



GÖTEBORGS UNIVERSITET
INST FÖR SOCIOLOGI OCH ARBETSVETENSKAP

Examensarbete för Master i sociologi, 30 hp

I frånvaro av allmängiltighet.

Verklighetsframställningen i en
allegorisk tolkning av Thomas Bernhards *Ungångaren*.

Sara Andersson

Handledare: Carl Cassegård

VT-2014

I frånvaro av allmängiltighet: Verklighetsframställningen i en allegorisk tolkning av Thomas Bernhards *Udergångaren*.

Sara Andersson

Handledare: Carl Cassegård. Institutionen för sociologi och arbetsvetenskap, Göteborgs Universitet, VT-2014

In the Absence of Universality: Representation of Reality in an Allegorical Reading of Thomas Bernhard's *The Loser*.

The paper's purpose is to explore a literary text's relations and allusions to a social reality in the postmodern society through the study of Jonathan Culler's levels of *vraisemblance*. It further explores the text's ideological and historical dimensions through an allegorical interpretation. The use of allegory to study a literary text is historically significant, and according to Fredric Jameson's Marxist hermeneutics, the only way to discover the political unconscious in a text. The object for the study is Thomas Bernhard's *The Loser* (*Der Untergeher*) from 1983, which is, in this study, classified as a postmodernist novel. The reading of Bernhard's *The Loser* showed that the novel is trying to deal with a linguistic relativism and a subjective realism. The reading also showed that the representation of reality in the novel is managing a human existence that is unrepresentable due to today's inhuman language, a representation that is impossible especially after the trauma of the Holocaust. The interpretation revealed that there are two literary codes that exist in the text – the romantic and the realistic. The romantic code is shown in the novel's concerns about ideal and perfection, and the realistic code is shown in the references to a traditional realistic literary genre, which in their different views of language and the world constitutes an antagonism in the text. The allegorical interpretation revealed that the imaginary solution to this antagonism of literary codes is the desymbolization of words by ways of negation, for the utopian purpose of forming universality in language and representation.

Keywords: Thomas Bernhard, Jonathan Culler, Fredric Jameson, postmodernism, allegory, realism, hermeneutics, Marxism, structuralism, *vraisemblance*.

Inledning

Det tillstånd som kan sägas råda idag – en tid av relativism, individualism och misstro gentemot objektiva sanningar - har beskrivits som ett postmodernt tillstånd.¹ Den verklighetssyn som sådana uppfattningar skapar är därför något splittrad. Konsten förmedlar samma bild. Bianca Theisen (2006) menar att den postmoderna konsten inte längre refererar till en reell verklighet, utan enbart representerar sin egen form.² James Berger (1999) pekar på hur samtidens litterära verklighetsframställning kännetecknas av postapokalyptisk representation. Förintelsen under andra världskriget och andra moderna trauman har medfört en litterär verklighetsframställning utan reell verklighetsgrund. Berger menar vidare att studiet av en postapokalyptisk värld kan göras genom att granska de symptom och de representationer som söker hantera och bearbeta det förflutna.³ I ett samhälle präglad av en splittrad verklighetssyn

¹ Engdahl, O., Larsson, B. *Sociologisk perspektiv. Grundläggande begrepp och teorier*, Lund: Studentlitteratur, 2006, s. 290f

² Theisen, B. "The Art of Erasing Art. Thomas Bernhard", *MLN*, vol. 121, Nr. 3, German Issue, 2006, (s. 551-562) s. 552

³ Berger, J. *After the End. Representations of Post-Apocalypse*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999, s. xv

blir dessa representationer av verkligheten, alltså litterära verk, särskilt intressanta. I denna artikel undersöks österrikaren Thomas Bernhards roman *Ungångaren (Der Untergeher, 1983)* - en roman som förmedlar en bild av det postmoderna tillståndet, och samtidigt begrundar och bearbetar det förflutna. Romanen kan kategoriseras som en postmodern roman, kanske mest på grund av dess distans till den klassiska epikens element: *Ungångaren* bär på en handling där ingenting egentligen sker, under en osedvanlig kort tid, med en berättare som ideligen reflekterar över sin egen reflektion, i en upprepande och ältande medvetandeström. Berättelsen kretsar kring tre pianospelande män som alla studerat hos den berömde Vladimir Horowitz i Salzburg. Romanens berättare är en av dessa tre män, och de andra utgörs av pianovirtuosen Glenn Gould, och av "ungångaren" – Wertheimer. Då intrigen tar form har Wertheimer just begravts till följd av sitt självmord, och berättelsen startar då berättaren stiger in på ett värdshus, på väg från denna begravning. Detta följs av en reflektion kring de tre männens relation till varandra som varar genom större delen av boken.

I artikeln "Literary History, Allegory, and Semiology" (1976) beskriver Jonathan Culler hur de traditionella litteratursociologiska perspektiven brister i att på ett fullständigt sätt förklara den historiska dimension som determinerar det litterära skapandet och konsumtionen av litteratur.⁴ Culler menar att den *allegoriska* tolkningen kan verka för ett mer välgörande studium av litteratur för att nå denna historiska dimension. Även Fredric Jameson betonar allegorins möjlighet i *The Political Unconscious* (1981), och menar att all litterär och kulturell text är allegorier över sociala kontradiktioner i realiteten. Genom att tolka litterära verk som allegorier möjliggörs därmed en granskning av de ideologiska och historiska dimensioner som ligger dolda i texten. Allegorin, med rötter från senantikens dagar, användes främst under den medeltida bibeltolkningen och har för många även sin självklara förebild i Dantes gudomliga komedi. Den har också använts av författare i tider där censuren har satt munkavle på litteraturen. Gordon Teskey beskriver allegorin som en retorisk figur som "på ett grundläggande och metafysiskt vis delat inom sig själv med avseende på relationen mellan idealet och det verkliga: det är ett begrepp vars delar omöjligt kan förmedlas."⁵ I symbolen, allegorins motsats, har enligt Otto Fischer "signifikant och signifikat sammangjutits till en organisk helhet av nästan mystiskt slag."⁶ Allegorin skiljer däremot på signifikant och signifikat och har därför förmågan att konfrontera en materiell och jordbunden mänsklig tillvaro, genom sin dualistiska karaktär.⁷ Allegorin blev efter medeltiden degraderad, främst under romantikens symbolestetiska era. Dock återupptogs figuren, bland annat av Walter Benjamin i *The Origin of German Tragic Drama* (1928), som en av de främsta redskapen för att tolka litterära texter skapade i den västerländska kulturen. Även Erich Auerbachs *Mimesis* från 1946 är ett exem-

⁴ Culler, J. "Literary History, Allegory, and Semiology", *New Literary History*, vol. 7, nr. 2, "Poetics: Some Methodological Problems", 1976, (s. 259-270), s. 259

⁵ Gordon Teskey, "Delirium och sanning", *Allegori, estetik, politik. Texter om litteratur*, (red. Olsson, U., Wiktorsson, P.A.) Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposium, 2003, s. 16

⁶ Otto Fischer, "Vara och betydelse. Semantologiska tankefigurer i Walter Benjamins allegoriteori", *Allegori, estetik, politik. Texter om litteratur*, (red. Olsson, U., Wiktorsson, P.A.) Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposium, 2003, s. 65

⁷ Fischer, s. 67

pel på en studie av denna tolkningstradition, i vilken Auerbach tolkar litterära texter skrivna från antiken fram till 1900-talets modernistiska litteratur.⁸

Culler menar vidare att tolkningen av den realistiska litteraturen som skrevs under dess storhetstid på 1800-talet främjas av en allegorisk läsning. Detta på grund av dessa verks bokstavliga språk, där tecknen har tömts på innehåll (symbolisering). Som jag ska visa i denna studie är även den postmoderna romanen intressant att studera allegoriskt. Genom att studera *Udergångarens* verklighetsframställning, eller *realism*, kan dess relation till en social verklighet granskas. Den allegoriska tolkningen kan senare sätta textens språk och motiv i en samhällelig och historisk kontext. Då allegorin påvisar *relationen* mellan två ordningar (signifikant/signifikat, himmel/jord) kan den litterära textens relation mellan idé och verklighet granskas, och samtidens postmoderna tillstånd studeras.

Syftet med att studera *Udergångaren* är att (a) kartlägga verkets relation till en social verklighet genom att studera romanens semiotik och motivation, det vill säga referenser till en verklighet. Detta görs genom att studera verket utifrån den nämnda Jonathan Cullers nivåer av *vraisemblance* – alltså textens begriplighet och logik i ett läsningsförfarande.⁹ Romanen ska sedan, genom en allegorisk tolkning (b) positioneras i en samhällelig och historisk kontext för att klarlägga det ideologiska och historiska stoff som ligger förborgat i texten. Detta görs med hjälp av Fredric Jamesons marxistiska hermeneutik som återfinns i hans *The Political Unconscious* från 1981. De teoretiska grundbegreppen och antagandena återfinns nedan i diskussionen kring dessa metodologiska ansatser.

Tidigare forskning

Litteratursociologins syften har formulerats på följande sätt av Johan Svedjedal: a) att studera hur samhället skildras i litteraturen, b) att studera hur litteraturen fungerar i samhället, och c) att studera vilka materiella villkor som gäller på bokmarknaden.¹⁰ Det är relativt sällsynt att i sociologiskt syfte studera ett verk endast utifrån dess textuella egenskaper. Inom den sociologiska ämnesdisciplinen finns heller ingen eller lite forskning om Thomas Bernhard eller hans skrivna verk. Däremot finns en del litteraturvetenskapliga studier av Bernhards författarskap. De artiklar som granskat hans prosaverk har ofta avhandlat hans konstnärskap och skrivande, *eller* dess politiska, sociala och/eller historiska stoff. Det som vidare utgör en skillnad i mitt förhållningssätt gentemot de ansatser som presenteras i det följande vad gäller Bernhards prosa, är att jag förhåller mig till texten både semantiskt och i vidare kontextuell mening, och med detta försöker påvisa vikten av att förbinda dessa nivåer för tolkning. Jag ansluter mig därmed till en tradition av västerländsk marxistisk litteraturkritik, med företrädare som till exempel Georg Lukács, Walter Benjamin och Theodor Adorno.

⁸ Auerbach talar om "figura" snarare än allegori och gör en distinktion dem emellan. Denna skillnad har att göra med begreppens horisontella respektive vertikala betydelse, och dess likheter måste ändå ses i kontrast till symbolen (Auerbach, E. *Mimesis. Verklighetsframställningen i den västerländska litteraturen*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1998, s. 584).

⁹ Culler, J., *Structuralist Poetics. Structuralism, linguistics, and the study of literature*, London/New York: Verso, 2002, s. 165

¹⁰ Svedjedal, J. "Litteratursociologi" ur Bergsten, S. (red.) *Litteraturvetenskap – en inledning*, Lund: Studentlitteratur, 2002, s. 97

Jag kommer här att diskutera några av de arbeten som varit viktiga för min analys. Flera av dem kommer jag att återkomma till under analysens gång, och i analysen kommer jag även diskutera några bidrag som inte nämns i detta avsnitt.

Gitta Honegger, professor i drama vid Arizona State University, har skrivit boken *Thomas Bernhard. The Making of an Austrian* (2001). Liksom många andra som har studerat Bernhard betonar Honegger hans bearbetning av Österrikes förnekande av ett nazistiskt förflutet. Hon nämner också att Bernhard i sina verk ofta behandlar Österrikes kamp i att åter definiera sig själv som nation efter Habsburgsmonarkins fall och traumat efter förintelsen.¹¹ Honegger använder bland annat Schopenhauer i sin analys av Bernhards verk, och menar att hans dramaturgi – den ensidiga monologen – förevisar att jaget konstitueras av språket, och att språket är ett framförande (*performance*).¹² Det är alltså en skillnad i Bernhards ensidiga monolog, i jämförelse med den modernistiska litteraturens inre monolog. Den förra är påverkad av Schopenhauers syn på språket som konstituerande för verkligheten, emedan den modernistiska är präglad av den freudianska synen på det omedvetna och språket.

Honegger skriver också att i kontrasten mot Bernhards idé om perfektion, som är ett tydligt tema i *Udergångaren*, handlar hans text likaså om misslyckande och om hur musiken aldrig kan representeras av språket:

The real story begins where the text cuts off. Death and perfection are beyond the reach of words. Whereof one cannot speak, thereof one must be silent. In the end, the writer, like his subject, must surrender to his own idea of perfection.¹³

Då Bernhard, i likhet med många tyskspråkiga författare under efterkrigstiden, var intresserad av Wittgensteins arbeten, skriver Honegger vidare att språket som konstituerar subjektet inte nödvändigtvis är hans eget: ”Bernhard’s speaking subject is defined through another’s speech acts, which he quotes in what amounts to an accomplished performance.”¹⁴ *Udergångaren* är ett tydligt exempel på hur kontrast och observation hjälper gestalta karaktärerna i boken, vilket kommer att bli tydligt i tolkningen av verkets *vraisemblance*.

I *A Companion to the Works of Thomas Bernhard* (red. Matthias Konzett, 2002) har Jonathan Long skrivit ett kapitel om klassrelationer i Bernhards verk. Han skriver bland annat om hur idén kring ekonomiskt oberoende och intellektuell aktivitet tydligt framgår i prosan, och om hur karaktärerna ofta är välbärgade borgare. Long nämner också hur den kvinnliga rösten i *Udergångarens* sista del, värdinnan på det värdshus där berättaren befinner sig, omkullkastar de värderingar som berättaren haft genomgående i boken.¹⁵ Long använder också Fredric Jamesons begrepp om *strategies of containment* för att beskriva hur sammansättningen av karaktärer i *Udergångaren* är formade som för att tvinga bort vår uppmärksamhet från socioekonomiska angelägenheter.¹⁶

¹¹ Honegger, G. *Thomas Bernhard. The Making of an Austrian*, New Haven and London: Yale University Press, 2001, s. ix

¹² *Ibid.*, s. 9-10

¹³ *Ibid.*, s. 236

¹⁴ *Ibid.*, s. 150

¹⁵ Long, J. *A Companion to the Works of Thomas Bernhard*, (red. Konzett, M.) New York/Suffolk: Camden House, 2002, e-bok, s. 200

¹⁶ Long, s. 204

I samma antologi skriver Willy Reimer om "Newtonian realities and deterministic chaos" i *Undergångaren*. Reimer menar att Bernhards narrativ kan ses som splittrade representationer av verkligheten. Bernhards realism återfinns även i strukturen av narrativen,¹⁷ där den (för realismen) viktiga tidsaspekten är upplöst.¹⁸ Han skriver vidare att den lungsjukdom som drabbar alla tre karaktärer i boken är en metafor för deras svårigheter att hantera en överväldigande verklighet: "They adopt various strategies for simplifying and reducing reality, following what could be called the Newtonian paradigm: reality is taken to be a linear mechanism and therefore manageable in its reduction."¹⁹

Carl-Göran Ekerwald går i sin essäsamling *Ciceros barn* (1992) igenom ett urval av den litteratur som handskas med uppdelningen mellan materiell mänsklig tillvaro och det ideala och sublimala som står att finna i andligheten/sinnligheten, varav en av essäerna behandlar Thomas Bernhards författarskap. Han menar att Bernhard i sitt skrivande bearbetar den paradox som ligger i människans dualistiska tillvaro på jorden, där olyckan och dess motsats – lyckan, är nära förbundna.²⁰ "Han går in i sin utsatthet som om den vore den ideala belägenheten", skriver Ekerwald, och pekar på Bernhards syn på ett samhälle som "hotar anden, tankeförmågan, människans medfödda och känsliga 'gehör'."²¹ Ekerwald pekar också på att begreppet 'undergångare' är ett viktigt sådant i Bernhards arbete. Slaget mot undergångaren, den fysiska förintelsen eller samhällets förtryckande mekanismer, är i själva verket ett "riddarslag"²² – det sublimala får jordmån i denna avgrund.

Om en typ av undergångare i Bernhards verk har också Dr. Michael P. Olson skrivit om i "Playing it Safe: Historicizing Thomas Bernhard's Jews" (1994 i *Modern Austrian Literature*). I artikeln söker Olson historisera den roll som judarna har i Bernhards prosa, och menar bland annat att den judiska erfarenheten är implicit i hans texter, och således kräver ett uttolkande av läsaren. I och med att denna tolkning krävs, väger Bernhard sålunda inte enbart in frågan kring judendom som sådan, utan också Österrikes historiska ståndpunkt gentemot den judiska erfarenheten.²³ I denna studie påvisas dock att tolkningen av *Undergångaren* är problematiserad och utmanande, och att hans text snarare försöker undkomma en tolkning baserad på kulturella konventioner.

¹⁷ Reimer, W. *A Companion to the Works of Thomas Bernhard*, (red. Konzett, M.) New York/Suffolk: Camden House, 2002, e-bok, s. 210

¹⁸ Ibid., s. 211

¹⁹ Ibid., s. 212

²⁰ Ekerwald, C.G. *Ciceros barn. Essäer*, Kristianstad: Rabén & Sjögren, 1992, s. 204

²¹ Ibid., s. 208

²² Ibid., s. 206-207

²³ Olson, M. P. "Playing It Safe: Historicizing Thomas Bernhard's Jews." *Modern Austrian Literature*. vol. 27, nr. 3/4, 1994, (s. 37-49), s. 38

Vraisemblance: metod för studiet av textens interna referenser till en social verklighet

På många sätt kan den strukturalistiska tolkningsmetoden som i denna studie representeras av Jonathan Culler, och den marxistiska hermeneutik som senare presenteras med hjälp av Fredric Jameson, samverka. Jameson skriver bland annat att en formalistisk analys av en individuell text (så som den strukturalistiska skolan förespråkar)²⁴ och det diakroniska, historiska perspektivet av form (i litterär mening) kan, och bör, sammanföras i en tolkning av det sociala livets utveckling.²⁵ Det dialektiska tänkandet kan definieras i termer av historisk reflexivitet – studiet av ett objekt kan alltså involvera studiet av begrepp och kategorier, som ju också är historiska, som vi tillför objektet. I en tolkning av *Udergångaren* blir således studiet av litterära begrepp (exempelvis realism, roman) viktiga, och även de historiska kategorier som dessa begrepp inbegrips i (exempelvis postmodernism). Tolkningen *som sådan* blir den dialektiska reflexivitet som bidrar med en historisk dimension i den lästa texten.²⁶ Således används, i denna studie, Cullers nivåer av *vraisemblance* för att blottlägga dessa tolkningskonventioner i ett första steg.

[t]he urge to assimilate the power and permanence or to let that formal organization work upon us requires us to make literature into communication, to reduce its strangeness, and to draw upon supplementary conventions which enable it, as we say, to speak to us. The difference which seemed the source of value becomes a distance to be bridged by the activity of reading and interpretation. The strange, the formal, the fictional, must be recuperated or naturalized, brought within our ken, if we do not want to remain gaping before monumental inscriptions.²⁷

De fem nivåer av *vraisemblance* som Culler identifierar är främst baserade på en texts intertextuella egenskaper, där en kulturell text kommunicerar med och blir definierad i relation till en annan text, för att således göra den förstnämnda begriplig i ett tolkningsförfarande. Den första nivån av *vraisemblance* kallar Culler ”the ’Real’”, där den socialt givna texten tas som ”den verkliga världen.”²⁸ Texten får här representera synsättet i det samhälle vari den uppstått (*l’habitude*). Culler definierar den här nivån som en diskurs som inte kräver något formellt rättfärdigande, eftersom den tycks komma direkt från realiteten eller strukturen av världen. I en text som använder denna diskurs finns en inneboende begriplighet.²⁹ Det är här texten arbetar med de mest naturliga handlingsmönster. Culler tar som ett exempel att när en karaktär börjar skratta, slutar denne strax skratta, vilket inte kräver ett förklarande i texten för att läsaren ändå ska förstå att handlingen avslutas. Om texten lämnar den diskurs som präglar den vedertagna synen på verkligheten och hänger sig åt exempelvis metaforer, överför läsaren ändå dessa till textens naturliga språk.³⁰

²⁴ För en kritik av uteslutande strukturalistisk litteraturlöskning, se Jameson (2002) s. 89ff.

²⁵ Jameson, F., *The Political Unconscious. Narrative as a socially symbolic act*, London/New York: Verso, 2002, s. 92

²⁶ *Ibid.*, s. 96

²⁷ Culler, 2002, s. 157

²⁸ *Ibid.*, s. 164

²⁹ *Ibid.*, s. 164

³⁰ *Ibid.*, s. 165

Den andra nivån benämner Culler som ”cultural *vraisemblance*”. Denna nivå inbegriper textens användande av kollektivt förankrade antaganden, där berättarröstens eventuella anonymitet kan påvisa en generell och allmänmänsklig kunskap som är kulturspecifik. Genom att i en text referera till former av social diskurs, grundas texten i realiteten, i verkligheten, och etablerar en relation mellan ord och verklighet som således gör texten begriplig för sin läsare. Vidare läggs tyngdpunkten på tolkningen av texten och den process det skapar. Culler skriver att ”[w]hen a character in a novel performs an action, the reader can give it a meaning by drawing upon this fund of human knowledge which establishes connections between action and motive, behaviour and personality. Naturalizations proceeds on the assumption that action is intelligible, and cultural codes specify the forms of intelligibility.”³¹

På den tredje nivån, ”models of genre”, avkrävs läsaren en form av litterär kompetens, eller förståelse för genrer och litterära normer. Funktionen av genrekonventioner är, enligt Culler, att skapa ett kontrakt mellan författare och läsare, för att på så vis komma överens om ett utrymme för mer eller mindre troliga handlingar i berättelsen.³² Här tar Culler Balzacs romaner som exempel, och menar att de inte hade kunnat bli skrivna om det inte vore för två sådana konventioner: ”first, the convention of determination, that the world is fundamentally intelligible and that everything which happens can be explained by resource to certain types of models, and second, that in a given synchronic state of society the determining force is energy, of which each individual possesses a particular amount (that he can hoard or spend) in addition to that which he can draw from others”.³³

”The conventionally natural” är den fjärde nivån av *vraisemblance*, och behandlar texter vars *vraisemblance* inte alltid överensstämmer med den generella övertygelsen. Ett exempel kan vara, som Culler pekar på, att berättaren uppvisar förtrogenhet med de litterära konventionerna, men insisterar på att det osannolika som sker i berättelsen också garanterar dess sannolikhet. Därmed blir läsarens anmärkningar mot dessa osannolika handlingar nedrustade. Culler skriver vidare att ”[t]he text finds its coherence by being interpreted as a narrator’s exercise of language and production of meaning. To naturalize at this level is to read it as a statement about the writing of novels, a critique of mimetic fiction, an illustration of the production of a world by language.”³⁴ På denna nivå, skulle man alltså kunna hävda att texten blir en allegori för skrivandet som sådant.

Den femte, och sista, nivån av *vraisemblance* behandlar parodi och ironi i kulturella texter, och kan sägas utgöra en specifik variant av den fjärde nivån. Den här nivån inbegriper en parodi över litterära genrekonventioner, och har således sin verkan i att dessa konventioner existerar. Texten samverkar därmed mellan två kategorier varav den ena utgörs av originalet, och den andra utgörs av synvinkeln som underminerar originalet. Parodin inbjuder till en bokstavlig tolkning av texten och kontrasterar mot originalet och den naturaliseringsprocess som originalet för med sig i läsandet av texten. Ironi ses här som bärande av en liknande funktion, trots att ironi tenderar att vila på språkliga effekter snarare än formmässiga. Eftersom en mening endast kan ses som ironisk i en kontext, medför det en relation mellan textens

³¹ Culler, 2002, s. 167

³² Ibid., s. 172

³³ Ibid., s. 170

³⁴ Ibid., s. 175

narrativa värld och den sociala verkligheten vari den är uppkommen. Dock krävs det, för att en mening ska kunna fungera som ironi, att det finns en grupp av läsare som kommer att tolka meningen i strikt bokstavlig mening.³⁵ En dramatisk ironi i litterär mening innebär vidare att det finns en åtskillnad mellan protagonistens vision av världen och den värld som läsaren med sin förförståelse och litterära konventionsuppfattning inbegriper i läsandet. Då läsaren har denna förståelse för litterära konventioner och även en uppfattning om den litterära världen som framställs i texten, kan läsaren således finna ironi närhelst texten faller omdöme om något och läsaren inte instämmer i detta omdöme, eller då texten utelämnar ett omdöme där läsaren finner att ett omdöme skulle vara passande.³⁶

Då en text utmanar tolkningsprocessen genom att tolkningen inte känns kvalitetsmässig eller naturlig i en symbolisk läsning, inbjuds läsaren till en allegorisk läsakt. I en postmodern roman som exempelvis *Udergångaren*, kan den allegoriska läsningen bidra med större begriplighet i läsningen. Som nämndes inledningsvis i denna studie så sammanför symbolen signifikat och signifikant, ”vara” och ”betydelse”, medan allegorin snarare fokuserar på skillnaden mellan olika nivåer och påvisa klyftan där emellan - en klyfta som måste överstigas för att producera mening. På så vis uppvisar allegorin tolkningens konventioner och vädjar till läsaren att översätta berättelsen i annan form. En form av allegori, pekar Culler på, är de komplexa förlängda allegorierna av Dante, Spenser och Blake. Dessa är dock identifierade av en utomstående auktoritet: den kristna tematiken. En annan form av allegori möts vi av då den utomstående auktoriteten är svag eller då vi inte vet vilken auktoritet som bör tillämpas. Det kan således handla om verk som i sitt förevisande av skillnaden mellan signifikat och signifikat formar ett implicit tema kring svårigheterna och/eller det konstgjorda i tolkning.³⁷ Culler skriver att:

Allegory, one might say, is the mode which recognizes the impossibility of fusing the empirical and the eternal and thus demystifies the symbolic relation by stressing the separateness of the two levels, the impossibility of bringing them together except momentarily and against a background of disassociation, and the importance of protecting each level and the potential link between them by making it arbitrary. Only allegory can make the connection in a self-conscious and demystified way.³⁸

Thomas Bernhards *Udergångaren* utgör ett exempel på text som utmanar naturaliseringen, det vill säga hur prosan görs begriplig i ett tolkningsförfarande. Bland annat sker detta då den inte har en utomstående auktoritet att identifieras med hjälp av; verkets språkliga relativism och subjektiva realism fränsäger sig snarare en sådan auktoritet. I tolkningens första steg kommer detta, med hjälp av Culler, att tydliggöras.

³⁵ Culler, 2002, s. 180

³⁶ Ibid., s. 183

³⁷ Ibid., s. 269

³⁸ Ibid., s. 269

Det politiska omedvetna: metod för studiet av textens förankring i en extern verklighet

Då Cullers nivåer av *vraisemblance* används som det semiotiska och tolkningsbaserade steget, och därmed det första steget i en allegorisk tolkning av *Udergångaren*, krävs vidare att romanens sätts i politisk och historisk kontext. Detta görs med Jamesons tre horisonter av litteraturtolkning från *The Political Unconscious*. Cullers nivåer av *vraisemblance* utgör i denna studie därmed den första av Jamesons tre horisonter.

Det som skiljer Fredric Jamesons teori främst från exempelvis den av nykritiken, där text läses utan hänsyn till historisk eller biografisk bakgrund, är att litterära verk och kulturella artefakter ses som *sociala symbolhandlingar*.³⁹ Med detta menar Jameson att ett konstverk är en ideologisk handling i syfte att finna imaginära lösningar på olösliga sociala kontradiktioner. Ideologi ska här inte tolkas i termer av falskt medvetande. Jameson använder Althusser's definition av ideologi, där ideologi definieras som en gestaltande struktur, en struktur som bistår subjektet att imaginärt föreställa sig sin levda erfarenhet i förhållande till samhällsstrukturen eller den kollektiva erfarenheten av mänsklig historia.⁴⁰ Tanken kring det omedvetna är förstås en psykoanalytisk idé, och influenserna från Freud och Lacan är tydliga. Det lacanianska begreppet om det Reella⁴¹ tas i bruk, i Lacans tappning, som något som absolut motsätter sig symbolisering:

The literary or aesthetic act therefore always entertains some active relationship with the Real, yet in order to do so, it cannot simply allow "reality" to persevere inertly in its own being, outside the text and at distance. It must rather draw the Real into its own texture, and the ultimate paradoxes and false problems of linguistics, and most notably of semantics, are to be traced back to this process, whereby language manages to carry the Real within itself as its own intrinsic or immanent subtext.⁴²

Ideologi är alltså något som här definieras i termer av strukturell begränsning och inneslutning, och därmed är ideologi något som kan skönjas i berättelser i form av dess inneslutande strategier (*strategies of containment*). Konstverket är ett omedvetet försök av upphovsmannen att på ett symboliskt plan bearbeta reella sociala konflikter. I och med detta blir konstverket som sådant ett intressant studieobjekt.

I tolkningen av kulturella texter och artefakter, menar Jameson att analytikerns uppgift därmed är att demaskera dess form- och textmässiga (språkliga) egenskaper. Formalistiska tolkningsprinciper, det vill säga tolkningen av form och språk, är lika viktiga för tolkningen som att koppla verket till en social verklighet. Tolkningen av ett verk, menar han vidare, bör

³⁹ Jamesons begrepp social symbolhandling bör inte blandas ihop med den tidigare diskussionen kring symbol och symbolestetik. Jameson menar, som nämnts, att den sociala symbolhandlingen (det litterära verket) fungerar som en imaginär lösning på en reell social kontradiktion, och därmed ses som en symbolhandling. I diskussionen symbol/allegori finns således en semiotisk förklaring som inte inbegrips i Jamesons användande av symbolbegreppet i denna definition av litteratur.

⁴⁰ Jameson, s. 14-15

⁴¹ Jamesons användning av det Reella (the Real) bör inte förvirras med Cullers användning av samma begrepp. Då Jamesons 'the Real' är den lacanska begreppsanvändningen, alltså något som motsätter sig symbolisering och därmed enbart kan skönjas i dess textuella (eller språkliga) utsöndringar, använder sig Culler av en realitet som är mer påtaglig och som existerar utanför verket i form av social diskurs och kulturella normer.

⁴² Ibid., s. 66-67

genomgå tre faser (eller nivåer, horisonter) för att möjligen greppa dess ideologiska funktion och det politiska omedvetna som ligger förborgat i texten. I den första av dessa tre nivåer ses texten utifrån sina formmässiga och semantiska egenskaper. Denna första nivå ska alltså alstra en tolkning av verket som ett symptom på sociala konflikter, där upphovsmannen sålunda har genomfört en form av omskrivning av den politiska historien, en undertext som inte kan representeras i sin renaste form. Den ideologiska representationen av konflikten blir därmed det som genererat texten, vari en symbolisk lösning på denna konflikt inrättas.

I den andra nivån av tolkningen sätts texten i sitt klassideologiska sammanhang, och ses därmed som ett individuellt yttrande (*parole*) inom en klassideologi (*langue*). Den minsta ideologiska enheten som går att studera här kallar Jameson för *ideologeme*, och i sin text tar han idén om *ressentiment* som exempel för ett sådant ideologeme – alltså, en abstrakt idé, åsikt, tanke, fördom, eller liknande, som blir en fiktiv lösning på reella historiska kontradiktioner. Jameson menar att denna andra nivå ska tolkas utifrån en dialogisk process – verket är ett yttrande inom en klassideologisk diskurs, där det finns en opponent, och därför måste analytikern skriva om denna dialog så att opponentens röst framkommer – den röst som ju litterärt ofta är tystad och marginaliserad, eller samhällsanpassad.⁴³

I den tredje nivån av texttolkningen tas den mänskliga historien i beaktning, alltså produktionssätten. Här ska verket läsas utifrån vad Jameson benämner *ideology of form*, vilket betyder att verket ska läsas utifrån de symboliska meddelanden som kommuniceras till oss genom de olika teckensystem som används, teckensystem som lämnar spår av den idé- och tankeproduktion (produktionssätt) som vi söker finna.⁴⁴ Detta, menar Jameson, står att finna i hur den sociala kontradiktionen formas på denna nivå, och det kulturella objektets relation till denna. Här bör en diakronisk syn på produktionssätten tillämpas, som möjliggör för olika tanke- och idésystem att samtidigt uppenbaras i texten (vilka ofta står i motsättning till varandra). Med detta i åtanke menar Jameson att studieobjektet på denna nivå således är ”kulturrevolutionen” – ett läge då olika produktionssätt samexisterar och därmed blir antagonistiska till sin form, som en strategi för överlevnad.⁴⁵ Analysen av *ideology of form* ska alltså i slutändan uppenbara det formella kvarlevandet av gamla strukturer och deras specifika teckensystem. Detta blir då, enligt Jameson, en omskriven berättelse, en allegori, där det politiska omedvetna uppenbaras i den kulturella texten.

Vad som mer förenar Culler och Jameson, utöver fokus på tolkning som sådan, är då deras syn på den allegoriska tolkningens möjligheter. Jameson menar, med referens till Althusser, att historien kan bli tillgänglig för oss i textuell form. Dock kan den aldrig bli fullständigt tillgänglig för oss, utom som *frånvarande orsak*. Jameson skriver att:

[h]istory is *not* a text, not a narrative, master or otherwise, but that, as an absent cause, it is inaccessible to us except in textual form, and that our approach to it and to the Real itself necessarily passes through its prior textualization, its narrativization in the political unconscious.⁴⁶

⁴³ Jameson, s. 61

⁴⁴ Ibid., s. 60-62

⁴⁵ Ibid., s. 83

⁴⁶ Ibid., s. 20

För att historien ska kunna blir tillgänglig textuellt, måste en allegorisk omskrivning av texten göras. Hans argument bygger på den exegetiska tolkningen av Gamla och Nya Testamentet under medeltiden, där allegorins funktion (förkroppsligandet av sinnliga idéer/tankar) fungerade som en inneslutande process – en process som alltså fungerade ideologiskt. Han menar att denna process, den allegoriska tolkningen, är immanent i vår förståelse av verkligheten:

The idea is, in other words, that if interpretation in terms of expressive causality or of allegorical master narratives remains a constant temptation, this is because such master narratives have inscribed themselves in the texts as well as in our thinking about them; such allegorical narrative signifieds are a persistent dimension of literary and cultural texts precisely because they reflect a fundamental dimension of our collective thinking and our collective fantasies about history and reality.⁴⁷

I denna studie används Jamesons hermeneutik i syfte att läsa *Undergångaren* allegoriskt. Därmed inbegrips en allegorisk läsning som grundar sig i marxistisk teori och de kategorier som tillhandahålls av denna. För att tolkningen ska behålla en öppenhet gentemot andra kategorier och/eller ideologiska operationer, så är det inte nödvändigtvis de begrepp som Jameson använder som tas i beaktning (exempelvis klassbegreppet). Som jag ska försöka visa låter sig Jamesons förfaringssätt också förenas med en historisk kontextualisering som tar fasta på Österrikes historiska trauma.

Undergångaren har lästs tre gånger i sin helhet, där en första läsning ämnade undersöka Cullers nivåer av *vraisemblance*. Tolkningen fokuserade då på textens interna referenser till en social verklighet. Som redan nämnts utgör romanens subjektiva realism ett välgörande studieobjekt för att söka begriplighet och logik som inte ter sig naturlig i en läsning. I den andra läsningen bidrog de fynd som den första läsningen gav i att karaktärer och sekvenser ur boken valdes ut för att tolkas allegoriskt. Dessa karaktärer och sekvenser tolkades senare utifrån de horisonter som Jamesons hermeneutik redogör för, och där den dualistiska funktionen i den allegoriska tolkningsmodellen verkar för en social, politisk och historisk förståelse av karaktärer och sekvenser. Den tredje läsningen ämnade främst återföra helhetsperspektivet i tolkningen på nytt, då det är av vikt att delarna alltjämt utgör en del av verkets helhet, liksom helheten inverkar på delarna. Studiens första tolkningsförfarande, utifrån dess *vraisemblance*, bidrog därmed till den allegoriska tolkningen på så vis att textens semiotiska egenskaper granskades – i *Undergångaren* återfinns exempelvis en språklig relativism som är intressant både i en semiotisk läsning och en vidare kontextuell (allegorisk) läsning.

⁴⁷ Jameson, s. 19

Realism och allmängiltighet: tolkningen av verkets *vraisemblance*

I tolkningens första steg undersöks textens interna referenter till en yttre verklighet, och vilka tolkningskonventioner som gör sig gällande i läsningen. Detta görs alltså genom att granska textens *vraisemblance* utifrån Cullers nivåer av detta.

Vi handlar orätt, slår folk i ansiktet bara för att för ögonblicket dra oss undan en större påfrestning, en obehaglig konfrontation, tänkte jag, för konfrontationen med Duttweilers efter Wertheimers begravning skulle ju säkert ha varit allt annat än behaglig, jag skulle ha bringat allt det i dagen igen som mår bättre av att inte bringas i dagen mer, allt rörande Wertheimer och det med den orättvisa och bristfälliga noggrannhet som ju alltid varit min olycka, med ett ord min subjektivitet, som jag själv hatat men aldrig gått säker från.⁴⁸

Ovanstående citat från detta verk påvisar textens självmedvetenhet, särskilt i den sista meningen. Ett möjligt antagande, i enlighet med hur den postmoderna prosans tendens till genremedvetenhet, är att detta verk är ett exempel på en sådan medvetenhet, och således också bär på en språklig medvetenhet. Bianca Theisen beskriver i ”The Art of Erasing Art. Thomas Bernhard” (2006) hur postmodern konst inte har för avsikt att imitera naturen eller världen, utan det finns snarare ett intresse i att skildra dess åskådare (eller åskådning) – den är alltså inte längre referentiell.⁴⁹ På detta vis kan man redan skönja den självmedvetenhet som finns i Bernhards *Udergångaren* – och kanske även ett förakt mot denna subjektiva åskådning. Vidare rör sig denna prosa på en nivå av *vraisemblance* som utgör Cullers fjärde nivå - alltså där författaren således arbetar med vedertagna genrekonventioner men motsätter sig dessa. Här kan även skönjas en implicit referens till den allvetande berättarröst som var vanlig under realismens storhetstid. Det finns också en distans till den andra nivån av *vraisemblance* som har med berättarröstens generella och allmängiltiga kunskap att göra, där ju allmängiltigheten tonas ner, vilket vidare styrker verkets självmedvetenhet. Berättaren börjar här dra en slutsats kring mänskligt beteende, för att sedan påvisa subjektiviteten i allt som han tidigare har sagt. Med andra ord finns inga grunder i texten som på allvar kan tas som allmängiltiga, eller kulturspecifika. De *försök* som görs slutar i en diskussion som i slutändan relativiserar hela ämnet och gör det, till synes, fullständigt oviktigt. På bokens sista sidor förs exempelvis ett resonemang kring ”folk”, det vill säga vanliga arbetare, och deras kulturspecificitet, som gravt kontrasterar mot den kulturspecifika roll som berättaren (och romanens andra protagonister) har, där resonemanget sålunda avrundas med ett uppgivet ”[v]i talar och bedömer jämt människor felaktigt, vi bedömer dem orättvist och skildrar dem tarvligt, sade jag till mig själv, varje gång, så snart vi talar om dem, så snart vi bedömer dem.”⁵⁰ Med andra ord finns en relativism i texten, som även utgör romanens motiv.

Ett annat tydligt exempel på hur berättarens icke-allvetande röst är följande citat. Det förutsätter att läsaren delvis måste följa berättarens tankegångar noggrant, men bidrar också till att tilliten till berättaren (som konventionellt är allvetande) omstöps:

⁴⁸ Bernhard, T. (1983) *Udergångaren*, Stockholm: Bokförlaget Tranan, 2004, s. 159

⁴⁹ Theisen, s. 551

⁵⁰ Bernhard, s. 159

Jag hade förstås kommit till Chur också från Madrid, tänkte jag, även om det varit omständligare. Eller också inte, tänkte jag, för från Zürich till Chur är det enkelt.⁵¹

Antagandet kring verkets självmedvetenhet och referenser till traditionell realistisk prosa kan också understödjas av andra inslag i texten, bland annat de perspektiv som berättaren framlägger. Snarare än att låta andra röster skildras i romanen, utgår allt – även de dialoger som sker på bokens sista sidor - utifrån ett observerande och ett återberättande, där romanens berättare och dennes subjektiva röst har företräde i tolkningen av vad som skett och vad som sagts. Observationen, som Theisen beskriver som en viktig del av postmodern konst, är alltså också ett av de mest grundläggande dragen i Bernhards prosa. Genom berättarens fullständigt subjektiva hållning frångås därmed en realism i traditionell mening, samtidigt som realismen i detta verk är närvarande genom hela läsningen, till exempel genom ideliga referenser till faktiska miljöer. Kanske återfinns en *mise en abyme*⁵² då Bernhard använder en person som funnits på riktigt, Glenn Gould, men tillskriver honom ett helt och hållet fiktivt liv,⁵³ liksom de fiktiva karaktärerna förankras och determineras av reella och i verkligheten befintliga städer och platser. Verklighetsframställningen sker i någon form på bekostnad av läsarens tillit till berättaren, som hela tiden sätts på spel. Den traditionella realismens allvetande berättare, är här dess fullständiga motsats. Trots referensen till realismens allvetande berättare, kan den synbara kritiken mot allmängiltighet möjligen vara en samtida, språklig kritik. I ett historiskt perspektiv kontrasterar Bernhard den allmängiltiga rösten eller allmängiltighet som sådan, mot språkets samtida förmåga eller oförmåga. Denna möjlighet utreds senare i tolkningsförfarandet.

En form av *icke-vraisemblance* utgörs av Bernhards tendens att kursivera begrepp och termer, vilket medför ett fokus på vardagliga begrepp. Då Culler menar att *vraisemblance* på den första nivån refererar till en diskurs som inte kräver något rättfärdigande, eftersom den verkar komma direkt från realiteten, arbetar Bernhard här tvärtom – han försätter det naturliga språket i fokus som för att lyfta det ur sin invandhet. Ett exempel är då berättaren formulerar sina tankar kring hur Wertheimers syster ämnar förflytta Wertheimers lik efter begravningen, som således endast är temporär:

[h]on hade för avsikt att en dag låta *flytta över* sin bror [...].⁵⁴

I och med kursiveringarna och denna *icke-vraisemblance* markeras relationen mellan berättare och läsare. Genom kursiveringen av enskilda begrepp markerar således berättaren sin subjektiva hållning, och verket framställer i och med detta sin fiktiva verklighet *i kontrast*

⁵¹ Bernhard, s. 104

⁵² *Mise en abyme*: används ofta i verk som utgörs av någon form av meta-fiktiv dimension, och som ett sätt att göra läsaren medveten om skillnaden mellan verk och verklighet. En *mise en abyme* fungerar således som en inre spegel i verket som reflekterar den text som den uppträder (Holmberg, C.G., Ohlsson, A., *Epikanalys. En introduktion*, Lund: Studentlitteratur, 2012, s. 80-82).

⁵³ Francis Michael Sharp skriver i "Thomas Bernhard: Literary Cryogenics or Art on Ice" (1988) att: "Although numerous details of the life recalled by the narrator of *Der Untergeher* coincide with details of Gould's life, Bernhard freely adjusted biographical reality toward greater symmetry within the novel and greater consistency with themes and attitudes in his work as a whole" (210).

⁵⁴ Bernhard, s. 106

till den reella verklighet som läsaren inbegrips i, och gör läsaren uppmärksam på skillnaden. Det är alltså en form av främmandegöring som här tas i bruk, och verket ämnar således inte att (i traditionell form) ingjuta läsaren i det universum som verket framställer – snarare ska läsaren göras uppmärksam på att det är ett fiktivt universum. Texten gör återigen anspråk på, eller möjligen anspelar ironiskt på, de genrekonventioner som ligger till grund för en läsning av texten. I den diskussion kring realism som pågått under 1900-talet,⁵⁵ skulle alltså den syn på realism som förutsätter en objektiv social verklighet utanför verket vara gällande även här, men där en allvetande röst (som i traditionell realistisk litteratur) har bytts ut mot en subjektiv sådan, ämnad för att peka på den sociala verklighet som i samtiden, också den, bytt skepnad. Bertolt Brecht är exempelvis en teoretiker som ansåg att en realistisk skildring skulle ha detta syfte.⁵⁶ Brecht var också förespråkare för den form av främmandegöring som kan utläsas ur Bernhards prosa. Han menade att åskådaren av hans dramer skulle hålla en kritisk distans till det de åskådar, och tillämpade element av främmandegöring (*verfremdung*) i dramerna, exempelvis i form av sångköror som avbröt kronologin i dramerna och tillät åskådarna att reflektera över det de just sett.⁵⁷

Samtidigt som läsaren görs uppmärksam på skillnaden mellan verk och verklighet i *Undergångaren*, används också den objektiva sociala verkligheten som en stöttepelare för att kunna hävda dess fiktiva ”motsats.” Då berättaren återkommer till ett manus han skriver om sin forne vän Glenn Gould, återkommer han också till att beskriva hur detta manus ideligen skrivs om, omformuleras och förstörs. På samma sätt berättar han även om hur Wertheimers (undergångaren) humanistiska ambitioner i skrift gjorts om så många gånger att det inte längre finns – det har alltså redigerats och korrigerats till den grad att inget finns kvar. På samma sätt arbetar berättaren med sina egna tankegångar och med de resonemang som förs i texten. Det reella i Cullers mening blir snarare något reellt i en lacansk variant av begreppet (alltså, snarare i samspråk med Jameson) – som något som motstår all form av symbolisering. Detta symboliseringsmotstånd gestaltas alltså i texten genom omöjligheten att beskriva dessa människors liv. När berättaren i *Undergångaren* hävdar att hans tankar är ”essäistiska”⁵⁸ kan slutsatsen möjligen dras att essäism är den enda tillgängliga formen för någon form av verklighetsskildring. Kanske är det också på grund av den essäistiska ambitionen som gör att berättaren söker förklara och beskriva sina medkaraktärer i form av kontrast och motsatser. Det är nämligen enbart genom de olika karaktärernas kontraster gentemot varandra som läsaren får kunskap kring dem. Följande citat visar den medvetenhet som berättaren har i detta:

Glenn, som aldrig *bröt ut i annat än svett*, Glenn, den kanadensiske amerikanen, som ogenerat kallat Wertheimer för *undergångare*, Glenn, som i *Ganshof* skrattade så som jag aldrig förr och aldrig senare hört en människa skratta, tänkte jag gentemot Wertheimer, som var raka motsatsen till Glenn Gould, även om jag inte kan beskriva denna motsats, men jag ska göra ett försök, tänkte jag, om jag börjar på *Försök*

⁵⁵ För en inblick i debatten kring realism mellan de kritiska teoretikerna, se exempelvis Adorno, T. et al. *Aesthetics and Politics*. London/New York: Verso, 2007

⁵⁶ Brecht, B. ”Against Georg Lukács”, *Aesthetics and Politics*. (Adorno, T. et al.) London/New York: Verso, 2007, s. 82

⁵⁷ Tjäder, P. A. *Fruktan, medkänsla och kritisk distans. Den västerländska dramateorins historia*, Lund: Studentlitteratur, 2011, s. 175

⁵⁸ Bernhard, s. 119

om Glenn en gång till. Jag ska stänga in mig i Calle del Prado och skriva om Glenn och av sig själv kommer Wertheimer att bli tydlig för mig, tänkte jag.⁵⁹

Berättaren tycks alltså mena att det är endast genom motsatsen (Glenn Gould) som Wertheimer kan förstås. Ännu en gång leder detta oss till det reellas symboliseringsmotstånd. Dock finns ett antagande kring en motsats som alla begrepp utgår ifrån eller relaterar till.

Det finns anledning att diskutera Cullers femte nivå av *vraisemblance*, nämligen de texter som använder former av ironi och parodi. En form av ironiserande (mot bakgrund av de originaltexter som utgörs av realismens stora bidrag – Balzac, Flaubert, Dickens, exempelvis) som gör angrepp på realismens allvetande berättare är Bernhards upprepning av ”tänkte jag.” Han sätter i och med denna upprepning punkt för alla former av objektiv hållning, och påminner ständigt sin läsare om den subjektiva hållning som präglar berättelsen (och den fiktiva verklighet som texten utgör). Redan inledningsvis nämndes också Bernhards kursiverande som en möjlig ironi. Samtidigt innehåller texten genomgående en gravallvarlighet som inte bör bortses ifrån. Den cyniska inställning som berättaren genomgående har, och som också får kraft i den negerande beskrivningen av alla inblandade, är samma cynism som kan skönjas i en del av romanens tematik kring perfektion och ideal, som behandlas i nästa tolkningssteg. Cynismen i prosan, som skulle kunna beaktas som ”realism”, får här också kraft i granskningen av kulturell *vraisemblance*. Man skulle alltså kunna hävda att cynismen här fungerar anti-kulturellt på grund av dess distans till kulturella konventioner – den anspelar alltså inte på någon form av gemensam kod eller tolkning. Genom den cyniska blicken relativiserar all kulturell specificitet i texten, och den ironi som i det föregående nämndes, är främst en litterärhistorisk referens snarare än en samtida, kulturell sådan. Som nämndes tidigare arbetar Bernhard med en språklig relativism och en subjektiv realism som medför att det inte finns någon utomstående auktoritet (exempelvis religion) som kan hjälpa oss i tolkningen. En sådan auktoritet frånsägs snarare i verket genom dess relativism och subjektiva hållning, och naturaliseringen av verket utmanas därmed. Det finns alltså en semiotisk och tematisk anledning att läsa detta verk allegoriskt – prosan påvisar nämligen kontrasten (och relationen) mellan ”vara” och ”betydelse”, i likhet med den allegoriska figuren.

Minne, trauma och barbari: en allegorisk tolkning

För att kunna diskutera verkets koppling till en yttre verklighet krävs, utöver de referentiella kopplingar som gjordes i det föregående, också att verket positioneras i en social och politisk kontext. I enlighet med Jameson krävs det således att verket tolkas allegoriskt. Vad som är intressant utifrån en allegorisk tolkning av verket är delvis karaktärerna, och kanske specifikt protagonisten Wertheimer - denne karaktär som inte kan förstås på något sätt utom i sin relation till andra. Det är givetvis, som den inledande tolkningen också pekade mot, på många sätt tydligt att romanen innehåller relativistiska ansatser, men samtidigt finns ett motiviskt fokus i prosan kring berättarens försök till färdigställande av ett manus om Glenn Gould (idealet) – även om boken aldrig blir färdig, så finns ambitionen där, och snarare än ett ideligt nedrustande av mening finns en parallell meningsbyggnad som ständigt pågår i bakgrunden.

⁵⁹ Bernhard, s. 167

Genom en allegorisk läsning, och också en semiotisk som visades i det föregående, skildrar verket en längtan efter allmängiltighet. Bernhard låter språk och form spegla samtiden, medan det allegoriska temat behandlar en gemensam och generell historia.

I ett första steg kan återigen nämnas, men denna gång sätts fokus på, att prosan består av ideliga reflektioner och återberättande av skeenden i det förflutna – det är en bearbetning av det förflutna, ett upprepanande av minnen, tankar och yttranden. I Michael P. Olsons essä om judarnas närvaro i Bernhards prosa, beskriver han hur Bernhard “combats the terrible silence. If we think of the title of Sander L. Gilman's recent book *Inscribing the Other*, Bernhard was an inscriber, a writer historicizing lasting records of the Others whom the powers that were would rather have made ephemeral.”⁶⁰ *Undergångarens* protagonist, Wertheimer – det vill säga ”undergångaren”, - är av judiskt ursprung, och det bortträngda minnet (eller förnekelsen) av förintelsen skildras på en allegorisk nivå då ett träd växer ur hans familjegrav:

Wertheimers familjegrav på Döblings kyrkogård, alldeles intill den så kallade kärlekskryptan och Theodor Herzls grav, hade jag besökt flera gånger med Wertheimer, det hade inte irriterat honom att det jättelika granitblocket, där namnet på de i familjegraven liggande Wertheimers inmejslats, under tidens gång redan skjutits tio eller tjugo centimeter åt sidan av en ur graven uppväxande bok; hans syster ville hela tiden tvinga honom att avlägsna boken och flytta tillbaka granitblocket till dess ursprungliga plats, själv stördes han inte av det faktum att boken ohämmat vuxit upp ur graven och kunnat skjuta undan granitblocket, tvärtom betraktade han förvånat boken varje gång han ställde sig framför graven och det för varje gång än mer undanskjutna granitblocket.⁶¹

Liksom Olson har även Honegger behandlat Bernhards textuella kopplingar till den judiska erfarenheten och förintelsen. I *Thomas Bernhard. The Making of an Austrian* (2001) skriver hon att Bernhards författarskap, och då särskilt hans självbiografier, bearbetar Österrikes historia och förnekelse av förintelsen under och efter andra världskriget.⁶² I följande stycke ur *Undergångaren* finns en intressant ingång till detta:

Under Horowitzkursen hyrde vi huset till en året innan avliden nazistskulptör, *skapelserna* av *mästaren*, som han kallades i trakten, stod fortfarande överallt i de fem till sex meter höga rummen. Takhöjden hade fått oss att *omgående* hyra huset, de utplacerade skulpturerna störde oss inte, de främjade akustiken, dessa mot väggen ställda plumpheter av, som det sades oss, en världsberömd marmorkonstnär som arbetade för Hitler i decennier. Dessa jättelika marmorexcesser, för vår skull ställda mot väggarna av uthyraren, var idealiska för akustiken, tänkte jag. Först hade vi skrämmts vid anblicken av skulpturerna, av denna själlösa marmor- och granitmonumentalism, men Glenn gjorde genast gällande att rummen var idealiska och på grund av monumenten *ännu mer idealiska för vårt syfte*. Skulpturerna var så tunga att vi misslyckades i försöken att flytta de minsta, våra krafter räckte inte till, trots att vi inte var några veklingar, pianovirtuoser är starka individer med en oerhörd motståndskraft, tvärtom den allmänna uppfattningen.⁶³

En allegorisk läsning av detta stycke leder till en diskussion kring konstens avhängighet och bundenhet till historien. Denna historia är således andra världskrigets trauma, ett trauma av

⁶⁰ Olson, s. 43

⁶¹ Bernhard, s. 137

⁶² Honegger, s. ix

⁶³ Bernhard, s. 85-86

oöverstigliga mått, då "[s]kulpturerna var så tunga att vi misslyckades i försöken att flytta de minsta, våra krafter räckte inte till." Dock framgår ju också att skulpturerna är "idealiska för akustiken", vilket då står i tvär motsats till Theodor Adornos andemening i "Cultural Criticism and Society" (1967) där han snarare menar att det är barbariskt att dikta efter Auschwitz. Vid en närmare anblick ter sig dock inte den här sekvensen fullt så okomplicerad. Det materiella (här skulpturerna), möjliggör konsten (här akustiken). Symbolen, det vill säga det som skulpturerna betecknar, är skrämmande, emedan konsten segrar över dess historia. Bernhard tycks alltså mena att konsten är bunden till den materiella historien i viss mån. Den skrämmande symboliken som skulpturerna bär på fräntas dock här sin innebörd, för att istället bli råmaterial för skapande. Det sker alltså en symbolisk avtäckning här, och det krävs också en sådan avtäckning, i den mån som skapandet ska vara möjligt.

Med detta i åtanke, kan alltså Adornos ord fortfarande vara relevanta. Det barbariska i att dikta efter Auschwitz är snarare en förnekelsens barbari. *Undergångarens* berättare förnekar absolut inte dessa marmorskulpturers existens - liksom Bernhard i sin malande, upprepane prosa absolut inte har glömt. James Berger skriver i *After the End. Representations of Post-Apocalypse* (1999) hur postapokalypsen i postmoderniteten är en form av Baudrillardiansk simulation. Han skriver att "[i]n Baudrillard, the catastrophe is the end of the whole apocalyptic hermeneutic itself. There can be no unveiling because there is nothing under the surface: there is only surface; the map has replaced the terrain. Commodification is universal, and no longer even under the interpretive control of notions of the 'fetish.' What, after all, would there be for the commodity to disguise? Not only 'God' but also 'labor relations' or 'material conditions' would have no revelatory value."⁶⁴ Tecknen i det postmoderna samhället står alltså inte längre för något som har en reell grund, eller som betecknar något reellt existerande. Den allegoriska läsningen kan frikopplas från denna symboliska läsning, genom att den utgör ett mellanläge - det är *relationen* mellan det som inte är beskrivbart, som gestaltas. Nazistskulpturerna i Bernhards prosa fräntas sin symboliska innebörd, och ger läsaren möjligheten att tolka stycket som en allegori över historiens kvardröjande, och dess inverkan på språk och konst.

Samtidigt, och utifrån Bergers ord, kan slutsatsen också dras att den klassideologiska diskurs som Jameson menar bör utgöra en viktig grund för tolkningen av litterära verk, blir mindre viktig i en tolkning av postmodern prosa. Även om en klassideologisk diskurs kan införlivas i en tolkning av verket (som exempelvis gjorts av Jonathan Long i *A Companion to the Works of Thomas Bernhard*, 2002) så tenderar en sådan tolkning snarare att underminera den roll som språket har i *Undergångaren*. Istället är det språket som antas konstituerande för den sociala verkligheten. I den här tolkningen kommer fokus alltså snarare att ligga på textens motiv och problematisering av ideal och trauma än på en klassideologisk diskurs.

I texten förs en diskussion kring och kritik mot aforismer, som skulle kunna bidra till det övergripande temat och den verklighetsframställning som romanen skildrar - en verklighet som inte går att beskriva med symbolens medel. Stephen S. Triche skriver i artikeln "A Wittgenstein Philosophy on History and Culture: A Discourse of 'Broken Knowledge'" (2005) hur Francis Bacon använde aforismens 'brutna diskurs' - det vill säga, aforismens ofullständighet, som i sitt kärnfulla uttryck vilar på vedertagna normer och värderingar - för

⁶⁴ Berger, s. 8-9

att bjuda in sin läsare i en akt av kritisk granskning. Triche skriver att Wittgenstein använde aforismen på ett liknande sätt, i sin kritik mot användandet av språket (och därtill, enligt Triche, kulturkritik).⁶⁵ I *Undergångaren* är det Wertheimer, undergångaren, som säger sig enbart skriva aforismer i sina humanistiska texter, och som själv för en kritik mot detta användande av aforismer. Med detta i åtanke, och utifrån Bacons och Wittgensteins bruk av aforismen, kan en vidareutveckling av aforismens språkkritik möjligen skönjas i *Undergångaren*: Undergångarens aforismer kan aldrig fungera i form av språkkritik på grund av dess icke-relevans i det språk, eller den diskurs, som ligger honom för handen. Frasers kärnfullhet är aldrig den kärnfullhet som undergångaren eftersöker.

Bernhard understryker undergångarens oförmåga att berätta sin historia, delvis genom den allegoriska personifieringen av undergångaren – Wertheimer - som efter en tids försök att skriva sin historia tar sitt liv. Det tycks således stå klart att Wertheimers röst endast formas i periferin, och att han delvis genom sitt självmord men också genom hans liv och öde, inte ges utrymme att uttrycka sig annat än genom berättarens omtolkning, refererande, och omformulerande av hans ord. Berger skriver också om hur den postapokalyptiska litteraturen söker hantera en diskurs som konstitueras av den andre, men hur det enbart går att beskriva den andre i en redan existerande diskurs – som ju utesluter denne andre. Han menar vidare att de postapokalyptiska diskurserna försöker uttrycka något som inte *kan* sägas, och därtill något som inte *bör* sägas, i social och moralisk mening.⁶⁶ Inte ens i det egna skrivandet lyckas Wertheimer således berätta sin egen historia, och den berättelse han försöker skriva förstör han ideligen, liksom berättaren kontrasterar Wertheimer mot ett ideal (Glenn Gould) som han menar förgjorde honom slutligen.

Här kan återigen lyftas den referens till den allvetande berättaren som framkom i första delen av tolkningen, samt den implicita kritik mot allmängiltighet, som föreslogs var en kritik mot språket så som det verkar idag. Bernhard kontrasterar allmängiltigheten mot en historisk allmängiltighet, giltig under realismens storhetstid då det fanns en form av tillit till språkets förmåga. Efter det trauma som Europa varit med om och inför de stora förändringar som världen står inför, har tilltron till språket gått förlorad. Samtidens subjektiva verklighets-åskådning och relativism har gjort att språket har förlorat sin kraft, och tecknen har förlorat sin grund i något reellt existerande. Den realistiske allvetande berättaren är således inte möjlig i dagens litterära skapande, eftersom allmängiltigheten är relativiserad och framför allt omänsklig. De paradigm och teckensystem som styr diskursen och möjliggör eller begränsar ett uttryck, här i samspråk med det ”barbariska språk” som även i realiteten har sökt förinta den Andre i en närliggande historia (förintelsen), är det paradigm som behöver klargöras.

⁶⁵ Triche, S. S. ”A Wittgenstein Philosophy on History and Culture: A Discourse of ’Broken Knowledge.’” *Journal of Curriculum Theorizing*, vol. 21, nr. 4, 2005, (s. 83-96) s. 84

⁶⁶ Berger, s. 14

Idealism, romantik och sublinitet: realismens litterära motsats

Den relativisering som sker då läsaren enbart får ta del av berättarens syn på världen får både ett fäste och en motsättning. Befästandet sker då karaktärerna nedmonteras i form av motsatserna som de tillskrivs. Beskrivningarna av dem sker således i form av negation. Samtidigt sker denna kontrastfyllda beskrivning främst gentemot ett satt ideal - ett ideal som personifieras av Glenn Gould. Motsättningen blir då detta införlivande av detta fasta, stabila ideal. Det finns, med andra ord, en referenspunkt – förkroppsligad av Glenn Gould, karaktären som i det tidigare föreslogs vara en *mise en abyme*. Om denna referenspunkt (Gould) också är en inre spegel för den textens tematik, får således frågan kring idealet en viktig position i verket. Wertheimer, liksom berättaren, kan sägas vara undergångare allt sedan de hörde Glenn Gould spela Goldbergsvariationerna, då de båda slutade spela piano efter insikten att de aldrig skulle bli lika goda pianospelare. Glenn Gould personifierar därmed ett ideal som bara i enstaka fall är möjligt att nå. Det som står i vägen för att nå ett ideal är det kroppsliga, något som även Glenn Gould led utav:

Hela livet har jag varit rädd att krossas mellan Bach och Steinwayn och det kräver den största ansträngning av mig att undgå detta förfärliga, sade han. Det ideala vore *att jag var Steinwayn, Glenn Gould var inte nödvändig för mig*, sade han, genom att vara Steinwayn skulle jag kunna göra Glenn Gould fullständigt överflödig. Men det har inte lyckats för någon pianist att göra sig själv överflödig genom att han är en Steinway, enligt Glenn.⁶⁷

Det finns alltså inte bara en semiotisk anledning att diskutera den roll som idealet har i *Undergångaren*, utan även en rent tematisk. I boken återfinns sålunda ett romantiskt paradigm – romantiskt i bemärkelsen att romanens motiv kretsar kring ett ideal som inte går att uppnå - som författaren tycks återkomma till. Tolkningen har hittills visat hur Bernhard arbetar för att klä av språket sin symboliska innebörd, något som litteraturhistoriskt även var av intresse för realisterna. I Bernhards prosa är det inte enbart språkets symboliska ”död” som uppvisar det romantiska paradigmet – det är också en del av romanens motiv. Detta motiv har, som nämnts, att göra med idealet, så som det personifieras av pianovirtuosen Glenn Gould. Tematiskt problematiseras detta ideal genom Wertheimers undergång och självmord, som föranledes av hans möte med idealet. Bernhards prosa kan därför tolkas som ett problematiserande av den romantiska symbolestetiken, med referenser till de stora realisterna under 1800-talet. I ambitionen att klä av språket dess symboliska innebörd (som ju är ”angripna” av kultur och samhälle, och i Bernhards fall – av en barbarisk regim) tycks Bernhard ha funnit den motsättning som hela detta projekt står och faller med, och som här även har diskuterats tidigare – nämligen svårigheten att berätta om den Andre med ett samtids språk. Hur mycket Bernhard än söker skala av språket dess symbolik, så kan han aldrig nå essensen av tingen – det reella – vilket således leder honom till att söka gestalta dess totala motsats. Bianca Theisen skriver i ”Logologics: Romantic intertextuality in Thomas Bernhard” (1997) att ”Bernhard's combinatory artifices reapply Romantic figures and forms to themselves and overturn Romantic modes of inversion into the permanent catastrophes that delimit his fictive

⁶⁷ Bernhard, s. 90

world.”⁶⁸ Bernhard använder alltså de romantiska figurerna *mot* sig själva (exempelvis konst och natur, som i *Udergångaren* framställs som vitt åtskilda fenomen) och pekar på skillnad snarare än likheter. Prosan arbetar därmed aktivt med motsatser och kontraster, vilket också har framkommit tidigare i tolkningen. Syftet med detta kan då vara att beskriva det obeskrivbara. Som Theisen vidare skriver kan detta vara en poetisk realisation av ett problem som Wittgenstein skrev om: ”that we cannot say anything about the delimitation or the structure of a language in this language and that we need another language to say something about the structure of our first language and yet another language to say something about the delimitation of our second language”.⁶⁹

Detta fokus på perfektion och det ideala, som är ett genomgående tema i *Udergångaren*, kan vara ett uttryck för det trauma som förintelsen innebar och innebär. Berger beskriver hur den traumatiska realiteten är omöjlig att representera, och således kan komma att representeras i termer av andra ojämförbara diskurser, exempelvis det sublima.⁷⁰ På många sätt kan alltså trauma och sublimitet representera samma sak. Schopenhauer beskriver i *The World as Will and Idea* (1909) det sublima som en känsla av behag vid åsynen av något överväldigande, något som kan förgöra åskådaren.⁷¹ På ett liknande sätt formulerade Edmund Burke sin teori kring det sublima i *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757). Burke menade att “[w]hatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling.”⁷² Enligt den lacanska analys av trauma som Slavoj Zizek gör, är trauma det Realas destabiliserande intrång i den symboliska ordningen (språket).⁷³ Liksom trauma, är känslan av det sublima förknippat med en omstörtande känsla som bryter loss identitet och språk från dess givna ramar.

Det romantiska paradigmet, det vill säga textens motiviska deklamationer kring ideal och idealism, har en plats i prosan *på grund av* ett trauma, och *i avsaknad av* en diskurs som kan införliva den Andre. Kontrasten och skillnaden blir därför den huvudsakliga metoden att åstadkomma en beskrivning av den Andre. Språket måste förändras för att det reella möjligen ska kunna beskrivas, och språket så som det verkar idag möjliggör endast fler lögner och barbari. Om 1800-talets ideologeme bestod av *ressentiment* (enligt Jameson), utgörs den post-moderna prosan av en medvetenhet kring språkets förutsättningar och möjligheter och begränsningar. Lacan menar att språket separerar människan från hennes realitet, och begränsar individen att uttrycka sitt begär beroende på den diskurs som ryms i den kulturkontext vari individen befinner sig.⁷⁴ *Udergångaren* är ett verk som tampas med språklig förvirring och

⁶⁸ Theisen, B. ”Logologies: Romantic intertextuality in Thomas Bernhard”, *The European Legacy: Toward New Paradigms*, 2:2, 1997, (s. 290-295), s. 294

⁶⁹ Theisen, s. 292

⁷⁰ Berger, s. 80-81

⁷¹ Schopenhauer, *The World as Will and Idea*, 2011, e-bok, s. 271

⁷² Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, Basil, 1792, e-bok, s. 58

⁷³ Berger, s. 25

⁷⁴ Reeder, J., *Tala/Lyssna. En essä om den specifika skillnaden i Jaques Lacans psykoanalys*, Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag Symposium, 1988, s. 39

subjektivism. Denna förvirring ges även uttryck i samhället som sådant, det vill säga i världen utanför den litterära sfären. Om den sociala kontradiktion som kan skönjas i texten bygger på språkets barbari och dess oförmåga att skildra verkligheten, är således den imaginära lösningen att nedmontera detta språk – likt en form av katharsis som påbörjades i och med traumat efter förintelsen. Historien finns kvar (i form av otympliga marmorskulpturer) men konsten kan (och kanske bör) använda återstoden av dess symbolavtäckta råmaterial (som ju är idealisk för akustiken).

Form och cyniskt motstånd: en historisk dimension

Tolkningen har hittills visat att det i texten existerar två litterära kodsystém – det romantiska och det realistiska. Utifrån Jamesons begrepp *ideology of form* kan dessa kodsystém sägas utgöra den antagonism som ofta framträder i litterära verk. Men det finns också en självmedvetenhet i texten kring den begränsande romanformen. Det malande språket i Bernhards *Undergångaren*, det vill säga de upprepningar och det rena ältande som skildras i romanen, blir ett motstånd mot dess form. Missförståndet som sådant, det vill säga det missförstånd som berättaren menar föreligger alla mänskliga relationer, ligger också som en språklig grund i romanen genom att formen begränsar språket. Upprepningarna och malandet, ältandet, som ju utgör en övervägande del av den inre monolog som bär upp den narrativa strukturen, tycks vara ett försök att komma förbi de gränser som formen har inneboende i sig. Det stora missförståndet som också utgör ett motiv i romanen, det som präglar mänskliga relationer, är alltså ett missförstånd som grundar sig i språket och dess begränsningar. På så vis kan prosan också i någon form hävda att vi bör sträva efter någon form av realism, likt vi bör sträva efter ordets renhet (det tröstrika att kalla en spade för en spade) i ett samhälle starkt präglat av det trauma som andra världskriget fortfarande är, och i ett samhälle som står inför stora förändringar. Språket är fränkopplat både den reella verkligheten och den sinnliga världen. Den allegoriska figuren är den figur som tillåter oss att se denna språkliga brist.

Vad den inre monologen som är genomgående i prosan säger oss är något om intresset för det individuella, mänskliga sinnet och tankeflödet. Liksom Honegger gör, kan paralleller dras till Wittgenstein och denne filosofers förståelse av världen som föreställning. Honegger skriver att: "Bernhard's preoccupation with the performance is informed by the increasing influence of Ludwig Wittgenstein. If Wittgenstein posits that the (thinking) subject can exist only in speech, Bernhard in his short stories demonstrates that a subject's speech acts are not identical to the speaking subject. Bernhard the performer upstages even Wittgenstein: the speech that constitutes the subject is not necessarily his own. Bernhard's speaking subject is defined through another's speech acts, which he quotes in what amounts to an accomplished performance."⁷⁵ Den verklighetsframställning som därför skildras i Bernhards prosa är den subjektiva verkligheten, så som den förstås av Wittgenstein - existerande genom subjektet, men intersubjektiv genom språkets normaliserande och kulturella upphov. En kritiskt teoretisk dimension av detta återfinns hos Bertolt Brecht, som också nämndes tidigare och som behandlar detta i "Against Georg Lukács" (1967). I texten angriper Brecht den formalistiska idén bakom det realistiska verket i Lukács teori och menar att litteraturen, liksom dess

⁷⁵ Honegger, s. 150

realistiska framställning, bör förändras liksom verkligheten är i stadig förändring – och där exempelvis den inre monologen är en sådan förändring, både formellt/konstnärligt och politiskt/ideologiskt. Brecht skriver att "[r]eality changes; in order to represent it, modes of representation must also change. Nothing comes from nothing; the new comes from the old, but that is why it is new".⁷⁶

Utifrån Bernhards prosa och Brechts syn på verklighetsframställning, kan slutsatsen därför dras att romanens formmässiga egenskaper inte längre utgör ett lika välgörande forum för verklighetsskildring idag som under 1800-talet, då realisterna hade en tilltro till språket som Bernhard inte har. Ett skildrande av verkligheten blir idag ett problem, på grund av den splittrade synen på denna verklighet, och individualismens språkliga konsekvenser blir – som Jameson förmodligen hade sagt – ett tolkningsproblem i lika hög grad som det blir ett estetiskt problem. Jameson menar att de "nya" former av romaner, eller narrativ, som uppkommit i det postmoderna samhället måste hävda sin "realism" på olika sätt, eftersom formens överlevnad (och således den borgerliga kulturrevolutionens överlevnad) kräver ett producerande av "referenten" som den verkar i det postmoderna samhället.⁷⁷ Därigenom krävs, menar han, att läsarens reception av ett visst narrativ måste, liksom texten, bli historiserad.⁷⁸

Bernhard pekar på en subjektiv och relativ realism och nedmonterar den mening som språket (hittills) haft. Således pekar han mot en parallell meningsbyggnad, som dock är frånvarande i texten och enbart kan skönjas som "ekon" i texten. Konflikten som Bernhard försöker lösa är sålunda att *beskriva* den sociala verkligheten med ett språk som är förljuget, och lösningen blir därför att skildra verkligheten i form av kontradiktioner och motsatser, för att avsymbolisera tecknens innebörd. Det barbariska språket och vår västerländska historia av massmord och förintelseläger har inte förändrat det realistiska skildrandet i grunden – dock kvarstår den kultur och det samhälle som möjliggjorde förintelsen, och därtill den misstro till det språk som skulle kunna möjliggöra ett realistiskt skildrande.

I och med detta skulle slutsatsen kunna dras att det tillstånd vari språket är förljuget, är ett tillstånd som Bernhard söker konfrontera. Förintelsen är en konsekvens av samhällets barbariska och omänskliga egenskaper, och traumat återstår eftersom samhället inte har förändrats i grunden efter förintelsen – snarare blir samhället i sin kapitalistiska ambition ännu mer barbariskt och omänskligt. Den cynism som finns i verket möjliggör för ett säkerställande av idealet, likt en motsats som krävs för att beskriva en objektiv verklighet. Dock är detta just en lösning som inte går att finna i realiteten, då själva det realistiska återgivandet i ett samhälle djupt präglad av individualism blir en tolkningsfråga. Cynismen kan också sägas utgöra ett motstånd mot den omedvetenhet och glömska bland människor i Österrike som vid flera tillfällen omnämns i *Udergångaren*. Om Bernhard hade varit fullt ut ironisk i sin prosa, skulle han behöva arbeta med vedertagna normer – normer som han anser är barbariska och omänskliga. Cynismen, som inte i lika hög grad vilar på former av kulturell norm utan snarare håller en distans gentemot dessa, blir här det motstånd som används för att kunna stävja en samhällsutveckling som allt mer förlamar och passiviserar dess medborgare. Därmed undviker Bernhard den tolkningsproblematik som en värld av subjektiv realism och individualism ger

⁷⁶ Brecht, B., "Against Georg Lukács" ur Adorno, et. al., 2007, s. 82

⁷⁷ Jameson, s. 138

⁷⁸ Ibid., s. 139

upphov till. Samtidigt längtar han också tillbaka till en tid då allmängiltigheten var, helt enkelt allmängiltig, och denna längtan formar den utopiska bild som kan skönjas i verket.

Avslutande diskussion

Tolkningen av *Udergångaren* har visat hur ett litterärt verk bär på ideologiska och historiska dimensioner som determinerar dess språk, form och innehåll. Den har också påvisat tolkningens ideologiska och kulturella avhängighet. Litteratursociologin kan med sina rötter i både litteratur och sociologi utgöra ett givande forum för att föra ett historiskt resonemang kring tolkning och hermeneutik. Det finns också en anledning att utforska allegorins möjligheter. Culler (1976) ansåg att de stora realisternas romaner borde tolkas allegoriskt, eftersom deras *signes romanesques* är tömda på innehåll. Dock har denna tolkning påvisat skillnaden mellan dessa realisters tro på språket, och den postmoderna konstens tappade tilltro till språket. Denna brist på tillit till språkets skildrande av både ett ”vara” och en ”betydelse” är, i enlighet med tolkningen av *Udergångaren* i denna studie, upptäckt genom allegorins förtjänst. Om de stora realisterna sökte tömma tecknen på innehåll, är tecknen i dagens samhälle redan tömda – den *vraisemblance* som utgör en tolkning av tecknen förutsätter att läsaren tillskriver tecknen innehåll som de nödvändigtvis inte har.

Den textnära granskningen av *Udergångarens vraisemblance* visade att prosan arbetar med en symbolisk avtäckning av ord, alltså genom att relativisera ordens betydelse, men med romantiska referenser (motivet kring idealet), med kontraster och motsättningar, och med en subjektiv realism som verkade främmandegörande i läsningen. När texten sedan sattes i en social och politisk kontext kopplades den till det trauma som förintelsen innebär i den österrikiska kontexten, och också det språkliga traumat – det vill säga, hur språket är förljuget och brister i att kunna representera verkligheten. Det romantiska paradigmet, det vill säga romanens motiv kring ideal, samexisterar i texten med det realistiska, där texten refererar till en realistisk romantradition. Dock problematiseras båda dessa paradigmer i prosan.

Slutsatsen är således att varken det realistiska, eller det romantiska, anses fullgott i en verklighetsskildring, på grund av den subjektiva verklighetsåskådning som existerar idag. Den frånvarande meningsuppbyggnad som kunde skönjas redan tidigt i tolkningen, är således den meningsuppbyggnad som, liksom det reella, har ett symboliseringsmotstånd. Det problem som detta innebär är därmed symbolens oförmåga att gestalta denna mening, och även den objektiva verklighetsskildringens oförmåga att skildra det postmoderna samhällets subjektiva och individuella verkligheter. Detta representationsproblem är även gällande för allegorin, emedan problemet kan uppenbaras i en allegorisk tolkning.

Den brist som Culler anser är tydlig i det litteratursociologiska fältet, nämligen en otillräcklig historisk tolkning av verk, har här med hjälp av Jamesons marxistiska hermeneutik och allegorins förtjänst sökts överbryggas. Istället för att göra en symbolisk tolkning har allegorin gjort det möjligt att se den relationella kopplingen mellan verklighet och representation, och de problem som uppstår i klyftan där emellan. Liksom Ekerwald pekar på i *Ciceros barn*, har också denna tolkning funnit argument för att Bernhards prosa hanterar människans dualistiska tillvaro – något som allegorin som tolkningsmetod också sökt frambringa i det kristna, västerländska samhället. Det enda som går att representera i ett förljuget språk, är de kontraster och/eller relationer som uppenbaras mellan det jordliga och det sublimala – det är

inte möjligt att skildra vare sig det jordliga eller det sublimes per se. Allegorin gör det dock möjligt att föra sinnliga idéer till kroppsliga sådana, och att skildra *något annat* genom att peka mot det som i realiteten inte går att tala om.

I det postmoderna samhället blir frågan kring representation lika mycket ett estetiskt problem som ett tolkningsproblem, något som i *Udergångaren* yttrar sig i cynism. Den imaginära lösningen på problemet är en nedmontering av språket, och den utopiska bild som därmed negativt framställs, utan att direkt uttryckas i ord, är en återgång till ett språk som kan hävda någon form av allmängiltighet. Tolkningen av *Udergångaren* har således förmedlat en bild av det postmoderna samhällets litterära verklighetsframställning, och därmed hur det postmoderna samhället vilar på språklig relativism och subjektiv verklighetsåskådning. Samtidigt har en bild utav det posttraumatiska samhället getts form i tolkningen. I *Udergångaren* har postmoderna verks avsaknad av allmängiltighet problematiserats, liksom de tolkningskonventioner som ligger till grund för läsandet av litteratur. Det samtida tillstånd som kan skönjas i en tolkning av Bernhards verk, är därmed ett tillstånd där den sociala verklighetens förutsättningar, problem och idéer har blivit en individuell tolkningsfråga. Likaså har traditionella marxistiska kategorier, exempelvis klass, förlorat i relevans i dagens verklighetssyn. I *Udergångaren* söker Bernhard efter en allmängiltig blick på verkligheten som kan ta folket ur sin passivitet. Genom att bearbeta det förflutna kan samhället därmed röra sig ur sin posttraumatiska position och forma ett språk (och en kultur) där den andre har möjlighet att berätta sin historia.

Referenser

Primärlitteratur

Bernhard, T. (2004) *Udergångaren*. Stockholm: Bokförlaget Tranan

Sekundärlitteratur

Adorno, T. et al. (2007) *Aesthetics and Politics*. London/New York: Verso

Adorno, T. (1997) "Cultural Criticism and Society", ur *Prisms*. MIT Press. E-bok.

Auerbach, E. (2012) *Mimesis. Verklighetsframställningen i den västerländska litteraturen*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag

Benjamin, W. (2009) *The Origin of German Tragic Drama*. London/New York: Verso

Berger, J. (1999) *After the End. Representations of Post-Apocalypse*. Minneapolis: University of Minnesota Press

Bernhard, T. (2011) *Källaren, En frigörelse*. Stockholm: Bokförlaget Tranan

Burke, E. (1792) *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. Basil: J. J. Tourneisen. Google e-bok.

Culler, J. (2002) *Structuralist Poetics. Structuralism, linguistics, and the study of literature*. London/New York: Routledge Classics

Culler, J. (1976) "Literary History, Allegory, and Semiology", *New Literary History*, vol. 7, nr. 2, "Poetics: Some Methodological Problems" (winter), s. 259-270

Ekerwald, C.G. (1992) *Ciceros barn. Essäer*. Kristianstad: Rabén & Sjögren

Engdahl, O., Larsson, B. (2006) *Sociologisk perspektiv. Grundläggande begrepp och teorier*, Lund: Studentlitteratur

Holmberg, C.G., Ohlsson, A., (2012) *Epikanalys. En introduktion*, Lund: Studentlitteratur

Honegger, G. (2001) *Thomas Bernhard. The Making of an Austrian*. New Haven and London: Yale University Press

Jameson, F. (2002) *The Political Unconscious. Narrative as a socially symbolic act*. London/New York: Routledge Classics

Konzett, M. (red) (2002) *A Companion to the works of Thomas Bernhard*. New York/Suffolk: Camden House. E-bok.

Olson, M. P. (1994) "Playing It Safe: Historicizing Thomas Bernhard's Jews." *Modern Austrian Literature*. vol. 27, nr. 3/4, s. 37-49

Olsson, U., Wiktorsson, P.A. (2003) *Allegori, estetik, politik. Texter om litteratur*. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposium

Schopenhauer, A. (2011) *The World As Will And Idea* (Vol. 1 of 3). The Project Gutenberg. E-bok.

Sharp, F. M. (1988) "Thomas Bernhard: Literary Cryogenics or Art on Ice." *Modern Austrian Literature*, vol. 21, nr. 3/4, s. 201-215

Svedjedal, J. "Litteratursociologi" ur Bergsten, S. (red.). (2002) *Litteraturvetenskap – en inledning*, Lund: Studentlitteratur

Theisen, B. (1997) "Logologies: Romantic intertextuality in Thomas Bernhard", *The European Legacy: Toward New Paradigms*, vol. 2, nr. 2, s. 290-295

Theisen, B. (2006) "The Art of Erasing Art. Thomas Bernhard." *MLN*, vol. 121, Nr. 3, German Issue, s. 551-562

Tjäder, P. A. (2011) *Fruktan, medkänsla och kritisk distans. Den västerländska dramateorins historia*. Lund: Studentlitteratur.

Triche, S. S. (2005) "A Wittgenstein Philosophy on History and Culture: A Discourse of 'Broken Knowledge.'" *Journal of Curriculum Theorizing*, vol. 21, nr. 4, s. 83-96

Reeder, J., (1988) *Tala/Lyssna. En essä om den specifika skillnaden i Jaques Lacans psykoanalys*. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposium