



HÖGSKOLAN FÖR LÄRANDE
OCH KOMMUNIKATION
HÖGSKOLAN I JÖNKÖPING

Gentlemen – en degenerationsroman?

Dekadensen i Klas Östergrens *Gentlemen*

Marcus Allard

D-opsats i litteraturvetenskap 15 hp
inom Svenska språket och litteraturen 91–120 hp

Läroutbildningen
Vårterminen 2010

Handledare
Ivar Armini

Examinator
Mattias Fyhr

ABSTRACT

Marcus Allard

***Gentlemen* – a Degenerational Novel?**

Decadence in *Gentlemen* by Klas Östergren

Number of Pages: 42

This essay examines the importance of decadence in the generational novel *Gentlemen* (1980) by Klas Östergren. The aim is partly to draw attention to a neglected authorship, partly to apply a theory that can illuminate *Gentlemen*. That is why I ask how decadence is reflected in the novel's main characters, community atmosphere and form.

My definition of decadence is based on Paul Bourget's *Theorie de la decadence* (1883), in which he portrays society, individuals and the language's decline. With these thoughts in mind, I assume a broad definition of decadence that focuses on man's ambivalence towards life in a world that is fallen in sense of values. The theory of decadence is thus the starting point of this analysis through close reading, where I discern prominent aspects of decadence.

Especially significant is the so-called Makten (The Force), and its claims for loyalty, as a cause of apocalyptic atmosphere. In order to deal with this dark, contemporary period, art becomes a refuge in similar ways as the artificial paradises of the Decadent era. Henry, like a dandy turns himself and his comforting everyday rituals into art; Leo, faithful to his disloyalty, tries to uncover the truth about the lies of Makten in his poetry; and Klas the narrator tells the truth about Henry and Leo by writing *Gentlemen*. By a homodiegetic narrator the characters are dissolved into their actions and the plot into details. Thus, both the book's aesthetics and themes can be traced to decadence.

Keywords: klas östergren – gentlemen – generational novel – decadence – degeneration – decay

Postadress

Högskolan för lärande
och kommunikation (HLK)
Box 1026
551 11 JÖNKÖPING

Gatuadress

Gjuterigatan 5

Telefon

036-101000

Fax

036162585

SAMMANDRAG

Marcus Allard

Gentlemen – en degenerationsroman?

Dekadensen i Klas Östergrens *Gentlemen*

Antal sidor: 42

Denna uppsats undersöker dekadensens betydelse för Klas Östergrens generationsroman *Gentlemen* (1980). Syftet är dels att uppmärksamma ett hittills förbisett författarskap, dels att applicera en teori som kan belysa *Gentlemen*. Frågeställningen utgår därmed ifrån hur dekadensen återspeglas i romanens huvudkaraktärsskildringar, samhällsstämningar och form.

Uppsatsens dekadensdefinition grundar sig i Paul Bourgets *Théorie de la decadence* (1883), där han skildrar samhällets, individens och språkets förfall. Utifrån dessa tankar antar jag en bred dekadensdefinition som fokuserar människans ambivalens inför att leva i en värdemässigt förfallen värld. Dekadensteorin är därmed utgångspunkten för analysen där jag genom närläsning urskiljer framträdande dekadenta drag.

Framförallt betydande är den s.k. Makten, och dess förväntningar på lojalitet, som orsak till undergångsstämningar. För att hantera samtidens mörker blir konsten en utväg likt, dekadensens artificiella paradiset. Henry gör likt dandyn konst av sig själv och sina trygghetsskapande vardagsritualer, Leo försöker sin illojalitet trogen avslöja sanningen om Maktens lögn i sin poesi, och berättaren Klas berättar sanningen om Henry och Leo genom att skriva *Gentlemen*. Genom en homodiegetiskt berättare upplöses karaktärerna till deras handlingar, och intrigen till detaljerna. Därmed återfinns dekadensen både i bokens tematik och estetik.

Nyckelord: klas östergren – gentlemen – generationsroman – dekadens – degeneration – förfall

Postadress

Högskolan för lärande
och kommunikation (HLK)
Box 1026
551 11 JÖNKÖPING

Gatuadress

Gjuterigatan 5

Telefon

036–101000

Fax

036162585

Innehåll

1. Inledning.....	5
1.1 Syfte.....	6
1.2 Problemformulering.....	6
2. Bakgrund.....	7
2.1 Klas Östergrens författarskap - en överblick.....	8
2.2 Mottagandet av Gentleman.....	11
3. Teori/Metod.....	12
3.1 Dekadensens historia – dekadent stil.....	12
3.2 Definition av dekadens och dess aspekter.....	16
3.2.1 Biologisk dekadens.....	17
3.2.2 Ekonomisk och politisk dekadens.....	18
3.2.3 Social dekadens och dess arena.....	19
3.2.4 Intellectuell och känslomässig dekadens.....	19
3.3 Flykten till de artificiella paradisen.....	20
3.4 Den dekadente hjälten: Dandyn och flanören.....	21
3.5 Metodprecisering med kommentar.....	23
4. Analys/Diskussion.....	24
4.1 De tre musketörerna.....	24
4.1.1 Klas – den förfallne författaren.....	26
4.1.2 Henry – den sobre mytomanen.....	28
4.1.3 Leo – illojalitetens kungliga hovleverantör från Helvetet.....	30
4.2 Den svarta samtiden.....	33
4.2.1 ...och vägarna genom den.....	37
4.3 Den förbannade lojaliteten.....	40
4.4 En djupgående yta.....	43
5 Avslutning.....	44
5.1 Förslag för fortsatt forskning.....	46
Källor.....	47

1. Inledning

”Jag trodde att jag hade skrivit en tragedi men folk läste den som en komedi. [...] Folk hade läst en annan bok” (Börtz 2009). Så kommenterar Klas Östergren sina egna kontra läsarnas tankar kring hans genombrottsroman *Gentlemen* (1980). Jag kommer själv ihåg när jag läste *Gentlemen* för första gången och fångades just av kombinationen av Östergrens myckna berättarglädje och det ofrånkomliga vemodet som tränger upp ur texten, en känsla som även återkommer när jag läser andra hans verk. Vilka mekanismer och strukturer finns det bakom denna mix av detaljfulla anekdoter och dyster skildring av en samtid i förfall? Finns det någon förklaring till glappet mellan Östergrens och vissa av hans läsares uppfattning om *Gentlemen*?

Redan innan jag bestämt mig för att ägna Östergren uppmärksamheten i min d-uppsats, började tankarna snurra kring vad som vore intressant att undersöka. Mina associationerna vandrade då till en synonym till *förfall*, som jag anser beskriver den samtid som *Gentlemen* utspelar sig i, nämligen *dekadens*. Kunde detta begrepp, som används i litteraturvetenskapliga sammanhang, både genom form och innehåll säga något djupgående om Östergrens genombrottsroman? Eftersom det i recensioner av *Gentlemen* även talas om dekadens explicit finns det hopp om att finna något bakom väggen. Exempelvis talar Lars-Olof Franzén i *Dagens Nyheter* (1980) om ”det begynnande åttitalets [sic] dekadenta, tinguinriktade, egotrippande moderata individualism.”

Fångad av känslan att vara något intressant på spåren, började jag mina efterforskningar kring Östergren och fann förvånansvärt lite skrivet om honom. Några artiklar i litterära magasin samt en tysk avhandling var vad jag fann. Anmärkningsvärt i detta sammanhang är att jag inte fann några avhandlingar på svenska. Östergren har ändå utöver det publika erkännandet i Sverige fått priser som Eyvind Johnsonpriset (1989), Piratenpriset (1995) Svenska Akademiens Doblougska priset (1998), De Nios stora pris (2005) och nu senast Sixten Heymans pris (2010). Ett tecken på Östergrens popularitet är dessutom att *Gentlemen* nämns bland de *1001 böcker du måste läsa innan du dör* (2008), och omtalas som ett ”unikum i svensk litteratur” (Hägg 2008:756). Därmed var det fritt fram för mig att vara med och bana väg för ett nytt, och enligt mig, förbisett forskningsfält i Östergrens författarskap, i vilket jag här avser undersöka dekadensen i *Gentlemen*.

Redan i detta inledningsskede kan det vara värt att, för tydlighets skull, orda något om begreppet dekadens. Detta skall i det följande inte betraktas i kvalitativt moraliskt eller estetiskt nedsättande betydelse. I stället vill jag, i likhet med litteraturvetarna Calinescu (2000:143) och Ahlund (1994:11), poängtera att en företeelse, individ eller ett samhälle först kan betraktas som dekadent i relation till något annat. Detta tydliggörs om vi tittar på ordets betydelse genom att konsultera

ordböcker. I *Svenska Akademiens Ordbok* framgår det att *dekadens*, eller *dekadans*, härstammar från latinets substantiv *decadentia* som leder oss fram till verbet *decadère* vilket består av morfemen *de*, 'från eller ned' respektive *cadère*, 'falla'. Sammantaget framgår därmed att dekadens handlar om att 'falla ned eller från' något. Vidare förklaras dekadens såsom: "(tillstånd af) förfall; såväl med afs. på en enskild person, ett folk, en institution osv., som i fråga om konst l. litteratur; i senare fallet dels om tillbakagång l. andlig afmattning (med hänsyn till uppfattningens friskhet l. inspirationens rikedom), dels om moraliskt urartande; stundom äfv.: tid af förfall osv" (SAOB D502). Här talas det alltså om dekadens som förfall av såväl individ och samhälle som av och i konst och litteratur. Förbindelsen mellan dekadens och litteratur framkommer även i *Nationalencyklopedin* (webbversionen, sökord: dekadens [28.5.2010]) där författare såsom Charles Baudelaire, Oscar Wilde och Ola Hansson nämns.

1.1 Syfte

Syftet med denna uppsats är att belysa och undersöka dekadensen, med vilket här avses skildrandet av individens och samtidens förfall, i Klas Östergrens *Gentlemen*. Eftersom Klas Östergrens författarskap ännu inte uppmärksammats nämnvärt av forskningen så finns det flera aspekter öppna för undersökning. En av anledningarna till att jag valt att fokusera just dekadensen, är att jag tycker mig se att denna estetik och tematik återkommer i olika skepnader i flera av Klas Östergrens verk. Detta aktualiseras åter i Östergrens *Den sista cigaretten* (2009), där han uppmärksammar hur dekadensens dandyideal återuppstår och går mot sin andra död. Dessutom blir skildringen av individens och samhällets förfall extra intressant att undersöka i en bok som uttryckligen skildrar sin samtid, eftersom skildringen då även bör stämma överens med det samhälle som författaren verkade i vid publicering. Algulin och Olsson (1995a:566) är några av alla dem som talar om *Gentlemen* som just en generationsroman, vilken skildrar sin samtid.

1.2 Problemformulering

Som jag tidigare har antytt så tycker jag mig finna dekadenta drag i flera av Klas Östergrens verk. En av anledningarna till att jag har valt att undersöka *Gentlemen*, är på grund av att den uttryckligen sägs skildrar sin samtid. Redan i inledningsskedet av *Gentlemen* anar jag dekadensens förfallstankar i och med berättarröstens, den fiktive Klas Östergrens, presentation av *Gentlemen* såsom en svart saga där det goda endast erbjuder omöjligheter (Östergren 1980a:8). Mot denna bakgrund är den centrala frågeställningen för min uppsats huruvida *Gentlemen* kan betraktas som dekadenslitteratur, hur i så fall dekadensupplevelsen, i form av människans upplevelse av ett liv i värdeupplösning, skildras och med vilken effekt. Anknytande frågor som blir intressant att utreda är:

- Vilka dekadenta samhällsstämningar reflekteras i *Gentlemen* och hur görs detta?
- Vad säger huvudkaraktärsskildringarna av bröderna Morgan samt Klas oss om dekadens?
- Vilka eventuella generationsmässigt specifika dekadensproblem finns i *Gentlemen* och hur skildras dessa?
- Hur återspeglas dekadensen i *Gentlemens* form/berättande?

2. Bakgrund

Är det först när man dör som man har möjlighet att bli erkänd? För flera författare verkar det postuma erkännandet vara snarare regel än undantag. I och med detta resonemang vill jag verkligen inte hävda att Klas Östergren saknar erkännande. Däremot är hans författarskap ett tämligen otrampat forskningsområde vilket till viss del kan bero på hans ännu aktiva författarstatus och i sammanhanget ringa ålder. Det lilla jag har funnit i forskningsväg kring Klas Östergren i dagsläget, är en tysk avhandling av Beyer-Jordan (1997), om den fria rörligheten mellan jaget och världen, verklighet och fiktion samt myt och upplysning i skandinaviska 1980-talsromaner, där bland annat *Plåster* (1986) av Klas Östergren analyseras. Även tysken Schmiedermair (1996) har skrivit något om Östergren. Han har valt att undersöka intertextualiteten i Östergrens *Fantomerna* (1978). Därutöver fann jag ett fåtal artiklar ur svenska litteraturtidningar som BLM.

Jag har verkligen sökt med ljus och lykta efter vetenskapliga texter kring Klas Östergren så pass att jag vandrat ned till b-nivå där jag fann en uppsats från 1984 kring karaktärerna i *Gentlemen* och relationerna emellan dessa. Vidare hittade jag c-uppsatser kring karaktärer och manlighet i Klas Östergrens Österlentrilogi samt om arketyper, mytisk struktur och mytologiska inslag i Klas Östergrens roman *Fantomerna*. Utöver detta har Östergrens översättningsarbete fokuserats av Rylner (1999) som jämför Östergrens språk som författare och som översättare. Om vi bortser från den tidigare nämnda b-uppsatsen så har varken *Gentlemen* som verk eller dekadensen som tematik hos Östergren behandlats tidigare. Det närmaste vi kan komma dekadens är Dan Landmarks (1996) artikel om supande och berusning som motiv i Östergrens *Ankare, Handelsmän och partisaner* samt *Under i september*.

Trots denna brist på tidigare forskning, så vill jag i bakgrundsdelens ge en bild av Klas Östergrens författarskap och mottagandet av *Gentlemen*, som en ingång till större förståelse inför den kommande analysen. Detta gör jag genom att inledningsvis överblicka Östergrens författarskap där jag först konsulterar litteraturhandböcker för att sedan låta författaren själv, kommentera sitt författarskap och sin samtid från materiel kring tillkomsten av *Gentlemen*. Därefter sammanfattar jag mottagandet av *Gentlemen* genom att referera fem recensioner av boken.

2.1 Klas Östergrens författarskap - en överblick

Det var i en tid av litteraturkris, med vänstervågans förkastande av den onyttiga fiktionen, samt nya mediers konkurrens om uppmärksamheten, som Klas Östergren debuterade som författare. Peter Luthersson framhåller Klas Östergren tillsammans med Jacques Werup och Ernst Brunner, som en av 1970-talets stora debuterande prosaister, där existentiell problematik snarare än social eller politisk sådan fokuserades. Östergrens förmåga att obehindrat röra sig mellan genregränserna lyfts fram som en vital del av dennes författarskap. Vidare talar Luthersson om Östergrens höga författarambitioner, både med sina allusioners förankring i litteraturhistorien och den svidande civilisationskritiken som man finner i t.ex. *Gentlemen*. Civilisationskritiken uppfattades eller togs dock inte på allvar av alla kritiker och läsare under 1980-talet på grund av Östergrens fabuleringsförmåga, vilket gav honom ett föraktfullt rykte om ytlighet. Ju mer detta rykte spred sig ju mer pessimistiska och mörka blev Östergrens texter (Luthersson 1999:595, 605-610). Pessimismens tilltagande styrks av Göransson och Lönnroth (1990:278), som menar att själva uppmålandet av en allmänt hotfull atmosfär präglad av pessimism och determinism, blir det väsentliga för Östergrens berättande i *Ankare* (1988). Eftersom Klas Östergren under 1980-talet flyttade till Skåne finns denne även med i *Skånes litteraturhistoria* (1997). Återigen omtalas här Östergrens pessimistiska ödesskildringar av personer som inte kan påverka sina omständigheter och tar till spriten för att fly sitt öde (Vinge 1997:123 f.). Blomqvist (1999:249 f.) fortsätter i samma anda med att poängtera Östergrens förmåga att dra en skröna mot en tragisk botten av civilisationskritik och framhäver dennes befästa ställning som en av de stora samtida författarna. Linnell (1999:335 f.) talar i stället om Östergrens medverkan till litteraturens mer estetiska inriktning under 1980-talet med dennes berättarglädje på kostnad av ett mer realistiskt opinionsbildande samhällsuppdrag. Dessutom belyses Östergrens betonande av författaren som en offentlighetens hjälte.

Ringby (1990) ger en mer utförlig beskrivning av Östergrens författarskap och låter *Gentlemen* få störst utrymme. Östergrens känsla för civilisationskritik utan programförklaring i *Gentlemen* förtydligas av Ringby där han menar att fabulerandet fungerar som terapi i katastroftider. Konstens och estetikens verklighetsövertagelse över naturen återspeglas både i Östergrens berättarteknik, där detaljen är viktigare än intrigen, och i bröderna Morgans olika tankar kring konst. Å ena sidan finns Henry som antar grubblarens distans till samtidsförfallet, med en estradörs hunger snarare efter upplevelser än sanning. Å andra sidan har vi Leo, som den ständige sanningssökaren, med en längtan att genom alternativkulturens poesi avtäcka samhällets kristillstånd. Även Östergrens

alluderande och flitiga litterära lånande uppmärksammas av Ringby som talar om influenser från såväl författare som Baudelaire och Ekelöf som populärkulturens Beatles och Kalle Anka (Ringby 1990:227-233).

I bibliotekstjänsts litteraturvägledning påpekas hur teman om individens och samhällets mörker och nederlag återkommer i Östergrens verk där människans paralyserade kristillstånd gång på gång penetreras. Östergrens relation till sin samtid beskrivs här som ”ur fas” där författaren har outsiders observerande blick (Enander 2008). Östergren kommenterar själv denna åtskillnad mellan hans författarskap och hans samtid i tidskriften *00-tal*, där han menar att det uppstår ett glapp mellan människans subjektiva upplevelse och offentlighetens version av verkligheten. Detta glapp, som intervjuaren kallar ”den Östergrenska paranoia”, återspeglar ett tomrum och mörker som Östergren intresserar sig för och gärna fabulerar över (Suhonen 2006:18).

Hur kommenterade Östergren själv sin samtid runt 1980-talets början? Ett antal texter skrivna av journalisten Klas Östergren mellan åren 1975 och 1982 finns samlade i *Slangbella* (1983), där vi möter hans tankar om tiden kring tillkomsten av *Gentlemen*, vilket är av särskilt intresse med tanke på min analys av denna roman. Texterna spänner över ett brett innehållsligt spektrum med allt från krönikor över samtiden till litteraturkritik och artiklar kring fotokonst. I flera av artiklarna i *Slangbella* kommenterar Östergren sin konstsyn där han inledningsvis berör skapandets anarkistiska natur med onyttans lögn som romanens kärna. All god skönlitteratur, påpekar Östergren, bygger nämligen på författarens förmåga och fascination inför att ljuga. Om författaren däremot, likt politiker, har en tydlig agenda hämmas en stor del av det fria skapandet (Östergren 1983:8 ff.). Ordens förmåga att, till skillnad mot konkreta handlingarna, omvandlas till sannolika lögner lyfts fram av Östergren som ett sätt för den barnsliga människan att pröva sitt språk mot sin verklighet. I ett samhälle där politiker ämnar konstituera samhällets verklighet blir författarens uppgift viktig genom att påstå något helt annat om sin samtid (Östergren 1983:45 f.). Fascinationen inför lögnen återkommer i Östergrens sommarprogram i radio 1981 där han bland annat hypotetiskt målar upp jordelivet som en förlängning av ett Edens lustgård där sanningen härskar. Denna bild är enligt Östergren hemskt, fantasilöst och enahanda. Sanningen gör ju anspråk på att vara en medan lögnerna är desto fler, och skönare. Dessutom påpekar han att de tidigare så självklara sanningarna vittrar sönder i den moderna världen där människan får lita till sina egna hjärtan (Östergren 1981).

Vidare talar Östergren om fotokonstens behov av experimentlusta och laborerande med nya grepp, där parollen snarare bör vara ”frihet utan ansvar” än ”ansvar utan frihet.” På detta sätt tillåts konsten tala sitt eget språk och skulle i Östergrens visioner kunna resultera i att ”Expressiva, poetiska eller rent absurda bilder kunde understryka tendenser som i sig själva är absurda och som det någonstans heter 'förvränga verkligheten till igenkännlighet'” (Östergren 1983:85 ff.). Vi skall

återkomma till detta verklighetsförvrängande men först låta Östergren dela sina tankar om den verklighet som han ansåg befinna sig i runt 1980-talets början.

”Nu hade helvetet brakat loss, bomber och granater singlar ner över mitt kära Stockholm för det var Kris, Kaos & Krig” (Östergren 1983:48). Så beskriver Östergren sitt intryck av samhället i artikeln ”Om undergången”. I denna text råder det dock inte krig i dess bokstavliga bemärkelse eftersom det är fyrverkeriers knallar som utlöst Östergrens katastrofkänsla, en katastrofkänsla som dock ligger latent i form av dennes krismedvetande. Vari bottnar då detta krismedvetande? Sammanhanget vi får är 1980-talets ”senkapitalistiskt centraliserade, byråkratiserat alienerade, kort sagt förryckta samhälle” (Östergren 1983:61). Det talas också om ett samhälle där vi enbart kan trösta oss själva eftersom Gud dragit sig tillbaka, och där skräcken över ett liv utan självklara sanningar paralyserar människan (Östergren 1983:61 ff.). Detta tillstånd fångas av Östergren i en parafra på bönen Fader vår:

Paternoster, som är i himlen, vi känner icke ditt namn. Rensat från kulaker [ryska storbönder] varde ditt rike. Godtycke i himlen, så ock på jorden. Giv oss idag vårt glädjelösa bröd och räkna icke våra synder. Vi kan icke identifiera dem oss skyldiga äro. Ty vårt är ett liv utan makt och härlighet, nu och i evighet, amen.
(Östergren 1983:78)

Samtiden är kort sagt mörk enligt Östergrens egen utsaga och det ljus som sipprar fram handlar om konstens möjligheter. När ämnet blir Monet flödar Östergren i beundran och skönhetsbeskrivningar och talar om dennes konst som artificiella paradiset (Östergren 1983:137). Här återkommer alltså konstens verklighetsförvrängning som möjlighet för igenkänning, något som även berörs i Östergrens sommarprogram i radio innan publiceringen av *Gentlemen*. Ämnet för programmet är besvikelsen över den verklighet som inte ter sig som man önskar, vilket enligt Östergren väcker ett mänskligt behov av små visionsupplevelser. En väg genom hopplösheten och bort från vardagens bekymmer som omnämns är extasens känsla av upphöjdhet vilket t.ex. kan upplevas i rockmusiken. Dessa berusningstillstånd kan dock inte förevigas, enligt Östergren, eftersom den plötsliga extasen alltid landar i vardagens bittra enformighet (Östergren 1980b).

Den mörka samtiden kommenteras även i en tv-intervju med Östergren från 1980 där tanken om människors behov av visioner och utopier förs vidare. Anledningen till att människor håller fast vid tankemässiga utopier och drömvärldar likt bröderna Morgan är enligt Östergren hans samtids avsaknad av auktoriteter. Utöver dessa drömvärldar som auktoritetsersättare talar Östergren om funktionen av trygghet som både rekvisitan, alla de prylar som kantar texten, och de artistiskt utförda vardagsritualerna ämnar ge i *Gentlemen (Kulturen lever 1980)*.

2.2 Mottagandet av *Gentlemen*

Året är 1980 och Klas Östergren har tre romaner bakom sig när Bonniers den nittonde september ger ut vad som skall bli Östergrens definitiva genombrott, *Gentlemen*. Vi skall nu titta närmare på hur denna bok togs emot av samtidens litteraturkritiker. Jag har valt att använda mig av recensioner ur storstadstidningarna; Dagens Nyheter, Svenska Dagbladet, Aftonbladet, Expressen och Sydsvenska Dagbladet; eftersom dessas kritiker kan anses vara mest tongivande och dessutom når flest läsare. Syftet med ett granskande av dessa recensioner är inte en recensionsanalys i sig, utan ett verktyg för att placera *Gentlemen* i sin samtid.

Kritikerna var i huvudsak ense: *Gentlemen* skulle bli Klas Östergrens definitiva genombrott där han lyckats fånga samtidens språk, jargong och tidsanda. En generationsroman var skriven i ”det begynnande åttitalets [sic] nydekadenta, tingenriktade, egotrippande moderata individualism” (Franzén 1980). Östergrens språkkänsla, där detaljernas betydelse för romanens klangbotten är viktigare än intrigen, var enligt Engdahl (1980) omisskännlig. Förskjutningen från intrig till detalj framhävdades där berättaren ”har sin styrka just i att inte vara 'psykologiskt djupborrande'; det dröjer vid ytan, löser upp Henry i ritualer, äventyr, anekdotiska situationer” (Engdahl 1980). Engdahl fortsatte, i likhet med de övriga litteraturkritikerna, att hylla Östergrens vidgade fantasifullhet med inställningen att allting är tillåtet. Leijonhufvud (1980) var den enda av dessa fem kritiker som kritiserade Östergrens berättarglädje, och menade att det fanns en tendens att ”[språket rann] iväg lite för lätt med honom” vilket även antydades i beskrivningen av Henry som ”en levnadskonstnär utan kontakt med verkligheten.” Denna antydning till tveksamhet inför Östergrens krönikeliknande ytdröjande berättarstil återkom även senare bland vissa kritiker (Luthersson. 1999:608).

Vidare påpekade bland andra Franzén (1980) hyllandet av stil både till det yttre, exempelvis i form av beundran inför perfekta Duke-of-Windsorknutar, och till en mer genomgripande skildring av mänsklig värdighet. Engdahl (1980) talade om denna fascination för stil och manér som ett Östergrenskt estetiskt manifest där Henry gör vardagens handlingar till konst med syftet underordnat utförandet. En struktur som alltså skulle återspeglas även i Östergrens tidigare nämnda detaljfokus. Även fascinationen för rekvisita och prylar uppmärksammades av bland andra Franzén (1980) som beskrev gentlemännens lägenhet som ”ett monster av dekadent borgerligt-konstnärligt bric-à-brac.”

Den samtid som *Gentlemen* utspelar sig i ter sig ytterst mörk enligt alla dessa fem kritiker. Björkstén (1980) sade följande om romanens samhällsskildring: ”Här är det inte tal om den framtidsförtröstan som varje ny generation bekräftar [...] Det är mycket sent på jorden för dessa gentlemen”. Detta samhällets dunkel med korruption, makthavares dubbelmoral, offentlig lögn och

trygghetsfrånvaro återkommer i alla kritikers texter med civilisationens kristillstånd som genomgående tema. Engdahl (1980) benämnde till och med *Gentlemen* som en ”desillusionsroman.” Mitt i detta mörker fann dock Andersson (1980) ett stråk av ljus i konsten som en väg att härda ut. Leijonhufvuds (1980) avslutande ord sammanfattar vad dessa kritiker uppmärksammat menande att Klas Östergren skrivit ”en vemodig skröna om en ond tid, berättad med ett sjudjävla gott humör.”

3. Teori/Metod

För att i den senare analysen kunna belysa dekadensen i *Gentlemen*, skall vi nu fördjupa oss något i dekadensen som litterär inriktning, med sina rötter i Frankrike kring sekelskiftet mellan 1800-talet och 1900-talet. Inledningsvis under 3.1 behandlar jag dekadensens litterära historia där olika sätt att se på dekadens presenteras. Vidare definierar jag under 3.2 dekadensbegreppet som tillämpas i analysen mer precist och belyser aspekterna biologisk, ekonomisk, social och politisk samt intellektuell och känslomässig dekadens. Avsnitt 3.3 behandlar de artificiella flyktvägarna från förfallet medan 3.4 förtydligar den dekadente hjälten. Avslutningsvis förtydligar jag min metod och kommenterar denna under 3.5.

Precis som jag beskrivit i inledningen så uppfattas dekadens av dagens forskning utan någon värdering vilket är viktigt att hålla i minnet under redogörelsen för dekadensen. I stället är det som sagt först när en företeelse ställs i relation till något som man kan tala om ett bokstavligt förfall. Detta förfall kan röra olika områden där Ridge, i likhet med forskare som Andersen (1992), Ahlund (1994) och Lundberg (2000), menar att dekadenta verk kännetecknas av att de ”*implicitly or explicitly reflects the general obsession with social, political [and] moral decadence*” (Ridge 1961:22). Denna breda definition av dekadens är en av tre som Sjöblad (1975:32) urskiljer där de andra två är; dekadens såsom litteratur från en förfallsepok; eller den snävare definitionen begränsad av franska författare kring 1880-talet såsom Baudelaire, Bourget och Gautier. I enlighet med Ridges och Sjöblads breda dekadensdefinition ligger mitt intressefokus på hur verk tematiserar och analyserar individens och samtidens förfall.

3.1 Dekadensens historia – dekadent stil

Det oundvikliga förfallet har följt människan sedan tidernas begynnelse där alla myter har sina beskrivningar av vägen till och genom förfall av olika slag, vilket idéhistorikern Swart (1964) uppmärksammar genom att härleda den franska 1900-talsdekadensen till uråldriga mänskliga rädslor. Swart (1964:1-17) talar om olika religioner och myters betydelse för dekadens och syn på

förfall, där den kristna läran talar om upplevelsen av att leva i en ond, från godhet förfallen, värld. Kristendomens horisontella tidsperspektiv med en början och ett slut förstärker dessutom känslan av oåterkallelighet och kris inför en stundande domedag. De österländska religionernas cykliska tidsperspektiv förstärker i stället, enligt Swart, ångesten inför att ständigt återfödas till vår förfallna värld, varför strävan efter ett totalt utslocknande, eller nirvana, blir ett naturligt mål. Jag vill dock poängtera att vi bör undvika att förväxla religionens känsla av förfall med den litterära dekadensen. Detta eftersom Swart (1964:49) menar att Guds dödsförklaring och mänsklighetens upplevelse av hjälplöshet inför detta är central i 1900-talets dekadens.

När vi närmar oss dekadensen som litterär inriktning sker de första nedslagen i Frankrike, som i efterdyningarna av franska revolutionen anammat upplysningens idéer där kyrkan och religionen hade förlorat sitt starka fäste. Mot denna bakgrund framträdde det i Frankrike under mitten och slutet av 1800-talet flera av livsleda rastlösa intellektuella författare, däribland Paul Bourget, Théophile Gautier, Gustave Flaubert och Charles Baudelaire. Dessa författare började diskutera den moderna människans levnadsvillkor och synen på hennes skapandekonst där dekadensen så småningom blev central. Tankar som publicerades i tidsskrifter såsom *Le chat noir* och *Le Décadent*. Tankarna kring dekadens skiftade bland de intellektuella i Frankrike, där en grupp borgerligt moderna, lade tonvikten vid det nyskapande som möjliggörs efter förfall, medan andra mer tongivande konstnärer och författare vandrade njutande mot den katastrof som de upplevde att den moderna världen var på väg mot (Calinescu 2000:144 ff.).

Begreppet dekadent stil myntades dock först av den franske kritikern Désiré Nisard i sin *Etudes de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence* (1834). I denna skrift poängterar Nisard dekadensens estetik där han hävdar att detaljerna är av överordnad betydelse, vilket ger fantasin en viktig roll. Fritt flödande fantasi förlorar, enligt Nisards dekadenteori, kontakten med förnuftet och därmed verklighetsuppfattningen vilket medför en bedräglig förförelse. I och med detta konstaterande varnar, den i sammanhanget konservativa, Nisard människor för dekadenslitteratur som Victor Hugos med orden:

När vi säger att han [Victor Hugo] var en förnyare, är det ingen eloge vi ger honom. [...] Hos honom tjänstgör fantasin som allt [...] Förnuftet har ingen plats i hans verk. Inga praktiska eller användbara idéer, ingenting, eller nästan ingenting av det verkliga livet, ingen filosofi, ingen moral. (Nisard citerat i Calinescu 2000:147 f.)

Nisards påpekande av Victor Hugos fantasins autonomi från förnuftet kom att bli viktigt för dekadensen. Förnuftstankar med dess moraliserande, normerande och nyttopräglade karaktär strider verkligen mot dekadensens paroll om konstens varande för konstens egen skull, en uppfattning som gick tvärt emot de mer borgerliga litterära strömningarnas utilitarism (Calinescu 2000:147 f.).

Baudelaire uttrycker (ursprungligen publicerad 1859 i förordet till den franska översättningen *Nouvelles Histoires Extraordinaires* av Edgar Allan Poe) , som talesman för den dekadenta rörelsen, tydligt sina tankar om konsten som egennyttiga:

Poesin har, om man bara vill det allra minsta rannsaka sig själv, rådfråga sin själ och erinra sig sina stunder av hänförelse, inget annat syfte än sig själv; hon kan inte ha något annat syfte och ingen dikt kan vara så storslagen och så ädel, så i sanningen värdig namnet dikt som den som skrivits enbart för nöjet att skriva en dikt [...] Jag säger att om en diktare vägleds av ett moraliskt syfte försvagas hans poetiska styrka och man kan tryggt slå vad om att hans arbete inte kommer att hålla måttet. Dikten kan inte, utan risk att dö eller förfalla, liera sig med vetenskapen eller moralen. (Baudelaire 2003:157 f.)

Blir dekadensens idé *l'art pour l'art*¹ mycket tydligare? Kanske låter avslutningens tal om att dikten i kombination med vetenskap eller moral kan leda till diktens förfall paradoxalt med tanke på dekadensens bejakande av förfallet. Det centrala förfallsbejakandet rör dock upplösandet av rådande normer, ofta dikterade av dekadenternas antagonister, borgarna (Gogröf-Voorhees 1999:5 f.).

Förtydligandet av dekadenternas brytning med den traditionella bourgeoiselitteraturen manifesteras av Paul Bourget 1883 i dennes uppsats om Baudelaire i *Essais de psychologie contemporaine* , där han lanserade dekadenteorin, *Theorie de la décadence*, och den kulturella pessimistiska andan i begreppet *fin-de siècle*. I dekadenteorin belyser Bourget kontraktsupplösandet mellan individ och samhälle och framför därmed en individualistisk livshållning. Dessa tankar utvecklas genom att Bourget menar att det finns två samhällstyper, varav den ena betecknas som organiska samhällen och den andra som dekadenta samhällen. Organiska samhällen kännetecknas av kollektivism där individen är underordnad kollektivet medan dekadenta samhällen är individualistiska. Individualismen blir enligt Bourget en naturlig följd av tilltagande anarki vilket i sin tur beror på ett förfall av rådande hierarkier och värden. För att dämpa, eller kanske snarare överrösta, den tomhetskänsla som ett dekadent samhälles värdeupplösning resulterar i menar Bourget att människan söker mening och extas i andra verkligheter, såsom droger, sex och litteratur. De litteraturupplevelser författare som Swedenborg, Poe och de Quincy kan erbjuda jämförs till och med de artificiella paradiset opiumruset kan leda till. (Bourget 1885:23-32).

Precis som samhällets struktur bryts ned till individer talar Bourget om språkets förfall i följande parallell:

Une même loi gouverne le développement et la décadence de cet autre organisme qui est le langage. Un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot. (Bourget 1885:25)

1 'konsten, för konstens egen skull', en konstyn som sedermera användes som slogan av de franska dekadenterna kring sekelsskiftet mellan 1800-talet och 1900-talet. Uttrycket utarbetades 1835 av Théophile Gautier i förordet till sin *Mademoiselle de Maupain* (Ridge 1961:102 f.).

Samma lag [som den som styr samhället] styr både utvecklingen av och dekadensen hos denna andra organism, som är språket. En dekadent stil är en där bokens enhetlighet bryts ned för att lämna plats åt sidans självständighet, varpå sidan bryts ned och lämnar plats åt en självständig sats, och där satsen bryts ned för att lämna plats åt ordets självständighet. (Fritt översatt av Bourget 1885:25)

Bourgets betonande av språkets sönderbrytande vittnar starkt om inflytande av Nisards (se s.13) ord om detaljernas överordnade betydelse. När även språkliga barriärer, såsom kravet på enhetlighet, faller frigörs total konstnärlig frihet där tidigare traditioner, hierarkier och enhetstänkande inte längre kan hålla tillbaka den dekadente författarens/konstnärens ohämmade skapande. Därmed besannas citatets inledande mening där dekadens rymmer både framsteg och förfall såsom både orsak och verkan av varandra. Detta konstaterande kan rätta till vanligt rådande missuppfattningar om dekadensen som enbart mörkt och pessimistisk. I positiva ordalag vurmar Baudelaire i sin artikel "L'Art Philosophique" (troligtvis skriven 1859) för öppna gränser mellan olika konstarter:

Är det ett ofrånkomligt resultat av dekadensen att varje konst i dag uppvisar en sådan lust att göra intrång på de angränsande konsterna: att målarna introducerar musikaliska skalor, skulptörerna färg i sitt skulpterande, författarna plastiska medel i litteraturen, och andra konstnärer, de som angår oss i dag, en sorts encyklopedisk filosofi i själva den plastiska konsten? (Baudelaire i Calinescu 2000:152)

Bejakandet av den fria tillgången till tidigare skilda konstarters olika processer och medel medför en positiv syn på konstnärlig syntes, som paradoxalt nog resulterar i en ny enhet. Detta syntetiska enhetstänkande medför dock en större gränslös enhet där olika konstformer inte betraktas i domäner eller kluster (Calinescu 2000:151 f.).

Låt oss nu efter alla dessa upplyftande tankar om gränsöverskridande och framsteg fokusera förfallets förbrännande natur. Vi inleder med ett citat ur förordet i *Der Fall Wagner* (1888) där Nietzsche framhäver sitt uppehållande vid dekadens:

Vad som sysselsatt mig allra djupast är just problemet *décadence* – jag har haft goda skäl till det. "Gott och ont" är bara en variation på detta problem. Har man lärt sig tyda tecknen på förfall, förstår man sig också på moral – man förstår vad som döljer sig bakom dess heligaste namn och principer: det *utarmade* livet, viljan till ett slut, den stora tröttheten. *Moralen förnekar livet...* (Nietzsche 1992:7 f.)

Nietzsche påpekar att bejakandet av livet, som en lång kedja av förfall, är enda möjligheten att leva fullt ut. Om människan i stället lever tyglad av Nietzsches antagonister i kristendomen och dess moral begränsas livsmöjligheterna. När livet på detta sätt tillskrivs någon annan mening än livet självt, menar Nietzsche, mister livet dess mening, eftersom livet är till för att levas, upplevas och förbrännas intill minsta träflisa. Bejakandet i stället för bekämpandet av förfall blir en naturlig följd av sådana tankebanor, med dekadensens värdeupplösande natur som nödvändig för kulturell progression. Denna moraliska upplösning manifesteras på olika sätt i dekadent litteratur vilket vi kommer att behandla vidare i avsnitt 3.1.1. Nietzsches tankar kan ses som en utveckling av

Bourgets om individualismens frihet från normer², vilket även innebär att av människor skapade begrepp såsom sanning, lögn, fakta eller fiktion inte har något värde i sig själv. Först när begrepp som dessa ställs i relation till hur livet hjälps eller stjälps betraktar Nietzsche begreppen som värdeladdade (Calinescu 2000:164-169).

Det moraliska förfall som Nietzsche nämner, i kombination med den moderna människans frigörelse från religionen och hennes teknologiska framsteg bidrog i Frankrike under slutet av 1800-talet och in i 1900-talet till undergångsstämningar. Gud var död; människan utelämnad enbart åt sig själv. Allt medan vetenskapens och teknologins maskineri gick i ett rasande tempo. Mitt i detta mänskliga framåtskridande av kunskap och effektivisering spred sig en ångest med känslor av alienation, melankoli och tomhet. Allt gick så snabbt. Därav idén om att mänskliga framsteg kan betraktas som livsfientliga, människoförminskande och därmed till viss del dekadenta. Den klart tydligaste livsfientliga teknologiska utvecklingen under 1800-talet var utvecklingen av vapen. I dessa tankar vilar en av dekadensens paradoxer, nämligen att framåtskridande är dekadens samtidigt som dekadens är framåtskridande. Framåtskridande dekadens som jag nämnt i föregående stycke är förfallet av rådande normer för att möjliggöra kulturellt framåtskridande (Calinescu 2000:143).

Trots att det i dekadensen finns ett ställningstagande mot den borgerliga framstegstanken så finns det här en inkonsekvens. De forskningsframsteg och den teknologi som möjliggjorde artificiell njutning och verklighetsflykt (vad som nu skall betraktas som verklighet) togs nämligen emot med öppna armar (Kjellén 1985:80). Denna motsägelse anknyter till Nietzsches tankar om hur olika begrepp antar värdeladdning först i relation till deras sammanhang. I detta exempel handlade det i så fall om att målen, de artificiella verkligheterna, helgade medlen i form av vetenskapliga framsteg.

3.2 Definition av dekadens och dess aspekter

När jag använder begreppet dekadens fokuserar jag i likhet med Andersen (1992), Ahlund (1994) och Lundberg (2000) framför allt människans skildrade levnadsvillkor i en värld förfallen från ett övergripande normsystem. Upplösandet av värderingar som konstituerar både människans personlighet och verklighet medför en ambivalens; samtidigt som detta innebär frihet från hämmande normer kan detta innebära en känsla av främmandeskap inför denna nya verklighet. Den tomhet som dekadenslitteraturen speglar omtalas i termer som undergångsstämningar, melankoli och kaosupplevelser. Ofta finns det i litteraturen något centralt dekadensproblem där ett specifikt,

2 Bourgets påverkan på Nietzsche blir uppenbar i följande parafrasträknande citat: "Vad är kännetecknande för varje litterär dekadens? Att livet inte längre står att finna i helheten. Ordet blir suveränt och springer fram ur satsen, satsen breder ut sig och döljer hela sidans innebörd, sidan får leva på helhetens bekostnad – helheten är inte längre hel" (Nietzsche i Calinescu 2000:170). Jämför detta citat med Bourget 1885:25 (se s. 14 f.).

eller en viss kategori av, förfall relaterat till dess samtid skildras (Andersen 1992:18, 208 f.). Anledningen till att jag använder mig av denna breda definition är att jag med denna tror mig kunna fånga upp återkommande tendenser i *Gentlemen* som på ett tydligt och meningsfullt sätt återspeglar människans levnadsförhållande. Min förhoppning är att på detta sätt lyckas se något eller några dekadensproblem.

Jag skall nu i likhet med Andersen (1992:214-225) kategorisera olika aspekter av dekadens för att underlätta den kommande textanalysen. Dessa olika aspekter skall dock inte i det följande betraktas som avbockningsbara markörer för att avgöra huruvida en text skall betraktas skildra dekadens eller inte. I stället bör dessa förfallsmarkörer betraktas som symptom på dekadensens värdeförfall. Jag har här valt att inte behandla moralisk dekadens som en egen kategori, dels eftersom moralens förfall innefattas i värdeupplösningen som jag redan har utrett under 3.1, dels eftersom det moraliska förfallet manifesteras i flykten till de artificiella paradisen (se rubrik 3.1.2) i form av droger eller erotik.

3.2.1 Biologisk dekadens

Det finns åtminstone en del av dekadensen som alla människor med- eller motvilligt måste acceptera. Vi kommer alla att en gång dö. Celler bryts ned, hårstrån skiftar nyans, hudens elasticitet begränsas och vår rörlighet likaså. Det biologiska/fysiologiska³ förfallet är ett oundvikligt faktum som skildras i dekadenslitteratur. Förgängelse och död är inte på något sätt ett unikt motiv för dekadenslitteratur utan är central i flera olika litterära riktningar, inte minst i naturalismen. Nu innefattar denna biologiska dekadens dock mer än bara människans vandring mot graven. Utöver människans förfall, både på individ- och samhällsnivå, innefattar denna kategori miljöns/naturens och tidens förfall. Beträffande det tidsmässiga förfallet, så manifesteras detta bland annat genom skildrandet av en samtid i kris med en snart annalkande apokalyps. Till skillnad från naturalistisk litteratur betraktas det biologiska förfallet som ett motiv av flera för att belysa den centrala dekadens tematikens huvudproblem (Andersen 1992:214 ff, Ashley 2005:73 f.).

En del av den biologiska dekadensen är skildringar av sjukdom och sjuklighet som fungerar dels för att förstärka ett centralt dekadens tema, dels för att sjukdomen medför en medvetenhet om hälsan (Calinescu 1994:164, 167, Bernheimer 2002:9). Nietzsche säger följande om sjukdomen som en del av dekadensen:

3 Kombinationen mellan biologi och fysiologi används här för att förtydliga att förfallet innefattar såväl de levande organismerna som deras funktioner. I det följande kommer dock enbart biologisk dekadens användas för att beteckna detta fenomen.

En lång, alltför lång årsräcka betyder tillfrisknande för mig, - den betyder även tyvärr samtidigt återfall, förfall, periodik hos ett slags dekadens. Behöver jag efter allt detta säga, att jag är *erfaren* i frågor om dekadensen? [...] Att utifrån sjukoptiken skåda mot *sundare* begrepp och värden, och att åter å andra sidan ut ur det rika livets fullhet och självsäkerhet se ned i dekadensinstinkternas hemliga arbete – det var min längsta övning, min egentliga erfarenhet. (Nietzsche i Calinescu 1994:164)

Enligt detta mönster kan även samhällets, miljöns och tidens förfall medvetandegöra vägar genom denna dekadens, eftersom ljuset lyser som starkast i mörkret. Just sådana kontraster används t.ex. för att skildra och förstärka miljöns förfall där natur och industri/teknik kan fungera som varandras motpoler. Witt-Brattström (2007:66) menar dock, hänvisande till Ola Hansson, att det är meningslöst att konstruera sundhetsbegrepp för att kunna mäta kulturens sjukdomstillstånd. Alla sådana konstruerade motsatspar är därmed förutbestämda att kollapsa enligt dekadensens värdeupplösande natur.

Bröderna Goncourt (1864) talar om en annan sida av sjukdomen, nämligen att mänsklighetens ständiga framstegsjakt leder till en modern melankoli. De menar att konstant rörelse, ursinnigt arbetande och gränslös strävan leder till överansträngning och överproduktion som resulterar i den dysterhet som de tycker sig se vid slutet av 1800-talet (Calinescu 2000:153 f.). Dessa tankar knyter an till idé- och lärdomshistorikern Johannisson (2009) undersökning och utredning av melankolins historiska former där bland annat utbrändhet och överansträngning anges som förklaringar till melankoli. De som oftast drabbas av en sådan överansträngning med melankoli som resultat menar Johannisson (2009:225 f.) är högpresterande personer med en stark utvecklingsinstinkt. Detta högpresterande som resulterar i melankoli, i kombination med att överansträngning introducerades som medicinskt fenomen i slutet av 1800-talet (1890 i Sverige), stärker bröderna Goncourts analys av sin samtid i Frankrike 1864.

3.2.2 Ekonomisk och politisk dekadens

Även det ekonomiska förfallet finns skildrat som en av flera förfallsmarkörer i dekadenslitteratur. Utöver individens väg mot ruinens brant, knyter det ekonomiska förfallet an till ett politiskt förfall, som präglas av korrupktion och missförhållanden av maktfördelning, vilket för hela samhället mot konkurs. På detta sätt berör ekonomiskt och politiskt förfall även ett avståndstagande från makthavare och politiker, eftersom det bland andra är dessas normer och värderingar som dekadensen syftar riva ned. Skildrandet av fattigdom och kristider är inte heller detta ett unikt motiv för dekadenslitteratur, men återigen så ingår detta som ett led i skildrandet av en mer övergripande dekadent tematik och inte som det centrala temat. Det ekonomiska förfallet och skildrandet av maktmissbruk syftar också till att knyta en text till sin samtid, såsom den franska fin-de-

sièclelitteraturen gjorde (Andersen 1992:217 ff.). Denna samtidskoppling styrker Ahlunds (1994:197, 203) påpekande att dekadenslitteraturen är intresserad av sin samtid och även visar patos inför densamma, i form av civilisationskritik. I motsats till romantikerna tror dock inte fin-de-siècleförfattarna, enligt Ahlund, på social eller politisk idealism för världsförändring och förnekar alla sådana värden med ett drag av cynism.

Calinescu (2000:179) utvecklar skildrandet av samhällets ekonomiska och politiska dekadens och menar att värdemässiga konflikter först avspeglas på denna synliga nivå. Nedrivandet av t.ex. de härskande klasserna börjar med att missförhållanden belyses på ekonomisk/politisk nivå för att sedan leda till den krisartade punkt när rådande normer, lagar och institutioner är oförenliga med samhällets utveckling.

3.2.3 Social dekadens och dess arena

Även på det sociala planet kan man i dekadenslitteratur se en utveckling från ett förhållandevis rikt socialt liv mot en slutgiltig isolering där individen är totalt frikopplad från samhället. Denna frigörelse kan ses som ett symptom på dekadensens kontraktssupplösande mellan individ och samhälle, där isoleringen blir ett extremt symptom på individualismen. Däremot behöver en sådan isoleringsprocess inte ske genom fysiskt tillbakadragande. Om den dekadenta karaktären ändå isolerar sig från omvärlden så sker detta oftast i urban miljö. Isoleringen kan då gestaltas dels genom att en individ bokstavligen stänger in sig i sitt hem, dels genom att individen stänger in sig i sig själv och blir introvert. Denna introverta dekadenta karaktär, flanören, som låter sig dränkas av stadens larmande kakofoni är vanligt förekommande i dekadensromaner, och även i moderna och postmoderna romaner. Anledningen till att stadsmiljön fungerar som arena i dekadenslitteratur från sekelskiftet mellan 1800-talet och 1900-talet är att storstaden då, liksom nu, var den naturliga mötesplatsen för nya idéströmningar. Etablerade makthavares ideologier drabbade i städerna samman med nya tankegångar från okända intelligenta på frammarsch med influenser från olika länder. Sådana ifrågasättande sammandrabbningar medförde så småningom en upplösningsprocess av tidigare normer (Andersen 1992:219 ff, Kjellén 1985:73-83).

3.2.4 Intellectuell och känslomässig dekadens

Som jag tidigare har nämnt utgår den litterära dekadensen, som en del av den moderna rörelsen, från ett liv utan någon gudom med synpunkter på människans moraliska leverne. Med detta i åtanke kan en rubrik som intellektuell dekadens låta paradoxalt eftersom Guds död är ett led i intellektuellas krav på empiriska data.

Enligt Andersen berör det intellektuella och känslomässiga förfallet snarare ett kraftigt förstärkande av något av dessa två begrepp, med en obalans som resultat. Harmonin mellan polerna förnuft och känsla förfaller, vilket hos den dekadente hjälten resulterar i en fantasins verklighetsflykt, och den subjektiva artificiella verkligheten blir central. Känslan tar i detta fall överhanden och gör karaktären introvert med oförmåga att med intellektet uppfatta omvärlden objektivt. När känsligheten verkligen tar överhanden hamnar den dekadente karaktären i en neurosliknande hypersensibilitet. I sådana tillstånd är det vanligt med överreflekterande över bagateller. Känslolivets dekadens manifesteras alltså inte genom ett utplånande utan ett förstärkande där neurosen bidrar till en starkt subjektiv världsuppfattning. Om vi i stället betraktar den intellektuella dekadensen så finns det även här en överaktivitet. Intellektuell hyperaktivitet som dränker känslolivet resulterar återigen i en oförmåga att uppfatta den egentliga verkligheten (Andersen 1992:222 ff.).

I anknytning till Andersens resonemang skulle jag dock vilja kommentera användandet av begrepp såsom verklighet, subjektivitet och objektivitet. Dekadensens grundidé är ju som jag tidigare nämnt en värdeupplösning där relativismen och individualismen blir viktig. I enlighet med Andersens tankegångar betraktas dekadensen ur en normativ synvinkel, där han relaterar till en konstituerad verklighet som kan uppfattas objektivt, vilket blir lite missvisande. Jag skulle snarare vilja poängtera olika karaktärers subjektiva verklighetsuppfattningar som resultatet av intellektuell och känslomässig dekadens. Det ligger också nära till hands att tala om sensibilitet så att detta förfall närmar sig den biologiska dekadensen där tillståndet blir närmast medicinskt som Johannisson (2009:96-105) påpekar. Den känslomässiga elitismens njutande svärmod kan då mynna ut i en hypersensibilitet där alla intryck absorberas och gör livet outhärdligt. Den subjektiva upplevelsen har därmed blivit verkligheten.

3.3 Flykten till de artificiella paradisen

Hur skall man uthärda ett liv i en värld av dekadens där naturen, samhället och mänskligheten är av förfallets natur? En väg för lindring, eftersom lösning är ett otänkbart begrepp i dessa sammanhang, är att söka sig till en annan verklighet av konstgjord art, till de artificiella paradisen. Vi har redan till viss del berört detta under 3.1.1 med Nisards tankar om fantasin som en verklighetsflykt. Genom fantasin kan författare, musiker och konstnärer skapa konst för konstens skull där både skapandet och upplevelsen av konsten möjliggör en verklighetsflykt där normer inte längre får hämma det konstnärliga geniet. Det är alltså inte framförallt guld och gröna skogar som dessa artificiella paradis består av utan snarare en värld av anarki med ett bejakande av världens dekadenta tillstånd. En för dekadensromanerna grundläggande artificiell miljö är den arena där handlingen oftast

utspelar sig, nämligen i storstaden med dess lockande boulevarder. En lockelse som innebär både njutning av att hänge sig åt stadens puls och skräck inför att förintas av densamma. Dekadensens motstånd mot industrialismens teknokrati och dess framstegstankar, är anledningen till ambivalensen inför stadsmiljön (Kjellén 1985:73-83).

Om nu moralen är förfallen, vad hindrar människor från gränslöst njutande? Inte mycket menar Kjellén (1985:74) som talar om hedonismen som en drivkraft för artificiell njutning, vilket han exemplifierar genom karaktären Des Esseintes i Huysmans roman *À Rebours* (1883). Calinescu (2000:157 ff.) är inne på samma linje och menar att den dekadente Des Esseintes hängivelse till det artificiella också är en hängivelse till det perverterade som till fullo bryter mot alla normer. Just detta normbrytande upplever Des Esseintes som något ytterst njutbart, vilket kan exemplifieras i erotisk dekadens i stil med Markis de Sades. Des Esseintes uttrycker även sin förkärlek för det förkonstlade i önskan att verkliga blommor skulle kunna imitera de konstgjordas skönhet. Illusionen sätts alltså högre än den objektiva upplevelsen, vilket är ett typiskt dekadent drag.

Uttrycket *Les paradis artificiels* lanserades av Baudelaire när han 1860 publicerade boken med denna titel. Baudelaire, liksom flera andra dekadenta författare i hans samtid, framhöll narkotikans väg till artificiella paradiser som ett sätt att fly vardagens tristess och lidanden. Baudelaire talade om flykten till andra verkligheter genom narkotikan som en del av människans natur, och föreställer sig hur djävulen i Edens lustgård lockar människan att äta av den förbjudna frukten för att bli likt gudar. Vin, hasch och opium är dock inte de enda möjligheterna för att uppleva artificiella paradiser. I sina texter framhåller Baudelaire poesins, ordens, den av ord skapade illusionens möjligheter och jämför detta med drogens hallucinationer. Gautier (ursprungligen i förordet till 1868 års utgåva av *Les Fleurs du mal*) poängterar dock att drogens hallucinationer inte leder och inspirerar till fulländad poesi, åtminstone inte i berusat tillstånd. Författarens egen fantasi och drömvärld är, enligt Gautier, fullt tillräcklig för att kunna åstadkomma de mest häpnadsväckande paradiser (Gautier 2003:124 ff.). Rimligtvis kunde inte Gautier känna till huruvida författare som skapat, enligt honom fulländad poesi, varit påverkade av någon drog under skapandet. Essensen i Gautiers tankar är snarare att poesins artificiella paradiser ändå överträffar drogernas.

3.4 Den dekadente hjälten: Dandyn och flanören

Hur återspeglas då dekadensens tankar i dess karaktärer? Finns det någon dekadent hjälte att tala om? Sten Linder kommenterar dekadenslitteraturens hjälte enligt följande citat:

Den nyktra självkritik, varmed realisterna hos sig sökte utrota all romantisk begeistring, växte inom kort ut till en Hamlet-artad, förlamande och pessimistisk självreflexion. I stället för romantikens naive Taugenichts fick man så i stället blott en *desillusionerad och blaserad skeptiker* [min kurs.], ännu mera kraftlös än denne. Denna

överreflekterade Hamlet-typ med sin *självupptagenhet* [min kurs.] och skepsis blir fullkomligt förhärskande i sekelslutets litteratur som en direkt frukt av själva den naturalistiska litteraturteorien; dennas deterministiska åskådning, för vilken människorna blevo till viljelösa automater, verkade direkt förlamande på viljolivets, liksom dess principiella psykologiska självdissektion och fruktan för sentimentaliteten ledde till känslolivets utarmande. Den naturalistiska romanens hjälte kom med naturnödvändighet att lida av vilje- och känsloparalysi. Icke minst i den nordiska litteraturen blev *den svage mannen en romantyp* [min kurs.]. (Linder 1930:327 f.)

Den desillusionerade, skeptiske, svage mannen (den dekadente hjälten framställs huvudsakligen som man) är enligt Linder produkten av den tidigare naturalistiska litteraturteorin där industrialismens krafter automatiserat och förlamat människan. Ahlund (1994:203) menar att denne överreflekterande hjälte i sig själv kan betraktas som ett dekadensfenomen samtidigt som hjälten reflektioner rör just samtidens dekadensstillstånd. Således får den dekadente hjälten dubbla funktioner i romanen där samhällets förfall dessutom katalyserar hjälten individuella dekadens på grund av hans överreflektion.

Anledningen till denna sinnenas känslighet menar Johannisson (2009:125-145) är *ennui*; den existentiella melankolin i en värld i värdeupplösning och kris. Detta tillstånd yttrar sig framförallt genom de två huvudkänslorna äckel och leda. Äckelkänslan å ena sidan, grundar sig delvis i upplevelsen av det materiellas meningslöshet och riktar sig, till skillnad mot ångesten, mot en specifik företeelse eller ett visst objekt. Ledan å andra sidan, representerar ett absorberande *ingenting*, där världen totalt mist sin glans, doft och smak. Till skillnad mot helt vanlig långtråkighet är denna leda aktiv, vilket även innebär att den kan förklädas i t.ex. flanören eller dandyn, dessa elitister som väljer sitt utanförskap. Å ena sidan, flanören som döljer sin leda i distansen till sin omgivning när han sitter vid sitt cafébord eller rör sig på stadens gator, ständigt observerande andra människor. Denna karaktär kan delas in ytterligare två typer: för det första den europeiskt extroverte som dämpar sin leda genom att levandegöra det han ser, för det andra den skandinaviskt introverte som genom observation döljer sin egen levnadsoförmåga.

Å andra sidan har vi dandyn som kamouflerar sin leda i extravagans som Kjellén (1985:82 f.) kallar ”spartansk-stoisk heroism förena[t] med sober elegans” där det både finns ett tydligt avståndstagande från etablissemanget och proletariatet. Avståndstagandet från etablissemanget tydliggörs genom dandyns normlöshet medan distansen till proletariatet tydligast synliggörs i dandyns förfinade yttre. Johannisson (2009:145-151) fortsätter dessa tankar och talar om dandyns självvalda outsiderstatus, starkt präglad av kulturell elitism. Detaljen är av yttersta vikt både i klädsel och gester som ett tecken på förfining. Även Baudelaire talade om dandyns mål att göra sig själv till konst och beskriver hans alter ego Samuel Cramer i *Le Fanfarlo* (1847) som: ”[un] créature malade et fantastique, dont la poésie brille bien plus dans sa personne que dans ses œuvres” (”en enastående, sjuklig varelse vars poetiska lyskraft gjorde sig mer bemärkt i hans fantastiska

personlighet än i hans verk”) (Baudelaire 1987:60, 8, sv. övers. Östergren). Alltså kan vi hos dessa dekadenta hjältar, dandyen och flanören, återigen finna det konstlade och det överreflekterade som ett sätt att hantera omgivningens och individens förfall.

Dandyismen är inte något tidsmässigt isolerat fenomen vilket Bracewell uppmärksammar med exemplet David Bowie. Bowie presenteras som en outsider från förorten som genom kombinationen av denna uppväxt och sitt polerat pråliga yttre gör revolt både mot sin hemmiljö och etablissemanget. Bracewell talar om Bowie som en länk mellan *fin-de-siècle* och *fin-de-millennium* med en ny fascination för det artificiella i allmänhet och science fiction i synnerhet. Science fiction blev för Bowie en symbol både för verklighetsflykt men också en påminnelse om vetenskapens förmåga att förinta, med atombomben från Hiroshima i minnet (Bracewell 1998:193 ff.).

Vidare urskiljer Ridge i rubriksättningen av *The Hero in French Decadent Literature* (1961) några övergripande komponenter hos den dekadente hjälten och väljer epitet som estet, intellektuell/tankemässig hjälte, kosmopolit, pervers och som den metafysiske hjälten. De kvinnor som återges i dekadensromaner porträtteras ofta som *femme fatales* och får symbolisera längtan efter något annat här i världen som i brist på bättre uttryck kan kallas kärleken, eller den artificiella livsmeningen.

3.5 Metodprecisering med kommentar

För att kunna urskilja människans upplevelse av och ambivalens inför individens och samtidens dekadens har jag valt att låta uppsatsens teori och metod smälta samman. Min metod handlar nämligen om att applicera dekadenteori på *Gentlemen* genom associativt tolkande närläsning för att urskilja viktiga kategorier (rubriker) som påvisar romanens dekadenta drag.

Palm (1998:161) talar om tolkning som en form av kontextualisering bestående av, dels en intern kontext som ställer de enskilda textavsnitten i relation till texten i sin helhet, dels en eller flera externa kontexter som innebär att läsaren för in kunskaper och erfarenheter som inte redan finns explicit i texten. Den interna kontexten är för mig viktig när jag urskiljer övergripande teman för analysen, där romanen betraktas som en enhet, medan den externa kontexten framförallt sker genom att aktivt söka efter dekadestematik. Dessutom fungerar bakgrundsmaterialet av Klas Östergren kring tillkomsten av *Gentlemen* tillsammans med recensionerna av densamma som texttexternt materiel för att belysa och befästa analysen. Det textinterna fungerar på detta sätt framförallt för att undersöka hur dekadensupplevelsen skildras medan det externa belyser verket från sin samtid eller genom teorin om dekadens. En sammanblandning av internt och externt blir dock oundvikligt eftersom texttolkningen alltid sker osynligt och ständigt i rörelse (Palm 1998:161).

Viktigt att poängtera är också Barthes tankar om verk och text. Han menar att närläsning med texttolkning skapar en ny text med utgång från det undersökta verket och inte verkets ”egentliga” text, eftersom läsningen sker med utgångspunkt från ett uppmärksammande av en specifik tematik (Barthes 1971:381). Således är inte min tolkning den enda möjliga eftersom applicerande av andra teorier skulle fokusera andra delar av romanen. Dessutom finns det en empirisk fara i att försöka urskilja övergripande teman genom att utgå från en definition eftersom definierandet i sig rymmer tolkningsmöjligheter. Trots dessa invändningar tror jag mig ha funnit en teori och metod som kan plocka fram en övergripande intressant tematik i *Gentlemen* som påvisar mer än normativa rekvisitainriktade studier skulle ge.

4. Analys/Diskussion

I den följande analysen med kommentarer utgår mina resonemang från rubrikernas teman: ”De tre musketörerna” (karaktärerna Klas, Henry och Leo), ”Den svarta samtiden”, ”...och vägarna genom den”, ”Den förbannade lojaliteten” samt ”Den djupgående ytan”. Den inledande analysen av huvudkaraktärerna blir mer detaljinriktad än den resterande. Syftet med detta är att först fokusera detaljmässigt dekadenta drag, för att därefter kunna koppla dessa detaljer till dekadensens mer djupgående funktion i *Gentlemen*. När jag från och med nu refererar till Östergrens *Gentlemen* sker detta enbart med sidhänvisning inom parentes för att öka läsbarheten.

4.1 De tre musketörerna

I början av *Gentlemen* för Östergren läsaren in i en stor våning på Hornsgatan i Stockholm. Denna dunkelt inredda våning med fördragna gardiner och välfyllda bokhyllor blir den huvudsakliga mötesplatsen för sällskapet BBB; Berest, belevad, beläst; ett sällskap där huvudpersonerna bröderna Henry och Leo Morgan samt romanfiguren Klas Östergren utgör stommen, delvis eftersom det är dessa som huserar på Hornsgatan. BBB grundades dock långt innan dessa herrar då bröderna Morgans farfar Morgonstjärna, eller ”Jazzbaronen”, var dess ständige sekreterare. Sammanslutningen bestod då av ”äldre och kultiverade herrar som spelade biljard, kort och drack grogg” (37). Traditionen av manlig gemenskap, med de drag av förfining som namnet BBB återspeglar, fortsätter i *Gentlemen* med Henry som dess förgrundsgestalt. Vad präglar då denna gemenskap? Till att börja med finns det en uppenbar upphöjdhet från det övriga samhället, enbart i valet av namn på detta sällskap vilket ger herrarna observatörens blick på konsten, samhället och livet. Klas kommenterar hans och Henrys inställning till sig själva och sin omvärld redan tidigt i handlingen:

Henry och jag försökte medvetet men förgäves hålla världen på distans, låsa in oss – han hade mycket klara visioner om just oss två som ett par kreativa dynamos som behövde all världens frid för att kunna alstra den livsviktiga Konsten – men vi hade för tunna dörrar. (40)

Henry pekar här på ett exklusivt avståndstagande från samhället med en viktig uppgift, nämligen att skapa konst med stort K. Konsten är som synes viktig för denna gemenskap och vad som upphöjs är just konsten och skapandet i sig vilket påminner om dekadensens konstsyn, *l'art pour l'art* (Ridge 1961:102). Avståndstagandet från samhället för dock även tankarna till storstadens dekadenta arketyper som dandyn och flanören med deras förfining, elitistiska drag och fallenhet för observation snarare än aktion (Johannisson 2009:141-151). Henry fortsätter att poängtera sammanslutningens elitistiska tankar och talar längre fram i romanen om sig själv, Klas och Leo som tre vise män, ständigt spanandes efter tecken på Stockholms himmel, ”oantastliga i [sin] visdom” (313).

Att lägenheten dessa sammankomster utspelas i är dunkel med fördragna gardiner inte bara förstärker avståndstagandet utan återspeglar också en syn på livet där ”Natten finns [...] som en ständig möjlighet [...] Det är bara att dra för gardinerna och låtsas” (37, 66). Natten som här omtalas som en möjlighet till att låtsas, återknyter till det föregående citatet där Klas poängterar att försöken att stänga ute världen var förgäves. Med andra ord lyckas världen utanför Hornsgatan och BBB sippra in i lägenheten till den grad att gardiner måste dras för så att mörkläggningen av lägenheten möjliggör nattens frid och lugn. Denna frid från omvärldens bekymmer gör sig påmind i en slagdänga som Henry diktar ihop inspirerad av jazz och vin:

Om flickorna svika
och fickorna sakna både öre och spänn
så kvitta det lika
vi drömma oss rika, vi är gentlemen (55)

Att drömma sig bort blir här återigen en inställning som dessa gentlemen antar där ekonomisk dekadens, fattigdom av både kärlek och pengar, kompenseras av gentlemannahållningens illusoriska värld. En del av drömmandet i denna specifika situation är att Henry och Klas valt att, trots den i övrigt skrala kassan, festa upp de tiotusen kronor som Klas fått i försäkringspengar efter att han tidigare blivit bestulen på näst intill alla sina ägodelar. Denna brakfest med hemkokad hummer och torrt och svalt vin ur höga kristallglas blir ett sätt för dessa herrar att iscensätta ett liv i lyx och flärd, en inställning till livet som även återspeglas i medvetenhet om deras utseende likt den dekadente dandyns (Kjellén 1985:82 f.). Det omedelbara extravaganta spenderandet när pengar finns till handa återkommer i *Gentlemen* och omtalas i ordalag som ”Ceremonin [och] högtidligt” (85) vilket återigen pekar på brödraskapets upphöjdhet från det alldagliga samhället.

Sammanfattningsvis menar sig alltså dessa tre exklusiva gentlemän ha något viktigt att säga om konsten och livet. Detta återspeglas i deras fysiska avståndstagande från samhället, dekadenta idéer som *l'art pour l'art* och deras förfinade gentlemannahållning liknande dandyns eller flanörens. Vi skall nu titta närmare på vad vars och ens livsöde säger om livet och dess dekadenta tillstånd.

4.1.1 Klas – den förfallne författaren

Vi får redan i en tillbakablickande inledning i *Gentlemen* veta att någon, som visar sig vara en av romanens huvudpersoner tillika berättare Klas Östergren, fått utstå väldiga prövningar och landat i isolerat mörker där hans yttre och inre tillstånd skildras enligt följande citat:

Vedervärdig är jag. Under den här löjligen tweedkepsen håller mitt rakade och misshandlade huvud så sakteliga på att återfå sina forna proportioner. I den mån det nu kommer att lyckas. Jag har redan åldrats med häpnadsväckande hastighet, detta Barnens och det svenska valets år 1979. Jag har fått nya rynkor och ett slags ryckningar, tics, under ögonen. Det ger mitt ansikte ett visst härjat, ehuru inte helt missklädsamt drag. Som blott 25-årig håller jag redan på att åldras som en Dorian Gray. Jag kunde inte tro att det var möjligt att förbrännas och förtvina så här brutalt i det konserverande, antikvariska mörker som alltid funnits som en skrämmande möjlighet i denna våning. När som helst kan jag med uppståndande av mina allra sista krafter [...] ta mig härifrån. Men jag gör det inte. Det finns ingen återvändo. (7 f.)

Jämförelsen med Dorian Gray för uppenbart tankarna till dekadens eftersom författaren till *The Picture of Dorian Gray* (1891), Oscar Wilde, var tongivande i den engelska litterära dekadensen (Lehan 2009:61). Utöver denna tydliga allusion speglar detta citat biologisk dekadens i Klas åldrande och kroppens härjade yttre som förbränts av mörkret. Samtidigt som Klas upplever detta tillstånd av förfall, poängterar han i citatets sista rad att han avböjer möjligheten att lämna mörkret, med motiveringen att det inte finns någon återvändo. Detta medvetna val vittnar starkt om dekadensens förfallsbejakande eftersom förfallet i sig är oupphävbart (Calinescu 2000:148). Situationen likt den ovan återkommer under romanens gång för Klas, särskilt under hans intensivt isolerade skrivperioder med scenarion som följande:

Det stinker här inne, luktar en osannolik blandning av smutsigt djur och stor litteratur [...] Det är redan längesedan som jag kunde hålla dygnen isär, räkningen på datum och den tid jag tillbringat i denna självpåtaga fängenskap [...] Vidrig är jag alltjämt. Håret under den löjligen engelska tweed-kepsen börjar bli långt igen och jag har fått ett glest, illa passande skägg som ser ut att när som helst lossna och frigöra sig från det utmärklade ansiktet. (312)

Återigen får vi se tecken på biologisk men också social dekadens eftersom isoleringen från omvärlden i form av en självpåtagen fängenskap är central. Den sociala aspekten av dekadensen gör sig också tydlig när vi följer utvecklingen av de sammanhang som Klas vistas i. I romanens inledning, kronologiskt sett, har Klas ett någorlunda brett socialt sammanhang genom klubben där

han boxas (9) och golfklubben där han arbetar och även möter, av samhället ansedda, mäktiga personer (20 ff.). Därefter begränsas Klas sociala umgänge till att huvudsakligen bestå av bröderna Morgan för att slutligen hamna isolerad på Hornsgatan (312). En sådan social utveckling speglar enligt Andersen (1992:219 f.) något övergripande dekadent samhällssystem som yttrar sig genom denna desocialiseringsprocess. En rimlig tolkning av anledningen till Klas gradvisa isolering har att göra både med viljan att färdigställa pastischen på *Röda rummet*, och Henrys uppmaning: ”Bliv min Boswell” (311) som alluderar till James Boswell som ställföreträdande tecknade *The Life of Samuel Johnson* (1791) (Algulin & Olsson 1995b:236 f.). Pastischen på *Röda rummet* var i sig tänkt att vara en känga åt etablissemanget. Det monument som skulle resas över bröderna Morgan skulle dock om möjligt avtäckas ännu obehagligare sanningar kring etablissemanget och Makten, som vi återkommer till i avsnitt 4.2 där den svarta samtiden är i blickfånget. Mekanismerna bakom Klas isolering handlar om, som han själv kommenterar det en drivkraft ”att berätta sanningen om Henry och Leo Morgan och kanske var det också en viss terapi för att härda ut, mitt enda sätt att slå ihjäl väntan och ångesten, vår tids omisskännliga signum” (411). Utöver avtäckandet av sanningen handlar Klas isolerade skrivande alltså även om konsten och skapandet som en väg för att uthärda den mörka samtiden, vilket jag återkommer till i avsnitt 4.2.1.

Vi får efter några sidor reda på att Klas redan 1978, ett år innan han blickar tillbaka, funnit sig utblottad så när som på två skrivmaskiner eftersom inbrottstjuvar tagit tillfället i akt när Klas varit från staden. I detta plötsliga tillstånd av ekonomiskt förfall upplever sig Klas vara bestulen på allt och stadens gator ter sig därefter, ”hala, blanka, dystra och vemodiga” (12). Eftersom Klas i detta läge är totalt pank blir han tvungen att söka ett arbete och hamnar då som ”gräsklippare” ute på en golfklubb som beskrivs som en idyll. Klas talar om idyllen som ”ett tillstånd av stillastående” (17) och avslutar detta resonemang med att idyllen trots sina lockelser är en ohållbar plats att vistas i eftersom ”Hotet om brutal förändring är [...] ett grundläggande villkor för den mänskliga existensen och så pass ofta som hotet blir verklighet kan man med all rätt kalla denna existens för i grunden tragisk” (18). Precis som citatet vittnar om beger sig Klas bort från den lantliga idyllen till storstadens hotande larm för att bevittna mänsklighetens tragik.

Utöver tecken på ekonomisk, social och biologisk dekadens finner vi hos Klas ett gentlemannamässigt förhållningssätt till sin undergång, likt dandyns extravagant förklädda melankoli (Johannisson 2009:148). Klas påpekar medvetenheten om sitt yttre och uttrycker att:

Det kändes flott och lyxigt att gå omkring i kostym och slips hela dagarna utan att utträtta någonting. Jag låtsades inte om att jag var på väg att gå under, att jag var på väg att bli riktigt allvarligt sjuk. Om jag gick under så skulle det ske med värdighet” (415)

Denna uppklädda tillvaro av *ingenting* påminner starkt om den dekadente dandyns förfinade förfall (Johannisson 2009:145). I stället för att paralyseras av undergångens hot väljer Henry att klä upp sig för att möta sin domedag.

Sammanfattningsvis återspeglar Klas en förfallen och förfinad författare. Han är medveten om sitt eget förfall i biologisk och social mening, samtidigt som han anser sig tvungen att genomleva detta. Författandet syftar till att belysa etablissemangets oegentligheter där skrivandet dessutom fungerar terapiartat för att uthärda den mörka samtiden. Därmed går Klas likt en gentleman och dandy under med värdighet.

4.1.2 Henry – den sobre mytomanen

Om Klas är medveten om sitt yttre och manér så är Henry Morgan närmast besatt av detta vilket blir tydligt redan i inledningen av *Gentlemen*:

När han [Henry] fått på sig ett par bruna byxor, en finrandig skjorta, vinröd pullover och hundtandsmönstrad tweedkavaj, gick han fram till spegeln för att knyta sin slips med den där knepiga Duke-of-Windsor-knuten. Han kammade sig noga och tittade länge i spegeln. Hans bild var en bild av den perfekta gentlemanen, en mystisk anakronism [...] (10 f.)

Återigen är det dandyidealets extravagans som personifieras. Denna gång i Henry och hans sken av förmögenhet (187) men även i flotta vanor som att lämna in sin smutsvätt till ett tvätteri (48). Dessutom poängteras i citatet ovan att Henry är en anakronism, otidsenlig och därmed en självutnämnd outsider, likt dandyn (Johannisson 2009:145), vilket bland annat återspeglas i hans klädesval men också i hur han senare i boken talar om jazzen som den främsta och djupaste musiken i popens och rockens tidsålder (211 f.).

Ytterligare en dimension av Henrys gentlemanmanér är hans förmåga att göra konst av sig själv och sina vardagssysslor i sann dekadent *l'art-pour-l'art*-anda:

Henry gjorde alla dessa vardagliga procedurer till omständliga akter fulla av finesse och raffineman. Han talade alltid om Kokkonsten, Städkonsten och Rakkonsten. Att iaktta Henry när han rakade sig med tvål, borste, kniv och strigel var ett verkligt skådespel. (67).

Alla dessa olika konststycken som Henry utför sker vanligtvis utan publik vilket är intressant att uppmärksamma eftersom detta förstärker konstens egennyta. Konsumtionen ter sig i detta sammanhang oväsentlig medan skapandet är det viktiga och meningsfulla. Vi återkommer till Henrys vardagskonst i avsnitt 4.2.1 där vi skall se hur denna konst fungerar som ett sätt att uthärda den svarta samtiden.

Under bokens gång markeras flera ord typografiskt genom kursivering som epitet till Henry, vilka stämmer överens med egenskaper som t.ex. Ridge (1961) urskiljer hos den dekadente hjälten.

Vi finner Henry ”*charmören*” (70) som är mån om sitt yttre, vilket vi tidigare berört och påminner om den estetiske hjälten som gör sig själv till konst (Ridge 1961:102); Henry ”*sybariten*” (72) och ”*le gourmand*” (51), som njuter av sex, sprit, cigaretter och god mat; Henry ”*le boulevardier*” (236) som flanerar gator i storstäder som Paris, Rom, London och Stockholm där han observerar sin omgivning. Detta är bara några av alla de epitet som tillskrivs Henry men speglar några egenskaper hos den dekadente hjälten. Den egenskap hos Henry som är uppenbart likt Ridges (1961:67) dekadente hjälte är kosmopolitens, där Henry verkligen gör skäl för sitt medlemskap i BBB efter sina resor jorden över. Huruvida alla dessa resor nu företagits i verkligheten avslöjas aldrig för läsaren. Det finns nämligen en reservation kring detta, eftersom en egenskap hos Henry som framträder framför andra är mytomanin, fascinationen för lögnens förskönande förmåga (311), som vi skall återkomma till under avsnitt 4.2.1. Målet för resandet skall vi dock uppehålla oss något vid med följande citat som utgångspunkt:

Men hela denna Henrys odysse genom Europa gick inte ut på att söka någonting, leta efter sanningen med varat och existensen [...] Henry sökte ingenting, han flydde någonting. [...] Han lärde sig helt enkelt att leva och var så in i helvete nyfiken på allt att han jagade vidare, ville se mer, så mycket att han fick se sig mätt. Han ville se, höra, lukta, smaka och förbränna allt som kom i hans väg och det var därför så många tog honom för en enastående modig ung man som vilken dag som helst skulle kunna bli hjälte i ett lämpligt sammanhang. Det var fel, Henry var bara en Sven Dufva utrustad med osläcklig törst och aptit på livet. (212)

Sanningen är som sagt inte central för den notoriske lögnaren Henry varför hans resa inte syftar till att finna svar på livets gåtor. Som citatet ovan säger är det i stället tal om en flykt som inletts genom att Henry rymt från sin militärtjänstgöring (172 f.), och därmed är på rymmen från försvarsmakten och etablissemangets ramverk. Henry tydliggör att han också tar ”adjö av Stockholm, Greta och Leo, farfar och Maud och W.S. och allt som dittills hållit honom fast” (175). En rimlig tolkning av Henrys flykt utifrån dessa citat är att han rymmer från alla förväntningar, förpliktelse och rådande normer där försvarsmakten får symbolisera den övergripande normgivaren; ett sätt att likt dekadenterna ta avstånd från etablissemanget och dess rådande normer (Calinescu 2000:148 f.). Denna frihet och flykt är dock inte helt oproblematisk för Henry eftersom han ändå förnimmer en ansvars känsla:

Henry var så förgrämd över saker och ting att han försökte låtsas som om han inte brydde sig om ett enda dugg. Livet var en axelryckning, en klackspark. Men det var nog bara en trotsig reaktion. [...] För att härda ut med denna tunga börda av moraliskt ansvar måste han låtsas att han inte hade någon känsla för ansvar alls. (45)

Vad Henry upplever är alltså ambivalensen inför ansvars känslans varande och förfall vilken han hanterar på sitt vanliga sätt, med lögnen och den yttre förnekelsen. Han uttrycker också en rent fysisk motvilja i form av illamående när ansvar nämns (192), samtidigt som det är just ansvar och lojalitet han uppvisar mot sin bror Leo (393).

Desto längre historien framskrider och den mörka samtiden framträder desto mer utrymme får pessimismen för Henry vilket han ger uttryck för under sin tid i Berlin: ”Efter en styv månad i regn och dimma, flott och rök och sot och fukt i Berlin var Henry på väg att bryta samman. Ingenting hade hänt och han tyckte inte ens det var roligt att festa längre” (201). Ledan har här fått grepp om Henry så pass att inte ens alkoholens rus kan uppbringa något liv i tillvaron. Detta isolerade tillstånd av leda och social dekadens yttrar sig i biologisk dekadens i Paris genom att Henry konstaterar att hans spegelbild åldrats (236). När Henry sedan återvänder till Stockholm efter sina år i exil kan han inte förlikas med hur Stockholm blivit, där det gamla rivits ned för att det nya skall få mer plats. I stället isolerar han sig alltmer på Hornsgatan ”där farfaderns cigarrök fortfarande hängde kvar i de tunga draperierna” (257). Leo blir den som får höra Henrys alla historier men blir bara uttråkad och tycker att Henry lever i en skenvärld.

Sammanfattningsvis är Henry dekadensens konstideal *l'art pour l'art* personifierat. Detta blir synligt genom hans vardagskonstnärskap, där både hans utseende och vardagssysslor förvandlas till konst, som framförallt existerar för dess egen skull. Vardagskonsten fungerar dessutom som ett sätt att fly den mörka samtiden, vilket även lögnen och anekdoten gör för att hantera ambivalensen inför förväntningar på ansvarstagande.

4.1.3 Leo – illojalitetens kungliga hovleverantör från Helvetet

När Henrys bror Leo gör entré i *Gentlemen* så sker detta drastiskt under en av BBB:s extravaganta brakfester enligt följande citat:

Vi satt nog alla och smuttade på cognacen – stämningen var som allra bäst och bordet hade som brukligt antagit slagfältets skepnad, fullt med kaffekoppar, glassfat, askkoppar, omkullvräta tomflaskor och solkiga servetter – då drog det en isande vind genom rummet, en fläkt från omvärlden, en osalig ängel slog upp dörren och skingrade dimmorna, röken, spritångorna, skratten, *die Stimmung* [stämningen], kort och gott. (87)

Uppenbarligen är det inte någon festprisse som äntrar scenen eftersom den uppsluppna stämningen byts ut mot en isande vind. Den osalighet som sprider sig i rummet förstärks när Klas frågat hur Leo haft det i New York, vilket Henry tidigare sagt var Leos vistelseort, och får svaret: ”Husen var fulla med magma som om hela stan var byggd på en vulkan och det glödde och pulserade i skyltarna och fönstren och man trodde hela tiden att det skulle läcka ut någonstans. Jag gick mest på bio...” (89). Beskrivningen är av närmast hallucinatorisk art och skapar enbart förvirring hos Klas som sedan får reda på att Leo inte varit i New York, utan på ”dårhus” (89).

Bilden av Leo utvidgas sedan genom att vi får reda på att han redan som ung var att betrakta som sjuklig med samma symptom vid alla sjukdomar: ”ojämn puls, intill döden gränsande matthet och

en absolut obefintlig vilja till tillfrisknande” (95). Den sjuklighet i form av ovilja inför tillfrisknande som Leo personifierar liknar dekadensens bejakande av förfallet, som här exemplifieras genom sjukdomen. Man skulle till och med kunna göra jämförelsen med Leo som en dekadent ”negation of life” (Ridge 1961:54) eftersom han likt Ridges dekadente hjälte uppehåller sig vid döden snarare än livet. Detta tydliggörs i Klas kommentar att: ”Leo Morgan var märkt av döden, fixerad vid döden och utforskade döden med den outtömliga frenesi som bara den dödligt förskräckte kan visa prov på” (96). I unga år tog denna dödsfascination sig uttryck i en episod när Henry finner Leo på deras hemliga vind, med uppmärksamheten riktad ner i mikroskopets okular, obducerandes en död kattunge (98). Därefter blir poesin i stället arenan dit Leos morbida intressen förpassas vilket leder till att hans namn betraktas som ”en stämpel som garanterar Kungliga hovleveranser från Helvetet” (93). Inte nog med detta dödsfokus, till skillnad mot den poesi som producerades när Leo 1962 publicerar sin första diktsamling, *Herbarium*, så fanns där inte heller någon kärlek, vilket Klas kort och gott kommenterar som, ”bra” (177).

Leos fascination är dock vidare och mer specifikt än bara för döden, med ångestens paralyserande effekter som centrala. Den utlösande faktorn till denna fascination var när han som barn upplevt fenomenet i en huggorms hypnotiserande blick. Han konstaterar då följande:

[...] det är lätt att sprida ångest, fast det är svårt att göra det snyggt. Ormen skrämmer just genom sin gåtfulla precision – sin hemlighetsfulla stringens; ormen är ett spräckligt band, en kabel laddad med giftig ångest som kan lamslå ett helt logement fullt av vuxna män; ormen är tyst, ingen kan höra dess hjärta, bevekas av dess ögon ty ormen har inget behov av tröst. (118)

I och med detta följer en insikt hos Leo om hans egen förmåga att sprida ångest med sina ord, i kombination med en otröstlighet inför den verklighet som han befinner sig. Ångesten och pessimismen är central i Leos poesi, på samma sätt som i den dekadenta diktningen. Mörkret finns alltid och både skrämmer och fascinerar.

När *Herbarium* publiceras omnämns referenser till diktare som Arthur Rimbaud, vilken av t.ex Algulin och Olsson (1995b:446 ff.) betraktas som dekadent, delvis på grund av hans frigörelse från rådande poetiska konventioner. Rimbaud är inte den enda dekadente författaren som omnämns i samband med Leo. Följande dikt innehåller en uppenbar, tillika i *Gentlemen* uppmärksammad, allusion till Baudelaire: ”Vi klär oss för krig/ rustar oss varsamt/soldaterna sover i skogen [...] vi ska ner i ett valv/där ingenting gror/ej ens det ondas blommor” (181). Utöver anspelningen till *Les Fleurs du mal* (1857) så omnämns här ett, återigen, döds klingande kargt valv.

Leos uppehållande vid döden visar sig vara rotat i ett djupt sanningssökande, där han genom sin poesi vill avtäcka sanningen bakom Maktens och den mörka samtidens ridåer (267). Dessa sanningar handlar alltså inte om existentiella sanningar om livets mening utan snarare den relativa

”skyttel som [löper] mellan lag och praxis” (270), vilket medför att sanningen i sig kan uppfattas som en lögn i jämförelse med den ursprungliga lagen. Avslöjandet av denna sanning med eventuella skevheter är en viktig del av Leos poesi, eftersom han ”törstade efter sanningen som nomaden efter sitt vattenhål, även om det var en alltuppslukande förtärande eld och en rutton, giftig oas” (286). I slutskedet av *Gentlemen* säger dock Klas följande om Leos sanningssökande poesi: ”Om jag tolkade honom [Leo] rätt så hävdade han att döden var vår enda sanning och att bara den som redan genomlevt sin egen död kunde se sig själv och omvärlden med rätt ögon” (345). Döden som den enda absoluta sanningen är ett konstaterande av världens dekadenta tillstånd, vilket enligt Leo är en sanning man behöver bejaka för att kunna leva livet fullt ut. Tankar som påminner om Nietzsches resonemang om dekadensens natur som jag tidigare redogjort för (se s. 15 f.).

I linje med sanningsförnekelsen följer också Leos auktoritetsförnekelse: ”Han erkände aldrig några gudar, de idoler han skaffade sig satte han endast upp på en piedestal för att få höra det ljuvliga då då de föll. Hädelsen var Leo Morgans signum” (219). Allt för att öka poetens konstnärliga frihet. På detta sätt blir illojaliteten väsentlig för Leo vilket vi kommer beröra närmare i avsnitt 4.3.

Beträffande Leos syn på konsten och konstnären säger Klas följande:

Konstnären som den som tillvaratar naturen, den som visar människorna hur vacker världen egentligen är. Enligt den unge Leo Morgan måste upplevelserna transformeras, återgestaltas av konstnären för att människan ska förmås att se den bakomliggande verkligheten. Ett citat tillskrivet Nietzsche faller säkert den bildade på tungan: ”Konsten är inte en imitation av naturen utan dess metafysiska komplement som upphöjs vid dess sida för att övervinna den...” (102)

Som kontrast till detta hyllande av konsten som ett Baudelaireiskt artificiellt paradiset bör man ställa följande skildring av Leos poesi:

Rädslan och ångesten etablerade sig mycket snart i Leo Morgans tidiga diktning [...] under den skira hinnan av naturromantik låg en närapå panikartad ångest över människans oskyddade bräcklighet. Människan hade ställt det så illa för sig att hon måste gräva bunkrar och djupa hålor i bergen för att få en liten chans att överleva sin egen ondska. Människan var människans varg. (184 f.)

Tillsammans speglar dessa två citat konsten som ett artificiellt paradiset, skönare än den mörka verklighet och natur som ständigt förfaller. Skildrandet av dessa paradiser vittnar samtidigt om denna mörka verklighet av bräcklighet och kannibalism i poesins desperata verklighetsflykt. Leo var med andra ord en sann dekadent poet i detta avseende, där det artificiella i konsten fungerar som en väg genom, och till och med mot den mörka samtiden (Calinescu 2000:157 f.), ett ämne vi får anledning att återkomma till i avsnitt 4.2.1.

Hela Leos livsöde är ett fortlöpande socialt förfall av isolering som under barndomen är självvald eftersom det beskrivs som att han ”trivdes i sin ensamhet, ingen trängde sig på honom,

stälde nyfikna frågor eller försökte bestämma över honom. Han var alldeles fri” (117). I takt med att denna isolering tilltar sjunker Leo allt djupare ned i sin sjuklighet. Diagnosen som ges på mentalsjukhuset är total handlingsförlamning, katatoni, med förklaringen:

Själén har ackumulerat frågor, hat och passioner och slutligen kanaliserat det hela i total eller partiell passivitet [...] han [hade] intuitivt sökt kanaler och utlopp för traumats energi [...] när kanalerna slammat igen av frustrationens grus [...] bröt [sjukdomen] ut i full styrka. (94)

Anledningen till ”frustrationens grus” söks dock inte i Leos poesi av den psykiatriska personalen vilket enligt Klas är ett tydligt, och kanske medvetet, misstag (94). I poesin finner vi nämligen, som jag tidigare nämnt, ett febrilt sanningssökande där samhällets mörka natur tittar fram bakom mörkläggningsgardinerna. I slutet av *Gentlemen* har dettasanningssökande drivit Leo till social dekadens, i form av isolering, som mynnat ut i ett uppenbart personligt förfall där spriten blivit hans tillflykt:

Han [Henry] gick först och stanken slog emot oss direkt: den unkna lukten av svett, fotogen, matrester och exkrementer [...] Han [Leo] låg och sov i en säng under tre tjocka filter och hela golvet var täckt av urdruckna flaskor, samma whiskysort överallt: Johnny Walker, eleganten i röd bonjour, pincenez, käpp och cylinderhatt. (380)

Den förfallna smutsiga bilden av Leo blir ännu tydligare när kontrasten i Johnny Walker, en sober gentleman likt Henry, framträder i slutet av detta citat.

Sammanfattningsvis framhåller Leo dekadensens grundläggande sanning, nämligen att döden är den enda säkra sanningen, med förfall som dess symptom. Detta förfall åskådliggörs personligen genom Leos sjuklighet och isolering. Hans poesi kring döden och ångesten syftar till att avslöja sanningen om etablissemangets alla lögnar. Eftersom världens förfall bejakas av Leo framhåller han, likt dekadenterna, konsten som vackrare än naturen. Dessutom hittar vi genom Leo tydliga allusioner till dekadenta poeter som Baudelaire.

4.2 Den svarta samtiden

Hur ser samtiden ut i *Gentlemen*? I romanens inledningsskede får vi reda på vad som kommer att möta oss: ”Det blir en svart saga, för det goda har bara omöjligheter, är jag benägen att tro. Vi måste tillåta oss att misströsta” (8). Därmed är samtidens persienner neddragna och ljuset dämpat för att ge plats åt det misströstans mörker som skall skildras i boken, ett mörker som präglas av kristider med nämnda exempel såsom Vietnamkriget (361), kärnkraftsolyckan i Harrisburg och Östersjöns dittills största miljöpåverkan i form av ryskt oljeutsläpp (369). Under dessa oroligheter delar staten ut broschyrer med titeln ”Om kriget kommer”, vilket flera av bokens karaktärer inte bara implicit utan bokstavligen översätter till ”när kriget kommer” (183). Förberedelserna för denna eventualitet går så pass långt att man i Stockholm utför en evakueringsövning, som får verkliga proportioner i

ett ”krigslarm; det visslade ångest och krig och mörkläggning och ransonering och en rekorderlig familjefar drog ner ett fönster och stack ut huvudet för nu hade tåget bromsat upp mitt ute på bron” (140).

Katastrofbilden av samhället där människans vetenskapliga framsteg resulterat i massförstörelsevapen, och energikällor som vid utsläpp är förödande för mänskligheten, påminner om den bild som målades upp i slutet av 1800-talet. Dekadensens pessimistiska fin-de-siècleanda har transformerats till nydekadent fin-de-millenniumanda, likt den Bracewell (1998:196) uppmärksammar. Denna upprepade pessimism återkommer dessutom i recensioner av *Gentlemen* och görs tydlig i Leijonhufvuds (1980) rubrik: ”Vemodig skröna om en ond tid”, och när Björkstén (1980) talar om ”en värld som krasar under fötterna [när] katastrofer sveper bort dem [Klas, Henry och Leo]”. Undergången i sig uppmärksammades även tidigare av Östergren när han i *Expressen* (27.4.1980) publicerade en artikel med titeln ”Om undergången” med en krisbeskrivning snarlik den i *Gentlemen* (Östergren 1983:47 f.). Krissituationen upplevs dock inte enbart som negativ utan det finns i detta även drag av ett dekadent njutande av undergången, vilket t.ex. beskrivs i Verners upprymdhet inför krigslarmet (183) och Maud som säger att ”Det är så upphetsande med Kriget” (142).

Ett särskilt ord återkommer gång på gång i *Gentlemen* och pockar på uppmärksamhet då det alltid skrivs i bestämd form singularis med versal begynnelsebokstav: Makten. Vad är då denna Makt? Finns det eventuellt likheter med dekadensens polemik mot etablissemang och borgerskapet? Eftersom Makten alltid återfinns utan något förled, i stil med stadsmakten, möjliggörs en abstrakt uppfattning av detta begrepp. Något som stämmer överens med det i boken återkommande ordspråket ”Non videre sed esse” (24), 'inte synas men vara', vilket nämns för första gången i samband med en viss Wilhelm Sterner, eller W.S. som han oftast kallas. Förkortningen av hans namn förstärker osynligheten och abstraktionen, där initialerna W.S. blir ”som en besvärjelse, ett mystiskt anagram, en kryptisk kod, en varningssignal” (164). Denne W.S. beskrivs inledningsvis som en ”ulv i fårakläder. Snygga kläder. [...] oklanderligt ljusblå clubblazer, beiga byxor, perforerade countryskor och en klädsam solbränna [...] Han var svår att greppa, den här mannen, med en nimbus av lika delar charm som ondska” (25). Vi får också reda på att W.S. är en höjdare utan att för den skull ha suttit i en regering, vilket leder till den rimliga tolkningen att W.S. fungerar som en personifiering av den abstrakta Makten. Senare i boken, när vi får reda på Henrys förhållande med Maud, blir vi varse att hon även har en relation med W.S. vilket gör Henrys kamp mot Makten och W.S. till en personlig angelägenhet.

Vidare förekommer en metafor för Makten som den fulaste fisken av dem alla, tångulken:

Tångulken är – vilket vem som helst kan höra på blotta namnet – en oerhört ful fisk, kanske den allra fulaste fisk vi har i våra vatten. Den ligger där på klippor och sjöbottnar med sin antenn – som en förlängning av en människonäsa – som lockar till sig småfiskarna för att sedan leda dem rätt in i sitt vedervärdiga gap. Iakttar man denna *Antennarius Commersoni* – och det hade naturvetaren Leo gjort – kan man se hela vår västerländska mut-, lock- och pockcivilisation åskådliggjord av en enda figur. (266)

Vi har alltså i tångulken att göra med en makt av strukturell art som har hela mänskligheten i sitt grepp. Citatet talar om mutor och lockelser vilket tillsammans med fiskens latinska namn *Antennarius Commersoni* för tankarna, vilket uppmärksammas efter detta citat, till ”kommers, handel, affärer och kapital” (266). Dessa tankar återkommer på flera ställen, t.ex. när Klas talar om sin samtids tendens att ”konsumera idéer, kläder, droger och människor” (219). En del av Maktens natur handlar alltså om att tjäna pengar där den lilla människan föder den stora. Henry kommenterar dock i en senare del av boken att ”Det håller inte att skylla på kapitalismen längre. Alla jävlar är lika goda kålsupare. Så fort dom får en liten paragraf av Makten så blir det bara stora skithögar av dom allihop” (370). Makten verkar alltså vara mycket större än enbart det kapitalistiska systemet, eftersom människor som får något, i detta fall exemplifierat med en paragraf, av denna Makt tenderar att bli maktmissbrukare själva, smittade av Maktens natur. Dessa olika människor som blir en del av ”den kroppslösa Makten” (94) håller dessutom varandra om ryggen för i nästa stund utse en syndabock. I dessa skandaluppdaganden förstärks också ”systemets självsanerande förträfflighet [där] den ena handen tvättar den andra till toner av nationalsången” (94).

Gentlemen kryllar av exempel på hur Makten manipulerar och röjer undan människor som t.ex. den lojale arbetaren Tore P-V Hansson. Tore som en morgon upptäcker att hans arbetsredskap inte ligger som han lämnade dem kvällen dessförinnan, och bestämmer sig för att en kväll stanna kvar på Zeverins Finmekaniska fabrik. Efter att Tore upptäckt att hans arbetsplats nattetid producerade vapen till Tredje riket, försvinner han spårlöst, undanröjd av sin arbetsgivare, eller någon annan av Maktens händer (298 ff.). När Leo i sin tur får reda på denna historia, och skall låta chefredaktören Stene Forman publicera den färdiga storyn, som nu hamnat hos redaktionen, får han ett kuvert med tjugofemtusen kronor. Pengar som enligt Forman förpliktigade tysthet och att texten fick stanna i redaktionens kassaskåp. Denna muta mer eller mindre knäcker Leo och för honom återigen in i katatonin. Maktens mörker blev i detta läge för svart för honom. Som en privat protest mot Maktens agerande finner Henry hur Leo använt tjugofemtusen kronor i sedlar som toapapper; ett resultat av mötet med samtidens politiska dekadens, där ytan är viktigare än innehållet och målen helgar medlen (307). Här tydliggörs en uttalad misstänksamhet mot samhällets makthavare som i Leos fall framförallt yttrar sig genom ett frenetiskt sökande efter att avtäckas sanningen om Makten. Därmed finner vi likt Ahlund (1994:197) hur pessimismen och förnimmelsen av dekadens samverkar med

ett allvarligt patos för sin samtid, i den misstänksamhet som riktas mot samhällets makthavare och partitagandet för den lilla människan. Denna misstänksamhet ligger hela tiden under ytan och pyr i texten, som en bomb som när som helst kan explodera, och underbygger redan befintliga undergångsstämningar:

Endast en tunn och skir hinna håller oss åtskilda från katastrofen: den stora tragedin finns hela tiden med i beräkningarna [...] men det som gör vår tid lite speciell är att det finns någonting som liknar en internationell liga som inte sysslar med annat än kalkyler med riskfaktorer och riskprodukter för att få fram djupt deprimerande siffror som omsatta i verklig praxis i ett enda slag kan betyda slutet på jordelivet; och vi medborgare behöver inte längre spana efter järtecken på himlen, ty hotet vilar hela tiden över oss, lagstadgat, reglerat och med matematisk precision finfördelat [...] (345 f.)

Som vi ser är framtidstron näst intill obefintlig i *Gentlemen* vilket även Björkstén (1980) uppmärksammar i sin recension (se s.11). I och med att denna upplevelse av civilisationens kris dessutom är riktad mot Makten som konstituerar något som skall likna en verklighet, kan en rimlig parallell till det dekadenta anarkistiska förhållningssättet dras. Som Bourget (1888:24 f.) talar om finns det en spänning mellan ett organiskt samhälle, där kollektivismen är central, och ett dekadent samhälle där anarkin tilltar till individualismens fördel i samhällets upplösning. Denna utveckling görs tydligt i följande citat: ”vårt land låg i kris och depression, som om allt var trasigt och vi stackars medborgare var utlämnade till våra egna krafter och vår egen uppfinningsrikedom för att överleva” (352).

Individen är alltså utlämnad åt sitt eget öde för att uthärda, en uppgift som uppenbarligen inte är helt enkel. När undergångsstämningar uppmärksammas i *Gentlemen* så finner vi exempel på hur människan har svårt att förhålla sig till detta tillstånd. Var skall hon ta skydd? Denna fråga aktualiseras i samband med krigsberedskapen. När Leo läser broschyren ”Om kriget kommer” inser han något: ” [Han] visste inte var skyddsrummet låg, om det nu fanns något: dilemmat lärde honom ångestens allra djupaste patent” (184). Vad lärde sig Leo om ångesten av detta dilemma? En rimlig tolkning är att i människan i kristillstånd upplever stark ångest, då hon inte vet var hon skall söka skydd och trygghet, eftersom hon i det dekadenta samhället är utlämnad åt sig själv. Östergren uppmärksammar även detta i *Slangbella*, där han säger att ”Vi har feber, vi har behov av tröst. Men vi kan bara trösta oss själva, ty Gud lade sig tidigt att sova” (Östergren 1983:61 f.). När även jordiska, av allmänheten i *Gentlemen* uppfattade som trygga och välgörande, auktoriteter som Dag Hammarsköld och Winston Churchill dör sprider sig tomheten och vilsheten över mänskligheten (157, 217). Även moralen beskrivs som förfallen och relativ i samband med Guds frånvaro: ”Det som verkar rätt idag kan verka fel imorgon och där står man som ett fån och bara glör” (132). Återigen skildras människans ambivalens över att göra sina egna val och skapa sin egen livsfilosofi

som en följd av dekadensupplevelsen. Som tydligast blir dock denna känsla av övergivenhet i mötet med döden vilket vi låter inleda nästa avsnitt.

Sammanfattningsvis skildrar *Gentlemen* en samtid under kris med miljökatastrofer, krig och korruption. Upphovsmakaren till detta kristillstånd benämns ”den kroppslösa Makten”, som gång på gång bevisar sin förträfflighet genom att missbruka sin makt. Eftersom politiska och ekonomiska system tycks svåra att påverka präglas berättelsen av en samhällsligt pessimistisk anda, som att fin-de-siècle andan mynnar ut i en fin-de-millenniumanada.

4.2.1 ...och vägarna genom den

I samband med Allhelgonahelgen besöker Klas och Henry kyrkogården där Henrys farfar ligger begravd. Mötet med döden på kyrkogården resulterar i följande tankar om hur man kan uthärda döden liksom livet:

”Ni [de begravna] måste tycka att det är bra futtigt och löjligt det vi håller på med här nere, eller uppe, hur ni nu ser på saken, var ni än befinner er. Det är bra futtigt men vad ska man göra?” Han vände sig mot mig och upprepade: ”Vad ska man göra?” ” Vi måste härda ut”, sa jag. ”Det är vår enda chans, att härda ut.” ”Såna här stunder”, sa Henry och tittade ut över ljushavet, ”såna här stunder är det så lätt att tvivla på alltsammans. Allt verkar så meningslöst... Det förefaller så futtigt att slita och sno runt dom här åren vi fått oss beskärda [...] Det är en dom, en hård dom, ett straff...” ”Man får inte se det så.” Nej, just det. Man får inte svikta. Det har vi andra som gör...” Det drog en iskall vind över kyrkogården och vi började skaka av kölden. ”Det är kallt på jorden”, sa Henry, liksom en ursäkt för att gå. [...] ”Man måste låtsas”, sa Henry. ”Man måste låtsas hela tiden att det finns något bortom bergen, annars blir allting tomt och fördömt...” (78 ff.)

Det är samma svarta samtid som beskrivs som under rubrik 4.2 men nu med ett förhållningssätt till detta mörker. För att uthärda samtidens tillstånd av meningslöshet blir illusionen en lösning, som i detta sammanhang handlar om att låtsas som att det finns något bortom bergen. Vi skall dock bli varse att varken Henry eller Klas uppehåller sig vid *vad* som göms bakom bergen, illusionen är för dem målet. Detta blir också tydligt i BBB:s utgrävningar, i de så kallade Bellmansgångarna under Gamla Stan i Stockholm, där de söker efter en mytomspunnen skatt. Eftersom dessa gånger är ämne för ett flertal anekdoter ställer sig Klas ytterst skeptisk till sanningshalten i denna myt. Trots denna skepticism lockar Henry ner Klas i gångarna med argumentet: ”Man måste ju försöka. Man måste ju tro på *något*” (62). Skatten i sig är inte det väsentliga för Henry, i stället är tron och hoppet som skapas det viktiga. Återigen blir en av Henrys lögner möjlighet till verklighetsflykt, eller till ett artificiellt paradiset som dekadenteorin talar om.

Vi har tidigare talat om Henry som en obotlig mytoman (se 4.1.2) med lögnen som en väg att fly den allt för dystra och grå verkligheten. Denna lögn som framhävs även av Östergren (1981) i dennes sommarprogram i radio som viktig, vacker och rolig. Man skulle kunna säga att den viktiga

och vackra lögnen är en beståndsdel i Henrys illusionsförmåga, eller kreativitet, där även hans förmåga att göra konst av vardagens sysslor inbegrips. En del av detta konstnärskap handlar om att Henry förvandlar sig själv till konst, eftersom han alltid är mån om sitt yttre, som en riktig gentleman. Detta gentlemanskap har, som vi sett under karaktärsanalysen av de tre musketörerna, flera likheter med den dekadente dandyn. När odlandet av dessa egenskaper relateras till den vittrande samtiden blir Johannisons kommentar kring dandyn förklarande: ”Han [dandyn] uppträder i tidsnischer när demokratin vacklar och utrymme skapas för uppåtsträvande manliga subjekt att bilda en ny sorts överklass som gör sig exklusiv genom att representera exklusiva egenskaper” (Johannisson 2009:145). Östergren kommenterar, i linje med Johannisons resonemang, hur Henrys ritualer, traditioner och manér ersätter den vacklande demokratin och de fallna auktoriteterna. I en tid av normlöshet blir detta försök att kontrollera sin tillvaro och finna någon slags artificiell trygghet (*Kulturen lever* 1980). I kombination med denna konstns egen nytta blir Henrys illusionsförmåga både ett symptom på värdenas förfall och ett uttryck för dekadensens konstmanifest *l'art pour l'art*. Han är ”en man med ousinliga resurser och krafter att ödsla bort på rent nonsens, rent symboliska bragder för sakens egen skull” (394).

Påhittad struktur och ordning som kompensation för värdenas förfall yttrar sig även genom Henrys vilja att på morgonen sätta upp ett schema för dagen i stil med: ”frukost, repetision [sic], grävning, fika, rep., lunch, handla, ringa den och den, tidn., middag...” (313). Hållpunkterna speglar i sig en frånvaro av normerande krav utöver vardagssysslor, och består av verklighetsflyende aktiviteter i form av konst eller mytologiska utgrävningar. Argumentet för att schematiseringen är ett symptom på dekadensupplevelsen är Henry och Klas kommentar: ”Ordningen gav i alla fall en ganska fin rytm åt dagen och en speciell känsla av betydenhet, som om man egentligen var anställd och anlitad av någon, en högre makt eller en lägre chef, egalt vilket” (314).

Till skillnad mot Henry och Klas avskyr Leo dessa scheman eftersom han vill leva fritt (314). Trots detta ger hans poesi uttryck för någon form av ordning redan i hans första diktsamling *Herbarium* där det skrivs att: ”Livet är skönast när det pressas samman och torkas ut till bleka och spröda tecken mot grovt papper. Först när livet hamnar i ett herbarium får det mening och betydelse, det är katalogiserat och registrerat som språk” (103). Vad Leo gör är alltså att förädla naturen genom att förkonstla den i sann dekadent anda. Detta tydliggörs eftersom växterna i sitt naturliga tillstånd är dömda att vissna och förfalla, medan konstnären förädlar och förevigar blomman genom att torka, pressa och bevara den. Dessutom sker ytterligare ett steg i förkonstlingsprocessen genom att Leo omvandlar denna förädling till ord och poesi som består ännu längre än det verkliga herbariet.

När sedan diktsamlingen *Skenheliga kor* publiceras 1967, beskriver Klas Leos poesi med följande kommentar: ”Utan tvivel handlade det om driften att skapa någon form av enhet, balans och – paradoxalt nog – ordning i detta kaos och kanske var dikten hans enda tillflyktsort där inkonsekvensen var lagen” (232). I enlighet med detta citat är konsten arenan för Leos ljusning i livet, eftersom det där tillåts att vara inkonsekvent till skillnad mot en kaotisk värld präglad av människors fåfänga försök att åtskilja snarare än förena, med Berlinmuren ”som en symbol för Västerlandets eviga splittring i gott och ont, i kropp och själ” (155). Konsten berörs även i recensioner av *Gentlemen* som en möjlighet till räddning där Andersson (1980) talar om ”konsten som en öppning”. Klas styrker dessa tankar i slutet av *Gentlemen* där han talar om skapandet i allmänhet, och hans författande av *Gentlemen* i synnerhet, som ”terapi för att härda ut, mitt enda sätt att slå ihjäl väntan och ångesten, vår tids omisskännliga signum” (411).

Ytterligare en konstform som är central i *Gentlemen* är musiken som delvis framkommer genom Östergrens alla allusioner till artister såsom John Coltrane, Bob Dylan och The Beatles. Musiken betyder dock mer för *Gentlemen* än funktionen av rekvisita. Inledningsvis beskriver Klas upplevelsen av konserten med Bob Dylan i närmast sakrala ordalag: ”Folk tände tändstickor som ljus i en ofantlig katedral på slutet så att det kändes som om vi var helt överens och oantastliga” (19). Formuleringen ”ljus i en ofantlig katedral” för tanken till det sakrala som dessutom skapar känslan av enhet och sammanhang, KASAM som man talar om i sociologin. Musikens extas blir som tydligast i följande hallucinatoriska musikaliska upplevelse:

Det var storstan med alla sina bröl och vrål som låg där mellan takterna som batteristen bokstavligen bultade in i baskaggen. Det var storstan med allt sitt tegel, sina kåkar med bråk i vartenda skrymsle och självmordskandidater i varje fönstersmyg; det var de heta, skälvande och underminerade gatorna med alla soptunnor, fimpar och lysande skyltar, bilar och ansikten som skimrade av röd neon; det var all denna klagan i riffen som travades på varann allt tätare tills rytmen stegrades till det outhärdliga just i smärtgränsens utkanter där alltsammans bröt ut i nådens lyriska svalka som inte bara bad om skönhet, utan krävde skönhet och fick publiken att darra som Shakers, som en bekräftelse på att det gudomliga fanns där just nu, fullt gripbart, men ändå så undflyende, förgängligt. Den krävde det omöjliga, drömmen var verklighet. (239)

Henry beskriver här hur storstadens dunkel transporteras genom musiken, för att avslutas i en katharsisartad extas, där det gudomligas drömvärld upplevs som verklighet. Extasen blir lika påtaglig som i den protestantiska frikyrkorörelsen Shakers, i form av fysiska darrningar. Musiken fungerar på detta sätt för att uthärda storstadens både lockande och skrämmande mörker i ytterligare ett artificiellt paradiset. Denna musikaliska extas som ett befriande tillstånd av andlig upphöjdhet betonar även Östergren (1980b) själv som ett sätt att uthärda livet.

Även skapandet av musik som konstform framhävs, liksom i skapandet av andra artificiella paradiser. Henrys ständigt pågående arbete med mästerverket *Europa, vittrande fragment* blir aldrig

färdigt, faktum är att inte en ton av detta stycke framförs offentligt under hela *Gentlemen*. I stället säger Klas att ”Kanske var det [...] drömmen om detta arbete som höll honom [Henry] uppe på fötter” (186).

”Det finns på jordklotet en oändlig mängd okända människor vilkas lidanden inte sömnen vaggat till ro. Vinet sjunger och diktar för dem” (Baudelaire 2003:47). Baudelairens (ursprungligen 1851 i *Du vin et du haschisch*) ord vittnar om vinet som ett sätt att mildra lidandet, som ett av de artificiella paradisen som kan erbjudas genom olika droger. Finns det exempel på hur drogen nyttjas för att fly samtiden i *Gentlemen*? Visst förekommer detta. Tydliga exempel på hur alkohol används som tröst är för det första när en bekant till Henry dött: ”De drack ett par flaskor vin och kom över den allra värsta saknaden” (171). För det andra när kassan är så skral att de måste sälja en del av Henrys farfars bibliotek för att få ”ihop en rund summa pengar som skulle spenderas på mat och sprit och annan utfyllnadströst” (332). Både maten och spriten omtalas här som en form av tröst, ett sätt att härda ut trots deras ekonomiska dekadens och den samtid de lever i. Alkoholens baksidor negligeras dock inte av Östergren eftersom drogen är tätt förknippad med Leos sociala dekadens. Följande citat beskriver Leos och Verners förfall där alkoholen har en viktig roll: ”De drog sig undan från omvärlden, var och en eller tillsammans, med ett rejält batteri buteljer och tömde dessa under djup tystnad, som i ett slags desperat andakt, som i en djävulsk dödsmissa för den allra innersta kretsen” (251). Här antar drogens rus sannerligen inte något skönmålat artificiellt paradiset utan rätt och slätt som ett sätt att överleva samtidens förfall. Östergren kommenterar själv ruset både som ett sätt att ”rensa skallen” men också en väg för spirituellt liknande upplevelser. Däremot påpekar han att det krävs en ”närmast absolut nykterhet” för att lyckas skildra detta rus utan att bli ”bluddrig” (*Youtube* sökord: klas östergren [28.5.2010]).

Sammanfattningsvis fungerar konsten i allmänhet och skapandet i synnerhet som en ultimata väg genom en mörk samtid. Klas betraktar till och med sitt författande som terapi. För Henrys del fungerar illusionen och lögnen, i form av yttre förfining och hoppingivande anekdoter, som ett sätt att härda ut. Leo gräver i stället ned sig i sin poesi, där illojalitet och inkonsekvens får råda och paradoxalt fungera tillhandahålla trygghet. Dessutom fungerar musiken och dess extas som ett artificiellt paradiset och en plats som erbjuder spirituellt liknande upplevelser. Även alkoholen finns som ett sätt att för stunden dämpa ångesten.

4.3 Den förbannade lojaliteten

I och med dekadensens värdeupplösning med individualismen som följd blir begreppet som lojalitet närmast en skymf. Lojalitet innebär ju nämligen även rimligtvis att man står ansvarig inför någon, vilket är oförenligt med dekadensens hierarkiska förfall. Dessa tankar gör det extra intressant att

titta närmare på förekomsten av lojalitet, plikt och ansvar i *Gentlemen*. Detta för att eventuellt kunna se brott mot lojaliteten som ett angrepp mot etablissemangets försök till duperande och normerande.

Som karaktärsanalysen av Leo berättar gjorde denne i och med diktsamlingen *Skenheliga kor* hädelsen till sitt signum (se 4.1.3). I denna diktsamling ställs världsbilden på ända med ont och gott som ytterst relativa begrepp enligt följande resonemang:

Mot en ”traditionell” föreställning om Det goda – personifierat av Dag Hammarskjöld, Winston Churchill, John F. Kennedy och Albert Schweitzer från vårt sekel, alla döda – ställer poeten upp det fruktbara, växande Kaos. Han nagelfar och hudflänger sina offer och får dem att framstå som endast skenbart naiva och för Det goda strävande personligheter. Bakom fasaderna döljer sig de allra lägsta motiv och grövsta perversiteter – Hammarskjöld var avvikande på sitt sätt, Churchill målade nakenmodeller, Kennedy utnyttjade sekreterare och Schweitzer spred syfilis i infödingsstammar – som pendlade mellan allmänt skvaller och rena fantasifoster. Men det värsta med dessa Det godas ambassadörer var deras korrupta *Lojalitet*. Mot denna föreställning om den skenbart goda lojaliteten ställer Leo den oegennyttiga extasen, den självförbrännande elden som är allt annat än lojal. Leo sätter illojaliteten i system, för första gången i sitt liv. (220)

Vad säger denna utläggning oss om dekadens? För det första talar Leo om Kaos som något fruktbart vilket för tankarna till hur mänsklighetens förfall och framsteg går hand i hand vilket Calinescu (2000:143) uttrycker som att ”framåtskridande är dekadens, och dekadens är framåtskridande”. Däremot poängteras att vad som traditionellt uppfattas som gott inte i själva verket är en lögn. Godheten sammankopplas här med en korrupt lojalitet, som verkar ha fördrag med diverse persioner, och därmed mynnar ut i sanningen att det traditionellt goda är lögnaktig. I motsats till detta framhäver Leo individualismens befriande uttryck i illojaliteten och extasen.

Diktsamlingen sjunker ännu djupare i sin blasfemi och skildrar därefter världen sedd genom ett kikarsikte. Perspektivet är mördarens med synfältet omsorgsfullt begränsat av siktet så att offren aldrig blir en del av ett sammanhang. Sekvens för sekvens skildras sedan hur mördaren till en början upptäcker de mörka hemligheterna hos de människor som uppfattas som goda av offentligheten. En efter en avrättas de sedan för att lämna mänskligheten i följande tillstånd (221):

Folken är uppbragta och känner sig övergivna, gudarnas sändebud har lämnat jorden, vad som helst kan komma, Messias, Zarathustra eller en ny Hitler. Inte en enda strof förräder vems ärenden som dråparen gått: det kan lika gärna vara en försmädd Gud, uppbragt över människors avgudadyrkan, som Satan själv, förbannad på samma grund. Som motbild till denna fallna kult av skenheliga kor, som tröst i den totala förvirringen, presenterar poeten sitt tunga artilleri av extas, rockens allomfattande berusning där det nya ska födas, där det nya redan är fött – det totala hoppet kan endast manifesteras i denna brinnande extas, Unio mystica med Alltet. (221)

Det som beskrivs ovan är en brutalt konkret skildring av dekadensens värdeupplösning, som till en början medför känslor av tomhet och övergivenhet, men som syftar framåt mot den frihet som nu förkunnas i extasen. Alla auktoriteter är i *Gentlemens* samtid avskaffade som Östergren poängterar

(*Kulturen lever* 1980), vilket leder till att människan försöker ersätta dessa. Extasen får här ersätta lojaliteten som enligt Leo fungerat som ”ett klassvapen, något som Makten, Sossarna och SAF snackade om under sina förhandlingar” (222). Leo fortsätter att tala om värdenas förfall:

Det fanns ord för kärlek, men det fanns ingen kärlek. Det fanns ondska, men inga ord som kunde fånga denna ondska [...] Alltså måste språket brytas sönder, nycklarnas metaller måste smältas ner, hållas i nya former, i fria former. Leo kunde bara vara fri, fullkomligt fri från alla förpliktelser, från alla band och åtaganden [...] Den stund en människa inser att hon är fri, det är ett fasans ögonblick där avgrunden öppnar sig som ett svart hål av intill tomhet komprimerad materia. Det finns inget längre att klamra fast vid, inga ritualer, ceremonier och processioner; det finns inga begrepp som betyder något annat än just det vi för stunden bestämmer att de ska betyda. (224)

Nu liknar Leos tankar närmast en parafra av Bourgets jämförelse mellan ordens och samhällets förfall (se s. 14 f.), där språket fragmenteras och befrias från tidigare hämmande kontexter, samtidigt som individen befrias från samhällets förpliktelser och ritualer. Leo ger här uttryck för den dekadenta människans typiska ambivalens för denna värdeupplösning, där den i sig positivt upplevda friheten även medför känslor av tomhet och meningslöshet. Illojaliteten innebär på detta sätt en frihet för människan att reflektera över sina val och undvika att agera i blindo, duperad av lojalitet mot Makten. På detta sätt medför illojalitetens angrepp mot etablissemangen framsteg för det fria mänskliga tänkandet.

Även Klas kommenterar sina känslor inför pliktuppfyllelsen där han menar att ”Ett strävsamt och dygdigt arbete betydde inte ett dyft i en värld som bara var ond och grå” (374) för att några sidor senare lägga ut texten mer:

Jag kan sägas tillhöra en generation som lider av en bristande plikt-känsla, plikten är så ruskigt abstrakt att den ideligen måste hänföras till den egna, privata sfären för att bli någorlunda gripbar. Man måste åtminstone uppfylla plikten inför sig själv. (411)

Denna kommentar om plikten inför sig själv skulle kunna stämma in på både Leo och Henrys förhållningssätt till livet. Å ena sidan Leo, som lever trogen sin utopi där illojaliteten härskar och därmed uppfyller den individualistiska plikten. Å andra sidan Henry, som väljer att konkretisera den abstrakta plikten genom sitt vardagskonstnärskap där ritualernas ordning är fastställd av honom själv. Däremot visar båda dessa gentlemen ett avståndstagande från den borgerliga pliktuppfyllelsen enbart genom det faktum att ingen av dem har ett förvärvsarbete eller har etablerat någon fast relation; de är helt enkelt inte en del av det svenska folkhemmet.

Sammanfattningsvis belyses konflikten mellan lojalitet och illojalitet som ett centralt dekadensproblem i *Gentlemen*. Denna konflikt skildrar dekadensens värdeupplösning med människans ambivalens inför ett individualistiskt samhälle. Leo, som illojalitetens språkrör, predikar den ögonblickliga extasens evangelium som ett alternativ till den långsiktiga lojaliteten.

4.4 En djupgående yta

Som jag tidigare resonerat kring under 4.1.2, är Henrys yta väsentlig för hans karaktär och pekar på något mer än vad som först möter ögat. Frågan är om vi på ett likartat sätt kan skönja en mer djupgående funktion i *Gentlemens* yta, som omnämns i flera av recensionerna av denna bok. Det är framförallt Engdahl som lovordar Östergrens blick för detaljen med ”sin styrka just i att inte vara ’psykologiskt djupborrande’; det dröjer vid ytan, löser upp Henry i ritualer, äventyr, anekdotiska situationer” (Engdahl 1980). Resonemanget fortsätter senare i recensionen och talar om hur intrigen inte upplevs som bokens essens, utan snarare fungerar som ”ett slags rytmiskt vänsterhandsspel som skall ge botten för högerhandens briljanta improvisationer” (Engdahl 1980). Tankar som dessa har vi mött tidigare i Bourgets *Théorie de la Décadence* (se s.14 f.).

Som Engdahl (1980) poängterar berättas inte *Gentlemen* genom inre monologer från Henrys eller Leos sida. I stället är det den fiktive Klas Östergren som återger vad han ser och hör hända kring bröderna Morgan, och fungerar således som berättelsens filter genom att uppmärksamma specifika detaljer och anekdoter. Exempelvis får vi skildrat hur Henry varsamt gör konst av vardagsbestyr, som rakningen, utan att för den skull tränga in i Henrys inre (237). I stället dröjer berättaren här vid utförandet, rakhvelns rörelser, och inte vid bakomliggande orsaker och dess mekanismer. Allt för att därefter avvika i en anekdot om hur Henry arbetat som bartender i München där han lärt sig kontrollera sina händers rörelser.

Undvikandet av psykologiseringen sker också som en naturlig följd av Klas som den homodiegetiske berättaren, som enbart återger den subjektiva upplevelsen av vad han ser eller hör. Med denna berättarteknik skulle man kunna säga att individen bryts ned till dess handlingar, återigen likt Bourgets (1888:24 f.) teori om samhällets och språkets fragmentering. Liksom språket bryts ned för att ge plats åt det enskilda ordet, bryts individen ned för att ge plats åt den ögonblickliga händelsen. För Henry handlar detta om vardagskonsten och anekdoten medan det för Leos del handlar om den ögonblickliga extasen. Även narratologin i *Gentlemen* ger därmed uttryck för dekadensens vittrande natur vilket medför att uppmärksamheten riktas snarare mot detaljen än intrigen. Dessa tankar kan skönjas bakom Björksténs (1980) uttalande om att Östergren tränger ”in i sina karaktärer med den suveräne reporterns blick för den vältaliga, typiserande detaljen och med den födde författarens inlevelse. Gestaltnas själsliv intresserar honom mindre än det beteende och de ord som avslöjar ett psyke .”

Ytterligare en aspekt av ytligheten i *Gentlemen* är all rekvisita som kantar, eller snarare framträder som i relief ur, berättelsen. Vi hittar dunkla skänkar (7), parianfigurer från Gustafsbergs Fabriker (7), chippendalemöbler (7), tweedkepsar (7), marmelad från Wilkin & Sons (51), Ruffino

Toscano Biancovin (88), Grönstedts Extra cognac (88) m.m. All denna rekvisita fungerar delvis för att placera romanen i en viss tid och miljö men fyller i *Gentlemen* ytterligare en funktion, nämligen trygghetsskapande i en dekadent tid. Henrys frukost med alla specifika varumärken förstärker upplevelsen av en trygg ritual. Östergren (*Kulturen lever* 1980) talar själv om att prylarna fungerar som trygghetsfaktor och substitut för samtidens brist på auktoriteter.

Rekvisitan jag tänker på är dock inte enbart prylar och varumärken utan även Östergrens ord. Redan på första sidan framträder ett ord som *luguber*, vilket knappast kan räknas som en del av det svenska grundordförrådet⁴. Ordvalet säger något om Östergren som här kan härledas både till detaljens överordnande funktion och till den dekadente dandyns exklusivitet. I mötet med dessa krävande ord kan läsaren välja att antingen slänga boken i väggen, vilket Östergren (2006) uppger att flera läsare i personliga klagobrev beskriver att de har gjort, eller så fångas läsaren av detaljen och konsulterar en ordlista för intellektuell förfining i sann genlemannanda.

Sammanfattningsvis medför den homodiegetiske berättaren i *Gentlemen* att individ bryts ned till ögonblicklig händelse och intrig bryts ned detalj. De detaljer som fokuseras är både rekvisita i form av prylar och iögonfallande ordval. På detta sätt återkommer Bourgets dekadenteori där samhällets och språkets förfall samexisterar.

5 Avslutning

Efter ett ha analyserat *Gentlemen* utifrån dekadenteorin skall jag nu resonera kring uppsatsen i dess helhet och dra några slutsatser för att avslutningsvis ge förslag till fortsatt forskning.

Ett centralt begrepp tillika antagonist i *Gentlemen* är Makten, på samma sätt som etablissemangen, borgerskapet eller normgivaren är i dekadenteorin. Bourget (1888:24 f.) banade i sin *Théorie de la décadance* väg för individualismen genom att poängtera samhällets förfall, där individen inte längre konstitueras av styrande strukturer och makthavare. Detta förfall innebär alltså att inga auktoriteter längre tillhandahåller tillförlitliga normer, vilket enligt Andersen (1992:18) leder till dekadensens problematik kring hur människan skall hantera sin värdeförfallna tillvaro. Vi har alltså i brytpunkten mellan individ och samhälle dels en positivt upplevd frihet att handla efter vilja, dels en negativt upplevd frihet i brist på sammanhang och mening. Denna ambivalens skildras i *Gentlemen* med Maktens förväntningar på lojalitet och pliktkänsla som grundläggande faktor. Lojalitetsproblematiken kan därmed betraktas som det centrala dekadensproblemet i boken, vilket även uttrycks i boken när Klas talar om hans generations bristande pliktkänsla (411). Förväntningarna puttrar hela tiden under ytan, mynnar ut i maktmissbruk såsom i fallet Tore P-V

⁴ Vid en sökning av svensk tryckt press på Mediearkivets digitala databas ger *luguber* 134 träffar medan synonymerna *sorglig* och *dyster* ger 9474 respektive 25 193 träffar (Mediearkivet, sökord: *luguber*, *sorglig*, *dyster* [28.5.2010]).

Hansson (se s. 35), och förstärker individens moderna ångest. Skildringar som denna uppfattas i recensioner, såsom Franzéns (1980) eller Björksténs (1980), som civilisationskritik mot ett samhälle av korruption och dubbelmoral. Makten skildras på detta sätt orsaka alla de dekadenta samhällsstämningarna av krisupplevelse: dels genom biologisk dekadens såsom miljöförstörelse, dels genom politisk dekadens såsom krigshot och maktmissbruk. Östergren (1983:48) sammanfattar situationen med orden: ”det var Kris, Kaos & Krig.”

Vägen genom den svarta samtiden med den allestädes närvarande Makten är nästa genomgående tema i *Gentlemen*. Konsten som en sådan väg, har en central roll för bokens alla tre huvudkaraktärer. Henry, som för det första; låter vardagens små detaljer mynna ut i väsentligheter, likt Bourgets tankar om språkets upplösning, för att skapa konst av sig själv och sina ritualer; för det andra genom alla anekdoter där han gör lögnen till underhållande konst. Leo, som sin illojalitet trogen, ständigt söker avslöja sanningen om Maktens lögner genom sin poesi, där han förkonstlar och förfinar den förfallna världen till en anarkistisk utopi som ett uttryck för dekadensens individualism. Och slutligen Klas, som beskriver skrivandet som terapiartad katharsis. För alla dessa tre gentlemen fungerar konsten som ett artificiellt paradiset där utopier kan få det utrymme Makten inte tillåter dem i den rådande verkligheten, vilket resulterar i *l'art pour l'art*.

Vidare kan vi även se dekadensen i *Gentlemens* form och berättande, där ytan och detaljen, återigen likt Bourgets (1988:24 f.) teori, spelar en viktig roll. Som vi redan talat om i analysen uppmärksammas Östergrens förmåga att dra en skröna och låta språket flöda. Leijonhufvud (1980) anser visserligen att språket ”rinner iväg lite för lätt” ibland, men merparten av recensenterna prisar i stället Östergrens förmåga att också låta detaljen och anekdoten få ta plats. Engdahl (1980) påpekar hur detta blir vägen in i karaktärernas psyken i stället för genom långa inre monologer. En rimlig förklaring till hur detta ytfokus uppnås är genom den homodiegetiske berättaren i Klas som får rollen av en observatör.

Östergrens förmåga att genom ytans detaljer och anekdoter tränga in i romanens karaktärer kan vara en förklaring till det glapp, som jag nämner i inledningen, som uppstått mellan Östergrens och hans läsares uppfattning av *Gentlemen*. Uppenbarligen har flera fastnat för de roande detaljerna och anekdoterna, till den grad att vemodet dränks av det glada berättarhumöret, vilket uppmärksammas i en artikel i en recension av intervjuboken *Östergren om Östergren - i samtal med Stephan Farran-Lee* (2007):

Möjligen står berättaren Klas Östergren i vägen för samhällskritikern Klas Östergren. Längre, inte minst efter genombrottet med *Gentlemen* 1980, betraktades han som ett slags litterär dandy, ett rykte som till stor del berodde på en kvardröjande och kravfylld samhällsengagerande estetik från 70-talet som inte hade plats för det slags kritik som dolde sig under Östergrens historieberättande. (Wahlin 2007)

I dekadenteorin hittar vi, som jag resonerat kring, en länk mellan yta och djup där Bourgets (1888:24 f.) tankar om hur samhällets och språkets förfall samverkar belyser *Gentlemen*. Mot denna bakgrund för vi tankarna åter till uppsatsens titel: ”*Gentlemen* – en degenerationsroman?” Ordleken med *degeneration*, en konnotation av *dekadens*, och generationsroman är inget jag stött på tidigare. Däremot tycker jag att uttrycket är talande för bland annat *Gentlemen*: en roman som skildrar en förfallen, degenererad, generation.

5.1 Förslag för fortsatt forskning

Efter att under tio veckor ha sysselsatt mig med Östergrens författarskap har jag för det första fått mina aningar om dekadensens betydelse för *Gentlemen* befästa, för det andra funderat kring hur man skulle kunna föra dessa tankar vidare i Östergrens bibliografi. Det skulle exempelvis vara spännande med en komparativ studie av dekadensen i *Gentlemen* och, den 25 år senare uppföljaren, *Gangsters*. Man skulle även kunna utvidga denna tanke och inkludera *Den sista cigaretten*, för att antingen undersöka Östergrens skildring av 1980-talet i dessa tre böcker, eller för att undersöka Östergrens syn på konst eftersom denna kommenteras i alla dessa böcker. En mer omfattande studie skulle så klart vara att undersöka dekadensen i hela Östergrens författarskap, framförallt med utgångspunkt från Bourgets *Théorie de la decadence* eftersom denna visar sig förtjänstfull för att förklara stora delar av *Gentlemen*. Vidare skulle man kunna applicera dekadenteorin på ett antal olika, av eftervärlden betraktade som viktiga, verk kring 1980 såsom Klas Östergrens *Gentlemen* (1980), Ulf Lundells *Jack* (1976) och Stig Larssons *Autisterna* (1979). En sådan undersökning skulle från olika vinklar kunna belysa det kulturella klimatet kring 1980. Dessutom dök tanken upp att uppmärksamma recensionerna av *Gentlemen*, när jag läste dessa. Genom en grundlig granskning av dessa recensioner skulle man kunna resonera kring 1980-talets litteratursyn. Eftersom Farran-Lee och Östergren (2007:124) skriver att recensionerna av *Gentlemen* delade in kritikerna i två läger i form av ideologisk sjuttiotalskritik och estetisk åttiotalskritik, skulle även detta kunna vara intressant att fördjupa sig i.

Det finns med andra ord flera möjligheter att utvidga Östergrens hittills förbisedda författarskap som forskningsområde. För visst är han viktig som författare, vilket Farran-Lee understryker i förordet till *Östergren om Östergren – i samtal med Stephen Farran-Lee* (Farran-Lee & Östergren 2007:9) när han kallar Östergren en *defining writer*; en författare som definierar både sin samtid och sina läsare likt storheter som Hjalmar Söderberg och August Strindberg. Som jag belyst i min uppsats lyckas Östergren definiera och skildra såväl generation som degeneration.

Källor

Primärlitteratur

Östergren, Klas, 1980a: *Gentlemen*. Stockholm: Bonnier.

Sekundärlitteratur

Ahlund, Claes, 1994: *Medusas huvud. Dekadensens tematik i svensk sekelskiftesprosa*. Uppsala: Claes Ahlund och Uppsala universitet.

Aldrin, Emilia, 2007: Namn, namntyper och namnfunktioner i Klas Östergrens filmmanus *En decemberdröm - en fallstudie i litterär onomastik*. I: *Studia Anthroponymica Scandinavica. Tidskrift för nordisk namnforskning*. Nr. 25. S. 75–93.

Algulin, Ingemar & Olsson, Bernt, 1995a: *Litteraturens historia i Sverige*. 4 utökad uppl. Stockholm: Nordstedts.

– 1995b: *Litteraturens historia i Världen*. 4 utökad uppl. Stockholm: Nordstedts.

Andersen, Per Thomas, 1992: *Dekadense i nordisk litteratur 1880-1900*. Oslo: Aschehoug.

Andersson, Gunder, 1980: Klas Östergren – vinner på knock out. *Aftonbladet* 19.9.1980.

Ashley, Katherine, 2005: *Edmond de Goncourt and the Novel: Naturalism and Decadence*. Amsterdam: Rodopi.

Barthes, Roland, 1971: *Från verk till text*. övers. 1984. I: Entzenberg, Claes & Hansson, Cecilia (red.), 1991: *Modern litteraturteori. Från rysk formalism till dekonstruktion. Del2*. Lund: Studentlitteratur. S. 380-388.

Baudelaire, Charles 1987: *Fanfarlo*. övers. Klas Östergren. Stockholm: Schultz Förlag.

– 2003: Om Théophile Gautier. I: Baudelaire, Charles & Gautier, Théophile, 2003: *Haschklubben. Essäer från det dekadenta Paris*. Lund: Lars Nyberg och ellerströms förlag. S. 145-177.

– 2003: Om vin och hasch. I: Baudelaire, Charles & Gautier, Théophile, 2003: *Haschklubben. Essäer från det dekadenta Paris*. Lund: Lars Nyberg och ellerströms förlag. S. 41-66.

Bernheimer, Charles, 2002: *Decadent Subjects. The Idea of Decadence in Art, Literature, Philosophy and Culture of the Fin de Siècle in Europe*. Baltimore: The John Hopkins University Press.

Beyer-Jordan, Gabriele, 1997: *Literarische Labyrinth : über die Bewegungen des skandinavischen Romans der 1980er Jahre zwischen Ich und Welt, Wirklichkeit und Fiktion, Mythos und Aufklärung*. Frankfurt am Main: Peter Lang Publishing Group.

Björkstén, Ingmar, 1980: Festligt, tragiskt. *Svenska Dagbladet* 19.9.1980.

- Blomquist, Maria, 2000: *Wulff-Hansen, Holten och Brandy. Om karaktärer och manlighet i Klas Östergrens Österlentrilogi*. C-uppsats i litteraturvetenskap. Uppsala: Uppsala universitet.
- Bourget, Paul, 1885: *Essais de psychologie contemporaine: Baudelaire, M. Renan, Flaubert, M. Taine, Stendahl*. Paris: Alphonse Lemerre.
- Bracewell, Michael, 1998: *England is Mine. Pop Life in Albion from Wilde to Goldie*. 2 uppl. London: Flamingo.
- Börtz, Torun, 2009: "Östergren på franska. En gentleman i Paris." *DN* 14.2.2009.
- Calinescu, Matieu, 2000: *Modernitetens fem ansikten. Modernism. Avantgarde. Dekadens. Kitsch. Postmodernism*. Ludvika: Dualis Förlag AB.
- Enander, Crister, 2008: Författarporträtt. Klas Östergren. *Författarporträtt 2008:1*. Lund: BTJ Förlag.
- Engdahl, Horace, 1980: Horace Engdahl om "Gentlemen" - Klas Östergrens stora genombrottsroman. En svindlande show. *Expressen* 18.9.1980.
- Farran-Lee, Stephan & Östergren, Klas, 2007: *Östergren om Östergren - i samtal med Stephan Farran-Lee*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag.
- Franzén, Lars-Olof, 1980: Klas Östergrens "Gentlemen": Träffsäker pojkbok om samtiden. *Dagens Nyheter* 19.9.1980.
- Gautier, Théophile, 2003: Om Charles Baudelaire. I: Baudelaire, Charles & Gautier, Théophile, 2003: *Haschklubben. Essäer från det dekadenta Paris*. Lund: Lars Nyberg och ellerströms förlag. S. 67-143.
- Gogrof-Voorhees, Andrea, 1999: *Defining Modernism. Baudelaire and Nietzsche on Romanticism, Modernity, Decadence and Wagner*. New York: Peter Lang Publishing.
- Göransson, Sverker & Lönnroth, Lars (red.), 1990: *Den Svenska Litteraturen 6. Medieålderns litteratur 1950-1985*. Stockholm: Bonniers.
- Hermansson, Eva, 1984: *Klas Östergren – en gentleman i tre dimensioner*. B-uppsats i litteraturvetenskap. Göteborg: Göteborgs universitet.
- Hägg, Göran, 2008: *1001 böcker du måste läsa innan du dör*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Johannisson, Karin, 2009: *Melankoliska rum. Om ångest, leda och sårbarhet i förfluten tid och nutid*. Stockholm: Albert Bonniers förlag.
- Kjellén, Alf, 1985: *Flanören och hans storstadsvärld. Synpunkter på ett litterärt motiv*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International.
- Lehan, Richard, 2009: *Literary Modernism and Beyond. The Extended Vision and the Realms of the Text*. Baton Rouge LA: Louisiana State University Press.
- Leijonhufvud, Åke, 1980: Vemodig skröna om en ond tid. *Sydsvenska Dagbladet* 19.9.1980.

- Linder, Sten, 1930: *Ernst Ahlgren i hennes romaner. Ett bidrag till det litterära åttitalets karakteristik*. Stockholm: Bonnier.
- Lindskog, Lennart, 2000: *Samtal med författare*. Göteborg: Bokförlaget Korpen.
- Linnell, Björn (red.), 1999: *Litteraturhandboken*. 6 rev. uppl. Stockholm: Bokförlaget Forum.
- Lundberg, Johan, 2000: *En evighet i rummet former gjuten. Dekadenta och symbolistiska inslag i Sven Lidmans, Anders Österlings och Sigfrid Siwertz lyrik 1904-1907*. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion.
- Luthersson, Peter, 1999: "Från litteraturkris till litteraturkris: nedslag i textvärlden efter 1970. I: Delblanc, Sven, Göransson, Sverker & Lönnroth, Lars (red.), 1999: *Den Svenska Litteraturen 3. från modernism till massmedial marknad. 1920-1995*. rev. uppl. Stockholm: Albert Bonniers Förlag.
- Mediearkivet*, sökord: luguber, sorglig, dystert [28.5.2010].
- Määttä, Jerry, 1999: *Författarskapet som hjältedåd. Arketyper, mytisk struktur och mytologiska inslag i Klas Östergrens roman Fantomerna*. C-uppsats i litteraturvetenskap. Uppsala: Uppsala universitet.
- Nationalencyklopedin*. webbversionen. Sökord: dekadens. [28.5.2010]. Hämtat från: <http://www.ne.se/dekadens>
- Nietzsche, Friedrich, 1992: *Fallet Wagner*. övers. Ingemar Johansson. Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag Symposion.
- Nisard, Désiré, 1888: *Etudes de moeurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*. 5 uppl. Paris: Libraire Hachette.
- Palm, Anders, 1998: Att tolka texten. I: Bergsten, Staffan, 1998: *Litteraturvetenskap – en inledning*. Lund: Studentlitteratur. S. 155-170.
- Ridge, George Ross, 1961: *The Hero in French Decadent Literature*. Athens: University of Georgia Press.
- Ringby, Per, 1990: Romanens karnevalståg. Estetik och förändring i Klas Östergrens författarskap. I: *Samtida essäer om svenska författarskap*. S. 227-240. Stockholm: Alba.
- Rylner, Johanna, 1999: *Progressiv aspekt i originalsvenska och översättningssvenska. En jämförelse av textpar med Klas Östergren som författare och översättare*. C-uppsats i Svenska som andraspråk C. Uppsala: Uppsala universitet.
- SAOB, Svenska Akademiens Ordbok*. webbversionen. Sökord: dekadans. Spalt D502. Tryckt 1908. [28.5.2010]. Hämtat från: <http://g3.spraakdata.gu.se/saob/>
- Suhonen, Daniel, 2006: 2000-talets Gentleman. *Tidskriften 00TAL*. Nr. 22. S. 8-19.

Swart, Koenraad, 1964: *The Sense of Decadence in Nineteenth-Century France*. Haag: Martinus Nijhoff.

Kulturen lever. 1980: Ingen titel. SVT, TV2. 4.12.1980. 20:00-20:53. Stockholm: SVT.

Vinge, Louise (red.), 1997: *Skånes litteraturhistoria II. 1900-talets senare del*. Malmö: Corona Förlag.

Wahlin, Claes, 2007: Allt kan bli en historia. *Aftonbladet* 26.10.2007.

Witt-Brattström, Ebba, 2007: *Dekadensens kön. Ola Hansson och Laura Marholm*. Stockholm: Nordstedts.

Youtube: ”Dricka och skapa”. Sökord: klas östergren. [28.5.2010]. Hämtat från:

http://www.youtube.com/results?search_query=klas+%C3%B6stergren&aq=f

Östergren, Klas, 1980b: Sommar. *SR P3* 19.6.1980. 13:05-14:55.

– 1981: Sommar. *SR P3* 19.8.1981. 13:05-14:25.

– 1983: *Slangbella*. Stockholm: Askelin & Hägglund.

– 2005: *Gangsters*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag.

– 2006: Sommar. *SR P1* 8.7.2006. 13:05-14:30.

– 2009: *Den sista cigaretten*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag.