

Leif Dahlberg

På tröskeln till en romantisk berättelse

Musik och komposition hos Eyvind Johnson

Börjar lågt nere, mörkt, sjunker tillbaka mot ännu mörkare efter ett första försök. Så: stilla; lugn och oro blandas. Nu: melodin! Glitter. Glittervandring uppåt diskanten. Så: tillbaka djupt i vänster: melodin där.

Tvekan – mot tystnad – nej, ljusare – nej, mörkare – ännu mörkare – melodin kommer, säkrare.

Ny tvekan – melodin klättrar upp i diskanten – nej, den mörknar – och – och två tunga vågor väller fram ur mörker – möter det glittrande: högerhanden vandrar över klaviaturen, uppåt, kort, tillbaka neråt. Melodin igen.

Häftigt – och tempot ökar, klangen ökar och så: glitter av melodin – och ner mot mörker – tystnad.

Denna passage, som öppnar den första delen av Eyvind Johnsons självbiografiska roman *Romantisk berättelse* (1953), kan i första hand antas referera till framförandet av den notskrift som finns på bokens försättsblad.¹ Det är notskriften till de första takterna i första satsen av Beethovens sonat nr 23 i f-moll, opus 57, den så kallade Appassionatan, vilken ofta åberopas och kommenteras i romanen.² Men även om passagen främst söker beskriva den auditiva och visuella upplevelsen av inledningen till ett musikstycke, så fungerar den samtidigt som en öppning till en berättelse; och därför vill jag också läsa passagen som en musikalisk Ouvertyr till berättelsen, som en passage som både presenterar temat för berättelsen och ger en aning om dess förvandlingar.

Det passagen beskriver är på en gång en auditiv och visuell upplevelse, som ges direkt, utan att tillskrivas någon lyssnare. Som upplevelse är den anonym, men utan att vara opersonlig, och tidsligt obestämd – den enda tidsmarkeringen är det kontinuerliga presens som beskriver tonföljden och vandringen över tangenterna. Om den som beskrivning av en upplevelse således saknar varje referens till person och tidpunkt, saknar den som språkakt en uttalad adressat. Under normala omständigheter hade denna frånvaro av en adressat varit nog för att säga att det är fråga om en monolog, kanske ett utsnitt från en inre monolog. Men eftersom man som läsare inte vet om den som har upplevelsen också

beskriver den, eller om det är en berättare som beskriver någon annans upplevelse, kan man inte avgöra om beskrivningen riktar sig till någon.

Den genomgående frånvaron av yttre referenser – med undantag av upplevelsens föremål, Beethovens *Appassionata* – accentueras av att beskrivningen fortfarande befinner sig på tröskeln till romanen. Den sida i boken på vilken man finner passagen (s. [7]) följer visserligen efter det uppslag vars högersida med en romersk etta markerar romanens första del (s. [5]), men den föregår samtidigt den första sidan (s. 9) av kapitel 1. Om passagen därför verkar ha positionen av ett motto, ger den dock inte sken av att vara ett citat (vilket i regel är fallet) – och då den beskriver en upplevelse av framförandet av den epigrafiska notskriften, så är den därför i mindre grad tillskriven Beethoven än tillägnad honom, som en sorts dedikation. Men när passagen åtskilliga gånger helt eller delvis upprepas längre fram – längre in – i romanen, ibland i munnen på och ibland i tankarna hos Yngve Garans, en av romanens personer, framstår den därmed som ett regelrätt citat.³

Om dess status som ett motto därmed säkerställts, och dess ursprung samtidigt identifierats, så komplicerar detta genast dess liminära position i verket. För även om Yngve Garans är mottots upphovsman, dess författare, så är det därför inte sagt vem det är som bär ansvaret för att ha placerat det i början på romanens första del. Det är å ena sidan möjligt att tänka sig att det är berättaren Yngve Garans som citerar sig själv i början av sin berättelse, och det är en möjlighet som öppnar för att det också är han som är ansvarig för försättsbladets notskrifts-epigraf, liksom också för det tredje motto som finns på bokens titelblad – de två anonyma rader som i slutet av kapitel 4 visar sig vara slutraderna i en prosadikt av romankaraktären Olle Oper.⁴ Mot möjligheten att tillskriva Yngve Garans ansvaret för mottot talar dock en annan omständighet: att citera sig själv vore ett flagrant brott mot decorum, och det förvandlar mottot till en auto-epigraf. Det är å andra sidan möjligt att det är Johnson som i egenskap av författare har brutit ut en passage från Yngve Garans berättelse och placerat den som motto till romanens första del. Det skulle rimligen innebära att han också ansvarar för de två andra motto. Men denna möjlighet är knappast mer passande än den första, eftersom det enligt Thure Stenström är Johnson själv som har författat den prosadikt som tillskrivs Olle Oper.⁵

Av större betydelse än den betydelseskillnad som ligger i vem det är som ansvarar för mottoerna, är de funktioner mottoerna har i verket. Gérard Genette urskiljer fyra funktioner hos mottot.⁶ Den mest direkta funktionen är när det kommenterar eller förklarar verkets titel. En annan funktion är när mottot kommenterar texten, när det preciserar eller understryker dess mening. En tredje funktion, som är betydligt mer indirekt än de två tidigare, är när det väsentliga hos mottot inte ligger i vad det säger utan i vem det citerar. En annan indirekt effekt av mottot, slutligen, och som kanske är mer påtaglig, består i dess rena närvaro, vad det än är: det är vad Genette kallar den 'epigrafiska effekten'. I det följande kommer jag

först att diskutera titeln och därefter utreda de fyra nämnda funktionerna hos mottot (motto och titel; motto och text; motto som citat; den epigrafiska effekten), och jag kommer då framför allt att ägna mig åt de bägge musikaliska mottoena.

Att romanens titel är i akut behov av förklaring torde vara uppenbart; för vad betecknar 'Romantisk berättelse' som titel på ett verk, som av allt att döma är en självbiografisk roman? Ett första problem ligger i att titeln samtidigt kan avse verkets innehåll och dess form eller genre. Om man med Genette kallar en titel som handlar om innehållet en tematisk titel, och en titel som avser textens form och genretillhörighet en rematisk titel, så kan man säga att titeln 'Romantisk berättelse' på en gång kan fungera som en tematisk och rematisk titel.⁷ Man kan i detta avseende för övrigt notera en viss kontinuitet mellan titelvalen på Johnsons första självbiografiska romansvit, *Romanen om Olof* (1934–1937), och *Romantisk berättelse*; i bägge fallen indikerar titeln inte bara något om innehållet, utan också vilken genre boken tillhör, något som Johnson annars har för vana att ange i en undertitel.⁸ Mer i linje med författarskapet i övrigt är titeln till den senare romanens fortsättning, *Tidens gång. En romantisk berättelse* (1955). De båda senare verken utgör en sammanhängande romansvit.

Samtidigt bör man inte förbise att *Romantisk berättelse* har en mer renodlat rematisk titel än den tidigare och att den genom singularformen 'berättelse' kommer att ligga mitt emellan titlar som *Le Roman comique* (Scarron, 1651), *Novelle ohne Titel* (Wieland, 1800-tal), *La Symphonie pastorale* (Gide, 1919) och titelkuriositeter som Dantes *La Commedia* (1300-tal), Goethes *Novelle* (1800-tal), Rimbauds *Roman* (1870) och en filmtitel som *Un Film* (1968).⁹ Med ett viktigt undantag när är pluralformen i allmänhet vanligare för rent rematiska titlar: *Dikter, Sagor, Noveller, Brev* och så vidare.¹⁰ Som Genette påpekar utgörs undantaget – som möjligtvis bekräftar regeln – av det slags verk som benämns *Självbiografi*.¹¹ Men Genette förbigår samtidigt den betydelsefulla omständigheten att flertalet självbiografiska verk fram till modern tid antingen cirkulerade utan egentliga titlar eller gavs ut postumt och med närmast deskriptiva titlar. De verk som etablerar självbiografien som genre i modern tid – det vill säga Jean-Jacques Rousseaus *Confessions* (1770), Benjamin Franklins *Autobiography* (1790), Edward Gibbons *Memoirs of My Life* (1793) – är fortfarande närmast att betrakta som titellösa. I takt med att självbiografien etableras som självständig genre återfinns genrebeteckningen som en auktoriserad titel eller genuin del därav: *An Autobiography* (Anthony Trollope, 1883), *Experiment in Autobiography* (H.G. Wells, 1934) *Autobiographies* (W.B. Yeats, 1955). Det kan noteras att man i de två sistnämnda titlarna redan kan märka en reservation mot genreabsoluta prentioner, en reservation som kanske kan sägas ha institutionaliserats genom introduktionen av termen 'autofiktio'n' för att benämna texter som konstruerar ett (mer eller mindre självbiografiskt) själv.¹²

Vad gäller titeln till Johnsons självbiografiska roman, så gör den långtifrån klart vilken sorts berättelse det är fråga om. I stället uppställer titeln ungefär samma tolkningsproblem som *La Commedia* gör för en modern läsare utan kännedom om senmedeltidens poetik. Och det är inte utan att man önskar att det skulle komma fram ett dokument som likt Dantes brev till Can Grande kunde ge läsare en klarare förståelse av titelns syftning.¹³

Merparten av recensenterna av *Romantisk berättelse* kommenterade överhuvudtaget inte titeln, och bland dem som försökte tolka den menade de flesta antingen att den var »ironisk» – och med undantag av Artur Lundkvist gjordes inga försök att ange vari ironin skulle ligga – eller att titeln helt enkelt var missvisande.¹⁴ Att Johnson skulle ha valt en titel för sin roman som inte sade något om dess innehåll och avsikt förefaller dock osannolikt. Och som för att bestrida misstanken att titeln är missvisande skriver Johnson till Gerard Bonnier, i ett följebrev till de sista kapitlen av *Tidens gång*: »Här är de bägge sista kapitlen av min synnerligen romantiska berättelse.»¹⁵ Det är visserligen en mycket kortfattad kommentar, men den torde vederlägga påståendet att titeln skulle vara enbart ironiskt menad. Till de ytterst få recensenter som fann titeln meningsfull i positiv bemärkelse hörde Bengt Ahlbom, som efter det att han kallat titeln ironisk genast reserverade sig mot sitt omdöme och skrev: »Men kanske är titeln ändå inte helt ironiskt menad. Kanske är Olle Oper något något (sic) av en romantiker i sitt ständiga sökande efter och tro på det ouppnåeliga, det sökande och den tro som bär honom över alla umbäranden, alla besvikelser och alla misslyckanden.»¹⁶ Det kan i sammanhanget noteras att det bara var Ingvar Holm i *Sydsvenska dagbladet* och Henrik Sjögren i *Kvällsposten* som såg något samband mellan titeln och Beethovens *Appassionata*.¹⁷

Men innan jag utforskar förhållandet mellan titel och motto, är det nödvändigt att åtminstone preliminärt och tentativt bestämma vad Johnson kan ha menat med titeln. Jag vill först pröva att läsa titeln som en mer renodlat tematisk titel som skulle beteckna en genretillhörighet, och närmast till hands ligger följande tre någorlunda distinkta alternativ: den 'romantiska bok' Friedrich Schlegel förespråkade; den historiska roman som utspelar sig under en romantisk tid och plats (Walter Scott); och den fantastiska berättelse vi känner från såväl den anglosaxiska traditionen (Walpole, Radcliffe och Lewis) som från den kontinentala skolan (Hoffmann, Balzac, Gautier, Lautréamont, Villiers de l'Isle-Adam, Mérimée, Maupassant) och från sentida efterföljare som Alfred Kubin, Hanns Heinz Ewers, Gustav Meyrink, Walter de la Mare, L.P. Hartley eller Karen Blixen.

För det första alternativet skulle kunna anföras att Johnson i romansviten anlitat den av romantiker som Clas Livijn och Carl Jonas Love Almqvist så omtyckta formen att låta en elaborerad ramberättelse omsluta kortare och längre berättelser och andra texter; likaså att romanen – som Schlegel stipulerade att varje romantisk bok skulle göra – framställer ett sentimentalt ämne i en fantasifull

form, att kompositionen bär upp en högre enhet, ett samband av idéer och en andlig centralpunkt, att romanen reflekterar över sig själv och att den utgör en självbekännelse av författaren.¹⁸ Den för romantikerna närmast obligatoriska åhörarskara som lyssnar till och kommenterar de interfolierade berättelserna, ersätts i *Romantisk berättelse* och *Tidens gång* av berättarens reflexioner om och kring sin berättelse, liksom av de kommentarer som olika romanfigurer gör om densamma. Det är dessutom så att Johnsons romansvit kan läsas i ljuset av Schlegels uppmaning att blanda radikalt skilda genrer och textsorter i ett och samma verk.¹⁹ De genrer som umgås i romansviten – journal, historisk roman, dagbok, daterade anteckningar, korrespondens och enstaka dikter – är i jämförelse kanske en något mer homogen skara än vad man finner hos romantikerna.

Mot de påtalade likheterna mellan romansviten *Romantisk berättelse* och *Tidens gång* och vad som ibland och något pleonastiskt kallas en 'romantisk roman' – dess sentimentala ämne och fantasifulla form, dess högre enhet, de autoreferentiella dragen och dess karaktär av självbekännelse – kan emellertid invändas att släktskapen är av ett abstrakt och allmänt slag. De verk som Schlegel för samman under beteckningen 'romantisk' – Cervantes *Don Quijote* (1605 & 1615), Sternes *Tristram Shandy* (1760–1767), Diderots *Jacques le Fataliste* (1778–1780) och Goethes *Wilhelm Meisters Lebrjahre* (1795–1796) – är numera varken någon självklar gruppering eller verk som vi i dag har för vana att kalla romantiska.²⁰ Detta beror å ena sidan på att dessa romaner numera faller i klart skilda kategorier: medan *Don Quijote* av många betraktas som den första moderna romanen, *Tristram Shandy* som en sentimental roman, och *Jacques le Fataliste* som en filosofisk saga, så är *Wilhelm Meister* en Bildungsroman. Å andra sidan är termen 'romantisk' i dag närmast knuten till en historisk period, medan den för Schlegel och hans lierade i lika hög grad var en kritisk term – och fastän de kunde använda den om samtida diktare skulle de aldrig använda den (eller beteckningen 'romantiker') om sig själva.²¹ Fastän Johnson använder sig av en berättarteknik som på flera sätt radikalt bryter mot den klassiska eller realistiska romanens paradigm och i stället strävar mot en modernistisk framställning av verklighet, så är det inte klart om Johnson var medveten om de många paralleller som finns mellan det modernistiska projektet och det (i Schlegels mening) romantiska. Om Johnson kan sägas bygga på den romantiska romanen, så är det inte i form av en direkt eller uttalad imitation, utan snarare och mer indirekt genom kontakt med framför allt Thomas Manns omskrivningar av romantiska romanformer.²² Som exempel kan nämnas Manns ironiska återbruk av Bildungsromanen i *Der Zauberberg* (1924), omskapandet av mytologiskt material i *Joseph und seine Brüder* (1933–1943) samt omvandlingen av Faustmotivet i Künstlerromanen *Doktor Faustus* (1947).

Vad gäller det andra alternativet – att titeln '*Romantisk berättelse*' avser en historisk berättelse om en avlägsen tid – så innehåller romansviten visserligen fragment av en historisk roman, men denna handlar inte om en romantisk

medeltid utan om 1920-talet. Örjan Lindberger menar emellertid att Johnson – delvis i anslutning till och delvis i reaktion mot den under början av 1950-talet flitiga (och vaga) användningen av ordet 'romantisk' för att beteckna samtiden – ansåg att denna vändning mot romantiken var en generell efterkrigsföreteelse och att även 1920-talet hade sitt inslag av efterkrigsromantik.²³ Ett visst stöd för denna tolkning ges i den passage i *Tidens gång* där det talas om likheten mellan 1920-talets »nya» verklighetsuppfattning, »den antiromantiska som var romantisk på ett nytt sätt» och 1950-talets »antiromantiska romantik» och dess metafysik som var »antimetafysisk».²⁴ Men fastän 1950-talsromantiken på detta sätt kan ha satt indirekta spår i titelvalet räcker det knappast som förklaring.

Det tredje alternativet – att titeln betecknar en fantastisk berättelse – har mer fog för sig än man kanske först skulle tro. Man finner i berättelsen inte bara en serie händelser och sammanträffanden som ligger på gränsen till eller utanför det sannolika (som de upprepade mötena med den rödhåriga kvinnan), man finner också en lång fantastisk feberberättelse som gränsar till det surrealistiska. Och ännu viktigare är nog den drömberättelse som avslutar *Tidens gång*: hur Yngve Garans ser sig själv ett kort ögonblick smälta samman med Olle Oper och Greger Garans, bara för att flyta isär i det ögonblick Yngves hustru rör vid hans axel. Men lika litet som de två tidigare alternativen är dessa fantastiska element tillräckliga för att entydigt och uttömmande förklara titeln. Det verkar sålunda som om beteckningen 'romantisk berättelse' i titeln på Johnsons romansvit inte är att förstå som någon direkt och entydig genreangivelse i konventionell bemärkelse.

Ett annat uppslag till att förstå titeln kan man finna i Johnsons *Dagbok från Schweiz* (1949). Han refererar där till en historisk roman av Conrad Ferdinand Meyer och kallar den en »ganska romantisk roman» därför att den inte följer den historiska verkligheten så noga och lägger in en kärlekshistoria och annat som hör till legenden.²⁵ Det är samma användning av ordet 'romantisk' som när Friedrich Schiller i undertiteln till *Jungfrau von Orleans* (1802) kallar denna *Eine romantische Tragödie*. En liknande användning av 'romantisk' om en berättelse finner man i Johnsons roman *Molnen över Metapontion* (1957) – Johnsons första roman efter *Romantisk berättelse* och *Tidens gång* – där en »romantisk beskrivning» sägs handla om »ting och förhållanden som kanske aldrig hade funnits i verkligheten.»²⁶ Om det här förblir osagt ifall beteckningen ska förstås i pejorativ mening eller inte, så används den i en tidigare roman av Johnson, *Lägg undan solen* (1951), i en klart negativ mening av romanfiguren och teaterkritikern Henry Brace om en pjäs han just har sett: »En förvrängning mot det spännande och romantiska.»²⁷ Men även om värderingen av termen inte behöver vara Johnsons och även om den kan skifta genom hans författarskap, så används den i de tre exemplen i samma vardagliga betydelse, som beteckning för en avvikelse eller en flykt från verkligheten. När man återfinner ordet 'romantisk' i titeln på en självbiografisk roman skulle det sålunda kunna avse det förhållandet att romanen inte

helt överensstämmer med hur det verkligen var och att den till en del handlar om saker och förhållanden som kanske aldrig har funnits i verkligheten. Det kan i detta sammanhang vara berättigat att anföra Johnsons anmärkning om *Romanen om Olof* »att författaren till romanen om Olof inte upplevt denna roman i verkligheten.»²⁸ Det är ett omdöme han emellertid genast modifierar genom att säga att det är »ungefär femtio procent sanning, alltså mycket sanning».

I *Romantisk berättelse*, och ännu mer i *Tidens gång*, används ordet 'romantisk' betydligt oftare än i Johnsons övriga produktion; och det används nu i ett antal olika betydelser och ofta i en inte fullt seriös, halvt ironisk, mening. Man kan något grovt dela in användningen av termen 'romantisk' (med avledning) i *Romantisk berättelse* och *Tidens gång* i tre huvudbetydelser: (1.) Använd i allmän eller vardaglig betydelse, om svärmeri, känslighet, eskapism och liknande.²⁹ (2.) Använd om konst och konstnärligt skapande, betecknande både en historiskt bestämd konstperiod (och konst influerad av denna) och en betoning på fantasi, känsla och innerlighet i det konstnärliga skapandet och i upplevelsen av konst. (3.) Använd om den roman eller romantiska berättelse som författaren Yngve Garans skriver och som vi läser (att dessa två inte nödvändigtvis är identiska är kanske onödigt att påpeka).³⁰ Som en kommentar till denna grova indelning bör det genast sägas att det inte alltid är möjligt att entydigt sortera varje förekomst av ordet under en av de tre betydelserna. Dessutom är de tre betydelserna ofta bara vagt avgränsade från varandra – och det är just sådana instanser där de tre betydelserna sammanfaller som skulle kunna sprida ljus över hur de förenas i titeln på Johnsons roman.

De flesta av de ställen där sådana möten eller kollisioner äger rum är korta, på inget sätt förpliktigande kommentarer, som underlåter att förklara förhållandet mellan termens innebörder. Det finns även några passager som inbjuder till en närmare läsning där berättelsen vänder tillbaka till sig själv för att arbeta sig djupare ner i det som besvärar eller stör. Det är emellertid tydligt att ordet 'romantisk' är en term som betecknar både den lockelse som konsten har på människan och den fara som ligger i en flykt från verkligheten. På detta sätt kan ordet sägas rymma mycket av det ambivalenta förhållande till konsten som Johnson ofta gav uttryck för både i sina skönlitterära verk och i sina föredrag och essäer.³¹

Det är något av denna ambivalens Stenström vill komma åt när han skiljer på vad han kallar en 'falsk' och en 'äkt' romantik hos Johnson. Medan den förra sägs bestå av en »egocentrisk sentimentalitet» som på en gång är en flykt bort från verklighetens krav och ett fasthållande vid imaginära drömmar, så beskrivs den äkta romantiken som »det rätta sättet att handskas med smärta och lidande».³² På liknande sätt (om än på andra grunder) synes Johnson i konsten ha sett både en möjlighet till flykt och en möjlighet att konkret bearbeta sina upplevelser – och därmed även gripa sig an sin egen smärtsamma verklighet. I linje med detta resonemang menar Stenström, enligt min mening helt riktigt, att *Romantisk berättelse*

telse och *Tidens gång* djupare sett handlar om konstnärens förhållande till konsten, om konstens mening och betydelse i ett krigshärjat Europa.³³ Det skulle med andra ord synas som om själva ordet 'romantisk' markerar ett dilemma och ett problem för Johnson.

Men i titeln på Johnsons roman står beteckningen 'romantisk' inte som någon bestämning av ett förhållande till konsten eller av konsten i sig – utan som ett attribut till genrebeteckningen 'berättelse'. Det led som uppenbarligen fattas mellan 'romantisk' som en beteckning för ett ambivalent förhållande till konsten och 'romantisk' som en bestämning av en berättelse, återfinns i det sista kapitlet i *Tidens gång*, när Yngve Garans, som svar på vad det är som hans berättelse egentligen handlar om, säger att det rör sig om »konstens villkor».³⁴ Att detta är en beskrivning som synekdotiskt också avser Johnsons roman behöver det inte råda något tvivel om, och den kan förstås både i den konkreta betydelsen av en berättelse om en författares utveckling – en Künstlerroman – och som en berättelse om konstens villkor.

Om man skulle försöka sammanfatta försöket att läsa titeln '*Romantisk berättelse*', så måste det först och främst framhållas att jag inte har funnit någon entydig tolkning av den. Tvärtom. Det 'romantiska' i berättelsen förefaller beteckna både form och innehåll. Johnsons romansvit har drag av såväl den romantiska romanen som den historiska och fantastiska. Men det 'romantiska' låter också förstå att den är en självbiografisk Künstlerroman som inte alltid följer den historiska verkligheten så noga, liksom att romansviten har en mer allmän, eller allegorisk, syftning och handlar om konstens villkor i vår tid.

Den tematiska och rematiska koppling vi här har etablerat mellan romanen och dess titel är till en del något indirekt och abstrakt; det finns därför anledning att utforska andra möjliga vägar för att förstå titeln. Som jag noterat ovan utgör romanens motto andra utgångspunkter för en förståelse av titeln. Både notskriften och prosaepigrafen kan betraktas som ett uttryck för en vilja att närma dikten till musiken.³⁵ Denna strävan har sin historiska grund i den idealisering av musiken som ägde rum under 1700-talets senare hälft. Hos Johann Gottfried Herder representerar musiken en rent expressiv konst som dikten bör efterlikna: medan musiken talar till örat, så att säga, så talar dikten enligt Herder till själen; poesin är själens musik (*Musik der Seele*).³⁶ Efter Herder och under romantiken utvecklas denna tanke till något som ibland liknade en poetisk norm och som kunde sammanfattas i uttrycket 'ut musica poesis' – dikten skall vara som musiken.³⁷ Samtidigt kom musiken att betraktas, för att citera Ulla-Britta Lagerroth, som »den högsta och ädlaste konsten därför att den betraktades som själsrörelsens medium, som en lidelsens 'äskådliggjorda' form.»³⁸ För E.T.A. Hoffmann var musiken »den mest romantiska av alla konstformer, eller till och med den enda äkta romantiska, eftersom endast det oändliga är dess ämne.»³⁹ I litteraturen –

och det är i den tyska litteraturen som denna idealisering av musiken går längst – tog sig strävandet att efterlikna musiken flera uttrycksformer.

Det bör också noteras att denna romantiska tendens gjorde sig starkt gällande under 1900-talets första hälft. Såväl Marcel Proust som Hermann Hesse och Thomas Mann använde sig ofta av musikaliska motiv i sina romaner, och i den modernistiska litteraturen finns många verk med den uttalade ambitionen att tillämpa musikens kompositionsmetoder – som till exempel Aldous Huxleys *Point Counter Point* (1928), i delar av James Joyces *Ulysses* (1922) och André Gides *Les Faux-Monnayeurs* (1925).⁴⁰ Det är alla författare som Johnson upprepade gånger uttryckte sin uppskattning för och vars verk (eventuellt med undantag av Huxley) var viktiga för hans eget författarskap.⁴¹

Som Stenström har påpekat tillmätte Johnson musiken stor betydelse både i vardagslivet och i sin skapande verksamhet; och han tillägger att »liksom många diktare under romantikens tidsepok satte han den gärna högst av alla konstarter.»⁴² Stenström anmärker samtidigt att Johnson inte ofta tänkte i musikaliska strukturer och sällan eftersträvade att »i någon mer sträng mening överföra musikaliska former till ordkonstens område.»⁴³ Men han medger att det finns undantag: »Tydligast bär väl *Romantisk berättelse* och *Tidens gång* vittne om ambitioner i denna riktning.»⁴⁴ Stenström menar dock att det här inte går att tala om någon genomförd fugaform, sonatform, rondoform eller variationsform.

Det finns, som nyss nämnts, många olika sätt på vilka litteratur kan sägas söka närma sig eller imitera musik. Lagerroth har velat särskilja tre linjer: (1.) Musiken görs till *ämne* eller *motiv*; det litterära verket handlar alltså om tonkonsten, antingen ur abstrakt-filosofisk synvinkel eller i försök att konkret skildra enskilda musikaliska verk. (2.) Det litterära verket söker efterlikna musiken *stilistiskt*, genom klang- och rytmeffekter eller genom ymnigt, känslomättat bildspråk, hämtat ur musikens värld. (3.) Influensen från musiken är av *formell-strukturell* art: texten arrangeras och organiseras efter uppbyggnadsprinciper som är tagna från musiken.⁴⁵ Av dessa tre linjer ansluter sig Johnsons roman kanske mest direkt till den första, både ur ett abstrakt perspektiv och genom att i ord beskriva upplevelsen av ett enskilt verk.

Men eftersom *Romantisk berättelse* och *Tidens gång*, som främst handlar om två författarliv, också kretsar kring ett musikeröde – pianisten Constance Garans karriär i 1920-talets Europa – är det värt att i sammanhanget nämna den rad av litterära verk som, med Wilhelm Heinrich Wackenroders berättelse »Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger» (1797) som mönster, skildrar musikern som en benådad konstnär.⁴⁶ Som en i många avseenden direkt motsats till Bildungsromanen, skildrar musikerromanen ofta en demonisk, tragisk konstnär som antingen flyr till musikens elfenbenstorn eller går under i valet mellan livet och konsten. Även om det är möjligt att Johnson främst kände denna romantradition i form av Künstlerromanen, är det dokumenterat att

han 1949 hade läst de antagligen mest omtalade moderna exemplen på musikerromanen, Hesses *Das Glasperlenspiel* (1943) och Manns *Doktor Faustus*.⁴⁷

Det är emellertid också möjligt att koppla Johnsons romansvit till den tredje linjen och betrakta den som en tillämpning av sonatformen. Det är dock viktigt att betona distinktionen mellan sonat och sonatform. Den förra avser ett stycke instrumentalmusik i tre eller fyra satser (mer sällan två), medan den senare betecknar en kompositionsstruktur som kan organisera en musikalisk sats, en struktur som ursprungligen var monotematisk, men som med tiden kom att byggas i två temata. Det är den senare utvecklingen av sonatformen som är av betydelse för en formell-strukturell jämförelse med Johnsons roman.⁴⁸

Den bitematiska sonatformen låter sig analyseras i tre delar: den första delen kallas 'exposition'; den andra innehåller en utveckling av tematiskt material från den första delen; och den tredje delen består av en 'återtagning', symmetrisk med den första delen. I expositionen är två temata närvarande: det första kallas 'huvudtema', och det andra, av en kontrasterande karaktär och i en ny (dominant) tonart, kallas 'sidotema'. Denna kontrast visar sig tydligt i den beethovenska sonatformen, där ett rytmiskt ('maskulint') tema och ett melodiskt ('feminint') tema ställs mot varandra. De förbinds genom ett antal modulationer vars syfte är att åstadkomma en övergång mellan det första temats huvudton och andra temats biton. Denna exposition, som ibland föregås av en långsam introduktion, innehåller i vissa fall ett sluttema och kan upprepas.

I den andra delen, som kallas 'genomföring', utnyttjas möjligheter hos tidigare temata. Det finns många former av utvecklingsteknik: rytmiska, melodiska och harmoniska. Ett tema kan sålunda brytas upp i kortare motiv eller, med hjälp av kontrapunkt, överlagras ett annat tema från vilket det varit skilt. Amplifikation och elimination av tematiska element, liksom kontinuerliga modulationer ingår likaledes i arsenalen av utvecklingsmedel. Den tredje delen, återtagningen, ett eko av den första delen, särskiljer sig på följande sätt: andratemat är hållet i expositionens huvudtonart. Ibland läggs en coda till de tre delarna och fungerar som en avslutning. Detta är huvudragen hos sonatformen.⁴⁹

Det är med Beethoven som sonatformen når sin höjdpunkt. Under hans inflytande får temat sådana proportioner att det har kommit att identifieras med musikaliska idéer vilkas aktiva roll är understruken. Det har exempelvis föreslagits att det finns en likhet mellan funktionen hos det musikaliska temat och personer i romaner.⁵⁰ Denna likhet reflekteras i synnerhet i sonatformens andra del där temata utvecklas och uppför sig som levande figurer: de handlar och rör sig i enlighet med sina egna dispositioner, känslor och begär. Om man försöker överföra denna form till Johnsons romansvit är det lätt att urskilja en kompositionsstruktur där skildringen av 1920- och 1950-talet utgör två 'musikaliska' temata.

Det är troligt att 1920-talet bör betraktas som huvudtemat och 1950-talet som sidotemat. Bägge kontrasteras i romansviten på ett antal olika sätt, men det före-

faller klart att Johnson i analogi med sin verbala transponering av *Appassionatan* uppfattar 1920-talet som mörkt och rytmiskt, medan 1950-talet är ljusare och mer melodiskt. Det förefaller också rimligt att i Olle Oper och Yngve Garans se huvudtonarterna hos 1920-tals- respektive 1950-talstemat. Dessa två figurer är också de personer i berättelsen som är mest tydligt förbundna med varandra. Denna analogi mellan Johnsons romansvit och sonatformen kan antagligen drivas ytterligare något längre, men jag föredrar att stanna här innan bristerna i mina musikaliska och musikteoretiska kunskaper blir alltför uppenbara. Det står emellertid klart att samtidigt som det finns en markerad analogi mellan Johnsons romansvit och Beethovens sonatform, så kan denna analogi inte drivas hur långt som helst. Som Stenström har påpekat kan *Romantisk berättelse* inte beskrivas i termer av en genomförd sonatform.

Att Johnson kallar sin självbiografiska roman en *Romantisk berättelse* – en benämning som alltså återkommer i undertiteln till svitens andra del – och förser den med två motto som på olika sätt aktualiserar musiken, gör det berättigt att förstå titeln både mot bakgrund av romantikens idealisering av musiken och i ljuset av dess strävan att förena de bägge konstarterna. Om Johnson också verkligen formulerade denna tanke är naturligtvis omöjligt att säga i brist på mer konkreta bevis. Att sedan romansviten i mycket stöder denna tolkning av titeln utgör dock inget mer än indicier på dess sannolikhet. Det bör emellertid påpekas att det är en tolkning som ligger i linje med beskrivningen av *Romantisk berättelse* och *Tidens gång* som en romansvit där Johnson – med sitt eget författarskap som exempel – behandlar konstens villkor. Det är en kombination som även återfinns i de två nämnda moderna musikerromanerna, Hesses *Das Glasperlenspiel* och Manns *Doktor Faustus*.

Denna tolkning av mottoerna som en idealisering av musiken och en koppling mellan musik och litteratur utesluter inte att Johnson kan ha velat lägga in ett antal olika betydelser i titeln. Som vi har sett ovan finns det element såväl av det fantastiskt romantiska, det historiskt romantiska, det schlegelskt romantiska som av det vanligt romantiska i Johnsons romansvit, och där finns också tydliga inslag av det slags intresse för konstnären som vi vant oss kalla romantiskt.

Den andra funktionen hos mottot, som kanske är den mest traditionella, är alltså när det kommenterar texten, när det preciserar eller understryker dess mening. Om mottot till en början ofta är gåtfullt, med en betydelse som dock kommer fram eller bekräftas efter avslutad läsning av verket, så är dess mening lika ofta undflyende eller helt ogenomtränglig – som Michel Charles skriver: »Funktionen hos mottot är framför allt att ge något att tänka på, utan att man vet vad.»⁵¹ Mer sällan är mottot så transparent som i Jean-Paul Sartres *La Nausée* (1938): »Det är en pojke utan någon som helst betydelse, det är nätt och jämnt en individ.»⁵² Den undflyende funktionen, mer affektiv än intellektuell och ibland mer dekorativ än affektiv, kan enligt Genette tillskrivas de flesta motto av vad han kallar

'romantisk' typ.⁵³ I *Romantisk berättelse* beskriver visserligen mottot någonting så undflyende som upplevelsen av ett musikstycke, men dess betydelse är i själva verket mer substantiell än så.

Hos Johnson ligger mycket av betydelsen hos de två musikaliska mottoerna i deras inbördes förhållande; den passage som beskriver Yngve Garans audiovisuella upplevelse av musiken skulle i det närmaste vara fullständigt ogenomtränglig om det inte vore för notskriften på försättsbladet. Men också omvänt; utan beskrivningen av musikupplevelsen skulle de första takterna ur *Appassionatan* sväva i ett tomrum, utan lyssnare och utan omedelbart syfte. När man analyserar förhållandet mellan motto och text i *Romantisk berättelse* och *Tidens gång* verkar det därför nödvändigt att betrakta de två mottoerna som en funktionell enhet; de beskriver tillsammans en scen, en situation, där någon med både syn och hörsel intensivt deltar i upplevelsen av början på Beethovens sonat nr 23 i f-moll, opus 57. De sålunda sammanlänkade mottoerna har en omedelbart kommenterande funktion genom att anspela på de många ställen i romanen där framförandet och upplevelsen av detta musikstycke beskrivs.⁵⁴

Men samtidigt fungerar mottot som en öppning till romanen, och därför kan det också läsas som en musikalisk Ouvertyr till berättelsen, en passage som alltså både presenterar berättelsens temata och ger en aning om dess förvandlingar. Det kan vara illustrativt, både som parallell och som kontrast, att jämföra funktionen hos mottot med en passage i Joyces *Ulysses*: öppningen av Sirens-kapitlet.⁵⁵ Den senare består av utbrutna och ofta till synes meningslösa verbala element – alltifrån enstaka ord till fullständiga satser – som återkommer senare i kapitlet och där får en betydelse de i öppningen saknade.⁵⁶ Sålunda får den berömda frasen »jingle jingle jaunted jingling» sin innebörd först genom kopplingen till Molly Blooms älskare Boylan. Hos Johnson består den nödvändiga semiotiska kopplingen i den mellan notskriften och beskrivningen av upplevelsen av Beethovens *Appassionata*. Med andra ord, medan Ouvertyren hos Joyce blir begriplig endast retroaktivt, så beskriver de två musikaliska mottoerna hos Johnson en omedelbart begriplig scen vars innebörd sedermera förtäts.

En annan och kanske viktigare skillnad består i det sätt på vilket de två passagera öppnar och föregriper kapitlet respektive berättelsen. Hos Joyce utgör passagen som noterats på inget sätt en meningsfull helhet, den enda ordning man kan tillskriva den är en viss grad av kronologisk isomorfism med kapitlet – det vill säga att element som står i början av passagen återkommer i början av kapitlet och att element i dess slut återkommer först i kapitlets slut. Men all sin detaljrikedom till trots finns det ingenting i öppningen till Sirens-kapitlet som föregriper skeendet eller handlingen i kapitlet. Hos Johnson är det närmast tvärtom. Där ges läsaren i öppningen ett slags schema för berättelsen – men på en abstraktionsnivå som nästan helt utesluter varje verbal korrespondens mellan Ouvertyr och berättelse.

Att beskriva mottot hos Johnson som en ouvertyr kan också motiveras av att musiken i romansviten fungerar som en mycket tydlig metafor för en upplevelse som inte gärna låter sig uttryckas i ord. Stenström har gjort gällande att Johnson uppfattade musiken som ett »känslans språk», skilt från intellekt och ironi.⁵⁷ Det synes med andra ord som om musiken står för någonting på en gång mycket påtagligt och undflyende. Musiken intar därigenom en position som utgör en direkt parallell till den figur och det 1920-tal som författaren Yngve Garans söker fånga och beskriva i sin berättelse, en berättelse som alltså i sin tur är en parallell till beskrivningen av musikupplevelsen.

Det är lätt att i ouvertyren se sökandet efter en väg som kan rymma berättarens tvekan, den tystnad – den rörelse mellan det ljusa och det mörka, det ännu mörkare – och den rörelse neråt som inte finner en fast grund att bygga på, som man finner i romanens första kapitel innan berättelsen riktigt har kommit igång. Men man finner även längre fram att berättelsen om författarens idylliska tillvaro i 1950-talet och det ibland mörka och smärtsamma 1920-tal han söker rekonstruera förlorar sina trygga lunk, och där finns ögonblick där den inledande trevande tvekan invokeras eller rent av citeras: »Tvekan – mot tystnad – nej, ljusare – nej, mörkare – ännu mörkare. Neråt. Så melodin där.»⁵⁸ Den tvekan som i musiken är en del av melodin blir i berättelsen också en tvekan över intrigen och om hur berättelsen ska fortsätta. Samtidigt som berättelsens rytm alltså kan sägas bestämmas av den beskrivna pendelrörelsen mellan det ljusa 1950-talet och det mörka 1920-talet, ger denna återkommande tvekan, den ibland osäkra rytmen, en upplevelse av att inflätningen av ljus och mörker, samtid och dåtid, verklighet och fantasi, inte ska få oss att förlora känslan för dessas särart, och att den rörelse mot enhet och totalitet som melodin iscensätter är en rörelse utan slut.

Det första kapitlet i *Romantisk berättelse* innehåller ett antal ansatser till en berättelse om en viss figur på 1920-talet. Men efter varje ansats kommer ett ögonblick av tvekan, ett ögonblick där författaren tvivlande frågar sig om det verkligen var på det sättet. Denna trevande hållning, med vilken romanen alltså tar sin början, är dock inte något som uteslutande hör upptakten till; det är en återkommande tvekan och därmed i hög grad en del av den berättelse som romansviten berättar. Om det ligger nära till hands att förstå denna tvekan som en del av, eller ett led i, det sökande efter *hur det egentligen var* som romansviten beskriver, så ligger det i denna tvekan också en insikt om det svåra i att finna tillbaka till den tid författaren vill beskriva och göra denna verklig för sig själv och sina läsare. Därför är denna återkommande och förnyade tvekan något mer än en ren upprepning av den tvekan som i beskrivningen av upplevelsen av *Appassionatan* utgör en tvekan om melodin, om rörelsen från 1950-tal till 1920-tal. Förstådd på detta sätt betecknar denna tvekan även ett sätt på vilket författaren (eller berättaren) kan sägas söka regissera läsakten.

Men efter varje förnyad tvekan klättrar berättelsen upp i diskanten och mörknar på samma gång: »två tunga vågor väller fram ur mörker – möter det

glittrande: högerhanden vandrar över klaviaturen, uppåt, kort, tillbaka neråt. Melodin igen.» Melodin som betecknar ett möjligt och igenkännbart sammanhang, en kontinuitet i det inte alltid ordnade förlopp som utgör ett liv. Ett sammanhang som å ena sidan ger en form åt det som upplöses i detaljer och meningslösa tillfälligheter och å andra sidan ger sken av en utveckling och förvandling åt det som annars är en ändlös upprepning av till synes identiska händelser. Liksom de enskilda händelser som får detta prekära sammanhang att träda fram som ett liv, är de toner och ord som framställer en melodi eller berättelse inte omedelbart eller ovillkorligt underordnade den helhetskomposition de producerar. I varje enskild händelse, i varje ord, finns möjligheten att bryta upp eller splittra det liv och den berättelse de ditintills villigt och närmast tvångslöst har konstruerat; men samtidigt är det möjligt att denna oväntade vändning alltid redan fanns inskriven som en oprövad eller glömd möjlighet i melodin. Kanske fanns det en tid när meningen med ett liv och formen hos en berättelse var lika självklar som en harmoni i musiken. Men så är inte längre fallet i en epok där osäkerheten och glömskan gör varje möjlighet oprövad och varje erfarenhet glömd.

Man ska emellertid inte överbetona minnets osäkerhet. I takt med att Johnsons romantiska berättelse kommer förbi den inledande osäkerheten blir de enskilda berättelsernas konturer tydligare – något som i sin tur ger utrymme för tematiska och tekniska variationer som med sin häftighet utgör slående kontraster till den trevande upptakten. Och med den tilltagande häftigheten ökar klangen i anslaget, melodin glittrar till i 1950-talet, för att sedan glida tillbaka ner mot det förgångnas mörker; och så tystnad. Om man i beskrivningen av musikupplevelsen således kan utläsa själva berättelsens rörelser, så ska man inte bortse från att beskrivningen i första hand är ett försök att i ord skildra en egentligen ordlös upplevelse av ett musikstycke. Därmed skänker mottot en närmast romantisk-lyrisk identitet åt romanens text.

Som vi har sett kommenterar mottona i *Romantisk berättelse* romantexten på flera sätt – som en återkommande musikupplevelse, som en musikalisk Ouvertyr, men också (vilket jag emellertid inte har beskrivit här) som en figur för berättandets problem, som en översättning av (och därmed en estetisk distans till) smärtsamma upplevelser – och jag tror att det vore både missriktat och poänglöst att försöka finna en enda gemensam nämnare för dessa funktioner. Men de kretsar alla kring konst, kring konstupplevelse och konstskapande, och därmed påtalar de åter en gång att det är en romansvit som handlar om konst och om konstens villkor.

Den tredje funktionen hos mottot, som är betydligt mer indirekt än de två tidigare, är när det väsentliga hos mottot inte ligger i vad det säger, utan i vem det citerar. Att det är ett stycke av Beethoven som citeras i det första mottot, och som sedan beskrivs i det tredje, är ingen tillfällighet. I romansviten, där musiken i

allmänhet spelar en stor roll, intar Beethovens musik en framträdande plats. Både Stenström och Lindberger har visat att Johnson umgicks mycket flitigt med Beethovens musik under de år romanen förbereddes och skrevs.⁵⁹ Lindberger har också velat hävda att »ett viktigt skäl till att romanen fick heta *Romantisk berättelse*» är att det som i romanen »får representera den stora konsten är [...] musik, romantisk sådan av Beethoven.»⁶⁰ För att understryka tyngden i Lindbergers anmärkning kan nämnas att för exempelvis Hoffmann uppväcker Beethovens musik den längtan efter det oändliga som han menar är romantikens själva väsen.⁶¹ Om den koppling som Lindberger gör mellan Beethoven och romantik är direkt, så är den mellan titel och motto i högsta grad indirekt. Den avgörande skillnaden jämfört med min tolkning av musikens betydelse i romansviten är att det 'romantiska' för Lindberger inte består i kopplingen mellan litteratur och musik, utan i kopplingen till Beethoven som romantiker.⁶² Vad jag velat framhäva är istället att denna koppling mellan litteratur och musik, tillsammans med föreställningen om musiken som den högsta och ädlaste konstformen, är något som i modern tid är förknippat med romantiken.

Vad gäller de bägge andra mottoerna kan det noteras att greppet att citera två av romanens personer (det vill säga Yngve Garans och Olle Oper) är något som Johnson använde sig av redan i mottoerna till *Krilon*. I båda fallen ger detta samtidigt en effekt av autoreferentialitet och av autenticitet. Genom att direkt referera till det verk på vars tröskel de är inskrivna ger dessa mottoen verket en status av självständighet i förhållande till sin skapare. Denna hypostasering förstärks i sin tur av att de förekommer i omedelbar anslutning till ett autentiskt citat. (I *Krilon* anlitas på liknande sätt citat från Berhard Severin Ingemann, H.C. Andersen och Henrik Wergeland.) Det omedelbara syftet med en sådan hypostasering torde vara att ge romanen ett sken av autentiskt dokument; ty även om *Romantisk berättelse* på omslagets baksida betecknas som en roman, är det en roman som ger sig ut för att vara en självbiografisk text. Det bakomliggande syftet med att hypostasera ett fiktivt verk och ge det ett sken av autenticitet, en strategi som återfinns redan i *Lazarillo de Tormes* (1554) och alltså går tillbaka på en konvention som är jämgammal med den moderna romanen, är naturligtvis att åstadkomma en realistisk effekt. För även om *Romantisk berättelse* och *Tidens gång* handlar om ting och förhållanden som kanske aldrig har funnits i verkligheten, så handlar de ändå om sådant som kunde ha inträffat. Liksom i *Krilon*, som bär den talande undertiteln *En roman om det sannolika*, syftar dessa motto på detta sätt alltså till att något bryta ner den överstigliga tröskeln mellan verk och verklighet.

Det ligger i linje med detta att flertalet av de genrer och texttyper man finner i romansviten – som journalen, dagboken, anteckningar och brevformen – i sig har karaktär av dokument. Till detta kommer att flertalet av de återgivna breven är autentiska brev (redigerade och oredigerade) som Johnson och honom närstående skrev under 1920-talet, liksom att den romanjournal Yngve Garans skriver i

mycket påminner om de artiklar Johnson skrev för tidskriften *Vi* under åren 1947–1949, artiklar som sedan publicerades i bokform under titeln *Dagbok från Schweiz*. De enda texter i *Romantisk berättelse* och *Tidens gång* som inte bär denna dokumentprägel är de kapitel som återger delar av den roman om 1920-talet som Yngve Garans skriver.

Samtidigt ligger det otvivelaktigt någonting på en gång utmanande och lekfullt parodiskt i att två av mottoerna citerar personer i romanen, en teknik som Johnson alltså använde redan i *Krilon*. Detta tycks indikera, å ena sidan, att Johnson tar sig själv (och sina alter egon) på alltför stort allvar, och, å andra sidan, att han driver med mottots föregivna funktion att invokera författarens husgudar. Det skulle med andra ord kunna synas som om Johnson ville säga att han inte har andra gudar än sig själv – och möjligen Beethoven. Fastän en sådan läsning antagligen inte är helt felaktig, är det väl knappast så att Johnson på fullt allvar skulle vilja inta en sådan titanisk, byronsk och i denna mening romantisk pose. För att rätt förstå dessa motto tror jag det är nödvändigt att inte förbise de omisskännliga tecknen på självironi. Långt ifrån att negera betydelsen eller allvaret i denna stolta pose, tvingar ironin oss att själva reflektera över hur Johnson såg sig själv som konstnär och författare.

Enligt Genette består kanske den starkaste indirekta effekten av mottot i dess rena närvaro, vad det än är: i vad han kallar den 'epigrafiska effekten'. Närvaron eller frånvaron av motto är i sig själv – på några få undantag när – karakteristiskt för epoken, genren eller tendensen hos texten. Medan de klassiska och realistiska epokerna, som Genette påpekar, var relativt diskreta i detta avseende, så kännetecknas den romantiska epoken, och i synnerhet dess prosa, av en stor konsumtion av motto.⁶³ Och det ligger en hel del sanning i att, som Genette skriver, denna romantiska utsvävning hängde samman med en ambition att integrera romanen, och i synnerhet den historiska eller filosofiska romanen, i en kulturell tradition. Det skulle emellertid vara långsökt att ens vilja antyda en koppling mellan denna statistiska och historiska realitet och titeln på Johnsons roman.

I Johnsons författarskap i stort är mottoen inte någon sällsynthet: av de 38 böcker (samlingsvolymerna undantagna) som finns upptagna i verkförteckningen i Johnsons sista roman, *Några steg mot tystnaden* (1973), är det ungefär en fjärdedel som har något motto, och av dessa är det fyra som föregår *Romantisk berättelse*.⁶⁴ Om den rena närvaron av ett motto i detta verk rimligen kan sägas vara påtaglig (det vill säga varken självklar eller unik), så innebär det inte att Johnson (för att citera Genette) »genom ett prestigefyllt samband på en och samma gång har skänkt sig välsignelse och givit sig smörjelse.»⁶⁵ Snarare är det väl så att Johnson, genom själva överflödet av mottoen – tre stycken – vill markera en viss distans till den anspråksfullhet som ligger i mottoet. Till detta kommer också, som noterades ovan, det bokstavligt menat självironiska i att två av mottoerna citerar uttalanden av personer i romanen.

I diskussionen av titeln och de musikaliska mottoernas betydelse i *Romantisk berättelse* – och i *Tidens gång* – har jag nästan uteslutande undersökt deras referentiella och expressiva funktion, det vill säga de betydelser de har i relation till romansviten och som Johnson sannolikt ville ge dem. Efter att tentativt ha funnit titeln bestämma en berättelse om konsten och dess villkor, bekräftades (och kompletterades) denna bestämning genom att titeln ställdes i relation till de två musikaliska mottoerna. Om detta är en rimlig förklaring till att Johnson kallade sin andra självbiografiska romansvit en 'romantisk berättelse', innebär det inte, som jag redan framhållit, att jag vill utesluta andra möjliga titeltolkningar: det synes mig troligt att Johnson eftersträvade semantisk rikedom mer än exakthet. På samma sätt kan de musikaliska mottoerna inte ges någon entydig innebörd: de beskriver den auditiva och visuella upplevelsen av inledningen till ett musikstycke; de signalerar att musik – romantisk sådan av Beethoven – är ett viktigt tema i romansviten; de fungerar som en 'musikalisk' Ouvertyr till berättelsen; och de tecknar en figur för möjligheten att i konsten framställa intensiva – och i synnerhet intensivt smärtsamma – upplevelser.

Att den tolkning jag vill ge romanens titel och dess motto inte helt sammanfaller med flertalet av recensenternas, kan bero på att för många av dem var titeln i det närmaste obegriplig och att de föredrog att inte kommentera den. Av de recensenter som ändå kände sig tvingade att göra någon kommentar menade, som noterats, de flesta att titeln var ironisk eller missvisande. Det är uppenbart att nästan ingen av dem kunde se någonting romantiskt vare sig i romanens form eller innehåll. Och fastän många recensenter uppmärksammade musikens betydelse i romanen, var det bara två recensenter som förband titeln med musik – med Beethovens *Appassionata*. Om kanske det främsta skälet till titeln oläsbarhet var att Johnson använde ordet 'romantisk' på ett både mångtydigt och idiosynkratiskt sätt som inte överensstämde med recensenternas negativa schablon, så berodde det även på att de senare också i övrigt synes ha gjort andra jämförelser än dem jag har föreslagit.

För merparten – ja, alla – av recensenterna var *Romantisk berättelse* primärt en fortsättning på *Romanen om Olof* (vars aktualitet hade förnyats genom en envolymutgåva 1945). Den senare hade av många beskrivits som ett epokgörande arbetarepos, den hade hyllats som en modern klassiker och den ansågs allmänt vara en sann och realistisk skildring av Johnsons uppväxt. Det är tydligt att förväntningarna på dess fortsättning inte bara var högt ställda utan också mycket bestämda. Många recensenter beklagade att *Romantisk berättelse* inte var en realistisk skildring av en arbetarförfattares liv: de ville ha mer av samma sak. Johnson gav dem visserligen något av detta i kapitlen som handlade om 1920-talet, men han gav dem också någonting annat, och de tyckte inte om det. Eller rättare sagt: de förefaller inte ha förstått Johnsons avsikter – och hellre än att erkänna sin oförståelse föredrog de att beskriva romanen som modernistisk – vilket dessa år för många var synonymt med obegriplig.⁶⁶

Det kan noteras att en annan för många recensenter given referens var Manns roman *Doktor Faustus*. Men de jämförelser som gjordes med Manns roman avsåg inte någon musikerroman utan en samtidsskildring som använde ett konstnärsliv som spegel eller lins. När musik nämnades i sammanhanget var det endast som ett motiv och inte som övergripande tema eller formprincip. Det är därför lätt att förstå att Johnsons romantiska berättelse överlag sågs som ett avsteg från den strävan efter sanning och klarhet som dikterat hans tidigare romankonst. Den betraktades som ett romanestetiskt felsteg.

Från vårt eget perspektiv framträder emellertid en helt annan bild: det är i dag lätt att se att romansviten *Romantisk berättelse* och *Tidens gång* utgör ett viktigt led i en genomgripande förnyelse av Johnsons romankonst. Det är i dessa romaner som han för första gången skjuter samman distinkta tidsperioder med den genomförda antifoniska berättarteknik som han vidareutvecklar och förfinar genom hela sitt senare författarskap. De flerdubbla tidsperspektiven i romanen *Molnen över Metapontion* dubbleras ytterligare en gång med den två år senare utgivna resedagboken *Vägar över Metaponto* (1959).⁶⁷ I den historiska romanen *Hans nådes tid* (1960) använder Johnson sig av väsentligen samma kompositionsform som i *Romantisk berättelse* och *Tidens gång*, med den skillnaden att omtagningstekniken är mer varierad och raffinerad.⁶⁸ Detsamma gäller, på olika sätt och i olika grad, för *Livsdagen lång* (1964), *Favel ensam* (1968) och *Några steg mot tystnaden*. Om denna retrospektiva synvinkel ger en bättre förståelse av *Romantisk berättelse* och *Tidens gång* och gör det lättare att se deras plats i författarskapet, så leder det oss inte nödvändigtvis närmare Johnsons egen förståelse av romansviten.

Noter

¹ Eyvind Johnson, *Romantisk berättelse* (Stockholm: Bonniers, 1953), s. [7]. Alla sidhänvisningar i löpande text är till denna utgåva.

² Jfr Thure Stenström, *Romantikern Eyvind Johnson. Tre studier* (Uppsala: Walter Ekstrand Bokförlag, 1978), s. 56.

³ Jfr Johnson, *Romantisk berättelse*, s. 355, ss. 357–361, s. 385, s. 390, s. 393, (s. 397), s. 500; Johnson, *Tidens gång. En romantisk berättelse* (Stockholm: Bonniers, 1955), s. 67, s. 71, (s. 100, s. 116), s. 456, ss. 469–470.

⁴ Dikten, vars namn är »Inre mummel», citeras in extenso av Yngve Garans (*Romantisk berättelse*, s. 45).

⁵ Jfr Stenström, *Romantikern Eyvind Johnson*, s. 237. Det är, som Gérard Genette noterar i sin studie av paratexter (*Seuils* (Paris: Ed. du Seuil, 1987), s. 141), sällsynt att författare citerar sig själva i motto till sina verk. Se även Antoine Compagnon, *La Second main* (Paris: Ed. du Seuil, 1979), s. 30.

⁶ Jfr Genette, *Seuils*, ss. 145–149. Arnold Rothe urskyljer i sin studie *Der literarische Titel: Funktionen, Formen, Geschichte* (Frankfurt a.M.: Klostermann Verl. 1986) sex kommunikativa (i stället för Genettes fyra paratextuella) funktioner: expressiv, appellativ, phatisk, meta-pråklig, poetisk och referentiell (se ss. 29–30, ss. 347–365).

⁷ Jfr Genette, *Seuils*, ss. 75–76, ss. 78–85. Se även Rothe, *Der literarische Titel*, ss. 169–171, ss. 197–208, ss. 299–347, *et passim*.

⁸ Det enda undantaget härvidlag är *Dagbok från Schweiz* (1949). Vad gäller Johnsons val av undertitlar – vilket är ett ämne värt en egen studie – så är det uppenbart att han sällan nöjer sig med att kalla en roman en 'roman'.

⁹ Jfr Rothe, *Der literarische Titel*, ss. 198–199. För den sistnämnda titeln, se Groupe µ, »Rhétoriques particulières (Figure de l'argot, Titres des films, La clé des songs, Les biographie de Paris-Match)», *Communications* 16 (1970), s. 102.

¹⁰ Jfr Genette, *Seuils*, ss. 82–83; Rothe, *Der literarische Titel*, s. 198.

¹¹ Jfr Genette, *Seuils*, s. 82.

¹² Jfr Serge Doubrovsky, *Fils* (Paris: Ed. Galilée, 1977); omslagets baksida. Se vidare Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme & Philippe Lejeune (ed.), *Autofictions & Cie, RITM 6* (Paris: Université de Paris X, 1993).

¹³ Jfr Dante Alighieri, »Epistola X» (»*Inclyta vestrae Magnificentiae laus*») (ca 1319), *Dantis Alagherii epistolae*, ed. Paget Toynbee (Oxford: Clarendon Press (1920) 1966), ss. 165–195.

¹⁴ Bland de 56 recensioner av *Romantisk berättelse* som finns i klipparkivet på Albert Bonniers Förlags arkiv är det bara femton stycken som ägnar titeln någon kommentar. Av dessa senare ansåg följande nio recensenter att titeln var »ironisk»: Alf Ahlberg, *Västgöta Demokraten* 19/11 1953; 'Bom.' [Bengt Ahlbom], *Kristianstads Läns tidning* 3/11 1953; 'M.B.', *Västerbottens Kuriren* 10/12 1953; Sten Björild, *Göteborgs Posten* 1/10 1953; 'R. E-g', *Ny Tid* 10/10 1953; Lars G. Furuland, *Karlstads-Tidningen* 13/10 1953; Erik Hjalmar Linder, *Stockholms tidningen* 30/9 1953; Artur Lundkvist, *Morgon-Tidningen* 29/9 1953; Henrik Sjögren, *Kvällsposten* 30/9 1953.

¹⁵ Brev från Eyvind Johnson till Gerard Bonnier, daterat den 20/9 1955, Albert Bonniers Förlags arkiv. Det är visserligen tänkbart att Johnson i detta brev är ironisk; men skulle han i så fall också ha velat forcera ironin till den grad att han ger *Tidens gång* undertiteln *En romantisk berättelse*?

¹⁶ Under signaturen 'Bom.' i *Kristianstads Läns tidning* 3/11 1953.

¹⁷ Ingvar Holm, *Sydsvenska dagbladet* 27/11 1953, menade att »den handlar om 20-talet, livets och århundradets, och om vad det bjöd av patos, Lawrence, lek och Untergang des Abendlandes. Den har tre takter av Appassionatan på försättsbladet och horisont och främmande hav i mottot. Men i övrigt är det romantiska inte påträngande.» Henrik Sjögren, *Kvällsposten* 30/9 1953, skrev att det är »en i flera avseenden märklig bok, en roman – eller en romantisk berättelse för att nu gardera sig med en dubbeltydighet författaren själv lagt in i benämningen. [...] Och trettio år senare låter sig Yngve Garans lockas av en appassionatastämning och finner där de tankar som han letat så mycket efter. Är inte det flykt och romantik? [...] Men den bör betraktas från många håll; jag är säker på att den har mycket att ge, att det är en mycket betydande bok, varm och balanserad, romantisk och skeptisk på samma gång.»

¹⁸ Jfr Friedrich Schlegel, »Gespräch über die Poesie» (1800), *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe II*, hrsg. Hans Eichner (München: Verl. Ferdinand Schöningh, 1967), ss. 284–362. Se särskilt avsnittet »Brief über den Roman» (ss. 329–339) och då i synnerhet ss. 333–337. Den ende recensent av *Romantisk berättelse* som såg någon likhet mellan Johnsons roman och den romantiska boken var Sigvard Andrén i *Vestmanlands Läns Tidning* 27/10 1953. Han skrev följande: »Eyvind Johnson har kallat sin bok romantisk. Det betyder inte alls att han närmat sig den allra yngsta författargenerationen och dess pånyttfödda romantik. Ordet är snarare en sorts varning att man inte skall vänta sig en självbiografisk roman av samma slag som *Romanen om Olof*. [...] Det romantiska i berättelsen blir då den egendomliga kompositionen, det lösa kåserandet och personlighetsklyvningen, allt litterära grepp som man mycket riktigt möter i romantiska berättelser.»

¹⁹ Jfr Friedrich Schlegel, »Athenäums-Fragmente» (1798), *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe II* (ss. 165–255), #116.

²⁰ Jfr Schlegel, »Gespräch über die Poesie», ss. 281–283, ss. 299–300, ss. 318–319, ss. 330–331, ss. 334–337, ss. 346–347. (Det kan inom parentes noteras att Friedrich Schlegels

beskrivning av Cervantes roman är slående lik den beskrivning Michel Foucault gör av *Don Quijote* i *Les mots et les choses* (Paris: Gallimard, 1966), ss. 60–64.)

²¹ Jfr Hans Eichner, »Germany. Romantisch – Romantik – Romantiker«, i Hans Eichner (ed.), *'Romantic' and Its Cognates* (Toronto: Univ. of Toronto Press, 1972) (ss. 98–156), ss. 140–150.

²² Jfr Käte Hamburger, *Thomas Mann und die Romantik. Ein problemgeschichtliche Studie* (Berlin: Junker und Dünhaupt Verl. 1932); Eric Heller, *The Ironic German: A Study of Thomas Mann* (London: Secker and Warburg, 1958); P. Burke Herminhouse, *Friedrich Schlegel and Thomas Mann: The Romantic Novel in Theory and Practice* (Diss. Washington University, Seattle, 1968).

²³ Örjan Lindberger, *Människan i tiden. Eyvind Johnsons liv och författarskap 1937–1976* (Stockholm: Bonniers, 1990), s. 253.

²⁴ Johnson, *Tidens gång*, ss. 92–94.

²⁵ Eyvind Johnson, *Dagbok från Schweiz* (Stockholm: Bonniers, 1949), ss. 66–68.

²⁶ Eyvind Johnson, *Molnen över Metapontion. En roman* (Stockholm: Bonniers, 1957), s. 118.

²⁷ Eyvind Johnson, *Lägg undan solen. Roman* (Stockholm: Bonniers, 1951), s. 170. Det kan anmärkas att romanfiguren Brace också förekommer i *Tidens gång* (s. 305 & s. 317) och i *Favel ensam* (Stockholm: Bonniers, 1968).

²⁸ Eyvind Johnson, »Om verkligheten i en roman«, *Vintergatan 1937*, ss. 26–31; omtryckt i Eyvind Johnson, *Personligt, politiskt, estetiskt*, red. Örjan Lindberger (Stockholm: Bonniers, 1992) (ss. 143–155), s. 154.

²⁹ När jag i detta (och andra) sammanhang talar om den vardagliga betydelsen hos ordet 'romantisk' har jag i tankarna bland annat följande definition hämtad från *Nordisk familjebok* (Stockholm, 1916): »Romantik [...] Romantisk, som hör till eller påminner om medeltidens romantik eller riddarväsen; öfverspänd, svärmisk, aningsfull, fantastisk; vittnande om exalterad innerlighet i känslan; som företer en blandning af vilda och sköna drag eller egggar inbillningskraften i riktning mot det spännande och hemlighetsfulla; underbar; äfventyrlig.»

³⁰ För (1.) jämför *Romantisk berättelse*, s. 31, s. 105, s. 138, s. 166, s. 236, s. 283, s. 294, s. 363, s. 364 och *Tidens gång*, s. 52, s. 53, s. 65, s. 93 (bis), s. 103, s. 379 (bis), s. 452. (Jfr även *Tidens gång*, ss. 111–112.) För (2.) jämför *Romantisk berättelse*, s. 49, s. 105, s. 197, s. 249, och *Tidens gång*, s. 11, s. 65, s. 93 (bis), s. 452. För (3.) jämför *Romantisk berättelse*, s. 475 och *Tidens gång*, s. 9, s. 11, s. 12, s. 23, s. 89, s. 100, s. 105, s. 140, s. 191, s. 367. Det kan noteras att den tredje betydelsen återfinns även utanför dessa två romaner: i den reseskildring Johnson skrev under ett avbrott i arbetet med *Tidens gång*. Se Eyvind Johnson, *Vinterresa i Norrbotten* (Stockholm: Bonniers, 1955), s. 91.

³¹ Se exempelvis Eyvind Johnson, »Något om material och symboler«, föredrag hållet vid Svenska Litteratursällskapet i Finland årshögtid, 5/2 1959; tryckt i *Historiska och litteraturhistoriska studier*, 34 (Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet i Finland, 1959), ss. 5–16; omtryckt i *Personligt, politiskt, estetiskt*, ss. 183–195.

³² Jfr Stenström, *Romantikern Eyvind Johnson*, s. 53.

³³ Stenström, *op.cit.* s. 57.

³⁴ Johnson, *Tidens gång*, s. 465.

³⁵ Jfr Rothe, *Der literarische Titel*, s. 359. Den mest ingående studien av Johnsons förhållande till musik är Stenströms »Eyvind Johnson och musiken«, i hans *Romantikern Eyvind Johnson*, ss. 9–69. Det enda arbete jag känner som uteslutande är ägnat musiken i *Romantisk berättelse* och *Tidens gång* är Inger Holmquists »Musiken i *Romantisk berättelse* och *Tidens gång*«, opublicerad 3-betygsuppsats, Litteraturvetenskapliga institutionen, Lunds universitet, 1972. Tyvärr finns denna uppsats inte längre i institutionens arkiv.

³⁶ Citerat i Johannes Mittenzwei, *Das Musikalische in der Literatur: Ein Überblick von Gottfried von Strassburg bis Brecht* (Halle: VEB Verl. 1962), s. 64. Se vidare ss. 62–75.

³⁷ Jfr Daniel Webb, *Observations on the Correspondence Between Poetry and Music* (1769) (New York: Garland Publishing, 1970); L. Guichard, *La musique et les lettres au temps du romantisme* (Paris: Publications de la Faculté des Lettres de Grenoble, 1955); St.P. Scher, *Verbal Music in German Literature* (New Haven: Yale U.P. 1968); Ulla-Britta Lagerroth, »Ut

musica poesis», i Carl Fehrman (red.), *Musiken i dikten* (Stockholm: Norstedts, 1969), ss. 9–20; Francis Claudon, *L'idée et l'influence de la musique chez quelques Romantiques français et plus particulièrement Stendhal*, (Diss. Université de Paris IV, 1977); Lawrence Kramer, *Music and Poetry: The Nineteenth Century and After* (Berkeley: Univ. of California Press, 1984); Alain Montandon (ed.), *E.T.A. Hoffmann et la musique*, Actes du Colloque International de Clermont-Ferrand (Berne: Peter Lang, 1987); Françoise Escal, *Contrepoints. Musique et littérature* (Paris: Méridiens Klincksieck, 1990).

³⁸ Lagerroth, »Ut musica poesis», s. 11. Jfr även Mittenzwei, *Das musikalische in der Literatur*, ss. 124–143.

³⁹ E.T.A. Hoffmann, »Beethovens Instrumental-Musik», i *Fantasie- und Nachtstücke*, hrsg. Walter Müller-Seidel (München: Winkler Verl. 1960) (ss. 41–49), s. 41. (»Sie [die Musik] ist die romantischste aller Künste, beinahe möchte man sagen, allein echt romantisch, denn nur das Unendliche ist ihr Vorwurf.»)

⁴⁰ James Joyce, *Ulysses* (1922), kap. 11, »Sirens»; André Gide, *Les Faux-Monnayeurs* (1925), del 2, kap. 3.

⁴¹ Om Johnsons uppskattning av Proust och Mann som »skildrare av musik», se Johnsons brev till Gustav Hedenvind-Eriksson 18/12 1929 (citerat i Stenström, *Romantikern Eyvind Johnson*, s. 48). Stenström påpekar att försöken att »omskriwa musik i synbilder och minnesbilder» i *Krilon*-serien och i *Romantisk berättelse* anknyter till Prousts teknik. (Jfr Stenström, *op.cit.* ss. 40–41, ss. 59–60.) Stenström menar att Johnson även lånat »redskap och lyssnarberedskap» från Jean-Jacques Rousseau, Leo Tolstoj, Romain Rolland och Hedenvind-Eriksson. (Jfr Stenström, *op.cit.* ss. 20–21.) Se även Örjan Lindberger, »Eyvind Johnsons möte med Proust och Joyce», *BLM* 1960:7, ss. 554–563. Vad gäller Huxleys *Point Counter Point* har Gavin Orton förnekat och Gunnar Brandell antytt ett beroende. (Se Gavin Orton, *Eyvind Johnson* (New York: Twayne's World Author Series, 1972), s. 68, och Gunnar Brandell, *Svensk litteratur 1900–1950* (Stockholm: Förlaget Örnkrona, 1958), s. 330.) Att Huxley var en författare som Johnson väl kände till har hur som helst dokumenterats av Lindberger, *Människan i tiden*, ss. 468–469.

⁴² Stenström, *Romantikern Eyvind Johnson*, ss. 17–18.

⁴³ Stenström, *op.cit.* s. 18. Se även ss. 19–21 *et passim*.

⁴⁴ Stenström, *op.cit.* s. 18.

⁴⁵ Lagerroth, »Ut musica poesis», s. 12. För teoretiskt orienterade studier av förhållandet mellan musik och litteratur, se vidare Calvin S. Brown, *Music and Literature. A Comparison of the Arts* (Athens: Univ. of Georgia Press, 1948); Horst Petri, *Literatur und Musik. Form und Strukturparallelen* (Göttingen: Sachse & Pohl Verl. 1964); Isabelle Piette, *Littérature et musique. Contribution à une orientation théorique: 1970–1985* (Namur: Presses universitaires de Namur, 1987); Michael Walter (Hrsg.), *Text und Musik: Neue Perspektiven der Theorie* (München: Wilhelm Fink Verl. 1992).

⁴⁶ Berättelsen om Joseph Berglinger finns i Wackenroders *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (Berlin, 1797).

⁴⁷ För Hesses *Das Glasperlenspiel*, se Johnsons *Dagbok från Schweiz*. För Manns *Doktor Faustus*, se Johnsons brev till H.C. Branner, 25/7 1949 (i Det Kongelige Bibliotek, Köpenhamn), citerat i Lindberger, *Människan i tiden*, s. 472n. Medan Hesses författarskap inte synes ha haft ett avgörande inflytande på Johnsons diktning, så är Manns betydelse, liksom Johnsons uppskattning av Mann som moraliskt föredöme, väl dokumenterad i forskningen. (Se C.A. Munk Nielsen »Eyvind Johnson und Thomas Mann», *Orbis Litterarum*, vol. 13, no. 1–2 (1958), ss. 27–43; Örjan Lindberger, *Norrbottningen som blev europé. Eyvind Johnsons liv och författarskap till och med Romanen om Olof* (Stockholm: Bonniers, 1986), *passim*; Lindberger, *Människan i tiden*, ss. 71–74, s. 157f, s. 260, s. 266, s. 458n, *et passim*.) Det kan noteras att även om recensenterna av *Romantisk berättelse* och *Tidens gång* överlag inte syntes begripa sig på titeln, försatt de inte tillfället att påpeka det inflytande som Thomas Manns verk – och då i synnerhet *Doktor Faustus* – hade haft på Johnsons roman. (Jfr Alf Ahlberg, *Dala Demokraten* 17/11 1953 & *Västgöta Demokraten* 19/11 1953; Stig Ahlgren, *Vecko Journalen* nr. 40 1953; Alex Esser, *Aftonposten* 30/9 1953; Lars G. Furuland, *Karlstads-Tidningen* 13/10

1953; Artur Lundkvist, *Morgon-Tidningen* 29/9 1953; Martin Melander, *Norrlands Posten* 5/12 1953; Sven Stolpe, *Aftonbladet* 30/9 1953.)

⁴⁸ Framställningen av sonatformen baseras på Piette, *Littérature et musique*, ss. 64–65. Se även Petri, *Literatur und Musik*, ss. 43–51.

⁴⁹ För en mer utförlig diskussion av sonatformen, se Charles Rosen, *Sonata Forms* (New York: W.W. Norton, 1980).

⁵⁰ Jfr Vincent d'Indy, *Cours de composition musical*, ed. A. Serieyx (Paris: Durand et Cie, 1909), deuxième livre, première partie, s. 232. Citerad i Piette, *Littérature et musique*, s. 65.

⁵¹ Michel Charles, *L'arbre et la Source* (Paris: Ed. du Seuil, 1985), s. 185. (»La fonction de l'exergue est largement de donner à penser, sans qu'on sache quoi.«)

⁵² (»C'est un garçon sans importance collective, c'est tout juste un individu.«)

⁵³ Jfr Genette, *Seuils*, s. 147.

⁵⁴ För en diskussion av några av dessa passager, se Stenström, *Romantikern Eyvind Johnson*, ss. 59–60, ss. 66–68 *et passim*.

⁵⁵ James Joyce, *Ulysses*, ed. H.W. Gabler (New York: Random House, 1986), ss. 210–211; II. 1–64.

⁵⁶ Som ofta har noterats är detta en övergripande textuell strategi i *Ulysses*. Se exempelvis Udaya Kumar, *The Joycean Labyrinth. Repetition, Time, and Tradition in 'Ulysses'* (Oxford: Clarendon Press, 1991), ss. 17–49.

⁵⁷ Jfr Stenström, *Romantikern Eyvind Johnson*, s. 19.

⁵⁸ Johnson, *Romantisk berättelse*, s. 82.

⁵⁹ Jfr Stenström, *Romantikern Eyvind Johnson*, ss. 54–56; Lindberger, *Människan i tiden*, ss. 250–252.

⁶⁰ Lindberger, *Människan i tiden*, s. 253.

⁶¹ Jfr Hoffmann, »Beethovens Instrumental-Musik«: »Beethovens Musik [...] erweckt eben jene unendliche Sehnsucht, welche das Wesen des Romantik ist.« (S. 43)

⁶² För utförligare diskussioner om Beethoven och romantiken, se Claudon, *L'idée et l'influence de la musique*, ss. 195–214; Kramer, *Music and Poetry*, ss. 25–90; Piette, *Littérature et musique*, ss. 54–66; Escal, *Contrepoints*, ss. 15–65.

⁶³ Jfr Genette, *Seuils*, s. 148. Se vidare Lucien Frappier-Mazur, »Parodie, imitation et circularité: les épigraphes dans les romans de Balzac«, i Roland Le Huenen & Paul Perron (ed.), *Le roman de Balzac* (Montréal: Didier, 1980), ss. 79–88.

⁶⁴ I romanen *Minnas* (1928) finns ett längre anonymt motto som mycket direkt både förklarar titelns mening och ger läsaren en idé om romanens tendens. I novellsamlingen *Den trygga världen* (1940) finns, efter en dedikation till den nyligen bortgångna hustrun, ett kort motto som nog är mer ägnat den bortgångna än novellsamlingen – och jag räknar den därför som en dedikation. I Krilonserien (1941–1943) bär varje volym en serie egna motto, en del tagna från yttranden av romanens personer, andra från Bernhard Severin Ingemann, H.C. Andersen och Henrik Wergeland. Dessa motto syftar framförallt på berättelsen, på dess avsikt, och det är egentligen bara i *Krilons resa* som ett av mottoerna direkt anspelar på titeln. I det senare författarskapet blir mottoerna och andra paratexter något vanligare. Romanen *Hans nådes tid* (1960) har först ett kort förord undertecknat E.J. (s. [5]), och därefter ett anonymt motto med en kort liknelse om asplövet (s. [7]) där syftningen åter gäller innehållet. *Spår förbi Kolonos* (1961) bär ett motto hämtat från Herodotos (»Det berättas också därom i en annan berättelse – » s. [5]). Volymen *Stunder, vågor. Berättelser från resor* (1965), slutligen, har, efter en inledande notis signerad E.J., ett motto tillskrivet Don Guarneris och som kanske inte förklarar titeln, men åtminstone skriver in den i en poetisk bild: »Stunder hejdas, / vänder tillbaka, / vågor hejdas mot en strand, den stranden, / ser mot oss; och vågen rullar sedan / mjukt tillbaka, / ner tillbaka i sin tystnad.« (S. [9])

⁶⁵ Genette, *Seuils*, s. 148. (»[...] se donnaient par le même moyen le sacré et l'onction d'une (autre) filiation prestigieuse.«)

⁶⁶ Johnsons roman publicerades inte många år efter den så kallade 'obegriplighetsdebatten'. Se exempelvis Hans-Erik Johannesson, *Studier i Lars Gyllenstens estetik*, Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet, nr. 1 (Göteborg, 1978), ss. 16–18.

⁶⁷ Jfr Sverker Göransson, »Berättartekniken i Eyvind Johnsons roman *Molnen över Metapontion*», *Samlingen* 83 (1962), ss. 67–91.

⁶⁸ Om berättartekniken i Johnsons *Hans nådes tid*, se Ingrid Öberg, »Uppprepning och variation i Eyvind Johnsons roman *Hans nådes tid*», *Svenskläraryrskriften* 1972, ss. 122–143; Göran Rossholm, »Sub specie durationis: en studie i Eyvind Johnsons roman *Hans nådes tid* i ljuset av Henri Bergsons tidsmetafysik», *Horisont* vol. 21, no. 6 (1974), ss. 119–133; Bernt A. Jonsson, »Hans Nådes tid och Karl den stores: studier i Eyvind Johnsons historiska roman *Hans nådes tid* och dess källor», *Svensk litteraturtidsskrift* 1977:3/4, ss. 78–98. Om Johnsons historiska romaner, se Stig Bäckman, *Den tidlösa historien*; Ole Meyer, *Eyvind Johnsons historiska romaner: analyser av språksyn och världssyn i fem romaner* (Köpenhamn: Akademisk forlag, 1976).