Om mänsklig kunskap och monstruösa lärdomar

Av Moa Matthis

"Lokets svarta färg tycktes djupna alltmedan tåget kom rusande närmare och närmare med en fruktansvärd kraft och hastighet. Ett förblindande ögonblick, och bron omvälvdes av ett ångmoln som slukade solens strålar. Milvain och hans väninna sprang över till brons motsatta sida, men hela tåget hade redan kommit ut ur tunneln och inom loppet av några sekunder hade det försvunnit runt en skarp krök. Trädens grenar svängde våldsamt i den upprörda luften.

– Om jag vore tio år yngre, sa Jasper med ett skratt, så skulle jag sagt att det här var urkul! Det livar upp mig. Det får mig att vilja kasta mig in i striden igen.

– På mig har det precis motsatt effekt, sa Marian med låg röst."

(George Gissing i New Grub Street, *1891)*

Den brittiske författaren Gissing tillhör inte världslitteraturens stora namn. Sedd i historiens backspegel framstår han snarare som en intressant reflektion av sin tid än som en god författare i egen rätt. I likhet med samtida kollegor – Zola, James, Ibsen, Conrad och vår egen Strindberg – speglar Gissings litterära verk ett Europa statt i snabb förvandling. "Rörelse" är 1800-talets nyckelord: från land till stad, från kolonierna till metropolerna, från hantverk till maskinell tillverkning, från jordbruk till industri. Listan är oändlig, liksom konstens olika gestaltningar och värderingar av denna rörelse.

Och trots att Gissing inte tillhör mina favoritförfattare, och trots att hans romaner bitvis var sömnpiller så måste det sägas att han försvarar sin plats bland de litterära skildrarna av världens snabba förvandling i denna tid. Inte minst därför att han är ett så klockrent exempel på vad vi idag skulle kalla en "bakåtsträvare", och hans oro för den framtid som vi skapar i nuet står att finna också i vår egen tid. Medan de flesta konstnärer och författare i Gissings samtid uppvisade en kluvenhet i förhållande till teknifieringens, kommersialiseringens, urbaniseringens krafter, så såg han *inget* gott

i det som kallades framåtskridande. Gissings roman *New Grub Street* fullkomligt skriker ut de känslor av skräck och avsky som världens förvandling måste ha väckt, och fortsätter att väcka, hos många. För Gissings romanfigurer, och för Gissing själv, blir människans verk ett hot mot själva hennes mänsklighet. I Gissings romaner hotar teknikens framsteg och dess följder – massproduktion och masskonsumtion – paradoxalt nog att förvandla människan till ett djur. Hennes förmåga och önskan att reflektera, minnas, tradera, berätta – att skapa kultur, att kultivera sin mänsklighet – dränks i de djuriska lustar som maskinerna både framkallar och tillfredsställer. Äta, sova, fart, fläkt, njutning, ingen morgondag, och inga minnen av gårdagen. Världens förvandling förvandlar också människans innersta vara. Det är Gissings frustrerade budskap.

I *New Grub Street* är det den kulturella marknadens förvandling som står i centrum. I ovanstående citat möter vi två av romanens karaktärer för första gången; den smarte framtidsmannen Jasper Milvain, och den hunsade Marian som slavar i biblioteket med att skaffa fram material åt sin far litteraturkritikern.

Ännu har inte mycket hunnit ske, tågincidenten inträffar redan i romanens andra kapitel. Milvains och Marians promenad över åkrar och ängar – båda befinner sig tillfälligt utanför London för att andas frisk luft – sker i den trevande romantikens tecken. Den levnadsglade och kalkylerande Milvain funderar på om flickans litterära förbindelser kan vara värda en romans. Den försiktiga Marian är blyg inför den unge mannens charm och energi.

Gissings lantliga romantik i denna öppningsscen skulle kunna vara hämtad ur en rustik pastoral, ett landskap fyllt av ro, harmoni och sedesam uppvaktning. Här kvillrar bäckar med klart vatten genom hagtornssnår och förbi åldriga ekar under vilka kor idisslande vilar. Men Gissings syfte var inte att skriva en lovsång till naturens skönhet, utan snarare en klagosång över civilisationens och utvecklingens brutalitet, en elegi över idealismens död och materialismens triumf, och genom det lantliga sceneriet drar därför tågrälsen fram likt ett stålblankt "snitt" genom ängarna. På avstånd hör de båda ungdomarna lokets brölande och de springer upp på järnvägsbron för se bättre. Stort, svart, frustande snabbt och dunkande kraftfullt skär loket i citatet ovan sitt snitt både genom det oskuldsfulla landskapet och på ett symboliskt plan mellan den unga kvinnan och mannen. För Jasper Milvain symboliserar tåget – Londonexpressen – en framtid fylld av dynamik, förändring, en strid han ser fram emot och välkomnar. För Marian är detta en framtid att frukta.

Det är naturligtvis ingen slump att Gissing lagt in tågincidenten just här, och just i början av sin drygt 500 sidor tjocka roman om kulturens kommersialisering. Ångloket var visserligen inte någon ny teknisk revolution i det sena 1800-talet, men dess symboliska värde var alltjämt starkt. Tågets framfart skingrar den lantliga friden, och med den alla illusioner om romantik – mellan de unga tu såväl som i romanen som helhet – som läsaren kan ha hyst. Jaspers och Marians reaktioner på tåget avslöjar inte bara att dessa två inte är ämnade för varandra, utan slår också an det ackord av motsättningar som kommer att prägla

hela romanbygget, utgöra dess stomme.

New Grub Street handlar om författandets och konstens villkor. Det är en gnällig roman med ett från början alldeles för uppenbart budskap: att konsten förflackas och försämras i takt med att litteraturen kommersialiseras och den läsande publiken breddas. Den nya litterära "marknaden" gynnar de anpassliga och ytliga författarna – som Milvain – medan de seriösa skribenterna – som Marians far – slås ut.

Gissings roman är en i mängden av 1800-talsromaner som med konstnärer, författare eller journalister i huvudrollen skildrade en samhällsomvandling där *allt* plötsligt tycktes kunna omsättas i pengar: inte bara människors materiella behov utan också deras önskningar och drömmar. Den amerikanska litteraturvetaren Rachel Bowlby har beskrivit konstens "industrialisering" under det sena 1800-talet:

> "Medan industri och handel tycktes närma sig konsten allt mer i och med att försäljningstekniken kom att handla om skapandet av vackra bilder, så präglades konsten i allt större utsträckning av industriell rationalitet. Innan filmkonstens tillblivelse, kulturindustrin framför alla andra, så gäller denna 'industrialisering' av konsten främst av allt litteraturen."
>
> *(Rachel Bowlby i* Just Looking. Consumer Culture in Dreiser, Gissing and Zola, *1985)*

I Gissings roman är denna "industrialisering" bara av ondo. Hans "hjälte", den idealistiske författaren Reardon, går under, medan Jasper Milvain som ger den dumma massan av läsare – först och främst borgarklassens kvinnor – vad de vill ha, triumferar. Reardon överlever inte förvandlingen av författarrollen från det ensamma geniet som skapar driven av sin inspiration, till den världstillvände producenten av litterära varor som tillverkar vad som för tillfället säljer bäst. Gissings bok är en dystopi där författaren som hantverkare i besittning av en unik, individuell teknik förvandlas till en författarmaskin vars tekniska skicklighet kan kopieras och mångfaldigas.

Den stackars Marian drömmer om en sådan maskin där hon hukar i dammet från de lärda volymerna på British Library:

> "Åh, att få ge sig av och göra något med sina händer, att få utföra de allra simplaste, alldagligaste sysslor, något som världen behöver på riktigt! Det var skamligt att sitta här och upprätthålla ett eländigt sken av intellektuell värdighet. För ett par dagar sedan hade hon överraskats av en annons i tidningen med överskriften 'Litterär maskin'; hade den så äntligen uppfunnits, en maskin som kunde ersätta henne och de andra eländiga varelserna, som kunde spotta ur sig böcker och artiklar? Men nej, maskinen visade sig vara ett bokstöd... Men visst måste en Edison snart dyka upp och presentera den verkliga maskinen, det måste ju vara ett jämförelsevis enkelt projekt. Bara att kasta in en viss mängd gamla böcker som kunde kortas ned, blandas samman och moderniseras så att resultatet blev en enda bok som passade dagens konsumenter."

Gissing var ingen mästare på subtil ironi och han förefaller ha varit ständigt arg och upprörd över sin samtids dåliga smak, i synnerhet kvinnornas. Kvinnorna var den viktigaste konsumentgruppen för den nya tidens litteratur – romanen – och att döma av romanernas kvinnoporträtt tycks detta faktum ha försatt mången manlig författare i ett slags mentalt kristillstånd. Rachel Bowlby sammanfattar den prekära författarposition som Gissing beklagar sig över i ovanstående citat, när hon skriver: "Den manlige romanförfattaren fann sig kanske i något av ett ideologiskt dilemma: varken 'ren' konstnär eller fullt ut manlig".

Det är alltså ingen slump att det är en kvinna som får ge uttryck för extremt låga och sjabbiga tankar om det litterära arbetet, och som får drömma om vad som för Gissing måste ha framstått som dystopins logiska slutpunkt: den litterära maskinen. Det är heller ingen slump att detta är samma kvinna som ryggade inför det frustande tåget på romanens allra första sidor. I Gissings mardrömsvision av kulturens framtid må de läsande kvinnorna ha drömt om "bokmaskiner" som kunde ersätta den unike författaren, men den maskinella tekniken var, liksom den litterära tekniken, männens sfär. I skildringen av Marians tankar framstår hon inte bara som kulturfientlig och teknikvänlig, utan också som naiv, både när det gäller det gamla hantverkskunnadet och den nya tekniska kunskapen. Hennes uppfattning om skapandet av litteratur – slänga ihop och blanda samman – är lika okunnig som hennes uppfattning om tekniska uppfinningar – elektriciteten till exempel – som "enkla projekt".

I Gissings romaner går kulturfientlighet och teknikvänlighet hand i hand. Det stora svarta loket frustar in i framtiden med vinnarna ombord, de som klarar av och till och med njuter av farten, oväsendet, smutsen, rörelsen framåt, ständigt framåt. Förlorarna lämnas kvar i ett landskap som skärs sönder och förfulas av den stålblanka rälsen. Eller också, om de mot sin natur försöker kravla sig ombord på det framrusande loket, faller de av och krossas.

Det som framförallt kännetecknar Gissings bild av den maskinella tekniken – vare sig det handlar om ett ånglok eller en litterär maskin – är dess historielöshet, ja, till och med dess utplånande av historien. De "gamla böcker" som den litterära maskinen mal ner representerar tradition och bildning; den produkt som maskinen spottar ut är en dagslända. Den tekniska tiden och rörelsen går så snabbt att det mänskliga ögat och tanken inte hinner med – Jasper och Marian "förblindas" av tågets plötsliga uppdykande och hastighet där den står på bron.

*

I mitt exemplar av *New Grub Street* har jag skrivit "Jmf Turners tavla" i marginalen strax intill Gissings symboliska tågincident. När jag första gången läste Gissings beskrivning av tåget som närmar sig med en hastighet som suddar ut alla konturer så gick mina tankar till en av J M W Turners mest kända målningar: *Rain, Steam, and Speed – the Great Western Railway* (1844).

I likhet med loket i Gissings text, försätter Turners målning av det framrusande tåget åskådaren i ett tillstånd av partiell "blindhet". Vad är det egentligen vi ser? Färger, ljus, mörker, men knappast några former vi kan känna igen. Lokets svartglänsande skorsten är tavlans enda tydliga form, nästan obscent konturskarp reser den sig i ur dimslöjorna. Ändå blir vi, stående inför Turners målning, varse "något", men detta något är en känsla, en förnimmelse, snarare än ett objekt. Liksom Jasper och Marian på bron förnimmer vi farten, kraften – Turners tåg bär på samma budskap som Gissings.

Går man riktigt nära Turners tavla ser man bara färger. Man måste backa ganska långt för att hitta den plats där tåget och broarna framträder. Man måste kanske backa ännu lite till för att förnimma farten.



J M W Turner. "Rain, Steam and Speed – the Great Western Railway" (1844). Foto National Library, London.

Turners målning inbjuder till distans, och målningen placerar också betraktaren snett ovanför det framrusande tåget: ett panoptiskt perspektiv. Först ovanifrån och på avstånd vinner det mänskliga ögat någon form av kontroll över den enorma kraft som den nya tekniken släppt lös. *Under* bron skymtar en man bakom en plog dragen av en häst. *Framför* tåget en hare som flyr för sitt liv längs den smala rälsen – förgäves (bron hade i verkligheten två spår, men Turner har målat den smalare för att understryka tågets hastighet). Dessa båda figurer är i alla bemärkelser placerade under det framrusande tåget; de är underkastade den nya tekniken, de är förlorarna som krossas om de kommer i utvecklingens väg.

Den brutalitet som tavlan faktiskt rymmer väcker dock inget obehag. Tillsammans med Jasper skulle betraktaren kunna utbrista: "den livar upp oss". Det är inte bara för att vi är sentida betraktare, vana vid hastigheter som vida överstiger de gamla ånglokens. Turners bild av tekniken – såsom denna tavla framställer den – skiljer sig från Gissings. Stående inför hans målning är vi alla vinnare, i full kontroll över teknikens fart och kraft.

Rain, Steam, and Speed har en historia. "Great Western Railway" löpte mellan London och Bristol och byggdes under åren 1836–41 av en respekterad ingenjör, Isambard Kingdom Brunel. Bron på Turners tavla korsar floden Thames vid Maidenhead och dess valv var de största och plattaste som dittills byggts i tegel. Brunels kritiker hävdade att bron skulle komma att rasa samman under tågens tyngd eller när det stormade och blåste. Turners målning av ett tåg som går på den räls som lades av Brunel, över den bro han byggde, i full fart – *Speed*– i en regnstorm – *Rain*–, är en stor konstnärs hyllning till en stor ingenjör och tekniker. Den konstnärliga tekniken korresponderar och samspelar med den maskinella tekniken i Turners tavla. Tillsammans förändrar konstnären och teknikern människornas värld *och* deras varseblivning av denna värld.

*

I bakgrunden i Turners målning skymtar en annan bro, en spegling i det mindre formatet av Brunels bro, målad i så ljusa färger att den tycks vara på väg att upplösas i dimman. Också den bron finns i verkligheten, byggd i slutet av 1700-talet och trots att den bara var ett halvsekel gammal när Turner målar sin tavla framstår den redan som överspelad, nästan drömlik i sin avlägsna suddighet. Ändå är den viktig därför att den markerar kontinuiteten och historien, de tidsliga dimensioner som för Gissing förnekades och utplånades i den nya tiden som enbart såg till ögonblicket och hyllade det "moderna".

I en nyutkommen katalog med Turners målningar har textens författare placerat en målning (1674) av Rembrandt föreställande den heliga familjen som vilar ut i ett stall under flykten till Egypten intill en av Turners tidiga målningar av en kalkugn (cirka 1797). Han påpekar målningarnas likhet ifråga om kompositionen, proportionerna, de två ljuskällorna, det hemlighetsfulla dunklet. Dessa likheter är, menar han, ingen slump, utan ett påstående både om konsten och tekniken.

Kalkbränning var ingen ny teknik utan snarare en del av den industriella revolutionens förhistoria. Katalogens författare menar att Turner i sin målning apostroferar Rembrandt för att peka på den tekniska utvecklingens uråldriga historia. På samma sätt som Turners teknik bygger vidare på och är beroende av Rembrandt, är den moderna industrin en vidarutveckling och ett förvaltande av redan förvärvade tekniska färdigheter och kunskaper. Det är denna praktiska kontinuitet – den mänskliga handens kunskap – inom både konst och teknisk industri som Turners målning betonar. I Turners värld framspringer inte den nya tekniken plötsligt ur ett skrämmande intet, den har en historia, den är i sig själv historien materialiserad.

(T h ovan) Rembrandt. "Landscape with the Rest on the Flight into Egypt" (1674). Foto National Gallery of Ireland, Dublin.

(T h nedan) J M W Turner. "A Lime Kiln at Coalbrookdale" (cirka 1797). Foto Yale Center for British Art, New Haven.





Men, spelar det då ingen roll att Rembrandts motiv är religiöst? Jovisst, båda målningarna ger uttryck för ett mysterium, å ena sidan gudomens människoblivande, å andra sidan människans förmåga att tämja och bruka naturen. Men, menar artikelförfattaren, Turners målning kapar de religiösa banden. Han skiljer den ena sortens mysterium från den andra; det religiösa mysteriet avfärdas och mysteriet med människans överhöghet över naturen avdramatiseras och görs begripligt. På platsen för det gudomliga mysteriet placerar han den mänskliga historien. Människans tid är linjär, men till skillnad från religionens tideräkning där början enbart är gudomlig och slutet redan förutbestämt, så är den mänskliga tiden alltid konkret. Den går att beskriva, måla, i praktiska uppfinningar vars framtida utveckling ingen kan sia om. Människans förmåga att bruka naturens krafter vilar på kunskap och inget gudomligt prerogativ.

I Turners målning är människan sig själv nog, förmögen att själv forma sin tillvaro tack vare sina färdigheter. Av stallet blir en brännugn, av miraklet blir en kemisk reaktion, av guden blir en människa. Människan blir människans måttstock.

Sedd på det sättet blir Turners målning mer än ett påstående om mänsklig kontinuitet och färdighet, den blir också en triumfatorisk gest. Men det händer något märkligt i förskjutningen från religionens obegripliga mysterium till hyllningen av mänsklig storhet: människan försvinner.

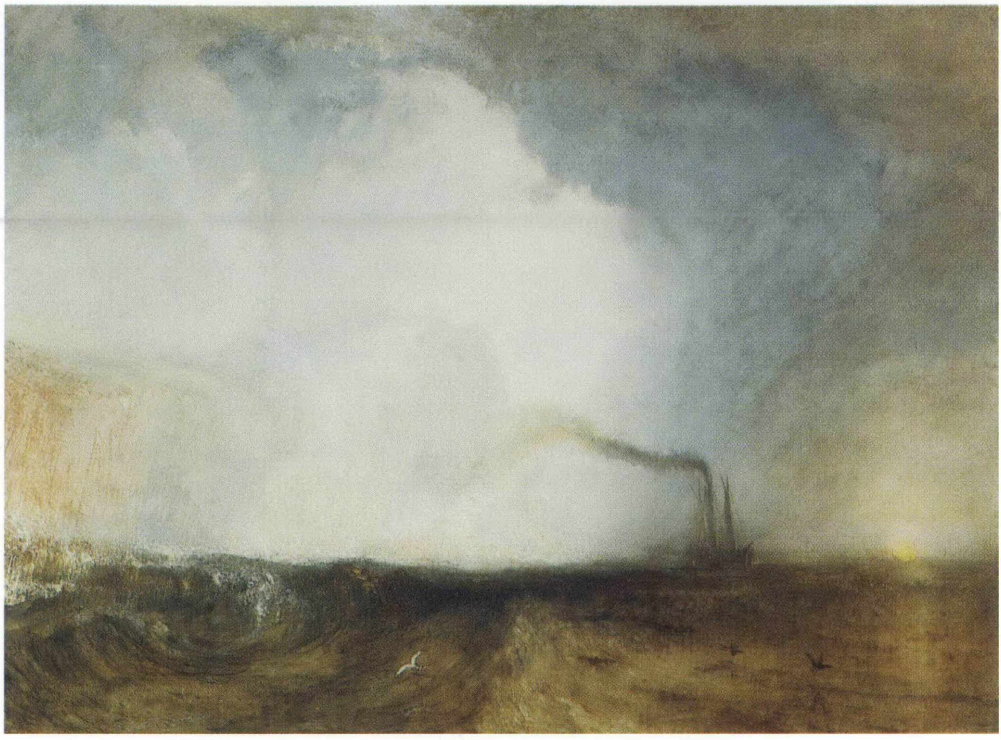
I Rembrandts målning lyser eldens sken upp människornas ansikten. Elden drar betraktarens ögon till sig, men bara för att betona människorna som samlats omkring dess värme, se deras utsatthet i en stor mörk natt, på flykt. I Turners tavla befinner de mänskliga figurerna sig i ljusskenets utkanter, den brinnande ugnen drar till sig vår blick och låser den där, människofigurerna är hänvisade till ljusets och synfältets periferi. De är naturens herrar men märkligt obetydliga och oviktiga vid sidan av den verksamhet och den teknik som de behärskar.

Det underliga är att medan Rembrandts tavla som hyllar det gudomliga mysteriet inbjuder oss att se människan, så gör Turners tavla – en hyllning till den mänskliga förmågan – det svårt för betraktaren att se den människa som hyllas.

*

Turners målning av Great Western Railway hänger i London, på National Gallery. Hans målning av kalkugnen däremot, har hamnat i USA på ett litet men mycket exklusivt museum i New Haven, norr om New York. Eftersom jag bodde där under tre års tid, ett kvarter från museet, kilade jag ofta in till Turner på min väg mellan föreläsningssalarna.

Fast ärligt talat fångade kalkugnsmålningen aldrig min uppmärksamhet. Däremot brukade jag bli sittande framför en annan av Turners målningar, *Staffa, Fingal's Cave* (1832), och i avsaknaden på hans berömda tågmålning fick den göra tjänst för att liva upp min läsning av den gnällige och tjatige Gissing. Vid en första anblick har Staffa, Fingal's Cave mycket lite gemensamt med tågtavlan. Till att börja med är den en "båtmålning" – en ångbåt visserligen, men den har inte ens sin stora, mörka kvast av ånga gemensamt med Turners tåg. Poängen med tåget är ju att det far genom



J M W Turner. "Staffa, Fingal's Cave" (1832). Foto Yale Center for British Art, New Haven.

en storm där vindarna genast skingrar det mörka ångmolnet tillsammans med både brons och tågets konturer: tågets mörka skepnad tycks nästan komma farande ur skyn, buren endast av sin enorma kraft.

Båtens ångkvast däremot, avtecknar sig tydligt mot en bakgrund av suddiga, jättelika klippor och mörka, hotande stormmoln. Likt ånglokets skorsten höjer ångan sig trotsigt och konturskarpt mot bakgrunden. Denna "båtbild" är, precis som "tågbilden", en trygg bild. Det var just därför den fungerade så bra som bakgrund till min läsning av Gissing. När jag fick nog av hans dystopiska beskrivning av en värld där maskinen ersätter människan och där de som inte klarar av att hänga med tar livet av sig, så kändes det bra att vila ögonen i Turners förtröstansfulla bild av tekniken och framsteget.

När båttavlan ställdes ut första gången 1832, ackompanjerades den av några rader ur Walter Scotts poem *Lord of the Isles* – en hyllning till naturens krafter manifesterade i ön Staffa och i Fingals grotta. I Turners tavla är ju också båten väldigt liten i jämförelse med naturens jättelika former – klipporna, himlen och havet sluter sig kring

människans lilla hantverk. Och Turner målade flera tavlor där skepp och små båtar går i kvav och där vrakplundrarna väntar likt gamar på stranden. Inte heller hos Turner lönar det sig för människan att utmana naturens element, om man inte är ombord på en ångbåt förstås, eller ett ånglok. I hans målningar går ångbåtarna aldrig i kvav, tryggt tuffar de på förbi de små segelbåtarna där människorna sliter med åror och fladdrande segeldukar. Mot slutet av Walter Scotts dikt finns ett par rader där Naturens röst talar till människan och säger: "Well hast thou done, frail child of clay!" ("Ditt arbete är gott, du lerans veka barn"). Trots sin litenhet på jorden är människan stor i sina händers verk, detta är Scotts, och Turners, budskap.

Men åter är det detta märkliga med människans frånvaro i och på de tekniska underverk som hennes intellekt och händer tänkt ut och skapat. På Turners "båtbilder" återfinns människorna i de sköra små segelbåtar som kastas runt likt löv av vindens och vågornas jättehänder, eller kurande på stranden i stora flockar som hungrigt väntar på bytet som flyter i land efter katastrofen. Dessa människor kan vi bara ömka eller förakta, på samma sätt som Gissing ömkar de svaga som går under och föraktar dem som går över lik för att nå framgång.

När vi däremot ser ångloken och ångbåtarna kan vi beundra – tekniken. Turner målade aldrig en tavla av de varv där ångbåtarna byggdes, eller de skrivbord vid vilka konstruktionerna blev till. Arbetarna, ingenjörerna, passagerarna, sjömännen ryms inte på de tavlor där deras verk hyllas. Det är som om deras litenhet, deras mänskliga bräcklighet, köttet, blodet, hudens ljusa färger brevid de stora svarta maskinerna skulle göra det alltför uppenbart att lerans veka barn fortfarande, och för alltid, förblir just veka och sköra. I Turners maskiner och hans bild av tekniken tillåts vi bara möta vår storslagenhet, och placerar oss som vinnare i kampen med naturen. En utopi i vilken människan i all sin bräcklighet inte får plats.

*

> "Den olärde bonden betraktade elementen omkring sig, och var förtrogen med deras praktiska användning. Den lärdaste man visste knappt mera. Han hade delvis lyft slöjan från naturens ansikte, men hennes odödliga drag förblev under och mysteriu /.../ Jag hade funderat över de barriärer och befästningar, som tycktes avhålla människan från att inta naturens citadell, och grämt mig, förhastat och okunnigt. Men här fanns böcker och här fanns män som trängt djupare och visste mera. Jag tog deras påståenden bokstavligt och blev deras lärjunge."
>
> *(Mary W Shelley i* Frankenstein, eller den moderne Prometheus, *1818)*

Också den unge Frankenstein lär av historiens samlade kunskaper. Till slut har han nått dithän att han förmår skapa en mänsklig varelse, men det som skulle bli hans triumf över naturen blir istället en katastrof för människorna.

Frankenstein har blivit en sinnebild för den moderne vetenskapsmannen som blind för de gränser som Gud eller naturen satt för människan skapar ett monster som löper amok. Det är ett förenklat sätt att förstå den fantastiska historia som den unga Mary Shelley skrev. Poängen med hela historien – för mig iallafall – är att Frankensteins namnlösa varelse inte "föds" ond i Frankensteins laboratorium. Varelsen *blir* ett monster och hans medfödda godhet förvrids till ondska

när han förskjuts och stöts ut ur den mänskliga gemenskapen. När man läser hennes roman är det svårt att inte till slut se att denna varelse är en av alla övergiven människa, som kunde ha varit du eller jag.

Frankenstein är alltså inte först och främst en berättelse om tekniken eller vetenskapens förödande förmågor, och inte heller om människans triumf över naturens krafter, utan som Mary Shelley själv skriver i sitt förord: om "mänskliga passioner". Hennes roman har en undertitel som nästan alltid glöms bort: den refererar till den grekiska myten om Prometheus som stal av gudarnas eld för att ge människan liv. För detta straffades han gruvligt. För Mary Shelley och hennes samtida författarkollegor var Prometheus-myten en symbol för den avslöjande och därför utstötte konstnären. Han, eller mera sällan hon, var inte ute efter att riva bort de slöjor som täckte naturens ansikte, utan den slöja bakom vilken människan dolde sitt sanna anlete. För denna gärning straffades de lika hårt av det mänskliga samfundet som en gång mytens hjälte av det gudomliga.

Men Mary Shelley gjorde inte sin Prometheus till poet, utan till vetenskapsman. Hans förbrytelse blev därmed tydligare, nästan övertydlig. Hans "strävan att imitera Skaparens häpnadsväckande mekanism" är visserligen, skriver Shelley, "skräckinjagande", men den är inte nödvändigtvis något brott. Brottet består i att han överger sin skapelse, att han inte ser varelsens mänsklighet, att han inte i dess fula, otäcka anletsdrag igenkänner sig själv. Egentligen är det kanske monstret snarare än Frankenstein som är den moderne, poetiske Prometheus. Han som avslöjar Frankensteins feghet, ansvarslöshet, självgodhet. Monstret får sista ordet i romanen.

Frankensteins monster, som kanske är den verklige Prometheus, är både ett vetenskapligt och ett poetiskt verk. Han är en skapelse av den tekniska kunskapen såväl som fantasin, i hans gestalt möts de två mänskliga verksamheter som för Gissing var väsensskilda, och för Turner länkar i samma kedja. I Mary Shelleys roman blir det uppenbart att kedjan bara kan hållas samman om den skapande människan – och vi är alla hon – förmår igenkänna sig själv i sin skapelse, både i dess uselhet och i dess storslagenhet. Om människan sviker det ansvar hon tagit på sig i skapelseakten så brister kedjan, eller förvandlas till bojor.

LITTERATUR

Bowlby, Rachel, *Just Looking : consumer culture in Dreiser, Gissing and Zola,* 1985.

Gissing, George, *New Grub Street,* 1891.

Hamilton, James, *Turner and the scientists,* Tate Gallery Publishing, 1998.

Shelley, Mary W, *Frankenstein, eller den moderne Prometheus* (1818). Klassikerförlaget Niloé, 1993.