

Södertörns högskola | Institutionen för genus, kultur och historia
Kandidatuppsats 15 hp | Litteraturvetenskap | höstterminen 2011

Tänja tiden ur sin buk

- Nattens skogar och historia

Av: Ellen Frödin

Handledare: Jakob Staberg

Abstract

In this essay I trace the historical theme in Djuna Barnes's *Nightwood*, stressing the importance of the concept of forgetfulness in the text. Read alongside Nietzsche's *On the Use and Abuse of History for Life* as well as his later thoughts on genealogy, the novel can be seen to concern itself with that same dilemma of history that he articulates in his philosophy. That is: how not to be overburdened by historical knowledge to the point where it petrifies life and prevents any real and novel action, and how at the same time, to make oneself conscious of one's own historicity, so as not to be governed too much by the past.

I argue that Robin inhabits what Nietzsche would call the unhistorical state, whereas the other characters, in contrast, struggle with their relation to the past. Their stories delineate how history is appropriated and the other made self through the use of masks, costumes, memorabilia, nesting, storytelling and bodily inscription.

Inledning 3

1. Djur och glömska 8

2. Museum, samling, bo 13

3. Legend och lögn 17

4. Maskerad och matsmältning 21

5. Polypsest och tatuering 25

Avslutning 30

Litteraturlösteckning 32

”[...] att tänja tiden ur sin egen buk (för en älskande vet av tvenne tider, den som han får till skänks och den som han måste skapa) [...]” *Nattens skogar* s. 34.

Inledning

Nattens skogar (*Nightwood*, 1936) av Djuna Barnes är en berättelse om kärlek och svek. Den befolkas av djupt olyckliga karaktärer som alla drivs av sitt begär efter Robin, romanens mystiska mittpunkt. Men parallellt löper också ett tidsligt och historiskt spår, vars problematik många gånger framstår som minst lika central för deras sorg. Som Julie L. Abraham uttrycker det är relationen till historien lika viktig för karaktärerna som relationerna de har till varandra.¹

Detta får ytterligare vikt om man betänker vad för sorts karaktärer som *Nattens skogar* befolkas av. Romanens stil har kallats både modernistisk, postmodernistisk och barock, och i sitt berömda förord hävdar T.S. Eliot att texten kräver en läsare som övat upp sin känslighet för poesi.² Språket, som är på en gång utbroderat och fragmentariskt, gör att både karaktärerna och narrativet hela tiden befinner sig på gränsen till upplösning.³ Djuna Barnes skrev följande om verket: ”they all say it is not a novel: that there is no continuity of life in it, only high spots and poetry – that I do not give anyone an idea what the persons wore, ate or how they opened and closed doors, how they earned a living or how they took off their shoes and put on their hats. God knows I don’t.”⁴

Just för att vi inte får veta vad de har för frisyrer, yrken, ansiktsuttryck eller vad och hur de äter blir det än mer anmärkningsvärt att vi *får* veta vad var och en har för förhållningssätt till historien – att Felix vördar den och önskar att den ska helna, att Nora är avskärmad från den som om den vore ett skepp i en flaska, eller att Jenny försöker sno och härma den – samt att vi får uppräknat en rad föremål de äger och varifrån de kommer, eller vad deras förfäder hade för religion och härkomst. Oavsett vad historien har för påverkan på dem som människor, så är den helt klart konstituerande för dem som romankaraktärer. Historien gör sig också påmind och närvarande genom en mängd allmänna utsagor om den, från berättaren eller någon av karaktärerna, samt genom de olika historiska personer som omtalas och som i synnerhet doktorn, Matthew O’Connor, ikläder sig rollen av.

¹ Julie L. Abraham, ”’Woman, Remember You’: Djuna Barnes and History” i: *Silence and power: a reevaluation of Djuna Barnes*, Mary Lynn Broe (red.), Southern Illinois University Press, Carbondale, 1991, s. 252.

² *Nattens skogar* [*Nightwood*, 1936], övers. Thomas Warburton, Lind & Co, Stockholm, 2009, s. 8. Hädanefter hänvisad till som NS följt av sidnummer i löpande text. Ibland refereras istället till den engelska originaltexten – *Nightwood*, Faber and Faber, London, 2007 – vilket markeras som N följt av sidnummer.

³ Jag tror att man gör fel i att tänka sig det komplexa språket som en tunn fernissa under vilken realistiska människor döljer sig. En läsning som aldrig förstår dem också som levande människor är förstås omöjlig, men man går miste om något när man är alltför snabb att översätta deras egenheter till psykologins och sociologins språk, och inte låter dem behålla något av sin framträdelse som typer, figurer eller varelser.

⁴ I ett brev till Emily Coleman 1934, citerat av Cheryl J. Plumb (ed.), *Nightwood: The Original Version and Related Drafts*, Dalkey Archive, Illinois, 1995, s. x–xi.

Nattens skogar är en modernistisk klassiker som fått sin status relativt sent – forskningen tog fart ordentligt först på 80- och 90-talet. Bland de olika läsningar som gjorts finns en övervikt av feministiskt och queert perspektiv, med fokus på kvinnligt eller lesbisk begär och identitet. Det har även skrivits om språket och formen (också i kombination med föregående teman), då metaforerna eller det uppbrutna narrativet undersökts, eller romanen relaterats till och placerats inom epok och genre (såsom modernism, barock, rabelaisk karneval, gotik, postmodernism etc.).

Trots den starka närvaron, många gånger explicit, av historia och tid i *Nattens skogar*, är läsningarna som behandlar dessa teman rätt få till antalet. Det påpekas dock ofta i förbigående, i texter som annars inte fördjupar sig i ämnet, att samtliga karaktärer är exilerade, och lider brist på historia eller är avklippta från den, vilket så gott som alltid beskrivs i negativa termer, som en olycka som gör dem vilsna och melankoliska. Vissa har tagit fasta på det konkreta ämnet exil, och mer specifikt den modernistiska exilszen som bildades i Paris under 1900-talets början som Barnes både tillhörde och beskrev. Detta kommer jag dock inte beröra eftersom exilfrågan i sammanhanget framstår som alltför snäv.

En av de som undersöker den vidare frågan om historiens roll är Michaela M. Grobbel i *Enacting Past and Present: The Memory Theaters of Djuna Barnes, Ingeborg Bachmann, and Marguerite Duras*, där hon vill lyfta fram (kvinno-)kroppens roll för minnesprocessen, som inte främst ska förstås som ihågkomst utan uppvisning och performance. Hon menar att Robin i slutscenen gör motstånd mot historiens myter om kvinnan och den andra, och att hennes sista akt är återkomsten av kulturens bortträngda minne av kvinnokroppen.⁵

Julie L. Abraham hävdar i ”’Woman, Remember You’: Djuna Barnes and History” att romanen inte bara behandlar historien som ämne, utan som text själv utgör historia genom att redogöra för de perspektiv som annars faller utanför den officiella historieskrivningen.⁶

Jane Marcus behandlar inte främst frågan om minne eller historia – ”Laughing at Leviticus: Nightwood as Woman’s Circus Epic” pekar ut *Nattens skogar* som en politisk roman som genom humor och grotesk parodi i Rabelais efterföljd gör motstånd mot fascismens förtryck av de avvikande i samhället – men texten berör även i en passage hur historiens förtryck projiceras och skrivs in på kroppen.⁷

I ”A Story beside(s) Itself: The Language of Loss in Djuna Barnes’s *Nightwood*” menar Victoria L. Smith att romanen är centrerad kring förlust, bland annat av åtkomst till historien för olika marginaliserade grupper, och hon försöker visa hur Barnes arbetar fram ett indirekt språk för att uttrycka den osägbara förlusten, vilket låter den framträda och delvis återvinnas.⁸

⁵ Michaela M. Grobbel, *Enacting Past and Present: The Memory Theaters of Djuna Barnes, Ingeborg Bachmann, and Marguerite Duras*, Lexington Books, Lanham, 2004.

⁶ Abraham, ”’Woman, Remember You’: Djuna Barnes and History”.

⁷ Jane Marcus, ”Laughing at Leviticus: Nightwood as Woman’s Circus Epic”, i: *Silence and power: a reevaluation of Djuna Barnes*, Mary Lynn Broe (red.), Southern Illinois University Press, Carbondale, 1991.

⁸ Victoria L. Smith, ”A Story beside(s) Itself: The Language of Loss in Djuna Barnes’s *Nightwood*”, PMLA, vol 114, nr 2, mars 1999.

Jag ska istället använda Nietzsche i min undersökning av det historiska i *Nattens skogar*, och då främst med utgångspunkt i texten *Otidsenliga betraktelser. Andra delen: Om historiens nytta och skada för livet*.⁹ Det är en text som hör till Nietzsches tidiga period, varför jag även kommer att göra några nedslag i senare verk för att fånga i alla fall något av den utveckling som sker i hans tänkande rörande de här frågorna.¹⁰

Varför Nietzsche, och varför den här texten? Både han och Barnes använder sig av en mängd återkommande bilder, varav flera är mycket lika – där finns djuret, barnet, den nedböjda mannen och maskerna, för att nämna några. Nietzsche beskriver dessutom historien som någonting som hela tiden används och skapas, och han lägger lika stor vikt vid glömskans roll som minnets, något jag uppfattar som centralt i Barnes verk.¹¹

Men till att börja med, vad menar vi med begreppet historia? För det första den egna historien; det egna minnet. För det andra ens härkomst, från andra människor och deras plats, folk, klass, kultur etc. – något som alltså ligger bortanför den egen direkta erfarenheten. För det tredje är historien också den stora Historien; den gemensamma och anonyma sammanställningen av förgångna namn, platser, handlingar och händelser, epoker och processer. Alla dessa tre är på en gång faktiska faktum och kreativa skapelser.¹²

Det problem historien ställer oss inför, enligt Nietzsche, är att den är något vi inte slipper ifrån; som varelsen med minne bär vi oundvikligen på den, och den tynger oss nedåt. Då den inte kan undkommas gäller det att hitta det rätta förhållningssättet. Det förflutnas dilemma är dock att för mycket historisk medvetenhet förlamar livet, medan för lite vetskap om ens historia gör att den i högre grad styr en och därmed gör en ofri.

Historien utgör alltså potentiellt en fara för livet, och problemet återkommer i Nietzsches olika skrifter, även om utgångspunkten och den eventuella lösningen formuleras olika i den tidiga respektive sena perioden. Vissa uttolkare har här velat se en total omsvängning, medan andra snarare ser en vidareutveckling eller förskjutning av samma tankemönster, vilket också är vad jag lutar åt.

I den andra *Otidsenliga betraktelsen* angriper Nietzsche vad han uppfattar som samtidens

⁹ Friedrich Nietzsche, "Otidsenliga betraktelser. Andra delen: Om historiens nytta och skada för livet" [*Unzeitgemässe Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Lebens*, 1874], i: *Samlade skrifter, band 2*, övers. Nikanor Teratologen, Symposium, Stockholm/Stehag, 2005. Härfter hänvisad till som OB följt av sidnummer i löpande text.

¹⁰ Jag kommer även att använda mig av Foucaults text "Nietzsche, genealogi, historia" där han både tolkar och delvis gör en omläsning av Nietzsche utifrån sin egen filosofi. Dessutom använder jag mig av Gianni Vattimos bok *Nietzsche – en introduktion*, och hans artikel "Nietzsche and Contemporary Hermeneutics", samt artiklarna "Nietzsche's Problem of the Past" av John Richardson och "Blinding Wisdom – Nietzsche's superhistorical gaze" av Hans Ruin.

¹¹ I Barnes bibliotek fanns en kopia av Nietzsches *Bortom gott och ont*, som hon alltså kan ha läst, med ett litet stycke markerat med rött: "Am I an other? Strange am I to me? Yet from Me sprung? A wrestler, by himself too oft self-wrung? Hindering too oft my own self's potency, Wounded and hampered by self-victory?", citerat av Grobbel, *Enacting Past and Present*, s. 67.

¹² Det finns ännu en innebörd av historia, nämligen som allt det som någonsin har hänt, även om *det förflutna* här vore ett mer passande ord. Denna föreställning är en abstraktion; ett begrepp vi kan uppställa men aldrig ha tillgång till. När jag använder orden förgånget och förflutet är det dock inte i denna specifika betydelse, utan som utbytbar mot historia.

historiska feber, eller övermått av historisk medvetenhet. Den beskrivs dels i termer av matsmältning: som övermåtnad, att äta utan hunger och inte kunna smälta och tillgodogöra sig födan som energi, och dels i termer av seende: att inte kunna sluta ögonen eller sova, inte kunna avgränsa sin blick och (förståelse)horisont.

Nietzsche myntar här ett antal begrepp. Först är det tre olika perspektiv på tid och historia: det *ohistoriska*, det *historiska* och det *överhistoriska*, eller förenklat uttryckt djurets, människans respektive gudens perspektiv – att vara *utan* historia, vara *i* historien, eller att befinna sig *ovanför* den. Det senare är en utblickspunkt som gör historien stillastående och avslutad, en blick som ser allt översättbart till ett visst antal återkommande fenomen och möjligheter. I detta distanserade perspektiv är historien död, inte bara i bemärkelsen statisk, utan även genom att vara oengagerande, eftersom den inte inbegriper den som tittar. Det är också en blick som ser historiens blindhet; misstagen som ständigt upprepas.

Sedan utpekar han tre sätt att använda historien: som *monumentalistisk*, *antikvarisk* och *kritisk* historia. Monumentalistisk historia är att använda det förflutnas personer och händelser som exempel och förebild för handlingar i nuet. Med den antikvariska historien tecknar människan härkomst och tillhörighet; till en plats, en kultur och ett folk, och ger sig själv rötter. Det kritiska användandet av historien innebär slutligen att döma den och peka ut dess orättvisor, att avsäga sig den för att kunna befria sig från ett eventuellt lidande och förtryck.

Texten är å ena sidan deskriptiv – dessa tre sätt är, som Hans Ruin också påpekar, sätt som människan *kommer* att använda historien på.¹³ På samma vis utgör det ohistoriska, historiska, och överhistoriska tre poler för våra möjliga perspektiv. Men i texten finns också det normativa, i viljan att finna den rätta balansen och markera gränsen för det hälsosamma och det sjukliga. Alla de tre användningarna av historien kan överdrivas och urarta när de inte befinner sig i balans och håller varandra i schack. Vidare utpekar Nietzsche det ohistoriska och överhistoriska perspektivet som boten mot den historiska febern. Den som hela tiden ser rörelse och tillblivelse blir passiv och finner ingen fast punkt eller position att handla utifrån; han befinner sig simmande och drunknande i ett hela tiden böljande hav. Handling kräver att stunden görs otidslig och avskärmad, horisonten begränsad och fastställd genom ett visst perspektiv, alltså en viss självförblindning; den kräver att reflektion tillfälligt byts mot beslutsamhet. Men även här gäller det att dosera rätt, för tagna för sig är de båda perspektiven gift för det mänskliga livet.

Förhållningssättet till historien handlar i denna tidiga text om en aktivt uppsökande relation – man upprättar en historia genom att fastställa sina rötter eller utse historiska förebilder – och här finns också tron på att man kan välja att delvis stänga historien ute, begränsa sin horisont eller sitt födointag till gagn för livet, handlingen i nuet och dess kreativa potentialen. Han tänker sig att livet behöver en, som han kallar det, skyddande atmosfär.

¹³ Hans Ruin, "Blinding Wisdom – Nietzsche's superhistorical gaze" i: *The past's presence: Essays on the Historicity of Philosophical Thinking*, Marcia Sá Cavalcante Schuback & Hans Ruin (ed.), Södertörn philosophical studies 3, Södertörns högskola, 2006, s. 135.

I sina senare skrifter kommer Nietzsche dock att betona vikten av just en historisk medvetenhet, men det är då inte längre frågan om ett bevarande eller beundrande av historien, utan ett granskande och avtäckande av de vi är och blivit, det han kallar *genealogi*. Den söker göra instinkter, drifter, sånt vi tror är naturligt eller självvalt till något historiskt, och visa på dess uppkomst och tillblivelseprocess. Han uppvisar här med andra ord en långt större tilltro till förmågan att tillgodogöra sig och smälta historia; en förskjutning av gränsen för vad som är skadligt eller ej.¹⁴

Den historiska frågan i andra *Otidsenliga betraktelsen* är hur och till vilken grad det främmande och andra (alltså historien) ska göras eget, medan frågan som ställs i början av *Till moralens genealogi* är vilka vi är.¹⁵ Frågan är egentligen densamma fast med olika tyngdpunkt – från hur vi skapar oss själva (och vår historia) till hur vi redan är skapade, eller – från frågan om hur vi gör det andra eget, till framvisandet av hur det andra, eller *de* andra, redan bebor oss. Dessa båda perspektiv utesluter inte varandra – vi är aldrig helt och hållet determinerade av vår historia, lika lite som vi någonsin kan stå helt fria ifrån den. Vi är alltid styrda, samtidigt som det alltid finns ett visst utrymme för självskapelse.

De flesta läsningarna av *Nattens skogar* pekar ut en brist på historia. Genom att välja just denna Nietzschetext verkar jag onekligen hävda motsatsen: att karaktärerna lider av för mycket historia. Men jag tror i själva verket att båda dessa ståndpunkter är förenklingar, och att det snarare handlar om fel förhållningssätt till historien.

Min frågeställning är alltså hur tillgången av historien ser ut i *Nattens skogar*; hur historien används och görs närvarande, eller oundvikligen ger sig till känna.

I första avsnittet behandlar jag glömska genom en läsning av Robin som det ohistoriska djuret. Det andra handlar om skapandet av bo och härkomst genom samlandet av ting, och det tredje om historia som historieberättande. Fjärde avsnittet undersöker användandet av masker och roller, och det sista tittar på historiens inskription på kroppen.

¹⁴ Under sin allra sista period framlägger sedan Nietzsche också teorin om den eviga återkomsten (idén om en cirkulär tid), som jag dock inte kommer att ta upp, trots att den onekligen utgör en viktig fas i hans tankar om tid – dels av utrymmesskäl, och dels för att jag bedömer att den inte bidrar nämnvärt till analysen av *Nattens skogar*.

¹⁵ ”vem är jag egentligen?” [...] Vi är [...] av nödvändighet främmande för oss själva”, ”Till moralens genealogi” [*Zur Genealogie der Moral*, 1887], i: *Samlade skrifter, band 7*, övers. Peter Handberg, Symposion, Stockholm/Stehag, 2002, s. 191.

Djur och glömska

Djuret är ett återkommande inslag i *Nattens skogar*, vilket inte är så konstigt med tanke på titeln. Där finns en uppsjö fåglar, ett gråtande lejon, en huvudlös häst, en annan sörjande häst samt en vettskrämd ko, för att bara nämna några. Ytterligare arter ingår i olika metaforer, och flera av karaktärerna liknas stundtals vid djur (och ofta just ”djur”, utan närmare specifikation). Den rika förekomsten av dem gör det omöjligt att urskilja någon enskild betydelse de skulle ha i romanen – de är det främmande, det driftstyrda, det språklösa, det anonyma – men jag ska fokusera på en betydelse, som jag också tycker framstår som en av de mer centrala. Nämligen djuret som det ohistoriska.

Även om flera av karaktärerna vid vissa tillfällen liknas vid djur, så är Robin den som mest genomgående får bära rollen. På många vis liknar hennes existens i själva verket det ohistoriska tillstånd som Nietzsche tecknar i den andra *Otidsenliga betraktelsen*.

Nietzsches text börjar med ett möte mellan djuret (i form av en betande ko) och människan, mellan en ohistorisk varelse och en nedtyngd av historia. Djuret lever i nuet, och genom sin glömska ser det ”varje ögonblick verkligen dö, sjunka undan i natt och dimma och för alltid utplånas”, medan människan samlar på sig det förgångna, ständigt bär det med sig, för ”hur långt och snabbt hon än må springa så följer kedjan med”; även när ögonblicket är förbi så kommer det ”dock ständigt igen som vålnad och stör ett senare ögonblicks ro” (OB 83). Djuret däremot lever i en särskild lycka som består i avsaknaden av oro, sorg och vemod, något människan avundas det. Deras möte kan dock bara resultera i tystnad:

”Människan frågar väl ibland djuret: varför talar du inte med mig om din lycka utan iakttar mig bara? Djuret vill också svara och säga, det kommer sig av att jag ständigt med detsamma glömmer vad jag ville säga – då glömde det dock redan även detta svar och teg: så att människan förundrade sig däröver” (OB 83).

Robin har kallats romanens tysta centrum, och hon är den som alla de andra karaktärerna dras till och förundras över, som ingen får något grepp om, varken bokstavligt eller metaforiskt. Hon kommer och går lika lättvindigt, lämnar varje förhållande utan förklaring, och förblir en sorts anonym och gåtfull icke-karaktär. Hennes förflutna får vi aldrig veta något om (bortsett från att hon är amerikan), och detta sätter henne i stark kontrast till de övriga karaktärerna som ständigt är i kamp med historien.

Hennes tystnad och motvilja att tala är också ett återkommande drag. Till exempel upplever Felix att han ”kunde tala till henne, berätta henne vad som helst, trots att hon själv var så tyst” (NS 41). Om det nyfödda barn hon inte vill ha säger hon: ”Varför inte hålla tyst om honom? [...] Varför prata?” (NS 47), och till Jenny: ”[t]ig, du vet inte vad du talar om. Du bara talar hela tiden och du vet aldrig nånting” (NS 69). Tal är för henne ”någonting tungt och oförklarad [unclarified]” (NS 102), och hon beskrivs som en skådespelerska som undanhåller sitt ordförråd till dess hon en dag ska stå på scenen (NS 39).

Att vi får veta så lite om henne betyder dock inte att hon inte beskrivs. När Felix försöker sammanfatta sin syn på henne för Matthew säger han att han ”aldrig någonsin har haft en helt tydlig föreställning om henne. Jag hade en bild av henne, men det är inte samma sak. En bild är ett uppehåll som tanken gör mellan två osäkerheter” (NS 96).

Och bilder av Robin får man i en oändlig räckvidd. Det Nietzsche tar som exempel på det ohistoriska är djuret och barnet, och Robin figurerar som båda. Vidare menar han att den historiska febern är en sorts ”sömnlöshet”, att inte kunna stänga ögonen, och här är Robins tillstånd dess motsats – hon benämns som *la somnambule*, sömngångaren, och verkar ständigt vara till hälften sovande eller blind.

När hon första gången framträder i boken ligger hon sovande i sin säng, och verkar då snarare tillhöra växt- än djurriket – hon beskrivs som ett stycke ren natur; som jord och svampar, vatten och förmultning, och rummet som en djungel. Så väcker också doktorn henne med vattnet från en vattenkanna, som vore hon faktiskt en växt.

Väl vaken är hon ändå märkligt frånvarande. Hon sluter åter ögonen och Felix märker ”att han fortfarande såg dem svagt klara och tidlösa bakom ögonlocken – den långa obestämda synvidden hos vilda djur som inte har tämt fokaldistansen för att kunna möta människans blick” (NS 39). I det efterföljande stycket beskrivs ”en kvinna som är djur på väg att förmänskligas”, och senare i boken är hon ”ett vilt väsen inspärtrat i kvinnohud” (NS 123). Lik ett barn leker hon även med leksaker: tåg, djur, mekaniska bilar, dockor och tennsoldater (NS 124) samt har en ”skrämmande sorts primitiv oskuld” enligt doktorn – och finner hon ingen som bekräftar den så ”skaffar hon sig sin oskuld själv” (NS 101).

Barnet, djuret och sömnen sammanförs i följande bild, där hon beskrivs som:

liksom flytande blå under huden, som om tidens hud hade blivit flädd av henne och med den allt samröre med kunskap. Ett slags uppmärksamhetens givakt; ett ansikte som kommer att åldras bara av en fortsatt barndoms nötande slag. Tinningar som på ungdjur med växande horn, som sovande ögon (NS 114).

De sovande ögonen kan också bytas mot en viss blindhet, som när Felix noterar att Robins händer stundom tycks ersätta hennes ögon, som hos en blind som famlar över ett ansikte i mörkret (NS 42). Och både sömn och blindhet är kopplat till glömska. Robin behöver andra för att komma ihåg henne, för hon kommer inte ihåg sig själv (NS 104).

Ändå bär hon på ett märkvärdigt sätt också på historien. Men det är som om hon bar den på utsidan istället för på insidan: ”Hon var graciös och ändå undvikande svårgripbar, som en gammal staty i en trädgård som symboliserar de många väder den har utstått och inte längre är så mycket människoverk som ett verk av vind och regn och hjorden av årstider, och som fastän gjord till människans avbild är en gestalt av undergången” (NS 42).

Det märke historien har lämnat hos henne är yttre spår snarare än minne, så som ett djur kan ha ärr utan att komma ihåg orsaken. På ett liknande vis tänker sig Felix henne omgiven av

det förflutna som ett spindelnät, så som den förtätning i luften som bildas kring ett gammalt hus – fastän förtätad ”inte av ålder utan av ungdom”. Och kanske är det detta, fortsätter han, ”som förklarar att jag kände mig så dragen till henne” (NS 102). Hon rör sig nämligen delvis i en dunkel och otidslig värld, som Felix i sin besatthet av historien önskar avtäcka; en önskan han sammanfattar mot bokens slut:

En gång [...] ville jag [...] gå bakom kulisserna, liksom bakom scenen, bakom vårt tillstånd i nuet, för att få reda på tidens hemlighet, om jag kunde; kanske är det bra att det är en omöjlig strävan för en frisk tanke.

Man måste, det vet jag nu, vara en smula galen för att kunna se in i det förflutna eller i framtiden, en smula berövad sitt liv för att känna livet, det dunkla livet – det dunkelt synliga tillstånd i vilket min son lever; det kan hända att det är vad baronessan [Robin] försöker uträtta (NS 104).

Genom sin glömska är Robin på ett sätt berövad sitt liv, men det obrutna nuet ger också en sorts otidslighet och evighet, även om det just därför inte kräver samma uppmärksamma närvaro som det nu de flesta av oss känner.

I en fotnot till sin text ”Nightwood: ’The Sweetest Lie’” föreslår Judith Lee att tidens betydelse i *Nattens skogar* skulle kunna studeras utifrån Julia Kristevas teori om maskulin och feminin temporalitet, där den maskulina tiden förstås som historia; en linjär förflyttning med avfärd, framåtrörelse och slutmål, medan den feminina tiden är cyklisk, och därmed innebär en evig återkomst och förnyelse. Kristeva knyter ytterligare en tidslig form till det feminina, nämligen det hon kallar en monumental temporalitet, vilken är den som Lee tänker sig att Robin innehar, och som innebär en upplevelse av tiden som tidlöshet, utan snitt.¹⁶

Men Robins tillstånd förblir inte oförändrat. Det sker en rörelse i formen av en båge; först uppväckelse och därefter en kamp för att återvända. Felix, Nora och Jenny försöker alla i tur och ordning hålla henne kvar genom att väcka henne och förankra henne i nuet. De försöker inpränta minne i henne, och därigenom löfte.

Att uppfostra ett djur som *kan avge löften* – är det inte just den paradoxala uppgift som naturen tagit på sig vad människan beträffar? är det inte problemet *om* människan i egentlig mening?... Att detta problem i så stor utsträckning fått sin lösning måste synas desto egendomligare för den som till fullo vet att värdera den kraft som motverkar detta, nämligen *glömskan*. Glömskan är inte bara en *vis inertiae*, vilket de ytliga inbillar sig, den är tvärtom en aktiv, en i strängaste mening positiv hämningsförmåga.¹⁷

Så utpekar Nietzsche scenen för minnets uppkomst i *Till moralens genealogi*. Gentemot

¹⁶ Judith Lee, ”Nightwood: ’The Sweetest Lie’” i: *Silence and power*, not 6, s. 396. Kristevas idé om temporalitet återfinns i texten ”Women’s Time”. Som jag uppfattar det handlar det här om hur tid *erfars*, men jag tror att en undersökning av tidens mening i *Nattens skogar* tjänar på att också se hur tid *används*, och mer specifikt, användningen av både minne, glömska och historia.

¹⁷ Nietzsche, ”Till moralens genealogi”, s. 225.

glömskans kraft har vi utvecklat den motsatta förmågan; att kunna sätta den ur spel för att minnas ett löfte. Minnet är då inte bara något man inte kan bli av med, utan inbegriper en vilja, samt tanken om denna viljas kontinuitet; den är ett sätt att gå i god för sitt framtida jag. Detta kräver ett arbete med en själv, och innebär en social tvångsjacka som gör människan beräknelig och civiliserad. Till sist inlemmas detta yttre tvång i jaget och blir till samvete.

Men själva skapandet av minnet tänker sig Nietzsche sker genom smärta och olika former av tortyr: ”kanske är ingenting rent av mer fruktansvärt och kusligt i människans hela förhistoria än *mnemotekniken*. ”Man inbränner något så att det stannar i minnet: endast det som inte *upphör att göra ont* stannar kvar i minnet.”¹⁸ Nu tillfogar vi istället oss själva denna smärta genom vårt dåliga samvete och känslan av skuld.

Felix visar alla saker och platser han känner för Robin, och berättar alla historiska fakta han lärt sig, men det första som på allvar verkar hota att förankra henne i nuet (och tidens kronologi) är sonen hon föder. Hon liknas vid ett barn ”som har gått rätt in i en begynnande fasa” och ”som om hon gjort någonting obotligt, som om denna handling hade fångat hennes uppmärksamhet för första gången” (NS 47). Strax därefter lämnar hon dem, som för att fly den kronologi som hotar inspärja henne med minne och löfte; förflutet och framtid. Genom sin aktiva glömska kan hon ge sig själv sin oskuld.

Efter Felix möter hon Nora. Och redan tidigt får Nora tanken att ”Robin hade kommit från en värld hon skulle återvända till” (NS 54). Robin börjar vandra, är ute på nätterna, men kommer alltid tillbaka. Nora blir dock långsamt alltmer förtvivlad, det tar slut, och hon berättar för Matthew:

hon sov och jag slog henne vaken. Jag såg henne vakna och bli besmutsad inför mig, hon som hade lyckats hålla sig hel under den sömnen. [...] Jag visste ju inte, jag visste inte att det skulle bli jag som gjorde det förfärliga! Ända dittills hade ingen röta rört vid henne, och inför mina ögon såg jag hur hon ruttnade (NS 123).

Noras anklagelser väcker Robin till skuld och nedsmutsning. Samtidigt säger doktorn att ”det att du håller fast vid henne är hennes enda lycka och därför hennes enda olycka” (NS 108). Att någon älskar och minns henne gör att hon finns, gör att hon minns sig själv. Det är kanske en lycka, men lika mycket en plåga eftersom det tar ifrån henne frihet och oskuld. Noras sista ord till doktorn är att om han ser Robin ska han hälsa ”att hon ska göra som hon måste, men inte glömma” (NS 126).

Men man kan se det som att det är just vad Robin försöker göra i det sista kapitlet, att hon påbörjar en sorts nedstigning tillbaka till det tillstånd hon kom ifrån. Hon har följt med Jenny tillbaka till Amerika, börjar resa planlöst och går in i de kyrkor som kommer i hennes väg. Det gjorde hon redan under tiden med Felix, men ”nu steg hon in i en kyrka som för att avsäga sig någonting”, och hennes bön är en ”tanketomhet” (NS 139). Hon vandrar i skogen,

¹⁸ Nietzsche, ”Till moralens genealogi”, s. 228.

talat med djuren och smeker deras päls ”så att deras ögon smalnade och tänderna grinade fram, och hennes egna tänder blottades som om hon hade lagt handen på sin egen nacke” (NS 139). Det är en upplösning som sker, och blir än starkare när hon lägger sig på marken och ”plånas ut, liksom en regndroppe blir anonym i dammen där den har fallit” (NS 140); en beskrivning som påminner om Nietzsches karakterisering av djurets ohistoriska vara: ”det går helt upp i det närvarande likt ett tal utan att något underligt bråk står kvar” (OB 83).

Men Robin rör sig också mot Noras hem, som om det fanns ett sista minne, en sista skuld att lösgöra sig från. Nora finner henne inne i det förfallna kapellet nära sitt hus, och så följer romanens kanske mest berömda scen, där Robin sjunker ner på golvet, börjar gny, visa tänderna och till sist skrattande och gråtande också skäller mot Noras hund, som livrädd försöker försvara sig. De rör sig kring varandra i en sorts hotfull dans, innan hon slutligen ger upp och de båda lägger sig utmattade på golvet.

T. S. Eliot tyckte att det sista kapitlet skulle strykas då det rubbade balansen, medan många läsningar senare har pekat ut det som romanens mest centrala scen, vars gåtfullhet har lockat till en hel uppsjö skilda tolkningar. Av dessa ska jag framförallt diskutera Michaela Grobbels läsning.

Grobbel vänder sig uttryckligen mot idén om Robin som ohistorisk, och mot slutscenen som ett återvändande där hon ”resumes her place in the pre-evolutionary, prehuman, and preverbal development”.¹⁹ Hon tänker sig nämligen att Robin inte bara är kvinna utan dessutom ”Kvinna”; myten som löper genom historien om den evigt andra (passiv, intuitiv, i samklang med naturen etc.) – en idé som fråntar historiens alla verkliga kvinnor möjligheten till egen subjektivitet och erfarenhet. Grobbel tar de många bilder vi får av Robin som exempel på hur de olika karaktärerna hela tiden gör henne till denna myt, varför hon aldrig själv får komma till tals och bli till som individ. Slutscenen ska då ses som en motreaktionen mot denna behandling och mer generellt mot hela den historieskrivning som upprepar denna myt. Grobbel menar att Robin i romanen blir kulturens förträngda minne, ett minne som genom hennes akt återkommer och framvisar det glömda, nämligen den riktiga, kroppsliga kvinnan bakom myten.

När Grobbel avvisar idén om Robin som ohistorisk är det alltså delvis för att hon anser att idén begränsar och berövar henne subjektivitet, och, som hon formulerar det, förflyttar henne tillbaka i utvecklingen. Men följer man Nietzsche är glömska inte nödvändigtvis att passivt sjunka tillbaka i förhistoria, utan något aktivt. Glömskan existerar inte bara som tomhet, som avsaknaden av minne, för enligt beskrivningen i *Till moralens genealogi* finns glömskan där redan innan minnet skapas, i form av en kraft som arbetar som skyddande skärm. Och i *Otidsenliga betraktelser* är glömskan ett aktivt val, en partiell självförblindning, som utgör receptet för samtidsmänniskan och hennes förmåga att handla och skapa.

I både min och Grobbels läsning är Robins agerande en form av motstånd mot försöken att

¹⁹ Grobbel, *Enacting Past and Present*, s. 33.

hålla fast henne; genom en mytisk förståelse enligt Grobbel, eller genom minne och löfte som jag föreslagit. Att Robin skulle stå för det evigt kvinnliga blir dock lite märkligt med tanke på hur många gånger hon beskrivs som gosselik, en prins, samt bredaxlad med stora munkfötter. Hon är dock förvisso den andra, i det att hon alltid är det främmande – men framförallt genom att vara både och: vuxen och barn, djur och människa, man och kvinna, otidslig och alltidslig – eller kanske snarare ingendera.²⁰

Men hur ska vi förstå själva akten? Grobbel hävdar att Robin som hund intar rollen som både jägare och jagad (i förhållande till den andra hunden) och att hon därigenom samtidigt är själv och annan. Man kan också tänka sig att hon försöker avyttra sig minnet och skulden till Nora genom att tillfälligt göra sig till precis det Nora önskade att hon skulle vara, nämligen en lydande trofast hund. Att inta den rollen blir ett sätt att visa fram den och kasta den tillbaka mot betraktaren. Kanske är det också en akt riktad lika mycket mot Noras minne som mot det egna, ett försök att lägga deras gemensamma historia i ruiner. Vad vi får se är det som doktorn tidigare benämnt som Robins skrämmande, primitiva oskuld, och det är först här epitetet skrämmande får sin fulla innebörd. Doktorn fortsätter: ”[d]en kan kanske anses ’depraverad’ av vår generation, men vår generation vet inte allt” (NS 101).

Museum, samling, bo

Ordet museum förekommer två gånger i romanen, först för att beskriva Felix föräldrars hem, och senare Noras och Robins.

Guido Volkbein, Felix far, är en italiensk jude som fått sitt efternamn och sin barontitel genom ett förfalskat släkträd som placerar honom i den österrikiska ätten. Hans och hustrun Hedvigs hem, som är ett ”museum över deras möte”, skvallrar också det om ett försök att närma sig den ärofulla historien: där hänger bland annat kopior av Medicivapnet och den Österrikiska örnen, där står tunga möbler i ek och valnöt, på sängkläderna finns det Volkbeinska vapnet, och rummen ”befolkades av romerska fragment, vita och utan sammanhang; benet av en löpare, det kyligt bortvända huvudet av en matrona avslagen vid barmen” (NS 16).²¹ Men de romerska inslagen, tänkta att skänka lite av det Romerska rikets

²⁰ Smith är inne på samma spår som Grobbel, men menar mer allmänt att Robin står för minne och historia, i ”A Story beside(s) Itself: The Language of Loss in Djuna Barnes’s *Nightwood*”, s. 198. Man kan i alla fall säga att eftersom Robin och historien båda utgör det främmande och andra för romanens övriga karaktärer, så har de liknande relationer till dem. Men kan man tänka sig minne och historia som något ohistoriskt och glömskt, såsom jag beskrivit Robin? Kanske kan i alla fall historien vara glömsk – om vi tänker historia som allt det förflutna som hänt utgörs den ju till största del av just det glömda. *Om* vi ska tänka oss Robin som historia blir det alltså genom en bild av den som något som bara går framåt, blint, och lämnar ruiner efter sig – som en variant av Benjamins historiska ängel som blir blåst in i framtiden, fast utan den bakåtvända blicken och viljan att återvända för att laga det krossade, och i ängelns ställe en varelse någonstans mellan ängel, barn och djur.

²¹ Oavsiktligen påminner dock matronan om Hedvig, och benet om det minne Guido bär som sitt eget av hur hans judiska förfäder år 1468 fick löpa gatlopp med snaror kring halsen som underhållning för de kristna.

ära, vittnar bara om en sönderslagen och hopplockad historia.

På en vägg hänger också två gigantiska porträtt i naturlig storlek av det som ska föreställa Guidos föräldrar – en florentinsk kvinna klädd i pärlor och krås, samt en man till häst i vad som mest liknar en maskeraddräkt – men som i själva verket avbildar två skådespelare från forna tider. ”Guido hade hittat dem i någon bortglömd och dammig vrå och köpt dem sedan han blivit säker på att han skulle behöva ett alibi för sin härkomst” (NS 17).

Syftet med ett museum är att bevara och visa upp en samling föremål, samt den historia som hör till. Sakerna har sin mening i det förflutna snarare än i nuet, de är ting snarare än don att använda, för att låna Heideggers termer, och är alltså inte innefattade i det levda livets sammanhang. Guidos vilja att bevara och dessutom värda dessa föremål gör honom till ett utmärkt exempel på den antikvariska människa som Nietzsche beskriver. Den antikvariska historien är den som ger rötter och tillhörighet, och tar sig uttryck genom ett ”bevarande och vördande” av det förflutna (OB 96). ”Ägandet av förfäders möbler förändrar i en sådan själ sin innebörd: för själen ägs snarare av dessa. Det lilla, det inskränkta, det murkna och föråldrade erhåller sitt eget värde och sin egen oantastlighet därigenom att den antikvariska människans bevarande och vårdande själ flyttar över i dessa ting och där skapar sig ett hemtrevligt krypin” (OB 96), eller snarare ett hemligt bo [ein heimisches Nest]. Just ett sådant bo är det Guido försöker bygga åt sig, även om tingen han omger sig med inte ägts av hans riktiga förfäder, utan av de han valt ut åt sig själv.

Det är dock inte fullt så enkelt som att det finns sant och falskt ursprung. När den antikvariska människan blickar bakåt mot sin härkomst är det inte mot en enhetlig punkt, utan snarare ut över ett kaotiskt fält: ”Ibland hälsar hon själv över vida fördunklande och förvirrande århundraden sitt folks själ som sin egen själ: att fullständigt känna och kunna ana sig till, att spåra längs nästan utplånade spår, att instinktivt riktigt läsa det förgångna hur överskrivet det än må vara, att snabbt förstå av palimpsester, ja polypsester – det är hennes gåvor och dygder” (OB 96).

En palimpsest är ett pergament där den första texten tvättats bort och ersatts av en ny. *Pali* betyder ”igen” på grekiska, så en *polypsest* (ett ord Nietzsche uppfinner här) innebär ett flerfaldigt borttvättande och omskrivande. Det finns alltså inget ”rent” ursprung – något som Foucault också betonar i sin läsning av Nietzsche.²²

Ursprunget, säger Foucault, är alltid lågt, i betydelsen trivialt och skrattretande; det är slumpartat och kommer sig ur oförenliga motsättningar. Tanken på ursprunget som en sorts första, sann identitet som därefter förändras och förvanskas av yttre tillfälligheter är bara en metafysisk dröm. ”Att följa det invecklade rotsystemet i en härkomst [...] det är att upptäcka att roten till vad vi vet och är inte är en sanning eller något evigt vara, utan bara någon yttre tillfällighet”, och det blir därför möjligt att ”upplösa jaget och låta tusentals nu glömda

²²Michel Foucault, ”Nietzsche, genealogi, historia”, i: *Diskursernas kamp*, övers. Lars Bjurman, Symposium, Stockholm/Stehag, 2008.

skeenden spela på syntesens tomma plats”.²³ Även i *Nattens skogar* avvisar Matthew vid ett tillfälle idén om det rena ursprunget: ”Människan föds som hon dör, förkastande renligheten [...] Orsaken till vår renlighet är alltså tydlig; renlighet är en form av olust; vårt bristfälliga rasminne är avlat av fruktan. Ödet och historien är osnygga [untidy]; vi fruktar för minnet av denna oordning” (NS 101).

Nietzsche talar alltså om att den antikvariska människan hälsar sitt folks själ som sin egen, att det handlar om att ”instinktivt riktigt läsa” det förgångna. Detta antyder förstås att det finns rätt och fel folk att hälsa som sitt eget. Men man skulle också kunna betona *läsandet* av det förflutna och dess ”nästan utplånade spår”, och att det alltså innebär ett *tolkande* av historiens härva. Man kan även betona den hälsande gesten, som också fungerar performativt genom att en relation upprättas genom själva handlingen. Härkomst är något som uttolkas ur en rad överskrivningar och bortsuddanden, och denna tolkning blir själv ytterligare ett överskrivande.

Även Nora och Robins hem är ett ”museet över deras möte”. Där samlas ”cirkus-stolar, trähästar från en gammal karusell, venetianska kandelabrar från Lopptorget, scenridåer från München, keruber från Wien, kyrkdraperier från Rom, en spinett från England och en brokig samling speldosor från många länder” (NS 53). I uppräknningen noteras var alla ting kommer ifrån, men vi vet inte om detta utgör en karta över deras resor eller bara en sorts inlånad historia.

Grobbel menar att både Felix och Nora försöker göra Robin till ytterligare ett föremål i sina samlingar.²⁴ Jag håller dock inte med. Snarare än att göra henne till ting försöker de göra henne mänsklig, i betydelsen historisk, med minne. Samlingen har inget enhetligt ursprung, men flera av tingen har någon form av cirkusanknytning: stolarna, hästarna, scenridåerna och draperierna – och påminner om parets första möte på cirkusen. Att hemmet är ett museum över deras möte kan alltså tas rent bokstavligt. Det är en sorts yttre ersättning för minnet, ett sätt att konservera och göra deras möte närvarande för Robin eftersom hon glömmer. Därför vågar Nora inte heller flytta på någonting, av rädsla för att Robin inte ska känna igen sig och åter gå vilse. Syftet är att hålla henne kvar, förankra henne (om inte annat så i alla fall med dåligt samvete) eftersom hon saknar det egna minne som annars skulle göra detta. Senare ska också doktorn formulera det som att Nora byggt ett bo åt en fågel och hindrat den i dess öde (NS 110).

Även de andra karaktärerna klamrar sig fast vid olika föremål. Felix har de två porträtten av sina påhittade släktingar med sig under sina resor. Guido den yngre, Felix son, bär ständigt den ”gudsmoder av metall” som han fått av sin far i ett nött band om halsen, och kallar den enligt Matthew för mamma (NS 135). Tingen är inte minnesföremål i bemärkelsen att de representerar ett minne eller hjälper en att minnas, utan i båda fallen är föremålen ersättningar

²³ Foucault, ”Nietzsche, genealogi, historia”, s. 106.

²⁴ Grobbel, *Enacting past and present*, s. 28.

för minnen som saknas – Guido minns inte sin mor, och Felix inte sina släktingar.

Även Jenny omger sig med en samling saker som ska ge henne minnen och historia. Hon samlar saker som tillhört andra, även gester och känslor som hon försöker härma: ”[h]ennes väggar, hennes skåp, hennes lådor myllrade av livsupplevelser i andra hand. [...] Hon bar någon annans vigselring på fingret; ett fotografi av Robin taget för Noras räkning stod på hennes bord. Böckerna på hennes hyllor var utvalda av andra. Hon bodde bland sina tillhörigheter som en gäst i ett rum som fått stå ’precis som det var då –’” (NS 61–62). Till skillnad från Guidos hopsamlade bo är detta alltså inte ett museum över henne själv och hennes historia. Hon förflyttar inte sig själv till tingen, som Nietzsche skulle uttrycka det, utan låter dem fortsätta bära andras minnen och erfarenheter, varför de fortsätter att vara något främmande, och hon en gäst ibland dem.

Vi får en noggrann beskrivning även av doktor Matthews bo, men det är raka motsatsen till ett museum. Rummet beskrivs som en grav: litet, stökigt och skitigt, men en grav han bestämt sig för att bebo ”med största möjliga livaktighet” (NS 71). Där finns olika medicinska instrument, en hel uppsjö smink, damunderkläder som väller ut ur byrålådorna samt en full slaskhink. Tingen är uppenbarligen inga prydnadssaker och heller inga minnesföremål – det är slitna verktyg och produkter; saker som används.

Den värsta samlaren är Felix. Han har en stark passion för historia och ”det gamla Europa”. Passionen yttrar sig som förlägenhet och vördnad, ständigt böjer han huvudet i en lätt bugning inför allt och alla som han uppfattar som ”nånting”. Men han söker också ständigt efter de rätta föremålen att vörda; det är först kungar och adel, innan han övergår till att erövra alla historiska kunskapskärvor han kan komma över: lagar, dikter, folksagor, ritningar samt slott och kyrkor och deras förflutna.

Om det antikvariska användandet av historien hamnar ur balans och överdrivs så riskerar det, menar Nietzsche, att bli ett samlande och bevarande av vad som helst; ”ett blint samlarraseri, ett rastlöst hopradsande av allt som en gång funnits” (OB 98) – den saknar på ett sätt proportioner och finner allt lika viktigt. Felix säger själv att ju mer man lär sig desto mindre vet man, för det hjälper inte att veta olika saker om en stad (bortsett från vilken den mest kända byggnaden är) om man inte själv har bott där och kan sätta sakerna i rätt proportion till varandra – ”[a]nnars skulle det bara förvirra mig att få veta att Jean i den staden dränkte sin hustru rätt upp och ner i en brunn; i samma stund som jag ser det för mig kommer den händelsen att te sig lika hög som byggnaden” – varpå doktorn svarar att hans hängivenhet för det förflutna är som ett barns teckning (NS 96). Felix har alltså, som typexemplet på en man med historisk feber, en horisont som hela tiden är i rörelse, så att perspektivet ändras, och bilden av historien och dess proportioner ständigt förändras och förvrängs på olika vis.

I kontrast till detta har han sin fasters redogörelse av föräldrarna han aldrig lärde känna, en enhetlig berättelse med fast perspektiv. Han säger en gång till doktorn att ”[m]in släkt har bevarats därför att jag känner den endast genom en enda kvinnas minne, min fasters; därför är

den entydig, tydlig och oföränderlig. På den punkten kan jag skatta mig lycklig; därigenom har jag en känsla av odödlighet. Vår grundföreställning om evigheten är ett tillstånd som *inte kan förändras*” (NS 97). Och han eftersträvar en historia som på samma vis är exakt och enhetlig; som ligger fast och evig, och han önskar att det förflutna bara kunde ”helna en aning” (NS 19). Just därför dras han till Robin när han möter henne – i henne ser han ”vägen tillbaka”, ser ”de båda hälfterna av ett itusprängt öde”, en ”evig vigsel återkastad mot rasminnet” och möjligheten att ”närma vårt ansikte till blodet på våra förfäders läppar” (NS 39). I sin otidslighet verkar hon bära på det odödliga, på kontinuitet, och påminner kanske även om ett paradisiskt ursprung.

Bevarandet och konserverandet har det eviga som sitt mål, och det finns alltid en risk menar Nietzsche, att detta skymmer nuet och rentav vill hejda allting nytt. I alla fall är Felix oförmögen att delta i nuet och ta det till sig. Bortanför fasterns berättelse har den exakta historien upphört, och om hans resande kors och tvärs får vi inte veta någonting, för detta kan han inte tillgodogöra sig på samma sätt. Han saknar, liksom Jenny, kontakt med sin egna levda erfarenhet.²⁵

Legend och lögn

Historia är inte det förflutna som sådant, utan såsom ordet antyder det förgångna förmedlat som berättelse. Doktor Matthew O’Connor är den karaktär som framförallt tar på sig rollen som historieberättare, och i hans utläggningar finns alltid glidningen mellan att berätta Historien och att berätta en historia. Första gången han framträder i romanen ger han en sorts programförklaring:

tänk på alla historierna som har så lite att betyda! Det vill säga, som blir bortglömda trots allt som människan minns (ifall hon inte minns sig själv) bara därför att de har hänt någon som saknat utmärkelse eller ämbete eller adelskap – det är det vi kallar legend och det är det bästa en fattig fan kan göra av sitt öde; det andra [...] det kallar vi historia, det bästa storkaxarna kan göra av sitt (NS 23).

I det oräkneliga antal anekdoter som hans långa utläggningar innehåller figurerar kända såväl som okända historiska personer och händelser. Berättelserna kommer dessutom alltid som svar på en fråga eller ett beklagande, för att trösta, vägleda eller varna. De ska visa på en analogi (han inleder ofta med ”det får mig att tänka på” eller ”det är precis som”), men likheten är många gånger höljd i dunkel.

Vad vi får är en förvrängd form av den monumentaliska historien, som ska agera förebild för handling, och vara lärare, tröstare och varnare. För Nietzsche handlar det här om att se

²⁵ Vilket även påpekas av Grobbel, *Enacting Past and Present*, s. 28.

enskildheter i det förflutna, det ovanliga och osannolika, det enstaka fall där enskilda individer kom att skapa förändring, och att bevara minnet av dessa händelser eftersom ”det som en gång lyckades vidare utvidga och med ett skönare innehåll fylla begreppet ’människa’, det måste också evigt vara förhanden för att evigt förmå detta” (OB 91).

Men för att kunna användas som modell för nuet måste historien anpassas. För att se en korrespondens måste den historiska händelsens detaljer slipas bort, en mer abstrakt berättelse plockas ut – och här kommer historien oundvikligen att lägga sig på gränsen till dikten genom att i viss mån förskjutas och förskönas, ”ja det finns tider som inte alls förmår skilja mellan ett monumentaliskt förgånget och en mytisk fiktion” (OB 93). Det senare är för Nietzsche en gräns som inte bör överskridas; det innebär en obalans där allt för mycket av historien glöms medan annat blir idealiserat till något så abstrakt att det kan användas som modell för allt möjligt, och av människor som inte alls förstått och tillägnat sig historiens läxa.²⁶

Doktors berättelser är alltså, på så gott som alla punkter, en omvändning av detta. Korrespondensen är svårutredd, händelserna (om de någonsin ägt rum) är mytifierade, fikcionaliserade eller förvrängda, och istället för stordåd, som ”utvidgar begreppet människa”, är det låga, kroppsliga, sorgliga och triviala händelser som återberättas. Apropå lidande beskriver Matthew t.ex. de gamla prostituerade han såg en gång på London Bridge (NS 11–112), när han irriterat försöker förmå Nora att släppa tanken på Robin säger han att ”[d]å var min farbror Octavius förmer, forellkittlaren från Itchen; han åt sin fisk när han hade fångat den!” (NS 108), och angående Jenny hävdar han att hon ”gjorde det som var lika illa och olämpligt som det Katarina av Ryssland gjorde när hon använde gamle Poniatovskis tron till nattstol” (NS 89). När Felix frågar doktorn varför Robin egentligen gifte sig med honom blir svaret:

Se till exempel på fallet med hästen som visste för mycket [...] hon stod på morron och såg in mellan grenarna, cypress eller hemlockgran. Hon bar sorg efter nånting som hade tagits ifrån henne i ett bombardemang under kriget – att döma av hur hon stod så låg detta nånting mellan hennes hovar – hon rörde inte en gren, fast hennes hud var en flod av sorg; hon var fördömd upp till hasorna, där gräset vajade sakta. Hon hade gråsvarta ögonfransar, som en nigger, och på det mjuka stället mitt emellan hennes klinkor pulserade en åder som en fiol (NS 97–98).

Möjligtvis är hästen Robin, möjligtvis är det oskulden som ligger mellan hovarna, eller bara hästens herre. Hur berättelsen ska svara på Felix fråga förblir en gåta.

Doktorn kallas vid flertalet tillfällen, också av sig själv, för en lögnare. Apropå hans fabulerande säger en man på en bar till honom att han tycker om att veta vad som är vad –

²⁶ Nietzsche kommer dock senare att själv göra just fiktion av det förgångna – man kan exempelvis titta på beskrivningen av minnets uppkomst, som jag tidigare nämnt, i *Till moralens genealogi* (publicerad 1887, tretton år efter *Otidsenliga betraktelser*), där uppkomsten blir just en berättelse eller mytisk fiktion; en sorts gestaltning och förtätning av en historisk process.

varpå doktorn svarar att det är därför mannen är nere i lorten ”utan en fjäder att flyga med”. Han fortsätter sedan med att berätta om änderna i Golden Gate-parken som blev matade så till den grad att när det blev dags för dem att flytta var de för tunga för att ens lyfta (NS 133–134). Lögnen är inte bara lögn utan lika mycket kreativ fantasi, och, verkar doktorn hävda, blir man alltför gödd med faktisk kunskap hindrar det den skapande förmågan, och man blir kvar där man är. Å andra sidan finns ingen historisk kunskap som är helt oförfalskad. ”[T]ill och med ens vänner ogillar att gråta för en myt, som om inte det praktiskt taget var all världens tårars öde!” (NS 133).

Förutom uppluckringen mellan sant och falskt ser man även spår av ett karnevaliskt omkastande av högt och lågt, när t.ex. drottningen i exemplet tidigare sänks genom att förknippas med toalett och avföring, medan djuret, som annars befinner sig lägst i hierarkin, får bära den djupaste tragiska känslan som förr var förbehållen bara de högst stående människorna. Även Jane Marcus nämner det karnevaliska upplösandet av hierarkier och strukturer i texten, liksom Alex Goody, som också ser det karnevaliska och groteska gå igen i framställningen av den låga, jordbundna kroppen, samt överskridandet mellan djur och människa.²⁷

Doktors uttalande om legend och historia riktar en skarp udd mot historieskrivningen, och kritiken återkommer bland annat i repliken: ”[a]del, javisst, men vad är det? [...] Jag vet – de få som de många har ljugit om tillräckligt bra och länge för att göra dem odödliga” (NS 40). Senare hävdar han att bara de föraktade och löjliga blir bra historier (NS 133), vilket sätter fingret på det faktum att de visserligen blir historier, men aldrig *historia*.

Julie L. Abraham menar att *Nattens skogar* inte bara behandlar historia som ämne, utan dessutom själv försöker skriva de utstötta och historielösa historia.²⁸ Hon diskuterar doktors distinktion mellan legend och historia, och påpekar att begreppet historia på andra ställen i texten får den motsatta innebörden, som legend har ovan. Men, menar hon, denna motsägelse är egentligen inte något problem, för dessa båda är sammantvinnade – de historielösa historia måste alltid skrivas i relation till den befintliga historien, och de står redan i relation till den – på ett paradoxalt sätt finns t.ex. judarna med i historien just genom sin utstötning; de placeras i marginalen som inramning åt den västerländska, kristna historien.

Kapitelrubriken ”Go down, Matthew” hänvisar enligt Barnes själv till sången *Go down, Moses*, en afroamerikansk spiritual från 1800-talets mitt som berättar om uttåget ur Egypten (varför kapitlet i den svenska översättningen fått namnet ”Förlös mitt folk”).²⁹ Vilket folk som ska befrias från förtryck blir här mångtydigt. Det är judarna, som Moses ska leda ur Egypten.

²⁷ Alex Goody, *Modernist Articulations: A Cultural Study of Djuna Barnes, Mina Loy and Gertrude Stein*, Palgrave, 2007, kapitel 5: ”Carnival Bodies, the Grotesque, and Becoming Animal”.

²⁸ Abraham, ”’Woman, Remember You’: Djuna Barnes and History”, s. 253.

²⁹ Daniela Caselli, *Improper modernism: Djuna Barnes's bewildering corpus*, Ashgate, Farnham, 2009, s. 161. Sångens upphovsperson är okänd, men första versen samt refrängen lyder: When Israel was in Egypt's land / Let my people go / Oppressed so hard they could not stand / Let my people go / (refr.) Go down, Moses / Way down in Egypt's land / Tell old, Pharaoh / To let my people go!

Det är de svarta, då sången alltså var en spiritual sjungen av svarta amerikaner med slaveriet som undertext. Och när Moses hos Barnes byts mot Matthew syftar det också på hans "folk", nämligen homosexuella och transvestiter, eller de fattiga och utstötta överhuvudtaget – i en passage nämns det hur han värmer ett ballongglas med händerna "som hans folk värmdes sig vid torvbrasan" (NS 96).

Uttåget ur Egypten fungerar här som en historisk förebild, men det är också ett exempel på det som Nietzsche kallar kritisk historia, som är till för "den som lider och är i behov av befrielse" (OB 90). Människan "måste besitta och från tid till annan använda kraften att bryta sönder och upplösa det förgångna för att kunna leva: detta uppnår hon därigenom att hon drar det inför rätta, ytterst noggrant frågar ut det och slutligen fördömer det" (OB 99).

Men Nietzsche är också noga med att poängtera att det här inte kan finnas någon högre rättvisa att hänvisa till i detta dömande, för "varje förgånget är värt att fördöma", samtidigt som varje dom är orättvis eftersom den inte kan bygga enbart på kunskap. Livet blir sin egen rätt, och tar sig rätten. Man ska heller inte glömma att det aldrig är helt möjligt att bryta sig loss från historiens kedja, för man är också själv en produkt av den förfelade historia man söker avvisa.

Mot slutet av romanen börjar doktorn betrakta sig som en misslyckad profet. Han kan inte befria folk från deras lidande genom sina historier, han har berättat dem förgäves, och är dessutom rädd att själv bli bortglömd, liksom de många figurer han försökt rädda från historiens glömska med sina anekdoter. Men det finns något dubbelt i doktors strävan. Vill han verkligen skriva en ny historia, ersätta en felaktig historieskrivning med en annan riktigare, eller kompletterande, så som Abraham tänker sig? Kanske är det inte en viss förtryckande historia han söker befrielse från, utan historien som sådan. I kapitlet "Go down, Matthew" försöker han inte bara trösta Nora, utan manar henne uttryckligen att inte skriva till Robin utan glömma henne, och han utbrister senare i samma kapitel: "Å [...] att vara som ett djur, som föds när det slår upp ögat, som bara går framåt, och som när dagen är slut stänger ute alla minnen med ögonlocken" (NS 115).

Doktorn är inte bara en bevarare av historien, inte ens av de förtryckta och glömdas historia. På sätt och vis är hans berättelser nämligen ett sätt att tillbakavisa historien som kunskap. När han hela tiden för tillbaka dem på kroppens funktioner, på sexualitet, matsmältning, smärta och död – så verkar han säga att detta är den grund all mänsklig historia vilar på; istället för att som Nietzsche tänker sig, lägga vikt vid topparna, de handlingar som vidgat idén om människan (hon kan göra även detta), så vill han påminna om den grund som löper genom historien: den mänskliga kroppen. Och detta är det enda vi kan lära från historien.³⁰

³⁰ Nietzsche ger för övrigt en rätt så exakt bild av doktorn när han beskriver cynikern: "sådana som helt enkelt erkänner djuret, gemenheten och 'regeln' inom sig och samtidigt likväl behållit en sådan grad av spiritualitet och inre stimulans att de *inför vittnen* känner sig föranledda att tala om sig själva och andra likasinnade: – det händer att de bökar bland böcker som i den egna gödselhögen [...] Och varhelst det utan förbittring, snarast harmlöst

Maskerad och matsmältning

Cirkusen är en viktig plats i romanen. Felix dras till den och känner sig hemma bland dess människor, som liksom han själv tagit sig falska titlar, och håller sig med en sliten, oäkta lyx bestående av smutsig och multnande brokad, spets och paljetter; hela tiden inbegripna i ett slags skådespel. Det är för övrigt genom cirkusfolket Felix träffar doktorn, och Nora som ibland gör reklam för cirkusen möter för första gången Robin under en föreställning.

Cirkusen förekommer bara i de två första kapitlen, men sätter sitt märke även på resten av romanen genom förekomsten av masker, dräkter och roller som bärs och spelas. Både Robin och Jenny klär sig i urmodiga second-handklänningar, Felix bär alltid lite för fina kläder som aldrig riktigt passar för tillfället, och i scenen där Nora kommer hem till doktorn finner hon honom sminkad, iklädd nattlinne och en lockig, blond peruk.

Matthew ikläder sig dessutom ett antal historiska masker och roller. Bland annat kallar han sig ”Dr. Matthew-Mighty-grain-of-salt-Dante-O’Connor” – Dante fast med en stor nypa salt – när han blir ombedd av Nora att berätta om natten, som alltså motsvaras av helvetet med dess olika kretsar, vilket doktorn liksom sin föregångare leder oss ned i för att förevisa olika förtappade och lidande människor (N 72).

Han är förstas även Matthew aposteln (Matteus), utsänd för att predika guds budskap. Kapitelrubriken ”Go down, Matthew” är alltså både en allusion på utskickandet av lärjungarna i världen och på en mer dantelik resa nedåt. Barnes menade själv att det var en referens till sången ”Go down, Moses”, som därmed bidrar med ytterligare en predikant. Till sist är doktorn nästan Jesus själv, eller i alla fall hans skuggbror, när han, som om han hängde på korset, ropar ut sin förtvivlan över att vara övergiven, dock inte av fadern utan modern: ”Det är min mor utan förbehåll jag vill ha! [...] Guds Moder! Jag ville vara din son – det hade räckt med den okände älskade andre!” (NS 126).

Jane Marcus har också föreslagit att Matthew kan läsas som en parodi på Freud, med Nora som hans patient.³¹ Doktors ”kontor” är här smutsigt och kaotiskt, istället för patienten är det han som ligger ner, och penisavundets skapare har nu omvandlats till en karl i peruk som starkt plågas av livmoderavund. Vidare är det patienten Nora som ställer frågorna, som är den som säger förnuftiga och sansade saker, medan Matthew likt nidsbilden av den hysteriska kvinnan står för det galna talet. Han sitter också på en oändlig uppsättning fallbeskrivningar.

Stundtals liknar Matthew även en Zarathustra eller Nietzsche. Efter att ha karakteriserat irländaren som lögnare konstaterar han:

talas om människan som en mage med två behov och ett huvud med ett dito; överallt där någon bara ser, och bara *vill* se hunger, sexuella begär och fåfånga, som vore dessa de mänskliga handlingarnas enda och egentliga drivfjädrar; kort sagt, *i det sammanhang* där man inte bara ’förtalar’ men talar direkt *illa* om människan –, just där skall kunskapsälskaren lyssna flitigt och finstämt.” ”Bortom gott och ont” i: *Samlade skrifter, band 7*, övers. Lars Holger Holm, Symposion, Stockholm/Stehag, 2002, § 26, s. 35–36.

³¹ Marcus, ”Laughing at Leviticus: Nightwood as Woman’s Circus Epic”, s. 233.

och sådant skapar en mystiker till slut, och [...] det skapar en stor läkare. [...] [D]en store läkaren, han är en gudomlig idiot och en vis man. Han blundar med ena ögat, det öga han har studerat med, och han lägger fingrarna på kroppens artärer och säger: 'Gud, vars landsväg detta är, har gett mig tillstånd att också färdas på den', vilket, Gud hjälpe patienten, är sanningen; på så sätt kommer han på stora botemedel [...] Ingen människa behöver botemedel för sin individuella sjuka; det är sin universella krämpa hon behöver se till (NS 35).

Likt den store läkaren lägger Nietzsche fingrarna mot artärerna, mot livet, som i *Otidsenliga betraktelser* hela tiden tänks som utgångspunkt och måttstock, för att avgöra om det är sjukt eller friskt – och då givetvis i den universella sjukan och inte den individuella. Framförallt blundar läkaren här med ena ögat; är tvungen att stänga ute viss kunskap och reflektion för att kunna handla – den form av partiell självförblindning som Nietzsche påkallar i sin text.

Nietzsche anklagar i andra *Otidsenliga betraktelsen* människorna i sin samtid för att sakna personlighet och klä sig i masker och maskeraddräkter hämtade från historiens förråd: det är en sorts ohederlighet. Samtidigt förespråkar han att man använder historien som exempel, så vad är skillnaden mellan mask och förebild?

För Nietzsche är det en fråga om inre och yttre, eller form och innehåll, som ska korrespondera mot varandra. Användningen av ordet mask är just för att peka ut ett yttre som inte speglar det som finns bakom. I sin beskrivning av samtidsmänniskan utan personlighet vänder han också på det och menar att trots den stora mängden historisk bildning på insidan förmår han inte få sitt yttre att ta form utifrån detta; låter det alltså inte avspegla sig i handling: ”Den moderna människan släpar till sist med sig en oerhörd mängd osmältbara kunskapsstenar, som också ibland skramlar ordentligt i kroppen, som det heter i sagan. Genom detta skramlande förråder sig denna moderna människas mest utmärkande egenskap: den märkvärdiga motsättningen mellan ett inre, som inte motsvaras av något yttre, ett yttre, som inte motsvaras av något inre” (OB 101).

Vad som saknas här är alltså förmågan att smälta dessa kunskapsstenar, något han hänför till den plastiska styrkan: ”jag menar kraften att egenartat växa ur sig själv, omvandla och införliva förgånget och främmande, läka sår, ersätta förlorat, ur sig återskapa sönderbrutna former” (OB 85). Att göra det främmande eget är den egentliga historiska frågan. Det är vad som genomsyrar både den antikvariska historien och den monumentaliska (medan den kritiska är att avfärda den som främmande och fel). Detta formuleras genomgående i *Otidsenliga betraktelser* i termer av dels matsmältning, dels seende. Till exempel handlar den historiska febern om att äta utan hunger, att äta mer än man kan smälta, att inte kunna tillgodogöra sig och omvandla till energi. Det handlar också om att inte kunna sluta ögonen, inte förmå sova eller blunda eller titta åt endast ett håll, att inte kunna begränsa sin horisont. Seende är här den traditionella bilden i relation till kunskap; att se är att förstå. Men Nietzsche adderar matsmältningen för att också relatera den historiska kunskapen till ett faktiskt liv och dess situation – mättar den, ger den energi? Seende bevarar dessutom ett avstånd till det sedda, så

genom åttandets bild kommer man närmare det faktiska hopsmältandet mellan det egna och det andra.

Den plastiska styrkan varierar, tänker sig Nietzsche, mellan olika kulturer och individer. Robin, som ”inte kan ’sätta sig in i någon annans situation’, hon är själv den enda tänkbara situationen” (NS 123), hon har ingen plastisk förmåga alls. Jenny har kanske någon, men ändå för lite. Hon är en samlare och *squatter*, är ”rovlysten efter fakta om andra människor: hon absorberar tiden, och betraktar sig som ansvarig för historiska personer” (NS 63). Men hon är avskärmad från detta, kan inte till fullo göra det eget, och samma sak gäller relationen till människor i hennes omgivning: ”[i]ngen kunde göra intrång på henne, det fanns ingen plats. Denna otillräcklighet gjorde det omöjligt för henne att underordna sig – hon kunde inte ta del i en stor kärlek, bara återge den” (NS 63). Och på så sätt kan vi också förstå hennes fascination för skådespelerskorna som hon skickar stora blomsterarrangemang och översvallande brev till, eftersom de just återger och härmar en person och en känsla utan att för den skull behöva släppa in den eller vara i den.

Till slut blir det en plåga för Jenny. När Robin lämnar henne beskrivs hur hon under ett utbrott står ”med ryggen mot sin mors porträtt, mellan två tortyrer – det förflutna som hon inte kan bli delaktig i, och det närvarande som hon inte kan härma” (NS 107). Men det är inte bara det att hon inte lyckas härma, utan att härmandet som sådant inte behöver innebära att man antar den andras perspektiv, och då rör det bara form och inte innehåll.

I kontrast till detta står Matthews gränslösa och nästan skrämmande plastiska förmåga. Han har ett ”förhistoriskt minne” (NS 136) och har ”känt dem alla” (NS 137), bland annat Katarina den stora som en gång sände bud efter honom. Han verkar heller inte göra någon skillnad mellan det faktiska och det möjliga. Han blir en gång tillfrågad om det stämmer att han varit gift, och svarar:

Än sen om flickan var min brors hustru och barnen min brors barn? [...] Vem kan säga att hon inte kunde ha varit min, och barnen med? Förresten’, sa han häftigt, ’vem påstår att de inte är mina? Är inte en bror också sin egen bror, samma blod hugget i två stycken, det ena med namnet Michael och det andra Matthew? [...] Är det inte till heder för honom att jag tycker han är jag själv? (NS 133).

Och när Nora finner honom i kvinnokläder säger han:

Misericordia, är jag inte en flicka som vet vad hon talar om? Alla söker vi upp våra Hus enligt vår natur [...] Förr i världen har jag kanske varit en flicka i Marseille och dunsat mot kajen med sjömän, och kanske är det det minnet som spökar. De vise säger att minnet av förflutna ting är den enda framtid vi äger, och är det då mitt fel om jag har dykt upp den här gången i en skepnad jag inte borde haft, när det var en hög sopran jag ville ha (NS 80).

De vise säger att minnet av det förflutna är den enda framtid man äger, men när doktorn ser sig själv som en kvinna i Marseille visar sig någon annans minne och framförallt hans egen önskan: tvärtemot de vises påstående hävdar han alltså att både förflutet och framtid ligger hos den egna viljan och förmågan till tillägnelse.

När Nora får syn på doktorn beskrivs det i originaltexten som att han har ”evacuated custom and gone back into his dress” (N 70). Bakom konventionens dräkt finns ytterligare en dräkt, men en dräkt, eller som i citatet ovan ett hus, som korresponderar med någon del i honom. Den svenska översättningen uttalar här vad originalet bara antyder: att han återvänt till sin ”rätta klädnad” (NS 72). Begreppen mask och äkthet försätts i upplösning. Man ser det kanske ännu tydligare i beskrivningen av en av cirkusartisterna, Fru Mann, eller hertiginnan av Broadback som hon också kallar sig.

Hennes hy tycktes ha något gemensamt med mönstret och snittet på hennes kostym: ett spetsrutat liv i rött och gult, djupt uringat i ryggen med rysh över och under armarna, urblekt av lukten från hennes kontrollövning tre gånger om dagen, röda trikåer, snörda balettskor – man fick på något sätt intrycket av att allt detta gick tvärs igenom henne som mönstret löper tvärs igenom hårda stångkarameller [...] Trikåerna var inte längre ett hölje, de var hon själv (NS 21–22).

Foucault omformulerar i sin läsning av Nietzsche den monumentaliska historiens syfte till *realitetsupplösning*. Med hans ord erbjuds människan ”av historikern ett antal ersättningsidentiteter, som tycks mer individualiserade och verkligare än hennes egen. Men en människa med historiskt sinne bör inte låta lura sig av den ersättning hon bjuds: den är bara en kostym”. Vilket inte betyder att han avvisar all maskerad, han ”vill tvärtom driva den till dess yttersta: iscensätta en stor tidens karneval, vars masker oupphörligt går igen. Snarare än att spegla vår egen bleka individualitet i det förgångnas öververkliga identiteter bör vi när de återkommer irrealisera oss i dem.”³²

Gianni Vattimo menar att Nietzsche själv ansluter sig till en liknande ståndpunkt i sitt sena tänkande, vad Vattimo kallar maskens filosofi, som får sitt kanske tydligaste uttryck i ett brev från 1889 där Nietzsche skriver att han är ”alla namn i historien”.³³ Då har han visserligen gått in i sinnessjukdom, och brukar under samma period underteckna sina brev med Dionysos, Caesar, den korsfäste och liknande namn, men enligt Vattimo ligger uttalandet ändå i linje med den mer bejakande inställningen till masken han visar i *Mänskligt, alltförmänskligt* (1878–80) och framåt i och med det genealogiska perspektivet, där subjektet alltmer tänks som konstituerat av hela sin historia, alla sina lager eller ringar, och spelet mellan olika krafter däri.

³² Foucault, ”Nietzsche, genealogi, historia”, s. 118–119.

³³ Gianni Vattimo, ”Nietzsche and Contemporary Hermeneutics” i: *Nietzsche as Affirmative Thinker*, Yirmiyahu Yovel (red.), Martinus Nijhoff Publishers, 1986, s. 63 (min översättning).

Med hänvisning till dessa lager och ringar går det inte längre att göra en enkel tudelning mellan å ena sidan det yttre och å andra sidan det inre, då det senare inte bildar någon enhet. Bakom varje mask finns ytterligare en, eller som han formulerar det i *Bortom gott och ont*: ”bakom varje grotta måste ligga en ännu djupare – en mer omfattande, främmande, rikare värld bortom ytan, en avgrund under varje avgrund, under varje ’begrundan’. [...] varje åsikt är också ett gömställe, varje ord är också en mask.”³⁴

I slutet av romanen är Matthew uppgiven, han ifrågasätter sitt berättande och vill bara slippa alla de som kommer till honom med sin klagan. Han talar här även om ett uppdelande av kroppen – om en pojke som ska halshuggas, Katarina den stora som välkomnar blodigeln hon ska åderlåtas med eftersom hon vill befinna sig på två ställen samtidigt, samt Karolina av Habsburg vars hjärta, inälvor och kropp separerades och begravdes i varsin kyrka: ”[f]rälst genom styckning” enligt doktorn – och han hävdar slutligen att den som inte vill lida bör slita sig i stycken (NS 136). Detta kan förstås läsas som en maskens frälsning, som blir ett skydd och en räddning. Men att dela upp sig själv, och genom berättandet dela ut sig själv har också ett pris. Att vara alla namn i historien innebär samtidigt att stå med hela ”Världens Smutsiga Byk” (NS 108), vilket är en börda så tung att man riskerar att gå under.

Polypsest och tatuering

Att läsa det förflutnas palimpsester och polypsester är inte bara att läsa en historia utanför sig själv, utan även att läsa *i* sig och på den egna kroppen.

Nietzsche tänker sig alltså att minnets uppkomst sker genom en åverkan på kroppen, genom att åsamka den smärta som bränner in minne. (Som Grobbel påpekar bryter detta med den västerländska traditionen, som säger att minne bärs av själen.) I förlängningen innebär detta att även historia är något som gör sig gällande på och genom kroppen. Foucault menar att den utgör historiens spelplan, en ”yta där skeenden skrivs in” ; i nervsystemet, humöret, matsmältningsapparaten eller hållningen, så att den ”i sitt liv som i sin död, i sin svaghet eller styrka, vittnar om all villfarelse och all sanning”.³⁵ Som exempel skulle man kunna ta metoder vad gäller läkekonst, straff och uppfostran, samt förstås de mer grundläggande faktorer Foucault själv nämner: ”föda, klimat och jordmån”. Vilket betyder att det är ”på kroppen man finner det förflutnas stigman” – där syns bland annat spår av hur vissa folk, grupper eller klasser blivit felnärda, svultit eller förtryckts.³⁶ Felix nedböjda hållning är ett exempel på hur sådant förtryck satt sig som skam och underdånighet i hans kropp.

³⁴ Nietzsche, ”Bortom gott och ont”, § 289, s. 179.

³⁵ Foucault, ”Nietzsche, genealogi, historia”, s. 107, 108.

³⁶ Ibid, s. 107, 108.

Ett annat exempel är doktors berättelse om ”Nikka the nigger”, en svart cirkusartist med kroppen täckt av tatueringar (NS 24). Jane Marcus gör en närläsning av passagen och kopplar den till Leviticus lag i Gamla Testamentet, där ett av förbuden är att skriva på eller märka kroppen (Leviticus 19:28).³⁷ Det enda tillåtna märket är omskärelsen, och här refererar Marcus till Kristeva som menar att det i ritualiserad form är det snitt som skiljer modern från sonen, och den symboliska ordningen. Ordet ska skrivas på heliga tavlor och inte på kroppen; ande och materia måste hållas isär.

Omskärelsen är förstås också det som ska skilja det judiska folket från andra folk och religioner (även om Marcus påpekar att de varken var de första eller enda att använda seden). Därför blir tatueringen, märkandet av sig själv, enligt Marcus ”the birthmark of the born-again – the self-created person who denies his or her birth identity”.³⁸

Men Nikkas tatueringar framstår inte direkt som en form av självskapelse. Snarare uttrycker de, som Marcus också går igenom, de olika sätt som den västerländska kulturen sett på den svarta mannen. Namnet Desdemona (Marcus menar att det är skrivet på hans könsorgan, vilket vi dock bara kan gissa då det enda som står är: ”at a stretch it spelled Desdemona” (N 14)) åkallar idén om den svarta mannens åtrå för den vita kvinnan, samt den överhängande risken att han likt Othello mördar henne. Ängeln på hans mage representerar den tidiga europeiska idén om de svarta som naiva och oskyldiga barn, texten från den svarta bibeln på hans skinkor antyder västerländsk rädsla för afrikansk religion, och de två händer med vit spets kring ärmsluten som möts i ett handslag på hans bröst strax under ett skepp, minner om de rika män som gjorde sig pengar på slavhandeln. Den kroppsliga märkningen, skriver Marcus, är inte längre något som inkluderar utan som exkluderar, och hon jämför med hur fångarna i Kafkas novell *I straffkolonin* får den lag de brutit mot inskriven på sin kropp.

Nikkas tatuering är dels symbolisk – ”[t]he black man’s body is a text of Western culture’s historical projections and myths about race”³⁹ – men som ett faktiskt ingrepp på den egna kroppen är den också den självskapelse som Marcus inleder med (men sedan verkar överge). Marcus säger dock ingenting om det lite oväntade slutet på historien, där doktorn söker en förklaring: ”[j]ag frågade honom vadan allt detta barbari; han svarade att han älskade skönhet och ville ha den omkring sig” (NS 25). Han har aktivt valt det förflutna han redan bär på, har omfamnat det och samtidigt omvandlat det till en vacker utsmyckning.

Relationen mellan hud och historia återkommer på andra ställen i romanen. Om Robin sägs t.ex. att tidens hud blivit flådd av henne ”och med den allt samröre med kunskap” (NS 114), och doktorn, som ständigt skriver om sin historia, sminkar förstås över sin.

Noras hy beskrivs som ett barns, och ändå kan man se ”annalkandet av det mönster som skulle bli hennes ansiktets väderbitna struktur, själva virket; det var trät som steg fram, en odokumenterad historik” (NS 49). Denna odokumenterade historik kan ha två syftningar. Dels

³⁷ Marcus, ”Laughing at Leviticus”.

³⁸ Ibid, s. 223.

³⁹ Ibid, s. 225.

framåt på hennes framtid som kommer att fåra henne, eller tillbaka, på den myllrande historia som andra ser när de tittar på henne, trots att där inte, som på Nikka, finns några synliga märken.

Man såg strax att hon var från Västern. När främlingar såg på henne mindes de berättelser som de hade hört om tältvagnar; djur på väg till drickstället; barnhuvuden vilkas skrämde ögon skymtade i små fönster, utanför vilka ett annat folk låg hopkurat i nattligt bakhåll; kvinnor som svällde med tunga klänningsfällor och jämnade åkerfälten med sina steg; med Gud så tung och mäktig i sina sinnen att de kunde hjälpa honom att släcka världen under fötterna på sju dagar.

Vid dessa otroliga möten tyckte man sig se Amerikas tidigaste historia återuppföras. Trumslagarpojken, Fort Sumter, Lincoln, Booth, man tänkte på något vis på dem alla; whigs och tories låg i luften; flaggduk med ränder och stjärnor, vilkas svärm långsamt och precist förökade sig mot den blå kupan; tetragedier i Boston, karbiner och en pojkes vilda skrik; puritanfötter som länge vilat med tårna i vädret i sin grav åter på vandring, upp och ut ur sina sedvänjor; med bönernas isbrodd stungen genom hjärtat. Och mitt i detta Nora (NS 49–50).

Vad vi får se här kan kanske sägas vara de tusen själar hon består av, som också är i kamp med varandra – i stycket uppställs en rad motsättningar: mellan västerns folk och de som kurar i natten (indianer?), mellan nordstaterna och södern i amerikanska inbördeskriget, upproret mot England under Boston Tea Party. Denna historia ”återuppförs” dessutom likt ett skådespel, och vaknar bokstavligen till liv. Historien är något som fortfarande är verksamt och i rörelse, likaså i beskrivningen som sedan följer, av Nora som en ständigt fallande kropp som ändå för blicken befinner sig på samma ställe (NS 50).

Hon är dessutom oskadd från detta fall, eller som texten lyder i original: ”immune from her own descent”, där *descent* syftar på en konkret nedåtrörelsen såväl som på härstamning – vilket får Daniela Caselli att hävda: ”[s]he is not [...] the product of her genealogy”.⁴⁰ Detta stämmer förstås med Noras egen syn på saken: det är andra som ser dessa scener spelas upp, hon ser bara ”[v]ärlden och dess historia [...] som ett skepp i en flaska; själv var hon utanför och oidentifierad”, och hon karakteriseras som ”en av de omvägar på vilka människan tror sig kunna bygga om sig själv” (NS 51, min kursiv). Men det betyder inte att hennes förhistoria inte finns där – att hon är immun betyder bara att hon är förskonad från *medvetenheten* om den.

Stycket om den amerikanska historien avslutas i den svenska översättningen av *Nattens skogar* med orden: ”Och mitt i detta Nora”, vilket är märkvärdigt eftersom meningen i den engelska utgåvan är betydligt längre.⁴¹ Den ger vissa triviala detaljer, som dock får en djupare innebörd genom sin placering i texten.

⁴⁰ Caselli, *Improper modernism: Djuna Barnes's bewildering corpus*, s. 175.

⁴¹ Den längre meningen finns alltså i utgåvan från 2007 (Faber and Faber, London). Jag har inte undersökt detta grundligt, men vad gäller de andra versioner jag tittat i så finns den längre även i den första amerikanska utgåvan (Harcourt, Brace and Company, 1937), medan den andra amerikanska utgåvan (New Directions, första gången 1946) har den kortare versionen, och likaså, som sagt, den svenska utgåvan (Lind & Co, 2009).

And in the midst of this, Nora – sitting still, her hand on her dog, the firelight throwing her shadow against the wall, her head in shadow, bending as it reached the ceiling, though her own stood erect and motionless (N 46).

Hennes huvud står upprätt medan skugghuvud böjer sig. Precis som hos Felix innebär denna gest en vördande bugning inför historien likaväl som ett oundvikligt nedböjande under dess tyngd. Här avslöjar skuggan att Nora inte står så fri från det förflutna som hon själv tror. Och att hon är sina förfäders ättling visar sig i att hon liksom de amerikanska nybyggarna tror sig kunna flytta till en ny kontinent, i hennes fall europa, och skapa sig en ny historia från grunden, så som hon försöker göra för sig och Robin.

I slutet av *Otidsenliga betraktelser* hävdar Nietzsche att samtidsmänniskan måste lyda det delfiska mottot ”känn dig själv”, och åter ta sig själva i besittning genom att ”organisera kaoset i sig” (OB 149). Här är detta en fråga om att lyssna på de egna behoven, och i slutändan om ärlighet och sannfärdighet. När han senare kommer att undersöka detta fält närmare i och med genealogin, blir det uppenbart att ärlighet i sig inte räcker till, och att det aldrig går att fullständigt vara i besittning av sig själv. Även om han också verkar förespråka ett fritt spel med masker, finns det gamla mottot delvis kvar i genealogins framvisande av människans olika lager och tillblivelseprocesser. Han tänker sig det som en tillägnelse av hela mänsklighetens historia som ens egen, vilket innebär en sorts befrielse – inte så mycket för att historiens villfarelser kommer fram, utan för att denna tillägnelse ger en särskild lycka ”full av makt och kärlek, full av tårar och full av skratt”.⁴²

Man kan tänka sig att detta delvis beror på att det löser det problem som Richardson pekar ut som ett dilemma för Nietzsche, nämligen att viljan bara kan sträcka sig framåt men inte bakåt.⁴³ Att överta det man redan är, är på sätt och vis att vilja bakåt, eller i alla fall att acceptera det förgångna. Vilket är precis vad Nikka gör med sitt förflutna när han framkallar eller återskapar det på sin kropp.

Men det är också viktigt att han gjort sin historia till *konst*. Det ohistoriska och överhistoriska perspektiven är i *Otidsenliga betraktelser* botemedel mot historisk övermättnad. Vad det överhistoriska bidrar med är en viss distans och statiskhet. Nietzsche förknippar det med religion och konst, eftersom båda innehåller illusion såväl som föreställningen om något evigt.⁴⁴ När historien i sin fulla falskhet, råhet, omänsklighet, absurditet och våldsamt framkommer tänker han sig att det hotar den skyddande atmosfär av kärlek som allt levande behöver för att skapa. ”I sådana verkningar står historien i

⁴² Jag förlitar mig här på Vattimos analys, i: *Nietzsche – en introduktion*, övers. William Fovet, Daidalos, Göteborg, 1997, s. 76–77. Citatet kommer ursprungligen från *Den glada vetenskapen* § 337.

⁴³ Richardson menar även att Nietzsches idé om den eviga återkomsten är det som fullt ut löser problemet med att vilja bakåt, eftersom det då förvandlas till frågan om att vilja *igen*. John Richardson, ”Nietzsche’s Problem of the Past”, i: *Nietzsche on Time and History*, Manuel Dries (ed.), DEU: Walter de Gruyter, Berlin, 2008, s. 88.

⁴⁴ Religionen spelar en viktig roll i romanen, men det är inget jag kommer gå in närmare på här.

motsatsställning till konsten: och endast om historien uthärdar att ombildas till konstverk, alltså bli en ren konstprodukt, kan den kanske vidmakthålla eller rent av väcka instinkter” (OB 120).

Nikkas tatuering är ingen illusion i bemärkelsen att den skulle förfalska historien eller romantisera den. Men det distanserade och sammanfattande hos den gör att man kan både skratta och gråta åt det förflutnas dumhet, eller helt oengagerat betrakta det som något vackert. Det förhindrar att man blir fast i förbittring eller går ner sig i förtvivlan över historiens grymhet och blindhet – trots att det förstås vore helt berättigat. Utgör konstverket då detta organiserande av kaos som Nietzsche efterfrågar? Ja och nej. Det innebär inte att göra det förflutna enhetligt, det skapas ingen syntes för att tala med Foucault, men innebär däremot ett hopsamlade i en slags konstellation.

Det finns likheter mellan Nikka och hästen som visste för mycket – båda är fördömda eller smutsiga upp till knäna/hasorna, och Nikkas tatuering, vilken utgör ”lastbarhetens hela *ameublement!*” (NS 24), motsvaras av djurets hud som är ”en flod av sorg” (NS 97–98). Båda är anekdoter berättade av doktorn, och samtidigt som han går in i rollen som dessa karaktärer så berättar han också om sig själv genom dem – båda speglar de hans bärande av hela världshistoriens elände. Nikkas cirkusnummer innebär för övrigt att brottas med en björn, vilket kan jämföras med förnimmelsen Nora får när hon kliver in i Matthews rum av att befinna sig i en boxares träningslokal. Oavsett vad Nietzsche i perioder kan ha hoppats på, visar *Nattens skogar* att återtagandet av ens historia inte är någon slutgiltig akt av försoning, utan innebär en pågående kamp med det egna/andra.

Avslutning

Det förflutna uppenbarar sig och förmedlas i *Nattens skogar* genom ting, berättelse och kropp. Matthews anekdoter förs ständigt tillbaka på kroppsliga funktioner, och på motsvarande sätt är tingen och kroppen i slutändan berättelser. Handling hade kunnat vara ytterligare ett sätt för det förflutna att uppenbara sig, men bortsett från Robins agerande i slutscenen är texten märkligt tom på handling. Istället pratas och väntas det – men så är denna brist på handling också precis vad Nietzsche menar är den historiska feberns verkan.

Mötet med historien ger frågan på vilket sätt och till vilken grad det främmande och andra ska göras eget. Genom att bli ett med ett folk, en plats, en kultur, eller genom att gå in i rollen av en historisk förebild. Genom att aldrig kliva utanför sig själv eller genom att göra hela historien till ens egen.

Ens egna minnen, eller andras som man övertagit, kan inte heller skiljas ut från den man är – användandet av historien är ett sätt att skapa identitet, och i slutändan, om tillräckligt mycket görs eget, också ett sätt att upplösa den. Boet, masken, dräkten, kroppen och berättelsen kan alla ses som hopsamlade bon – Nikkas tatuering är till exempel lastbarhetens möblemang – som tillsammans utgör en väv kring en, av materialitet och berättelse, vilket bildar ens position och perspektiv. Vilken av krafterna, självskapelse eller historisk determinering, som här är starkast går inte att svara på, texten mäter snarare ut spelfältet mellan dem – från Felix, vars förflutna ständigt verkar jaga honom, till å andra sidan Matthew, eller fru Mann, som är helt och hållet självskapelse, så att till och med hennes hy liknar dräkten hon bär.

De flesta läsningarna av *Nattens skogar* pekar ut en brist på historia, och framhåller mer historia och mer minne som, om inte en fullständig lösning så i alla fall någonting läkande och kompensande. Det beror förstås på deras gemensamma utgångspunkt i en kritik av historien och historieskrivningen som orättvis och förtryckande. Utan att förneka detta har jag ändå velat lyfta fram glömskans viktiga roll i romanen, som något skrämmande, men också skyddande och åtråvärt. För *Nattens skogar* handlar om att undkomma historien eller tillägna sig den utan att ta skada, och även om det inom romanens ramar finns ett positivt, kreativt och produktivt spel med historiska masker och identiteter, så omges detta spelutrymme av en mörk syn på det förflutna som en tung och destruktiv börda.

Felix utgör det tydligaste exemplet på människan nedtyngd och nedböjd av historia, och hans vördande samlarmani framvisar den arkiviska historien i sin mest urartade form. Jenny är nästan lika övermätt hon, men utgör i sina eviga försök att härma snarare en misslyckad monumental historia. Samtliga karaktärer ligger dock mer eller mindre i kamp med historien, även Nora som först inte ser det själv. De lider för att de har fel förhållningssätt – men vad det rätta förhållandet skulle innebära ger varken Nietzsche eller Barnes något definitivt svar på.

Det finns ingen slutgiltig lösning på det mänskliga tillståndet att vara i tiden; aldrig helt och hållet i besittning av nuet, och aldrig heller av det förflutna.

Robins metod att radikalt avsäga sig historien framstår mer som ett skrämmande exempel än en förebild, och hennes sista akt är ett försök som vi aldrig får veta om det lyckas eller ej. Men även hennes raka motsats, doktorn, framstår närmast som kuslig i sin gränslösa tillägnelse av mänsklighetens historia. Kanske utgör Nikka det mest lyckade exemplet på hantering av historien, vars tatuering, som gör konst av det förflutna, är på en gång självskapelse och återtagande. I romanens början kan doktorn spegla sig i honom, då han på motsvarande sätt likt en sammanvävande rapsod och frisk lögnare gör litteratur av historien, men här finns inga enkla recept, för trots detta verkar han till sist ändå inte kunna hålla historiens grymhet ifrån sig.

Litteratur

- Abraham, Julie L., ”’Woman, Remember You’: Djuna Barnes and History” i: *Silence and power: a reevaluation of Djuna Barnes*, Mary Lynn Broe (red.), Southern Illinois University Press, Carbondale, 1991.
- Barnes, Djuna, *Nattens skogar* [*Nightwood*, 1936], övers. Thomas Warburton, Lind & Co, Stockholm, 2009.
- *Nightwood*, Faber and Faber, London, 2007.
- *Nightwood*, New Directions, New York, (andra amerikanska utgåvan, första gången 1946).
- Broe, Mary Lynn (red.), *Silence and power: a reevaluation of Djuna Barnes*, Southern Illinois University Press, Carbondale, 1991.
- Caselli, Daniela, *Improper modernism: Djuna Barnes’s bewildering corpus*, Ashgate, Farnham, 2009.
- Foucault, Michel, ”Nietzsche, genealogi, historia”, i: *Diskursernas kamp*, övers. Lars Bjurman, Symposion, Stockholm/Stehag, 2008.
- Goody, Alex, *Modernist Articulations – A Cultural Study of Djuna Barnes, Mina Loy and Gertrude Stein*, Palgrave, 2007.
- Grobbe, Michaela M., *Enacting Past and Present: The Memory Theaters of Djuna Barnes, Ingeborg Bachmann, and Marguerite Duras*, Lexington Books, Lanham, 2004.
- Lee, Judith, ”Nightwood: ’The Sweetest Lie’” i: *Silence and power: a reevaluation of Djuna Barnes*, Mary Lynn Broe (red.), Southern Illinois University Press, Carbondale, 1991.
- Marcus, Jane, ”Laughing at Leviticus: Nightwood as Woman’s Circus Epic” i: *Silence and power: a reevaluation of Djuna Barnes*, Mary Lynn Broe (red.), Southern Illinois University Press, Carbondale, 1991.
- Nietzsche, Friedrich, ”Bortom gott och ont” [*Jenseits von Gut und Böse*, 1886], i: *Samlade skrifter, band 7*, övers. Lars Holger Holm, Symposion, Stockholm/Stehag, 2002.
- ”Otidsenliga betraktelser. Andra delen: Om historiens nytta och skada för livet” [*Unzeitgemässe Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Lebens*, 1874], i: *Samlade skrifter, band 2*, övers. Nikanor Teratologen, Symposion, Stockholm/Stehag, 2005.
- ”Till moralens genealogi” [*Zur Genealogie der Moral*, 1887], i: *Samlade skrifter, band 7*, övers. Peter Handberg, Symposion, Stockholm/Stehag, 2002.
- Parsons, Deborah, *Djuna Barnes*, Northcote House Publishers Ltd, Horndon, 2003.
- Plumb, Cheryl J, (ed.) *Nightwood: The Original Version and Related Drafts*, Dalkey Archive, Illinois, 1995.
- Richardson, John, ”Nietzsche’s Problem of the Past”, i: *Nietzsche on Time and History*, Manuel Dries (ed.), DEU: Walter de Gruyter, Berlin, 2008.

- Ruin, Hans, "Blinding Wisdom – Nietzsche's superhistorical gaze", i: *The past's presence: Essays on the Historicity of Philosophical Thinking*, Marcia Sá Cavalcante Schuback & Hans Ruin (ed.), Södertörn philosophical studies 3, Södertörns högskola, 2006.
- Smith, Victoria L., "A Story beside(s) Itself: The Language of Loss in Djuna Barnes's *Nightwood*", PMLA, vol 114, nr 2, mars 1999.
- Vattimo, Gianni, "Nietzsche and Contemporary Hermeneutics" i: *Nietzsche as Affirmative Thinker*, Yirmiyahu Yovel (red.), Martinus Nijhoff Publishers, 1986.
- *Nietzsche – en introduktion*, övers. William Fovet, Daidalos, Göteborg, 1997.

Digitala källor

- Barnes, Djuna, *Nightwood*, Harcourt, Brace and Company, New York, 1937 (första amerikanska utgåvan), upplagd digitalt av University of Michigan Library 2005:
<http://name.umdl.umich.edu/ABV5418.0001.001>