

ARTIKKELIT ARTIKLAR

JUDITH MEURER-BONGARDT

”Dagern låg som en skimrande yta av djupblått glas över gator och husfasader.”¹

Intermedialitet, heterotopi och utopi i Hagar Olssons roman
På Kanaanexpressen (1929)

I artikeln visar jag att Hagar Olssons På Kanaanexpressen är en utopisk roman. I den överskrids gränser på ett nästan programmatiskt sätt, inte bara på en innehållslig nivå utan också på den estetiska gestaltningens plan. Den estetiska gestaltningen i romanen är iögonfallande i sin intermedialitet.

I textanalysen fokuserar jag experimentet (framför allt med olika medier) samt tiden och rummet. Dessa tre aspekter är avgörande för utopisk litteratur och utopiska konstformer. Jag redogör först kort för drag som utmärker det utopiska, med utgångspunkt i Ernst Bloch och Michel Foucault. Därefter visar jag hur romanen pekar mot framtiden genom sina intermediala experiment som inte bara bryter upp den bekanta realismen utan också skapar nya sammanhang. Intermedialiteten i På Kanaanexpressen skapar en relation mellan verklighet och utopi, mellan nuet och framtiden. Föreningen sker ofta med hjälp av heterotopier som fungerar som ”andra rum” och ”motrum” till den textinterna verkligheten. I dessa rum uppenbarar sig den moderna tidens dystopiska och utopiska potential på ett särskilt påfallande sätt.

Hagar Olsson räknas ofta som en författare som framför allt var intresserad av att via sina noveller, romaner och skådespel presentera idéer och ideal. Bara i mindre utsträckning är hon känd för sina experiment med nya litterära former. Hon själv bidrog visserligen till den här bilden när hon i egenskap av litteraturkritiker ställde sig tveksam till de yngre modernisternas formexperiment (Holmström 1993: 146). Men det är för ensidigt att beteckna Olsson som en representant för ”den estetiskt konservativa kritiken” (Ekman 2000: 119) eller att konstatera att hennes produktion är modern beträffande innehållet men traditionell till formen (Holmqvist 1951: 73). Särskilt den 86 år gamla romanen *På Kanaanexpressen* som kom ut samma år som Henry Parlands debut-

¹ Hagar Olsson, *På Kanaanexpressen*, Helsingfors 1929: 117.

diktsamling *Idealrealisation*, ger ett smakprov på modernisten Olsson, som inte bara i sina pjäser utan också i sin prosa genomförde olika slags estetiska experiment. Att överskrida gränser tycks vara programmatiskt för romanen – och det gäller inte bara dess innehåll; även språkgränser, gränser mellan olika textsorter och gränsen mellan text och bild överskrids. I sin text har Olsson integrerat fotografier, installationer och målningar av olika europeiska 1920-talskonstnärer och även hennes sätt att berätta är påverkat av film- och fotokonsten. Det nya mediet filmen har lämnat tydliga spår, speciellt i hur tid och rum skildras och upplevs av romanens protagonister.

I den här artikeln ska jag visa att *På Kanaanexpressen* (1929, = PK) är en utopisk roman precis som titeln antyder. Man är på väg mot det förlovade landet med en av modernitetens symboler: expresståget. Att skapa, visa på och överskrida gränser är en viktig del av utopisk och dystopisk litteratur.² Det gäller inte bara innehållet utan också den estetiska gestaltningen, som i romanen visar sig vara iögonfallande tack vare sin intermedialitet. Man skulle kunna säga att det utopiska föds i ett spänningsfält mellan två viktiga mänskliga behov: behovet av den största möjliga säkerheten och behovet av den största möjliga friheten. Litterära utopiska koncept rör sig ofta mellan tvång och frihet, mellan ett mer eller mindre väl organiserat system och ett hotande kaos. I det följande ska jag koncentrera mig på tre olika aspekter av *På Kanaanexpressen*: experimentet (framför allt med olika medier), tiden och rummet. Dessa tre aspekter är avgörande för utopisk litteratur och konstformer som jag kort ska redogöra för innan jag går vidare till analysen av det utopiska i Hagar Olssons roman.

Betydelsen av det utopiska för Olssons romaner, pjäser och kritik har tagits upp av en del kritiker och forskare (jfr Barck 1936: 223–244; Enckell 1949: 86; Svensson 1973: 141; Wrede 1974: 273–282; Karkama 1995: 183–197). Men ingen har fört en djupare diskussion kring begreppet utopi och dess funktion i samband med litteratur och konst. Man har inte heller lagt märke till att det utopiska har en genomgripande påverkan på Olssons sätt att skriva. En systematisk studie av ämnet finns i min doktorsavhandling (Meurer-Bongardt 2011). Där visas också hur centralt ett utopiskt tänkande var i olika politiska, samhälleliga och estetiska diskurser i mellankrigstidens Europa. I den här artikeln ska jag närmare gå in på hur det utopiska fungerar som en estetisk strategi, via ett konkret exempel, *På Kanaanexpressen*. Jag bygger min analys på Knut Brynhildsvolls artikel ”Tekst og bilde i Hagar Olssons roman *På Kanaanexpressen*” (1991) som är ett av de få exemplen inom litteraturforskningen där romanen får

² När det i artikeln talas om ”utopisk litteratur” menar jag alltid både utopiska och dystopiska texter. Bland annat Ruth Levitas och Hans Ulrich Seeber har visat att utopin och dystopin inte kan skiljas åt, särskilt inte ifråga om sina funktioner. Klassiska utopiska romaner har ofta utopiska och dystopiska element. En utförlig diskussion om begreppen utopi, dystopi, eutopi, heterotopi och mot-utopi finns i Judith Meurer-Bongardt, *Wo Atlantis am Horizont leuchtet oder eine Reise zum Mittelpunkt des Menschen. Utopisches Denken in den Schriften Hagar Olssons* (2011: 36–69). (Jfr dessutom Levitas 1990; Seeber 1983: 163–171; Ahlbäck 2001: 145–162.)

närmare uppmärksamhet.³ Medan Brynhildsvoll fokuserar på textens djuppsykologiska drag, visar jag hur det utopiska formar texten. Till skillnad från min tidigare forskning tar jag särskild hänsyn till romanens intermedialitet och rumslighet. På så sätt är det inte bara möjligt att ge en spännande inblick i 1920-talets sätt att experimentera med nya medier utan också dra paralleller till utopisk och dystopisk litteratur i vår egen tid.

Utopisk litteratur, särskilt fram till tiden efter det andra världskriget, är ofta litteratur med en agenda; den strävar efter att kritisera samtiden samt visar på möjligheterna till en bättre framtid. Och visst är Olsson en författare med stora ideal, vilket många av hennes essäer och recensioner vittnar om. Ändå är det inte lätt att urskilja konturerna av Olssons utopier. Vissa litteraturvetare har påpekat att "saken", ett begrepp som Olsson använder i olika sammanhang, inte kan definieras (se t.ex. Rees 2005: 127). I min doktorsavhandling om det utopiska i Olssons produktion under mellankrigstiden har jag visat att "saken" står för ett utopiskt projekt som kan spåras i hela Hagar Olssons produktion under den ovan nämnda perioden. Olsson, liksom andra samtida europeiska författare och konstnärer⁴, är på spaning efter "en ny mänsklighet" (Olsson 1955: 48)⁵, en ny humanism, som placerar människan i centrum för den västerländska kulturen, politiken och ekonomin. Det är alltså människan som ska vara måttet, inte maskinen så som hos futuristerna, inte heller maktpolitiska utspel eller den största ekonomiska effektiviteten. Till "saken" hör dessutom att litteratur och konst får uppgiften att röja vägen för en bättre framtid, där den nya mänskligheten har blivit verklighet.⁶ Att Olsson vägrar skildra det nya samhället och i stället upprätthåller en vaghet som lämnar rum för olika tankeexperiment hör till den uppfattning om utopin som finns i bakgrunden för hennes modernistiska produktion, en föreställning som den samtida filosofen Ernst Bloch har beskrivit och som kan spåras i avantgardistisk litteratur och konst från 1900-talets första tre, fyra decennier.⁷

Under de senaste fem åren har man kunnat se ett nyvaknat intresse för utopier och även i den nordiska litteraturen kan man konstatera lite av en "comeback" för det utopiska. Ekonomiska kriser, den globala kapitalismen, religiöst motiverade krig och klimatförändringen har aktualiserat existentiella frågor om det meningsfulla livet, den enskilda människans värde, människans plats i naturen samt jordens framtid och

³ På *Kanaanexpressen* nämns kort i olika litteraturhistoriska verk (t.ex. *Finlands svenska litteratur*). Roger Holmström (1993: 149ff) beskriver romanens tillkomstprocess och visar med stöd i Hagar Olssons anteckningar och manuskript att romanen kan läsas som en nyckelroman. Dessutom finns det ett kapitel i min avhandling som undersöker ungdomens och den nya generationens betydelse i romanen, en artikel i *Finsk Tidskrift* där jag diskuterar bl.a. romanens berättarperspektiv samt mitt efterord till den tyska översättningen av romanen (Meurer-Bongardt 2013: 55–64; Meurer-Bongardt 2015: 168–188).

⁴ Jfr t.ex. Kurt Pinthus (2005: 29) förord till antologin *Menschheitsdämmerung*, där han karakteriserar expressionismen som politisk men samtidigt konstnärlig litteratur som kämpar för en ny mänsklighet. Jfr även Blomberg 1938: 21–53; Rothe 1979: 166f; Zilliacus 2000: 80–86; Vollmer 2003: 39–57.

⁵ Jfr även Olsson 1947; Olsson 1948: 111; Meurer-Bongardt 2011: 459–463.

⁶ Lena Fridell (1973: 9) delar den här uppfattningen om Olssons teatersyn i sin doktorsavhandling. Jfr Meurer-Bongardt 2011: 128.

⁷ Jfr Bloch 1985; Bloch 1959; jfr även Meurer-Bongardt 2013: 133–147.

människans roll i denna framtid. Exempel på nyare litterära utopier och dystopier är Madeleine Hesséus' *Staden utan kvinnor* (2011), Annika Luthers *De hemlösas stad* (2011), Emmi Itärantas *Teemestarin kirja* (2012), Kaspar Colling Nielsens *Den danske borgerkrig 2018–24* (2013) och Per Nilssons *Otopia* (2014). Många av de ovan nämnda motiven behandlas redan i *På Kanaanexpressen*.

Litteratur som framtidslaboratorium?

Den klassiska utopiska romanen, som föddes med Thomas Mores *Utopia* (1516), är ofta en lekfull men allvarlig kritik av sin egen tid. Lekfull eftersom den diktar fram en annan tänkbar värld som presenteras som fiktiv och som därmed äger diktens alla friheter. Samtidigt relateras den fiktiva världen (ofta av berättaren) tydligt till läsarens verklighet. Berättarens jämförelser mellan reella samhälleliga problem och det utopiska samhället, men också utopins rumsliga placering, gömd på en ö, skapar illusionen om att den andra världen inte är en utopi, ett land som icke är, utan snarare en heterotopi, "ett annat rum" som Michel Foucault kallar sådana rum som existerar vid sidan om de dominerande politiska, sociala, kulturella rummen (jfr Foucault 1986: 22–27). Dessa andra rum kan ha en avslöjande, kritisk funktion, en uppgift som även är karakteristisk för utopin och dystopin. Det menar till exempel A.L. Morton (1969: 274f.) som skriver: "they [utopier och dystopier] have stimulated thought, led men to criticize and fight against abuses, taught them that poverty and oppression were not a part of a natural order of things which must be endured". Vid sidan om att vara ett verktyg för samhällskritik har utopierna också en viktig funktion som framför allt Bloch understryker. De visar på olika (ofta gömda) möjligheter att förbättra tillvaron. Hoppet om en bättre framtid förblir inte abstrakt och passivt utan konkret och leder till handling (jfr Bloch 1959: 256–288). I *The Concept of Utopia* visar Ruth Levitas på olika traditioner av utopiskt tänkande och granskar utopin med hjälp av de tre kategorierna innehåll, form och funktion. Även om hon lyckas konkretisera begreppet utopi väljer hon att avsluta sin undersökning med en mycket öppen definition: "The essence of utopia seems to be desire – the desire for a different, better way of being." (Levitas 1990: 181.) Pia Maria Ahlbäck, som diskuterar relationen mellan utopi och heterotopi i sin avhandling om George Orwell, Michel Foucault och "environmental imagination", påpekar att den utopiska längtan har en rumslig dimension:

The heterotopia as idea thus becomes a marker of utopian desire, signifying the lust for the all-liberating space that is not to be found. If Foucault's suggestion of the readability of culture through real space is applied, these heterotopias can be understood as signifiers of culture's utopian longing (Ahlbäck 2002: 161f.)

I många utopiska romaner är inte bara (det andra) rummet utan också ett (fiktivt) historiskt perspektiv viktigt. Särskilt i de dystopiska varianterna som blev aktuella i början av 1900-talet spelar tiden en viktig roll. Sedda ur författarnas perspektiv utspelar sig klassiker som George Orwells

1984, Aldous Huxleys *Brave New World* och Karin Boyes *Kallocain* alla i en framtid medan berättaren eller åtminstone en berättarröst intar ett tillbakablickande perspektiv utifrån en ännu mera avlägsen framtid. Att tidsperspektivet blir alltmer centralt kanske signalerar att den utopiska romanen fått en mera explicit funktion som politiskt och kulturellt experimentfält. Litteraturen kan användas inte bara till att kritisera samhället, utan också till att visa hur framtiden kunde (eller borde) se ut om vissa redan existerande tendenser och utvecklingar förstärks.

I likhet med Bloch menar Theodor W. Adorno att litteraturen har förmågan att skapa en medvetenhet om "möjligheten av det möjliga", med andra ord att vägen till en annan värld (en annorlunda syn, ett annat system) inte behöver skapas utan att den redan existerar:

Die Wirklichkeit der Kunstwerke zeugt für die Möglichkeit des Möglichen. Worauf die Sehnsucht an den Kunstwerken geht – die Wirklichkeit dessen, was nicht ist –, das verwandelt sich in Erinnerung. In ihr vermählt sich, was ist, als Gewesenes, dem Nichtseienden, weil das Gewesene nicht mehr ist. (Adorno 1990: 200.)

Den historiska förflutna tiden och fiktionens berättande tid placeras på samma nivå. De förvandlas båda till ett minne vilket leder till att fiktionen upplevs som lika möjlig som historiska händelser. Särskilt i sådana texter som experimenterar och leker med verkliga och imaginära komponenter skapas en medvetenhet som med Blochs ord skulle kunna betecknas som utopisk (jfr Berghahn 1985: 12).

Enligt Bloch är den litteratur och konst som samlas under beteckningen "expressionism" särskilt präglad av det utopiska medvetandet.⁸ Det beror på att den avantgardistiska konsten omkring första världskriget och under mellankrigstiden kan framställas som ett experimentfält där författaren eller konstnären bemötte modernitetens omvälvningar. Hagar Olsson beskriver expressionismen i den 1920 utkomna essän "Det expressionistiska seendet" som "ett uppvaknande, en revolt mot begränsningen, snävheten, torrheten i det uniformerade livet, ett nytt försök till ett ritande av det obekantas tecken" (Olsson 1953: 30). Det betyder inte att konsten måste skapa någonting helt nytt utan påminner om Bloch som betonar att den konkret-utopiska konsten, det vill säga den konst som har potential att förändra verkligheten, har en tydlig anknytning till det som finns. Olsson påpekar här att många kritiker missförstår konsten när de menar att "ett konstverk är endast det, som inte påminner om någonting alls. Det måste vara 'noch nie dagewesen'" (Olsson 1953: 25). Men intressant nog framhäver hon samtidigt att allt som inte motsvarar kritikernas konstsyn liknas vid svindel eller effektsökeri:

Hos konstnären vill man, gud bättre, tolerera vad som helst, men inte hos svindlare! Svindlare, ja, se det är ordet för dagen. De är ingenting annat än svindlare och effektsökare, alla dessa målare med sina vansinniga bilder, som inte är några bilder, och dessa diktare med sitt dunkla outtydbara bildspråk. (Olsson 1953: 25.)

⁸ Jfr Blochs bidrag till den så kallade "Expressionismus-Debatte": "Der Expressionismus, jetzt erblickt" (1937); "Diskussionen über Expressionismus" (1938); "Das Problem des Expressionismus nochmals" (1940). Alla bidrag hittas i Bloch 1977: 255–278.

Åtta år senare kommenterar Olsson att "modernism" har utvecklats till ett slagord, ofta med negativ klang utan att man ens försöker förstå den aktuella konsten och litteraturen. Olsson själv menar att det i första hand gäller att genom litteraturen se på världen "med nya ögon, i annat ljus och andra perspektiv". Hon betonar det lekfulla och experimentella i litteraturen och betecknar de modernistiska författarna som orädda, stora barn. Men ett rum för eskapistiska lekar får konsten ändå inte vara enligt Olsson. Den har en viktig samhällelig uppgift, nämligen att ge "kraften till förnyelse" (Olsson 1928: 63).

Framtiden kan möjliggöras av litteraturen. Som engagerad författare (och även läsare) vill man gärna tro på litteraturens potential även om man knappast kan besvara frågan om litteraturen verkligen kan förändra framtiden. I alla fall kan man observera att utopisk litteratur har följande intentioner: läsaren ska engageras, verkligheten ska ifrågasättas (både själva begreppet "verkligheten" och verkligheten med dess politiska system, maktstrukturer och tongivande ideologier) och olika möjligheter till en bättre framtid ska experimenteras fram. Även i de svartaste dystopierna kan man spåra ett hopp om att läsarna ska förhindra att de utmålade mardrömmarna blir verklighet.

Att experimentera med verkligheten för att skapa en ny verklighet är avgörande även för Olsson. Hon kallar resultatet för "nyrealistisk" litteratur eller en "realism för utopister" (Olsson 1925: 14f.). Här påminner hon om Bloch (1977: 143) som skriver: "Realität heißt: Wirklichkeit plus Zukunft in ihr". Det som finns ska betraktas utan rädsla, och det som skulle kunna finnas ska alltid skymta vid horisonten, gärna konturlöst, men synligt och kännbart. Detta blir möjligt när man i en fiktiv kontext experimenterar med form och språk, när man leker med etablerade litterära representationer, kollektiva myter, historiska händelser, aktuella diskurser, olika medier. Hit hör också ett experimenterande med olika identiteter och könskoncept.

I ett större litteraturhistoriskt perspektiv kan man se en utveckling från utopier som i första hand är rumsliga, i den nordiska litteraturen till exempel representerad av Ludvig Holbergs *Nicolai Klimii iter subterraneum* (1741), till texter där tiden skiljer den utopiska eller dystopiska världen från läsarnas verklighet. Karin Boyes *Kallocain*, men även de ovan nämnda nya böckerna av Hessérus, Luther, Itäranta, Nielsen och Nilsson är nordiska exempel på den senare varianten. Naturligtvis finns det också texter som använder både tiden och rummet för att avgränsa det utopiska från verkligheten. Till exempel i science-fiction-litteraturen, som i vissa fall är utopisk, hittar man ofta både och. Och speciellt i sådana texter som inte följer den klassiska utopiska eller dystopiska romanens genrekonventioner⁹, men som ändå kan vara minst lika utopiska, spelar ofta både rum och tid en viktig roll. Här används tid och rum inte i första hand för att markera gränser utan framför allt för att skapa små irritationsmoment eller förskjutningar som ifrågasätter läsarens syn på verkligheten. I den realistiska berättelsen uppstår sprickor och det utopiska blir synligt. Med Bloch kan man säga att det finns "Vor-Schein"

⁹ Jfr ang. genrekonventionerna Gnüg 1999: 7–19; Morson 1981: 69–106.

i texten, ett sken av det kommande, som gör romanen utopisk (Bloch 1959: 242–255). Heterotopin, så som Ahlbäck beskriver den, visar sig vara ett användbart begrepp för att analysera det utopiska i sådana utopiska och dystopiska texter. Även i *På Kanaanexpressen* finns det gott om rum som skulle kunna betecknas som heterotopier och i vilka en utopisk längtan blir synlig. Dessa rum har ofta ett särskilt förhållande till tiden. På vissa ställen i boken kan man observera att det är själva tiden som skapar dessa rum, eller annorlunda uttryckt; det synliggörs hur den moderna tiden med sin nya rytm skapar både mer och mindre önskvärda framtidsmöjligheter.

På Kanaanexpressen – Icarie hälsar

”Il est impossible d’admettre que la destinée de l’homme soit d’être malheureux sur la terre” (PK, 20)¹⁰, kan beskrivas som *På Kanaanexpressens* motto. Det upprepas både på franska och svenska och det styr två av de centrala karaktärerna, Peter och Örnungen. Olsson avslöjar sällan varifrån hon tar sina citat. När jag slutligen hittade källan till denna mening underströk fyndet min tes att det utopiska är mycket centralt för förståelsen av Olssons författarskap. Citatet har sitt ursprung i Étienne Cabet’s roman *Voyage en Icarie* som publicerades 1840 och som skildrar ett ideellt socialistiskt samfund placerat på en avlägsen ö. Cabet inspirerades av Thomas Mores *Utopia* och av den tidiga socialisten Robert Owen.

Med Peter och Örnungen gör två under 1920-talet välkända litterära gestalter sin entré i *På Kanaanexpressen* som tar sin början i expresståget från Åbo till Helsingfors. Peter beskrivs som en karikatyr av en karaktär som är välkänd i den finlandssvenska litteraturen, den pessimistiska dagdrivaren, en variant av den europeiska flanören, som längtar efter livet men saknar förmågan att ta itu med det (Pettersson 1986: 15). Örnungen däremot verkar vara en typisk representant för 1920-talets nya kvinna, som hittas både i den moderna europeiska litteraturen och i det fortfarande unga mediet film. Hon har kortklippt hår, röker, festar och rör sig i manliga domäner som politik och flygkonst (Fjelkestam 2002).

På Kanaanexpressen handlar om en grupp unga personer i Helsingfors och följer deras utveckling som särskilt i Peters fall ter sig omvälvande. Plågad av bacillskräck, längtan tillbaka, längtan bort och drömmar om att återvinna sin hustru, skådespelaren Amalia Vinge, börjar han efter ett tillfälligt möte med Örnungen på Åbo-Helsingfors-expresståget bli allt aktivare tills han slutar att leva ett ”skuggliv” (PK, 35). I stället träder han fram i samhällets rampljus som samhällsprovokatör med en allvarlig politisk avsikt. Han vill förändra människornas sätt att se och tänka på ett radikalt sätt. Liksom i många andra av Olssons verk presenteras ett nytt seende och tänkande i romanen som förutsättningen för en bättre framtid. När Tessy, Peters ungdomsvän, begår självmord,

¹⁰ Citatet upprepas på svenska på sidan 229: ”Det är omöjligt att antaga, att människans bestämmelse är att vara olycklig på jorden.”

ger det Peter möjligheten att utnyttja mediernas uppmärksamhet för att konfrontera allmänheten med frågor om den enskildas ansvar för kollektivet, men också om kollektivets ansvar för den enskilda individen, centrala frågor i de flesta utopiska romaner. (Jfr Mieth 2003: 64f.) Peter tolkar Tessys självmord som ett uttryck för kollektivets misslyckande. Bakom hans tolkning kan man ana kritiken att industrisamhällets maskiner och nya teknik framför allt syftar på ekonomiska vinster och inte på alla människors välmående. Budskapet verkar vara att människans behov av ett meningsfullt liv beaktas för lite i moderniseringsprocesserna.

Flickan Örnungen kan läsas som en förkroppsligad utopi. Hon erbjuder ett alternativt perspektiv på tidens könsidentiteter. I expresståget från Åbo till Helsingfors fascinerar och irriterar hon sina medresenärer:

Det smala huvudet avtecknade sig mot rutan, landskapet ilade förbi och mannen som betraktade henne kunde inte bli kvitt föreställningen att det var huvudet som flög. Djärvt och ensamt klöv det luften i sin egen värld och lämnade allt som omgav det i denna kupé [...] långt bakom sig. (PK, 6f.)

I sitt radioföredrag "Le corps utopique" talar Michel Foucault om kroppens utopiska dimensioner och beskriver den som "den lilla utopiska kärnan", utopiernas utgångspunkt:

Le corps, il est le point zero du monde, là où les chemins et les espaces viennent se croiser, le corps il n'est nulle part: il est au cœur du monde ce petit nozau utopique à partir duquel je rêve, je parle, j'avance, j'imagine, je perçois les choses en leur place et je les nie aussi par le pouvoir indéfini des utopies que j'imagine. Mon corps il est comme la Cité du Soleil, il n'a pas de lieu, mais c'est de lui que sortent et que rayonnent tous les lieux possibles, reels ou utopiques. (Foucault 2005: 63f.)

Själva kroppen kan uppfattas som en heterotopi, det vill säga ett rum som existerar inom den rådande ordningen men som samtidigt befinner sig utanför alla rum. Den sårbara, dödliga kroppen representerar kaoset. Den är den absoluta motbilden till föreställningen om en fast ordning, eftersom den alltid är i tillblivande. Samtidigt är kroppen rummet där tiden tar slut eftersom den förenar det förflutna, samtiden och framtiden. Kroppen visar att dynamik och stillastående inte behöver vara varandras motsatser. Kroppen kan fungera som en bra projektionsyta för olika utopiska koncept. Två exempel på sådana koncept är "ekologisk utopi", som uppfattar kroppen och det kroppsliga som uttryck för autenticitet, "naturlighet" och friskhet, samt "naturvetenskapligt-teknologisk utopi" som uppfattar kroppen som en kod som kan läsas och programmeras.¹¹

Örnen är en återkommande symbol hos Hagar Olsson. Den stora rovfågeln står för möjligheten att med sina skarpa ögon spana in horisonten i fjärran och möjligheten att med sina vingar kunna nå den. Den unga örnen kan läsas som en utopisk möjlighet: en ny människotyp på väg mot en bättre framtid. Men den djärva aviatriken Örnungen visar sig vara sårbar. Hon behöver hjälp, vilket hon så småningom får av Peter (jfr PK, 123–127). Örnungen ingår i en grupp ungdomar och unga vuxna som

¹¹ Den av Hasselmann, Schmidt och Zumbusch redigerade artikelsamlingen *Utopische Körper. Visionen künftiger Körper in Geschichte, Kunst und Gesellschaft* (2004) ger en bra insyn i den mångfald av utopiska koncept som är kopplade till kroppen.

samlar sig kring avantgardetidskriften "Facklan", där de skriver om ny konst och dikt, om Paneuropa och annat som ligger i luften.

Texten som ateljé för intermediala experiment

På *Kanaanexpressen* liknar en episodroman där kopplingarna mellan de olika karaktärerna och sambandet mellan textens olika delar blir synliga för läsaren steg för steg. Romanen består av mer eller mindre realistiskt berättade textpassager, samt ett kapitel som återger Peters tankar i en medvetandeström. Dessutom ingår det i berättelsen två (möjligen fiktiva) tidningsurklipp, ett vykort och några brev och dikter som antingen är invävda i enskilda kapitel eller dyker upp som egna kapitel. Utöver det leker författaren med olika berättartekniska grepp och med olika språk. Jag nämnde redan franskan, men också tyska och engelska ord, meningar och en lite omgjord engelskspråkig dikt av William Blake dyker upp.¹² Däremot återges en Walt Whitman-dikt i svensk översättning.

Som ovan nämnts är romanen inte bara ett collage av olika texttyper utan den kännetecknas också av intermedialitet såsom begreppet definierats av Jürgen E. Müller:

Ein mediales Produkt wird dann *inter-medial*, wenn es das *multi-mediale* Nebeneinander medialer Zitate und Elemente in ein konzeptionelles Miteinander überführt, dessen (ästhetische) Brechungen und Verwerfungen neue Dimensionen des Erlebens und Erfahrens eröffnen. (Müller 2009: 31f.)

Müllers koncentrerade definition kan läsas som en poetik som beskriver hur avantgardistisk utopisk litteratur bör vara utformad för att det utopiska ska kunna skymta fram.

Invävda i Olssons roman finns tolv bilder, varav de flesta är fotografier eller fotoinstallationer, och skildringar av några korta filmsekvenser. I artikeln "Tekst og bilde i Hagar Olssons roman *På Kanaanexpressen*" undersöker Knut Brynhildsvoll (1991: 411) hur "verbal tekst med billedmaterial" kombineras "til en bimedial komposisjon". Med hänsyn till Müllers definition skulle jag ersätta termen "bimedial" med "intermedial", men annars är Brynhildsvolls iakttagelser mycket givande. Han menar att romanen är modern framför allt därför att den "overfører en del elementære og eksperimentelle fotografiske teknikker på en fiktionstekst – og dette på en slik måte at den ikoniske og den verbale kode oppviser en rekke strukturelle ekvivalenter og funksjonelle analogier som forankrer teksten i et visuelt kommunikasjonssystem" (Brynhildsvoll 1991: 413). Även han lyfter fram den gränsöverskridande och nyskapande potential som den här processen medför:

Øyet og kameraet er i denne processen icke bare passive optiske instrumenter, men objektiver som griper aktivt inn i verden, organiserer nye visuelle sammenhenger og kinetiske billedesekvenser som påvirker hverandre gjensidig og tematiserer syn, blikk og perspektiv som grunnleggende faktorer i anskuelses-, erkjennelses-, og forandringsprosessen. (Brynhildsvoll 1991: 416.)

¹² Det är frågan om en passage ur William Blakes dikt "And did those feet in ancient time", som hittas i förordet till *Milton, a Poem* (1804–1810). 1916 tonsattes den av Hubert Parry med titeln "Jerusalem". Även här öppnas alltså en utopisk kontext.

Den skrivna texten öppnas mot nya medier som texten absorberar och bearbetar på ett sätt som skapar (textinterna) heterotopier där existerande möjligheter används för att experimentera fram någonting nytt.

Men Olsson experimenterar som sagt inte bara med relationen mellan text och konkreta fotografier och andra bilder, utan också med mediet film som spelar en viktig roll i hennes textlaboratorium. I kapitlet "Impromptu", där läsaren via medvetandeström får ta del av Peters minnen och tankar, beskrivs en kort sekvens ur filmen *Oktjabr* av den ryska regissören Sergei M. Eisenstein från 1928. Filmen bygger på John Reeds bok om oktoberrevolutionen med titeln *Ten Days That Shook the World*. I kapitlet "Två filmer" följer man däremot Peter till hans arbetsplats på filmbyrån där han klipper en Chaplin-film. Peters barndomsminnen och Chaplinsekvenser varvas. Peter upplever Chaplins öde som symptomatiskt för den moderna kapitalistiska världen där människan enbart definieras ur ett ekonomiskt perspektiv som antingen konsument eller producent, medan barndomsminnena skildras i lugna och gåtfulla bilder:

Han stod på stranden av den mörka speglade strömmen, en liten olycklig gosse, en undran, en längtan i blicken. Han sköt ut båten, den gamla vita barndomsbåten, hans enda tillflykt och lekkamrat. Båten gled utmed strömmen, han låg orörlig i aktern, med huvudet lutat över båtkaften, ögonen blickade ned i djupet. Flodbottnens slingrande växter såg han, små fiskar glimmade till och försvann, underliga formationer tog gestalt och upplöstes. Han såg aldrig något annat. Men han återvände ständigt med bävande hjärta till flodens gåta. Den tysta leken tjusade honom [...]. (PK, 92–93.)

Även barndomsminnena berättas som filmsekvenser. Färgmässigt påminner dessa om en svartvit film och berättarperspektivet kan liknas vid en kamera som zoomar in pojken. Minnena blir lika fiktiva som Chaplin-filmen medan filmen blir lika verklig som minnena.

Liksom hos författarkollegorna Henry Parland och Gunnar Björling påverkar det nya filmmediet också Olssons sätt att berätta. Och även reklamaffischerna lämnar sina spår i romanen. När Peter samtalar med poeten, en slags Marinetti-karikatur, i kapitlet "Tête-a-tête med ett fantom", presenteras poetens idéer om filmatiserad dikt som något slags dystopiskt framtidsscenario. Dikt jämförs indirekt med reklam och enligt poeten ska den, i likhet med reklamen, föras ut till folket på gatan:

Varför skall en tvåsort eller ett bilmärke eller en dammsugare ha så mycket större möjligheter att slå sig igenom än en dikt? [...] DODGE BROTHERS JAMAICA BANANER LUX DUNLOP SANOSAN ESSEX FLIT SHELL SHELL det där skriker emot en överallt, på gator och torg, under jorden och ovan jorden, ja i ödemarker och urskogar. (PK, 66.)

Den här passagen kunde också föra tankarna till smarttelefonernas decennium där människan inte bara möts av reklamen på gatan och i tunnelbanan utan via mobilen även långt borta från storstäderna.

Peter får panik av poetens idéer (jfr PK, 74f.). Även om romanens berättarteknik påverkas av filmtekniken bemöts det nya mediet kritiskt. "När du nu filmat ditt hjärta, vid vilken eld skall du värma dina händer?" undrar Peter för sig själv när poeten håller sin monolog om maskinens triumf och människans behov av någonting nytt. Monologen följer reklamstrategernas argumentation som fortfarande idag inte har förlorat

sin aktualitet: ”Det gäller bara att knipa publiken, ser du. I våra dagar springer inte publiken efter poesien – alltså är det poesien som skall gå efter publiken.” (PK, 67.) Peters undran kan läsas som en kritisk kommentar till poetens strävan att göra det egna privatlivet offentligt, men kan lika väl läsas som en mer kulturkonserverativ kritik av filmkonsten, som anses sakna det emotionella och intellektuella djup som kännetecknar god litteratur. Här står innehållet i motsats till romanens berättarteknik som tydligt påverkas av de nya medierna. (Jfr Brynhildsvoll 1991: 418.)

Vid sidan om de rörliga bilderna har fotografier, fotoinstallationer och en bearbetad målning av Marie Laurencin (PK, 42) flätats in i texten.¹³ Laurencin hade en mycket nära relation till Guillaume Apollinaire som tydligen påverkade Hagar Olsson; hon hämtade inspirationen till sin nya realism och även själva begreppet ”nyrealism” från Apollinaire. (Jfr Olsson 1925: 44f.) Bilderna korresponderar med romanens innehåll men fungerar inte som vanliga illustrationer så som till exempel träsnitten i Elmer Diktonius ”träsnitt i ord” gör i *Janne Kubik* (1932). Bilderna i *På Kanaanexpressen* förankrar texten i sin tid och bidrar till sprickor som synliggör det utopiska i den realistiska berättelsen. På bokens sista sida hittar man mycket kortfattade uppgifter om bildernas skapare. De flesta kan räknas till mellankrigstidens konstnärliga avantgarde.

På romanens omslag finns bland annat Max Burchartz’ fotografi ”Lotte (Auge)” från 1928 som visar lite mer än hälften av en flickas ansikte och ett urklipp med fotografiet ”Negerkopf” av fotoklassen i högskolan *Folkwangschule für Musik, Tanz und Sprechen* som grundades 1927 i Essen. Flickan och mannen på bilderna kan associeras med ungdomarna kring avantgardetidskriften ”Facklan”. I romanen sägs att en av de viktigaste karaktärerna, Jonny, har fått sitt namn efter den svarta jazzmusikern Johnny som är huvudperson i den under 1920-talet populära operan *Johnny spielt auf*. Flickan däremot leder tankarna till både Örnungen och Tessys tuberkulossjuka lillasyster Florrie som flyr sanatoriet och som med stor sannolikhet är en litterär hommage till Hagar Olssons nära vän Toya Dahlgren (Holmström 1993: 149f.).

Den första i texten integrerade bilden visar Eiffeltornet med en Citroën-reklam. Bilden fungerar som en bro mellan det första och det andra kapitlet där läsaren får insyn i Peters minnen av en vistelse i Paris. I romanen finns också bilder som har en konkret anknytning till texten. När det är tal om flygmaskiner visas ett foto av ett luftskepp. När det skrivs brev visas en skrivmaskin med en hand. Och i kapitlet ”Nervös hastighetsmätare”, som handlar om en kapplöpning mellan en taxibil och tiden, visas hastighetsmätaren i en bil. En liknande funktion har en bild tagen ur Francis Bruguières ofullbordade filmprojekt *The Way* (1929) som visar två fotografier inskjutna i varandra: en man som höjer ett glas samt en man som griper efter en uppenbarligen alkoholiserad kvinna. Bilden illustrerar ungdomarnas fest på ”Facklans” redaktionslokal, där det finns gott om alkohol. Anknytningar till filmen finns inte bara i Bruguière-bilden utan också i porträttet av den mycket populära danska stumfilmskådespelerskan Asta Nielsen (PK, 98). Fotografierna har

¹³ Se även bilagan med bilder i slutet av artikeln.

en konkret anknytning till texten men samtidigt föreställer de fenomen som under 1900-talets första decennier blev symboler för moderniteten: reklamen som lyser upp storstadens gator, luftskepp, sportbilar och andra maskiner som representerar den snabba tekniska framgången, skådespelerskan som representerar den nya kvinnan¹⁴, samt festande ungdomar som representerar jazzgenerationen. Fotografierna, som särskilt i samspel med texten, hänvisar till den moderna tidens ambivalenta drag, har syftet att förändra läsarens syn på verkligheten. Brynhildsvoll menar att den här förändringsprocessen sker på ett psykologiskt plan

i analogi til fototekniske og fotokjemiske forløp forbundet med å forvandle underflatebilder til overflatebilder gjennom en bevisstgjøringsprosedyre, som pendler mellom fravær, dvs. latente bilde og nærvær, dvs. manifeste kopierte øyeblikksbilder. (Brynhildsvoll 1991: 415.)

Med Bloch kan man också säga att det skapas "Vorschein", det vill säga att samspelet mellan text och bild hänvisar till nuets gömda framtidsmöjligheter och därmed kräver ett nytt medvetande: "Das Noch-Nicht-Bewußte ist so einzig das Vorbewußte des Kommenden, der psychische Geburtsort des Neuen" (Bloch 1959: 132). Kort sagt: i läsaren eller åskådaren föds den bättre framtiden.

Med hänsyn till heterotopibegreppet är Georg Muches Bauhausinspirerade installation "Atelier in der Silberkugel" (1924) av särskilt intresse. Den är integrerad i kapitlet "Två filmer", i vilket Peter alltmör förlorar kontakten med sitt gamla flanörliv, och kan läsas som en fotografisk heterotopi. På bilden ser man bara spegelbilden av det egentliga rummet, ateljén. Spegeln är en kula och därför har rummet mycket sällsamma proportioner som påminner om verklighetens former, samtidigt som det ser annorlunda ut; ett "andra rum" presenteras för åskådaren.¹⁵

Vid sidan av de konstnärer som fortfarande är välkända hittar man även sådana som inte hade chansen att bli det, eftersom national-socialismen i Tyskland kom emellan. Ett sådant exempel är fotografen Hannes Maria Flach som slogs ihjäl av en SS-man på öppen gata 1936. En betydande del av Flachs produktion förstördes dessutom under andra världskriget då hans hemstad Köln bombarderades. En av hans fotoinstallationer finns i alla fall med i *På Kanaanexpressen*. Den påminner om en pendel gjord av ljus och skapar ett intryck av att tiden och rummet är sammanförda i en enda form. Installationen fungerar som en kommentar till Walt Whitmans tidskritiska dikt "Hast Never Come to Thee an Hour" (1855), som följer direkt efter bilden (jfr PK, 180f.) och som lyder: "en plötslig gudomlig glimt, omstörtande, sönderbrytande alla dessa bubblor, sedvänjor, allt välstånd?! Dessa ivriga affärer [...],/ Till fullständigt intet?" Både fotoinstallationen och dikten kommenterar Peters uppvaknande till en ny medvetenhet som är förutsättningen för

¹⁴ Den nya kvinnan hade under 1920-talet redan tappat någonting av sin revolutionspotential. Fjelkestam (2002: 24) påpekar: "Den Nya Kvinnans politiska sprängkraft kom dock att urholkas under 1920-talet då hon utvecklades till en 'demimond i massupp-laga'." Jfr även Hirdman, Witt-Brattström och Fahlgren 1996: 373–378.

¹⁵ Enligt Foucault (1986: 24) är spegeln både en heterotopi och en utopi.

hans engagemang i den nya humanismens anda (jfr Olsson 1948: 111). Samtidigt får läsaren en anledning att stanna upp och tänka efter.

Den sista bilden i boken är ett självporträtt av fotografen Else Simon, mera bekant under namnet Yva. Porträttet bearbetades av Heinz Hajek-Halke och Brynhildsvoll (1991: 414f.) kommenterar det så här: "[...] fokuseringen av blikket på det sista fotografiet överskrider dets ramme og er rettet mot et utopisk mål."

De flesta av romanens bilder bidrar till att skapa utopiska sprickor. De förändrar seendet och visar att en förändring redan håller på att ske. Betoningen av bildernas inflytande på vårt sätt att se och tänka är symptomatisk för den moderna tiden. Bildernas betydelse aktualiseras även idag när det talas om en flod av bilder (på tyska "Bilderflut") och när det diskuteras hur bilder manipulerar våra känslor och vårt sätt att ta till oss information.

När tiden skapar rum: På Kanaanexpressens heterotopier

Hagar Olssons roman är ett bidrag till den finlandssvenska storstadslitteratur som tog sin början med den pessimistiska dagdrivarlitteraturen. Även om storstaden ter sig ambivalent, är den i *På Kanaanexpressen* inte lika problematisk som den var hos andra samtida som varnade för stadens dåliga inflytande.¹⁶ Henri Lefebvre (2006: 330) menar att det sociala rummet är en produkt av samhället till skillnad från "naturrummet" som blivit "en omvänd horisont" för dem som längtar tillbaka till det förflutna. Enligt Lefebvre är naturen föremål för kraftig mytbildning och har blivit fiktion (jfr Lefebvre 2006: 330). Myten om naturen finns i många samhällsdystopier som en hoppingivande motvikt till det genomorganiserade repressiva sociala rummet, ofta representerat av storstaden. Till exempel hittar man i Karin Boyes *Kallocain* den här myten när det är tal om någonting organiskt som växer bland karaktärerna likt trädgrenar eller små vattenleder som förenar sig till en större flod. Det organiska livet (naturen) är motsatsen till livet i kemistaden (det repressiva sociala rummet) (jfr Boye 1948: 137). Men naturen är inte bara hoppingivande. Lefebvre (2006: 330) betecknar samtidigt naturen som en "negativ utopi", råvaran för att skapa det dystopiska sociala rummet.

Även i *På Kanaanexpressen* spelar "naturrummet" en roll. Man skulle kunna säga att det fungerar som en regressiv utopi för dem som inte är villiga att öppna sig för framtiden. När Peter i bokens början återvänder till Helsingfors, upplever han att vinden som "en gång så idylliskt susat i de gamla träden i Kajsaniemi: lull, lull" har blivit som "en ny, självmedveten vind [...] som sj[unger] om skyskrapor och bensinstationer: shell, shell, shell!" (PK, 45). På ett annat ställe är "naturrummet" nästan ett tomrum. När Florrie rymmer från det hatade sanatoriet som ligger i

¹⁶ Ett drastiskt exempel är riktlinjerna som *Samfundet Folkhälsan i Svenska Finland* gav ut 1921. Under rubriken "Vår hustavla" varnade man den svenska landsbygdsbefolkningen för att flytta till staden där den hotades av "frestelser och faror, som kunna bliva Din och de Dinas undergång".

skogen, måste hon övervinna det här rummet för att nå den efterlängta-
de staden. Hon får hjälp av en bonde i rörelse med sitt gamla fordon.
Färden upplever hon som ett absurt äventyr som ingenting har att göra
med en allmogeydill (jfr PK, 131f.). Men naturen är ändå mer än ett tom-
rum eller ett idylliskt minne. På samma sätt som i *Kallocain* är den ett
foucaultskt ”andra rum” som hjälper Peter att få kontakt med sig själv
och att hitta modet och kraften att börja ”ett nytt liv” (PK, 216).

Kapitlet ”Två filmer” är också intressant i det här sammanhanget.
I det blir Chaplin som sagt en symbol för den försvarslösa människan
som drivs fram och tillbaka av det kapitalistiska samhället. Även den lilla
pojken Peter drivs framåt. Men han driver inte runt på storstädernas
gator utan skjuter ut sin ”gamla vita barndomsbåt” och färdas i en ström
i vars djup han upptäcker ”slingrande växter”, ”små fiskar” och ”under-
liga formationer” som ”tog gestalt och upplöstes” (PK, 92f.). Han undrar,
letar och forskar. Han har inte fullständig kontroll över livet, men han
är inte heller en skugga som saknar kontakt med det. Strömmen, det vill
säga livet bär honom framåt.

Lefebvre och andra teoretiker som sysslar med rumslighet beskri-
ver rummet som någonting som formas aktivt. Michel de Certeau skiljer
mellan rum (*espace*) och plats (*lieu*). En plats är enligt honom en ordning,
en tillfällig konstellation av fasta punkter (jfr de Certeau 2006: 345.) Ett
rum är däremot någonting rörligt, någonting som i jämförelse med plats-
en varken är entydigt eller stabilt:

Ein *Raum* entsteht, wenn man Richtungsvektoren, Geschwindigkeitsgrößen
und die Variabilität der Zeit in Verbindung bringt. Der Raum ist ein Geflecht
von beweglichen Elementen. Er ist gewissermaßen von der Gesamtheit der
Bewegungen erfüllt, die sich in ihm entfalten. Er ist also ein Resultat von
Aktivitäten, die ihm eine Richtung geben, ihn verzeitlichen und ihn dahin
bringen, als eine mehrdeutige Einheit von Konfliktprogrammen und ver-
traglichen Übereinkünften zu funktionieren. (de Certeau 2006: 345.)

Tiden har en stor betydelse i tillblivelsen av ett rum. I *På Kanaanexpressen*
har den nya tiden skapat ett rum, storstaden Helsingfors, som påminner
om en levande varelse: ”Staden kände sin makt, staden gjorde sig gäl-
lande, staden lekte kurragömma med människorna, sände dem än hit än
dit, lät dem löpa i hälar på varandra, samlas och skingras, mötas och
skiljas, allt efter sina nycker och härsklystna infall.” (PK, 45f.). Staden pre-
senteras som ett farligt rum som slukar människor och som egentligen
passar maskinerna bättre än levande varelser.

Men den här pessimistiska synen på den moderna storstaden som
man hittar redan i August Strindbergs *Röda rummet* (1879) eller Knut
Hamsuns *Sult* (1890) förs fram som Peters syn, när han fortfarande är
en pessimistisk flanör. Därmed är den en föråldrad syn. Så småningom
upptäcker Peter (och med Peter läsaren) att staden erbjuder någonting
annat, ett rum med nya möjligheter:

Dagern låg som en skimrande yta av djupblått glas över gator och husfa-
sader. Var detta Helsingfors ... om våren? En stad att färdas i, inte att bo
och stanna i. En stad att glida spårlöst igenom, som man glider genom ett
expresstågs överfyllda vagnar. En farkost på stämningarnas trade, ett aero-
plan, ett pacific-lokomotiv, susande över ändlösa kontinenter ...
HELSINGFORS-YOKOHAMA-CHICAGO-JERUSALEM

Han kände att han var med överallt, att hans själ berördes av allt som skedde inom en för tanken oöverskådlig men dock förnimbar sfär av liv. Han gick inte på Bergmansgatan, han berörde en planet med sin fot. Han bars av en rytm, hade en förnimmelse av ändlösa möjligheter, oförutsedda skickelser, [...]. Ljussignaler i grönt och rött tändes i gatukorsningarna. Signaler till hopp och strid! Stjärnor över ett oupptäckt Betlehem! (PK, 117f.)

Rörlighet är ett av det andra rummets kännetecken. Allt är i rörelse. Det är en insikt som är symptomatisk för den moderna tiden med en teknik som utvecklas i mycket snabb takt. Här uppenbarar sig en syn som kan betecknas som den globaliserade världens perspektiv. Inte bara Bergmansgatan utan hela världen kan nås och det är inte skrämmande utan tvärtom lockande. Det öppnar oanade möjligheter – det gäller bara att aktivt skapa sina rum och även sin identitet: ”Var någon, var vem som helst, men inte dig själv!” (PK, 191.) Att ifrågasätta det gamla, även den egna välkända självbilden och i stället aktivt leka med de möjligheter som tiden erbjuder blir Peters väg. ”Börjar ett nytt liv!” blir hans motto.

Konfrontationen mellan ett enbart pessimistiskt, kritiskt perspektiv på den moderna tiden och en optimistisk, kanske lite huvudlös omfamning av det som tiden erbjuder, kan beskrivas som ett brott mellan två generationer, mellan traditionalisterna och modernisterna. I romanen dras inga sådana skarpa gränser. Alla protagonister brottas med tidens utmaningar. Modernitetens ambivalens återspeglas i karaktärerna; ofta förenas pessimistiska och optimistiska drag i en och samma person och i de flesta fallen upprätthålls ambivalensen. Romanen slutar med att Florrie sitter i sin döda systers rum och försöker skriva sig fram till ett hållbart framtidsperspektiv. Rummet där Florrie försökt stänga in sig ”med alla minnen, alla spöken och gengångare som måste övervinnas” (PK, 230), blir ett med en process och med handling. När systemen Tessy tidigare i romanen hittas, kort innan hon dör i precis samma rum, beskrivs rummet däremot som statiskt. Det råder en ”kuslig ordning” i det. ”De enda synliga tecknen på att någon nyss levat i detta rum” (PK, 159) är några pulverpapper bredvid sängen.

Tiden verkar stå stilla och rummet saknar all rörlighet. I Tessys fall erbjuder tiden inga nya möjligheter. Tessy hoppas länge på att tiden ska erbjuda en framtid men till slut ger hon upp. Hon anser att tiden lurar henne när hon sitter och väntar på sin älskare Christian:

Klockan tickade så hårt och envist – han kommer inte – han kommer aldrig mera. Hon visste inte hur länge hon stirrat på visaren som obevekligt utmätte de sista timmarna av en dag som stupade brant ned i en avgrund. Hennes ögon var torra och brännande, men blicken hängde magnetiserad vid klockan. Hon vågade inte släppa den ur sikte. Där bodde en dämon i den, en dämon som sade att det ännu fanns tid för henne, en möjlighet, hur försvinnande som helst, men ändå en möjlighet. (PK, 99.)

Problemet är att Tessy endast kan se en framtid vid Christians sida: ”Utan honom äger hon ingen kraft” (PK, 101). Hon tillhör den generation kvinnor som inte har förmågan att ta de chanser som den moderna tiden erbjuder. Bakom den tickande klockan lurar enligt henne bara tomhet (jfr PK, 102), hon försöker resa ”sig till motvärn, ville inte släppa taget om de flyende sekunderna” (PK, 102), men hittar inte någon

”fastare hållpunkt”. Hon är gravid, hon har förskingrat pengar för att hjälpa Christian och hon anar att han kommer att lämna henne. Hon klamrar sig fast vid det som var och vågar inte släppa taget.

Tessys känslotillstånd beskrivs med hjälp av en rumslig metaforik som understryker intrycket att hennes sovrum är ett uttryck för en dystopisk framtid i ett samhällssystem som dömer människan till att vara maktlös och passiv. Hon letar efter en utgång, men hittar den inte: ”Hon irrade omkring i sin lyckas tomma salar och lyssnade med kallt hjärta till ekot av sina egna steg. Ingen nådig försyn visade henne vägen ut ur labyrinten, ingen tro stödde henne, intet mänskligt förbarmade kom henne till undsättning.” (PK, 102.) Tessy faller bokstavligen ur den tid vars dystopiska produkt hon är. Den moderna människan upplever att Gud är död, individualiseringen har gjort henne ensam och fråntagit henne möjligheterna att försvara sig mot känslan att livet är meningslöst. Hon upplever att människan har tappat sitt värde i det kapitalistiska samhället. Medan systemen Florrie insjuknar i tuberkulos, en sjukdom som under 1900-talets första decennier ofta ansågs vara en tidssjukdom¹⁷, blir det för dagens läsare tydligt att Tessy lider av den sjukdom som länge var tabubelagd och som idag ofta beskrivs som en följd av det stressiga moderna livet: depression.

Människans kapitulation inför det moderna livet är ett dystopiskt framtidsscenario som under mellankrigstiden ofta presenterades som det mest sannolika scenariot¹⁸, vilket i romanen gestaltas genom Tessys självmord. Detta scenario får sällskap av en utopi, som inte beskrivs som ett abstrakt framtidsmål utan som uppenbarar sig tydligt i nuet med sina större och mindre heterotopier. Hagar Olsson strävar i *På Kanaanexpressen* efter att uppfylla ett krav som enligt Kurt Pinthus gör den expressionistiska litteraturen politiskt engagerad:

So ist allerdings diese Dichtung [expressionistisk diktning][...] politische Dichtung, denn ihr Thema ist der Zustand der gleichzeitig lebenden Menschheit, den sie beklagt, verflucht, verhöhnt, vernichtet, während sie zugleich [...] die Möglichkeiten zukünftiger Änderung sucht. (Pinthus 2005: 29.)

Staden som i början upplevs som skrämmande i sin tomhet och tristess, upptäcks av Peter som ett rum av möjligheter. Med ”en känsla av frihet och allmakt” (PK, 119) börjar han leka med dagspressen och med den ledande klassen som inte vill förlora tolkningsföreträdet (jfr PK, 225f.) samt även med ungdomarna i ”Facklan” som gärna ställer upp som lekamrater. Tidskriftens redaktionslokal, liksom expresståget och stadens gator i morgongryningens blåa ljus, presenteras som en heterotopi med utopiska förtecken, ett annat rum som vittnar om att den nya tiden erbjuder människan chansen att bli mer än ”ett stjärnskott i natten – en ofullbordad möjlighet och ingenting mer” (PK, 11):

Det fanns ingenting stabilt i detta rum. Allt som fanns här, möbler, tillbehör, människor, idéer, stämningar, tycktes på något hemlighetsfullt sätt vara beroende av de hisnande konststycken som stundens lättfota ande

¹⁷ Även Tessy förklarar systemens sjukdom som ett resultat av tidsandan (jfr PK, 82f.).

¹⁸ Det vittnar inte bara många samhällsdystopiska romaner om utan även avhandlingar som Oswald Spenglers *Der Untergang des Abendlandes* (1918–1922).

utför på den hårfina lina som är utspänd mellan ögonblicken – dessa flyktiga och farliga anknypningspunkter till tiden. (PK, 136.)

Rörligheten i rummet kan inte skiljas från tidens lopp. De utopiska möjligheterna uppenbarar sig i ögonblicken. Själva tiden beskrivs som någonting mer statiskt, som historia. Den finns till och kan beskrivas, men insikten att tiden är skapad av människor och kan gestaltas, ges i de enskilda ögonblicken. Här äger handlingen rum och här tar individ- en ansvar för framtiden. Redaktionslokalen är ett rum som visar att allt är föränderligt, tid, rum, människans situation. Redaktionen är motsatsen till Tessys ”tomma salar” och kan betecknas som en heterotopi eller även ett ”motrum”. Med hänsyn till Lefebvre och Geiger beskriver Susanne Gillmayr-Bucher (2013: 31) ”motrummet” som ett rum skapat av en grupp med hjälp av subjektiva bilder och symboliska betydelser, ett rum som kan underminera den dominerande rumsliga praktiken.

Heterotopier i litteraturen kan beskrivas som härdar där framtiden växer fram. De erbjuder ett annorlunda sätt att tänka och uppleva världen, men kan också på ett konkret sätt visa hur utopi och verklighet anknyter till varandra. Gemensam för vår tid och mellankrigstiden är känslan av att världen befinner sig i ett permanent kristillstånd och att den förändras okontrollerbart snabbt. Romanen *På Kanaanexpressen* reagerar på den här känslan med att idealisera förändringen. Tid och rum finns inte bara till utan skapas och kan behärskas av människan. Expresståget symboliserar detta. Foucault beskriver tåget som en mycket speciell heterotopi: ”an extraordinary bundle of relations because it is something through which one goes, it is also something by means of which one can go from one point to another, and then it is also something that goes by” (Foucault 1986: 23f.). Tåget är ett rum som har ett mycket intressant förhållande till tiden. I tåget sätts dels känslan för tid och rum i rörelse, dels förskjuts relationen tid–rum. Därmed är expresståget en symptomatisk symbol för den moderna tiden. Det är en av många tekniska landvinningar som har förändrat människans syn på tid och rum. *På Kanaanexpressen* visar att förändringar erbjuder många möjligheter, men detta problematiseras också och det varnas för att förändringen inte nödvändigtvis leder rakt till Utopia. Men människan ska inte förlamas av känslan av att tidens tåg rasar förbi. Hon ska ”våga språnget” (PK, 21) på Kanaanexpressen, hon ska styra det och ta sitt ansvar för framtiden.

På Kanaanexpressen polemiserar mot pessimism och mot en egocentrisk livsstil (som i romanen kallas för ”individualiseringen”) som går ut på att man inte tar ansvar för följderna av de egna handlingarna och för den värld man lever i. Det utopiska budskapet, att människan aktivt kan styra sitt liv och därmed lösa världens konflikter, är centralt. Det förlovade landet Kanaan är en symbol för den humanistiska utopin att människan har förmågan att fullborda sig själv och skapa ett ansvarsfullt samband mellan alla människor. Den här utopin är enligt Pinthus ett kännetecken för expressionismen. Även Bloch, och lite senare Erich Fromm i sina föredrag om humanismen som reell utopi, propagerar för den.¹⁹

¹⁹ Jfr Bloch 1977: 255–278; jfr även Fromm 2005.

Med undantag för det idealistiska kravet på ”fullbordande”, visar sig det här budskapet vara ganska användbart. Det står bakom många av dagens mindre och större utopiska projekt och är en del av en demokratisk praxis. På den här punkten har *På Kanaanexpressen* inte tappat sin aktualitet. Spänningsfältet mellan frihet och ansvar, mellan individuella behov och allmänhetens bästa var och är motorn då man opererar med utopiska koncept och utopisk konst.

Romanen pekar mot framtiden också genom sina intermediala experiment som bryter upp den välkända realismen och som samtidigt skapar nya sammanhang; intermedialiteten bidrar till att göra texten ”nyrealistisk”. Det uppstår sprickor i texten som gör de utopiska möjligheterna (det som Bloch kallar ”Vor-Schein”) synliga. *På Kanaanexpressens* intermedialitet skapar en relation mellan verklighet och utopi, mellan nuet och framtiden. Det sker ofta med hjälp av heterotopier som fungerar som ”andra rum”, som ”motrum” till den textinterna verkligheten. Särskilt i sådana andra rum uppenbarar sig den moderna tidens dystopiska och utopiska potential.

KÄLLOR

- Adorno, Theodor W. 1990: *Gesammelte Schriften*, Bd. 7. Frankfurt/ Main: Suhrkamp.
- Ahlbäck, Pia Maria 2001: *Energy, Heterotopia, Dystopia. George Orwell, Michel Foucault and the Twentieth Century Environmental Imagination*. Åbo: Åbo Akademi University Press.
- Barck, Per Olof 1936: *Dikt och förkunnelse*. Stockholm: Natur och Kultur.
- Berghahn, Klaus L. 1985: ”L’art-pour-l’espoir. Literatur als ästhetische Utopie bei Ernst Bloch.” I Heinz Ludwig Arnold och Thomas Bremer (red.), *Ernst Bloch. Sonderband aus der Reihe Text und Kritik* s. 5–20. München: Richard Boorberg.
- Bloch, Ernst 1959: *Das Prinzip Hoffnung in fünf Teilen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Bloch, Ernst 1977: *Erbschaft dieser Zeit*. Frankfurt/ Main: Suhrkamp.
- Bloch, Ernst 1977: *Literarische Aufsätze. Gesamtausgabe 9*. Frankfurt/ Main: Suhrkamp.
- Bloch, Ernst 1985: *Geist der Utopie. Erste Fassung. Faksimile der Ausgabe von 1918*. Frankfurt/ Main: Suhrkamp.
- Blomberg, Erik 1938: *Efter stormen – före stormen. Kulturkritik 1924–1938*. Stockholm: Tiden.
- Boye, Karin 1948: *Kallocain*. Stockholm: Bonnier.
- Brynhildsvoll, Knut 1991: ”Tekst og bilde i Hagar Olssons roman *På Kanaanexpressen*.” I Asmund Lien (red.), *Modernismen i skandinavisk litteratur som historisk fenomen og teoretisk problem. Foredrag på den XVIII studiekonferanse i International Association for Scandinavian Studies (IASS), arrangert av Nordisk institutt, Universitet i Trondheim 29. juli–3. august 1990* s. 411–421. Trondheim: Nordisk institutt, AVH, Universitetet i Trondheim.
- de Certeau, Michel 2006: ”Praktiken im Raum.” I Jörg Dünne och Stephan Günzel (red.), *Raumtheorie* s. 343–353. Frankfurt/ Main: Suhrkamp.

- Diktonius, Elmer 1932: *Janne Kubik. Ett träsnitt i ord*. Helsingfors: Schildt.
- Ekman, Michel 2000: "Modernisterna i kritik och debatt." I Michel Ekman (red.), *Finlands svenska litteraturhistoria. Andra delen: 1900-talet* s. 115–122. Helsingfors/ Stockholm: Svenska litteratursällskapet i Finland/Bokförlaget Atlantis.
- Enckell, Olof 1949: *Den unga Hagar Olsson. Studier i finlandssvensk modernism (II)*. Helsingfors: Mercator.
- Fjelkestam, Kristina 2002: *Ungkarlsflickor, kamrathustrur och manhaftiga lesbianaer*. Stockholm/ Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion.
- Foucault, Michel 1986: "Of Other Spaces." *diacritics* 1/1986: 22–27.
- Foucault, Michel 2005: *Die Heterotopien. Les hétérotopies. Der utopische Körper. Le corps utopique. Zwei Radiovorträge. Zweisprachige Ausgabe. Übersetzt von Michael Bischoff. Mit einem Nachwort von Daniel Defert*. Frankfurt/ Main: Suhrkamp.
- Fridell, Lena 1973: *Hagar Olsson och den nya teatern. Teatersynen speglad i teaterkritiken 1918–1929 och i Hjärtats Pantomim*. Göteborg: Göteborgs universitet, Litteraturvetenskapliga institutionen.
- Fromm, Erich 2005: *Humanismus als reale Utopie. Der Glaube an den Menschen*. Ulm: Ullstein.
- Gillmayr-Bucher, Susanne 2013: *Erzählte Welten im Richterbuch. Narratologische Aspekte eines polyfönen Diskurses*. Leiden: Brill.
- Gnüg, Hiltrud 1999: *Utopie und utopischer Roman*. Stuttgart: Reclam.
- Hasselmann, Kristiane, Sandra Schmidt & Cornelia Zumbusch (red.) 2004: *Utopische Körper. Visionen künftiger Körper in Geschichte, Kunst und Gesellschaft*. München: Wilhelm Fink.
- Hirdman, Yvonne, Ebba Witt-Brattström & Margaretha Fahlgren 1996: "Erotik, etik och emancipation. Om 1920-talets nya kvinna." I Elisabeth Möller-Jensen (huvudred.), *Nordisk kvinnolitteraturhistoria 3. Vida världen 1900–1960* s. 373–378. Höganäs: Bokförlaget Bra Böcker.
- Holmqvist, Bengt 1951: *Modern finlandssvensk litteratur*. Stockholm: Natur & Kultur.
- Holmström, Roger 1993: *Hagar Olsson och den öppna horisonten. Liv och diktning 1920–1945*. Hangö: Schildts.
- Karkama, Pertti 1995: "Die Geburt der Utopie in der frühen Prosa Hagar Olssons." I George C. Schoolfield och Laurie Thompson (red.), *Two Women Writers from Finland. Edith Södergran (1892–1923) and Hagar Olsson (1893–1978). Papers from the Symposium at Yale University, October 21–23, 1993*. Edinburgh: Lockhart Press.
- Lefebvre, Henri 2006: "Die Produktion des Raums." I Jörg Dünne och Stephan Günzel (red.), *Raumtheorie* s. 330–342. Frankfurt/ Main: Suhrkamp.
- Levitas, Ruth 1990: *The Concept of Utopia*. New York/ London: Syracuse University Press.
- Meurer-Bongardt, Judith 2011: *Wo Atlantis am Horizont leuchtet oder eine Reise zum Mittelpunkt des Menschen – Utopisches Denken in den Schriften Hagar Olssons*. Åbo: Åbo Akademis förlag.
- Meurer-Bongardt, Judith 2013: "Ernst Bloch: Ein marxistischer Humanist." *Bloch-Almanach* 32/2013: 133–147.

- Meurer-Bongardt, Judith 2013: "Varför Hagar Olsson? Varför utopi?" *Finsk Tidskrift* 5/2013: 55–64.
- Meurer-Bongardt, Judith 2015: "Nachwort." I Hagar Olsson, *Im Kanaan-Express*, aus dem Finnlandschwedischen übersetzt und herausgegeben von Judith Meurer-Bongardt s. 168–188. Wuppertal: Arco.
- Mieth, Corinna 2003: *Das Utopische in Literatur und Philosophie. Zur Ästhetik Heiner Müllers und Alexander Kluges*. Tübingen/ Basel: Francke.
- Morson, Gary Saul 1981: *The Boundaries of Genre. Dostoevsky's Diary of a Writer and the Traditions of Literary Utopia*. Austin: University of Texas Press.
- Morton, A[rthur] L[eslie] 1969: *The English Utopia*. London: Lawrence & Wishart.
- Müller, Jürgen E. 2009: "Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept. Einige Reflexionen zu dessen Geschichte". I Jörg Helbig (red.), *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiet* s. 31–40. London: Schmidt.
- Olsson, Hagar 1925: *Ny generation*. Helsingfors: Holger Schildt.
- Olsson, Hagar 1928: "Ett försvarstal." *Nya Argus* 4/1928: 61–63.
- Olsson, Hagar 1929: *På Kanaanexpressen*. Helsingfors: Holger Schildt. (= PK)
- Olsson, Hagar 1947: "Den internationella författarvärlden och vi." *Nya Pressen*, 26.6.1947.
- Olsson, Hagar 1948: *Jag lever. En studie i det mänskliga*. Helsingfors: Holger Schildt.
- Olsson, Hagar 1953: *Tidiga fanfarer*. Helsingfors: Holger Schildt.
- Olsson, Hagar 1955: *Ediths brev*. Helsingfors: Holger Schildt.
- Pettersson, Torsten 1986: "Det svårgripbara livet: Ett förbisett tema i dagdrivarlitteraturen." I Sven Linnér (red.), *Från dagdrivare till feminister. Studier i finlandssvensk 1900-talslitteratur* s. 9–39. SSLS 537. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Pinthus, Kurt (2005): "Zuvor. (Berlin, Herbst 1919)." I Kurt Pinthus (red.), *Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus*, 33. upplagan. Hamburg: Rowohlt.
- Rees, Ellen 2005: *On the Margins: Nordic Women Modernists of the 1930s*. London: Norvik Press.
- Rothe, Wolfgang 1979: *Tänzer und Täter. Gestalten des Expressionismus*, Frankfurt/ Main: Klostermann.
- Seeber, Hans Ulrich 1983: "Bemerkungen zum Begriff der Gegenutopie." I Hans Ulrich Seeber och Klaus L. Berghahn (red.), *Literarische Utopien von Morus bis zur Gegenwart* s. 163–171. Königstein: Athenaeum.
- Svensson, Helen 1973: "'Först och främst människa' – Hagar Olsson och könsrollerna." *Horisont* 6/1973: 6–13.
- Vollmer, Hartmut 2003: "'Rote Sehnsucht' rinnt in meinen Adern'. Dichterinnen des Expressionismus. Versuch einer literarischen Standortbestimmung." I Walter Fähnders & Helga Karrenbrock (red.), *Autorinnen der Weimarer Republik* s. 39–57. Bielefeld: AISTHESIS.

Wrede, Johan 1974: "Illusion – Utopi – Realism. Edith Södergran, Hagar Olsson och Finland omkring 1920." *Finsk Tidskrift* 7/1974: 273–282.
Zilliacus, Clas 2000: "Den modernistiska dikten", *Finlands svenska litteraturhistoria. Andra delen: 1900-talet*. Helsingfors/Stockholm: Svenska litteratursällskapet i Finland/Bokförlaget Atlantis.

Författare

Judith Meurer-Bongardt, FD, universitetslärare och forskare, Universität Bonn,
Nordiska språk och litteratur
(judithmb[at]uni-bonn.de)

Bilaga



"Självpporträtt" av Yva



Eiffeltornet med Citroën-reklam



Francis Bruguière: *The Way* (1929)



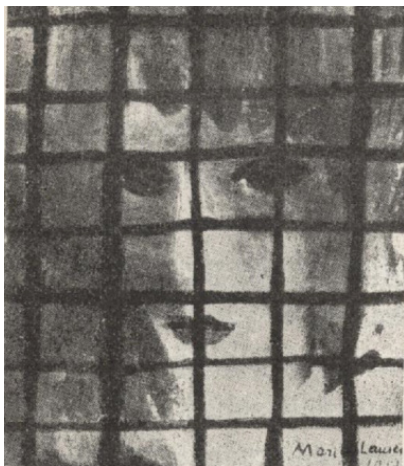
Georg Muche: "Atelier in der Silberkugel" (1924)



Max Burchartz: "Lotte (Auge)" från 1928



Folkwangschule Fotoklasse: "Negerkopf"



Marie Laurencin



Hannes Maria Flach



Självpporträtt av Hannes Maria Flach