

Sigrid Combüchen

FAKTA OCH FIKTION **om sannhet och sanning i den biografiska romanen**

Historiska händelser och personer omger sig med ett försvar mot att utnyttjas och alltför lättvindigt tolkas av eftervärlden.

Den första försvarslinjen är anekdoterna — historierna om historien. Dem lägger verkligheten ut som lockbete åt oseriösa studenter och återberättare. Den som fastnar för anekdoter och börjar spinna ihop en betydelse av dem, har ingenting att hämta i de djupare lagren — anser historien — och kan lika gärna avspisas med dessa lustiga smakbitar.

Nästa försvarslinje är ett dike, den djupa skyttegrav där faktapositivister dyker ner och kanske fastnar för alltid i massan av detaljer. Dessa noggranna människor är förvisso kapabla att utröna historiens substans, men i sin nit att belägga och verifiera missar de ofta essensen, den specifika livsluft, som är ny för varje nytt ögonblick i historien och som anekdoten i viss mån uppfattar, men årtalet, den ekonomiska tabellen och tillverknings-schemat aldrig riktigt lyckas gestalta.

I Tom Stoppards pjäs *Arcadia* — som gått i London ett par år och nyligen hade premiär i Stockholm — är värderingen av fakta och sammanvägningen av fakta ett av flera teman. Pjäsen utspelas på ett lantgods i två tidsplan: dels 1809, då Lord Byron var där och jagade hare; dels i nutid, då ett antal forskare befinner sig på platsen för att utröna händelser i slottets förflutna.

En litteraturvetare är också där och försöker finna ett samband mellan en duell under harjakten och Byrons strax därpå följande resa från England, som var början på två års frånvaro. Han faller för frestelsen att *harmonisera källor*, vilket innebär att han inte värderar varje känt faktum på dess eget plan, utan för samman disparata händelser till en händelseföljd som hade varit intressant om den varit sann. Eftersom det förekommit några brev, en duell, ett dödsfall, några *billets d'amour* och en till synes brådstörtad avresa, drar den på Byron-anekdoter uppfödde forskaren slutsatsen att Byron hade en affär med en annan mans hustru,

duellerade, dödade den äkta mannen och flydde utomlands. I och för sig är hans vetenskapliga överjag på det klara med att man inte får dra slutsatser på det sättet. Å andra sidan känner han suget från de litterära redaktionerna i fashionabla massmedier, där man gärna lanserar idéer med vetenskaplig signatur men skyr anblicken av den ständigt nyanserande, självkorrigande forskarmödan.

När historien dekonstrueras av mer samvetsgranna forskare visar det sig att dess detaljer saknar inbördes sammanhang. Den är större än en handlingslinje. Att göra det lätt för sig med slutsatserna och fikionalisera den är att trivialisera den.

Historien är som prinsessan i sagan: för att nå fram till den och erövra den måste man märkas av vissa erfarenheter. Man måste gå igenom svärmen av anekdoter och sjunka ner i diket av siffror och data och fakta och kanske passera några försvarslinjer till, innan man trött — ja på något sätt redan besviken når fram till den enkla, halvslutna dörren.

Romanbiografin är som genre en underavdelning till den historiska romanen. Den kan naturligtvis vara samtida, syssla med nutidshistoria, men faktum kvarstår att den förutom sitt eget — romaneska — skapelseögonblick — som är det viktiga tidsmomentet i varje roman — har att hantera ett förflutet, något som redan har passerat och i manifest form håller på att stelna till i eftervärldens medvetande. Historievetenskapens uppgift är bl a att kartlägga det förflutna, vidga referensramen kring det, skingra föråldrade synsätt och hitta definitioner som visar mönster av kontrast och likhet mellan forskarens tid och hans objektvärld. Men viktigast av allt är att lösa upp detta manifesta, det som stelnar, och få det finfördelat igen, få det att leva i eftervärlden. Fantasin är ett av de viktigaste instrumenten för att i berättande uppnå detta. Man får vara fantasifull när man tolkar det man fått veta. Men man får inte fantisera, inte fabulera.

Och här kan man omedelbart ställa upp en första, kvalificerad regel för romanbiografin. Alltså: du skall inte fabulera. Du skall som vid varje annat litterärt projekt följa dina ingivelser. De är en författares viktigaste arbetsmaterial. Men ingivelsen skall i detta fall kunna återföras på ett källmaterial som du behärskar och respekterar.

Vad betyder detta i fråga om förbud och rekommendationer? Får man inte lov att uppfinna? Får man inte skapa när man skriver en roman som

bygger på biografiska fakta? Jo, man får det också. Det historiska materialet kan vridas och vändas, stöpas om, esteticeras, placeras i nya tider och miljöer, återberättas ur en oprövad synvinkel, utformas partiskt eller provokativt.

Men de kunskaper som man hämtat in och de fakta som är ovedersägliga får varken förvanskas eller behandlas som nonexistenta. Allt man vet måste på något sätt markera sin närvaro i texten — inte nödvändigtvis som faktaredovisning, men absolut i den stämning som uppstår i undertexten. Ja, egentligen är det mindre viktigt att redovisa fakta i berättelsen, än att vila på de stämningar och den tidsbild som god faktakunskap leder till. Det ger förnimmelser av att författaren mentalt *varit där*, medan faktaredovisning klargör att hon eller han läst en bok.

Några exempel:

När jag skrev min roman i ämnet Byron var jag varken den första eller den sista att göra det. När man träder in i Byron-världen och Byronlitteraturen befinner man sig genast i en enorm kulissupställning som växt till under tvåhundra år. Så många förklädnader och miljöer, så många hemligheter och bekännelser.

När en akademisk Byronforskare — alltså litterär forskare — ger sig in på sitt analysområde finner han en ganska tom arena. om vi håller oss till de senaste decennierna finner vi att Shelley tilltalade 70-talets romantiska litteraturforskare eftersom hans rebelliska — ja, "vänsteristiska" — ståndpunkter legitimerade den romantiska bilden av honom. 80-talet och poststrukturalismen finner att Keats skriver den bästa och minst legitimerade (vilket nu blivit ett skällsord) dikten. Byron har alltid varit en förbryllande hybrid för älskare av den sanna poesien. Romantiker och humorist? Ojämn och trolös mot sitt kall, en otålig gränsfigur i Parnassens lägre regioner.

Byron-biografen gör av ungefär samma skäl inget annat än snubblar över kollegor. Hon befinner sig i en folksamling av likasinnade, som känt samma behov att "för första gången" berätta denna historia och har då också att ta ställning till deras mycket varierande grad av förståelse — och respekt — för sin huvudpersons integritet. Karen Blixen har skrivit en novell om just detta, *Återseendet*, i vilken Byron kvällen före sin avresa till Grekland och sin snara död får besök av dockteaterdirektören Pipistrello, som har en slående likhet med poeten. Pipistrello berättar att

han för femton år sedan — Byron ovetande — tog dennes plats, när en kapten på Malta ville duellera om sin hustrus heder. En av dessa flyktiga kärleksaffärer som slutar i vapenskrämmel. Pipistrello har nu kommit för att ta sin tvilling i betraktande och fundera över om det var mödan värt att skydda honom från fara. Vid närmare eftertanke har de mellanliggande åren inte varit så märkvärdiga för Byron. En kort och förströdd politisk karriär, för mycket societetsliv, idel inställda och uppskjutna planer, några älskarinnor utan högre klass. Pipistrello har verkligen fått undra över vad han räddade åt eftervärlden, men till sist har han dock kommit fram till att det var rätt att agera för Byrons fortlevnad. "Jag vet vad ni tänker", svarar Byron trött, "framtiden kommer att läsa mina dikter." "Nej", säger Pipistrello, "era böcker kommer att samla damm på bibliotekshyllorna, men varje år kommer någon att skriva en roman om Lord Byrons liv."

Så fort jag började min insats i denna vandringssägen och tog i betraktande vidden av biografier, romanbiografier och spekulativa parafraser som redan fanns, observerade jag två sätt att försöka levandegöra kulissvärlden och ur dess djup dra fram den metaforiske romantikern.

Den ena sättet var det där man hör författaren fråga: vad kan jag göra av detta saftiga material. Den andra kategorin undrar: vad är det egentligen jag ser här? Vad är det väsentligen som har lockat mig in på denna upptrampade Byron-stig?

Låt vara att detta sätt att välja fråga skiljer den mer kommersiella författaren från den mer konstnärlige. Men det har också betydelse för hur man ställer sig till autenticitet, alltså hur fakta behandlas vid tillkomsten av romanfiktio.

Den första kategorin — den vi kan kalla mer kommersiell — förefaller ofta faktiskt mer faktatrogen och historiskt objektiv och okontroversiell. Ett exempel är den amerikanske författaren Frederic Prokosch, som i *The Missolonghi Manuscript* griper sig an det tyvärr ofta förekommande ofoget att skriva sin berättelse i jag-form och så att säga *spela* Byron.

I romanens ramhandling har en man fått tag på ett dittills okänt manuskript som Byron skulle ha sammanställt under sina sista månader, i den grekiska staden Missolonghi. Vid genomläsning visar sig att de bleknade bladen är en memoar, där en förment Byron är öppenhjärtig om sitt intima liv.

Manuskriptet är inte trovärdigt som memoarlitteratur eftersom alla

verkliga minnesböcker har en subjektiv förvrängning: d v s subjektet minns inte sitt liv i exakt de proportioner som omvärlden skulle använda för att beskriva det. Den som beskriver sig själv lägger tonvikten annorlunda än den som betraktar utifrån, beskriver sin känslomässiga fostran snarare än sin uppfostran, lyssnar till sitt sentiment snarare än vädjar till läsarens känslor.

Men Prokosch har valt ut de mest traditionella anekdoterna i Byronlitteraturen — Byrons greatest hits skulle man kunna kalla dem — bevarat de karikerande dragen på allt som brukar karikeras och fabulerat på det intima plan där eftervärlden kan gissa minst. Därmed har han kunnat dikta ihop litet avslöjanden om Byrons sexliv.

Men språket påminner inte om Byrons sätt att skriva — vilket man kan ta del av i c:a 2000 brev — utan gestaltar en lebemann i ungefär 1950-talets frigjorda jargong. Därmed är det väsentligaste av alla fakta om Byrons intima jag borta: hans väsen, hans ambition, som den uttrycks i det speciella sätt att tänka och vara, som en diktares språk röjer.

När Prokosch broderar på anekdoter om Byrons liv och kärleksliv har han en "moderniserande" idé. Han tror sig beskriva den verkliga Byron genom att göra iakttagelserna — som han tror — mindre pryda och inlindade. Men då glömmer han att Regency-perioden — då Byron var verksam — minst av allt kan kallas en pryd epok. Byron berättade allt, - med inlevelse och känslomässig utlevelse. Hos honom finns en mångfald i uttryck som gör varje senare realistiskt klargörande till en närmast komisk reduktion. Genom att skriva boken i jagform, med gammaldags traditionalistisk författarauktoritet, förvandlar Prokosch Byron till en kallhamrad och sofistikerad typ — samt missar den intonerings, som gör klart för varje läsare av Byrons brev hur han kunde verka så osökt förförisk på så många.

Nästan hundrafemtio år tidigare skrev Benjamin Disraeli romanen *Venetia*, som på ett mycket mer förmedlat och förklätt vis komprimerar Byrons historia, dessutom i förening med Shelleys.

Disraeli blev ju den främste tory-politikern i England under senare hälften av 1800-talet, men först efter att ha avverkat en ganska framgångsrik karriär som romanförfattare, vilket numera är tämligen okänt. I sin ungdom hade han en avlägsen anknytning till Byron. Hans far hade varit bekant med poeten och hade tagit hand om dennes gondoljör Tita

Falcieri när han strandsattes i London efter Byrons död.

Benjamin D'Israeli hade en tid Byron som förebild. Han gjorde en Grand Tour i Levanten ungefär i poetens efterföljd och även den litterära ambitionen började som en inspiration. När han blev litet äldre exorcerade han inflytandet bl a genom att skriva en roman om Shelleys drunkningsdöd utanför den liguriska kusten.

Berättelsen ljuder sant, även om förvrängningen av fakta är helt genomförd. Shelley-gestalten är en äldre poet och Byron-figuren hans unge proselyt. Den senare är lord och han har ett slott och en temperamentsfull mor som påminner om Byrons. Men den äldre poetens dotter Venetia, leder snarare tankarna till någon av Byrons döttrar — och medan man tänker så flyter berättarstrukturen samman till ett enda stort, vattnigt färgfält i vars mitt de båda poeternas mystik återuppstår. D'Israelis kännedom om förlagorna och deras tid var så respektfull att han i sak kunde frångå den dokumentära sanningen — eller variera den — och koncentrera sig på *sannhet* i parafrasen.

Mycket Byronlitteratur är partsinlagor, ohöljd subjektivitet eller skriven utifrån ett sidoperspektiv — *en point of view*.

Partsinlagorna berättar ungefär halva sanningen. Poetens samtida kolleger Leigh Hunt och Thomas Moore, förorättad före detta vän respektive vän till Byron utbröt några år efter hans död i en debatt — där så småningom två böcker publicerades — om hans karaktärsdrag, hans intellektuella kapacitet, hans moral, poetiska halt o s v. Det visade sig påfallande lätt att motivera motsatta ståndpunkter om samma person. En halvsanning har fiktiva drag. Hunts och Moores minnesböcker målar i svart respektive vitt och ändå påminner de om varandra, ger likartade bilder av Byron, därför att de var så förtrogna med hans faktiska och fysiska gestalt att den lyser igenom förvrängningar.

Fullkomligt trovärdig är också den minnesbok som författades av Byrons vapenbroder i Grekland, Edward J. Trelawny. Den skall föreställa en faktabok, men är från början till slut dikt — med sanningsklang. Boken skrevs ungefär tio år efter Byrons död och Trelawnys minnen är patinerade av allt som hänt emellan. Han har hunnit läsa Eckermanns romantiserade beskrivning av Goethes död och imiterar den skamlöst på Byrons frånfälle, med sig själv i den väsentligaste birollen — fast det är belagt att han befann sig på annan ort när Byron dog.

Han hade också hunnit ta ställning för och emot Byron flera gånger — i enlighet med de skiftande eftermälen som jag nämnde ovan — och därmed uppfattat något av spännvidden i personligheten. Och slutligen hade han helt enkelt uppträtt som en bättre upplaga av Byron. Trelawny var en lång och ståtlig erövrare som sett världen. Hans uppenbarelse liknade den byronske hjälten långt bättre än vad Byron själv gjort. Och samtidigt hade då funnits denna påstådda närhet, vänskap, som ytterligare stärkte identifikationen. Men Trelawny spelar inte Byron i sin text. Han spelar den som förstår och behärskar Byrons eftermäle. Eftersom han själv står i förgrunden blir såväl fakta som anekdoter förvrängda och felaktiga, men all denna kunskap och allt detta sysslande med fakta ger ändå framställningen något som initierade läsare kallar "the ring of truth". Bristen på sanning beror ju inte på slarv eller en senare tids arrogans gentemot en svunnen epok. Nej, den beror på avund. på en *långtande* avund, som är det bästa identifikationsmedlet av alla.

Berättelser om en stor man ur apart synvinkel har mycket ofta detta fruktbara avund som tema. En engelsk roman berättar om den s k Diodati-sommaren, då Byron och Shelley seglade Genevesjön runt och Mary Shelley skrev *Frankenstein*. Perspektivet i boken utgår från Byrons livmedikus Dr Polidori, vilken i likhet med Trelawny ansåg sig vara jämbördig med sin arbetsgivare på alla områden inklusive det poetiska. Hans pretentioner poängterar i första hand hans litenhet mot Byrons storhet, men snart börjar speglingen mellan de båda karaktärerna anta nya dimensioner. Polidoris förtvivlade ambition och längtan efter att bli sedd och förstådd avtecknar ett liknande drag hos Byron, osynligt för den maniske läkaren men tydligt för läsaren. Den motiviska huvudpersonen — Byron — skildras alltså med hela sökljuset på den faktiska, doktorn.

En liknande metod blev min, när jag efter flera års grubblande kring källor, började skriva min romanbiografi om Byron. Här fanns några alternativa framkomssätt:

- man skulle kunna skriva i jagform (som den nyss nämnde Prokosch). Det är en mycket lockande skrivmetod för en författare som lutar åt det prosapoetiska snarare än det episka berättandet. Men det är också en tveksam tillvägagångsart. Den innefattar sin egen allvetande berättare. Man förväntas ju veta nästan allt om sig själv. Men eftersom den verkliga berättaren inte vet allt om den fiktive måste hon skapa en illusion av

behärskning och den måste vara falsk. Ett annat sätt att skriva i jagform är det fragmenterade, där man tillåter historisk okunskap att skymta i mellanrummen mellan poetiska, spekulativa iakttagelser. Men Byron slog mig som en alltför episk karaktär för att låta sig fragmentiseras.

- om jagformen var omöjlig, skulle man kunna skriva i tredje person singularis, ett berättarflöde med rik faktaillustration och faktavärdering. - Men jag är inte epiker eller populärhistoriker. Min romanstil har i själva verket alltid präglats av tvivel inför den egna utsagan.

Jag brukar i och för sig börja med det man kallar en rak berättelse, men sedan uppstår skepsis mot dess förmedlingsmöjligheter. Mycket snart har dispositionen fallit sönder i en perspektivisk konflikt och jag har övergått till att skriva mot centrum av den ursprungliga intrigen — från dess olika utkanter.

När detta resulterar i en rent fiktiv roman — eller rättare sagt en roman som har sitt ursprung i för läsaren anonyma fakta — kan man kalla dispositionen för collage. När man skriver en romanbiografi talar man om *point-of-view* teknik och är anvisad på att fördjupa de olika perspektiven utifrån deras egna förutsättningar.

Det autentiska materialet som underbygger min Byron-roman är dels hans egna brev och dagböcker — med vilkas hjälp jag försöker ge en bild av hans humörskiftningar, hans språkliga intimitet, hans avvisande attityder. Vidare hans diktning — som jag läste alltmer mot slutet av skrivprocessen — och där abstraktion i berättandet och — faktiskt — *point-of-view* teknik är ett återkommande fenomen.

Men jag ägnade också mycket tid åt att fördjupa mig i familjen Shelley och andra samtida diktare. Jag läste ett verk i tolv band om Londons stadsplaner och arkitektur under det tidiga 1800-talet, studerade Drury Lane-teaterns repertoar och tog del av allt jag hittade om skådespelaren Edmund Kean. Ett antal redogörelser för slaget vid Waterloo passerade mina ögon, förutom flerfaldiga verk om det grekiska frihetskriget, och så vidare, och så vidare. Kvoten för historisk kunskap kunde inte fyllas, det blev jag klar över när jag märkte hur varje svar framställde tio nya frågor.

Jag reste naturligtvis till alla platser där Byron varit och fann flera av hans miljöer tämligen intakta.

Dessa underlag tog jag in, eller instuderade jag, flera gånger med perioder av glömska emellan. Eller för att uttrycka det tydligare: jag gav

mig själv mesta möjliga faktaunderlag för en gestaltning av t ex Byrons sista månader i livet, i den grekiska sumpstaden Missolonghi. Jag läste om frihetsretoriken och om mobiliseringen, väntan, fraktionsstrider, brist på pengar och material samt leda och regn, regn, regn i frihetskrigets verklighet. Sedan glömde jag det. Något år efteråt läste jag om alltsammans efter att i gestaltandet ha hittat ett nytt lager i min uppfattning av materialet. Och sedan "glömde" jag det igen, för att kunna skriva vidare.

Att vara glömsk av de fakta man inhämtat, eller rättare sagt att hänge sig åt ett slags aktiv glömska är en mycket viktig aspekt av att skriva romanbiografier. För det är ju en roman man skriver. Biografen är så att säga en förevändning för romanen eller ett material för romanen. Såvida man inte råkar vara primärt historiker eller litteraturhistoriker och låter sitt i biografiska verk smyga över gränsen till gestaltning. Men dessa är undantagen.

Det normala är att romanbiografier skrivs av romanförfattare, som har ett drivande tema i sitt författarskap. Och detta tema kan någon gång förverkligas i en bok med faktiskt underlag. Men det är och förblir den fria delen av berättandet som är det väsentliga och den kan bara förverkligas genom det jag nyss kallade glömska. Alltså, det innebär inte att man verkligen glömmer sina väsentliga fakta utan att man förpassar dem till den oformulerade smältpunkt i ens undermedvetna, eller 'undre medvetande', från vilket man hämtar upp alla sina impulser och ingivelser i skrivprocessen.

Förhållandet mellan fakta och fiktion är enligt min erfarenhet det mest problematiska i denna genre, eftersom författaren inte vill kompromissa. Hon vill inte avstå från faktamässig korrekthet eller faktamässigt djup — och framför allt inte avstå från sin konstnärliga frihet. — Hon vill inte kompromissa. — Det blir därför denna stöpning och omstöpning av vetande och skapande, av inläring och glömska. Man kan inte förklara den på annat sätt än att man följer ett gehör och att detta gehör tränas upp genom en ständig hantering av och växande frihet med fakta.

Man kan öva denna process genom parafraser.

I *Byron* har jag som ett berättarplan en dagbok av Byrons vän John Cam Hobhouse, studentkamrat vid Cambridge, reskamrat i Levanten, en praktisk och saklig röst i Byrons annars rätt upphetsade och aparta umgängeskrets. Hobhouse förde dagbok över deras resor, deras alpina

bergsbestigningar, societetsliv i London, över sitt bevitnande av den Napoleonska erans slut o s v. I vissa avsnitt citerar jag ur dagboken och använder dessa citat (och naturligtvis inläsningen av en jargong) som avstamp — eller språngbräda — för att parafrasera detta språk, som är manligare, mer korthugget, observant på detaljer som inte naturligt väcker mitt intresse. Här är alltså själva dagbokstilen det faktum som jag bygger fiktioner på. Och samma sak gör jag f ö med några av Byrons brev. Men där citerar jag mindre fakticiteter än stämningar, Byrons stämningar, som sedan får flyta ut i min omgivande prosa.

När jag började disponera mitt material och försöka göra om det till litteratur uppstod en intressant svårighet. Åter spelade gehöret in. Jag upplevde distansen till perioden 1800-1830 som för stor. Det var något som inte stämde när jag 'romaniserade' romantiken. Det blev alltför mycket pastisch.

När jag skriver måste jag ha en beröring med mitt material, något som liknar samtal i rummet eller kroppskontakt. Och jag lyckades inte uppnå den med de fakticiteter jag arbetade med. Antingen tvingade de på mig manér, som alltså liknar pastischen, eller också drog jag dem in i en nutid där de uppförde sig som turister i tiden. Alltså föreföll främmande och isolerade.

Som lösning uppfann jag ett mellanled — en mellantid. Romanens ramberättelse utspelas 1937, en period som i skala, i livstil står mitt emellan romanens nu och då. Fem Byronbeundrare i Nottinghamshire diskuterar där fem aspekter av Byrons person — vilket blir romanens olika berättarplan. Således blir dispositionen sådan att jag, berättaren, berättar om fem berättare som berättar om Byron. Det kan tyckas oerhört konstruerat, men blev för mig det enda möjliga i val mellan olika sätt att förena fakta och fiktion. Distans är ibland det enda instrumentet för närgranskning, ungefär som solteleskopets indirekta betraktande är enda sättet att se på den kortvågiga strålningen.

Genren romanbiografi har haft fått ett märkligt och litet oförklarligt uppsving under senare år. Ett fåtal författare, som amerikanen Gore Vidal, återkommer till den gång på gång, i böcker som *Julian*, en roman om den romerske kejsar Julianus, som försökte återinföra religionsfrihet efter kristendomens införande, *Burr*, om en amerikansk vicepresident som ville söndra staterna och förhindra det monolitiska USA, och *Lincoln*, om

Lincoln, tills den blivit representativ för hans författarskap och därmed ett slags identifikation av en icke helt betydande författare. Torbjörn Säfve är en svensk prosaist som genomför ett romanbiografiskt program, där samhällsrebell och estetiska upprorsmakare tar plats: hittills bl a Majakovskij, målaren Ivan Aguéli och nu senast poeten Lasse Lucidor.

Men de flesta — och till dem hör jag själv — skriver en enda sådan roman. Dels därför att det är en sådan möda med det faktiska förarbetet — och med att integrera detta i det normala förarbetet med att få en roman i rullning. Men också därför att val av ämne kan vara eller är slumpmässigt. Jag har till exempel ingen produktionsplan eller särskild inriktning utan flyter mellan genrer som det faller sig. Idén till *Byron* uppstod helt krasst en eftermiddag på Spanska Trappan i Rom, där jag såg en affisch föreställande honom och tänkte "jaha, om man skulle ta och skriva en roman om Byron."

En romanförfattare söker sällan material, men är ständigt på jakt efter ramar för en pågående förnimmelse, pågående reflektion. Det är av betydelse för förlagens marknadsavdelning, för recensenterna, för de litterära pratshowerna i radio och TV om man kan definiera ett tydligt ämne, ett samtalsämne kring ett litterärt verk.

Vi kan inte utesluta att det är en anledning till att romanbiografen under senare år fått sådant genomslag. Det är mycket svårt att tala om, sammanfatta, den organism i ord som en roman kan vara, bör vara. Litteraturens egentliga innebörd kan inte avhandlas på några minuter hit eller dit. Genom att ge sin roman ett mer eller mindre spektakulärt ämne — Pasolini eller Panagoulis, Lincoln eller Byron — har man på ett lättvindigt sätt klarat av allt småprat kring boken och kan fördjupa sig i samtal om den med folk som verkligen är intresserade.

Detta är ett skäl till att författare skriver romanbiografier. Ett annat är naturligtvis att de är fascinerade av den gestalt de ägnar sig åt. Ibland har de haft ett långt förhållande till den, har haft honom eller henne som inspirationskälla i sitt eget skrivande. Ibland har de sysslat vetenskapligt med en historisk eller kulturhistorisk gärning och har under arbetets gång hittat så många punkter för intressant spekulation — fast utan faktiska belägg — att det känts naturligt att fullfölja dem i fiktionens mer tillåtande form. Den svenske författaren Ernst Brunner har t ex skrivit en doktorsavhandling, flera dikter och en roman om den finlandssvenska diktaren Edit

Södergran.

Brunners roman *Edit* aktualiserar slutligen de kontroverser och strider som kan uppstå kring genren. På den svenska scenen har vi under senare tid haft dispyter om den litterära gestaltningens rättighet att prägla en officiell eller allmänt vedertagen sanning, med sin sannhet. En ny, ofta personlig eller partisk version av något som allmänheten redan har en välartikulerad uppfattning om, väcker motreaktioner på en del biografisk litteratur.

Ernst Brunner fick besvär med de feministiska litteratur-forskarna. Hans bok om Södergran är skriven i jagform. Indignerat ställdes frågan om hans vältränade och belåtna mans kropp verkligen kunde transponeras till Södergrans marterat tuberkulösa jag och hitta en trovärdig, själslig och litterär identifikation. Det kunde den inte, ansåg inflytelserika feminister. Särskilt detta ord "jag", som i Södergrans diktning har en så unik och sammansatt klang, borde ha fridlysts mot var och en som skriver om henne.

Mindre aggressiv och politisk men annars likartad var kritiken mot Björn Ranelids roman *Mitt namn skall vara Stig Dagerman*. Också den en roman i jagform och denna gång om en av de mest betydande unga döda i svensk efterkrigslitteratur. Här kunde man konstatera att två diametralt motsatta författarkaraktärer trängdes i ett "jag" och att symbiosen möjligen gick ut över Dagerman. Hans täta, litet hårda och inifrån glödande språk är en absolut kontrast till Ranelids, som är blommande och retoriskt, poetiskt och idealistiskt. En del människor ansåg helt enkelt att Dagerman drunknade i Ranelid. Andra tyckte dessutom att det är olämpligt att skriva romanbiografier som innefattar ännu levande personer i objektets omedelbara närhet.

Denna diskussion om familjens, de anhörigas och övriga intressenters reaktioner förekommer oftast när någon skriver 'litterära' självbiografier med tycke av roman. I Sverige har Jan Myrdal i en trilogi om sin uppväxt beskrivit sina föräldrar — båda bl a koryfärer i det socialdemokratiska partiet — på ett sätt som socialdemokratiska publicister fann stötande, grymt och opassande. Hans mamma var ju fredsvän och nedrustningsexpert, varav offentligheten dragit slutsatsen att hon måste ha varit en god och osjälvisk moder, och Myrdal fick veta att det självupplevda är ingen acceptabel offentlig sanning.

Den allra senaste debatten om den dokumentära verklighetsbilden i litterär fiktion har gällt Kjell Espmarks lilla roman *Hatet*. Espmark är litteraturprofessor, poet och medlem av Svenska Akademin och sedan ungefär femton år tillbaka skriver han på en romanserie i sju delar som handlar om det moraliska och emotionella tillståndet i Sverige. Han skriver då inte just romanbiografier, men brukar — eller somliga anser missbruka — levande eller döda samtida som underlag för romanfigurer. I romanen *Missförståndet* anses han ha gjort ett nidporträtt av en av landets mest inflytelserika publicister och i *Hatet* behöver man inte leta länge för att hitta en förebild i den mördade statsministern Olof Palme.

Den socialistiske statsministern är i romanen död och befinner sig i helvetet, vilket visar sig vara en saluhall, där ju marknaden manifesterar sig som mest konkret. Han hittar någon att berätta sitt livs historia för — om en uppväxt i överklassen, om sina politiska initiationsriter, om den växande karriären, engagemang för tredje världen och en ökande frustration i den politiska rutinen. I grova drag påminner framställningen om Palmes dokumenterade existens. Men på ett suddigt sätt och poängen — hatet — har bara delvis med hans person att göra. Det är snarare en ytterlighet i den samhällsneuros av misstänksamhet, relationslöshet, förlust av kultur och otålighet där Palmes alter ego — liksom vi alla — snärjs in. Även om hans erfarenhet blev mer dramatisk än de flestas.

I mediadebatten om Espmarks bok framkom tydligt att de som har ett relativt abstrakt förhållande till romanens huvudperson, inte störs av att han utnyttjas i en abstrakt gestaltning, medan hans vänner blir upprörda över att se honom figurera i situationer som de inte skulle godkänna.

Detta ytterlighetsexempel för oss tillbaka till mitt inledande resonemang om fabulering. För en del läsare blir det konstnärliga förhållandet mellan fakta och fiktion aldrig tillräckligt strikt. Man får icke avvika från den allmänt erkända sanningen. Men att skriva är att ställa frågor till sig själv, är en utrönande verksamhet och då får man vidga gränserna för vad som är tillåtet, utan blick på omvärlden, men med det egna samvetet och gehöret som rättesnöre.