



GRÄNSZONER
SAMTAL MED CAROLA HANSSON
LISBETH LARSSON

När jag läste Carola Hanssons *Pojken från Jerusalem* 1987 drabbades jag av den stora glädjen att läsa en text som talade rakt in i mig. Den hade en för 1980-talet överraskande och ovanlig stark ton av sökande och eftertänksamhet och bilderna skimrade med en intensitet som gjorde att man tyckte sig se ett antal tydligt utmejslade konstverk ta form. Men det var inte bara hennes stil som fascinerade utan också hennes gestaltning av den utsatta, övergivna människa, som i romanen personifieras av den lille pojken från Jerusalem som vägrar tala.

Den särskilda tonen och de starka bilderna har sedan fått ett allt bredare register i ett författarskap som blivit mycket omfattande. När jag nu läser om det inser jag att den utsatta pojken, som egentligen dök upp redan i den andra romanen *Stilleben i vitt*, 1985, finns i så gott som varenda en av hennes romaner. Ibland, men sällan, som huvudperson, vanligtvis i utkanten av synfältet, men ändå som någon sorts smärtans epicentrum.

Vi har träffats då och då, bytt vänliga leenden och uppskattande ord, men aldrig kommit till något så allvarligt som denne pojke. Nu när jag ska träffa henne för en intervju bestämmer jag mig för att vänta med alla frågor om den triptyk om familjen Tolstoj och romanen *Masja*, som just nu gör henne aktuell, och börja med barnet.

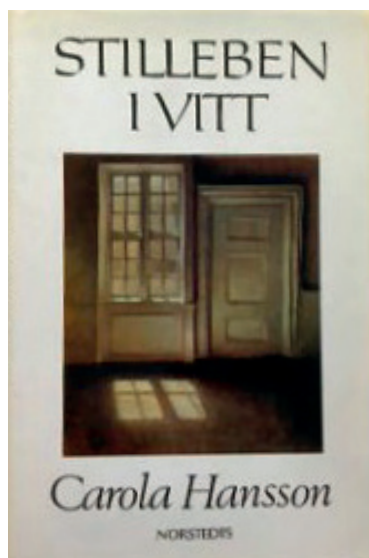
LISBETH LARSSON Du debuterade med en roman som hette *Det drömda barnet* 1983. Den handlade om en mor–dotter-relation som komplicerades av att dottern också blev mor. Din andra roman *Stilleben i vitt* är också en dotterroman. Men i den dyker det upp en pojke, som blir huvudperson i din nästa roman *Pojken från Jerusalem*. Kan du berätta om honom?

CAROLA HANSSON En märkligt drabbande fråga – som det känns både lätt och svårt att svara på. Lätt därför att huvudpersonen Henning har en konkret förebild i verkligheten, svår därför att den på något vis går under intellektets radar och för rakt in i den mörka, gåtfulla zon där den privata erfarenheten möter den allmänna.

Men precis som du säger: under arbetet med *Stilleben i vitt* dök den där pojken plötsligt upp, helt oväntat. Han var en nära släkting till mig, en jämnårig pojke som jag brukade träffa i stort sett varje påsk, någon enstaka gång också under sommarlovet, och som jag kände mig starkt dragen till – liksom han, det var jag väl medveten om, kände sig dragen till mig. Han bodde på landet, i Västergötland, var lång, påfallande

blek, mörkhårig och av allt att döma en känslig och mycket skygg person – han skulle senare få diagnosen schizofreni och ta sitt liv.

Under de där påskbesöken brukade han till min stora besvikelse ofta försvinna ut, ovisst vart, och tillbringa timmar med att i sin ensamhet spela Beethoven på familjens flygel uppe på övervåningen. Förutom detta visste han allt om fåglar. Han ville att vi skulle smyga ut i parken om kvällarna så att



han, medan vi stod blickstill i mörkret, andlöst lyssnande, skulle kunna lära mig skilja olika läten och sånger åt (lektioner som tyvärr för det mesta slutade med att han irriterad gav upp; han var en mycket otålig lärare och jag en usel elev) – och han hade en imponerande samling fågelägg. Den bild som dök upp under arbetet med *Stilleben i vitt*, och som jag fortfarande minns med glasklar tydlighet, har just med den här samlingen att göra. Han står vid fönstret i sitt rum och håller upp ett litet, blåspräckligt ägg mot ljuset, vänder sig om, ser på mig och säger något om hur fantastiskt vackert det är – men han gör det med en blick fylld av ångest: en blick som etsade sig in i mitt medvetande och som fick mig att skriva *Pojken från Jerusalem*.

Den här släktingen är alltså den konkreta förebilden till Henning i romanen. Det är hans mörker, eller hellre spänningen mellan det vackra, sköra, ljusa och det bottenlösa mörkret i hans blick, som jag ville undersöka. Och det är just där, i skärningspunkten, som den yttre verkligheten öppnar sig in mot den inre; mot den gåtfulla – och betydligt mer svårbeskrivbara – zon jag nyss nämnde.

LISBETH LARSSON Hur skulle du beskriva denna gåtfulla process som förvandlar den biografiska erfarenheten till litteratur?

CAROLA HANSSON I själva verket har jag svårt att se någon avgörande skillnad mellan att gestalta ett biografiskt stoff och andra former av erfarenheter. Den litterära processen handlar ju i grunden om att översätta; att söka ett språk som gör det möjligt att förmedla, eller kanske hellre omvandla, minnen och erfarenheter överhuvudtaget, privata likaväl som utifrån kommande: alla de bilder, synintryck, tankar, frågor, aningar, drömmar som kan sägas konstituera ens jag. I skrivandet går gränsen mellan det rent biografiska och det ickebiografiska inte längre att urskilja och jag är övertygad om att man med empatins hjälp kan göra andras erfarenhet till sina egna – åtminstone till en viss gräns.

I *Pojken från Jerusalem* var utgångspunkten alltså en biografisk

minnesbild, men i till exempel romanen *Steinhof* var det en bild jag skapat mig utifrån något jag fått mig berättat. Jag hörde talas om en flicka som tillsammans med sin skolklass flytt från Ungern till Österrike 1956 – och strax såg jag den där bilden framför mig lika tydligt som om jag sett den i verkligheten. Jag såg en rad små flickor i svarta kappor och med rosett i håret som vandrar uppför berget i strålände solsken, när gränsen just i skymningen och sedan försvinner ner i mörkret in i det främmande. Den bilden knöt an till min egen känsla av förlust och språklöshet och jag kände ett oemotståndligt behov av att utforska den. Och Masja – ja, hon dök bara upp, precis som den där släktingen gjort, och i den stund jag tyckte mig se henne stående framme vid fönstret med blicken riktad ut mot vintermörkret tycktes hon mig lika välbekant – och okänd – som om hon varit en kusin eller möjligen en äldre syster.

LISBETH LARSSON Det finns många starka bilder i dina romaner. Många gånger är det som om du målade fram dina berättelser, men det är vanligtvis inte människorna du målar utan de landskap de rör sig i eller/och det de ser.

CAROLA HANSSON Just så är det. Jag befinner mig i ett rum, ett landskap – framför en bild om man så vill, som är på en gång tydlig och ännu inte sedd. En bild inte att skriva *av* utan att skriva *fram*. I det arbetet är minsta detalj betydelsebärande och måste väljas med yttersta omsorg. Men de val jag gör sker inte bara medvetet utan lika ofta rent intuitivt. De dyker upp, jag förstår ännu inte riktigt vad de har för betydelse, men jag vet att de är viktiga för berättelsen. Detta sökande – balansgången mellan att finna den bekräftande detaljen och den främmandegörande – är kanske just därför ett av de mest spännande, svåra och lustfyllda momenten i skrivprocessen: att se och att låta sig överraskas.

LISBETH LARSSON I dina romaner ligger de konkreta statiska bilderna ofta som någon sorts fästpunkter. Personerna i dem tittar

på ett fotografi och förlorar sig i en minnesprocess som får bilden att upplösas.

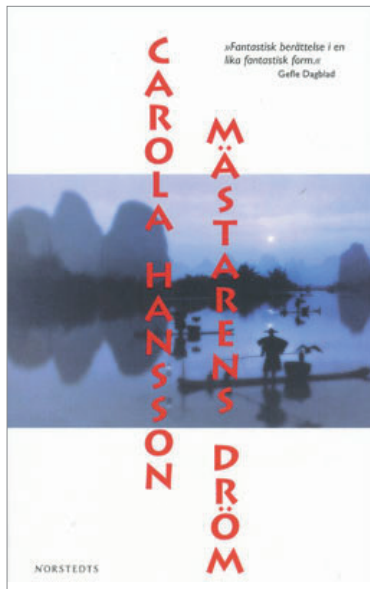
CAROLA HANSSON Det är sant. Man talar ju i det här sammanhanget ofta om frusen tid, men då jag skriver fungerar det befintliga fotografiet egentligen tvärtom, som en öppning – eller just skärningspunkt – där nutid och dåtid möts och jag är fri att välja vilken väg jag vill gå: mot det som är, det som var eller rentav det som kommer att vara. Ja, i skrivögonblicket existerar för mig nuet, det förflutna och i viss mån även framtiden samtidigt, som jämställda skeenden. Och strängt taget är ju fotografiet, sitt dokumentära väsen till trots, ett minne jämförbart med andra former av minnen. Det blir till först då det möter betraktarens blick: i den tolkning som då tar sin början.

LISBETH LARSSON Jag har ofta undrat, dessa fotografier, finns de? Är de en utgångspunkt för ditt arbete och blir en del av fiktionen eller är de en utgångspunkt som du skapar fritt?

CAROLA HANSSON De finns och blir som du säger en del av fiktionen.

LISBETH LARSSON Om vi tar till exempel *Mästarens dröm*, en roman som fascinerat mig mycket, så finns det, såvitt jag förstår, ett arkiv med dokument som beskriver Kinamissionen under det tidiga 1900-talet. Romanen innehåller också många brev från och till de båda tvillingsystrarna, som lämnar Uppsala för att missionera där. Kan du säga något om hur du använt arkivet.

CAROLA HANSSON Just de brev du frågar efter står inte att finna i något arkiv överhuvudtaget – tvillingsystrarna Agnes och Adina är i själva verket fiktiva personer. De gestaltar mitt eget sökande, kanske en mörkare och en ljusare sida av mig själv – ja, jag ville med *Mästarens dröm* helt enkelt ge mig tid att på djupet under-



söka mitt eget förhållande till religionen och den kristna traditionen. Men förutom detta är missionen något som alltid intresserat mig; dels dess motsägelsefullhet – idealismen, den starka övertygelsen, alla praktiska hjälpprojekt den trots allt initierar och på samma gång verksamhetens drag av maktutövning, kolonialism, kulturellt förtryck och kanske till och med förakt för den Andre, det annorlunda – dels frågor som är besläktade med exilens: som till exempel hur långt man kan gå in i en annan kultur utan att

förlora sin identitet, hur rädd man behöver vara och vilken öppenhet man kan tillåta sig.

Även om de två systrarna alltså är renodlade romangestalter så är den situation i vilken de lever och handlar dokumentär. Romanen följer, så sanningsenligt som det stod i min makt, hur Svenska kyrkan från början av 1920-talet och fram till mitten på 40-talet bygger upp och utövar sin missionsverksamhet i Kina – i staden Changsha i Hunanprovinsen söder om Yangtze-floden. Materialet till denna yttre skildring fann jag framför allt i kyrkans arkiv i Uppsala. Genom att, förutom de kvinnliga akterna med privata brev, minnesanteckningar, fotografier och dagboksutkast, studera sådant som *Svensk missionstidskrift* och missionärernas långa maskinskrivna rundbrev till hemmaförsamlingen, ofta med detaljerade redogörelser för det dagliga arbetet, kunde jag skapa mig en bild av det faktiska händelseförloppet och, inte minst viktigt, av den miljö där mina huvudpersoner verkar.

LISBETH LARSSON Romanen väcker verkligen många etiska frågor. På ett sätt är det ju ett frigörelseprojekt du beskriver. Systrarna lämnar sin inskränkta miljö och en förtryckande, kanske rentav lätt galen far, för att förverkliga sig själva genom att sprida sin tro och hjälpa andra. Men samtidigt har du skrivit in ett svek redan i början av romanen, då de även lämnar sin mycket ömtålige lillebror, som de älskar, att ensam leva kvar med denne far.

CAROLA HANSSON Visst är det i högsta grad ett frigörelseprojekt. Agnes och Adina ger sig av till Kina 1921, samma år som svenska kvinnor efter lång kamp äntligen får rösträtt, och säkert drivs de – likt många av sina kvinnliga förebilder i verkligheten – lika mycket av frihetslängtan och äventyrslusta som av sin religiösa övertygelse. Men varje form av självförverkligande rymmer ju även sin motsats: befrielsen från tvång, konventioner, plikter innebär samtidigt att lämna och inte sällan att överge. För missionärerna var detta ofta ett högst reellt dilemma. De tvingades, eller såg sig tvingade, till det svåraste och grymmaste av allt: att överge sina barn.

Att Agnes och Adina lämnar sin lille bror som de efter moderns död tagit hand om och som de älskar lika mycket som han älskar dem utgör för mig berättelsens egentliga drivkraft, dess smärt-punkt – ja, att överge och att bli övergiven är kanske i själva verket den djupaste drivkraften till att jag överhuvudtaget skriver. Det övergivna barnet har haft en tendens att, ofta helt överraskande och när jag själv minst annat det, dyka upp i nästan alla mina romaner. Att möta det barnets blick, att uppleva dess utsatthet, förtvivlan, häpnad, förebåelse och, inte minst, stumhet, är för mig ett slags urscen – en plågsam bild som ständigt tvingar sig på och som jag inte, alla mina uttolkningsförsök till trots, tycks kunna försona mig med.

LISBETH LARSSON I just denna roman återkommer också berättelsen om detta svek i flera variationer, som kommer att spegla och fördjupa förståelsen av det initiala. Ett av de för mig mest skakande partierna i romanen handlar om just det, och, vilket ytterligare

komplikerar frågan, om hur omsorgen och själva viljan att hjälpa i princip dödar en liten kinesisk pojke.

CAROLA HANSSON Det är en fruktansvärd händelse, en tragedi – som till en del har sin motsvarighet i verkligheten. Jag läste om ett liknande fall där en västerländsk läkare ställde samma feldiagnos som i romanen och som ledde till döden för en kinesisk patient. Och naturligtvis kan man även i detta fall tala om svek, men då ett kulturellt betingat, snarast strukturellt svek.

Agnes skuld, som består i att hon sätter sin tilltro till den västerländska vetenskapen sedan de kinesiska läkarna misslyckats i sina försök att bota pojken är väl ändå en skuld i mer existentiell bemärkelse. Hennes handlande, som precis som du säger bottnar i omsorg och viljan att hjälpa, leder till stort lidande för alla inblandade. Att hon måste känna skuld är ofrånkomligt. Men som fadern till det döda barnet, hennes vän herr Wu, säger: »jag skulle med glädje ge er min förlåtelse – om där verkligen funnes något att förlåta«.

LISBETH LARSSON Ja, det som är skakande är att viljan att hjälpa och göra det rätta och goda likväl kan leda till något ont. Man skulle kunna betrakta hela det projekt som beskrivs i denna roman – och flera av dina andra – ur detta perspektiv.

CAROLA HANSSON Vad gäller *Mästarens dröm* absolut – missionärernas bristande förståelse för och kännedom om den främmande kulturen kunde emellanåt orsaka stort lidande; dessutom var det inte ofarligt för en kines att omvända sig till den kristna tron, tvärtom kunde det innebära direkt livsfara. Men de andra romanerna?

Ja, man kan naturligtvis se föräldraskapet ur detta perspektiv. Även den mest välmenande uppfostran kan ju få förödande konsekvenser. Och skuld i den bemärkelsen genomsyrar onekligen mina två första romaner *Det drömda barnet* och *Stilleben i vitt*, en upplevelse av skuld som på ett otäckt sätt tycktes mig gå i arv från generation till generation, som ett slags kvinnlig alienationstradition.

Likaså var frågan om viljan och svårigheten att göra det rätta en av utgångspunkterna för min senaste roman, om Lev Tolstojs dotter Masja – men här i en vidare, mer allmänmänsklig och social bemärkelse. Inte bara Tolstoj själv utan också Masja plågas ständigt av samvetskval över att leva i relativ lyx på det stora godset Jasnaja Poljana omgivna av fattigdom, misär och eskalerande våld. Denna moraliska konflikt dominerar deras liv och den var också en av de saker jag ville undersöka med romanen, särskilt som den här konflikten ju blivit alltmer akut i vår tid, med tiggarna på våra gator, flyktingströmmen och växande klyftor i samhället – och inte oväntat visade sig också Tolstojs diskussion om den enskilda individens moraliska ansvar, särskilt i en bok som *Vad skola vi då göra?*, vara nästan identisk med den som förs idag.

Godhet är sannerligen ett komplicerat begrepp. Och när jag insåg att jag skulle skriva en roman med Masja i centrum var just det en av de saker som lockade mig: detta att hon försökte omsätta sin fars lära i praktiken och av alla i sin omgivning också kom att betraktas som en alltigenom god människa. Jag undrade vad det betydde och hur det kom sig att hennes vilja att göra gott, liksom hennes handlande, aldrig tycktes ha upplevts som provocativ – medan Tolstojs godhet uppenbarligen ofta var provocerande, förenad som den var med en fördömande, krävande och moraliserande hållning.

LISBETH LARSSON Intressant och anslående parallell du drar med vår samtid. Var det för att du såg den som du bestämde dig för att skriva om Masja?

CAROLA HANSSON Till en del, ja.

LISBETH LARSSON Även om det kan se ut som en plan nu, att du skulle skriva en trilogi om familjen Tolstoj, så har jag inte en känsla av att det var tänkt så. Det är mer än tjugo år sedan du hade ditt stora genombrott med romanen *Andrej*, som handlar om Masjas lillebror. Han var familjens svarta får och i din roman om honom



snarast motsatsen till henne. Han gjorde uppror mot sin far och var genomgående destruktiv medan hon snarast underordnar sig och söker de konstruktiva vägarna.

CAROLA HANSSON Du har rätt, det var ingen plan. Nej, när jag avslutat *Andrej* hade jag inte en tanke på någon fortsättning – och det är väl också därför jag inte heller kallar romanerna för en trilogi utan för en triptyk. Det är så jag nu ser dem: som tre inbördes relaterade bilder, där i själva verket den senaste, *Masja*, bildar mittenpartiet.

Att jag återvände till familjen Tolstoj efter drygt tio år – och efter att ha skrivit ytterligare tre romaner: *Steinhof*, *Den älskvärde* och *Mästarens dröm* – berodde i stället på att jag efter publiceringen av *Andrej* fick ett otroligt vänligt och uppskattande brev från Andrejs sonson, den för mig fullkomligt okände Alexander i Moskva. Brevet gjorde mig glad och mycket konfunderad. Alexander, vars existens jag alltså inte känt till, hade nämligen bifogat en dödsruna över sin far, Andrejs son Ilja – men han hade gjort det utan att i brevet ens med ett ord nämna fadern.

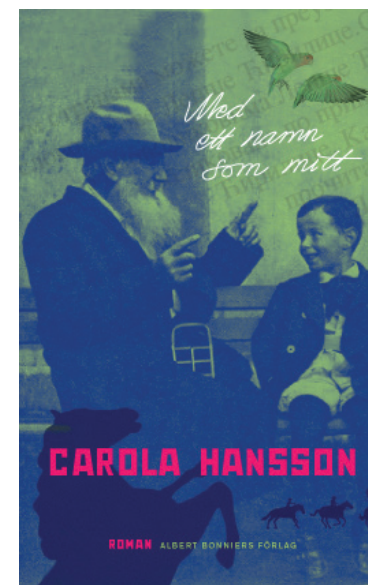
När jag sedan läste dödsrunan gick det upp för mig hur lite jag egentligen kände till om Ilja. Vilket, insåg jag snart, berodde på att Andrej lämnat sin hustru och sina två barn då Ilja bara var något år gammal.

Det visade sig nu att Ilja med kväkarnas hjälp emigrerat från Sovjetunionen redan 1924, som tjugoeittåring, och att han sedan levt resten av sitt liv i exil i USA – vilket i sin tur, insåg jag också,

innebar att han kommit att upprepa det som jag föreställde mig måste ha utgjort ett av hans livs stora trauman: han övergav sin son Alexander då denne var i ungefär den ålder han själv varit i då han blivit övergiven. Sådana upprepningar är något som alltid fascinerat mig. Man kan fråga sig vad det egentligen är som ligger bakom dessa besynnerliga omtagningar. Vad som får oss att välja som vi gör. Ja, överhuvudtaget vilka krafter – inom och utom oss – som styr våra liv. Det var också sådana funderingar som fick mig att vilja ta reda på mer om Ilja och om hur hans liv kommit att gestalta sig – i exil och med sin ende son på andra sidan den mycket effektiva järnridån.

Men att jag sedan, efter *Med ett namn som mitt*, som romanen om Ilja kom att heta, plötsligt insåg att jag måste skriva om Masja berodde inte bara på speglingarna mellan vår tid och hennes – på att den moraliska konflikt hon lever med också är vår – utan lika mycket på henne själv. På att hon en mörk vintermorgon steg fram och krävde att få bli berättad. Det var, fick hon mig att förstå, helt enkelt dags att skildra familjen ur ett kvinnligt perspektiv: om det var svårt att leva som son i skuggan av den store Tolstoj, tyckte jag mig höra henne säga, så var det sannerligen inte lättare som dotter. Och så är det förstås.

Tolstoj var inte bara en fruktansvärd moralist – han var dessutom sexualfientlig och hyste en minst sagt patriarkal kvinno-syn. Dessutom fascinerade det mig att Andrej och Masja, alldeles som du påpekar, valde så olika sätt att hantera det förtryck de utsattes för och att de



därigenom kom att uppfattas just som varandras absoluta motsatser: Andrej som familjens svarta får och Masja uppenbarligen som något av dess vita ängel. Det är alltså på så sätt triptyken om familjen Tolstoj växt fram – men här måste jag tillägga att den kanske främsta orsaken till att jag en gång alls gav mig i kast med detta projekt var att jag, när jag av olika skäl börjat fördjupa mig i det dokumentära materialet kring Tolstoj, framförallt breven och dagböckerna, slogs av den kusliga och ofta profetiska makt hans ord verkar ha ägt. Ja, det tycks mig som om man på Jasnaja Poljana levde ett slags märkligt metaliv – i det fascinerande gränslandet mellan dikt och verklighet.

LISBETH LARSSON Först det här med triptyk. I den kristna triptyken, altartavlan, finns vanligtvis Jesus som den korsfäste och/eller försonaren i mitten. Är det så du tänker när du lägger in Masjas ljusgestalt mellan de två vilsegångna männen?

CAROLA HANSSON Madonnan med barnet förekommer också i triptykens mitt, det är snarare så jag ser det, Masja, Maria.

LISBETH LARSSON Men är inte Masja mera en dotter än en mor?

CAROLA HANSSON Jo, rent faktiskt är hon förstås det, hennes många graviditeter slutar ju tragiskt nog alltid med missfall, ibland tidiga men lika ofta sena då hon föder fullgångna döda barn. Men jag tänker mig att den kärlek Mariagestalten utstrålar inte bara omfattar det egna barnet utan att den, bortom moderskapet, gestaltar en bild av den rena kärleken, av agape – ett begrepp som ju är nära besläktat med den »godhet« jag ville undersöka: detta att Masja av de flesta i sin omgivning betraktades som just en alltigenom god människa.

Men nu, när jag säger det, inser jag plötsligt att det jag nyss påstod – detta att Masjas godhet aldrig tycks ha upplevts som provokativ – inte är hela sanningen. Nej, i själva verket kunde hennes

ställningstaganden, vilket ju också är det som gör hennes godhet så intressant, väcka en hel del ont blod. När man till exempel delar upp faderns egendomar och hon, i hans anda och till skillnad från de övriga familjemedlemmarna, avstår från sin del av arvet blir hennes syskon väldigt indignerade och beskyller henne för att försöka framstå som bättre än hon är. Och andra gånger kan de anklaga henne för att vara skenhelig eller för att »älska alla och därmed ingen« – det sista en beskyllning som sårar Masja djupt och som fadern, med rätta kan man tycka, anser vara alltigenom orättvis.

LISBETH LARSSON Du säger att *Masja* »krävde att få bli berättad«.

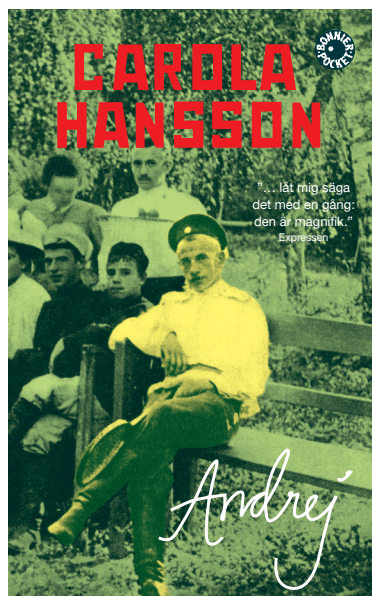
CAROLA HANSSON Att skriva en roman innebär för mig att med alla sinnen utsätta sig för den värld jag vill utforska – och under arbetet med *Andrej* kom tillvaron på Jasnaja Poljana att bli lika närvarande som om det i själva verket, då jag gick in i hans gestalt och försökte se världen med hans ögon, vore mina egna erfarenheter och minnen jag gestaltade.

Att på detta sätt förlora sig är något lika lockande som skrämmande. Lockande därför att man närmar sig det okända, det mörker som tycks rymma tillvarons gåta, och skrämmande därför att detta samtidigt är dödens, den slutgiltiga utplåningens, mörker. I skrivandet tycker jag mig ofta förflyttad till just detta besynnerliga gränsland, den dunkla zon där liv och dikt inte längre går att skilja åt. På så sätt hade jag under arbetet med de två första delarna i min triptyk lärt känna Masja som en verklig, levande gestalt – och att hon en tidig morgon helt enkelt infann sig föreföll i det ögonblicket inte det minsta konstigt; tvärtom. Jag insåg att det jag arbetat med var en triptyk och att hennes erfarenheter saknades för att göra bilden mer komplett.

LISBETH LARSSON Ditt eget sökande blir ju också alltmer synligt i dina romaner. Där du i *Andrej*, och dina andra romaner, är en allvetande berättare som vare sig syns eller hörs börjar du i *Med*

ett namn som mitt och i *Masja* plötsligt att berätta om ditt arbete och tala direkt till mig som läsare. De är på ett sätt lika mycket berättelser om ditt sökande som romaner om deras liv. Eller kanske snarare berättelser om ett dubbelt sökande, ditt och deras.

CAROLA HANSSON Jag förstår vad du menar – men vad gäller berättarens roll i mina tidigare romaner ser jag det inte riktigt så. Nej, även om jag, när jag börjat en ny roman, alltid, ja, verkligen *alltid*, känt den där lockelsen, lockelsen i att inta en allvetande roll, i att låta mig sväva fågelfri över berättelsen, se allt, veta allt och kunna såväl reflektera kring som kommentera det som sker, så har jag var gång, ofta med en suck av besvikelse, tvingats avstå från den rollen – helt enkelt därför att den omöjliggjort det sökande som är drivkraften i mitt skrivande. För att komma vidare in i romanen har jag alltså tvingats överge den allvetande berättarens hållning och i stället välja att identifiera mig med min huvudperson. Endast genom att konsekvent betrakta skeendet ur dennes perspektiv har



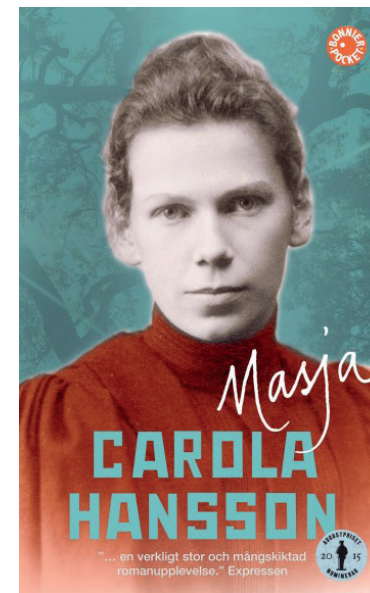
romanens värld öppnat sig för mig, ja, först då jag betraktat skeendet med hans eller hennes ögon har livet trätt fram – så på en gång synligt och gåtfullt som livet ju i själva verket är.

Just romanen *Andrej* är ett bra exempel på vad jag talar om. I romanens början är Andrej på väg ut i rysk-japanska kriget 1904; han sitter på ett tåg, minns avskedet från fadern och grubblar över deras relation. *Andrej* är en roman i tredje person, men den har samtidigt karaktären av inre monolog. Perspektivet är An-

drejs – och på just den punkten kom jag faktiskt en gång i gräl med en presumtiv översättare. Han ville redan från första meningen i stället för »han« skriva »Andrej« – för att underlätta för läsaren, som han sade. Av samma anledning ville han senare i berättelsen skriva till exempel »Andrejs syster Masja« i stället för »Masja«. Tyvärr vägrade han att acceptera min förklaring, nämligen att detta var att helt och hållet missförstå romanens innersta väsen och att det som sker i romanen sker *inom* Andrej och att ingen människa, inte ens en romangestalt, tänker på sig själv med sitt tilltalsnamn eller förklarar för sig själv att hans syster är just en syster. Och eftersom jag själv inte kunde tänka mig att förvanska perspektivet på det sätt han ville såg jag mig ingen annan utväg än att avbryta vårt samarbete – inte ens inför utsikten att se *Andrej* utgiven på engelska.

Lockelsen att göra mig synlig som berättare, den frihet det kan innebära, har som sagt ändå alltid funnits där – och i de två senare romanerna har jag ju också tillåtit mig att själv träda fram. Men romanerna skiljer sig åt. Medan jag i *Med ett namn som mitt* skildrar mitt eget, eller snarare romanens berättarjags, sökande efter Andrejs son Ilja så fann jag i arbetet med *Masja*, inte genom att ikläda mig den allvetande berättarens roll utan genom att så att säga klyva mig själv, ett sätt att nå en som jag upplevde det ännu större frihet.

Det var först genom att, som du påpekar, väva samman mitt eget sökande med Masjas som jag alls kunde komma in i den här romanen. Först med det dubbla perspektivet lät den sig skrivas:



mitt och hennes – mellan vilka, också det en förutsättning, fullständig jämlikhet rådde. Ja, här fanns ingen över- eller underordning. Masjas nu och mitt nu existerade för mig samtidigt. Ja, i skrivögonblicket upplevde jag mycket starkt hur godtycklig gränsen i själva verket är mellan de dödas värld och de levandes.

LISBETH LARSSON Du beskriver din arbetsmetod som en sorts gränsöverskridande sammansmältning. Men när jag läste *Masja* tyckte jag snarare att du på ett skickligt sätt skapade lite luft kring henne genom att, samtidigt som du låter berättaren skildra hennes liv på Jasnaja Poljana så inträngande som om de var en och densamma, också berättar om ditt eget besök på godset, var du bodde, hur du förflyttade dig och vad du fick reda på om henne.

CAROLA HANSSON I de flesta av mina tidigare romaner kan man absolut tala om ett slags sammansmältningens metod och som sagt inte minst i *Andrej*, den romanen ligger väl så nära ett jagperspektiv man kan komma. Men i Masjas fall var det alltså annorlunda. För att överhuvudtaget kunna närma mig henne var jag tvungen att ha det dubbla perspektiv jag talade om: mitt och hennes. Dessa två perspektiv vävs samman, löper parallellt – men förblir åtskilda. Det jag menar är att jag i skrivandet upplevde att hennes verklighet och den verklighet jag själv befann mig i existerade i ett gemensamt universum, samtidigt och lika levande. Gränsen mellan hennes värld och min löstes upp – men i detta gemensamma universum var och förblev vi, även när jag emellanåt tyckte mig drömma hennes drömmar, två helt skilda personer.

LISBETH LARSSON Det finns en person som vi inte talat så mycket om, men som ur ett perspektiv kan sägas vara huvudpersonen i såväl *Andrej* som *Med ett namn som mitt* och *Masja*, och det är Lev Tolstoj, far till Andrej och Masja och farfar till Ilja. Du ger honom inte mycket utrymme trots att han är helt avgörande för dina huvudpersoners identitet.

CAROLA HANSSON Säger du det? Det förvånar mig – min uppfattning är snarare att han får väldigt mycket utrymme. Inte i *Med ett namn som mitt*. Men det beror på att Tolstoj väl inte heller spelade någon avgörande roll i Iljas liv; detta eftersom Ilja som barn levde tillsammans med sin mor Olga långt från Jasnaja Poljana, endast var sju år gammal då farfadern dog och redan som tjugoåring emigrerade till USA där han också blev kvar fram till sin död 1970.

Däremot tycker jag nog att Tolstoj tar stor plats både i romanen om Andrej och i den om Masja – vilket ju är helt naturligt eftersom han, alldeles som du påpekar, är helt avgörande för deras personliga utveckling, deras handlande, ja, överhuvudtaget för hur deras liv kommer att gestalta sig. Han är den självklare huvudpersonen i deras liv – men han är det trots allt *inte* i romanerna. Min avsikt har aldrig varit att skriva en roman om Lev Tolstoj. Det jag velat undersöka är hur det kan ha varit att växa upp i skuggan av denne gigant: denne moraliserande, ombytliga, krävande, ständigt grubblande men också karismatiska och stundtals kärleksfulla far – vars ord är lag och vars profetior har en kuslig tendens att förverkligas.

LISBETH LARSSON Ja, han fyller romanerna indirekt genom den skrämmande stora plats han upptar i deras liv. Han är också, som du säger, en komplicerad, eller man kan säga, svårartad dubbel person. Å ena sidan predikar han kärlek i världen, å den andra framstår han som påfallande kärlekslös i relation till sin familj.

CAROLA HANSSON Visst kan Tolstoj många gånger förefalla kärlekslös, ja, ibland rentav grym, i relationen till sina närmaste – men det är knappast hela sanningen. Nej, även om ömhetsbetygelser tycks ha varit honom fullkomligt främmande och han sällan kan låta bli att moralisera så finns det många vittnesbörd om motsatsen: att han kunde vara kärleksfull, uppskattande och förstående.

Det är väl just dessa kast som gör det så komplicerat – att han tycks ha varit en mästare även i konsten att ge dubbla budskap, helt i överensstämmelse med sin personlighet. Tolstoj var en

ständig sökare som livet igenom grubblade över de stora livsfrågorna, han var grundlig, rationell och otroligt beläst, han prövade olika argument, vägde för och emot, slog fast sanningar – som han senare, efter ytterligare rannsakingar, kunde förkasta. Men det gör honom ju inte bara till en oerhört motsägelsefull person utan också till en i högsta grad levande.

LISBETH LARSSON Tolstoj framstår för mig nästan som en förstoring av de andra fadersgestalterna som finns i dina romaner. De är ofta mycket älskade trots sin självupptagenhet, ofta storslagna men också förljugna, ja, de ljuger ofta om sig själva, som till exempel fadern i *Mästarens dröm*. Fadern i den roman vi talade om i början av vårt samtal, *Pojken från Jerusalem*, är också en skrämmande auktoritär person.

CAROLA HANSSON En intressant iakttagelse – som jag inte är helt säker hur jag bäst skall besvara. Kanske är det så att du här ser mer än jag själv gör, något jag anar men inte är helt klar över.

Spontant skulle jag säga att mina fadersgestalter har mer som skiljer dem åt än förenar. Men om jag skall försöka lyfta fram det jag ser som gemensamt hos dem så är det, inser jag nu, att de alla djupast sett är förbundna med språket – med huvudpersonens kamp för och sökande efter identitet.

Fadern i *Pojken från Jerusalem* är, som du säger, fruktansvärt auktoritär och jag tänker mig att han, då jag skrev romanen, fick representera det språkförtryck jag upplevt och som skapat den identitetskris som mer eller mindre tvingade mig att börja skriva. Han är rationell, strävar efter ordning, fruktar kaos och blir på så sätt ett slags gränsvakt – med språket som vapen vill han hindra det levande, kreativa och okontrollerbara mörkret att sippra in: det mörker som är fantasins, drömmarnas och de motsägelsefulla känslornas värld.

Fadern i *Den älskvärde* är, som jag ser honom, en kärleksfull person; men han är också på många sätt bortvänd, stum, oförmögen att upprätta den dialog som krävs för att göra världen synlig



– med andra ord egentligen mer språkligt försteltnad än auktoritär; ja, jag upplever honom snarast som ofri, fångad i en språklig ordning han själv plågas av – en ordning som väl för övrigt helt bemäktigat sig fadern i *Mästarens dröm*. Agnes och Adinas far ljuger verkligen, med förödande konsekvenser. Men väljer han att ljuga? Är det inte språket självt som förleder honom, som lockar honom att framställa sin livsdröm som vore den sann? Vilket ju inte gör lögnen mindre förkastlig, bara mer förståelig.

Och Tolstoj till sist – ja, att som barn växa upp i hans skugga måste ha inneburit en ständig kamp för en egen identitet, för att hitta ett sätt att hantera det enorma förtryck hans språkliga övertag innebar. Och naturligtvis kan man se hans ofta nog så iögonfallande dubbelmoral som en form av förljugenhet; men en förbryllande form av förljugenhet måste man väl ändå säga, eftersom han själv är den förste att lyfta fram den i ljuset. Dessutom tänker jag mig att hans fantastiska romaner och berättelser, liksom hans sökande hållning, måste ha erbjudit något annat, ett förhållningssätt motsatt förtryckets – ett som i stället, eller kanske hellre samtidigt, visat på språket som möjlig väg till ökad självinsikt och djupare mognad?

LISBETH LARSSON Är patriarkatet då, som du ser det, i grunden en form av språkförtryck? Och det som formar våra liv och vår identitet hur vi förhåller oss till detta? I flera av dina romaner förstummas barnen, som pojken i Jerusalem som vägrar tala. I Masja väljer Tolstojs dotter i stället att bli sin fars sekreterare. Du kämpar med det, eller rentav besegrar det, när du skriver romaner.

CAROLA HANSSON Att som kvinna växa upp i ett patriarkalt samhälle innebär, det är min ganska dyrköpta erfarenhet, att tvingas i en form av inre exil. För mig ledde det i alla händelser till den nog så traumatiska identitetskris jag nyss nämnde: en kris som var förbunden just med språket.

Jag var trettioåttå år då och trots, eller snarare just på grund av,

att jag som svensklärare, översättare, litteraturforskare och dramaturg faktiskt sysslat med litteratur och språk i hela mitt vuxna liv så drabbades jag plötsligt av en förfärande upplevelse av stumhet. Av att det språk jag hade var ett försteltnat, redan kodifierat språk som jag tvingats in i, som inte var mitt och som på ett förödande vis avskurit mig från mina egna, djupare erfarenheter. Jag kände mig förvirrad, tom och underligt överklig – ja, jag blev plötsligt otäckt medveten om att det inte var jag som ägde språket utan språket som ägde och ockuperade mig.

Och det var inte svårt att se att den här upplevelsen av främlingskap berodde just på att jag växt upp i en patriarkal, borgerlig miljö där den svarta pedagogiken var förhärskande, där formen var viktigare än känslan och där huvudsaken inte var barnets egenart utan att det formades till den person vuxenvärlden ville att det skulle vara – ett auktoritärt förhållningssätt som naturligtvis till stor del bottnade i rädsla: socialt för »de andra« men också för barnets mer kaotiska värld och för språkets expressiva, magiska sida.

I den här världen är språket ett maktmedel, till för att utöva kontroll och fastställa sanningar; inte för att söka, ifrågasätta, nå bortom det vi ser. Wittgenstein har sagt att när barnet lär sig tala lär det sig inte så mycket ett språk som ett sätt att leva – och just så upplevde jag det.

Jag var tvungen att börja skriva inte bara för att återerövra orden utan lika mycket för att vinna tillbaka själva livet. Som du påpekar är också upplevelsen av stumhet och språklöshet ett genomgående tema i alla mina romaner. Den språkliga förstelningen är ingenting man övervinner en gång för alla – den är ett ständigt närvarande hot som oavbrutet måste bekämpas. Vilket i och för sig inte betyder att mitt förhållande till språket är detsamma nu som när jag skrev min första roman *Det drömda barnet*. Nej, sökandet efter det rätta ordet, den »autentiska« formuleringen, är en ständigt pågående process – och jag känner mig idag så otroligt mycket friare i mitt förhållande till språket än jag gjorde då, för mer än tre decennier sedan.

LISBETH LARSSON Du framställer processen mycket suggestivt i *Resan till det blå huset*, där den kvinnliga huvudpersonen bokstavligt talat går in i ett främmande språk i och med att hon följer med en man som hon träffat på en filmfestival i Sverige till hans hemland. Du skriver att hans ord krälade som svarta kryp över hennes kropp och du skriver också att ju mer hon lärde sig av hans språk ju mer otillgängligt blev det. Samtidigt är det ju så att hon, för att modifiera den bild jag gav av dina fäder, försonas med sin mycket fåmälde far.

CAROLA HANSSON Hannas upplevelse av språkförlust och utanförskap ligger mycket nära min egen – faktum är att jag själv en natt drömde om ord som kröp likt svarta insekter över min kropp. Skillnaden mellan Hanna och mig är att hon gör dessa erfarenheter i en verklig om också självvald exil. *Resan till det blå huset* är en roman om främlingskap i språket men lika mycket en roman om minnet. Hanna grips av ångest då hon tycker sig i exilen ha förlorat sina minnen, då hon märker att det förflutna glider undan när hon försöker fixera det – och det är inte förrän hon, vid sin fars



sjukbädd och liksom innesluten i hans försonande tystnad, inser att minnet ligger nära såväl drömmen som den skapande fantasin och att hennes inre bilder, även om de inte alltid stämmer rent faktiskt, ändå är sanna på ett subjektivt och känslomässigt vis som hon blir fri: fri att börja söka på allvar, att utvecklas och förändras.

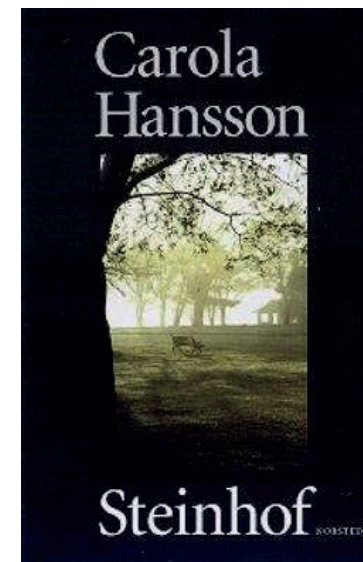
LISBETH LARSSON Minnes- och språkproblematiken tycks mig på många sätt satt på sin spets i romanen *Steinhof*, som du

nämnde tidigare. Med Magda, som alltså flydde från Ungern 1956, sker ju det paradoxala att hon nästan går under av sin räddning. Den yttre exilen blir en inre då hon hamnar i Wien, gifter sig och går in i en trygg borgerlig tillvaro, där hennes minnen inte får finnas. Hon blir stum och onåbar.

CAROLA HANSSON Ja, att den faktiska exilen får katastrofala följder för Magda har just med minnet, eller hellre med glömskan, att göra. Kort efter att hon flytt till Wien träffar hon läkaren Thomas som också är den hon gifter sig med. Och visst kommer Thomas från en högborgerlig, välbärgad familj – men trygg skulle jag inte vilja kalla den. Nej, den självmedvetenhet familjen utstrålar är ju, skall det visa sig, i högsta grad förrädisk. Hos dem är tigandet och bortträngandet – av nazismen, Anschluss, medlöperiet – mer eller mindre satt i system.

Deras värld är egentligen en kuliss, byggd på lögn. Man talar inte om det egna förflutna – och vill heller ingenting veta om Magdas. Tvärtom uppmanar man henne att glömma. Men då ingen frågar efter hennes tidigare liv och hon själv aldrig ger ord åt sina minnen förlorar hon till sist sitt hemland en andra gång: sitt moderland och därmed också sig själv. Hon går in i mörkret och tystnaden.

LISBETH LARSSON Å andra sidan får Magdas stumhet Thomas att tala. Vid sina regelbundna besök på sinnessjukhuset Steinhof, där hon är inlagd, berättar han om sitt liv. Och samtidigt som han med sitt tal likt en Orfeus sjunger henne tillbaka till livet så befriar han sig från familjens bruna historia genom att benämna den.



Någonstans i romanen låter du Thomas säga att orden är det enda vi har och du låter honom använda dem för att befria både sig själv och Magda.

CAROLA HANSSON Ja, för mig är *Steinhof* inte bara en roman om exil utan också en kärleksroman. Genom att Thomas, i stället för att som tidigare värja sig såväl mot sitt eget som mot Magdas förflutna genom att säga sig redan ha förstått, plötsligt inser att just frasen »jag förstår« – den som Magda från första stund avskytt – har hindrat honom från att ställa »de rätta frågorna« kan han komma henne tillräckligt nära för att hon skall våga följa honom tillbaka till livet. Det är hans växande tillit till orden och språkets möjligheter som räddar dem båda.

Språkets begränsningar och språkets möjligheter – ja, det var egentligen först när jag började skriva skönlitteratur som jag på allvar blev medveten om hur avgörande kluvenhet hos språket är för mig själv: detta att orden är på en och samma gång vända utåt, mot den värld vi lever i, och inåt, mot det gåtfulla mörkret. Det är också, som jag ser det, ofta kring just denna dubbelhet som mina romaner kretsar. Och frågan är om jag, i den identitetskris jag upplevde då jag började skriva skönlitteratur, överhuvudtaget skulle ha vänt mig till språket för att hitta ut ur krisen om jag inte förutom den svarta pedagogikens och den patriarkala ordningens språk också fått tillgång till sagornas och fantasins.

Varje kväll när jag var barn läste mamma högt för min syster och mig och jag älskade de där stunderna – det lockande, upphetsande och nästan skrämmande i att totalt förlora sig i berättelsens värld. Särskilt förtjust var jag i Mary Poppins. Och allra mest i de underbara passager där Pamela Travers gestaltar gränzoner mellan liv och dikt – som när barnen Jane och Michael sitter i parken och läser en saga om prinsarna Florimond, Veritain och Amor, och de tre prinsarna plötsligt står där framför dem och de fem barnen börjar tvista om vilka av dem som egentligen är verkliga: barnen som läser boken eller barnen som just trätt ut ur den.

LISBETH LARSSON För mig har dina romaner något av samma magiska verkan, och det, som jag ser det, mycket på grund av ditt säregna språk, som med sina långa eftertänksamma meningar både skapar och upplöser det du berättar. Samtidigt som människorna i dem hela tiden finns där, främmande på ett mycket långt avstånd, är de påtagligt här och nu.