivt.

Tidigt i Hamsuns text möter vi den anonyma *Sult*-protagonisten på språng i stadsvimmlet. Berättaren försörjer sig som författare. Den sista tiden har dock denna sysselsättning lyckats allt sämre: ”Det hade været lidt knapt for mig den siste tid; den ene efter den andre av mine eiendele var bragt til ’Onkel’, jeg var blit nervøs og utålsom, et par ganger hadde jeg også ligget tilsengs en dags tid av svimmelhet. Nu og da når lykken var god kunde jeg drive det til å få fem kroner av et eller andet blad for en føljeton”. (s. 7)²² Fattigdomen ter sig allt mer oroande – är den skrivande på väg att deklasseras från författare till proletär? Han månar trots sönderfallande kläder om sin stolthet. Aristokratiskt distanserad finner han nöje i att tillrättavisa poliskonstaplar. Inte minst diskrepansen mellan den han faktiskt är och de ideliga roller han ikläder sig, bidrar till en tragikomisk ironi. Pose-

rande med sin förtappelse, sedan svälten slutgiltigt gjort det omöjligt att skriva, vänder sig berättaren direkt till sin publik: ”Jeg er fortabt! hvisker jeg for mig selv; mine Damer og Herrer, jeg er fortabt”. (s. 135)

Berättaren presenteras inte som samlat, odelbart subjekt. Jaget framställs istället som en variabel, endast möjligt att definiera som en succession av tillstånd. Han vandrar runt i Kristiania, ”gjennom gaterne, drev om uten bekymring for nogetsomhelst, stanset ved et hjørne uten å behøve det, bøiet av og gik en sidegate uten å ha ærend derhen”. (s. 9) Subjektet framstår som ohjälpligt splittrat och denna erfarenhet av söndring motverkar en sammanhållen förståelse av den egna belägenheten. På grund av berättarens nedsänkthet i det urbanas kontinuum går möjligheterna till överblick av världen och det egna jaget om intet, till förmån för en ökad mottaglighet för upplevandet av händelsen *en passant* – det slumpmässiga, det tillfälliga. Den följande passagen är den enda i romanen av renodlat *flânerie*:

Klokken var ni. Vognrammel og stemmer fyldte luften, et uhyre morgenkor blandet med fotgjængernes skridt og smældene fra kuskenes svøper. Denne støiende færdsel overalt oplivet mig straks og jeg begyndte å føle mig mere og mere tilfreds. Intet var fjærnere fra min tanke end bare å gå en morgentur i frisk luft. Hvad kom luften mine lunger ved? Jeg var stærk som en rise og kunde stanse en vogn med min aksel. En fin, sælsom stemning, følelsen av den lyse likegladhet hadde bemæktiget sig mig. Jeg gav mig till at iaktta de mennesker jeg møtte og gik forbi, læste plakaterne på væggene, mottog indtryck fra et blick slængt til mig fra en forbifarende sporvogn, lot hver bagatel trænge ind på mig, alle små tilfældigheder som krysset min vei og forsvandt. (s. 9)

Överblicken går här bokstavligen förlorad till förmån för ögonblicket. Via impulser skänkta av massan blir berättaren elektrifierad, upplivad av ett Baudelaireskt ”rus av livskraft”. Han iakttar och blir iakttagen, en blick slängs till honom från en förbipasserande spårvagn. Baudelaires *passante*, ett betydande topos i den moderna urbana romanen, dyker plötsligt upp. Berättarens självreflexivitet stegras i mötet, den passerandes skönhet påminner om brist, förlust. En impuls föds:

Da jeg kom ned i Slottsbakken indhentet jeg to damer som jeg gik forbi. Idet jeg passerte dem streifet jeg den enes ærme, jeg så op, hun hade et fyldigt, litt blekt ansikt. Med ett blusser hun og blir forunderlig vakker, jeg vet ikke hvorfor, kanske av et ord hun hører av en forbigående, kanske bare av en stille tanke hos hende selv. [...] Med en gang tar min tanke ved et lunefuldt indfald en mærkelig retning, jeg føler mig grepen av en sælsom lyst at gjøre denne dame rædd [...]. Jeg

står og ser hende ind i øinene og hiter på stedet et navn som jeg aldrig hadde hørt, et navn med en glidende, nervøs lyd: Ylajali. Da hun var kommet mig nær nok retter jag mig iveiret og sier indtrængende:

De mister Deres bok, frøken. (s. 13)

Tendensen att söka upplevelserna är betonad, blickar möts och plakat läses, men världen tycks också tränga in i jaget i form av bagateller, ”små tillfældigheter som krysset min vei og forsvandt”. Jaget framstår som genomträngligt, hudlöst. Det inres relation till det yttre förefaller problematisk. Världen tycks vilja jaget något, inte tvärtom.²³ Jaget expanderar understundom triumfatoriskt och fyller det omgivande rummet: ”Intet var fjærnere fra min tanke end bare å gå en morgentur i frisk luft. Hvad kom luften mine lunger ved?” Men jaget drabbas också av förnimmelsen av att tingen träng-er in i medvetandet utan subjektets kontroll:

Så fremmed som jeg i dette øieblick var for mig selv, så fuldstændigt et byte for usynlige indflytelser, foregik intet omkring mig uten at jag la mærke til det. En stor brun hund sprang tværs over gaten, henimot lunden og ned til tivoli; den hadde et smalt halsbånd av nysølv. Høiere op i gaten åpnedes et vindu i anden etage og en pike la sig ut av det med opbrættede ærmer og gav sig til å pusse ruterne på yttersiden. Intet undgik min opmærksomhet, jeg var klar og åndsnærvarende, alle ting strømmet ind på mig med en skinnende tydelighet som det pludseligt var blit et stærkt lys omkring mig. (s. 14)

Texten betonar gränslöshetens negativitet. Till skillnad från den Baudelaireske flanören, som förmår åtnjuta ”det ojämförliga privilegiet att efter behag kunna vara sig själv eller någon annan”, präglas *Sult*-berättarens maskspel av tvångsmässighet. Medan stadens fysiska storlek och massans heterogenitet ännu hos Baudelaire draperas i ett romantiskt skimmer, inte minst genom det erotiska mötets möjligheter, präglas dessa möten av negativitet i Hamsuns text. Staden förvandlas nattetid för den voyeuristiske berättaren till en alienerande, sexualiserad sumpmark:

Klokken var omkring elleve. Gaten var temmelig mørk og det vandret mennesker omkring overalt, stille par og larmende klynger om hverandre. Den store stund var indtrådt, parringstiden når den hemmelige færdsel foregår og de glade æventyr begynder. Raslende pikeskjørter, en og annan kort, sanselig latter, bølgende bryster, hæftige pæsende åndedrag; langt nede ved Grand en røst som roper: Emma! Hele gaten var en sump som hete dunster steg op av. (s. 75)

Upplösningen av gränser – också den språkliga skiktningen mellan tecken och referent nollställs genom berättarens estetiska experiment – och hotar att förvandla världen till kaos:

En arbeidskjarre rullet langsomt forbi og jeg ser at det er poteter i den kjærre, men av raseri, av halsstarrighet finder jeg paa at si at det slett ikke var poteter, det var kaalhoder, og jeg bandte grusomt paa at det var kaalhoder. Jeg hørte godt hvad jeg selv sa og jeg svor bevisst gang efter gang paa denne løgn bare for at ha den morsomme tilfredsstillelse at jeg begik en stiv mened. Jeg beruset mig i denne makaløse synd, jeg rakte mine fingrer i veiret og svor med dirrende læber i faderens, sønnens og den helligaands navn at det var kaalhoder. (s. 149)

Berättaren är hänvisad till en tidsuppfattning som innebär att tiden uppfattas som ett pärlband av separata entiteter. Tiden upplevs som tom, som förlopp, som utsträckning. I likhet med det Baudelaireska flanerandet med dess tidslighet fixerat till ett evigt nu, knyts det kringflackande berättandet inte till en episk kontinuitet. På bekostnad av återgivningen av ett obrutet tidsligt förlopp domineras texten istället av en rumslig organisationsprincip. Det episka universumet organiseras kring en rad (stads)rum som berättaren rör sig igenom, förhåller sig till med den egna kroppen. Denna kropp är ett slags bas för ett självpålagt fysiologiskt-poetiskt experiment. Grundprincipen för detta experiment innebär att kroppen utsätts för påfrestningar genom självvald svält, samt att konsekvenserna av denna svält (hallucinationer, ”kreativt rus”) används produktivt, blir till poetiskt uttryck, till dikt, när de förmås sättas i samspel med den omgivande miljön. Svälten utgör samtidigt hungerkonstnärens musa och kors, samtidig välsignelse och förbannelse. Hungern – det inre tomrummet, glupskheten efter ett ”ingenting” – fungerar som begärets drivkraft i rörelsen från ”den första födan” till ”den andra födan”, från det sociala och materiella rummet till ett specifikt poetiskt rum.²⁴

Sult, menade Hamsun själv, spelar på endast en sträng, men med försök att få ut hundra toner av denna enda sträng.²⁵ Romanens uppbyggnad liknar ett musikaliskt repetitionsmönster där variationer i intensitet ersätter en konventionell episk utveckling. Berättaren, som ju också är den skrivande, utgör instrumentet i denna musikaliska struktur. Han lyssnar till sitt eget ”Blodets Hvisken”, registrerar och beundrar narcissistiskt det egna jagets dissonanser som säregna begivenheter. Romanen spelas genom variationer på det poetiska subjektets nervsträngar.

Kanske är berättaren det jag Baudelaire talar om i "Le Peintre de la Vie Moderne", som "är omätligt på *icke-jaget* och som, i varje ögonblick, återger detta och uttrycker det i bilder, som är mer levande än livet självt, alltid instabila och flyktiga".

Noter

1. Birgitta Holm, "Den manliga läsningens mysterier. Knut Hamsuns roman 100 år efteråt", i *EDDA*, nr 3, 1992.
2. Modernismen kan betraktas som en av de litterära strömningar/epoker som förhåller sig till moderniteten liksom romantiken, naturalismen och realismen också gör det. Modernismen är del av den moderna litteraturen, men all modern litteratur är inte att betrakta som modernistisk.
3. Priscilla Parkhurst Ferguson, *Paris as Revolution. Writing the 19th-Century City*, Berkeley 1994, s. 94.
4. Karl Marx & Friedrich Engels, *Kommunistiska manifestet*, Stockholm 1977, s. 15.
5. Charles Baudelaire, "Conseils aux jeunes litterateurs", i *OEuvres complètes*, Paris 1961, s. 478 f. Översättning Lennart Leopold.
6. Jfr. Per Stounbjerg, "At flanere med Walter Benjamin", i *Løjper. Temaer i aktuel tekstlæsning*. Århus 1988, s. 106 f: "Flanøren hører selvfølgelig hjemme i Paris, det 19. århundredes hovedstad. [...] Men ét er, at flanøren som skikkelse inkarneres av Paris' elegante lediggængere. Noget andet er ordet, der har mere provinsielle rødder. Til Paris er det kommet fra Normandiet. Og her er det ikke slut med flaneriets omflakkende etymologi. For til normannerne er det formodentlig kommet fra Norden, beslægtet med ord som 'flakke' og 'flane'. Det er i familie med græske ord, der betyder flad, udstrakt og videre at fare vild, at flakke om. Flaneriet er netop omflakken i et udstrakt rum. Der skal være plads til ikke at holde sig til den slagne vej, til at forville sig ind i sidegaderne".
7. Charles Baudelaire, *OEuvres complètes*, Paris 1961, s. 1160 f. Citat efter Griselda Pollock, "Det moderna och kvinnlighetens rum", i *Konst, kön och blick*, red. Anna Lena Lindberg, Stockholm 1995, s. 186.
8. Charles Baudelaire, företal till *Prosadikter* (Paris Spleen). Till svenska och med efterskrift av Erik Blomberg, Stockholm 1957.
9. Jfr. Marshall Berman som i "Baudelaire: gatornas modernism", i *Allt som är fast förflyktigas. Modernism och modernitet*, Lund 1995, s. 140, benämner dessa specifikt moderna möten som "moderna primalscener", dvs. "upplevelser som uppstår ur det konkreta vardagslivet i Bonapartes och Haussmanns Paris, men med mytiska ekon och djup som lyfter dem ur deras tid och rum, och förvandlar dem till arketyper av modernt liv".
10. Walter Benjamin, "Om några motiv hos Baudelaire", i *Bild och dialektik*, Stockholm/Skåne 1991, s. 123. Benjamin tillägger i en not, s. 152: "Att förläna denna mängd en själ är flanörens väsentliga ärende. Mötena med den är den upplevelse som han outröttligt vittnar om".
11. Jfr. Berman, s. 137. Berman talar här om "den särskilda tonvikt (Baudelaire) ger åt verbet épouser (i essän "Le Peintre de la Vie Moderne", min anm.), som grundläggande symbol för relationen mellan konstnären och människorna omkring honom. Oavsett om ordet används i sin bokstavliga betydelse, gifta, eller i den bildliga av

sexuell omfamning, hör det till de vanligaste och samtidigt mest allmängiltiga av mänskliga erfarenheter”. Jfr. mängdens erotiska funktion i Baudelaires sonett ”A une passante”. Den beslöjade, anonyma kvinnan förs fram till jaget av den omgivande mängden, vilken också ser till att endast ett ögonblickligt möte kan komma till stånd.

12. Knut Hamsun, ”Fra det ubevidste Sjæleliv” (1890), i *Fra det ubevidste Sjæleliv. Artikler om litteratur*, Oslo 1994.
13. Citat efter Peter Kirkegaard, s. 183.
14. Knut Hamsun, ”Psykologisk Literatur” (1890), i *Fra det ubevidste Sjæleliv. Artikler om litteratur*, Oslo 1994.
15. Walter Benjamin, ”Om några motiv hos Baudelaire”, i *Bild och dialektik*, Stockholm/Skåne 1991. Jfr. Stounbjerg, s. 110: ”Chokket og modstillingen af oplevelse og erfaring er grundfigurer i Benjamins ’Über einige Motive bei Baudelaire’. Chokoplevelsen ser han som en bevidsthedens svar på storbyens mangfoldige og komplekse pirringer. Den kan ikke indoptage dem alle, men må lade dem prelle af uden intellektuel bearbejdning. Sansindtrykkene kan på den måde ikke blive erfaringer, der bliver stående som oplevelser. Det pirringspanser er et problem for digteren. Dels fordi hans storbypublikum bliver blasert, ufølsomt for de æstetiske virkninger. Og dels fordi hans stemninger som blotte uformidlede oplevelser bliver digterisk sterile. Et av svarene er at søge at trænge gennem pansrene ved at gentage chokket som æstetisk figur. Flaneriets hengivelse til den vildt brølende uoverskuelighed er et forsøg på at suspendere blaserted og pansere, en åbenhed overfor det, der pludseligt åbenbarer sig. Flanøren længes mod katastrofernes lynglimt i det massive mørke.
16. Per Buvik, *Poesiens skandale. Om Baudelaire*, Oslo 1996, s. 149.
17. Charles Baudelaire, ”Massorna” (”Les foules”), i *Prosadikter* (Paris Spleen). Till svenska och med efterskrift av Erik Blomberg, Stockholm 1957.
18. Jfr. Marc Eli Blanchard, *In Search of the City. Engels, Baudelaire, Rimbaud*, Berkeley 1994, s. 242.
19. Ferguson, s. 242.
20. Donald C. Riechel, ”Knut Hamsun’s ’Imp of the Perverse’: Calculation and Contradiction in *Sult* and *Mysterier*”, i *Scandinavica* 28, 1989, s. 35: ”The narrator is a caricature of the flaneur and the dandy, always concerned with interpretations of his appearance. He needs audiences, and wanting to be seen and heard, he risks self-prostitution”.
21. Per Stounbjerg, ”Mine damer og herrer – jeg er fortabt”, i *Litteraturmagasinet Standart*, nr 3, 1990: ”’Sult’ er en slags flanørroman. Den handler om alt det distraherende, modbydelige og lokkende på byens gader. Men der er hele tiden sulten til forskel. Hovedpersonen er ikke nogen elegant asfaltier, snarare en hungrende varulv, der strejfer om i det sociale vildnis. ’Sult’ indleder en moderne tradition med værker som ’Inferno’, ’Einar Elkær’, ’Malte Laurids optegnelser’, ’Kvalme’ – eller for den sags skyld Célines ’Reise til nattens ende’. Og den er den vittigste af dem”.
22. Sidangivelser i parentes hänvisar till Knut Hamsun *Sult* (1890), Oslo 1954.
23. Jfr. Bernhard Glienke, ”Kunstens København – om storby-perceptionens æstetik i det moderne gennembrud og i Pelle Erobreren”, i *NORDICA*, band 11, 1994, s. 98. Glienke nämmer här vad som kallas en ”fenomenologisk apperception”, som ett verksamt impressionistiskt stilgrepp. Glienke menar i sammanhanget ”at det der sanses, får rollen som handlende subjekt i stedet for det virkelige subjekt, det ville være resultatet af en analyse, mens netop objektive analyser og synteser undgås til fordel for en (tilsyneladende!) umiddelbar, subjektiv gengivelse af oplevelser”.

24. Min utläggning är här inspirerad av tolkningen av *Sult* i Erik Østeruds ”Hamsun. Fra ’The Garden of Virtue’ til ’The Garden of Narcissus’”, i *Århundredskiftets litteratur 1870–1918*. Projektbeskrivelse, Århus 1996, s. 43. Jfr. även Daniel Birnbaum & Anders Olsson, *Den andra födan. En essä om melankoli och kannibalism*, Uddevalla 1992.
25. ”Der spilles bare paa en Streng, men med Førsøg at faa Hundrede Toner ud af den.” Knut Hamsun i brev till Gustav af Geijerstam 1890. Citat ur Tore Hamsun, *Knut Hamsun som han var*, Oslo 1956, s. 72.

Två sekel, två kön, en stad

Charles Baudelaire och Katarina Frostenson

Lena Malmberg

Minns du staden där den låg.
Vad har blivit kvar: ett lager.¹

Katarina Frostensons dikt "Forum" skildrar ett jag som vandrar, till synes ändamålslost, längs Boulevard Sébastopol i Paris.² Omvärlden uppfattas och återges glimtvis, röster, ett barn, en man, skratt mot en vägg. I centrum syns Forum, spegelgallerian, fylld av affärer. Världen karakteriseras som "genomspeglad kringgådd TITTARVÄRLD" och vi sägs bo "på en teater-scen". Jaget uttrycker en önskan om att "uppgå i den öppna drömmen om att stiga" och att "förföra och försvinna" genom att bara titta upp. En känsla av delaktighet med mängden parad med samma känslas omöjlighet avslutar dikten:

Varje dag går jag till marknadsplatsen
för att byta blickar försvinna
med de andra ...

uppsliten, förseglad
drar ögonströmmen fram

Jaget i dikten är en iakttagare, en registrator, som blandar sig med mängden men samtidigt håller distansen. Världen skildras genom snabba, ytliga fragment, som erhållna genom att jaget befinner sig i rörelse och inte stannar upp. En del ljud hörs men synen är det dominerande sinnet.

Den jag-gestalt Frostenson laborerar med i dikten har tydliga drag av den flanör som Baudelaire konstruerade för att kunna skildra det moderna Paris på 1850- och 60-talet och som kännetecknas av förmågan att samtidigt vara ett med massan och avskild från den.³

I den här studien kommer jag att ställa Baudelaire och Frostenson jämsides med varandra. De är på många punkter till synes oförenliga. Det skiljer mer än 100 år mellan de två författarnas produktion. Baudelaire skriver under modernitetens inledningsfas, medan Frostenson möjligen befinner sig i dess efterdyningar. Där Baudelaire sägs söka "det nya" vänder hon sig till det överblivna, de kvarvarande resterna av något förgånget. De tillhör inte bara olika nationaliteter utan också olika genus; Baudelaire beskriver sin hemstad utifrån ett självklart manligt perspektiv, medan Frostensons dikta- de jag vandrar som främling och kvinna på boulevarderna.

Samtidigt signalerar Frostenson på flera sätt, inte bara genom flanörbe- greppet och staden Paris, en dialog med Baudelaire. Mot den berömda for- mulering Baudelaire riktar till Paris: " Du gav mig din gyttja och jag har gjort guld av den"⁴ ställer hon raderna:

Man kokar asfalt, inte sant? Kokar den så att den stelnar, blir till guld. Det gråa, släta tysta guldets. Fotsulorna gnider det.
På kvällarna kan man rulla sig i askan och gnida ansiktet hårt, hårt, så att det sprids, sprids och stelnar och tar hela gatans färg. Tar gatans färg... Den färgen! Gatans färg! Jag gör det – jag har redan gjort det! Jag ska göra det. Jag gör det!
Jag är här. Här.⁵

Det finns dock en skillnad mellan de två anropen till staden. Baudelaire framställer diktjaget som den perfekta förvandlaren, den som förändrar sta- dens smuts till skönhet. Frostensons jag däremot förändrar ingenting. Hon konstaterar att asfalten finns där och kokas till guld, men det är inte det ly- riska jaget som utför detta arbete utan ett kollektivt "man". Det är staden själv som tillhandahåller upplevelserna och det lyriska jaget fungerar som en förmedlare genom att befinna sig på plats och lyfta fram det redan exis- terande. Ingen översättning behövs utan beskrivningen sägs vara sig själv nog.

Det finns ytterligare anknytningar till Baudelaire hos Frostenson, t.ex. hennes apostrofering av läsaren som "min like!" i dikten "Negativ, tindra". Hos Baudelaire görs läsaren, genom tilltalet som avslutar *Fleurs du mals* inledningsdikt, till delansvarig för de fador som i diktsamlingen ställs som motvikt till ledan. Frostenson inbjuder sin läsare till samma delaktighet då hon låter diktens jungfrujag pendla mellan att vara iakttagare, bödel och of-

fer i ett övergrepp skildrat som en ritualiserad styckningsscen, en obduktion: ”min like en skenleende svepning”.⁶

Varför öppnar Katarina Frostenson för en dialog med Baudelaire? Vad ser hon i Baudelaire och i hans dikter som är produktivt för hennes eget skrivande? Vad åstadkommer Baudelairens texter då de adapteras av Frostenson?⁷

Det går att urskilja ett övergripande tema hos Baudelaire som Frostenson väljer att kommentera och problematisera i delar av sin diktning. Det handlar om hur man förhåller sig till sin tids visualitet, det uttrycks genom flannörpositionen och det utspelas på modernitetens scen, stadens gator.

Jag har huvudsakligen arbetat med fotoboken *Överblivet*, 1989. Den gjordes i samarbete med fotografen Jean Claude Arnault och bygger på en samverkan mellan hans svartvita fotografier från Paris och Katarina Frostensons prosalyriska texter. Katarina Frostenson återanvänder ofta tidigare texter som omarrangeras och placeras i nya sammanhang. *Överblivet* har karaktären av uppsamlingsplats för Paristexterna. Flera av dem återkommer, ibland lätt omstuvade, i monodramen ”Sebastopol”, 1990 och kortare avsnitt återfinns redan 1985 i dikten ”Forum”.⁸

Visualitet

Ett dominerande tema i Katarina Frostensons författarskap är hennes uppror mot ett sätt att se på världen som har dominerat det västerländska tänkandet sedan renässansen, även om det började ifrågasättas på 1800-talet. Det kan sammanfattas i måleriets centralperspektiv och filosofins cartesianska uppfattning om att seendet är liktydigt med objektiv kunskap.

Det här är en text om texter och möjligen kan man ifrågasätta poängen med att till viss del använda en konstteoretisk terminologi. Jag anser dock att det är befogat eftersom det hjälper till att understryka hur viktigt det visuella är för båda författarna. Det är heller inte så märkligt. Den litteraturvetenskapliga termen ”point of view” är i själva verket en överföring av målarkonstens perspektivbegrepp.⁹

Jag är inte intresserad av att beteckna dikter som målningar eller att söka någon form av ekfrastik hos Baudelaire eller Frostenson, utan av att sätta deras texter i relation till uppfattningar om seendet. Visualitetsforskningen,

som syftar till en analys av olika mediers och teknologiers inflytande på den kommunikativa processen, kan tillhandahålla ett sätt att uttrycka detta.

Utgångspunkten för visualitetsforskningen är att seendet inte kan betraktas som ett oföränderligt biologiskt fenomen utan att varje tid har sin visualitet, sitt sätt att betrakta världen och att välja vad som ska betraktas. Kontexten påverkar inte bara *hur* vi ser utan framför allt *vad* vi väljer att se.¹⁰

Även om varje tid har sin dominerande visualitet betyder det inte att man inte kan urskilja flera samtidigt existerande visualiteter eller skopiska regimer.¹¹ Martin Jay menar att det cartesianska centralperspektivet visserligen har varit dominerande under hela moderniteten men han urskiljer andra, mindre framgångsrika, modeller parallellt med detta. Det är dels det beskrivande perspektivet som han exemplifierar med den nederländska 1600-talskonsten, dels barockens förkastande av centralperspektivets enögda geometriskalisering.¹²

Vad man skulle kunna kalla för den cartesianska centralperspektivismen vilar på ett linjärt perspektiv och symboliserar harmonin mellan matematiska regelbundenheter inom optiken och Guds vilja. Det lärer sig med den vetenskapliga världsbild som inte längre på hermeneutisk väg sökte läsa världen som en gudomlig text, utan uppfattade den som inplacerad i en matematiskt regelbunden ordning i tid och rum, fylld av föremål som endast kunde iakttas utifrån av en neutral forskares lidelsefria ögon.

Ögat påstods vara okroppsligt och absolut. Det ställde sig, enligt Jay, också då det föll på ett begärsobjekt, i en förtingligande manlig blicks tjänst. De nakna avmålade modellerna undviker att titta ut på betraktaren och utstrålar ingen erotisk energi. Inte förrän hos Manet korsas betraktarens och objektets blickar, men då hade redan den förnuftsbaseade ordningen som det cartesianska centralperspektivet vilar på attackerats.

Under 1800-talet ersattes det geometriska och okroppsliga centralperspektivet delvis med en annan skopisk regim som vilar på ett subjektivt, kroppsligt seende. Jonathan Crary som intresserar sig för att inringa villkoren för den nya betraktare som skapas under 1800-talet, menar att det tidiga 1800-talet stod inför en likartad och lika omfattande visuell förändring som vi gör idag.¹³ Det nya med Crary är att han tidigarelägger brottet med det äldre centralperspektivet och därmed ifrågasätter tanken på en kontinuerlig utveckling från renässansens perspektivlära via camera obscuran till den

fotografiska processen.¹⁴ Hans tes är att en radikalt ny betraktare föds då man bryter med det objektivistiska cartesianska seendet. I stället skapas ett subjektivt och interioriserat seende där det mänskliga subjektet och den mänskliga kroppen är de fysiska och mentala enheter i vilka synen föds. Människan producerar det sedda snarare än bara tar emot det.¹⁵

Camera obscuran bygger, enligt Crary, på en teknik som fixerar en skillnad mellan betraktare och omvärld. Seendet blir passivt, mottagande och registrerande och skiljs från den förnimmande mänskliga kroppen. Beträktaren har fullständig överblick och kontroll över synfältet. Rosalind E. Krauss beskriver i *The Optical Unconscious* hur camera obscurans teknik låter mottagaren av bilden se denna som något helt oberoende av subjektet, och därmed uppfatta sig själv som någon som har förmågan att observera objektivt.¹⁶

Kameran däremot gör betraktaren produktiv, förhållandet mellan betraktare och omvärld blir mångtydigt, instabilt och differentierat. Fotografens seende blir aktivt, sökande och gestaltande. Människan åstadkommer själv sina sinnesförnimmelser, de kommer inte automatiskt till henne som de tycktes göra med camera obscurans teknik, utan hon söker upp dem. Kamerans teknik gör att också betraktaren av slutprodukten, fotografiet, blir aktiv genom att bilden skapas från ett fält av tecken. Rosalind E. Krauss citerar Hermann von Helmholtz som entusiastiskt under en föreläsning 1867 förklarar att vad som kallas seende egentligen är ett sätt att lära sig "hur man tolkar tecken".¹⁷

I ett vidare perspektiv kommer gränserna att upplösas mellan den som observerar och det som observeras, mellan subjekt och objekt, mellan jag och den andre, mellan bild och verklighet. En ny betraktare växer fram. Förlusten av den allvetande blicken som ersätts med ett kroppsligt och subjektivt öga är ett steg mot den splittring av seendet som kulminerar i den tidiga modernismens ifrågasättande av det paradigm i ögats historia som inleds av centralperspektivet under renässansen, menar Jan-Erik Lundström som diskuterar Crarys påståenden i samband med visualietsbegreppet.¹⁸ Återförandet av seendet till kroppen innebar också att ögat kom att sexualiseras, skriver Sara Arrhenius, som också hon diskuterar Crarys teorier. Njutningen kom allt mer att koncentreras till ögat och betraktandet.¹⁹

Mitt i denna förändring av visualiteten finner vi Baudelaire, som önskar det gamla, men överrumplas av det nya. Han strävar efter att hålla kvar det

gamla seendet, det allseende ögat, det strängt geometriska perspektivet, och lyckas ibland, men inte alltid, hålla det nya ifrån sig. I det här sammanhanget blir det lätt att förstå hans önskan om att de gamla dioramerna ska återanvändas.²⁰ I sin strid för det äldre centralperspektivet ingår Baudelaire i den dragkamp mellan olika paradigmer och olika observatörer, som Jan-Erik Lundström uppfattat hos moderniteten och 1800-talet. Lundström ställer upp ett mimetiskt registrerande objektivt seende och ett autonomt producerande subjektivt seende mot varandra och talar om en utdragen modernitet, en böljande modernism, där

varje generation återupprättar, förnyar, förvandlar sitt förhållande till natur, till ursprung, till det sublima, till maskinen och där allt detta bryts mot tidens nymodigheter – litografiet, fotografiet, stereoskopet, arkaderna, följetongen, maskinerna osv.²¹

Baudelairens dikt ”Smyckena” (”Les Bijoux”) kan läsas som ett exempel på en strid mellan olika synmodeller som utmynnar i den objektiva, okroppsliga synens åtminstone delvisa kollaps.

Dikten består av åtta strofer, varav sju är mimetiskt beskrivande. Berättaren iakttar en kvinna med just en sådan manligt förtingligande blick som Martin Jay identifierar med den cartesianska centralperspektivismen. Hon presenteras endast iförd sina smycken, utsträckt och poserande inför betraktaren. Per Buvik talar om hennes kropp som ett iscensatt begärsobjekt.²²

Under hand styckar betraktarens bild upp hennes kropp, som så ofta sker med Baudelairens kvinnogestalter. Buvik anser t.o.m. att hans blick är generellt fragmentariserande medan Leo Bersani kopplar de objektifierande och fragmentariserande blickarna till en oförmåga hos diktjaget att närma sig de kvinnor han begär. Därför kommer han att spjälka upp dem i olika bilder. Baudelaire beskriver ofta kvinnor genom ett antal metaforer, ibland associativa, ibland ganska långt från startpunkten. Bersani tar ”Det vackra skeppet” (”Le Beau navire”) som exempel på hur kvinnan under betraktarens blick tycks bli något annat. Genom dikten sker en reduktion av kvinnans kropp till en samling delobjekt som sedan skärskådas. Samma typ av beskrivning återfinns i ”Smyckena”, speciellt i strof fem och sex.²³

Betraktaren är placerad utanför bildens centrum, och definierar sin egen position som på ”en klippa av kristall” i ”avskildhet och lugn”. Även om

kvinnan i dikten försöker dra ner honom från den upphöjda positionen råder i stort sett ett distanserat lugn i dikten. Lugnet bryts dock i sista strofen som jämför brasans glöd med blod:

– Och lampan slocknade, blott brasan återstod
där glöden brann. Var gång den stötte ut en ny,
kort suck som lyste upp vårt rum blev hennes hy,
den ambrafärgade, helt översköld med blod!²⁴

– Et la lampe s'étant résignée à mourir,
Comme le foyer seul illuminait la chambre,
Chaque fois qu'il poussait un flamboyant soupir,
Il inondait de sang cette peau couleur d'ambre!²⁵

Buvik läser strofen som en sadistiskt präglad fantasi.²⁶ Jag ser den som en logisk konsekvens av att det tidigare förhållningssättet bryter samman och ett nytt sätt att se, utan hinnor, utan distans, tar sig in i dikten. Baudelaire gestaltar det nya i form av en direkt metamorfos som han låter ta plats i dikten.

Blodet i dikten har samma funktion som vissa skeenden som möter Katarina Frostensons flanör:

Ögonkast. Förbi. Galenskap som sticker upp, blixtnabbt föds
och öppnar ett öga – en kvinna kastar huvudet bak, en man drar bort sitt
ansikte med sina händer²⁷

Båda textstyckena är exempel på hur ett objektivt seende inte räcker till för att skildra en upplevelse. Ett subjektivt, kroppsligt seende ersätter det gamla perspektivet. I Frostensons författarskap pågår en veritabel strid emot det gamla förment objektiva seendet, medan det hos Baudelaire snarare är frågan om enstaka brott. Baudelaire lever i modernitetens start, medan Frostenson lever i en tid då flera rörelser redan har ifrågasatt det gamla synparadigmet. I hennes sätt att handskas med visualiteten finns en stark påverkan från ”den svarta” surrealismen som oerhört envetet arbetade utifrån tanken att seendet alltid är grumlat av andra sinnesintryck och omedvetna impulser. Ögat avslöjar sig i deras konst som en erogen zon och seendet får ett omedvetet skikt.²⁸

Flanören

Den gestalt som Baudelaire använder sig av för att gestalta sin strid för en visuell modell är flanören. Också Katarina Frostenson lyfter fram flanörens position. Flanören kännetecknas av ett, till synes, ändamålslost strosande i staden. Möter vi honom utanför staden är han snarare en slags pikareskfigur. Han utforskar rörelsen och låter sig föras med av strömmen. Rörelsen blir ett sätt att motverka det tidigare objektiva betraktandet och flanören kan fungera som ett exempel på den nye betraktaren som Jonathan Crary talar om.

Chris Jenks gör en intressant genomgång av hur flanörbegreppet kan användas som metafor för att analysera den urbana kulturen. Hans utgångspunkt är att flanören, som en produkt av moderniteten, tillhandahåller en bild av hur tillståndet av att existera i nuet kan realiseras eller åtminstone förstås. Flanören ger en bild av ögonblicket genom modernitetens sociala rum. Begreppet är ett försök att "se" moderniteten och därmed en metafor för en metod, skriver Jenks.²⁹ Han ser alltså flanörbegreppet som en narrativ konstruktion, ett konstgrepp som medvetet används för att uttrycka en attityd i förhållande till omvärlden.

Flanören är en produkt av moderniteten och han speglar sin tid genom att iaktta omvärlden som ett skådespel och behandla det moderna som en form av yta. Därmed är han inte en historisk produkt som har spelat ut sin roll. Harrison & Wood roar sig med att flytta honom till New Yorks 1960-tal och låter honom känna igen sin ironiska och fascinerade blick i Lichtensteins eller Warhols målningar, just genom deras sätt att se och åskådliggöra tidsfenomen som yta och skapa värde genom dess artificiella natur.³⁰ 1998 skulle han kanske återfinnas framför TV:n och följa den okontrollerade, fragmentariska verklighet som fjärrkontrollen erbjuder.

Baudelairens flanör

I två texter, närmast av poetisk karaktär, behandlar Baudelaire flanörbegreppet. Det gäller prosadikten "Massorna" ("Les foules"), där visserligen inte begreppet nämns explicit men trots det kan sägas vara den figur som texten definierar, och essän "Det moderna livets målare" ("Le peintre de la vie moderne"), där Baudelaire använder flanörbegreppet som en metafor för den

perfekte konstnären då han beskriver den samtida konstnären Constantin Guys teknik.

Redan i inledningen av prosadikten "Massorna" ställer Baudelaire den utvalde, specielle mot mängden:

Det är inte allom givet att bada sig i mängden. Att avnjuta massan är en konst, och det kan bara ske på det mänskliga släktets bekostnad och i ett rus av livskraft för den som redan i vaggan av en fe fått lust till förklädnad och maskering, hat till bofasthet och en lidelsefull kärlek till resor.³¹

Att blanda sig med mängden som flanör förutsätter enligt prosadikten ensamhet och utvaldhet. Den resande och den bofaste ställs emot varandra. En förutsättning för flanerandet är ensamheten vilket markeras genom att massliv och ensamhet ställs emot varandra som likvärdiga och utbytbara:

Massliv, ensamhet: begrepp som av den verksamme och produktive poeten görs likvärdiga och utbytbara. Den som inte förstår att befolka sin ensamhet kan inte heller vara ensam i en jäktande folkhop.

Flanerandet jämfördes i inledningen med lust till förklädnad och maskering och senare i texten sägs att poeten "åtnjuter det ojämförliga privilegiet att efter behag kunna vara sig själv eller någon annan". Bara för honom "står allting öppet". Ur dessa egenskaper hämtar han en "säregen berusning" vilken är beroende av mötet med det oväntade och det främmande. Prosadikten avslutas med en grimas åt borgerligheten som visserligen har lyckats i världen men saknar de utvaldas möjligheter:

Det kan vara bra att en och annan gång påminna dem som lyckats här i världen – om så bara för att ett ögonblick kväsa deras dumma högmod – att det finns lycko-känslor som är överlägsna deras, rikare och mera förfinade.

I "Det moderna livets målare" återkommer den kluvenhet som ligger i Baudelaires flanördefinition. Den iakttagare som ska uppgå i mängden ser sig samtidigt stående högt över denna och uppgåendet kan aldrig bli annat än temporärt. Mängden studeras som skådespelare på en teaterscen för att därigenom formas till en bild av samtiden. Den bidrar samtidigt till att forma bilden av iakttagaren:

Folkmassan är hans element på samma sätt som luften är fåglarnas och vattnet fiskarnas. Hans passion och profession är att *uppgå i massan*. För den fulländade

flanören, för den passionerade betraktaren är det en ofantlig glädje att bosätta sig i hjärtat av mängden, mitt i rörelsens ebb och flod, i det flyktiga och det obestämda. Att vara hemifrån och ändå känna sig hemma överallt; att se världen och vara världens centrum och ändå vara dold för världen – se där några av dessa oberoende, passionerade, opartiska naturers mest förbisedda njutningar, som tungan blott tafatt kan beskriva. Betraktaren är en *prins* och fröjdar sig överallt inkognito. Livsälskaren gör hela världen till sin familj.³²

Flanören associeras med den som betraktar, inte med den som betraktas. I ”Benjamins Flâneur and the Problems of Realism” menar John Rignall t.o.m. att flanören, för Baudelaire, representerar det iakttagande subjektet *i sig*, och är därmed i många fall berättaren i hans dikter och prosadikter.³³

Också Griselda Pollock betonar betraktandets roll för Baudelairens flanörbegrepp. Hon pekar i ”Det moderna livets målare” på hur Baudelaire ställer hemmet med dess inre begränsningar emot yttrevärldens frihet, där man kan iakttä utan att bli iakttagen eller ens uppfattad som iakttagande. Människor värderas och karakteriseras i förhållande till den iakttagande: ”I verkligheten är deras existens långt mer till glädje för betraktaren än den är för dem själva”. Det är voyeurens förstulna frihet Pollock tycker sig iakttä.³⁴

Frostensons flanör

Göran Palms önskemål om en diktning om den moderna staden från 1963 har ännu inte fått något större gensvar.³⁵ Fortfarande utspelas den svenska lyriken huvudsakligen i naturen eller i ett obestämbart andligt landskap. Katarina Frostenson är en av få samtida lyriker som i sin diktning beskriver staden. I en kort essä kallad ”Scener”, publicerad i *BLM* 1/89, som till vissa delar kan karakteriseras som ett utkast till en poetik, applicerbar på hennes tidigare texter, lyfter hon fram just stadens scen.³⁶ Essän behandlar hennes önskan att se på världen, hur detta går till och vilken värld hon väljer att iakttä:

I det jag själv skriver ser jag en tydlig, ständig kamp om avståndsrummet. Ett iakttagande av det, och ett uppsökande av de platser där det överskrids. Att se är väl vad alla författare sysslar med, i alla fall i någon mån. Självt ser jag mest på staden. Staden är min scen. Rörelsen där är min scen. Att se på världen utanför, att försöka tyda rörelserna, platserna och byggnaderna, eller att rätt och slätt teckna ner dem, att göra en plan, en slags karta.

Ett subjektivt seende programmeras till skillnad från Baudelaires mer objektive och oberörde betraktare. Frostensons iakttagare både ser saker som inte finns att se och möter det gåtfulla, i sfinxens gestalt:

Jag ser mönstren, hur de dras upp och överskrids. Hur scener blir till, försvinner. Hur en enda gestalt berättar en hel historia, röjer ett liv: en man på en bänk *drar bort sitt ansikte ur sina händer*. En kvinna kastar huvudet tillbaka och skrattar outgrundligt. En kropp går rakt in i en annan kropp. Blickar, skiftningar. Sfinx-ansikten.

Hon kommenterar rörelsen, den till synes slumpmässiga och ändamålslösa:

Jag bodde några år i Frankrike, i Paris. Det är en stad som går att se, i allra högsta grad. En stad av ögonblick, en stad som låter sig ses, som lever av sina bilder. Att gå och se kan man verkligen ägna sig åt där.

Samtidigt ställer också hon, precis som Baudelaire, upp en motsättning mellan det iakttagande jaget och världen utanför:

Det är jaget och världen. Världen och de andra, som en scen. Mellan oss är avståndet, gränsen.

Samma motsättning som mellan jag och värld tecknar hon i beskrivningen av stadens olika delar. Mot skrymslena och det undangömda där hon menar att världen låter sig ses, ställer hon de platser hon kallar utsatta, barlagda, vars värsta exempel är Forum, köpgallerian:

Staden ligger vidöppen och stängd. Den är upplyst, uppvisad och låter sig inte ses. Den är översynlig, den är obscen.

Könet

I det borgerliga 1800-talets samhälle kom njutning allt mer att koncentreras till ögat och betraktandet, skriver Sara Arrhenius. Det visar sig både genom städernas skyltfönster och genom uppfinnandet av en mängd olika tekniker för seende som kameran, stereoskopet och kalejdoskopet. Den explosion av pornografi som växer fram i slutet av 1800-talet är ett annat exempel på detta. Flanörens blick blir inte bara manlig utan också voyeuristisk.³⁷

Någon kvinnlig flanös kunde inte finnas, konstaterar Janet Wolff i sin redan klassiska essä om den kvinnliga flanören, eftersom kvinnorna inte kunde röra sig fritt och anonymt i mängden på det sätt som krävdes.³⁸ Även om kvinnor faktiskt hade tillträde till det offentliga rummet var det alltid på manliga villkor, menar Wolff. Hennes resonemang påverkar naturligtvis också synen på flanören som berättargrepp. Enligt Wolff hade inte kvinnorna möjlighet att tillägna sig den fragmentariska och snabba blicken som en manlig författare kunde använda sig av i sitt berättande.

De kvinnor som rörde sig i staden hade huvudsakligen ett mål. De var antingen arbetande – fabriksflickor eller prostituerade – eller ute för att göra inköp, också det en verksamhet som är alltför ändamålsenlig för att kunna identifieras som flanerande.³⁹

Susanna Flühmann däremot anser, till skillnad från Wolff, att man faktiskt kan tala om flanören som en könsöverskridande figur i storstadens universum och karakteriserar flanerandet som kvinnligt till sin karaktär. Hon tar Camilla Colette och Agnes von Krusenstjerna som exempel på att också kvinnor kunde använda det offentliga rummet som en scen där de passerande medmänniskorna inspirerade till skådespel i fantasin. Slutsatsen sammanhänger med Flühmanns iakttagelser om att staden framställs som ett kvinnligt väsen både i gamla allegorier som Babylons sköka och i modernitetens litteratur: labyrinthiskt uppslukande, lockande men trygg.⁴⁰

Flühmanns påpekande äger sin riktighet. Det fanns kvinnliga författare och konstnärer som till viss del uppfattas som flanörer, även om de agerade under slutet av 1800-talet och början av 1900-talet. De hörde dock alla till en speciell krets av författare och konstnärer som hade ställt sig utanför det vanliga könsmonstret. Både Colette och Krusenstjerna arbetade som reportrar, Virginia Woolf var författare. Andra exempel är kvinnliga konstnärer, i flera fall inflyttade till Paris från England eller USA. Bridget Elliot och Jo-Ann Wallace visar hur staden kommer att fungera frigörande för många av dem genom att skapa möjligheter till anonymitet och alternativa liv.⁴¹ Virginia Wolfs känslor, då hon och systemen efter faderns död flyttade från familjehemmet till 43 Gordon Square, var säkert inte ovanliga:

We were full of experiments and reforms. We were going to do without table napkins ... we were going to paint; to write; to have coffee after dinner instead of tea at nine o'clock. Everything was going to be new; everything was going to be different. Everything was on trial.⁴²

Trots att dessa kvinnliga flanörer alltså fanns är det tveksamt om de lyckades skildra en kvinnlig modernitet genom sina stadsbilder. Deras möjligheter att som kvinnor passera obemärkta i staden var små och deras möjligheter att iakttä ett kvinnligt stadsliv var få. Wolff betonar starkt att också en kvinnlig flanör, om hon rörde sig i den moderna staden, med nödvändighet kom att skildra mannens värld, eftersom kvinnans värld var belägen utanför den offentliga scenen, oavsett om några få kvinnor skaffade sig tillträde till den. Samma slutsats drar Griselda Pollock då hon diskuterar 1800-talets kvinnliga konstnärer. Könsskillnader i konsten handlar enligt Pollock egentligen inte om huruvida staden skildras utan hur den skildras.⁴³ Christina Sjöblad finner, i en jämförelse mellan Laura Marholm och Ola Hansson, att Laura Marholm vänder sig inåt, bort från staden och gatorna. Sjöblad menar att den rörelsen också innebär att hon tvingas säga nej till moderniteten.⁴⁴ Moderniteten i sig har kodats manlig, och de kvinnliga konstnärerna som avbildade husens inre rum eller trädgårdar har därför setts som mindre moderna än t.ex. Manet och hans kollegor. Om den dominerande definitionen av staden är manlig blir den kvinnliga staden osynlig. En annan diskurs skulle skriva om staden och öppna den för kvinnorna, menar Wolff. En annan modernitetsdefinition, som lämnar gatorna och uppsöker andra områden i staden, kanske kommer att avslöja mängder av kvinnliga flanörer, som redan finns, men som vi inte upptäckt ännu?⁴⁵

När Katarina Frostenson 1998 väljer att konstruera ett iakttagande jag som har stora likheter med den historiska flanören så är hon i en helt annan position än de kvinnor som, nästan 100 år tidigare, flyr till staden och där försöker formulera moderniteten utifrån kvinnligt perspektiv. Hon kan på ett annat sätt tillåta sig ett jag som rör sig fritt i staden. Hennes önskan att skildra en fragmentarisk värld i rörelse har större möjligheter att lyckas än tidigare kvinnors.

Samtidigt ska man inte överdriva kvinnans nutida tillgång till städernas offentliga rum. Wolff konstaterar att kvinnan än idag bara har en begränsad tillgång till stadens gator och att den iakttagande blickens perspektiv fortfarande är huvudsakligen manlig.⁴⁶ Mary Kelly formulerar ett av problemen då hon pekar på att den kvinnliga konstnären både ses som objekt för den förhärskande manliga blicken genom att hon är kvinna samtidigt som hon tar den maskulina positionen i besittning i sin roll som konstnärligt subjekt.⁴⁷

Mary Ann Doane diskuterar möjligheten att helt enkelt vända på könspositionerna och erövra blicken, genom att som kvinna försätta sig på åskådarens plats och låta mannen bli objekt för den kvinnliga blicken. Hon hävdar emellertid att det inte är någon lösning, eftersom man då går in i samma spel med könsskillnader som man tidigare försökt komma bort ifrån. Doane förordar istället den kvinnliga maskeraden, vilket betyder att man överdriver det kvinnliga och därmed destabiliserar en förtryckande struktur. Detta skulle då innebära att man laborerar med en bild av kvinnlighet som totalt objektifierad, ungefär som då Cindy Sherman i sina foto-sekvenser avbildar sig själv förklädd enligt amerikansk populärkulturs olika attribut.⁴⁸

Griselda Pollock diskuterar i anslutning till Kelly möjligheten att omforma det traditionella rummet så att det upphör att främst fungera som synfält för en kuvande blick och i stället blir en plats för relationer. Samma tanke för den franska konstnären och psykoanalytikern Bracha Lichtenberg Ettinger fram. Hon har, bl a i en svit bilder av Eurydike-motivet, intresserat sig just för möjligheten att finna en blick eller en position som inte är objektifierande utan relationell och inte reduceras till subjekt-objekt-kategorier utan undandrar sig denna uppdelning.⁴⁹

Katarina Frostenson prövar i sitt författarskap möjligheten av att upprätta ett sådant icke-objektifierande rum som Pollock och Lichtenberg Ettinger talar om. I sina texter glider hon ofta mellan manligt och kvinnligt, mellan subjekt och objekt, för att visa på olika perspektiv och positioner. Genom att använda flanörbegreppet som är så historiskt manligt kodat åstadkommer hon en lek med könsidentiteterna samtidigt som hon undergräver den manliga blickens auktoritet.

Till en förbipasserande

Baudelaires sonett "A une Passante" sägs ofta handla om gemensamma ögonkast. Walter Benjamin talar om den som en typisk manifestation av det moderna genom att den uttrycker storstadsmänniskans extas inför förändring och avsked.⁵⁰

Till en som gick förbi

Bedövande och gällt ljöd boulevardens larm.

Helt svartklädd, drottninglik i sorgen, smärt och lång

passerade en kvinna mig: hon lyfte upp festong
och fäll och svängde dem med stolt, behagfull arm.

Vad smidig, ädel växt, och benet till sin form
som en statys! Jag drack i vanvettigt begär
det ljuvas eggelse, en vällust som förtär
ur ögats svartblå sky som gömde hemlig storm.

En blix... och sedan natt! – Din blick lät en sekund
min själ bli född på nytt, o skönhet, samma stund
försvunnen! Skall vi ses i evigheten nu,

på annan plats, långt bort? Kanske ej någonsin?
För sent! Jag kände ej din väg, du inte min...
Jag skulle älskat dig, och detta visste du!⁵¹

A une Passante

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair ... puis la nuit! – Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard ! *jamais* peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais !⁵²

Dikten målar upp en scen med två deltagare: ett talande jag och en förbi-passerande kvinna. Först anges platsen och mot boulevardens gälla larm ställs en svartklädd, drottninglikt elegant kvinna. Hon liknas av den förtingligande blicken vid en staty.

Det märkliga är att man så tydligt uppfattar henne som oberörd av mängden fast ingenting sägs om detta, mer än att hon ”passerar”. Iakttagaren drabbas av hennes uppenbarelse och upplever sig pånyttfödd av den blick hon ger honom i samma ögonblick som hon försvinner ur bilden. Avslutningsvis kopplas detta första ögonkast ihop med avskedet: ”För sent! Jag kände ej din väg, du inte min ...”. Dikten spelar på vår uppfattning om kär-

lek vid första ögonkastet genom att kasta om och likställa ett första och sista ögonkast: ”jag skulle älskat dig, och detta visste du!”.

I ”A une Passante” har diktens subjekt iakttagit och eftersom hans blick önskat bekräftelse så har han också blivit sedd, även om det bara var i en snabb glimt. Detta har han uppnått genom att bryta med flanörens position och inte nöja sig med att ”se världen och [---] vara dold för världen.” Han har dock inte blandat sig med massan utan lyft fram en individ som också hon skiljer sig från mängden.⁵³

Dikten kan också läsas som att berättaren önskar att han blivit sedd. Han målar upp ett scenario som har passerat och talar inledningsvis om en kvinna i tredje person, som han senare vänder sig direkt till, med ett du som kan läsas som en desperat önskan om delaktighet. Kvinnan i dikten går oberört på boulevarden, och tycks göra detta också efter ögonkastet, som kanske bara finns i berättarens inbillning och minne.

Katarina Frostensons monodram ”Bro” går att läsa som en replik till Baudelaires dikt. Hon låter dock inte ett kvinnligt jag tala utan ger sin replik manlig gestalt. ”Bro” inleds med en teatral anvisning om scen och gestalt.⁵⁴ Scenen sägs vara en bro i en storstad, gestalten en ensam man som går balansgång på broräcket. Han är ingen självmordskandidat utan söker gränser under sin balansgång. Dramat består av hans monolog som rör sig runt mötet med en kvinna som passerat honom:

Förbi: hon gick bara förbi. Förbi, det var inget – Hon gick,
svävade nästan...
Leende ... gick hon bara förbi
Ingenting hände.(s 29)

Monologen fortgår genom att mannens tankar kretsar kring detta möte, då ingenting hände. Tankarna vävs samman med kommentarer som är knutna till balansgången på broräcket. Önskemål om att inte se ner och inte ge vika utan bara fortsätta framåt, varvas med upphetsningen i att synas genom den höga positionen:

Att ensam stå ut, att synas längst ut. därute. Hög. Som ett
krön. Ett torn! Ett vimpelskepp. Vandrande krön. I natten – i
stjärnornas ljus. Att möta en stad, en armada. Att ställa sig
mot. Stå. Rusa! Skära! Rusa emot, och rakt på –
... vattnet krusas och stjärnan tänds. *Duns – duns -duns:*

det finns inget att se. Se inte hit! Stanna. Stanna, kom inte för nära! Inte för nära ... det är inte min starka sida, att komma för nära...(s 31)

Det är flanörens inneboende kluvenhet som gestaltas. Önskan att iakttas utan att beblanda sig med mängden kombineras med insikten att man därmed har ställt sig utanför. Monologen utvecklar sig till ett anrop till kvinnan för att därefter glida över i ett direkt tilltal. Önskan att verkligen bli sedd och kanske uppnå närhet till en individ uttrycks. En kamp mellan önskan om närhet och önskan om distans iscensätts:

Om du kommer nu ... om
du kommer igen ska du säga allt och jag kommer att se om du
ljuger igen, om du säger allt, om du bara ler, *se mig i ögonen, se
hela dig, le inte mer, svara* – (s 31)

Önskan om närhet upprepas:

Le, under stjärnan
att våga det ...
som att mäta sig
visa sig helt ...(s 31)

Närhet bygger på att man uppger sin distanserade position och utsätter sig för sårbarhet. Drömmen om mötet kan t.ex. visa sig bara bli ett konventionellt samtal:

”Ligger staden dit?”
”Goddag är det du?” (s 32)

Skräcken inför vad som kan hända om man uppger sin distans gör att monologen övergår till en våldsfantasi vars innehåll närmar sig det rituella styckande som Frostenson så ofta skriver om och som bottnar i en önskan att se allt:

Dra bort skynket. Avlägsna allt, träda fram. Bli synlig – varje gest blir tydlig, varje rörelse klar! Inget skvalp, inget daller, intet motstånd alla. Rakt ut i luften. Att skära sig fram. Göra ett snitt.(s 32)

Monodramen svänger mellan dessa två förhållningssätt: en önskan att bli sedd och skräcken inför vad som då kan hända. Avskildheten skapar kyla och klarhet:

...kallt. Låt det bli kallt, låt det bli kallt och klart igen. (s 34)

Monologen avslutas i en repetition av början, men här har subjekt och objekt delvis glidit samman och också jaget sägs ha gått förbi:

Förbi. Jag gick bara förbi. passerar punkten, det blev en fläck. [---] Hon försvann här. Ner. Ut

Eller: in i mig. Jag vet inte mer ...

hon har inte en fläck

hon gick in i mig

eller i genom

eller, gick hon bara förbi (s 39)

Monodramen gestaltar ett drömt möte, som inte blir av men för med sig våldsfantasier metaforiskt uttryckta genom önskan om ett absolut seende som ger kontroll åt betraktaren. Drömmen resulterar i ett sammanbrott för subjektets förtingligande blick som glider samman med sitt objekt. Samtidigt repeteras de olika möjligheterna som aldrig inträffade. Katarina Frostenson tar, genom att gestalta drömmen om närhet contra skräcken för att öppna sig, fasta på svårigheten att lämna den ensamma flanörens position. Lösningen blir att nöja sig med en blick och sina egna fantasier. Precis som hos Baudelaire går den passerande bara förbi. Ingenting händer. Ingenting kan hända.

Tiden och staden

Den moderna storstaden är scenen för mötet mellan betraktaren och mängden. Det är också scenen för mötet mellan Baudelaire och Frostenson.

Vad är det för stad Baudelaire skildrar? Hans flanör befinner sig ofta i ensamhet och hans stadsbild är ofta märkligt obefolkad.⁵⁵ Blicken faller främst på exteriörer; de stora boulevarderna, tecken på nybyggnation, den nya stadens gatljus.

Stadens myller karakteriseras ofta genom negationer: en gata är tom därför att det är gryning, en folkmassa suggereras genom att en person lyfts

fram för ett kort ögonblick. I "Svanen" ("Le Cygne") befolkas visserligen gatorna, men enbart av minnesbilder och fantomer, likaså i "De sju gamlingarna" ("Les Sept Vieillards"). I båda dikterna fungerar dimma och dis som övergångar mellan den verkliga staden och de syner den genererar. Baudelaire skildrar den nya staden filtrerad genom drömmen om den gamla och gengångare invaderar den genom att ett subjektivt, kroppsligt seende skruvar sig igenom flanörens förment objektiva blick på staden.

Baudelaires tomma scener som fungerar som utgångspunkter för ett anekdotiskt berättande eller ett nostalgiskt vemod kan delvis tydas genom den strid mellan en gammal och en ny visualitet som han befinner sig i. Den tidigare skyddande distansen är på väg att försvinna vilket visar sig i bilderna av staden som i själva verket skildrar något annat.

Katarina Frostenson går en liknande väg men projicerar de subjektiva bilderna mycket starkare. Hennes stad verkar i jämförelse med Baudelaires nästan överbefolkad då gatans larm skildras utan skyddande hinnor eller distans:

Taxi Taxi! Vad var det jag sa? *Sa!*
Vatten ... vatten ... Fröken!
Du, du där, du dödar ... Ursäkta!
Stanna. Akta dig!
Över, jag måste över nu –⁵⁶

Som en bild av moderniteten är staden delvis redan förbrukad, därför söker hon det överblivna, de undanskymda vrår som inte längre är till nytta för staden men fortfarande finns där. Men hon längtar inte tillbaka i det nya som Baudelaire utan söker aktivt upp det gamla, den del av staden som är förbunden med historien:

Leta efter platsen dit ingen nytta längre når. Uttjänta, de bruna. [---]
Platser för ett möte där allt är röst, där allt är öppet öra.
I staden kan man av en Ren Händelse komma in i en passage, en
överbyggd gång som binder samman gator. Här inne, här i detta
Mittens Rike står allt still och tickar tid, här finns ett minne...⁵⁷

Blicken på staden struktureras genom kön och av kön, skriver Janet Wolff.⁵⁸ Den frostensonska flanören har ingen möjlighet att inta en objektiv och överlägsen inställning till staden, utan den tvingar sig på henne.

Hon kan inte heller passera osedd, utan rör sig både som iakttagare och iakttagen genom mängden:

En man kom fram till mig och sa: ”får jag fråga fråga fråga dig en sak” och så vände han runt och slog ner mig –
Än sen då? Man ser inte skuggan, känner inte gränsen, känner inte livsfaran mer.⁵⁹

Samtidigt kan rörelsen i sig fungera som ett skydd genom att den låter diktens subjekt slukas upp av mängden:

Ingenting frågar, allting är. Staden är vid och givmild: den glömmet fort. Jag sätter ner foten i staden, på den grå asfalten. Jag beträder land, asfaltland. Seglar fram, sliter ner sulor, ser mig inte om, det är – upplåtet. En annan utplånar mina steg –⁶⁰

Kopplingen av moderniteten till staden som offentlig scen förnekar aktivt att kvinnan har ett förhållande till samma modernitet eftersom hennes kön likställs med det privata rummet. Uppfattningen patologiserar och marginaliserar de kvinnor som ändå befinner sig ute på gatorna, menar Janet Wolff.⁶¹ Katarina Frostensons bild av staden och rörelsen i staden är kluven. På ett sätt förmedlar hon en bild av kvinnan som marginaliserad samtidigt som hon låter staden ta emot den kvinnliga betraktaren som i flanörens gestalt rör sig på dess gator. Genom att klä sin dikts subjekt i flanörkostym tränger hon sig in i en manlig värld och utmanar den syn på modernitet som lämnar kvinnan utanför.

Det går att läsa in ytterligare ett svar på Baudelaires ”Till en förbipasserande” i slutraderna i *Överblivet*. Efter vandringen i staden har diktens kvinnliga jag gått in i en kyrka, där en manlig organist spelar:

Organisten: han ser ut som om han kommer direkt från gränden.
Han utstrålar så mycket sexualitet att allting gungar, blir svindlande, tungt. Just när jag reser mig ser han åt mitt håll, en åder har slagit upp på min fot. Organiskt, säger tungan. Här, här, utanför allt. Ögonen ropar, öronen ser. Tecken försvinner, uppslukas: frånvara, vara. Fortsätta, framhärda.
Staden ger längtan ett ansikte

Också mellan dessa två sker ett sekunds snabbt möte, i form av en blick. Organisten är också han någon som skiljer ut sig från mängden, men beskriv-

ningen av honom är konträr till beskrivningen av kvinnan i Baudelaires dikt. Han ser ut att komma från gränderna medan hon beskrivs som drottninglik. Han utstrålar sexualitet där hon rör sig oberört och av betraktaren liknas vid en staty. Där hon förefaller könlös tycks han bestå av bara kön. Men också här finns blicken och reaktionen på den är lika stark som hos Baudelaire. Hos honom blir diktens jag svimfärdig, hos Frostenson är reaktionen ännu starkare kroppsligt förankrad.

Det går att läsa passagen som att kvinnans enda möjlighet att existera i moderniteten och inte gå under av den, är att överta den manliga blicken och likt mannen iaktta världen voyeuristiskt. Men det går också att läsa in det neutrala rum som Frostenson så ofta drömt fram i sina texter. Ett rum där flanörens manligt objektifierande blick efterträds av ett subjektivt, kroppsligt seende som låter också den kvinnliga iakttagaren finnas i världen. Det instängda kyrkorummet kan inte ge den möjligheten, det kan bara staden som så blir synonym med världen:

Världen säger att allt kan synas, allt
kan höras, samtidigt och utan avbrott –⁶²

Noter

1. Katarina Frostenson, "Den försvunna staden", ur *En diktsvit till Jan Håfström och till verk av honom*, i *Jan Håfström*, biografi av Lars Nittve, Malmö 1994, s. 33.
2. Katarina Frostenson, *I det gula. Tavor, resor, ras*, Stockholm 1985, s. 12 ff.
3. Charles Baudelaire, "Massorna" ("Les Foules"), ur *Prosadikter (Paris Spleen)*, övers. och efterskrift Erik Blomberg, Stockholm 1957, s. 28.
4. "Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or". Diktraden hör till ett utkast till en epilóg till andra utgåvan av *Fleurs du mal. Œvres complètes* (1961), s. 180. En variant av raden lyder "J'ai pétri de la boue et j'en ai fait de l'or", s. 177, "Jag har förstenat smuts (gyttja) och gjort guld av det".
5. Katarina Frostenson, *Överblivet*, tills. med Jean Claude Arnault, Stockholm 1989, s. 39.
6. *Fleurs du mals. Œvres complètes* inledningsdikt "Au Lecteur" ("Till läsaren") avslutas med raden "Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère!", s. 6. I Ingvar Björkesons översättning: "– hycklande läsare – min broder – min like!", *Det ondas blommor*, Stockholm 1986, s. 21. Katarina Frostenson, "Negativ, tindra", i *Joner*, Stockholm 1991, s. 11.
7. "Adaption" används vanligen när man diskuterar hur en konstnär återberättar något hämtat från en annan konstnär, t.ex. en text sätts upp som dansföreställning, dvs. man ersätter ett teckensystem med ett annat för att kunna beteckna, grovt sett, samma föremål. Se Claus Clüver, "Interartiella studier: en inledning", i *I musernas tjänst. Studier i konstarnas interrelationer*, red. Lagerroth, Lund, Luthersson,

- Mortensen, Stockholm/Stehag 1993, s. 27. Det finns en poäng med att betrakta Frostensons stadsskildringar som adaptationer i förhållande till Baudelaire, eftersom hon flyttar över Baudelairens stad till sina texter, men förändrar den så starkt att det ibland kan verka som om hon för över hans stad till ett annat teckensystem.
8. Frostenson, *Överblivet*; "Sebastopol", i *4 monodramer*, Stockholm 1990; "Forum", i *I det gula. Tavlör, resor, ras*, Stockholm 1985.
 9. Ulrich Weisstein, "Litteratur och bildkonst: historia, systematik och metoder", i *I musernas tjänst*, s. 87. Adaption av termer från konstvetenskap till litteratur har inte diskuterat särskilt mycket. Vanligare är att man överför musikaliska former till litterära verk, ledmotiv t.ex. Se Franz Schmitt-von Mühlenfels som diskuterar detta i "Litteratur och andra konstarter", i *I musernas tjänst*, s. 58 ff.
 10. Jan-Erik Lundström, "Visualitet: om bild som bild, som tal, och som skrift", i *Tal-språk Skriftspråk Bildspråk*, red. Lundström, Sahlström, Linköping 1992, s. 19 ff.
 11. Uttrycket kommer från Christian Metz som talar om scopie regime i *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, London 1982, s. 61.
 12. Martin Jay, "Seendets regimer i moderniteten", i *Index 3.4.95*.
 13. Förändringen idag har att göra med datateknikens utveckling som möjliggör ett rörligt seende kopplat till kroppen. Se Sara Arrhenius, Cecilia Sjöholm, *Ensam och pervers*, Stockholm 1995.
 14. Jonathan Crary, *Techniques of the Observer*, Cambridge 1990.
 15. Lundström, "Visualitet", s. 27.
 16. Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious*, Cambridge 1994, s. 128.
 17. *Helmholtz on Perception*, ed. Warren and Warren, 1968. Cit. från Krauss, s. 133.
 18. Jan Erik Lundström, "Från konst till bild – några anteckningar kring seendets sociala historia", i *Index 3.4.95*.
 19. Sara Arrhenius, "Det taktila ögat", i *Index*, nr 3.4.95.
 20. Walter Benjamin tar upp Baudelairens tankegång i "Om några motiv hos Baudelaire", i *Bild och dialektik*, sv övers, inledning och urval Carl-Henning Wijkmark, 1969, s. 150.
 21. Lundström, "Från konst till bild", s. 72.
 22. Per Buvik, *Poesiens skandale. Om Baudelaire*, Oslo 1996, s. 53.
 23. Buvik, s. 87. Leo Bersani, "Baudelaire och begärets rörlighet", i *Litteratur & Psykoanalys*, red. Lars Nylander, Stockholm 1986, s. 211.
 24. Charles Baudelaire, *Det ondas blommor*, övers. Ingvar Björkeson, Stockholm 1986, s. 45.
 25. Baudelaire, *Fleurs du mals. Œuvres complètes*, s. 142.
 26. Buvik, s. 55.
 27. Frostenson, *Överblivet*, s. 18.
 28. Med den "svarta surrealismen" avser jag kretsen runt Bataille. Sara Arrhenius diskuterar surrealismens erotisering av ögat i en essä om Hans Bellmers fotomontage, "Det taktila ögat", i *Index 3.4.95*, s. 34.
 29. Jenks, "Watching your step: the History and practice of the flaneur", i *Visual Culture*, ed. Jenks, London 1995.
 30. C. Harrison, P. Wood, *Art in Theory 1900–1990*, 1992, s. 684. Cit. efter Jenks, s. 148.

31. Charles Baudelaire, "Massorna" ("Les Foules"), i *Prosadikter*, s. 28.
32. Charles Baudelaire, "Det moderna livets målare", ur *Fleurs du mals. Œvres complètes*, s. 1160, cit från Griselda Pollock, "Det moderna och kvinnlighetens rum", i *Konst, kön och blick*, Stockholm 1995, s. 186.
33. John Rignall: "Benjamin's Flâneur and the Problem of Realism", s. 117, i *The Problems of Modernity. Adorno and Benjamin*, ed. Andrew Benjamin, London & New York, paperback 1991. Rignall diskuterar kopplingen flanör-seende-berättare.
34. Pollock, s. 186.
35. Göran Palm efterlyste 1963 en modernare miljö i poesin: "Man söker dikter som fångar något av storstadens karaktär men finner i de flesta länder att det alltså går tio mer eller mindre konventionella naturdikter på varje stadsdikt", cit. efter Nina Burton, *Den hundra poeten, tendenser i fem decenniers poesi*, Stockholm 1988, s. 119.
36. Katarina Frostenson, "Scener", i *BLM* 1/89, s. 11 ff. Samma textstycke återkommer delvis både i *Överblivet*, och i "Sebastopol".
37. Arrhenius, s. 34.
38. Janet Wolff, "The invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity", i *The Problems of Modernity*, ed. Andrew Benjamin, London 1989, 1991, s. 141 ff.
39. Janet Wolff. Hon utvecklar tankegången i "The Artist and the Flâneur: Rodin, Rilke and Gwen John in Paris", i *Resident Alien. Feminist Cultural Criticism*, Cambridge 1995, s. 88 ff.
40. Susanna Flühmann, "Flanören – en kvinna? Camilla Collette, Agnes von Krusenstjerna och staden", i *Litteratur og kjønn i Norden*, Foredrag på den XX. Studiekonferanse i International Association for Scandinavian Studies (IASS), arrangerat av Institut for litteraturvitenskap, Islands universitet, Reykjavik 1994, Reykjavik 1996, s. 287 ff. Hennes resonemang handlar om att identifiera olika sätt att flanera där Collette med sina resebrev från Berlin 1863, och Krusenstjerna som skriver 1923, står för två olika alternativ.
41. Bridget Elliot and Jo-Ann Wallace, *Women Artists and Writers. Modernist (im)positionings*, London 1994, s. 1–30.
42. Virginia Woolf, cit. från Elliot and Wallace, s. 162.
43. Pollock, s. 165 ff.
44. Christina Sjöblad, "Blick och rum hos sekelslutets flanörer: Laura Marholm och Ola Hansson", ur *I lärdomens trädgård. Festskrift till Louise Vinge*, red. Sjöblad, Sandqvist, Sjöberg, Stenström, Lund 1996, s. 383 ff.
45. Wolff, "The Artist and the Flâneur", s. 106 ff.
46. Ibid., Wolff menar att kvinnor fortfarande måste finna strategier genom vilka de marginaliseras och förblir harmlösa för att kunna befinna sig på den offentliga scenen, s. 8 ff.
47. Mary Kelly, "desiring images/imaging desire", i *Wedge* 6/1984, s. 9 ff.
48. Mary Ann Doane, "Film and the Masquerade. Theorizing the female spectator", ur *Screen* 23/1982, omtryckt i *Writing on the body. Female Embodiment and Feminist Theory*, New York 1997, s. 176 ff. Doane utgår från Joan Rivières vid det här laget klassiska uppsats "Kvinnlighet som maskerad" från 1929, på svenska i *Divan* 5/92. Rivières slutsats är att kvinnlighet kan beskrivas just som en mask som tjänar till att dölja manlighet.

49. Pollock, s. 165 ff. Bracha Lichtenberg Ettinger i samtal med Emmanuel Levinas, *Time is the Breath of the Spirit*, 1993. Pollock ger en översikt av hennes idéer i "Gleaning in history or coming after/behind the reapers: the femininum the stranger and the matrix in the work and theory of Bracha Lichtenberg Ettinger", i *Generations and Geographies in the visual arts*, red. Pollock, London 1996, s. 266 ff.
50. Walter Benjamin, "Om några motiv hos Baudelaire", ur *Bild och dialektik*, urval, inl. och övers. Carl-Henning Wijkmark, Stockholm/Skåne 1969, s. 127.
51. Björkeson, s. 142.
52. Baudelaire, *Fleurs du mals. Œvres complètes*, 88 f.
53. Med tanke på hur hon beskrivs är det kanske på ett plan en spegelbild av sig själv han iakttar. Samma sak sker för övrigt med en gestalt av kvinnligt kön som verkligen ser tillbaka på betraktaren utan att väja med blicken, hyndan i "Kadavret" ("Une Charogne"). Hon blickar lystet tillbaka och framstår därmed som en spegling av berättarens uppstyckande blick: "En otålig hynda bevakade oss / bakom klippan, i lystet begär" ("Derrière les rochers une chienne inquiète / Nous regardait d'un oeil fâché"). *Fleurs du mals. Œvres complètes*, s. 30.
54. Katarina Frostenson, "Bro", i *4 monodramer*, Stockholm 1990, s. 27.
55. Walter Benjamin menar att "Baudelaire skildrar varken invånarna eller staden. Denna frivilliga underlåtenhet satte honom i stånd att suggerera fram den ena i den andras gestalt", ur "Om några motiv hos Baudelaire", s. 126.
56. Katarina Frostenson, inledningen till "Sebastopol", s. 45.
57. Frostenson, *Överblivet*, s. 46.
58. Wolff, "The Artist and the Flâneur", s. 106 ff.
59. Frostenson, *Överblivet*, s. 31.
60. Ibid., s. 86.
61. Wolff, "The Artist and the Flâneur", s. 52.
62. Frostenson, *Överblivet*, s. 31.

I serien

ABSALON

Skrifter utgivna vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund

har hittills utkommit:

1. *Moderna klassiker. 16 föreläsningar om texter från vår tid*, 1992.
2. Inga-Lisa Petersson, *Studier i Läsebok för folkskolan. Läseboken och den svenska industrialiseringen. Fraktur eller antikva? Om tryckstilar i pedagogisk litteratur 1842–1889*, 1992.
3. *Algot Werin. Från ett seminarium kring hans liv och verk*, 1993.
4. *På försök. 8 essäer och 3 inledningar*, 1993.
5. Claes-Göran Holmberg, *Texter och kontexter. Samtal med 15 amerikanska litteraturforskare*, 1994.
6. *Efter dekonstruktionen. Tolv uppsatser om aktuell litteraturteori*, 1994.
7. Staffan Björck, *Vänskapens pris*, 1995.
8. Carl Fehrman, *Vinglas och timglas i Bellmans värld*, 1995.
9. *Möten och metamorfoser. Dikt i samspel med musik, bild och film*, 1995.
10. *Teori och pedagogik i litteratur- och mediastudier*, 1997.
11. *Italienska förbindelser. En vänbok till Bengt Lewan*, 1997.
12. *Utsikter – föreläsningar från Helgonabacken*, 1997.
13. *Bild och text i Astrid Lindgrens värld*, 1997.
14. *Baudelaire – det moderna livets betraktare. Studier i ett författarskap*, 1998.