

Södertörns högskola
Litteraturvetenskap

För sakens skull

Det omöjliga mötet i Rut Hillarps roman Sindhia
– en lacansk läsning

C-uppsats i Litteraturvetenskap
Författare: Karin Arbelius
Handledare: Mona Kårsnäs
Framlagd HT 2005

ABSTRACT

This essay examines the love affair between the two main characters of Rut Hillarp's novel *Sindhia*. It draws attention to the schism between the Surrealist version of love as an extatic-religious fusion of the sexes – that in a way marks the relationship – and the yet remarkable coolness between the two lovers.

With the theories of French psychoanalyst Jacques Lacan, I will show how the man and the woman project their unrealistic individual fantasies on each other, thus rendering impossible the Surrealist Meeting, with its road to an absolute reality. The Surrealist *l'amour fou*, I will argue, is trapped in the ritualized *l'amor interruptus*; a lacanian term for a certain kind of love that wishes to conceal the fact that desire will never find its object. It does so by pretending that the object would be found if only love had been consummated (thus the reason love is never consummated, since, as Lacan puts it, the object, or *the Thing*, is never to be found).

I will, in brief, argue that the love affair depicted in the novel in different ways tries to deal with the “lack-of-being” that marks the subject according to Lacan; the absolute distance to the desirable Thing.

Keywords: Surrealism, masochism, Tristanism, Jacques Lacan, psychoanalysis, fundamental fantasy, das Ding

INNEHÅLL

1. Inledning.....	1
1.1 Presentation av författaren och hennes roman.....	1
1.2 Syfte.....	2
1.3 Teori och metod.....	3
1.4 Tidigare forskning.....	4
2. Något om samtiden.....	6
3. Surrealismen.....	9
3.1 Surrealismen som ideologikritik – sökandet efter det Absoluta.....	9
3.2 Den surrealistiska kvinnobilden.....	11
4. Introduktion till den lacanska teorin.....	13
4.1 Den symboliska kastrationen och vara-bristen.....	13
4.2 Tinget och fantasmen.....	14
5. Analys av Sindhia.....	18
5.1 Underjordiska lekar: Den surrealistiska kulissen.....	18
5.2 En grav för hans längtan: Det fantasmatiska förhållandet.....	20
5.3 Den hotfulla avgrunden: Masochism och avståndstagande.....	27
5.4 Mitt sätt att älska: Det omöjliga mötet.....	33
6. Sammanfattning.....	36
Källförteckning.....	38

1. INLEDNING

1.1 Presentation av författaren och hennes roman

Trots Rut Hillarps tämligen digra litterära produktion är det förvånansvärt få människor som känner till hennes författarskap. När hon 2003, 89 år gammal, gick ur tiden hade hon skrivit sex diktsamlingar, tre romaner och en resedagbok.

Vid mitten av seklet rörde sig Hillarp i de modernistiska kretsarna och var livligt engagerad i den offentliga kulturdebatten. På goda grunder såg hon sig som en självklar medlem av avantgardet, och hennes hem i Årsta blev en träffpunkt för konstnärer och författare.¹ Men, som Annelie Bränström Öhman har visat i sin avhandling om författaren, av sin omgivning betraktades hon kanske främst som ”kvinnan bland poeterna”.² ”Den vittra organisationens intelligenspinuppa”, kallades hon vid ett tillfälle, där den vittra organisationen syftade på Sveriges författareförening i vilken Hillarp var styrelseledamot.³ Det groteska epitetet befäste lika mycket utanförskapet som tillhörigheten. I den svenska litteraturhistorieskrivningen har hon därtill tilldelats en försvinnande liten plats.

”En förfinad erotisk mystik, långt från trettiotalmodernisternas primitivistiska sexualromantik, kännetecknar Rut Hillarps författarskap”, skriver Birgitta Holm.⁴ Jämförelser har gjorts med författare som exempelvis Edith Södergran, Karin Boye och Erik Johan Stagnelius.⁵ Som en röd tråd genom Hillarps verk löper passionen, hängivelsen, men också det mer problematiska underkastelse temat. Detta, som vi skall se, är även grundtemat i *Sindhia*.

Rut Hillarp föddes 1914 i Skåne, men då hon bestämde sig för att studera litteraturhistoria flyttade hon till Stockholm där hon stannade resten av sitt liv. 1946, efter avlagd licentiatexamen, debuterade hon med diktsamlingen *Solens brunn*. Denna följdes av *Dina händers ekon*, 1948 och *Båge av väntan*, 1950. Hillarps prosaperiod inleddes 1951 med romanen *Blodförmörkelse*, som gavs ut på eget förlag. Bonniers, som hade gett ut de tidigare verken, refuserade boken, troligen på grund av den erotiska frispråkigheten. Den fick dock ett

¹ Annelie Bränström Öhman: *Kärlekens ödeland. Rut Hillarp och kvinnornas fyrtiotalmodernism* (diss. Stockholm 1998), s. 93ff.

² Ibid., s. 93.

³ Ibid., s. 98.

⁴ Birgitta Holm: ”Hör mitt hjärta bulta.” Ur *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*, del 3, red. Elisabeth Møller Jensen & Ebba Witt-Brattström m.fl. (Höganäs 1996), s. 457

⁵ Se t ex ibid., s. 457 och 462.

bra mottagande och följdes av *Sindhia*, 1954. Två år senare kom ytterligare en roman; *En eld är havet* och 1963 *Kustlinje*, en resedagbok från Jugoslavien. Efter nitton års tystnad inleddes en ny fas i författarskapet med *Spegel under jorden*, 1982, följd av *Penelopes väv*, 1985 och *Strand för Isolde*, 1991. Dessa tre diktsamlingar innehöll även bilder i form av fotomontage. 1995 gavs en lyrisk samlingsvolym ut, *Nattens språk*. Hillarp har utöver detta arbetat som gymnasielärare i svenska, ägnat sig åt experimentell film och översatt lyrik.⁶

Många har betraktat *Sindhia* som Rut Hillarps mest lyckade prosaverk. I allmänhet anses den även vara en mer lättillgänglig variant av den tidigare romanen, *Blodförmörkelse*. Personligen skulle jag inte använda ordet ”lättillgänglig” om romanen, då den spegelblanka ytan grumlas så fort man petar på den. Romanen skildrar det ömsom passionerade, ömsom iskalla förhållandet mellan Sindhia och Reger. Relationen präglas dels av Sindhias underkastelsebehov och förgudande av mannen, dels av Regers nyckfullhet och frihetstörst. Berättelsen fås främst ur Sindhias brev och dagboksanteckningar, och utvecklas som sådan till en insiktsbringande självanalys.

1.2 Syfte

Mitt syfte med uppsatsen är att undersöka det erotiska mönstret i *Sindhia*. Fokus kommer att ligga på det avstånd som skiljer bokens två huvudpersoner åt. Ett avstånd som de, paradoxalt nog, tycks eftersträva. Hur kan man tolka detta avstånd?

Jag har funnit frågan särskilt intressant då romanen så uppenbart influerats av den surrealistiska kärlekssynen, som på ett rakt motsatt sätt strävar mot en fullständig sammansmältning av könen som ett led mot en sannare värld.⁷

Intimt sammanhängande med problemet är exempelvis de mytiska bilder Sindhia och Reger försöker tvinga in varandra i, det masochistiska temat, samt Sindhias fränsägande av moderskapet. Dessa områden utgör således huvudpunkter för min analys.

⁶ För en översikt av Rut Hillarps liv och verk, se t ex:

– Bränström Öhman, s. 93ff

– Holm, s. 457-463

– Jenny Björklund: *Hoppets lyrik. Tre diktare och en ny bild av fyrtioalismen* (diss. Stockholm 2004), s. 173ff

– Birgitta Holms förord till Rut Hillarps *Spegel under jorden* (Stockholm 1982), s. 5ff

⁷ Det rör sig förstås om en uppenbart heteronormativ kärleksfilosofi, men just som sådan är den mytologiskt intressant i sammanhanget.

1.3 Teori och metod

Frågeställningen kommer att behandlas någorlunda strikt utifrån den franske psykoanalytikern Jacques Lacans (1901-1981) teorier om kärlek, erotik och begär. Huvudsakligen har jag utgått från hans sjunde seminarium, *Psykoanalysens etik*, men jag har även sneglat i textsamlingen *Écrits* och det tjugonde seminariet *Encore*, som i min engelska upplaga fått huvudtiteln *On Feminine Sexuality, the Limits of Love and Knowledge*.

För att tyda Lacans ofta svårtillgängliga texter har jag haft stor hjälp av den svenske psykoanalytikern Jurgen Reeders bok *Begär och etik: Om kön och kärlek i den fallocentriska ordningen*. Även hans essä ”The Real Thing”, en läsning av *Psykoanalysens etik*, har haft en betydande inverkan på min analys, främst vad gäller tolkningen av det masochistiska inslaget i *Sindhia*.⁸

I avsnittet om surrealismen har jag använt mig av Artur Lundkvists essäer om denna rörelse i *Artur Lundkvist skriver om surrealism och annan konst*, samt Whitney Chadwicks mer genusproblematiserande bok *Women Artists and the Surrealist Movement*. Även Aase Bergs uppsats *Den frånvarande modern som närvaro*⁹, som bland annat behandlar *Sindhia*, har varit behjälplig.

Övriga källor som kan vara värda att nämnas är Denis de Rougemonts *Kärleken och västerlandet* samt ytterligare en uppsats av Aase Berg, *Från tristanism till realism*¹⁰. Jag har också tagit mig friheten att hänvisa till en välskriven B-uppsats av Sofia Stenström, *Rut Hillarps Sindhia: Kärlekens estetik – eller kärleken till estetiken*¹¹.

De mest bastanta och grundläggande delarna av teorin presenteras i ett eget avsnitt men för klarhets skull vävs vissa inslag in i analysdelen. Ett hastigt historiskt nedslag kan vara av vikt, liksom ett eget avsnitt om surrealismen, därför inleds uppsatsen med detta. Min aningen kritiska vinkling av både folkhemmet och surrealismen har att göra med Rut Hillarps eget förhållande till dessa. Detta innebär dock inte att båda företeelserna skulle kunna framhävas i betydligt mer positiva ordalag ställda mot en annan bakgrund.

⁸ Reeder, Jurgen: ”The Real Thing.” Ur *Tingets imperium*, red. Jurgen Reeder m.fl. (Stockholm 2000), s. 63-101.

⁹ Aase Berg: *Den frånvarande modern som närvaro. En psykoanalytiskt vinklad studie av Rut Hillarps romaner Blodförmörkelse och Sindhia*. C-uppsats i litteraturvetenskap, Stockholms universitet (Stockholm 1994).

¹⁰ Aase Berg: *Från tristanism till realism. En analys av kärlekens mönster och dess förändring i Rut Hillarps romaner*. D-uppsats i litteraturvetenskap, Stockholms universitet (Stockholm 1995).

¹¹ Sofia Stenström: *Rut Hillarps Sindhia: Kärlekens estetik eller kärleken till estetiken*. B-uppsats i litteraturvetenskap med genusinriktning, Södertörns högskola (Huddinge 2001).

Framhållas bör också att ett feministiskt synsätt satt sin prägel på uppsatsen, även om det inte ohejdat styrkt riktningen.

Beträffande avgränsning: Jag inriktar mig helt och hållet på romanen *Sindhia*. Språkliga och stilistiska inslag har jag utelämnat för att koncentrera mig på innehåll och tematik. Det är spelet mellan *Sindhia* och Reger som jag vill åt, därför har de flesta andra karaktärer i boken hamnat i skymundan. Jag har inte heller dragit några som helst paralleller till författarens liv, även om det finns gott om sådana att dra. Det finns, som säkert är bekant, en fara med att göra detta när det gäller kvinnliga författare. ”Hon diktar sig och biktar sig”, skrev till exempel Artur Lundkvist i en recension av *Sindhia*.¹² Hillarps personliga bakgrund är tvivelsutan mycket intressant, men för den som vill veta mer om denna rekommenderas exempelvis Bränström Öhmans avhandling.¹³

1.4 Tidigare forskning

Med tanke på att Rut Hillarp av sin samtid ansågs vara en av de mest framträdande kvinnliga författarna finns det nästan genant lite forskning kring henne. Det har, hur som helst, skrivits två avhandlingar som helt eller delvis behandlar Hillarps författarskap. Den första är Annelie Bränström Öhmans *Kärlekens ödeland: Rut Hillarp och kvinnornas fyrtiotalmodernism*, som utkom 1998. Den andra är Jenny Björklunds *Hoppets lyrik: Tre diktare och en ny bild av fyrtiotalismen* från 2004. Båda fokuserar, som titlarna antyder, den lyriska produktionen på fyrtiotalet. Bränström Öhman är den som mest ingående behandlar Hillarps verk. Hennes huvudsyfte med avhandlingen är att undersöka hur och varför fyrtiotalets kvinnliga lyriska modernister förpassades, och framförallt *fortfarande* förpassas, till marginalen. Hon menar att Hillarp mycket väl kan anses passa in under översiktsverkens fyrtiotalismbegrepp. Jenny Björklund har en liknande frågeställning, men hon vill istället för att placera in Hillarp och hennes kvinnliga författarkollegor under det etablerade begreppet, revidera detta begrepp. Hon baserar detta på läsningar av såväl manliga som kvinnliga poeter under denna period, däribland Rut Hillarp. De två avhandlingarna har bidragit till värdefull bakgrundsinformation och inspiration, men har på grund av sitt fokus inte använts nämnvärt i denna uppsats.

Utöver ett antal tidningsartiklar och recensioner som berör Rut Hillarp och hennes verk finns även några uppsatser skrivna. Jag har redan nämnt de som direkt hänvisats till i analysen;

¹² Rut Hillarp: *Sindhia* (Stockholm 2001), s. 7

¹³ Bränström Öhman, s. 165-177

Aase Bergs C- respektive D-uppsats, samt Sofia Stenströms B-uppsats. Därtill finns Josefin Laestadius *Passion, masochism och religiositet: En studie av Rut Hillarps prosaverk Blodförmörkelse, Sindhia och En eld är havet*¹⁴ och Ewa Sahlins *Rut Hillarp: poesi och prosa 1946-1963*¹⁵.

I litteraturhistorieböckerna står ingenting värt att nämna, förutom Birgitta Holms tacksamma bidrag till *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*, ”Hör mitt blod bulta”¹⁶.

¹⁴ Josefin Laestadius: *Passion, masochism och religiositet. En studie av Rut Hillarps prosaverk Blodförmörkelse, Sindhia och En eld är havet*. C-uppsats i litteraturvetenskap, Uppsala universitet (Uppsala 1994).

¹⁵ Ewa Sahlin: *Rut Hillarp: poesi och prosa 1946-1963*. C-uppsats i litteraturvetenskap, Stockholms universitet (Stockholm 1990).

¹⁶ Holm, s. 457-463.

2. NÅGOT OM SAMTIDEN

I en journalfilm från 1951 presenteras plastmässan ”Allt om plast” i entusiastiska ordalag – det som gick hem hos decenniets trendkänsliga var syntetiskt.¹⁷ Man skulle något tillspetsat kunna hävda att plastigheten var ett generellt kännetecken även för det offentliga klimatet under femtiotalet. Respondenterna i Eva-Lena Haags licentiatavhandling *Snälla flickor: Kvinnor berättar om sin barndom på 1950-talet* förmedlar bilden av ett årtionde där ”alla hade det ungefär likadant”.¹⁸ Det är förstås en bild som behöver nyanseras, men den säger mycket om det *ideal* som genomsyrade folkhemmets Sverige.

Ur en materiell synvinkel fick de breda lagren en förhöjd levnadsstandard under femtiotalet. Rekordåren efter andra världskrigets slut innebar en industri på högvarv och en kraftigt upptrappad konsumtion. Medelinkomsten mer än fördubblades och människors fritid ökade.¹⁹ Välfärdsstaten med sina fördelande och utjämnande reformer såg sitt ljus. Men samtidigt som välfärden befästes bubblade det oroväckande under ytan: det kalla kriget erbjöd nya hotbilder. Dess osynliga och ogripbara prägel (”inget dovt dunder i fjärran, inga sönderbombade hus, inga sargade veteraner från fronten”²⁰) skapade en krypande känsla av obehag som man försökte materialisera på olika sätt, som till exempel i den konkreta men överdramatiserade bilden av Spionen.²¹

Av intresse för uppsatsen är kanske främst de gemenskapskonstruktioner som blev en motreaktion på denna bristande trygghetskänsla. 1950-talets pressfotografi utgjorde, enligt Jan Ekekrantz och Tom Olsson, en galjonsfigur för det svenska samförståndet. Politiken skildrades där som en oändlig rad handskakningar män emellan, ”män som resonerat och därefter kommit överens”.²² Som Marie Cronqvist framhåller:

[...] det som observerades och därmed konstruerades var det befolkade folkhemmet: människor som talade i samförstånd, därför att de tillhörde samma grundläggande enhet och bodde i samma hem.²³

¹⁷ Jonas Fohlin & Jan Lindenbaum (prod.): *Året var 1951*. Sveriges Television 2003 (videofilm).

¹⁸ Eva-Lena Haag: ”*Snälla flickor.*” *Kvinnor berättar om sin barndom på 1950-talet* (omarbetad lic.-avh. Göteborg 2001), s. 114. Se även s. 104.

¹⁹ Thomas Eriksson: *Älskade pryl!* (Stockholm 1999), s. 22ff.

²⁰ Kim Salomon m.fl. (red.): *Hotad idyll. Berättelser om svenskt folkhem och kallt krig.* (Lund 2004), s. 58.

²¹ *Ibid.*, s. 58f

²² *Ibid.*, s. 61

²³ *Ibid.*, s. 61

Det kalla krigets diffusa hot besvarades alltså med lika diffusa medel; med värderingar snarare än med bomber. Om folk fick det bättre materiellt, ledde dessa idéer i viss mån till ett kulturellt bakåtsträvande. ”Det stillsamma familjelivet och supermakternas terrorbalans var två sidor av samma mynt”, skriver Cronqvist.²⁴ Kärnfamiljen blev den minsta beståndsdel i en stark nation och biograferna gick varma med samhällligt uppfostrande husmodersfilmer.²⁵ Den husliga kvinnan som trygghetssymbol ställdes mot det sexuellt utmanande ”bombnedslaget” – på ett mindre subtilt sätt sammankopplad med dåtidens hotbild.²⁶ Det fanns ett visst fog för detta då Kinseyrapporterna hade slagit fast en gång för alla att den kvinnliga sexualiteten existerade.²⁷ På ett liknande sätt knöts den arbetande kvinnan i veckotidningarnas berättelser samman med familjens upplösning och, indirekt, med den ökande ungdomsbrottsligheten.²⁸ Kvinnan var, som Yvonne Hirdman uppmärksammar, fast i en dragkamp mellan industrins skrikande behov av arbetskraft och den, trots detta, aggressiva husmodersideologin.²⁹

Med detta sagt kan man hävda att femtiotalets kollektiva berättelser upprätthåller en alldeles särskilt stor distans till den praktiska verkligheten. Med lite vilja kan man dra paralleller till den viktoriaiska erans officiella ideologi, som snarare förmedlade och betonade det som *inte* var karakteristiskt för tiden än det som faktiskt var det. Det svenska samförståndet och hemmafruideologin är i likhet exempel på tillrättalägganden av en i grunden mycket fragmenterad verklighet.

Lisbeth Larsson påpekar att man i efterkrigstidens skönlitteratur kan spåra ett motstånd mot ideologiska berättelser, mot ”hela” berättelser överhuvudtaget:

Samtidigt som man på politisk och samhälllig nivå snabbt helar modernitetens brustna berättelse om Människan, Humanismen, Sanningen och Utvecklingen med nya starka berättelser om ”det kalla kriget” och ”folkhemmet” så renodlar de skönlitterära författarna ett negativt och misstänksamt förhållningssätt till berättandet och utvecklar en negativitetens estetik där de gamla berättelserna slits sönder, avhånas och sörsjs. Deras misstroende gentemot den nyformulering av modernitetens berättelse som ägde rum efter andra världskriget är kompakt.³⁰

Hos den svenska författarkåren kan man kanske se hur den inflytelserika surrealismen blir ett medel för denna misstroendeförklaring. Jag kommer att behandla denna riktning, som starkt

²⁴ Salomon m.fl. (red.), s. 60.

²⁵ Ibid., s. 47.

²⁶ Ibid., s. 46.

²⁷ Yvonne Hirdman: *Den socialistiska hemmafrun och andra kvinnohistorier* (Stockholm 1992), s. 203.

²⁸ Tove Kruse & Lisbeth Larsson (red.): *Ett historiskt tillfälle. En festskrift till Håkan Arvidsson* (Lund 2003), s. 221.

²⁹ Hirdman, s. 203ff.

³⁰ Salomon m.fl. (red.), s. 39.

har påverkat Rut Hillarp, närmare i följande avsnitt. Sist vill jag bara poängtera att den förlorade berättelsen inte desto mindre gav upphov till, som Larsson skriver, ett ”oförlöst skri efter något att leva för, tro på, en gemenskap, ett engagemang”.³¹ Vi kommer i analysen att se hur denna desperation bildar ett tema i *Sindhia*, och hur den samtidigt leder in i en ny återvändsgränd.

³¹ Salomon m.fl. (red.), s. 38.

3. SURREALISMEN

3.1 Surrealismen som ideologikritik – sökandet efter det Absoluta

Redan i Platons idé- och sinnevärld finner vi arketyper till den genom historien återkommande föreställningen om verkligheten som *kluven*. En verklighet vars sanna[re] del gått förlorad och endast glimtvis skymtar från det område som utgör människans begränsade rörelsesfär. Också den surrealistiska rörelsen odlade denna tanketradition, som åtföljdes av en kulturkritisk eller rentav civilisationsfientlig livssyn. Dess grundare André Breton utformade det första manifestet innan krutdammet från första världskriget lagt sig. Och innan surrealismens idéer hunnit få sitt största inflytande på det svenska kulturlivet hade ytterligare ett krig medfört ett liknande desillusionerat allmäntillstånd som det som först blev rörelsens födelse.³²

Att efterkrigstidens svenska författare i så hög grad influerades av surrealismen är inte underligt – tvivlet på den mänskliga rationalismen (som i en mer välartad variant inkarnerades i folkhemmet³³) var lika utbredd då som efter det första världskrigets meningslösa masslakt. Den förlorade värld som surrealismen sökte återfinna var platsen för fantasin, det irrationella; bortträngda drömmar och perversioner i det undermedvetnas lager. ”Under civilisationens banér, under framåtskridandets devis, har allt som med rätt eller orätt betecknas som övertro eller fantasier blivit bortstruket ur medvetandet, allt ovanligt sökande efter sanningen har upphört”, klagade Breton.³⁴ Hans och surrealismens utopiska projekt blev att smälta samman dröm och verklighet till ”en sorts absolut verklighet eller *öververklighet*”.³⁵ Jag väljer i fortsättningen att kalla denna värld för *det Absoluta*, främst i syftet att enkelt kunna jämföra surrealismens teorier med Jacques Lacans, vilka jag snart ska diskutera.

Drömmen var i sista hand en plats där det undermedvetna framträdde. Även automatismen var en kanal för denna gåtfulla del av människan. Den var ”tankens diktamen under frånvaron av all förnuftskontroll och alla estetiska och moraliska avsikter”.³⁶ I den surrealistiska poesin

³² Se t ex Bränström Öhman, s. 190 eller Whitney Chadwick: *Women Artists and the Surrealist Movement* (London 1991), s. 13.

³³ Att även folkhemmets sociala ingenjörskonst stundtals gränsade till det fascistoida menar jag är tydligt bland annat i den funktionalistiska programskriften *Acceptera* som flitigt (och ofta i förvånansvärt romantiska ordalag) citeras i diskussioner kring den tidiga välfärdens Sverige. Här spaltas Europa bryskt upp i ett A- och B-lag. Se Gunnar Asplund, m.fl.: *Acceptera* (Stockholm 1931).

³⁴ Artur Lundkvist: *Artur Lundkvist skriver om surrealism och annan kons* (Stockholm 1989), s. 13.

³⁵ Dawn Ades: *Dada och surrealismen* (Stockholm 1978), s. 31.

³⁶ Lundkvist, s. 11.

tyckte sig Breton ge uttryck åt en inre röst som samtidigt talade bortom det individuella.³⁷ Det var känslolivet som ledde människan på den rätta vägen, genom kännedomen om detta kunde hon, som Artur Lundkvist skriver, ”befria sig från sina fjättrar”.³⁸ Här finns ett frö till revolutionära tankegångar, men det finns inom surrealismen en strävan efter ett ”sannare” uppror än det rent politiska vars planmässighet och ideologiska insnärjningar var en del av den kringsskärande tankevärlden.³⁹

Det var inte bara gapet mellan dröm och verklighet som surrealisterna ville överbrygga, de sökte en motsatsernas förening på alla plan. Erotiken är det område där detta kanske tydligast kommer till uttryck. Den platonska myten om androgynen genomsyrar den surrealistiska kärlekssynen och bildar en symbol för den andliga fruktbarheten. Det fullständiga mötet där Mannen och Kvinnan blir ett bortom könens begränsningar anas i den sexuella akten som blir ett medel för stegrad kreativitet.⁴⁰ Kärlek och erotik sågs som intimt förknippade med konsten, och båda kunde förändra världen, föra individen närmre kosmos och den fullkomliga syntesen i det Absoluta. ”We will reduce art to its simplest expression which is love”, hävdade Breton och förband automatismen med det erotiska begäret.⁴¹

Det var knappast någon stillsam tomtebolycka som eftersöktes – det var den alltuppslukande passionens galenskap: *l'amour fou*. Hänryckningen, men också *hängivelsen*. Genom upphävandet av alla värdeskalor skulle den surrealistiska kärleken revoltera mot den stelnade ideologin. ”De älskande faller ut ur tiden och ordningen”, skriver Aase Berg.⁴² *L'amour fou* var ursprungligen psykiatrikern Pierre Janet's benämning av hysterin; hysterin såsom den definierades av den franske läkaren, tillika Sigmund Freuds mentor, Jean Martin Charcot. Ett slående exempel på kärleksidealet är i sammanhanget det av Breton och Louis Aragon anordnade femtioårsjubileet över detta tillstånd. ”Hysteria is not a pathological phenomenon and can in every way be considered as a supreme means of expression”, menade de.⁴³

³⁷ Lundkvist, s. 11.

³⁸ Citat ur Lundkvist, s. 13. Se även *ibid.*, s. 15.

³⁹ *Ibid.*, s.17.

⁴⁰ Text Chadwick, s. 182 eller Berg 1994, s. 11.

⁴¹ Citat ur Chadwick, s. 31. Se även Lundkvist, s. 19.

⁴² Citat ur Berg 1994, s. 10. Se även Lundkvist, s. 19 och Chadwick, s. 35f.

⁴³ Chadwick, s. 35.

3.2 Den surrealistiska kvinnobilden

Så här långt kan många av surrealismens idéer te sig tilltalande ur ett feministiskt perspektiv. Viljan att spränga gränser och smälta samman ytterligheter ställs mot samhällets rigida äktenskapsinstitution. Jag vill dock problematisera denna bild en aning. I nästa avsnitt kommer jag med Lacan att visa hur det Möte som surrealisterna eftersträvar fallerar. En bidragande faktor till detta är de kulturella könsstereotyper som samtiden erbjuder, och som i exemplet *Sindhia* måste antas vara influerade av surrealismen. På sätt och vis kan man påstå att rörelsen slår undan benen på sig själv i detta fall, men låt oss inte gå händelserna i förväg: först en presentation av surrealismens kvinnobild.

Till en viss gräns var surrealismen positivt inställd till kvinnoemancipationen. Men den nya kvinna som börjat framträda under 1900-talets första decennier var starkt sammanknippad med den borgerlighet som medlemmarna hyste förakt för. Detta utmynnade i en förvisso central funktion för kvinnan inom den surrealistiska rörelsen, men inte för kvinnan av kött och blod utan för en idealiserad och fjärrskådande Kvinna, eller snarare Kvinnan: *la femme*.⁴⁴ Hennes förmodade närhet till människans undermedvetna och okända världar tilldelade henne rollen som Pythia: det var hon som förmedlade den poetiska visionen och inspirationen till den underförstått manlige konstnären. Som sådan var hon länken mellan honom och den absoluta utopin, en outgrundlig gåta.⁴⁵ När allt kommer omkring var de hysteriska patienter som Charcot studerade *hysterikor*, inte *hysteriker*. Whitney Chadwick sammanfattar det hela på ett bra sätt: Surrealismens kvinna ”completes the male vision by absorbing into herself those qualities that man recognizes as important but does not wish to possess himself.”⁴⁶ Man kan undra ifall myten om androgynen valdes just av denna anledning; även i denna varelses fullkomliga tillstånd är dess två element klart urskiljbara.

Surrealismens Kvinna var en avindividualiserad, okroppslig och mytologiserad princip. Trots den centrala positionen var hon ingalunda någon aktiv agent – som komplement till den skapande mannen väntade hon passivt på att världen skulle uppenbaras för henne. Hon förekom i dubbel skepnad, som häxa eller ängel – ibland på en och samma gång. Femme fatalen, vampyrkvinnan, fick symbolisera det bortträngdas återkomst medan hennes motpol var den sköna musan som fick en besynnerlig inkarnering i surrealistkonstnärernas avgudade *femme-enfant*. Denna Lolitaliknande gestalt var i sin oskuld om möjligt ännu närmre det

⁴⁴ Chadwick, s. 7, 16, 31.

⁴⁵ Berg 1994, s. 8f.

⁴⁶ Chadwick, s. 35.

Absoluta, och det hände ofta att Bretons krets satt hänförda vid unga flickors poesirecitationer.⁴⁷

Den vanvettiga erotiken var som nämnt ett medel för kreativitet och ett sätt att upphäva könsens antagna motsatsförhållande. Genom den skulle man närma sig det absoluta tillståndet. Men det var en erotik som utformades efter ett manligt begär. Under en gruppdiskussion om sexualitet 1928 var det bara en deltagare som tyckte att det kunde vara lämpligt att ha en kvinna närvarande när man diskuterade den kvinnliga sexualiteten.⁴⁸ Konsekvenserna av detta blev att revolten mot samtidens puritanska kärleksideal, som mycket väl kunde ha inneburit en ökad förståelse för kvinnors sexualitet, istället kom att fjärma sig från den. Surrealisternas kompromisslösa frihetskrav fann sin erotiska motsvarighet i den fria kärleken. Men den fria kärleken var ofta blind för kvinnors vardagsvillkor och kroppsliga realiteter, som till exempel moderskapet. ”Women should be free and adored”⁴⁹, sa Breton, men det visade sig snart att den fria kärleken främst var förbehållen män. Och i sin jakt på erotiska excesser, på det dionysiska, som skulle föra med sig den nya verkligheten, drogs man bland annat mot Marquis de Sades perversa universum. Här fick surrealismens upphävande av kvinnokroppens alla normala funktioner sitt ultimata objekt i bilden av den skändade och stympade kvinnokroppen.⁵⁰

Man kan således konstatera att surrealismens önskan om att frigöra sig från civilisationens begränsningar i själva verket ledde till ett införlivande av dess underliggande fantasier, och detta i en tämligen grotesk skala. Går det överhuvudtaget att undkomma civilisationen? Lacan säger nej.

⁴⁷ Berg 1994, s. 8f samt Chadwick, s. 13, 33ff, 65.

⁴⁸ Chadwick, s. 11f, 103.

⁴⁹ Ibid., s. 7.

⁵⁰ Ibid., s. 7f, 33, 107.

4. INTRODUKTION TILL DEN LACANSKA TEORIN

4.1 Den symboliska kastrationen och vara-bristen

Surrealismens rörelse mot en ideologiskt obefläckad kärna av varat ter sig ur ett lacanskt perspektiv dömd att misslyckas, så tillvida att det direkta närmandet någon gång måste mynna ut i en evig cirkelrörelse utan hopp om att någonsin nå det Absoluta. I själva verket är det denna *vara-brist* som konstituerar subjektet, menar Lacan.

Lacans motsvarighet till surrealismens absoluta värld är det han kallar för *det reala*. Det är den omedelbara, kroppsliga och oreflekterade verklighet som sammankopplas med barnets förspråkliga symbios med modern. I och med det som Lacan kallar spegelstadiet introduceras en decentring av jaget då barnet identifierar sig med bilden av sig själv, symboliserad av spegelbilden. Från att ha haft en fragmenterad kroppsuppfattning uppfattar sig nu barnet som ”helt”. Men tvärt emot denna uppfattning kommer det från och med nu att vara bundet till en dubbelgångarbild av sig själv, en idealiserad bild vars avstånd till den verkliga kroppen splittrar subjektet. Den bildar ”det pansar av en alienerande identitet, vilket med sin stela struktur kommer att präglade hela [dess] mentala utveckling”.⁵¹

Genom inträdet i den symboliska ordningen, i språket eller *Faderns lag*, blir avståndet till det omedelbara varat oöverbryggligt. Människan etablerar sig som subjekt i en kulturell och social ordning, där kroppen är något hon *har*, inte *är*. Lacan har kallat detta för den symboliska kastrationen, där förlusten inte är ett verkligt organ utan det reala. Fångad i ett nät av språkliga representationer, som aldrig riktigt når fram, alstras begäret till den ursprungliga enheten som dock förblir en förlorad värld.⁵²

Här kan vara lägligt att uppmärksamma Lacans förhållande till Ferdinand de Saussures strukturalistiska lingvistik. Det samband, må så vara flytande, som denna sätter mellan tecknet och det betecknade (*signifiant* och *signifié*) bestrider Lacan. Han understryker språkets metonymiska karaktär, det vill säga dess tendens till förskjutning, där varje signifiant bara pekar mot en annan signifiant, aldrig mot en signifié. Som en konsekvens av denna metonymiska rörelse kommer det betecknade, *meningen*, alltid att ligga någon annanstans, aldrig vara närvarande i tecknet i sig. Att ”allt” aldrig någonsin kan sägas, bidrar till

⁵¹ Jacques Lacan: *Écrits. Spegelstadiet och andra texter i urval av Irène Matthis*. (Stockholm 1996), s. 27-36; Jürgen Reeder: *Begär och etik. Om kön och kärlek i den fallocentriska ordningen*. (Stockholm 1990), s. 35-37. Citat ur Lacan 1996, s. 32.

⁵² Reeder 1990, s. 40-46.

subjektets vara-brist; den oändliga signifiantkedjan blir ett fängelse för begäret som irrar från objekt till objekt utan att finna det absoluta Objektet.⁵³

Paradoxen i detta är att språket samtidigt är det som söker överbrygga avståndet till den förlorade världen, och det som ökar detta avstånd.⁵⁴ Det Absoluta är enligt Lacan för alltid förlorat genom språket. Och vi ska se att den fantasi surrealismen såg som en väg till sanning, till Objektet, är lika ideologisk som den föraktade kulturen.

4.2 Tinget och fantasmen

Vi äger alltså, enligt Lacan, inget tillträde till Objektet med den följd att människor bygger upp sina världar mer eller mindre som isolerade och illusoriska öar. Det reala, den verkliga verkligheten, kan ibland skymta som ett avlägset segel, men vår egen ”verklighet” förblir en skev representation av detta underliggande, undanlidande. Hela livet försöker vi formulera vår brist och återskapa det som har gått förlorat i det ursprungliga traumat. Därför är alla subjektets objektrelationer i sig ett försök till kompensation för vara-bristen. Man skulle kunna hävda att vi i någon mån lyckas med detta projekt genom att vår fantasi får oss att tro att vi funnit Objektet, att vårt begär är tillfredsställt. Det rör sig dock endast om tillfälliga njutningar genom ställföreträdande objekt.⁵⁵

Längtan tillbaka till det reala, det förspråkliga, om man så vill det Absoluta, får sin tankebild i *Tinget* (*la chose*, en vidareutveckling av Freuds begrepp *das Ding*). Tinget som en efterhandskonstruktion av det tänkta objekt som subjektets begär riktas mot, men som aldrig kan finnas, vars ”lustkoordinater” kan lokaliseras men i sig självt bara utgör ett tomrum mot vilket subjektet i desperation projicerar sina haltande föreställningar. Lacan säger:

Das Ding som objekt kommer att finnas till hands när alla villkor till slut blivit uppfyllda – men märk väl att det som skall finnas inte kan återfinnas. Det ligger i sakens natur att objektet som sådant är förlorat. Det kommer aldrig att återfinnas. Något finns där i väntan på något bättre, eller på något sämre – men hur som helst i väntan.⁵⁶

⁵³ Lacan 1996, s. 130-132, 173-203, 225. Citat ur Reeder 1990, s. 47.

⁵⁴ Reeder 1990, s. 34f.

⁵⁵ Reeder 2000, s. 64f.

⁵⁶ Jacques Lacan: *Psykoanalysens etik*. (Stockholm 2000), s. 74. *Tinget* har av Lacan under hans intellektuella karriär utvecklats till begreppet *objet petit a*, ”objektet lilla a”. Med anledning av detta begrepps dunkla karaktär har jag valt att lämna det utanför diskussionen.

Tinget är alltså det tomrum som uppstår när den språkliga representationen misslyckas, men som med Reeders ord i ”egenskap av ort utan eget innehåll bildar [...] en referenspunkt för begäret, som vare sig människan vill det eller inte är hennes angelägenhet och det nav runt vilket hon rör sig i sitt lustsökande”.⁵⁷ Fasan över att ställas inför detta tomrum gör att människan ersätter det förlorade objektet med den tillgängliga objektvärlden. I denna sublimeringsprocess upphöjer människan objekten, som Lacan uttrycker det, ”till Tingets dignitet”.⁵⁸ Detta sker inom historiskt och socialt accepterade former – Reeder kallar det för en *etisk ordning* inom vilken vissa objekt erhållit kulturens sanktion och andra inte. De kortvariga tillfredsställelser objektvärlden erbjuder blir på så sätt ett skydd mot dödsdriften, mot längtan efter fullkomlig begärsutplåning.⁵⁹ Som dramats obligatoriska rekvisita garanterar objekten den mänskliga verksamhetens fortbestånd:

Objektet har till skillnad från Tinget därtill den fördelen att det kan sättas i spel gentemot andra objekt i ett utbyte som i princip kan utsträckas hur långt som helst. Med tiden förvandlas så leksakernas värld till en värld av verktyg, umgängesformer (däribland erotikerna) och sociala institutioner – men alltså är det samma objektvärld människan lever och leker i.⁶⁰

Det krävs en tro på ett möjligt svar på frågan ”Vad är meningen med livet?” för att vi inte skall duka under i förfäran inför tillvaron. Människans mytskapande laddar begärets föremål med den mening de i sig själva inte har. Här krävs en presentation av ytterligare en av Lacans ordningar: den imaginära. Som namnet antyder har den med föreställningar att göra: för Lacan är det imaginära den instans som underbygger subjektets illusoriska värld. Den uppkommer som konsekvens av att subjektet i spegelstadiet börjar identifiera sig med en bild. Dess främsta funktion är att medla mellan det reala och det symboliska, eller snarare att skapa en illusion om en enhet mellan dessa för att på så sätt hålla samman subjektet. Här tampas fantasi med ideologi och villfarelser.⁶¹

Om det symboliska, det vill säga språket, är subjektets ordning (i den mening att det håller subjektet fångat: Lacan har beskrivit subjektet som ”nothing other than what slides in a chain of signifiers”⁶²) och det reala i dess oåtkomlighet är Objektet, är det följaktligen den

⁵⁷ Reeder 2000, s. 69.

⁵⁸ Lacan 2000, s. 55.

⁵⁹ Reeder 2000, s. 73.

⁶⁰ Ibid., s. 75.

⁶¹ För Lacans diskussion om spegelstadiet, se Lacan 1996, s. 27-36. För en sammanfattning av det imaginära, se t ex Reeder 1990, s. 64. Det råder för övrigt ett komplicerat utbyte mellan de tre ordningarna som jag här inte kan annat än grovt förenkla.

⁶² Jacques Lacan: *On Feminine Sexuality, the Limits of Love and Knowledge, 1972-1973*. (New York 1999), s. 50.

imaginära ordningen som söker skapa en skenbar förbindelse mellan subjekt och Objekt. Det gör den genom *fantasmen*. Fantasmerna som livsmönster genererar de individuella myterna och idealen. Den formar subjektets falska självbild och upprätthåller den lika bedrägliga relationen till den både lockande och skrämmande Andre.⁶³ Jag använder mig i mina resonemang av de delvis synonyma begreppen den Andre/det Andra såsom de definieras av Reeder:

Den Andre är ett subjekt med ett eget begär, en absolut alteritet jag inte kan undkomma. Som sådan är den också den egna subjektivitetens baksida, det omedvetna. Det begärsregister som i Oidipus relegerats till det omedvetna, kommer med logisk nödvändighet att befinna sig bortom jagets domän, och i vilken form det än uppenbarar sig kommer det för jaget framstå som något främmande. Som den del som inte hör till mitt jag och med vilken jag inte kan identifiera mig är den Andre platsen för ett vetande jag inte känner igen, inte *vill* känna igen.

L'Autre kan utöver detta beteckna annanheten i allmänhet, det Andra, det som befinner sig utanför subjektets förståelsehorisont, såsom kroppen, *jouissance* eller det reala.⁶⁴

Oidipus som begrepp är liktydigt med det symboliska inträdet, medan *jouissance* är ett tillstånd av gränslöst njutande förknippat med det reala. Den Andre och det Andra är alltså samma ord i franskan (*L'Autre*), och det är också enligt detta jag bildar min uppfattning kring Lacans tes om förhållandet mellan människor. Den Andre blir i sin absoluta annanhet liktydig med det Objekt jag aldrig kan nå, och som måste framställas i fantasmatiska former för att bli "tillgängligt" för subjektet. En tillgänglighet som förstås är imaginär, för avståndet överbryggs aldrig. Kärleken är i sig en fantasmatisk kompensation för vår upplevda brist: "Vi återvänder till kärleken i våra eviga försök till artikulation av hur vi lider bristen och våra försök att förverkliga denna dröm om enhet blir vårt symptom, ett symptom vi i bästa fall förmår utarbeta som konst och som en levnadskonst."⁶⁵

Mellan subjektet och den Andre bromsar fantasmens stelnade form begäret, som förvisso erbjuder en tillfällig viloplats. Men den Andre förblir otillgänglig bakom chimären liksom kärleksrelationen framstår som en "intersubjektiv tystnad som är motsatsen till subjektens erkännande av varandra".⁶⁶

Eftersom fantasmerna produceras i det imaginära infiltreras den av ideologiska föreställningar. Man kan kanske på sätt och vis säga att den *är* de ideologiska föreställningarna, kryddad med en och annan individuell livslögn. Fantasmerna utarbetas bland annat utifrån barndomens urscen samt könsrelaterade och könsproducerande frågeställningar

⁶³ Reeder 1990, s. 96f.

⁶⁴ Ibid., s. 469f.

⁶⁵ Ibid., s. 90.

⁶⁶ Ibid., s. 96.

som ”Vad innebär det att vara kvinna/man?” – det sistnämnda ofta enligt herre-slavdialektikens mönster.⁶⁷ Detta är ett viktigt antagande när vi så närmar oss *Sindhia*. En av kulturens paradigmatiske fantasmer är den om Kvinnan. Det är intressant att sätta surrealismens dyrkande av *la femme* i relation till Lacans hävdande att *la femme n'existe pas* (”kvinnan finns inte”).⁶⁸ Han menar här Kvinnan i universell mening, ett kulturellt påfund som ytterligare bevisar människans förmåga att förvandla liv till sten. Med Lacans ord: ”ett fall av nekrofil”.⁶⁹

⁶⁷ Reeder 1990, s. 95. ”Herre-slavdialektiken” syftar till Georg Wilhelm Friedrich Hegels teorier om maktfördelningen i mellanmänniska kontakter, se t ex Bilaga B till *Begär och etik* för en utförligare förklaring; *ibid.*, s. 415-424.

⁶⁸ Lacan 1999, s. 7. Ursprungliga franska formuleringen i not.

⁶⁹ Lacan 2000, s. 458.

5. ANALYS AV SINDHIA

5.1 Underjordiska lekar: Den surrealistiska kulissen

Jag tror att sådant lockar mig som ligger under ytan och bara kommer fram i behärskad form. Sådant som röjer behärskning, det vill säga frihet, och sådant som leker.⁷⁰

Och så vill de att jag ska gifta mig med en snäll karl, en statstjänsteman – som försörjer mig förstås, så jag blir alldeles beroende – och köpa kalvstek till söndagsmiddagen och valla barnbarn. Bli ”lycklig”. (s. 158)

Som en språngbräda för analysen vill jag i detta avsnitt endast summariskt uppmärksamma den rörelse mot det Absoluta som Sindhia i sin relation med Reger eftersträvar.

Surrealismen sökte en frigörelse från en tankens överbyggnad, en mental tvångströja som i grund och botten lika gärna kunde genereras av ett socialdemokratiskt folkhem som av kapitalistiska värderingar. I *Sindhia* märks ett tydligt motstånd till folkhemmets normer – huvudpersonen Sindhia lever sitt liv i bjärt kontrast till samtidens husmodersideologi. Hon lever ensam i Paris, försörjer sig själv och har flera samtidiga relationer med män. Framför det ljumma familjelivet sätter hon den surrealistiska kärleksrelationens vanvett.

Det är framförallt två män som figurerar i Sindhias liv: Krisha och Reger. Även om den förstnämnde är mer komplex till sin natur än man först kan ana, framstår han i sin välvilliga och lite naiva framtoning främst som en motpol till den senare. Jag kommer därför inte att behandla honom nämnvärt i analysen; hans uppgift är att presentera det Reger *inte* är, snarare än att träda fram som ett positiv. Krisha blir bärare av idéer, analys och förnuft, och ter sig som sådan mycket fjärran de ”underjordiska lekar” som är Sindhias och Regers (s. 85). Han blir en synnerligen blek utmanare till Reger, egentligen inte alls ett hot trots hans okonventionellt feministiska attityd. Som Sindhia anmärker: ”Med Krisha blir själva orden en strid: allting ligger öppet, allting kan uttalas och vetas. Inga sammandrabbningar på djupet, inga spänningar. Ingen erotik.” (s. 85)

Krisha kan inte ”befria det djupaste vanvettet” i Sindhia, detta är förbehållet Reger (s. 86). ”Det som hände låg innanför orden”, menar Sindhia om deras sensuella relation, som i sina djupaste stunder tycks vidröra någonting bortom språkets otillräcklighet (s. 85). Man anar följaktligen att det är *l’amour fou* som står modell för erotik. Aase Berg framhäver att

⁷⁰ Hillarp 2001, s. 86. Sidhänvisningar till denna utgåva av *Sindhia* ges fortsättningsvis i texten.

myten om Mötet är ett av de tydligaste surrealistiska dragen i Hillarps romaner.⁷¹ Hon syftar på det öververkliga mötet mellan Mannen och Kvinnan som drar undan slöjorna och blottar världen i dess sanna skepnad. Denna förening skymtar i Sindhias rekonstruktioner av nätterna med Reger:

Dessa nätter då du gav mig mitt namn och våra kroppar förblödde i extasen. Som om vi inte längre hade några kroppar utan kom till varandra genom våra ansikten bara, och njutningen förbrann i salighet. Och denna störtflod av all ljuvlighets förtvivlan: efter något annat, något mera, något som jag inte visste vad, för det fanns ju inte. Ibland kallade jag det döden, men det var ju bara i brist på uttryck. (s. 25)

Det surrealistiska Mötet flyter samman med det projekt som riktar sig mot en fullständig enhet mellan individen och kosmos. Artur Lundkvist skriver om poeten Paul Eluard, som likt den övriga surrealistiska kretsen såg kärleken som den kraft som skulle lysa upp världen och utplåna ensamheten; kärleken som ”det kosmiska dramat”.⁷² I romanen återfinns man det kosmiska dramat i en snarlik formulering:

Jag kan gå så långt att jag säger att jag vill bli befruktad, men jag vill inte ha något barn.
Befruktningen som *idé*, alltså. Som kosmiskt skådespel. (s. 126)

Befruktningen, *det kosmiska skådespelet*, kan sägas symbolisera Mötet, men den blir också en metafor för konsten. Jag nämnde tidigare hur Breton sammanförde kärlek och konst. Älskogen alstrar i surrealisternas romantiska tankevärld inte bara (eller inte *alls*, som vi ska se) verkligt liv, utan även kreativitet. För Sindhia framstår på motsvarande vis själva födseln som ett *begrepp*, skild från verklighetens blodiga moderkakor (s. 129). Den blir en exalterad omskrivning av det konstnärliga skapandet.

Som en kontrast till min mycket mer pessimistiska analys av erotikens mönster i *Sindhia* ligger denna kärleksmission i bakgrunden och pockar på uppmärksamhet. Men är det surrealistiska projektet en rörelse mot det Absoluta kommer det i romanen att haverera. Begäret finner endast tillfällig tillfredsställelse, och Sindhias sammanfattning av ett erotiskt möte med Krishna hade lika gärna kunnat handla om Reger:

Men jag tänker också att den glömska som jag upplevt inte är nattens stora glömska utan bara min egen lilla personliga glömska. Att jag inte var bortom mig själv, upphävd och upplöst i de mörka flödena: Jag bara förnekade mig själv, gömde undan min kärna. (s. 75)

⁷¹ Berg 1994, s. 13.

⁷² Lundkvist, s. 22, 32.

5.2 En grav för hans längtan: Det fantasmatiska förhållandet

Den bitvis hänryckta passionen mellan Sindhia och Reger lyckas aldrig lösgöra sig från fantasmerna de båda projicerar på varandra. Det är som vore det hela tiden något annat de söker i varandra än vad de kan finna. Det artificiella förhållandet till den Andre är ett tema som grundmålas redan i inledningen till *Sindhia*. Det första kapitlet redogör för en ung mans voyeuristiska betraktelse av Sindhia på ett kafé i Paris. I sina tankar skapar han en bild av henne helt utifrån sina egna romantiska fantasier. ”Hon är äventyret”, begrundar han, ”hon gör allt som faller henne in” (s. 13). Någon sida senare hackar illusionen en aning och han tänker besviket att ”så ska hon inte vara i min pjäs” (s. 14). Den gamla shakespeareska devisen ”all the world’s a stage” gäller fortfarande, men med ett viktigt tillägg: människan iscensätter inte endast sig själv, utan även dem hon omger sig med.

Den nyktrare sidan av Sindhia ser igenom detta spel och frustreras över både sin egen och Regers fabuleringsförmåga. ”Vad han visste om mig skymde det han inte visste”, anmärker Sindhia. ”När jag blev en människa, en kvinna, inte bara en grav för hans längtan.” (s. 147) Citatet befäster fantasmens nekrofiliska tendens. Graven symboliserar både den stelnade bilden av den Andre, och den viloplatsens funktion denna bild fyller för längtan, för *begäret*.

Under denna rubrik vill jag presentera hur fantasmerna som bygger upp Sindhias och Regers förhållande vilar på olika myter, samt påvisa en del av konsekvenserna av dessa. Kanske kan det tyckas som att jag glider undan från det lacanska spåret en aning, men jag anser dessa utflykter viktiga i diskussionen kring romanen. Att nöja sig med konstaterandet att det finns fantasmatiska föreställningar i *Sindhia* riskerar att utmynna en rätt blodfattig analys.

De lacanska fantasmerna är både ideologisk-kulturella och individuella. De varianter som utarbetas i romanen hämtar mycket av sitt råmaterial ur två myttraditioner: den tristanistiska (som berörs i nästa avsnitt) och den surrealistiska.

Enligt det stereotypa surrealistiska parförhållandet intar Reger konstnärsrollen med Sindhia som sin musa (se t ex s. 150ff). Det intressanta men också tragiska i denna konstellation är att Sindhia inte bara accepterar rollen utan också gör den till en livsuppgift: ”En gång har jag alltså levt som jag djupast vill leva: åt en man. Inte vilken sorts man som helst: en som skapar. Mitt liv måste rinna genom honom ut i något större.” (s. 157)

Det bör i sammanhanget påpekas att romanens stomme utgörs av en enda stor oenighet: den mellan Sindhia och Sindhia. Då det hela tiden är två versioner av huvudpersonen som kommer till tals i boken – den passionerat distanslösa och den nyktra – är det också bara en del av Sindhia som accepterar denna roll som förmedlare. Den andra sidan av henne frågar självrannsakande: ”Men *var* det så?”. (s. 157) På ett annat ställe framställs rollen som musa med mindre entusiasm: ”Han är dömd att förstöra. För att få njuta sina katastrofer. Störta mig i avgrunder. Då blir han inspirerad!”. (s. 98)

Sindhia som musa förblir skild från Konsten, till Regers ateljé äger varken hon eller någon annan kvinna tillträde (s. 30). De två bygger överhuvudtaget upp sina världar utom räckhåll för varandra. Som en kil mellan dem sitter den surrealistiska frihetsdyrkan där den ultimata kvinnan är en kvinna på flykt: ”Fri och gäckande och ouppnåelig. Det är den enda sorts kvinna som konstnärer behöver. Du tror väl inte att vi är *män!*”. (s. 31) Med Regers ord ironiserar Hillarp friskt över den surrealistiska övertygelsen att rörelsens anhängare står över de traditionella könsdikotomierna. Frihetskravet blir ett ok över Sindhias axlar, som hon döljer under en falsk nonchalans. ”Måste man inte leka oberörd och fri, så att den man älskar inte ska känna att man väntar sig något av honom, kräver något?” undrar hon (s. 47). Hon trippar på tå inför Reger, försöker att inte bry sig om att hans krav på frihet tar sig gestalt i nyckfullhet, likgiltighet och otrohet. På så sätt assimilerar Sindhia till viss del Regers fantasm, något som har att göra med hennes eget fantasmatiska förhållande till honom, där underkastelsen spelar en avgörande roll. Jag återkommer till detta i nästa avsnitt.

Sindhia insnärjs i tanken om sitt eget oberoende, men surrealismens kompromisslösa frihetskrav flyter i romanen samman med en annan (knappast väsensskild) berättelse: den traditionella modernitetsberättelsen. I den är friheten mer uppenbart mannens privilegium medan kvinnans lott främst är att vänta på att mannen ska bli klar med sina drakar. Nina Björk visar hur *Odyssén* och Goethes *Faust* bildar det arketyppiska mönstret för det litterära narrativ som ska återkomma i åtskilliga skepnader under modernitetens och modernismens landvinningar. Det handlar om hur den manlige individen söker sig ut i världen för att skapa sin egen moderna identitet, intimt sammanknippad med konstnärskapet. Bakom sig lämnar han den väntande kvinnan, som blir hävstången in i moderniteten men vars öde påfallande ofta är den faktiska eller symboliska undergången. Kvinnan utgör därtill den lockelse som mannen måste kunna motstå i enlighet med den driftövertvinnelse som traditionellt setts som grunden för det moderna jaget.⁷³ Strukturen känns igen i dialogen mellan Reger och Sindhia:

⁷³ Nina Björk: *Sireners sång. Tankar kring modernitet och kön* (Stockholm 1999), s. 19-64.

- Här blir jag ju alldeles försoffad, så skönt är det. Detta är ändå det bästa som finns, glöm inte det: vilan i en famn. Men jag kan inte stanna, det förstår du väl, vi får inte stänga in oss i den här lilla försonade världen, jag måste ut i ondskan igen, rota i min olust. Här skulle jag inte måla en kvadratcentimeter. Men jag kommer tillbaka.
- Tror du inte att du skulle kunna vänja dig vid mig?
- Aldrig, hoppas jag! (s. 38)

För mannen blir kvinnan här, som Björk säger, en ”bakdörr” ut ur moderniteten; en trygg hamn skild från den modernitet som både överrumplar honom och som han till sist måste övervinna.⁷⁴ Reger klagar: ”Varför ska du bo på ett så borgerligt ställe, jag skulle vilja komma till *dig*, ha dig som en tillflykt.” (s. 42)

Surrealismen och modernismens genusstrukturer bygger alltså upp Regers fantasmerande kring Sindhia, som i hans ögon paradoxalt nog förvandlas till den flyende kvinnan som han flyr från och som på samma gång utgör hans tillflyktsort. I slutändan blir Reger en rätt sorglig figur, på rymmen från allt och alla. Hillarp problematiserar dock denna mall genom att hon skildrar den från kvinnans perspektiv, och genom att hon i slutet låter Sindhia lämna det vanskliga förhållandet.

För rättvisans skull skall även påpekas att de traditionella polerna inte är fullkomligt statiska; som Aase Berg påpekar ter sig Reger ofta som den demoniska versionen av surrealistkvinnan, som en *homme fatal*.⁷⁵ Förbindelsen mellan de två ses dessutom även av Sindhia som en möjlig väg mot det utopiska tillståndet: mannen blir den förmodade länken till det Andra för Sindhia lika mycket som hon blir det för Reger. Och Sindhia har en drivkraft inom sig som manar henne att söka vägen mot ett eget skapande: ”Här i väskan har jag två kilo lera, två kilo vållust! Att få knåda. I stället för att gömma sina händer och sina ögon för att inte en karl ska storkna och ropa på luft.” (s. 131)

Problemet är att det är den traditionella strukturen som styr vad denna kreativitet utmynnar i. Hos Sindhia blir skapandet synonymt med dagdrömmet om den Andre, med de fantasmatiska projiceringarna som hela tiden växer. Jag ska nedan visa hur jag menar att detta hänger ihop med Sindhias avståndstagande till moderskapet. För detta krävs en belysning av det eteriska kvinnoidealet i romanen.

Den överidealiserade Kvinna som surrealisterna omhuldade upprättar en spärr mot all form av kroppslighet. Ur ett lacanskt perspektiv, med kroppen som en rest av den omedelbara

⁷⁴ Björk, s. 56.

⁷⁵ Berg 1994, s. 11.

verkligheten, blir förnekandet av denna extra förfrämmande, även om ett ”normalt” förhållande till kroppen enligt denna teori heller aldrig kan vara direkt. (Det skenbart motsatta förfarandet – objektivering – ger naturligtvis samma resultat.) Denna variant av okroppslig kvinna är det Reger söker, vilket snart framstår som en paradox då förhållandet med Sindhia är så specifikt erotiskt. Som om den köttsliga kärleken försvann någonstans i romantiserandet kring erotikerna som konst och uppenbarelse. I Sindhias namn (som det inte oväsentligt var en man som gav henne; se s. 19 och s. 36) skrivs denna paradox in: namnet härleds av Gunilla Kindstrand till *Cynthia*, ett annat namn för Artemis, som var sexualitetens gudinna men på samma gång oskuld.⁷⁶

Man kan ur detta märkligt nog dra paralleller till den sadistiska fantasin om den erotiserade dysfunktionella kvinnokroppen: mannen *vill* ha en kropp, men inte en normalt fungerande kvinnas. Denna tendens är särskilt tydlig om man ser *Sindhia* i ljuset av Rut Hillarps föregående roman *Blodförmörkelse*. De båda romanerna har ett närmast identiskt tema, så en jämförelse är inte långsökta. Slutet av *Blodförmörkelse* är en drömlig sekvens där den kvinnliga huvudpersonen befinner sig i mannens laboratorium. Burar omkring henne innehåller kroppsdelar av råttor och kaniner, men också mänskliga rester som ”en hand med flagande nagellack”.⁷⁷ I ett rum finner hon mannens misslyckade experiment – hoptråcklade kvinnor med bakvända huvuden och armar och ben på fel ställen.⁷⁸ Jag anser att man kan se denna omorganiserade kvinnokropp överförd i en mindre dramatisk variant i *Sindhia*, och med mer realistiska konsekvenser. Idealiseringen av kvinnan i kombination med en passionerad fysisk närhet innebär ett fullkomligt ignorande av biologiska fakta. Och uppfattningen om ”befruktningen som idé” får därmed konsekvenser för den verkliga graviditet som Sindhia bokstavligen ”drabbas” av: ”Kanske fann du den [tanken] rentav orimlig: jag med en barnvagn. Jag är ju inte en kvinna, säger du, utan en sjöjungfru, en bronsstatyett...”. (s. 125)

När Hillarp använder ordet ”kvinna” gör hon det inte sällan i bemärkelsen ”kvinna som kroppslig erfarenhet” framför ”kvinna som universell princip”. Härav blir också ordet ofta positivt laddat i romanen – att erkänna denna kvinnliga erfarenhet blir inte detsamma som att träda in i en stelnad roll (denna erbjuder tvärtom Reger i form av Kvinnan med stort K) utan ett sätt att närma sig en omedelbar verklighet. Diktraden ”Du sökte en kvinna och fann en själ

⁷⁶ Hillarp 2001, s. 8 (ur förordet).

⁷⁷ Rut Hillarp: *Blodförmörkelse* (Förlagsort saknas; eget förlag 1951), s. 143.

⁷⁸ *Ibid.*, s. 144.

– du är besviken” känns igen från Edith Södergran.⁷⁹ Hillarp gör en omvänd parafras av denna: ”Han sökte en själ och fann en kvinna. Han kommer att bli ledsen.” (s. 87) Ur ett feministiskt perspektiv kan man förstås välja att fasa över ett sådant påstående. Men jag menar alltså att man kan läsa meningen som en skarpt riktad kritik mot den verklighetsfrämmande kvinnobild surrealismen erbjöd, och som spelar så stor roll för det breda avståndet mellan Sindhia och Reger.

Orsaken till Sindhias negativa inställning till moderskapet är inte alls entydig. När hon fött sin dotter väljer hon att adoptera bort henne med förklaringen:

Alla kvinnor har inte anlag för att sköta barn och hushåll, lika lite som alla män. Vi har samma rätt till differentiering som ni. Flickan har det bra. Jag kommer bara att bli ett inslag av exotiskt äventyr i hennes liv. Plötsligt där med någon egendomlig present, ser på henne med ett ansikte som skiftar av minnen och drömmar som hon inte förstår, viskar något på främmande språk. (s. 113)

Sindhia tycks här träda in i en för samtiden alltför vanlig fadersroll: den frånvarande. Lite senare utbrister hon mer agiterat att bortadopteringen beror på att hon ”inte passar, inte *duger*, om du vill ha en värdering ur manssamhällets förråd” (s. 117).

De flesta som har behandlat *Sindhia* i uppsatssammanhang har pekat på det radikala i Sindhias obstinata fränsägande av modersrollen. Jag vill inte helt gå emot detta, men jag vill också problematisera bilden en aning. Det radikala är enligt min mening framförallt att *författaren* lägger dessa allvarliga ord i Sindhias mun. Den programmatiska prägeln ger dem en tyngd som inte kan ignoreras, särskilt sammantagen med de små återkommande cynismer som smyger sig in bland Sindhias mindre framåtsträvande yttranden: ”[...] Ska det komma en dag när då [kvinnor] är ’människor’? I vår generation lär det väl inte bli.” (s. 83)

Jag betvivlar inte att det här är Hillarps självklara (och radikala!) budskap. Däremot blir orden då de yttras av hennes karaktär Sindhia inte alls lika självklara – hon *intalar* sig att det är på det viset, men någonstans klingar detta falskt i hennes medvetande: är det för hennes egen eller för Regers skull hon lämnar bort barnet?

För det första förvandlar det eteriska kvinnoidealet havandeskapet till en omöjlighet – en ”bronsstatyett” föder inga barn. När verkligheten gör sig påmind och det omöjliga trots allt händer, sätter en förträngningsprocess igång hos Sindhia, framställd i en lyrisk passage om ”madonnan i påsen”: ”Jag såg henne först på ett litet museum i Böhmen. Hon stod i en klänning som var en påse, ända upp till hakan på henne och sen ut som en krinolin. Snett

⁷⁹ Ur dikten ”Dagen svalnar”, Edith Södergran: *Dikter* (Stockholm 1940).

nedanför hennes huvud stack barnets huvud upp.” (s. 101) Sindhia återfinner henne på flera platser i världen, ”samma slutna värld, vilande i sin fullbordan” (s. 101):

Vandrande fanns hon, inte bara sittande och stående, utan på flykt med stora steg, och ändå fanns inget annat än hon när man betraktade henne: hon var sin värld och man sjönk i den. Ense med sin dröm, oåtkomlig.

Sådan var hon, sådan måste jag beskriva henne. Och ändå vet jag att jag smusslar och glider när jag beskriver henne så. *Smusslar undan barnet*. Men det är inte likgiltigt om hon är ensam i sin påse eller sluter en annan varelse i sina osynliga armar. (s. 101f)

Sindhia smusslar alltså undan barnet för att inte radera Regers föreställningar om henne som den okroppsliga musan. Whitney Chadwick uppmärksammar hur moderskapet för den kvinnliga surrealistiska konstnären nödvändigtvis måste uppfattas som någonting främmande. Ett prisande av barndomens oskuld framför den mogna kvinnans fysiska realitet ledde till ett slags kroppsligt självförakt. ”Physical maternity instinctively repulses me”, hävdade till exempel konstnärinnan Léonor Fini.⁸⁰ Samma avsky uttrycker Sindhia: ”I vindlande vågor av smärta stapplar hon till tvättstället, med en grimas över att ännu vara kvinna: föderska.” (s. 122)

När förlossningen ändå ägt rum tynger barnet därtill som ett lod av ansvar, oförenligt med Regers konstnärliga oberoende och Sindhias egna illusoriska tankar om frihet. Jag menar att det politiska ändamålet, det vill säga kvinnans självständighet, blir en räddningsplanka för Sindhia när hon inte får det stöd av Reger som krävs för ett barn. Innerst inne är hon inte helt enig med sig själv om att hon verkligen vill adoptera bort sitt barn:

Det finns kanske en liten möjlighet att han skulle vilja flytta ihop med mig. Men hur skulle det gå? Att bindas (!) samman av ett barn! Är det inte den naivaste av illusioner att sådant leder till bättre förhållanden mellan två människor. Att inte ens *kunna* bli fri.

Ändå ligger detta som en dröm i mig någonstans, och det gör ont att strypa den. (s. 132)

Det radikala avståndstagandet från moderskapet döljer en skamsnare anledning till beslutet: det att Reger måste tillåtas leva i sitt luftslott av oberoende, befriad från allt slags ansvar. I Sindhias självständighetssträvan hamnar hon ständigt i en position där mannen görs till Allt, den position som lyckligtvis överges i slutändan. Berättelsen rör sig mot den punkt då Sindhia inte längre behöver skämmas över att ha givit bortadopterandet av sin dotter ett politiskt ändamål; då karaktären Sindhias åsikter sammanfaller med det feministiska budskap som jag anser stannar kvar hos läsaren då boken är färdigläst. Detta kan inte ske förrän hon har lämnat det destruktiva förhållandet med Reger. Hillarp kritiserar i slutändan både samtids

⁸⁰ Chadwick, s. 130.

moderskapsvurm och surrealismens eteriska kvinnoideal som inte *kan* rymma kvinnan som moder.

En litografi av konstnären Frida Kahlo uppmärksammar konflikten mellan konst och moderskap inom surrealiströrelsen. På självporträttet befinner hon sig mittemellan ett foster och en målarpalett.⁸¹ Barnet eller konsten? Konflikten får sin lösning i en hopslagning av de båda: Med *la femme-enfant* som främsta kvinnliga identifikation är det knappast märkligt att befruktningen, som i *Sindhia*, förvandlas till en idé; att det barn som erotikerna alstrar snarare är konsten i sig än det verkliga barnet. ”Så kväver jag alltså barnet för att ha påsen full av drömmar istället./För att ha alla mina drömmar i fred.” (s.102) Drömmarna blir en metafor för fantasin, kreativiteten och konsten.

Jag har tidigare menat att också *Sindhia* präglas av en konstnärlig drift, en drift som hon anser ska få sitt utlopp genom det erotiska mötet. Men hennes konstnärliga produkter, hennes barn, blir inget annat än de fantasmer hon projicerar på Reger. Detta kan man uttyda genom att sammanföra kapitlet ”Flickan och stigen” med det efterföljande avsnittet ”Sonen”. Efter sin verkliga dotters födsel fantiserar *Sindhia* om hur hon byter ut denna dotter mot en son. Direkt därefter kommer en drömlig sekvens där hon befinner sig vandrande genom en trädgård. Sofia Stenström har tolkat platsen som ett ”våldfört paradiset”, eftersom spetsade fikon sitter uppradade längs *Sindhias* väg.⁸² Med Lacan kan man föra allegorin vidare till förlusten av det reala genom den symboliska världens inträde. I trädgården finner hon dessutom en liten pojke, som man måste sätta i direkt samband med den son hon egentligen sade sig vilja ha. Den blå blomman han har i sin mun är en romantisk symbol för konstens kärna, men pojken som Konsten är en blind konst: hans ögon är ”skorviga sår” (s. 139).⁸³

Förvisso kan blindheten representera det andliga seendet – Stenström ger siaren Teresias som exempel.⁸⁴ Jag anser dock att det finns två anledningar att inte förmoda en sådan hänsyftning i *Sindhia*: dels den obehagliga känsla som genomsyrar passagen och gör de skorviga såren till någonting skräckfyllt som *Sindhia* måste fly ifrån. Dels det faktum att *seendet* romanen igenom laddas med positiv innebörd, som när *Sindhia* uttalar sig om männen i tidigare kärleksrelationer:

⁸¹ Chadwick, s. 134.

⁸² Stenström, s. 19.

⁸³ Den blå blomman som symbol härstammar från diktaren Novalis roman *Henrik av Ofterdingen*. Se Stenström, s. 19 samt Karin Berglund: *Längtans blommor* (Stockholm 1987), s. 122ff.

⁸⁴ Stenström, s. 19.

Och alla har ni sett mig som ni själva har velat och inte som jag är. Och hur skulle ni ha förstått att jag hatat er, ni har ju inte ens sett att jag älskat! Varför *ser* ni ingenting! Varför låter ni er lura så lätt! Kan du förstå hur det är att aldrig få *visa sig*? (s. 18f)

Hon talar om ”öppna ögon mellan två som älskar” och menar att ”allt annat är sjuka fantasier” (s. 188). Konsten i Sindhias version blir således liktydig med det blinda skapandet, med fantasmen eller *levnadskonsten*. Det som skapas är det luftslott som snarare dödar än blåser liv i något. I avsnittet ”Sonen” uppenbaras att det för Sindhia är Reger som är detta fantasifoster: ”Min son. Den ende jag kommer få.” (s. 157) Hittills har jag främst behandlat fantasmen om kvinnan, men jag skall snart visa att den fantasm Sindhia projicerar på Reger är minst lika tydlig.

5.3 Den hotfulla avgrunden: Masochism och avståndstagande

Romantikens blå blomma är också längtans blå blomma. Den symboliserar det ouppnåeliga, ett förlorat hemland. Vi kan dra paralleller till det irrande begäret och Tingets oåtkomlighet. En oåtkomlighet som, vill jag påminna, har att göra med att Tinget i sig är en efterhandskonstruktion vars syfte är att dölja ett ingenting. Den mänskliga existensen, påpekar Reeder, präglas av en fasa, den ”fasa som väcks av att i centrum för vårt mänskliga begär finns endast en svindlande avgrund”.⁸⁵ Nedan vill jag med Lacan visa att det erotiska mönstret i *Sindhia* kan betraktas som en sköld mot denna avgrund.

Denis de Rougemont har i sin bok *Kärleken och västerlandet* visat att en av de myter som haft starkast inflytande på det västerländska kärleksidealet är den om Tristan och Isolde. Flertalet arbeten om Rut Hillarp har också uppmärksammat hur viktig berättelsen är som bakgrund till hennes verk.⁸⁶ I *Sindhia* finns en hel del direkta hänvisningar till sagan, men viktigare är kanske de erotiska strukturerna i sin helhet. Den tristanistiska passionen är både lidelsefull och upprorisk, men präglas av en sjuklig och artificiell karaktär – i ursprungsmymen är det kärleksdrycken som snärjar de tu, inte de egenskaper de värderar hos varandra. Det rör sig inte, som Aase Berg påpekar, om någon ”äkt” kärlek, utan om en nästintill autistisk passion där de älskande förblir främlingar inför varandra.⁸⁷ Den tristanistiska kärleken är en kärlek som förutsätter hinder; finns inga hinder, skapas sådana av parterna själva:

⁸⁵ Reeder 2000, s. 72.

⁸⁶ Se t ex Berg 1995.

⁸⁷ Berg 1995, s. 9.

Tristan och Isolde älskar inte varandra, det har de sagt, och allt bekräftar detta. Vad de älskar är kärleken, själva det faktum att de älskar. Och de handlar som om de hade förstått att allt som lägger hinder i vägen för deras kärlek utgör en borgen för den och befäster den i deras hjärta för att förhållanden i det oändliga i just ögonblick de står inför det absoluta hindret – döden.⁸⁸

Det är mer än bara kärlek med förhinder: kärleken *är* förhinder enligt de Rougemont. För så fort kärleken fullbordas kan den inte längre kallas för kärlek.⁸⁹ Tematiken är uppenbar i *Sindhia*, jag har redan berört några av de verklighetsfrämmande fantasmer som skiljer Reger och Sindhia från varandra, men det måste också påpekas att det artificiella förhållandet till stor del är ett medvetet spel: ”Jag vill göra en tragedi av oss”, skriver Sindhia i ett brev till Reger (s. 16). Hon vredgas över att detsamma gäller för honom: ”*Det är inte kvinnor han vill ha, det är tragedier.*” (s. 49) Sindhia pendlar mellan att söka närheten, att vilja överbrygga avståndet till den Andre, och att upprätthålla detta avstånd. Det sistnämnda tillståndet är det som alltsomoftast segrar: ”Ju längre bort, desto starkare brinner din närvaro.” (s. 163)

Den tristanistiska kärleken utgör en variant av det som Lacan kallar för *l'amor interruptus* – en kärlek som går ut på att hålla tillbaka och skjuta upp.⁹⁰ Han ger själv den närbesläktade höviska kärleken som exempel. Där blir den dyrkade Damen det objekt som upphöjs till ”Tingets dignitet”. Men precis som i föregående fall fullbordas aldrig kärleken mellan mannen och kvinnan. Som Lacan påpekar går det inte att ”besjunga Damen i hennes poetiska position utan att förutsätta ett skrank som omringar och isolerar henne”.⁹¹ Idealiseringen av kvinnan gör henne ouppnåelig, och det är en förutsättning att hon är just detta. Damen är i Lacans ögon skrämmande och godtycklig – ett objekt ”tömt på all reell substans” och en ”omänsklig partner”.⁹²

Vad är syftet med *l'amor interruptus* och dess inbyggda hinder? Slavoj Zizek ger en bra sammanfattning av den lacanska ståndpunkten:

*[Y]ttre hinder som blockerar vårt tillträde till objektet finns där just för att skapa illusionen av att objektet skulle vara direkt tillgängligt utan dem. Sådana hinder döljer därmed att det är omöjligt att uppnå objektet. Damen-Tingets plats är från början tom.*⁹³

Den höviska poesin och tristanismen skapar en barriär mellan subjektet och den avgrund som dess begär riktas mot. I *Sindhia* skymtar vi i Reger konturerna av den idealiserade, men

⁸⁸ Denis de Rougemont: *Kärleken och västerlandet*. (Stockholm 1963), s. 28.

⁸⁹ Ibid., s. 22.

⁹⁰ Lacan 2000, s. 211.

⁹¹ Ibid., s. 206.

⁹² Ibid., s. 207f.

⁹³ Slavoj Zizek: *Njutandets förvandlingar* (Stockholm 1999), s. 143.

grymma och nyckfulla Damen. Sindhia ser sig ”dömd att söka värme och älska köld” (s. 56). Modstulet frågar hon sig:

Kan man kalla detta för kärlek?

Nej, att älska måste vara något annat. Om tillhörighet är självklar, är den ju en gemenskap, man är en del av någon annan, och man tänker och känner inte i sådana formler som underkastelse och makt.

Den gemenskap jag saknade.

Därför att jag *ville* sakna den? Är det möjligt? (s. 167)

Det är onekligen ett intressant sammanförande: den reglerade *l'amor interruptus* med surrealismens fusionsinriktade *l'amour fou*. Som Zizek säger om den förstnämnda: ”Den har ingenting att göra med någon elementär passion som bryter ned alla hinder och är immun mot alla sociala regler. Här möter vi en strängt fiktiv form, med ett socialt ’som-om-spel’ [...]”⁹⁴ Och det är just detta som upphäver effekten av den hänryckta kärleken i *Sindhia*; den befinner sig hela tiden inom ett rituellt ramverk, den är ett fantasmernas spel. Som Jurgen Reeder uttrycker det, ”en lek inom objektvärldens hägn”.⁹⁵ Det rituella draget är explicit i Sindhias och Regers relation. Efter en särdeles dramatisk scen, där Sindhia bokstavligen ber mannen slå ihjäl henne, kommer det banala: ”Vi leker så bra ihop.” (s. 55)

Alla finner säkert inte det högsta beviset på passion i viljan att bli ihjälslagen av sin älskare. Vi närmar oss härmed det masochistiska temat i romanen, ett tema lika mångtydigt som det om moderskapet, men också mycket starkare. Sindhias fantasmatiske föreställningar kring Reger präglas av hennes underkastelsebehov: mannen görs till allt, till Gud.

Men hur ska jag beskriva ditt ansikte! Då är du inte en människa utan en makt.

Om du visste kände denna makt, skulle den skrämma dig.

Samlag med världsordningen. (s. 181)

Reeder gör en intressant läsning av Lacans seminarium *Psykoanalysens etik*, där han påminner om att leken inom den etiska ordningens objektvärld förutsätter att vi låter oss förföras av den, att vi kan tro på den och acceptera den som ersättning för Tinget. Mytskapandet som Tinget alstrar är en nödvändighet: genom våra försök att lirka fram en begynnelse skapas tron på en framtida utveckling.⁹⁶

⁹⁴ Zizek, s. 138.

⁹⁵ Reeder 2000, s. 82.

⁹⁶ *Ibid.*, s. 70, 82.

I de flesta fall försonas vi också med myterna och de lyckans anbud som den etiska ordningen erbjuder oss. Men, som Reeder säger, ”skulle [vår] tro på ordningen och dess objekt av någon anledning börja vackla ådagaläggs ett mörkare stråk som sträcker sig bortom de etiska valens område och som snarare tyder på ett slags destruktivitet eller ondska nedlagd i begäret självt”.⁹⁷

Det vi bevittnar i romanen skulle kunna tyda på att Sindhia börjar tappa sin tro på ordningen. Kärleken kännetecknas både av en villighet att delta i leken (”vi leker så bra ihop”) och en krypande känsla av att denna lek endast döljer ett tomrum:

Vi dansar tigande, vågar knappast röra varandra. Jag skymtar ibland ditt ansikte, spänt över medvetandet om vad som ska hända. Ditt nattansikte, utan leenden. Inte vet jag hur det var för dig, men för mig, när det verkligen händer någonting, är det alltid öde. Någonting upp ur mitt okända lockar mig med sina hotelser och varningar. (s. 33)

Kärleksrelationen framstår här som en ”intersubjektiv tystnad”, enligt vad jag med Reeder tidigare nämnt.⁹⁸ Pardansens rituella steg och erotiska konnotationer kan inte avvärja hotet om intighet, om det öde ingentinget – Tinget som aldrig kan finnas.

Man kan mycket väl dra paralleller till den desillusionerade dåtida samtidslitteraturen – till skepsisen mot de stora berättelserna.⁹⁹ En av de kollektiva berättelserna är den religiösa, i vilken löftet om frälsning i lacanska ordalag blir en dröm om enhet, om återförening med det förlorade objektet. I *Sindhia* har också den kantrade objektvärlden sitt ursprung i en förlorad gud. En ”strängt religiös uppfostran” i kombination med en auktoritär fadersfigur har format Sindhia som person (s. 173). De bibelillustrationer av syndafloden som hon ser som barn bidrar till att skapa bilden av hennes gud som nyckfull och våldsam. Hennes far utmärks av samma tyranniska drag: ”Alla de åren som fånge på min faders slott. Det var där jag lärde mig en annans vilja, kraven som rev ner mig. Min far och Gud, de båda, som är ett.” (s. 166) Man kan tycka att detta överskott av grymma patriarker vore nog, men den vuxna Sindhia präglas av en förlustkänsla:

Mitt liv handlar om ingenting annat än en förlorad gud.

Så förlorad att jag aldrig för ett ögonblick söker honom där han en gång fanns, där han väl ännu finns, för andra än för mig. För dem som tror.

Men hans formler tränger sig in mellan mig och männen, mellan mig och ensamheten, och berövar alla mina förhållanden deras mänsklighet. (s. 185)

⁹⁷ Reeder 2000, s. 85.

⁹⁸ Se s. 16 i denna uppsats.

⁹⁹ Se s. 7f i denna uppsats.

Sindhia försöker hålla kvar sin gud genom att projicera honom på Reger, samtidigt som hon inser att även detta objekt, härskaren-mannen, är ett objekt som brister. ”Men det finns ju ingen att tjäna. Ingen vilja som är renare än min lydnad, ingen godhet som är starkare än mina drömmar, ingen G u d. Ändå kravet i mig att någon ska vara det, vara Gud. Att Gud ska finnas.” (s. 187)

Det kan vara fasansfullt att inse att världen utgår från människors goda vilja. Jag vill påminna om att efterkrigstidens författare, trots deras kritik av samtidsmyter, ofta suktade efter nya gudar att underkasta sig. Det fanns en påtaglig ångest inför den möjliga insikten om att livet saknar mening. Reeder talar om *afanisis*: skräcken över att begäret kanske aldrig någonsin skall kunna tillfredsställas, och indirekt – att begäret skall slockna. Här rör det sig inte om den begärsutplåning som hypotetiskt skulle äga rum då individen funnit sitt objekt: tvärtom är det ett utslocknande som följer resignationen inför det absoluta avståndet till objektet.¹⁰⁰ Masochismen, menar Reeder, blir en konstgjord utväg ur krisen. Vad den egentligen uttrycker är begäret att få *avstå* från begäret.¹⁰¹ Den rännande objektvärlden ersätts av ”den Andre(s begär) som absolut herre och härskare, en outgrundlig annanhet som subjektet i extatisk hänförelse bara har att lyda”.¹⁰² Detta begär efter självuppgivelse fallerar förstås på grund av sin medvetna karaktär. Underkastelsen under en absolut makt förutsätter subjektets aktiva strävan, och subjekt-objektrelationen förblir som konsekvens intakt.¹⁰³ Det kontrollerade draget i masochismen ekar i Sindhias ord: ”Det är bara maktlystnad, hela min drift till underkastelse.” (s. 51)

Att objektet överhuvudtaget brister har i romanen att göra med att den patriarkala makten börjar ifrågasättas. Jag vill dock påpeka att om masochismen kan ses som någonting att ta till när fantasmen krackelerar, kan den givetvis lika mycket anses vara *en del* av den. Det fanns gott om identifikationsmodeller för kvinnor att ta till i samtiden. Den holländske läkaren Theodor van de Veldes bok *Det fulländade äktenskapet: en studie i samlevnadens fysiologi och teknik* kom i svensk översättning första gången 1931, men var fortfarande framgångsrik på 50-talet då den trycktes i flera nya upplagor. Även om den säkerligen hade sina förtjänster i sexualupplysningens namn, framträder tidens inställning till maktfördelningen mellan könen med all önskvärd tydlighet:

¹⁰⁰ Reeder 2000, s. 94f.

¹⁰¹ Ibid., s. 96.

¹⁰² Ibid., s. 98.

¹⁰³ Ibid., s. 97.

”Mannens behov att yvas över sitt herravälde och kvinnans att helt gå upp i underkastelsen, sammanhånga med den gamla traditionen, då hanen förföljde honan.”

[---]

Både man och kvinna önska under könsakten av ett dunkelt, primitivt men för fortplantningen nyttigt begär känna den manliga urkraften yttra sig, vilket sker genom att mannen tar kvinnan fullständigt och i en viss grad med våld i besittning. Av det skälet kan i vissa ögonblick verklig eller skenbar brutalitet eller våld ha en gynnsam påverkan.¹⁰⁴

Dessa genusstrukturella aspekter är förstås uppenbara i romanen. Sindhia säger själv, som en reaktion på Krishas ”feminisering”:

Han säger kvinnornas ord till mig, mina egna ord: *Ta mig, gör vad du vill med mig!*

Har inte alla kvinnor som älskat sagt de orden en gång i sitt liv, den första gången, när de måste överlämna sig åt en mans våld? Kan vi undgå att präglas av denna rädsla och denna uppgivelse? Var det inte då vi föddes till kvinnor?” (s. 89)

Det masochistiska inslaget i romanen är till stor del en hyperbolisk framställning av den kulturella fantasmen om Kvinnan. Denna utformas i sin tur enligt den klassiska dikotomin aktivitet-passivitet, där Mannen hamnar på skalans motsatta sida.

Med detta i beaktande är Sindhias groteska uppförstoring av Reger knappast märklig. De gudar man väljer är de gudar som finns att tillgå. Det paradoxala i *Sindhia* är dock att underkastelsen leder till aktivitet, att det är mannen som framstår som statisk. Hon får Reger att åtminstone stundtals känna sig illa till mods i sin roll: ”Se inte på mig som om du väntade ett sakrament! Jag är ingen överstepräst.” (s. 36) Härskarpositionen känns främmande också för honom, även om han ibland villigt ger sig in i leken.

Man skulle härmed kunna hävda att det är just därför att Sindhia *inte* tror på mannen som överordnad som hon måste förguda honom. Så blir fantasmen om den absolute patriarken intimt förknippad med dess uppluckring. Mannen är förgudad, men guden är redan förlorad:

Och så vill min inbillning alla män till gudar (detta orimliga begrepp!) och i min verklighet är de ingenting annat än mina barn. (s. 185)

Det må kvitta hur man väljer att förklara masochismen – som en del av det fantasmatiska spelet eller som en räddning när detta brister – erotiken i *Sindhia* är med lacanska ordalag en erotik för sakens skull, för det dunkla och ouppnåeliga Tingets.

¹⁰⁴ Theodor van de Velde: *Det fulländade äktenskapet. En studie i samlevnadens fysiologi och teknik.* (Stockholm 1934), s. 182f.

5.4 Mitt sätt att älska: Det omöjliga mötet

[...] det är ett avstånd mellan oss på tavlan. Det tillhör bilden, och vi ska aldrig överskrida det. (s. 184)

Det världsomvälvande Mötet mellan Sindhia och Reger äger följaktligen aldrig rum: de skapar sina egna repellerande världar. Jag har redan nämnt att Denis de Rougemont förklarar hindren i den tristanistiska kärleken med att kärleken där har blivit ett ändamål i sig. Men varför skulle den vara det? Om det är för att skydda de berörda parterna mot insikten om det absoluta avståndet till objektet, går det i sammanhanget att precisera innebörden av detta: Det finns ingen sexuell förbindelse, hävdar Lacan utan pardon. Reeder förtydligar:

Ur den psykoanalytiska doktrins teoretiska synvinkel kan den sexuella förbindelsen mellan kvinna och man inte uppfattas som något annat än en artefakt, en fantasmatisk konstprodukt som möjliggjorts av en överskottseffekt hos kroppens reala lustfunktioner bortom den rena fortplantningens krav, en förmåga hos drift och kön att låta sig modelleras efter psykets egen konstprodukt: fantasin, eller i Lacans terminologi fantasmen.¹⁰⁵

Symmetrin mellan man och kvinna är enligt denna syn inte naturlig eller ursprunglig, endast i vår föreställningsvärld är könen komplementära.¹⁰⁶ Som jag tolkar Lacan är sexualiteten i sig ett *suktande* efter förbindelse, ett bevis på att människan söker efter en förlorad del som hon tror ska hela hennes splittrade vara. Betoningen i ”ingen sexuell förbindelse” skulle då ligga på *förbindelse*, inte på *sexuell* – Lacan förnekar givetvis inte att människor har sex.

Kärleken blir, som jag tidigare snuddat vid, compensationen för och bemantlandet av den bristande relationen; precis som Rougemont menar att en fullbordad kärlek inte längre kan kallas för kärlek. I enlighet med detta nämner Lacan i förbigående att surrealismens *l'amour fou* inte kommer närmare sanningen än någonting annat; det är ”på Tingets plats som Breton låter den förryckta kärleken dyka upp”, menar han.¹⁰⁷ ”Att jag lider nu beror inte på att jag har förlorat *dig* utan på att jag har förlorat min vision: kärleken. Min helhet”, säger Sindhia (s. 22). Av allt att döma är det inte Reger hon söker, utan en enande kraft, ett metafysiskt plåster. Men detta plåster har en skadande verkan. Egentligen är kärleken, som Reeder säger, en form av våld, då dess i grunden narcissistiska natur tvingar på den Andre den älskandes falska bild av henne eller honom.¹⁰⁸ Om Sindhia intar en masochistisk position i förhållandet är hon

¹⁰⁵ Reeder 1990, s. 98.

¹⁰⁶ Ibid., s. 100.

¹⁰⁷ Lacan 2000, s. 213.

¹⁰⁸ Reeder 1990, s. 304.

samtidigt sadistisk därför att hon i sin kärlek vägrar att se någonting annat i Reger än det hon vill se:

Gårdagen låg bakom dem i den röda dimman, hela detta möte tycktes henne överkligt i jämförelse med hennes inbillningars möten. Men *nu* kunde hon göra det verkligt: allt det som hon inte ens hunnit känna till botten kunde hon återkalla och ge den tidslängd som det behövde för sin fulla verkan: en halvtimme åt ett tonfall, en timme åt en smekning. (s. 122)

Det är inte ur det verkliga mötet Sindhia hämtar sin bild av mannen, utan ur det möte som äger rum i hennes huvud. ”Mitt sätt att älska”, som hon säger. ”Hemma på min säng. I ensamheten.” (s. 127) Att erotikerna skulle leda till ”upplevelser av stor intensitet och gemenskap”, som Sindhia påstår (s. 82), motverkas av glimtarna från det verkliga kärlekslivet: ”En man och en flicka som står vid var sin stol och klär av sig, tigande, med ryggen mot varandra. För att på så sätt inleda en kärleksakt. Något så hjärtslitande skärande.” (s. 37)

Drömmen om Mötet utmynnar istället i solipsism, i ett försök att styra om ensamheten till påsdockans fullbordan. Men Sindhias upplevelser av ”ensamheten som en påse” förvandlas inte ens i hennes sinne till någonting behagligt: ”Jag tänkte *honom*, blundade, och domnade bort i en sorts dvala, inne i en hinna som skilde oss. Som om han varit universum och jag själv utanför, utslungad.” (s. 39) Bilden återkommer i den dikt Krisha har skrivit om kvinnorna i Senegal, och som Sindhia tycker mycket om: ”Har du tänkt på deras små själar som irrar i sin omedvetenhets vallgrav kring männens himmel av sinnesfröjd? Och deras kroppar spetsas på palissaderna när de lämnar sina själar och försöker klättra in.” (s. 70)

Den sublimes symbiosen mellan människan och kosmos tycks enligt det ovanstående vara Sindhia förnekad. Att hon arbetar som översättare framstår som en ren ironi – hon lyckas aldrig överbrygga gapet mellan subjekt och objekt. Krampaktigt håller hon fast vid illusionen: ”Jag förser mig själv med förevändningar att älska, och din känslolöshet räcker jag hundra alibin, som du betiger eller tackar nej till.” (s. 16)

Lacan använder sig av ordet ”återvändsgränd” då han talar om den sexuella relationen.¹⁰⁹ Även i *Sindhia* blir ordet, i början och i slutet, en benämning av det omöjliga förhållandet mellan Sindhia och Reger (s. 17, 196). Avståndet mellan dem föder en desperation som verkar leda närmre och närmre en katastrofal utgång. Om döden i den tristanistiska myten skapar det eviga monumentet över kärleken, blir den i ett psykoanalytiskt perspektiv begärets fullkomliga utplåning. I sin uppsats om August Strindbergs *Inferno* summerar Rainer Öhman

¹⁰⁹ Lacan 1999, s. 9. Egentligen engelska ”impasse”.

det hela på ett snyggt sätt: "[...] döden är det enda som lyckas hejda den metonymiska rörelsen; döden är det sammanfattande Ordet av livet; döden är den ort varifrån den Andre uttalar sig som signifié."¹¹⁰ Döden uppträder alltså, för att förtydliga, som det självtillräckliga tecken som Lacan menar inte kan existera i språket. Ett tecken som slutgiltigt når fast det betecknade, tillvaron bakom och bortom: Tinget.

Sindhia och Reger rör sig mot detta mål, mot det gemensamma självmordet, "hur skulle hon kunna neka honom något så naturligt som deras död, skapad av hennes egna drömmar. Dödens gemenskap, den slutgiltiga" (s. 195). Någoting händer hur som helst under den sista natten mellan de två, och Sindhia lämnar den sovande mannen med den revolver som skulle ta deras liv. "[V]i kan aldrig införliva döden i vår strävan efter det absoluta", poängterar Cecilia Sjöholm i sin inledning till Zizeks *Njutandets förvandlingar*.¹¹¹ Om livet är en brist på vara, så är döden en brist på liv. Sindhia inser i sista stund att det sistnämnda alternativet inte är bättre än det första. "Den riktiga döden försvann i drömmen om döden", tänker hon (s. 196). Drömmen om döden har i sig själv blivit en fantasm, en tavla att vila ögonen på.

Det symboliska erbjuder här en möjlighet till uppror – som analytiskt verktyg ger det Sindhia möjlighet att genomskåda fantasierna. Språket blir till syvende och sist inte enbart alienerande, utan medlet för den slutgiltiga flykten från den förgudade mannen. Vad hon finner istället får vi aldrig veta, men färden går i rätt riktning: "Jag reser nu, sa hon. Den här gången blir det norrut. Hem." (s. 191)

Jag vill avslutningsvis understryka att vi har att göra med två slags möten i *Sindhia*, även om de två är intrikat sammantvinnade. För det första det extatisk-religiösa Mötet med stort M; surrealisternas öververkliga möte och den utopiska enheten med den Andre eller det Andra. Detta möte kan enligt Lacan aldrig äga rum, och Hillarp tematiserar detta.

Men det finns också ett litet möte av en mer vardaglig karaktär; en *ömsesidighet*, som mer är ett sätt att handskas med frånvaron av det världsomvälvande Mötet. Som sådant utgör det en grund för alla mellanmänniska kontakter. Det skapar en försonande dialog mellan subjektet och dess absoluta annanhet samt, indirekt, en acceptans. Inte heller detta möte förverkligas dock i relationen mellan Sindhia och Reger. Alla brev som skrivs till mannen skrivs utan förväntningen om ett svar. Vad är premissen för att det lilla mötet ska äga rum, undrar Rut Hillarp, i ett heterosexuellt kärleksförhållande eller i en relation överhuvudtaget? Detta är, menar jag, romanens mest angelägna fråga.

¹¹⁰ Rainer Öhman: *Den stora oredan – det oändliga sammanhanget. En läsning av Strindbergs Inferno*. C-uppsats i litteraturvetenskap, Stockholms universitet 1993 (Internetkälla, se källförteckning för adress), avsnitt 1.4.

¹¹¹ Zizek, s. 17.

6. SAMMANFATTNING

Mitt syfte med uppsatsen var att med utgångspunkt i psykoanalytikern Jacques Lacans tankegångar undersöka det erotiska mönstret i Rut Hillarps roman *Sindhia*. Jag har i analysen utgått från dels surrealismens tro på kärleken som en väg mot det Absoluta, dels Lacans teori om det genom språket evigt förlorade ursprunget. Med stöd av den sistnämndes tankar kring fantasmen har jag visat att den surrealistiska kärleksextasen som en väg mot sanningen i romanen måste haverera. En starkt bidragande faktor är anmärkningsvärt nog surrealismens egna verklighetsfrämmande föreställningar om könen.

Om språkets bristfällighet i sig självt garanterar avståndet till det reala, till Tinget, medverkar de fantasmatiske projektionerna till att detta avstånd ökar. Rut Hillarp låter förhållandet mellan Sindhia och Reger präglas av den hänryckta surrealistiska kärleken – *l'amour fou* – men skapar dem samtidigt som främlingar inför varandra. Kärleken framstår inte som ett erkännande av den Andre, utan tvärtom som en angelägenhet helt inom den älskande själv.

Jag har visat hur Sindhias och Regers respektive fantasm hämtar sin näring huvudsakligen ur den surrealistiska och den tristanistiska myttraditionen, men även ur den traditionella modernitetsberättelsen samt ur samtidens genusstrukturer. Från surrealismen härrör för det första det frihetsideal som i romanen leder till ett enfaldigt fränsägande av all form av ansvar. För det andra hör till surrealismens klichéer dyrkandet av den okroppsliga musan. Sammantaget bokstavligen tvingar dessa omständigheter Sindhia till avvisandet av moderskapet, även om den rent politiska anledningen lurar i bakgrunden och lyser starkare mot slutet av boken.

I själva verket är det dock bara det traditionella moderskapet som förkastas; Sindhia kompromissar mellan barnet och konsten genom att låta befruktningen bli en ”idé” och konsten hennes son i form av den fantasm hon projicerar på Reger. Men detta är som nämnt en blind konst; en destruktiv snarare än en skapande.

Vidare har jag velat framhålla att den surrealistiska *l'amour fou* motarbetas av den tristanistiska kärleken, som i lacanska termer utgör en variant av *l'amor interruptus*. Syftet med *l'amor interruptus* är att upprätthålla ett avstånd mellan de älskande, så att de slipper konfronteras med det tomrum som upptar Tingets plats. Sindhia och Reger älskar inte varandra i traditionell bemärkelse; trots att Sindhia klandrar Reger söker hon ändå hans kyla, och de båda rör sig obönhörligen från varandra.

Det masochistiska temat har jag dels kopplat till den kollektiva fantasmen om Kvinnan (och indirekt om Mannen), men därutöver tolkat det som en reaktion på att de traditionella könspositionerna börjar ifrågasättas. Med Jurgen Reeder har jag jämfört Sindhias begär efter underkastelse med ”begäret att få försaka begäret”. Detta sistnämnda skulle bero på en rädsla för att begäret aldrig kan tillfredsställas; en falnande tro på objektvärldens tillräcklighet. I *Sindhia* representeras den stälpta objektvärlden av en förlorad gud och dess förkroppsligande i en auktoritär far. På Reger projicerar Sindhia denna gud, som alltså enligt min mening främst finns där därför att den patriarkala makten inte längre ses som självskriven. Mönstret återfinns i efterkrigsförfattarnas skepsis mot ideologiska berättelser och den samtidiga desperationen efter någonting större att underkasta sig.

Det finns ingen sexuell förbindelse, hävdar Lacan, och något Möte mellan Sindhia och Reger kommer heller aldrig till stånd. Men vad värre är, även det lilla mötet uteblir; dialogen som hade kunnat ge deras förhållande en mänsklig prägel. I romanen är det största hindret för detta möte faktiskt *kärleken* – detta desperata, tilltrasslade och våldsamma försök till kompensation. Vilket avslutningsvis väcker en paradoxal etisk fråga: hur tillämpar vi kärleken på ett kärleksfullt sätt?

KÄLLFÖRTECKNING

Tryckt material

Ades, Dawn: *Dada och surrealismen* (Stockholm 1978)

Asplund, Gunnar m.fl: *Acceptera* (Stockholm 1931)

Berglund, Karin: *Längtans blommor* (Stockholm 1987)

Björk, Nina: *Sireners sång. Tankar kring modernitet och kön.* (Stockholm 1999)

Björklund, Jenny: *Hoppets lyrik. Tre diktare och en ny bild av fyrtiotalsismen. Ella Hillbäck, Rut Hillarp, Ann Margret Dahlquist-Ljungberg* (diss. Stockholm 2004)

Bränström Öhman, Annelie: *Kärlekens ödeland. Rut Hillarp och kvinnornas fyrtiotalsmodernism* (diss. Stockholm 1998)

Chadwick, Whitney: *Women Artists and the Surrealist Movement* (London 1991)

Eriksson, Thomas: *Älskade pryl! Reklam- och prylhistoria för rekordårens barn* (Stockholm 1999)

Haag, Eva-Lena: *"Snälla flickor." Kvinnor berättar om sin barndom på 1950-talet.* (omarbetad lic.-avh. Göteborg 2001)

Hillarp, Ruth: *Blodförmörkelse* (Förlagsort saknas; eget förlag 1951)

Hillarp, Ruth: *Sindhia* (Stockholm 2001)

Hillarp, Ruth: *Spegel under jorden* (Stockholm 1982)

Hirdman, Yvonne: *Den socialistiska hemmafrun och andra kvinnohistorier* (Stockholm 1992)

Holm, Birgitta: "Hör mitt blod bulta." Ur *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*, del 3, red. Elisabeth Møller Jensen & Ebba Witt-Brattström m.fl. (Höganäs 1996), s. 457 - 463

Kruse, Tove och Larsson, Lisbeth (red.): *Ett historiskt tillfälle. En festskrift till Håkan Arvidsson* (Lund 2003)

Lacan, Jacques: *Écrits. Spegelstadiet och andra skrifter i urval av Irène Matthis* (övers. I. Matthis, F. Rougès, M. Jeanneau, A. Runnqvist-Vinde, E. van der Heeg, S. Wallenstein; Stockholm 1996)

Lacan, Jacques: *On Feminine Sexuality, the Limits of Love and Knowledge, 1972-1973* (övers. B. Fink, New York 1999)

Lacan, Jacques: *Psykoanalysens etik. Sjunde seminariet 1959-1960* (övers. Z. Zivkovic, J. Reeder, C. Sjöholm; Stockholm 2000)

Lundkvist, Artur: *Artur Lundkvist skriver om surrealism och annan konst* (Stockholm 1989)

Reeder, Jurgen: *Begär och etik. Om kön och kärlek i den fallocentriska ordningen* (Stockholm 1990)

Reeder, Jurgen: "The Real Thing." Ur *Tingets imperium. Tre läsningar av Jacques Lacans Psykoanalysens etik.* red. Jurgen Reeder m.fl. (Stockholm 2000), s. 63-101

Rougemont, Denis de: *Kärleken och västerlandet* (Stockholm 1963)

Salomon, Kim m.fl. (red.): *Hotad Idyll. Berättelser om svenskt folkhem och kallt krig* (Lund 2004)

Södergran, Edith: *Dikter* (Stockholm 1940)

van de Velde, Theodor: *Det fulländade äktenskapet. En studie i samlevnadens fysiologi och teknik* (Stockholm 1934)

Zizek, Slavoj: *Njutandets förvandlingar. Sex essäer om kvinnan, kulturen och makten* (Stockholm 1999)

Otryckt material

Berg, Aase: *Den frånvarande modern som närvaro. En psykoanalytiskt vinklad studie av Rut Hillarps romaner Blodförmörkelse och Sindhia.* C-uppsats i litteraturvetenskap, Stockholms universitet (Stockholm 1994)

Berg, Aase: *Från tristanism till realism. En analys av kärlekens mönster och dess förändring i Rut Hillarps romaner.* D-uppsats i litteraturvetenskap, Stockholms universitet (Stockholm 1995)

Laestadius, Josefin: *Passion, Masochism och religiositet: En studie av Rut Hillarps prosaverk Blodförmörkelse, Sindhia och En eld är havet.* C-uppsats i litteraturvetenskap, Uppsala universitet (Uppsala 1994)

Sahlin, Ewa: *Rut Hillarp. Poesi och prosa 1946-1963.* C-uppsats i litteraturvetenskap, Stockholms universitet (Stockholm 1990)

Stenström, Sofia: *Rut Hillarps Sindhia: Kärlekens estetik – eller kärleken till estetiken.* B-uppsats i Litteraturvetenskap med genusinriktning, Södertörns högskola (Huddinge 2001)

Öhman, Rainer: *Den stora oredan – det oändliga sammanhanget. En läsning av Strindbergs Inferno.* C-uppsats i litteraturvetenskap, Stockholms universitet 1993. Internetkälla: <http://home.swipnet.se/~w-10540/ctext.htm> (2006-01-05)

Videofilm

Fohlin, Jonas och Lindenbaum, Jan (prod.): *Året var 1951*. (Sveriges Television 2003)