

”Skönhet är skräck”; Det sublima i Donna Tartts *Den Hemliga Historien*

Av: Snjezana Erakovic

Handledare: Claudia Lindén

Södertörns högskola | Institutionen för kultur och lärande

Kandidatuppsats 15 hp

Litteraturvetenskap | HT 2018



“Beauty is terror”: the sublime in Donna Tartt’s *The Secret History*

Abstract

The aim of this essay is to examine how Donna Tartt’s *The Secret History* expresses the sublime experience and what its’ primary function is in the novel. The essay begins with discussing the concept of the sublime through a historical perspective, connecting primarily to Edmund Burke’s ideas and further contrasting them with the feminist criticism of Kristina Fjelkestam. A critical aspect of this study is to examine the notion of terror in the definitions of the sublime and to analyze how Tartt incorporates it into the story by introducing the theme “beauty is terror”, in the beginning of the novel. The essay introduces different techniques used to express this terror, and simultaneously touches upon gothic conventions – such as sublime nature – as well as the postmodern convention of “the unrepresentable”, put forward by Jean-Francois Lyotard. This leads to a minor presentation of gothic-postmodernism – a fairly new genre which highlights similarities in the terror experience of the French Revolution and the one we experience from terrorism and media in the modern world.

Further, the essay wants to demonstrate how Tartt uses Friedrich Nietzsche’s idea of the Apollonian and Dionysian – how it is concretely embedded in the storyline but also how it functions as a theme throughout the novel, expressing not only a Nietzschean philosophy but also using this dichotomy to further establish a sublime expression.

Keywords: sublime, terror, apollonian, dionysian

Innehållsförteckning

1. Inledning	1
2. Material – <i>Den Hemliga Historien</i>	1
3. Syfte och Frågeställning	3
4. Tidigare Forskning	3
5. Teori	4
5.1. Det sublima	4
5.2. Källor till det sublima	6
5.3. Källor till det sköna	8
5.4. Det sublima i gotisk postmodernitet	9
5.5. Apollinska och Dionysiska	10
6. Analys	10
6.1 Skönhet är skräck	10
6.2 Att framställa det omätbara	12
6.3 Döden	14
6.4 Dionysiskt sublima	15
6.5 Feministisk kritik av Burkes sublima	20
7. Sammanfattande diskussion	23
8. Litteraturlista	24

1. Inledning

Man kan med säkerhet påstå att det finns ett konstant intresse för det sublima och dess mångfaldiga natur. Det knyts ständigt till litteraturen och metafysiken, men det används även flitigt inom psykologins och arkitekturens fält. Det är ett begrepp som ständigt kombineras och utvecklas.

I den här uppsatsen vill jag visa hur Donna Tartt skapar en sublimitet i sin roman *Den Hemliga Historien*. Jag ska redogöra för hur det sublima används som verktyg i romanen och vad dess primära funktion är. Uppsatsen skall till en början diskutera det sublima ur ett historiskt perspektiv. Där nämns definitionen av begreppet så som det har framställts av Longinos och vidare Burkes utveckling av det. Även en feministisk granskning av det sublimas begrepp kommer att göras utifrån Kristina Fjelkestams kritik.

Det finns en tydlig intertextualitet mellan Tartts roman och de grekiska klassikerna och mytologin. Hon bygger upp en värld som är inspirerad av den klassiska litteraturen och använder den som ett tema för att avspegla vår moderna värld. Det här gör hon med anknytning till en Nietzscheansk filosofi. Här blir Nietzsches dikotomi av det apolliniska och dionysiska relevant för berättelsen och dess sublima egenskaper.

Det har tidigare gjorts mycket forskning om det sublima och det är vanligt att forskningen förs i förhållande till den gotiska litteraturen då det sublima är ett viktigt element inom genren. Jag ska fokusera uppsatsen på ett gotiskt verk och även om de gotiska inslagen inte är den primära fokusen i den här texten så är de relevanta i den utsträckning som de anknyts till det sublima; detta gäller främst den gotiska användningen av naturen, terrorn och dess sätt att framställa instabila verkligheter.¹ De gotiska inslagen blir främst viktiga i diskussionen om det gotiskt-postmoderna; en genre som förenar element från det gotiska och det postmoderna området och vari det sublima begreppet är relevant.

I min analys för jag en nära diskussion med romanen och vid flera tillfällen integreras citaten i den flytande texten. För att bidra med en lättare läsning ska jag därför använda mig av den svenska översättningen.

2. Material - *Den Hemliga Historien*

Donna Tartts roman *Den Hemliga Historien* utgavs 1992 och blev genast en succé. Den första utgåvan sålde över 70 000 exemplar, vilket var ytterst ovanligt för en debut. Tartts roman har

¹ Maria Beville, *Gothic-postmodernism: Voicing the Terrors of Postmodernity*, Amsterdam: Rodopi, 2009, s. 39

genom åren fått ett kultfölje och hittar jämnt nya läsare. 2002 utkom hon med *Den Lille Vännen* och 2013 släpptes hennes senaste roman, *Steglitsan*.² Hennes berättelser är kända för deras mystiska stämning och hennes tillämpning av teman som förnuft, galenskap och sökandet efter livets mening inom kaos. Tartts detaljrika och nyanserade skrivsätt har bland annat jämförts med Charles Dickens, som hon har uttryckt stor beundran för. Tartt anses vara en gotisk författare. Med rötter i södra delen av Amerika brukar hennes romaner räknas till sydstatsgotiken.

Den hemliga historien kretsar kring collegestudenten Richard och hans fem klasskamrater. Berättelsen är skriven med Richard som berättare och läsaren får endast uppleva berättelsen ur hans perspektiv. Tartt har delat upp romanen i två delar; i den första delen får vi veta vem Richard är och om hans liv innan han kom till Hampden College, vi får lära känna hans klasskamrater som också är hans närmaste vänner, samt professor Julian, som är deras professor i klassisk litteraturhistoria och vars inflytande på eleverna blir avgörande. Richard blir genast fascinerad av de fem klasskamraterna när han kommer till skolan, men denna fascination gör honom blind för många tecken som tyder på att dessa människor inte är vad de verkar vara. Klassen består av tvillingarna Camilla och Charles, Francis, Henry, och Bunny, som i början verkar vara en grupp av intellektuella och samlade individer, men som så småningom avslöjar en fasad av lögn och hemligheter. Richard får reda på att fyra av vännerna har utfört en backanal och i misstag dödat en okänd man. Den här hemligheten försöker de dölja från Bunny, men när han får reda på det börjar han hota med att avslöja dem och inleder en lång period av utpressning och psykisk tortyr. De fyra vännerna ser till slut inte någon annan utväg än att mörda Bunny. Richard – som troget vaktar deras hemlighet – blir delaktig i mordet. Den första delen av boken introducerar den klassiska litteraturen och idén om den dionysiska backanalen, som har en viktig roll i bokens handling och tematik, samt i denna analys. Gradvis klarnar bilden av elevernas farliga fördjupning i de klassiska texterna och Richards ohälsosamma relation till vännerna; kulmen nås då Richard och hans vänner knuffar ner Bunny från en klippa och därefter inleds den andra delen av berättelsen. I den delen får vi se följderna av mordet; det utdragna sökandet efter Bunnys kropp, nyhetsstormen i den lilla staden, karaktärernas försök till inte bli indragna, och slutligen deras självdestruktiva förfall. Boken kulminerar i Charles mordförsök på Henry och Henrys självmord.

² <https://www.independent.ie/lifestyle/interview-the-very-very-private-life-of-ms-donna-tartt-29780543.html>
(26.12.18)

3. Syfte och frågeställning

Syfte med den här uppsatsen är att analysera hur Edmund Burkes idé om det sublimes uttrycks i Donna Tartts bok *Den Hemliga Historien*. Jag vill ta fasta på Tartts användning av det sublimes i form av skräck; hur det förkroppsligas i hennes språk och i romanens tematik, samt hur den sublimes effekten är avgörande för den konstnärliga kvaliteten i hennes verk. Tartts roman inkorporerar den dionysiska backanalen i sin handling och det blir därför av intresse att diskutera den ur Nietzsches apolliniska och dionysiska dikotomi. För att undersöka detta ska jag göra en närläsning av *Den Hemliga Historien* och föra en diskussion i samband med Edmund Burkes definition av det sublimes. I mitt syfte utgår jag från två frågeställningar:

På vilka sätt använder sig Donna Tartt av det sublimes för att stödja påståendet ”skönhet är skräck”?³

Hur infogas Nietzsches idé om det dionysiska i gestaltningen av det sublimes?

4. Tidigare forskning

Tidigare forskning på Donna Tartt – i synnerhet sådan som fokuserar på hennes debutroman – är än så länge bristfällig, trots dess kommersiella status. I artikeln ”The Disgust that Fascinates: Sibling Incest as a Bad Romance”⁴ har Lydia Kokkola valt att fokusera på incest-aspekten i *Den Hemliga Historien*. I en annan artikel skriver Francois Pauw om intertextualiteten i romanen och redogör för likheterna med den grekiska tragedin.⁵ Artikeln ”What ‘Does’ she think of us? Donna Tartt, ‘The Secret History’, and the image of classicists” skriven av Sophie Mills, redogör för framställningen av klassicisterna i Tartts roman.⁶ Mills tar upp klassicisternas plats i den akademiska världen och hur den kan komma att förändras. Hon tar även upp intressanta poänger såsom demonstrationen av elitism och ”otherness” genom det

³ Donna Tartt, *Den Hemliga Historien*, övers. Nille Lindgren, Falun: Albert Bonniers förlag, 2014, s. 59

⁴ Lydia Kokkola, Elina Valovirta, ”The Disgust that Fascinates: Sibling Incest as a Bad Romance”, i *Sexuality & Culture* 21 (2017), s.121-141.

⁵ Francois Pauw, ”’if on a Winter's Night a Reveller’: the Classical Intertext in Donna Tartt's the Secret History (Part 1)”, i *Akroterion* 39 (2014)

⁶ Sophie Mills, ”What ‘Does’ She Think Of Us? Donna Tartt, ‘The Secret History’, And The Image Of Classicists”, i *The Classical Outlook* 83 (2005), s. 14-16

grekiska språket i romanen. Hon nämner hur de klassiska principerna leder till en oundviklig självdestruktivitet för karaktärerna: ”The inner circle of ’real Classicists’ proves quite unfit for life beyond the rarified atmosphere of Julian’s room.”⁷

I ”The Packaging of a Literary Persona” ställer sig Maura Mahoney negativt mot kultföljet som Tartts roman har attraherat.⁸ Hon betonar fabriceringen av Tartts kändisskap och beskriver henne som en docka för den litterära marknaden. Även om hon på diverse sätt framställer Tartts karriär som ”triumf of personality over art”⁹ så förnekar hon inte författarens talang lika mycket som hon framlägger den överflödiga glorifieringen av Tartt och hennes universitetskollegor.

Den forskning som har hittats på Tartt har inte berört det sublima i någon utsträckning men har däremot bidragit till att skapa en bild av romanen och de delar som litteraturvetare har funnit intressanta att framhäva – aspekter så som incest, elitism och självdestruktivitet. Kritiken mot Tartts kommersiella framgång och fabricerade image kan vara intressant att diskutera i samband med romanens framställning av ideal.

5. Teori

5.1 Det sublima

Det sublima kan tyckas vara ett begrepp som återupptäcks med varje epok, men som Anders Olsson påstår i sin essä *Det sublimas förvandlingar* så återvänder vi inte till det sublima, ”snarare är det därifrån vi kommer”.¹⁰ Det sublima begreppet har spårats så långt som till Longinos och har följaktligen använts av diverse estetiska teoretiker, bland annat Burke och Kant, som är de ledande namnen i diskussionen av det sublima. Longinos fokuserade på hur språket och dess struktur kunde uttrycka en sublimitet. Han definierade det sublima som en kvalitet av upphöjdhet i texten och talade även om en sublim egenskap hos diktaren. Han nämner fem källor till det sublima – ”förmågan att utforma stora och kraftfulla tankar, förmågan att gripas och ryckas med av ämnet, behärskandet av tankens och språkens bilder, behärskandet

⁷ Mills 2005, s 15

⁸ Maura Mahoney, ”The Packaging of a Literary Persona”, i *The Baffler* (1992), s. 116–120.

⁹ Mahoney 1992, s. 117

¹⁰ Anders Olsson, ”Det sublimas förvandlingar”, ur: Longinos, *Om litterär storhet*, övers. Jan Stolpe, Göteborg: Anamma, 1997, s. 93

av ett ädelt och äkta språk, vari innefattas ordval, figurer och metaforer, förmågan att sammanfoga delarna till en harmonisk helhet.”¹¹

Det sublimes må vara ett av de mest omtalade koncepten i den estetiska läran och likaså det mest mångsidiga. Det talas bland annat om en sublimitet som används i feministiskt syfte – ett perspektiv som har förts fram av bland annat Mary Wollstonecraft och Kristina Fjelkestam – och vars politiska kritik utmanar de grundläggande idéerna om det sublimes så som de blev framställda av bland annat Longinos och Burke. I *Det Sublimas Politik. Emancipatorisk estetik i 1800-talets konstnärsromaner* gör Fjelkestam en könspolitisk tolkning av kvinnliga författares användning av det sublimes och menar att det i själva verket ingick i det emancipatoriska projektet under 1800-talet.¹² Det här perspektivet är relevant för att ifrågasätta misogyn värderingar i det sublimas och det skönas avhandling.¹³ Begreppet betraktas ur en ny vinkel och avslöjar en problematik som inte bara blir intressant att ta med men som heller inte får utelämnas i en diskussion om det sublimes.

Om Longinos är grundaren av begreppet så är Burke den teoretiker som fastlade den mest utformade och överskådliga definitionen. Hans teori inspirerade framtida teoretiker och var också en av de största influenserna för gotiken.¹⁴ I den här uppsatsen avgränsar jag det sublimes begreppet till den relevans som den har för Burke. I och med att begreppet är mångsidigt väljer jag denna begränsning för att en mera omfattande diskussion skulle kräva betydligt större utrymme. Därutöver finner vi den mest relevanta teorin av ”skräck” i ”skönhet” hos Edmund Burke och har därför ingen uppbygglig anledning att öppna upp begreppet för andra teoretikers definition av det.

I *A philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful: with an introductory discourse concerning taste, and several other additions* fastställer Burke distinktionen mellan det sköna och det sublimes genom att koppla det sköna till en harmonisk upplevelse och det sublimes till en negativ upplevelse.¹⁵ För Burke uppstår det sublimes ur skräck och inte ur välbehag. Han påstår att våra sinnen oftast är i ett sorts viloläge där de inte blir starkt stimulerade och där de har mest risk för att drabbas av melankoli och ligkiltighet.¹⁶ Däremot kan våra sinnen också dras med i en stark passion som har grunden i skräck:

¹¹ Olsson 1997, s. 97

¹² Kristina Fjelkestam, *Det Sublimas Politik. Emancipatorisk estetik i 1800-talets konstnärsromaner*, Göteborg: Makadam, 2010

¹³ Fjelkestam 2010, s. 7

¹⁴ Beville 2009, s. 26

¹⁵ Edmund Burke, *A philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful: with an introductory discourse concerning taste, and several other additions*, London: Thomas M'lean, Haymarket, 1823

¹⁶ Burke 1823, s. 33

The torments which we may be made to suffer, are much greater in their effect on the body and mind, than any pleasures which the most learned voluptuary could suggest, or than the liveliest imagination, and the most sound and exquisitely sensible body, could enjoy.¹⁷

Burke fortsätter sedan sin dikotomi av njutning och smärta genom att förklara att upplevelsen av njutning ("pleasure") lämnar oss på samma plats där den hittade oss. Smärtan, däremot, skakar om oss på ett mera betydelsefullt sätt:

I own, it is not at first view so apparent, that the removal of a great pain does not resemble positive pleasure: but let us recollect in what state we have found our minds upon escaping some imminent danger, or on being released from the severity of some cruel pain. We have on such occasions found, if I am not much mistaken, the temper of our minds in a tenor very remote from that which attends the presence of positive pleasure: we have found them in a state of much sobriety, impressed with a sense of awe, in a sort of tranquility shadowed with horror.¹⁸

Den här idén om en häpnad ("awe") i bemötandet av skräck och smärta är det som är roten i Burkes idé om det sublima. Burke är viktig för denna analys eftersom han gjorde en tydlig koppling mellan det sublima och skräcken. I konst är skräcken den "dominerande känslan" och människans upplevelse av plåga och skräck är därför viktigare än upplevelsen av det sköna – det harmoniska.¹⁹

5.2 Källor till det sublima

I andra delen av boken förklarar Burke olika källor till det sublima, varav naturen är den första. Han förklarar att naturen är sublim eftersom den framkallar en känsla av häpnad ("astonishment") hos åskådaren och påminner oss om vår egen underkastelse; "and astonishment is that state of the soul, in which all its motions are suspended, with some degree of horror [...] Hence arises the great power of the sublime."²⁰

Vidare nämner han det dunkla ("obscurity"), och förklarar att en otydlighet i skräck och rädsla sätter en djupare osäkerhet inom oss och skapar på det sättet en sublimitet. Det här förklarar Burke genom att ta Miltons beskrivning av helvetet som ett exempel:

¹⁷ Burke 1823, s. 45

¹⁸ Burke 1823, s. 37

¹⁹ Sara Danius, Cecilia Sjöholm & Sven-Olov Wallenstein (red.), *Aisthesis: estetikens historia. Del 1*, Stockholm: Thales 2012. s. 115

²⁰ Burke 1823, s. 73

His description of Death in the second book is admirably studied; it is astonishing with what a gloomy pomp, with that a significant and expressive uncertainty of strokes and colouring he has finished the portrait of the king of terrors.²¹

Han fortsätter med att förklara att oklarheten i ett verk – vare sig det är en målning eller en dikt – är själva anledningen till att den påverkar oss så starkt. Det som våra sinnen inte kan begripa till fullo är det som vi strävar efter att hitta i konsten. Han återvänder till Milton som referens:

Here is a very noble picture: and in what does this poetical picture consist? in images of a tower, an archangel, the sun rising through mists, or in an eclipse, the ruin of monarchs, and the revolutions of kingdoms. The mind is hurried out of itself, by a croud of great and confused images; which affect because they are crowded and confused. For separate them, and you lose much of the greatness, and join them, and you infallibly lose the clearness.²²

Denna oklarhet är också anledningen till att diktkonsten står över all annan konst. Enligt Burke finns det en nivå av nödvändig oklarhet i det skrivna ordet som faller bort då någonting illustreras i en målning.

Burke nämner styrka ("power") som ytterligare en källa för det sublima: "I know of nothing sublime which is not some modification of power."²³ Kraft kommer – så som allt sublimt – från terror och detta gör det genom att den har en överordnande makt över oss; den tvingar sig på oss på ett sätt som måste upplevas med en viss grad av terror. Vargen, med en "unmanagable fierceness", är ett exempel på sådan kraft.²⁴ Institutionell kraft som vi ser hos kungar och kommandörer kan införliva oss med samma terrorfyllda beundran och kan därför upplevas som sublim – speciellt av en ung, lättmottaglig åskådare, säger Burke.

I paragrafen "How words influence the passions" förklarar Burke hur en litterär text kan arbeta med att förena ord och skapa konceptet av någonting som i grund och botten är obeskrivligt.²⁵ På det sättet skapar texten en sublimitet. Han tar återigen Miltons dikt som ett exempel. Han beskriver de fallna änglarnas resa ner till helvetet:

Here is displayed the force of union in
Rocks, caves, lakes, dens, bogs, fens, and shades;

²¹ Burke 1823, s 77

²² Burke 1823, s. 81

²³ Burke 1823, s. 85

²⁴ Burke 1823, s. 90

²⁵ Burke 1823, s. 256

which yet would lose the greatest part of their effect, if they were not the
Rocks, caves, lakes, dens, bogs, fens, and shades ---
--- of Death.²⁶

Genom att förena dessa ord och på det sättet också beskriva något som i sig inte går att mäta skapar det skrivna ordet en sublim effekt hos läsaren. Burke påstår att ett sådant kraftfullt uttryck tillhör passionen och skall inte blandas ihop med det klara uttrycket, som endast tillhör vår förmåga att *förstå*, och beskriver därför saken så som den är. Ett kraftfullt uttryck – det som upplevs sublimt – talar istället om saken så som den känns.²⁷

5.3 Källor till det sköna

Om det sublimes är formlöst och hämmande så har det sköna en tydlig form och är lugnande för våra sinnen. I paragrafen ”the physical cause of love” förklarar Burke att ett skönt objekt har en lugnande effekt på våra sinnen och att upplevelsen är beroende av skönheten som objektet besitter och sensibiliteten hos betraktaren.²⁸ I följande paragraf fokuserar han på ”slätheten” i det sköna objektet. Han förklarar att kroppar som är hårda vid beröring ”rouse and vellicate the organs of feeling” och att mjuka kroppar är njutfulla genom beröring.²⁹ Följande paragraf behandlar det spåda (”sweetness”) och fokuserar på sinnen såsom doft och smak och hur dessa kan skapa ”positive pleasure by relaxation.”³⁰ Burke förklarar att det sköna inte är synonymt med det perfekta, trots att det kan uppfattas så. Han tar den kvinnliga kroppen som ett exempel:

[...] in the female sex, almost always carries with it an idea of weakness and imperfection. Women are very sensible of this; for which reason; they learn to lisp, to totter in their walk, to counterfeit weakness, and even sickness. In all they are guided by nature. Beauty in distress is much the most affecting beauty.³¹

Det som är skönt är också mjukt, svagt och underkastat, enligt Burkes teori; ”we submit to what we admire, but we love what submits to us.”³² Att skönheten här får en feminin konnotation beskriver Fjelkestam som en ”paradoxal återvändsgränd”, eftersom den både framställer kvinnan med en falsk makt och förhindrar henne från att vara ett eget subjekt.³³

²⁶Burke 1823, s. 259

²⁷Burke 1823, s. 260

²⁸Burke 1823, s. 219

²⁹Burke 1823, s. 222

³⁰Burke 1823, s. 223

³¹Burke 1823, s. 157

³²Burke 1823, s. 163

³³Fjelkestam 2010, s. 19

5.4 Det sublimes i gotisk postmodernitet

Maria Bevilles teori om det gotiskt-postmoderna, så som hon framställer den i *Gothic postmodernism: voicing the terrors of postmodernity*, blir användbar i ett försök att förstå Tartts roman. Beville presenterar en litterär genre som bygger på en variation av gotiken och postmodernismen. Hon förlikar tiden efter den Franska Revolutionen - en tid då gotiken nådde sin höjdpunkt – med nutidens upplevelse av terrorism och massmedia, och hon för dem samman genom att uppmärksamma en liknande erfarenhet av terror. Enligt Beville bygger denna kombination av genrer på deras användning av den sublimes terroreffekten och omöjligheten i att framställa en verklighet.³⁴ Hon fortsätter med att förklara hur denna genre använder sig av magiska element för att markera den postmoderna misstron på verkligheten; med Kafka som ett exempel, visar hon hur det magiska elementet inte längre är något som berättelsen bygger upp mot, men som i själva verket är en underliggande närvaro som för berättelsen mot ett förverkligande av något överkligt:

To quote from Burke again, terror 'is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling' (Burke 1998, 86), and the popularity of Gothic-postmodernist works can thus be accounted for. In a secular world, where the transcendent is marginalised in favour of the material, terror is the new creed of a new hyper-real generation.³⁵

Den här föreställningen om en överklighet blir intressant i en analys av *Den Hemliga Historien*. Beville tar idén från Jean-François Lyotard, som påstår att mötet med det som är "unpresentable" skapar en känsla av "exultation/terror".³⁶ Beville menar att det här kopplar den postmoderna existensen med gotikens terror: "the general view has extended to consider terror as a sublime experience in the sense of a liminal state of existence that puts the 'real' into question."³⁷ Hon kopplar Lyotards idé till Emmanuel Levinas tankar om människans vilja att föreställa sig en icke-existens: "for when we try to imagine nothing, the result is always something. This something is *Il y a*: pure existence, and in a way this could be regarded as 'the unimaginable' or 'unrepresentable'".³⁸

³⁴Beville 2009, s. 15

³⁵Beville 2009, s. 33

³⁶Beville 2009, s. 24

³⁷Beville 2009, s. 27

³⁸Beville 2009, s. 28

5.5 Apolliniska och Dionysiska

I *Tragedins födelse* redogör Nietzsche för två viktiga element inom tragedin: det apolliniska och dionysiska.³⁹ Det apolliniska, förklarar Nietzsche, är förknippat till den grekiska guden Apollo och representerar reson, harmoni, individualitet. Han anknyter det apolliniska till människans fantasirika existens – en idealisk och intellektuell skildring av världen – som i sin tur leder till en individualisering (principium individuationis). Det dionysiska, som i kontrast representerar den druckna extasen – en upplevelse av gudlighet i jaget och en samhörighet med planeten, d.v.s., nedbrytningen av individen som något separat från naturen. Nietzsche menar att vissa konstnärer väljer Apollo som sin ledsagare, medan andra styrs av Dionysos. Han redogör för den grekiska dikningen för att påvisa en sammangjutning av koncepten och hur en växelverkan skapar ett idealt tragiskt verk. Den apolliniska illusionen är, enligt Nietzsches filosofi, något som vi människor är medvetna om och som vi vill fortsätta uppleva trots att vi är medvetna om att den är överklig. Det här förklarar han som ”Mayas slöja” och uttrycker det som en drömmande människas halvmedvetna tillstånd.⁴⁰

Mötet mellan det dionysiska och det apolliniska beskrivs likt två motsatser som oundvikligt kommer i möte med varandra i en kamp om att få ta över kontrollen; något som fångar intresset hos många författare och teoretiker. En sådan teori som bygger på en växelverkan mellan oförenliga principer främjar förståelsen av Tartts roman – inte minst för att författaren har grundat romanens handling i en konkret porträttering av den dionysiska backanalen och på det sättet hänvisat till det nietzscheanska konceptet.

6. Analys

6.1 Skönhet är skräck

Under den första föreläsningen talar deras professor, Julian, om ”förlusten av jaget” om bördan som innefattar upplevelsen av jaget, och anledningarna till att vilja förlora det: ”Det är nåt fruktansvärt när man som barn inser att man som varelse är avskild från hela världen, att ingen och inget upplever den smärta som emanerar från ens brända tunga och sönderskrapade knän.”

³⁹Friedrich Nietzsche, *Samlade Skrifter: Band I. Tragedins födelse och Filosofin under grekernas tragiska tidsålder*. Övers. Martin Tegen & Joachim Retzlaff, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 2000, s. 22

⁴⁰Nietzsche 2000, s. 28

⁴¹ I undersökningen av de olika sätten som man kan förlora jaget nämner Julian två alternativ, varav den ena är förälskelse – som ”gör att man blir förslavad” – och det andra är krig – ”kampen för en rättmätig sak” och som enligt honom inte existerar i dagens läge. Han förklarar därefter att ”blodspillan” är något av det vackraste i den antika litteraturen och frågar klassen varför det är så.

”I *Poetiken*”, sa Henry, ”hävdar Aristoteles att föremål som lik, i sig smärtsamma att skåda, kan bli behagliga att betrakta i ett konstverk.”

[...] ”Döden är skönhets moder”, sa Henry.

”Och vad är skönhet?”

”Skräck.”⁴²

Professorn bygger vidare på reflektionen genom att fråga vad *begär* är, till vilket Camilla svarar ”att leva”, och Bunny – några veckor innan han blir mördad av klasskamraterna – tillägger: ”Att leva för evigt.”

Den här föreläsningen sker tidigt i boken och fungerar som en underliggande tematik för resten av berättelsen. Vi kommer att se hur Tartt mediterar över själva konceptet ”skönhet är skräck”, men också hur hon leker med konceptet för att skapa sublimitet i texten. En distinktion som måste göras här är hur Tartt använder sig av ordet ”skönhet” och vad som menas med det. Hennes uttryck ”skönhet är skräck” kopplas närmare till Burkes definition av det sublimes än hans uppfattning av det sköna, och det ser man i den enkla distinktionen av de två begreppen – den förstnämnda har en hämmande kraft medan den sistnämnda inte upplevs som ett hot mot oss.

Om vi utgår ifrån Henrys kommentar om liket som en ”skönhet i ett konstverk” kan vi förstå att mycket av det som händer i berättelsen är tilltalande för att det i själva verket är grundat på deras idealiserande av den antika världen och deras oförmåga att se verkligheten för vad den är – att uppleva det som om det vore ett konstverk. Läsaren får uppleva det noggranna planerandet av mordet med en sådan intimitet att karaktärernas vanföreställningar blir förbisedda. I prologen förklarar Richard att han länge hade trott att han hade lämnat historien bakom sig, men att han i själva verket var kvar i skogen där de dödade Bunny: ”Jag antar att jag en gång i livet måste ha haft ett otal historier på lager, men nu har jag ingen annan”.⁴³ Det är tydligt redan från början att mordet har haft en hemsökande effekt på karaktären. Det här

⁴¹Tartt 2014, s. 56

⁴²Tartt 2014, s. 59

⁴³Tartt 2014, s. 15

sätts i kontrast med det känslolokala narrativet som Tartt använder sig av då hon beskriver själva mordets akt. Anledningen till att hon beskriver mordet med så lite spänning som möjligt ("Henry log. 'Vi är bara ute och letar ormbunkar', sa han och tog ett steg fram mot Bunny."⁴⁴) är för att hon vill skapa sublimitet i allt det som omringar själva händelsen; Richards besatthet av kamraterna, planerandet av mordet, idealismen och mystiken. Det idealiserande narrativet som används för att beskriva hans klasskamrater faller genast bort då han är bland de andra eleverna eller när han är ensam. Sportfånarna beskrivs som "pöbel" och "barbarer" och hans utomstående vänner framställs på ett distanserat sätt som bara närmare utmärker den interna gruppens överlägsenhet. Att skapa en sublimitet i föreställandet av gruppen hjälper till att påbygga den skräck som ligger i deras sökande efter den antika världen – en värld som inte existerar utanför deras egna idé av den. På samma sätt ligger det en skräck i det faktum att dessa idéer påverkar nutiden och den konkreta världen som de hela tiden vill fly ifrån. Sublimiteten ligger på så sätt inte i det som man kan tro är det mest skräckinjagande - stunden då de knuffar ner sin bästa vän från klippan – utan i alla de aspekter som förblindar dem och leder dem in i denna omoraliska handling.

6.2 Att framställa det omätbara

Även Burkes teori om det sublima i naturen går att hitta i romanen. I mötet med snötäckta bergsklippor, hav och stora fältmarker blir vi påmind om den storhet som är omkring oss och vår egen underkastelse till den. I den gotiska litteraturen har idén om den sublima naturen varit betydande och vi hittar konkreta spår av den i Tartts roman.⁴⁵ Hennes naturbeskrivning har en stark närvaro och hjälper till att skapa en känsla av sublimitet. När Richard är bland sina klasskamrater är det vanligt att beskrivningarna av omgivningen framhävs och dramatiseras för att uppnå en effekt av häpnad och mystik. Många scener beskrivs som om de är tagna ur drömmar och människor jämförs med "spöken" och "djävular". Alldagliga scenarion saktas plötsligt ner och grips av den typiskt gotiska atmosfären; bergen beskrivs som "allvetande"⁴⁶, ravinen där Bunny blir mördad beskrivs som "brutal, förrädisk", och alla dessa element blir i sin tur ett verktyg för det sublima.⁴⁷ Innan mordet sker är vädret varmt och soligt, men bara några dagar efter att de har mördat Bunny vänder det och börjar snöa:

⁴⁴Tartt 2014, s. 356

⁴⁵Kristin M. Girten. "'Sublime Luxuries' of the Gothic Edifice: Immersive Aesthetics and Kantian Freedom in the Novels of Ann Radcliffe", i *Eighteenth-Century Fiction* 28:4 (2016), s. 725.

⁴⁶Tartt 2014., s. 266

⁴⁷Tartt 2014, s. 341

En novemberlik stillhet lade sig som en dödlig motsägelse över aprillandskapet. Det snöade ymnigt nu – stora tysta kronblad svävade genom vårskogen, vita buketter gled in i det snöiga mörkret: ett mardrömslikt, kaotiskt landskap, hämtat ur en sagobok.⁴⁸

Syftet med att kasta om vädret på det här sättet och att beskriva det med en sådan häpnad, är att stärka den interna skrällen som karaktärerna upplever efter att ha begått mordet. Den plötsliga vintern blir också ett sätt att demonstrera döden och framkalla en atmosfär som antyder om en drastisk förändring – den trygga känslan som är så stark i beskrivningen av colleget försvinner i och med att konsekvenserna av deras handlingar blir tydligare. Framförallt ser vi att den här paragrafen har en likhet med den paragraf som Burke använde för att påvisa sublimitet i föreningen av ord: Milton förenar sten, sjöar och skuggor och kopplar dem till döden för att på så sätt beskriva en begreppslöshet; något som litteraturen är ett idealt verktyg för. På samma sätt skapar Tartt en sublimitet i sin beskrivning av en ”novemberlik stillhet” genom att förena ”snö”, ”kronblad” och ”buketter”.

Burkes idé om att föreningen av ord kan skapa en sublimitet i och med att de på det sättet blir ”storslagna och svindlande bortom det mätbara” går att föra samman med Lyotards postmoderna idé om att framställa det som är omätbart – det som inte kan framställas.⁴⁹

Tartt anspelar på det här i framställningen av Richards drömmar och med antydningar om en värld bortom den konkreta verkligheten han lever i. Richards drömmar blir mera skräckfyllda i samband med att spänningen stiger i romanen. Vid flera tillfällen drömmer han om Bunnys döda kropp som kallar och sträcker sig efter honom. Även i vaket tillstånd blir han hemsökt av Bunnys skratt. Tartt väljer att avsluta berättelsen med en dröm vari Richard går runt i en ”främmande, ödslig stad” som både består av ruiner och nya, futuristiska byggnader. I drömmen stöter han på Henry, som i verkligheten har tagit livet av sig. Richard säger till Henry: ”’Vet du’ [...] ’alla säger att du är död’”,⁵⁰ till vilket Henry svarar: ”’Jag är inte död’ [...]’Jag har bara lite problem med passet.’” Scenen slutar med att Richard frågar Henry om han är lycklig på den här platsen, och får till svar: ”’Inte speciellt’ [...]’Men du är inte heller speciellt lycklig där du är.’” Sedan förklarar Henry att han har bestämt tid med någon och ursäktar sig.

Ett sådant avslut öppnar upp möjligheterna för en existens som sträcker sig längre än den Richard konkret har erfårit i berättelsen. Det tyder på att de två kontrasterade karaktärerna – Henry och Bunny – möjligtvis ska träffas igen och på det sättet underminera allt allvar som

⁴⁸Tartt 2014, s. 358

⁴⁹Burke 1823, s. 248

⁵⁰Tartt 2014, s. 702

romanen har byggt upp runt mordet och efterföljderna av det. På det här sättet förhåller den sig till principen om en obegripbar verklighet och införlivar berättelsen med en sublim terrorkänsla. Beville förbinder den här principen med Burkes sublima:

To connect this theory directly to the concept of terror and the sublime as explored by Burke, Kant and Lyotard, we must follow through the idea that *Il y a* is a sublime state of existence, in which the absolutes of reality and self are not representable but suggestable. We can but grasp at their otherness.⁵¹

6.3 Döden

Tartt använder sig av naturen och Richards relation till karaktärerna för att skapa en sublimitet, men en annan viktig del av den sublima aspekten i boken är dess förmåga att skapa konst av mordet. Döden har karaktär av hemsökelse i berättelsen. Vi får vid olika tillfällen veta de olika karaktärernas relation till döden. Bunny, som blir dödsoffret, framställs som den minst morbida av dem alla. Vi får veta att Henry nästan omkom i en bilolycka och att det var under den isolerande rehabiliteringen som han började intressera sig för de klassiska texterna. Tidigt i historien får man veta att tvillingarna kämpar med faktumet att deras föräldrar dog i en bilkrasch, och Francis – en ängslig hypokondriker – kämpar hela tiden med sin dödsrädsla och genomlider självdiagnostiserade hjärtattacker och sjukdomar. Richard, som vid ett tillfälle önskar att han fick dela samma föräldralösa öde som tvillingarna verkar mera bekymrad över en sorts andlig död än något annat. Det säger sig självt - Tartt har skrivit en historia som omringas av döden.

När Henry väljer att berätta för Richard om det första mordet gör han det efter en period som innebär stor förvirring för Richard. Han känner vid det här laget på sig att någonting är fel med hans vänner och är besatt av att ta reda på vad det är. När Henry äntligen berättar att de råkade mörda en man då de befann sig i den medvetlösa extasen, tycks inte Richard uppfatta allvaret:

Liket var visserligen monstruöst, men tycktes ändå inte vara något annat än rekvisita, något som scenarbetarna hade burit fram i mörkret och placerat vid Henrys fötter, något som inte skulle upptäckas förrän ljuset tändes i salongen.⁵²

⁵¹Beville 2009, s. 29

⁵²Tartt 2014, s. 272

Att jämföra liket med rekvisita visar framförallt hur orealistisk han är. Han upplever Henrys erkännande som en spännande berättelse som än mer framhäver den mystiska illusionen som han har skapat kring sina vänner. Genom att skapa den här effekten faller själva moraliteten i akten bort och kvar blir en estetisk skönhet i våldet. Det vill säga att Tartt använder sig av det sublimala för att skapa en sublimitet i det omoraliska. Det som Richard upplever medan han lyssnar på Henrys bekännelse är ett tydligt exempel på detta:

En våg av något som nästan kändes som åksjuka välldes upp inom mig och under några ögonblick fick jag den klaustrofobiska känslan av att väggarna hade rusat in mot oss och samtidigt den svindlande upplevelsen av att de hade försvunnit i oändligheten och lämnat oss kvar, svävande i ett gränslöst mörker. Jag svalde och såg på Henry.⁵³

Vi ser samma effekter längre fram i boken då Richard och hans vänner planerar mordet på Bunny; de verkliga konsekvenserna glöms bort och istället blir han mån om att skydda vännernas frihet även om det innebär förlusten av ännu ett liv. Richard erkänner att hans motivation till mordet på Bunny inte på något sätt går att rättfärdiga: ”Jag förmodar att det skulle vara intressant att kunna säga att jag i det här ögonblicket erfor något slags inre uppror, att jag brottades med de moraliska implikationerna i de olika handlingsalternativ som stod mig till buds. Men jag kan inte minnas att jag upplevde något sådant.”⁵⁴

6.4 Dionysiskt sublimala

Richard inleder berättelsen med att erkänna en säregenhet i sin egen karaktär

Finns det som man brukar kalla ’det ödesdiga misstaget’, den där iögonenfallande mörka sprickan som löper tvärs igenom ett liv, utanför litteraturen? Jag brukade tro att det inte gjorde det. Nu tror jag att det gör det. Och jag tror att det är det här som är mitt: en sjuklig längtan efter det romantiska, kosta vad det kosta vill.

”Det ödesdiga misstaget” som Richard pratar om syftar till bristen i en hjältes personlighet som slutligen blir orsaken till hjälten's undergång. Konceptet är taget ur antiken och har stor betydelse för Tartts roman. Richard längtar bort från den enformigheten som genomsyrar hans vardag och minnena från barndomen – till en bländande skönhet som ska befria honom. När han berättar om sitt liv innan Hampden gör han det med en påtaglig realism:

⁵³Tartt 2014, s. 212

⁵⁴Tartt 2014, s. 317

För inte så länge sedan hittade jag den här passagen i en gammal anteckningsbok, skriven när jag måste ha varit i artonårsåldern: 'Över den här platsen lägrar sig förruttnelsens stank, samma förruttnelsens stank som övermogen frukt ger ifrån sig. Ingenstans, och aldrig någonsin, har födelsens och kopuleringens och dödens hiskliga mekanismer – dessa livets monstruösa omvälvningar som grekerna benämner *miasma*, förorening – varit så brutala eller sminkats för att framstå som så tilldragande, har så många människor satt så stor tro till lögnen och ombytlighet och död, död, död.'⁵⁵

När han blir vän med de karismatiska studenterna ser han i dem det han själv vill vara och även om hans uppfattning av dem är missledd bidrar den till upplevelsen av skönhet och romantik

Den Hemliga Historien är uppbyggd på starka apolliniska och dionysiska principer. Den apolliniska illusionen, som Nietzsche sätter stor vikt på, genomsyrar Richards erfarenhet i staden. I början av berättelsen är han oinspirerad och djupt medveten om vardagligheten i sitt liv. Väl i Hampden College inspirerar omgivningen honom med ett drömligt perspektiv. Han återskapar sin egen identitet och formar alla andras till det som han behöver. När Richard lär känna sin professor och klasskamraterna ljugar han om livet i Kalifornien i ett försök att imponera på dem. För Richard förvandlas de regelbundna lögnerna till en sanning han själv förleds att tro på även när det blir uppenbart att hans kamrater ser igenom det. Tidigt i boken erkänner Richard detta: "Om det finns något jag är bra på, så är det att ljuga. Det är en slags medfödd förmåga jag har." Den här kommentaren blir ironisk när man, djupare in i berättelsen, inser att Richards förmåga att ljuga är så bra att han lurar sig själv mera än han lurar någon annan.

Den etablerade ordningen är ännu en apollinisk aspekt. Alla karaktärer verkar ha en specifik roll som de spelar felfritt. Julian, den stoiske filosofen, är oåtkomlig och nästan gudalikt lugn. Henry, Julians protegé, är en grundad och respekterad karaktär. Tvillingarna bidrar med en dynamik som känns välkomnade och trygg, vilket Richard påpekar många gånger, och likaså Francis, som framställs som en jordnära bästa vän. Bunnys karaktär symboliserar en traditionell och patriarkal struktur. Gruppen förs samman i deras kärlek till de klassiska texterna, men i denna ytliga gemenskap markeras och jämförs deras individualitet ännu starkare. Denna högkulturella meditation som styr första delen av boken börjar tidigt visa sina sprickor, men Richard klamrar sig fast vid sin version av verkligheten. I en av de gladaste stunderna i boken – då Richard och hans vänner befinner sig ute på landet – skriver han:

⁵⁵Tartt 2014, s. 24

Allt passade på något sätt ihop; en sorts listig och välvillig försyn uppenbarade sig efter hand och jag kände hur jag var på vippen att göra en fantastisk upptäckt. Det kändes som om alla pusselbitarna i mitt liv en morgon, vilken morgon som helst, skulle falla på plats – min framtid, mitt förgångna – och jag skulle sätta mig upp i sängen med ett ryck och säga *åh! åh! åh!* [...] Vi upplevde så många lyckliga dagar ute på landet den hösten att de så här i efterhand flyter samman i ett ljuvt och suddigt töcken.

Hans beskrivning är typisk för en apollinisk harmoni; en fulländad tillvaro som ”flyter samman i ett ljuvt och suddigt töcken”, vilket syftar till en upplevelse som inte är helt fattbar och verklig. Tartts stilistiska val tycks knyta an till samma koncept: Hon väljer att beskriva Richards uppfattning av världen som drömlig och fängslande och hon gör det med hjälp av ett godtroget narrativ. Hennes beskrivning av ljuset används som ett verktyg för det drömska:

Vintersolen föll snett in genom fönstret och gav allt ett fruset, mycket detaljerat utseende; allting tycktes överkligt, och det kändes som om jag hade hamnat mitt i en invecklad film som jag inte riktigt kunde få grepp om.⁵⁶

Henry kommenterar det tidiga morgonljuset: ”Det är vackert här, men morgonljuset kan få de mest vulgära saker att bli uthärdliga.”⁵⁷ Nietzsche beskriver guden Apollo som en symbol för ljuset: ”Han, som till sitt ursprung är den ‘skinande’ ljusguden, behärskar också den inre fantasivärldens sköna sken.”⁵⁸ Burke skriver att ljus kan ha en sublim effekt, men att detta huvudsakligen beror på ljusets rörelse mot mörkret: ”A quick transition from light to darkness, or from darkness to light, has yet a greater effect. But darkness is more productive of sublime ideas than light.”⁵⁹ Relationen mellan mörker och ljus kan kopplas till dikotomin mellan det apolliniska och det dionysiska. Ljuset – det illutoriska, drömlika – tillhör det apolliniska uttrycket och mörkret förknippas med skräck och därför till det sublima. Tartt använder ljuset som ett redskap i början av boken för att skapa den drömlika stämningen. Däremot går utvecklingen av berättelsen alltmera mot det dionysiska, mörka, uttrycket.

Vi kan påstå att Richard och hans vänner ger efter för illusionen och fördjupar sig i en värld som i grund och botten inte existerar. En sådan emancipation från verkligheten är vad som leder till den dionysiska undergången som vi ser utspela sig under – och framförallt efter – backanalen. I Nietzsches dikotomi det apolliniska och dionysiska finns också en tydlig sammanföring av de två. Den naiva, ljuvliga illusionen som Nietzsche talar om *måste* ge vika

⁵⁶Tartt 2014, s. 202

⁵⁷Tartt 2014, s. 114

⁵⁸Nietzsche 2000, s. 24

⁵⁹Burke 1823, s. 111

och övertas av det dionysiska och det gör den både genom en extas och naturens terror som demolerar den ”förståndiga” individen.⁶⁰

Likt Tartts användning av ljuset, ser vi övergången till det dionysiska framställas med ytterligare motställningar. Efter att hans vänner har begått det första mordet går Richard till Henrys rum när Henry inte är där:

Köket var fullt av odiskat porslin, mjölken var inte inställd i kylskåpet och hade surnat. Henry var mycket renlig och noga av sig, och under hela den månad jag bodde i lägenheten såg jag honom aldrig ta av sig kavajen utan att omedelbart hänga upp den. En död fluga flöt i en av kaffekopporna.⁶¹

Det här är en subtil kontrast som blir allt större i samband med att karaktärerna tappar kontrollen över sina liv. De apolliniska aspekterna som har nämnts används i syfte att förfina och förföra. I denna illusion vilar det dionysiska kaoset – det elände som är nödvändigt och som oundvikligen kommer att bryta ner det apolliniska och avslöja skräcken i verkligheten. Richard och hans vänner kommer att uppleva det dionysiska kaoset som en följd av illusionen de har levt i. Det är en idé som, enligt Nietzsche, skapar det perfekta tragiska verket. Karaktärernas förfall blir gradvist tydlig; de gör allt för att inte bli avslöjade och ju mera de försöker hålla upp fasaden desto snabbare rasar den. Det här framkommer tydligt hos karaktären Henry, som annars tycks ha förmågan att hålla sig lugn i de mest pressade situationer. Richard är sällan medveten om vad Henry tänker eller vad han planerar på att göra, men ändå upplever han att Henry har kontroll över situationen och att han har övervägt varenda möjliga scenario eller konsekvens innan han agerar. Detta är något som även ger Richard och läsaren en tröst i mitten av berättelsen – innan det blir uppenbart att ingen av dem, och minst av allt Henry, har kontroll över vad som kommer att hända.

Den apolliniska atmosfären byggs upp i första delen av boken. Det dionysiska som det apolliniskas motsats tar tag i berättelsen då karaktärerna upplever backanalens extas. Medan det apolliniska skapar en harmonisk upplevelse av verkligheten, lyckas det dionysiska krossa deras individualitet och skapa en enighet. Det här händer, enligt Nietzsche, genom en terror av våra sinnen (“awe”):

På samma ställe har Schopenhauer skildrat den oerhörda bävan som griper människan när hon plötsligt börjar tveka angående föreställningarnas kunskapsformer, genom att ett undantag tycks drabba satsen om den tillräckliga grunden i någon av dess gestalter. Om vi till denna bävan lägger den saliga hänryckning som

⁶⁰Nietzsche 2000, s. 28

⁶¹Tartt 2014, s. 187

stiger upp ur människans inre, ja, ur naturen, när denna *principium individuationis* bryts, så får vi en inblick i det *dionysiskas* väsen, som vi bäst kan närma oss genom analogin med *ruset*.⁶²

Självdestruktiviteten som följer efter det första mordet kan tolkas som en oundviklighet. Nietzsche tar Oedipus som exempel för konsekvensen av att gå emot naturens lag. Han skriver:

Ja, myten tycks vilja viska till oss att visdomen och särskilt den dionysiska visdomen är en naturvidrig styggelse och att den som störtar naturen i förintelsens avgrund genom sitt vetande också i sig själv måste erfara naturens upplösning."⁶³

Då Henry, Francis och tvillingarna begår det första mordet begår de en "naturvidrig styggelse" och måste därför, utifrån Nietzsches föreställning om det dionysiska, uppleva sin egen destruktion. Detta är i själva verket den apolliniska individualitetens destruktion; hur mycket karaktärerna än försöker hålla kvar vid sitt förnuft lyckas de inte göra det. Detta visas bland annat genom Charles alkoholism och våldsamhet, eller genom Francis eskalerande hypokondri. Henrys självdestruktivitet exemplifierar den oundvikliga "upplösningen" i större grad än något annat. Han släpper fullkomligt taget om sin empati, vilket bland annat visas av det Henry säger till Charles då han uttrycker skuld över mordet: "'Men hur', sa Charles som nästan var gråtfärdig, 'hur kan du försvara ett kallblodigt mord?' Henry tände en cigarett. 'Jag föredrar att betrakta det", hade han sagt, "som en omfördelning av materia."'. Galenskapen som har hänfört Henry är någonting som han slutar kämpa emot – han accepterar faktumet att han inte längre kan återvända till den apolliniska illusionen och att han heller inte kan stanna i det dionysiska kaoset, vilket slutligen leder till hans självmord. I slutet av boken besöker Richard honom och blir övertygad om att han har blivit galen: Henry förklarar att han alltid har önskat att han kunde "leva utan att tänka" men att han alltid har varit "paralyserad" och levde "för mycket i förståndet.":

"Och nu?"

"Nu", sa han, "nu vet jag att jag kan göra precis vad som helst, precis vad jag vill." Han tittade upp. "Och om jag inte tar alldeles fel, så har du upplevt nåt liknande."

"Jag fattar inte vad du pratar om."

"Det tror jag nog att du gör. Den där våldsamma känslan av makt och glädje, av självsäkerhet, av kontroll. Den plötsliga upplevelsen av att världen är rik, av att den bjuder på gränslösa möjligheter."⁶⁴

⁶²Nietzsche 2000, s. 24

⁶³Nietzsche 2000, s. 53

⁶⁴Tartt 2014, s. 624

Det Henry hänvisar till i det här utdraget är den dionysiska sidans övertag – frigörelsen från den subjektiva erfarenheten och känslan av samhörighet med världen. Talar man om en värld av ”gränslösa möjligheter” talar man om en dionysisk upplevelse lika mycket som man vittnar om den sublimes erfarenheten så som Burke definierade den; att förlora sitt eget jag i den dionysiska extasen är – i all sin frigörelse – en skräck. Sublimiteten i det dionysiska förklaras under den första föreläsningen:

Detta är mäktiga, kraftfulla mysterier. Tjurars brölände. Honungskällor som väller fram ur marken. Om vi är tillräckligt starka i anden kan vi slita bort slöjan och se den nakna, fruktansvärda skönheten i vitögat; låta Gud förtära oss, sluka oss, blotta våra ben. Och spotta ut oss pånyttfödda.⁶⁵

Det dionysiska är – för att citera Donna Tartt - en ”fruktansvärd skönhet”. Den dionysiska backanalen, som centrum av berättelsen, har i syfte att förkroppsliga Nietzsches idé om denna dikotomi i konsten. Genom att Tartt inte förankrar berättelsen i en stark moralisk lärdom, förhåller hon sig till Nietzsches syn på konstens nödvändiga frihet från etiken.⁶⁶ Utifrån det ser vi hur Tartt leker med vår upplevelse av moral genom sin skildring av dessa karaktärer. Genom att inte inge berättelsen med en tydlig moralisk kompass lämnar hon läsaren med frågan om vad karaktärerna egentligen känner angående deras handlingar, om de ens känner skuld och hur de överhuvudtaget inte kan göra det. Genom den dionysiska och apolliniska dikotomin framställer hon en moral som – om den ens är närvarande – blir ytterst subjektiv och gestaltar på så sätt en allmän ostabilitet i berättelsen. Det är återigen i denna osäkerhet som hon lyckas skapa en slagkraftig känsla av terror.

6.5 Feministisk kritik av Burkes sublimes

En viktig skillnad mellan det sublimes och det sköna är deras koppling till det maskulina och det feminina. I *Det sublimes politik* redogör Kristina Fjelkestam bland annat för den heterosexualiserande estetiken hos Burke:

⁶⁵Tartt 2014, s. 63

⁶⁶Daniel Came, “Nietzsche's Attempt at a Self-Criticism: Art and Morality in The Birth of Tragedy”, i *Nietzsche-Studien* 33:1 (2004), s. 39

Här definieras skönhetsupplevelser i övergripande mening som mäns begär till vackra kvinnor, och i relationen mellan det sköna och det sublimes, vilken alltså tjänar till att parallellisera förhållandet mellan kvinnor och män, finns en tydlig maktaspekt.⁶⁷

I Tartts roman framkommer den här typen av relation mellan det sköna och det sublimes. Den enda kvinnliga karaktären är Camilla och även om hon är föremål för Richards intresse så får vi faktiskt inte veta så mycket om henne. Scenerna som fokuserar på henne är ofta fyllda med detaljerade beskrivningar av hennes utseende; hur ljuset träffar hennes ansikte, ljudet av hennes röst och sättet hon rör sig på. Hon är på alla sätt och vis ett objekt för betraktelse i boken och hennes karaktär skulle, i fördelningen av det sublimes och sköna, falla in på definitionen av det sköna. Richard påstår att Camilla på många sätt är ”lika iskall och kompetent som Henry”⁶⁸ Men även om han uppfattar henne på det här sättet – eller precis av den anledningen – framstår det som om han har ett behov av att minska hennes makt över honom. Hon är oåtkomlig för Richard och blir därför lika oåtkomlig för läsaren. Bunny beskriver Camilla: ”Hon anstränger sig inte som hon borde. Och halva tiden springer hon omkring i sin brors gamla sjaskiga kläder.”⁶⁹ Fokuset ligger på hennes utseende och det faktum att hon inte ”anstränger” sig för att vara tillräckligt kvinnlig och tillräckligt attraktiv för att tillfredsställa den sköna upplevelsen hos mannen. Om vi utgår från det som Fjelkestam säger om det sköna och dess koppling till det kvinnliga kan vi se att Camilla avspeglas i Richards sexuella attraktion till henne och att hennes kapacitet som karaktär inte utnyttjas på ett meningsfullt sätt. Genom bokens gång tar hon inte många självständiga beslut och när hon väl agerar så är det för att hon måste – ett exempel på det här är då Henry hjälper henne att gömma sig för hennes bror Charles, som har blivit fysiskt våldsam mot henne. Fjelkestam förklarar hur könskodningen, som genom historien har påverkat alla möjliga fält, etablerades i estetiken genom Lessings teori om den verbala konsten som överordnad den visuella konsten. I det här fallet tolkades den verbala konsten som förnuftets konst – en maskulin konst – medan den visuella konsten kopplades till känslan och till kvinnan.⁷⁰ Den här hierarkin fanns redan under antiken då diktkonsten ansågs vara den som stod högst och fungerade som ett ideal för likaså samhället som konsten. Under modernitetens utveckling markerades dessa hierarkier ytterligare. Fjelkestam nämner hur den ”skapande subjektiva” definierades i ”tydligt manliga termer” och innefattade Kants idé om geniet och dennes medfödda talang för att skapa något originellt. Det kvinnliga kopplades i sin tur med

⁶⁷Fjelkestam 2010, s. 17

⁶⁸Tartt 2014, s. 289

⁶⁹Tartt 2014 s. 81

⁷⁰Fjelkestam 2010, s. 13

passiviteten i en "livlös härmning" av riktig konst. Från dessa exempel ser man hur strikt och självklar denna könskodning var och man kan enkelt påstå att detta hade central betydelse för hur man bemötte kvinnliga konstnärer och hur man avbildade dem i konsten. Under den första lektionen ber Julian att Camilla läser upp en dikt:

"[...]Camilla, du var ju vår Klytimestra när vi höll på med Orestien; minns du nåt av den?" Ljuset från fönstret föll rakt i hennes ansikte; i ett sådant ljus ser de allra flesta en smula urblekta ut, men hennes fina, markerade drag var bara belysta så mycket att det kändes som en chock att se henne, se hennes bleka och strålande ögon med de sotsvarta fransarna, se guldkimret vid hennes tinning och hur det smälte in i hennes blanka hår, varmt som honung.

I den här scenen framhävs stämningen som vilar över hennes karaktär och som i stor utsträckning är likadan i hela boken. Camilla läser med människans uppmärksamhet på sig och agerar nästan som ett vackert förkroppsligande av dikten, utan något subjektivt djup. I en annan scen, då Camilla är ängslig över att behöva resa, beundrar Richard detta ovanliga tecken på svaghet: "Hon andades snabbt och ansträngt och röda fläckar brann på hennes kinder; jag har aldrig sett någon så vansinnigt vacker som hon var just då." Längre fram i boken, då Richard inser att Camilla är intresserad av Henry, blir han helt tagen av avundsjuka: "Jag fick en våldsam, nästan oemotståndlig lust att gripa tag i Camillas missfärgade handled, vrida upp armen bakom hennes rygg tills hon skrek, kasta henne på sängen, strypa henne, våldta henne, vad som helst."⁷¹

Tartts framställning av Camilla kan alltså problematiseras utifrån en feministisk kritik av det sublima. Den här framställningen har dock också tolkats som ett uttryck för Richards undanträngda attraktion för Camillas tvillingbror. När han talar om hennes skönhet nämner han hela tiden hennes pojkkaktighet och hennes likheter med brodern. Utifrån den teorin kan man läsa deras relation som ett direkt angrepp på den könskodade estetiken som präglar konsten; på ett taktfullt sätt får Tartts uttryck av det sköna en maskulin betydelse som därtill blir betraktat av ett maskulint subjekt.

7. Sammanfattande diskussion

⁷¹Tartt 2014, s. 612

Den här uppsatsen har strävat till att besvara två frågor: På vilka sätt använder sig Donna Tartt av det sublima för att stödja påståendet ”skönhet är skräck”? Hur infogas Nietzsches idé om det dionysiska i gestaltningen av det sublima?

För att besvara den första frågan har jag använt Edmund Burkes utformning av det sublima begreppet som en grundteori och redogjort för hans definition av det sköna i förhållande till det sublima. Burkes teori om det sublima har varit relevant i denna diskussion eftersom han tolkade det sublima utifrån en känsla av terror och häpnad. Uttrycket ”skönhet är skräck” som vi hittar i Tartts roman fungerar som en tematik i berättelsen och går att analysera utifrån Burkes terror sublima. Jag har visat hur påståendet ”skönhet är skräck” markeras i romanen genom dess sublima beskrivning av bland annat karaktärerna, omgivningen och döden. Jag förklarar hur dessa beskrivningar lyckas skapa en sublim upplevelse av de mest skräckslagna aspekterna i romanen, och på så sätt upprätthålla Burkes idé om terror i det sublima.

För att kontrastera Burkes teori har jag tagit upp den feministiska kritiken av det sublima – så som den är redogjord i Kristina Fjelkestams *Det Sublimas Politik. Emancipatorisk estetik i 1800-talets konstnärsromaner* – och reflekterat över de misogynna aspekterna av det sublima och vidare dess skildring i *Den Hemliga Historien*. Jag har tagit fasta på framställningen av Camilla och jämfört det med Fjelkestams kritik mot Burke för att utmana den feminint konnoterade teorin om det ”sköna”. Detta har gjorts genom att betrakta de homoerotiska antydningarna i romanen.

Därutöver har jag använt mig av Maria Bevilles teori om det gotiskt-postmoderna vars förening av två genrer bidrar till en klarare bild av Tartts roman. Jag tar upp de typiska elementen för en gotiskt-postmodern genre och i koppling till det även Lyotards postmodernistiska idé om ”the unrepresentable” som ansluts till skildringen av Richards drömmar.

För att besvara den andra frågeställningen (Hur infogar romanen Nietzsches syn på det dionysiska i gestaltningen av det sublima?) har jag redogjort för Nietzsches definition av det apolliniska och dionysiska samt Tartts användning av dem. Jag har visat hur Tartt använder ljuset för att skapa en apollinisk stämning av illusioner och hur hon bryter ned den med hjälp av kontraster till mörkret. På samma sätt skapar hon en apollinisk stämning i skildringen av Richards uppfattning av sig själv och andra människor. Richard är en självförledd karaktär som genom berättelsens gång tvingas ta konsekvenser av det. Sådana övergångar från det apolliniska till det dionysiska går även att hitta hos de andra karaktärerna, som demonstrerar dem genom olika former av självdestruktivitet och som – i överrensstämmelse med Nietzsches filosofi –

bevisar att självet oundvikligen måste brytas ned i denna dikotomi. Denna förlust av jaget är både befriande och fylld av skräck, vilket förklaras hos Nietzsche och exemplifieras hos Tartt. Tartt infogar den dionysiska extasen och destruktionen av individualiteten för att gestalta den sublima skräcken som ligger i en sådan nedbrytning. Att förbise all moralisk predikan eller ens en antydning om hennes egna bedömning av karaktärerna, lyckas hon tvinga denna osäkerhet över till läsaren.

8. Litteraturlista

1. Beville, Maria, *Gothic-postmodernism: Voicing the Terrors of Postmodernity* (Amsterdam: Rodopi, 2009)
2. Burke, Edmund, *A philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful: with an introductory discourse concerning taste, and several other additions*, (London: Thomas M'lean, Haymarket, 1823)
3. Came, Daniel, "Nietzsche's Attempt at a Self-Criticism: Art and Morality in The Birth of Tragedy", i *Nietzsche-Studien* 33:1 (2004)
4. Danius, Sara, Sjöholm, Cecilia & Wallenstein, Sven-Olov, (red.), *Aisthesis: estetikens historia. Del 1*, Stockholm: Thales 2012.
5. Fjelkestam, Kristina, *Det Sublimas Politik. Emancipatorisk estetik i 1800-talets konstnärsromaner*, (Göteborg: Makadam, 2010)
6. Girten, Kristin, "Sublime Luxuries" of the Gothic Edifice: Immersive Aesthetics and Kantian Freedom in the Novels of Ann Radcliffe, i *Eighteenth-Century Fiction*, 28:4 (2016)
7. Kokkola, Lydia, Valovirta, Elina, "The Disgust that Fascinates: Sibling Incest as a Bad Romance", i *Sexuality & Culture* 21 (2017), s.121-141

8. Mahoney, Maura, "The Packaging of a Literary Persona", i *The Baffler* (1992), s. 116–120
9. Mills, Sophie, "What 'Does' She Think Of Us? Donna Tartt, '*The Secret History*', And The Image Of Classicists", i *The Classical Outlook* 83 (2005), s. 14-16
10. Nietzsche, Friedrich, *Samlade Skrifter: Band I Tragedins födelse och Filosofin under grekernas tragiska tidsålder*. Tegen, Martin; Retzlaff, Joachim (öv). Brutus Östlings bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag 2000
11. Olsson, Anders, "Det sublimas förvandlingar", ur: Longinos, *Om litterär storhet*, övers. Jan Stolpe, Göteborg: Anamma (1997)
12. Pauw, Francois, "If On a Winter's Night a Reveller": The Classical Intertext In Donna Tartt's *The Secret History* (Part 1). *Akroterion* 39:3-4 (2014)
13. Tartt, Donna, *Den Hemliga Historien*, övers. Nille Lindgren, (Falun: Albert Bonniers förlag, 2014)
14. <https://www.independent.ie/lifestyle/interview-the-very-very-private-life-of-ms-donna-tartt-29780543.html> (26.12.18)