

RECENSIONER

ROGER WHITSON & JASON WHITTAKER
**WILLIAM BLAKE AND THE DIGITAL
HUMANITIES. COLLABORATION,
PARTICIPATION AND SOCIAL MEDIA**
New York: Routledge 2013, 211 s.

Under en vistelse i New York våren 2012 besökte jag, som turister gärna gör, Rockefeller Center, ett komplex i Manhattans Midtown om 14 skyskrapor uppförda under 1930-talet. Framför huvudingången till centralbyggnaden, det forna RCA Building, slog det mig att frisen ovanför dörrarna var en Blakepastisch. Det centrala objektet, reliefen "Wisdom", adapterade första sidan i Blakes illuminerade bok *Europe a Prophecy* (1794), och tillfogade därtill ett bibelcitat: "Wisdom and Knowledge shall be the Stability of Thy Times" (Jesaja 33:6). Även de två mindre, flankerande friserna "Sound" och "Light" – med det uttalade syftet att representera de nya medierna radio och television – utgjordes av versioner av Blakemotiv. Mitt i detta enorma monument över offentlig konst, konsumtion, populärkultur och masskommunikation alltså William Blake.

Placeringen är talande för den säregna kunskapsproduktion som omger William Blakes verk. Blake har alltid utgjort ett problem, inte

bara teoretiskt, materiellt och metodologiskt, utan även i hög grad disciplinärt. På samma gång som litteraturvetenskapen som disciplin har format sig kring författarskap som William Blakes, där materialet påkallat omfattande editionsarbete, har den definierat sig mot detta material som problem. Blakes böcker är varken konst eller dikt, och måste således omformas. Denna litteraturvetenskapens tendens att producera idealtexter har synliggjorts under senare år av de ökade möjligheterna att digitalt arkivera material. När exempelvis det elektroniska *William Blake Archive* – som sedan 1996 har digitaliserat en ansevärd mängd av Blakes illuminerade böcker – möjliggör effektiv reproduktion av såväl den illuminerade bokens multimodalitet, som de olika versioner av Blakes böcker som föreligger, så framstår ofrånkomligen textutgåvor, likt David Erdmans standardverk från 1965, som historiska konstruktioner, materiellt och ideologiskt betingade.

Digitaliseringens effekter och de digitala miljöernas förutsättning för kunskapsproduktion utgör kärnområdet för det framväxande forskningsfältet digitala humaniora. Om det nu är ett fält? I en eller annan form förefaller digitala humaniora dyka upp lite varstans på universitet och kulturinstitutioner. I viss mån forskningsmässigt påkallat, i andra samman-

hang mer med doft av marknadsföring och anslagsfloskel, kan tyckas. Men om vi ska tro författarna till *William Blake and the Digital Humanities*, kan digitala humaniora rentav utgöra lösningen på humanioras omhuldade kris.

Utifrån William Blakes spridning inom samtida nätverkskultur – och med stöd i Henry Jenkins diskussion av mediekonvergens, deltagarkultur och kollektiv intelligens – argumenterar Roger Whitson och Jason Whittaker, båda etablerade inom såväl Blakeforskning som digitala humaniora, för nödvändigheten att inkorporera vad de talar om som kollaborativ kreativitet i den humanistiska forskningen. Här är den visionära Blake exemplarisk. Inom digitala humaniora och posthumanistiskt orienterade mediastudier menar författarna att Blakes ”kreativa ontologi” finner en särskilt gynnsam grogrund. ”By creative ontology, we mean to highlight Blake’s belief in the visionary power of creativity as a force that can expand consciousness and change reality.” (s. 5) Det är en stundtals mycket suggestiv argumentation.

De senaste årens många digitaliseringsprojekt har medfört nya möjligheter att överblicka det kulturella materialet, vilket synliggjort humanioras, och kanske i synnerhet litteraturvetenskapens, ideologiska bundenhet vid tryckkulturen. Litteraturvetenskapen har naturaliserat kategorier som i viss utsträckning är framsprungna ur bokens materiella form. Men även om det finns fog för att, som Whitson och Whittaker, tala om en ”Gutenberg parenthesis” (s. 14) – där samtida läspraktiker återkopplar till en litterär kultur som föregår tryckets konsolidering, i vilken kollektivet och inte individen intar den självklara platsen för såväl konsumtion och produktion – menar författarna också att digitala humaniora nyanserar denna historieskrivning.

Som titeln antyder följer *William Blake and the Digital Humanities* huvudsakligen två argumentationsspår. Å ena sidan redogörs för en specifik läsning av William Blakes verk och hur

dessa samlingar med nätverksetetiska teorier, å andra sidan tas denna läsning till stöd för digitala humanioras kunskaps-teoretiska företrädare. Blake blir här både undersökningsobjekt och synliggörande exempel. I synnerhet används Blake för att, som författarna skriver, teoretisera det centrala begreppet zoamorphosis.

Zoamorphosis, förklarar Whitson och Whittaker, anspelar på Blakes användning av Uppenbarelsebokens och Hesekiels fyra levande väsen (kl. grekiska ”zoa”), vars orientering i fyra väderstreck infogas som en central del i Blakes uppfattning om motsättningsars funktion för kreativitet – ”Opposition is True Friendship”, som en av de mer berömda raderna ur *The Marriage of Heaven and Hell* (1790) lyder. Dessa fyra zoa blir i Blakes omfattande mytopoetiska konstruktion, på såväl det mänskliga som det mytologiska planet, den konflikt som driver fram skapelsen. Motsättningsens och konfliktens kreativa – och kritiska – effekter, men även den ständiga spjälkningen i nya konstellationer och temporära motsattpar som genomströmmar Blakes verk, inbegrips såtillvida, menar författarna, i begreppet zoamorphosis. Zoamorphosis avser även beskriva det sätt på vilket Blakes verk avkräver delaktighet. På ett materiellt plan återspeglas denna delaktighet i den illuminerade boken, där design, text och illustration genererar en läsning som rör sig mellan olika tids- och uppmärksamhetsformer, men där också själva sammansättningen av bokens plåtar är öppen för användaren att konfigurera. Hermeneutiskt avkräver också Blakes omfattande mytopoetiska transformationer ett tålmodigt deltagande. Zoamorphosis beskriver således en kollektiv kreativ process, ”the collaborative, often contradictory process of creative reception in which Blake’s own works are one important object in a flat ontology punctuated by the Gutenberg parenthesis of print” (28).

Whitson och Whittaker undersöker Blakes kanske mest berömda dikt ”The Tyger” som

zoamorphosis genom att kartlägga en disparat mängd versioner av dikten, något som, visar det sig, tar oss långt bortom gränserna för vad som traditionellt anses vara Blakes verk. Här är det i stället Blake som socialt medium – socialt nätverk – som undersöks. I adaptationer blir detta nätverk kanske allra tydligast, menar Whitson och Whittaker: när serietidningsförfattare som Alan Moore eller Mike Mignola, eller författare som Kipling och Bradbury formar berättelser kring dikten, eller när den brasilianska animatören Guilherme Marcondes genomför dikten som en dockanimation, är det naturligtvis uppenbart att ”The Tyger” omformas i vad som möjligen skulle kunna beskrivas i termer av kollaborativ kreativitet. Men även rena travestier, som nättidningen Huffington Posts ”Tiger, Tiger, taking flight” publicerad i anknytning till Tiger Woods omtalade otrohetsaffärer härom året, omfattas av nätverkets zoamorphosis, menar författarna.

Men zoamorphosis utmärker även den tidiga receptionen, liksom de efterhand alltmer vetenskapliga utgåvor av Blakes poesi som utkommer under 1900-talet. Författarna pekar på hur ”The Tyger” omarbetas av redaktörer, dels utifrån ortografiska hänsyn, men dels även med syfte att presentera en mer korrekt version av dikten, där många av dess inkongruenta inslag städats bort. Bröderna Rossettis omfattande bearbetningar, liksom Robert Graves egensinniga omskrivning, redovisas utförligt.

Här framhävs redaktörens kreativitet i överföringen av dikten till tryck: ”Print culture generated its own virtual Blakes, which in turn provided the ecosystem that enabled the Blake Archive.” (s. 33) Som zoamorphosis måste ”The Tyger” förstås som ett ekosystem, i vilket de enskilda verken framträder som versioner, på samma ontologiska nivå som omskrivningar, pastischer, travestier. Blakes dikt blir här bärare av en transfinit mängd betydelser, menar författarna. ”The Tyger” etablerar sig som ett nätverk som i sig utgör en begränsad uppsätt-

ning möjliga meningsinnehåll, men samtidigt kan detta nätverk kopplas till andra, angränsande nätverk, vilket möjliggör inte en infinit men en transfinit mängd meningsinnehåll. Detta är styrkan, menar författarna, med att behandla ”The Tyger” – och Blake – som ett socialt medium.

Blakes spridning som socialt medium synliggör även de begränsningar och förhoppningar som uppkommit kring de senaste decenniernas framväxt av digitala medier. Här erbjuder författarna en välbehövd påminnelse om att även den digitala tekniken är historiskt och materiellt grundad. Det elektroniska *William Blake Archive* arbetar exempelvis fortfarande med den tryckta boken som styrande princip och det likaledes ambitiösa *The Blake Multimedia Project* från 1996, vars hypertextuella versioner av Blakes illuminerade böcker skrevs i HyperCard, en applikation för Mac som Apple tog bort 2004, är idag, knappt tjugo år senare, oläsbara för de allra flesta användare, även om filerna fortfarande går att ladda ner.

För att kunna tillgodogöra sig den nätverksetetik och deltagande kreativitet som möjliggörs inom digitala humaniora är det nödvändigt, menar Whitson och Whittaker, att litteraturvetenskapen slutar fokusera på kanonbaserad historieskrivning, och i stället lär ut deltagande och engagemang: ”literary studies should switch its focus from teaching a canon or a history to teaching a form of participatory engagement in literary culture. Understanding, for example, history as a dynamic system including feedback loops and long-term trends encourages students to consider their own relationship to literary works and their responsibility to cultivate a relationship that is participatory.” (s. 114) Med en ansenlig mängd exempel tagna ur den egna undervisningen, på interdisciplinära institutioner med anknytning till digitala humaniora, försöker författarna argumentera för hur nya medier kan användas för att skapa en kreativ miljö

där studenter deltar i produktionen av den kunskap som lärs ut. Twitterflöden används för att skapa feedback, GoogleDocs och wiki-verktyg för att gemensamt redigera material, Youtube och Flickr för att mekaniskt generera och sprida arkiv. Här fokuseras studenternas förmåga att gestalta i andra material än text, att blanda uttrycksformer och att skriva kod. Det resultat som redovisas i boken är tveklöst intressant, och stöder författarnas resonemang om zoomorphosis och den kollaborativa kreativiteten som ett legitimt sätt att också undersöka längre kulturhistoriska linjer. Här visas tydligt fördelarna med att arbeta med stora mängder digitaliserat material, där jämförelser och överblickar som tidigare krävde stora insatser, idag kan göras relativt omgående. De digitala arkiven synliggör materialets materialitet, närmare bestämt att det handlar om digitala reproduktioner, vars framställning alltid inbegriper en mängd olika aktörer. Att digitalisering och digital humaniora såtillvida förändrar synen på humanioras material blir läsningen av Blakearkivet en klar påminnelse om. Frågan är bara vilket slags material?

Whitson och Whittaker utför en sorts maskinläsning, en i Franco Morettis mening "distant reading", där diktens avtryck kartläggs med hjälp av sökalgoritmer. Resultatet är övertygande – men kanske just för att det rör sig om ett redan privilegierat estetiskt objekt. Hur skulle en undersökning av zoomorphosis utifrån något annat undersökningsobjekt se ut? Ett objekt som inte är kulturellt konsekrerat, exempelvis. Är det inte så att det är just dessa kreativa objekt – Blake, Shakespeare, Melville, Dickinson, Sapfo – som också har kanoniserats? Här borde Whitson och Whittaker mer utförligt ha redogjort för vad som är specifikt med Blake, inte minst hur Blake formulerar relationen mellan maskin, kreativitet och människa. Möjligen skulle kopplingen mellan Twitterflöden och Blakes visionära diktning då

bli tydligare. Under alla omständigheter utgör *Blake and the Digital Humanities* ett starkt tillskott till senare års materiellt orienterade Blakeforskning, där frågor om kroppslighet, nätverksetetik, social text, mediekonvergens och intermedialitet har utforskats utförligt, ofta med trådar mot posthumanistiska och ekokritiska resonemang.

Och här kommer Whitson och Whittaker också med en del relevanta reservationer, i vad som annars – vilket de medger själva – är en utopisk vision av digital humaniora. Även om de framhåller vikten av att bejaka andra objekts inverkan på subjektivitet och perception och betonar att just maskinens närvaro måste synliggöras och respekteras som en del i en utvidgad posthumanistisk ekologi, lyfter de också ett varnande finger för de ekonomiska och politiska intressen som genomströmmar de verktyg som de själva använder sig av i sin verksamhet. Det är till exempel långt ifrån säkert att *open access* och demokratiskt deltagande är vad som motiverar dessa företag.

I våras besökte jag återigen Rockefeller Center, i avsikt att mer systematiskt dokumentera platsen. Inne på Legos flaggskeppsbutik, belägen vid Rockefeller Plazas nordöstra hörn, fick jag då tillfälle att begrunda legoverSIONEN av Lee Lawries Blakeadaptation. Tydligare än så kan nog inte de utmaningar digital humaniora står inför formuleras. Å ena sidan transfinita möjligheter till nya kopplingar, till samarbeten och kollaborativ kreativitet – inom, utanför och tvärs över ritningarna. Å andra sidan en kreativitet utifrån ett system som uppenbarligen representerar och implementerar ett specifikt makt- och ägarförhållande. Här behövs onekligen en perceptionsapparat likt Blakes för att skära genom denna fasaväckande symmetri – om så i form av dockanimation, bildskärmpixlar eller en näve blandade bitar.

Per Israelson

MATS MALM

**POESINS RÖSTER. AVLYSSNINGAR AV
ÄLDRE LITTERATUR**

Stockholm/Höör: Brutus Östlings Bokförlag
Symposion 2011, 240 s.

Efter den starka fokuseringen på texten och skriften på åttitalets litteraturvetenskapliga seminarier, kraftigt inspirerad av tänkare som Barthes och Derrida, kom Horace Engdahls *Beröringens ABC. En essä om rösten i litteraturen* (Stockholm: Bonniers, 1994) närmast som en provokation. Sedan dess har begreppet "röst" blivit ett välartat inslag i den svenska litteraturvetenskapliga diskursen. Bilden har rentav använts så flitigt att den redan visar tecken på att börja blekna.

Engdahl ställde i sin bok den berättigade frågan: "Faller jag offer för en metafor, när jag talar om en 'röst' i texten?" (s. 12) och menade att metoden "att skriva på gehör" (s. 7) vore det enda konstruktiva sättet att behandla ämnet. I Friedrich Schlegels fotspår låter han därför i essäns form teori och poesi smälta samman i ett försök att ringa in det subtila något han med en annan metafor anser inte vara "åtkomligt för maskinläran" (ibid). Liksom sin föregångare kopplar Engdahl ihop röstmetaforen med romantikens organismtanke: diktens ton och innehåll går inte att skilja åt, utan tonen går bara att uppfatta i relation till verkets helhet, alltså även tankeinnehållet. Han kunde i sammanhanget också ha nämnt Bachtins betonande av kontextens betydelse, det vill säga att de enskilda yttrandena i ett diktverk blir fullt begripliga endast i förhållande till hela yttrandet (diktverket) och i förlängningen alla andra yttranden som det är sammanflätat med i ett till synes oändligt, intertextuellt nätverk.

Malm har ett annat forskartertemperament än Engdahl och följer en annan väg i sin nya bok med den uppfordrande titeln *Poesins röster. Avlyssningar av äldre litteratur*. Ändå

ter det sig onödigt begränsande att han i litteraturförteckningen endast upptar kapitlet "Hastighetsskillnader" hos Engdahl (en mera ingående dialog med denne hade kunnat bli spännande). Genren i Malms egen bok är inte längre den litterära essän, utan rösten som talar i den ansluter helt och hållet till en rent akademisk diskurs. Det är därför överraskande att Malm inte någonstans i boken åstadkommer en någorlunda hanterlig bruksdefinition av röstbegreppet. Man efterlyser också en mera ingående diskussion av talets förhållande till skriften, vilken senare ju i Malms litteraturvetenskapliga perspektiv paradoxalt nog blir bärare av just det han kallar för "röst".

Nu slipper Malm undan sådana besvärligheter genom att inledningsvis förklara att hans bok inte är "platsen för en kartläggning" utan har det mera begränsade syftet att "skissera perspektivets potential för att sedan genom ett antal nedslag närma mig frågan hur poesins röster förändras. [...] Det handlar i hög grad om skillnaden mellan hur vi idag brukar uppfatta poesin och dess röster, och hur man tidigare i historien uppfattat den. Detta inbegriper litterära verks transmission genom olika utgåvor, medier, kulturella sammanhang, och de transformationer som där uppstår" (s. 8). Därmed tycks Malm, åtminstone i huvudsak, förlägga "rösten" i det skrivna till läsarens medvetande, vilket verkar rimligt. Men samtidigt konstaterar han att rösten är "till dels inskriven i det litterära verket, till dels avhängig läsarens förförståelse och förväntningar" (s. 11). Hur kan en röst vara "inskriven" i verket? Detta är den centrala frågan som allting slutligen kretsar kring, men som aldrig får någon riktigt tillfredsställande förklaring i boken.

Men vad tillför då Malm egentligen diskussionen om "poesins röster"? Först och främst snävar han in den till att gälla "äldre litteratur" varmed menas även romantiska och realistiska 1800-talsverk, till och med en dikt av Ekelöf, "flaggprydd sång", ägnas ansenligt utrymme.

Motivet för begränsningen är helt enkelt att "frågan om röst är tydligast där", men snarare menar väl Malm tvärtom, eftersom boken tydligt visar att röstens närvaro i texten i själva verket är mest uppenbar i den äldre poesin, vilken vände sig till en retoriskt skolad läsekrets som ännu var van vid högläsning och förväntade sig att en stämma ljöd bakom orden. Detta är i själva verket bokens klart deklarerade utgångspunkt. En annan utgångspunkt har tydligen varit arbetet med boken *Det liderliga språket. Poetisk ambivalens i svensk "barock"* (2004), under vilket Malms intresse för "poesins röster" växte. Föreställningen om "det liderliga språket", en underström i den antika retoriken, utgör den röda tråden också i Malms nya bok, där den följs i några kapitel eller "nedslagspunkter" som handlar om Quintilianus retoriksyn och om den svenska klassicismens diktning under 1600- och 1700-talen. Därtill undersöker Malm i särskilda kapitel textkritiska utgåvor och översättningar, medeltida handskriftstradition, fornnordisk runpoesi, ironin i Lenngrens omdiskuterade dikt "Några ord till min k. Dotter, ifall jag hade någon" samt några av "Realismens röster", nämligen berättarrösten i Bremers *Famillen H**** och Almqvists "modulationer". Boken avslutas med ett kapitel om nyckelbegreppen "Tradition – transmission" som är klargörande men just därför hade vunnit på att integreras långt tidigare i framställningen. Denna brist liksom bokens något splittrade komposition och frånvaron av helhetsgrepp och syntes kan kanske till en del förklaras av dess långa tillkomsttid, som Malm upplyser om i en kort "Efterskrift".

Bristen på avgränsning och definition av begreppet "röst" i boken kan illustreras med kapitlet "Texterna vi använder: utgåvor och översättningar". "Vems röst är det egentligen som ljuder i utgåvan" frågar Malm (s. 27), men att en författare ibland formulerar sig annorlunda, stryker eller lägger till text i sena upplagor av sitt verk innebär ju inte att det är någon

annan än författaren själv som "talar", om än med av tiden förändrad stämma. Och att andra röster än författarens ljuder ur en utgåvas förord, inledning, variantapparat, ord- och sakförklaringar och annat som Malm drar fram, är ju ganska naturligt. Bilden av textutgivare som "smälter samman med originalet, samtidigt som de konkurrerar om sina olika versioner" och "tagit makten över texten i den senaste utgåvan" (s. 28) må ha sina avskryvda förebilder i verkligheten men är knappast representativ för gruppen som helhet. Mera komplicerat förhåller det sig nog med de samtida censuringreppen som ibland kan vara svåra att skilja ut från huvudtexten och dessutom kan ha sanktionerats i efterhand av en självkritisk och ångerfull författare. Pätvingade strykningar kan väl dock snarare karaktäriseras som tystnad eller brist på röst. I andra fall tvingar censorn författaren att skriva något "annat" så att det trots allt fortfarande är författaren själv som talar. Och denna förändring kan i sin tur beskrivas som något som sker helt och hållet inom ramen för det skrivna.

Kärnan i boken utgörs alltså av kapitlen om "Språkets hotande röster och retoriken", "Textens och språkets röster i Stiernhielms *Hercules*" och "Estetikens förhandlingar: stämman överröstad av synsinnen". Malm drar här en mäktig idéhistorisk linje från antikens retorik över barocken fram till den tidiga romantikens 1700-tal (termen 'förhandling' stör mig dock en smula i sammanhanget med sina byråkratiska och affärsbetonade associationer). Utgångspunkten är retorikern Quintilianus som dock strax hamnar i skamvrån med sin misogynt moraliserande dikotomi mellan det attiskt manligt kärva och det asianiskt kvinnliga, det vill säga det ornamenterande, dekadanta och vällustiga språk som Malm vanligen kallar för "det liderliga språket". Den antika retorikens distinktion bör enligt Malm ha varit aktuell också för de samtida mottagarna av *Hercules*. Han gör vidare troligt att förstaupplagans blygsam-

ma oktavformat för sina dåtida mottagare förknippades med undervisande och informativa gener av olika slag. Volymens grafiska tonläge beskriver Malm trogen sin röstmetafor som ”lägmält docerande” (s. 135). Slutsatsen blir att Stiernhielm ambivalent nog uppfattat språket i sitt verk som alltför liderligt för att lanseras annat än i oktav och att verket till sist demonstrerar att antikens goda retorik är liktydig med det gamla svenska språket. Denna metalingvistiska diskurs behandlar Malm utförligt i anslutning till den av fru Lusta rekommenderade *Rettorica delle puttane* av Pallavicino (1642) som tydligt lär ut konsten att motstå ”de sköna, förförande och vilseledande stämmorna” (s. 138) i poesin. I Bernt Olssons antologi *Svensk litteratur I. Från runorna till 1730* (Stockholm: Norstedts, 1993) betecknas verket i utgivarkommentaren tvärtom som ”pornografisk roman” (s. 238), vilket måhända illustrerar Malms tes att ”utgivarrösten” stundom kan blandas med författarens stämma men samtidigt förbryllar läsaren. Malms egen beskrivning av Pallavicinos verk stämmer nämligen dåligt med att lästipset läggs i den onda fru Lustas mun. I de följande kvartoupplagorna av *Hercules* bidrar enligt Malm det mer pretentiösa formatet till att hela språkdiskussionen förbleknar och diktens röster försvagas.

Under tidig romantik minskar retorikens inflytande till förmån för den nya estetikens och poesins stämma ”överröstas” – denna gång passar metaforen ovanligt illa – av synsinnet. Parallellt med denna utveckling förändrades också läsvanorna; vad som är orsak och verkan här förefaller dock svårt att avgöra. Högläsningen behåller enligt Malm sin fundamentala betydelse fram till slutet av 1700-talet. Han gör här en annan och något snålare bedömning än Sven Delblanc som i sitt kapitel om ”Nittio-talisterna” i *Den svenska litteraturen. 4* (Stockholm: Bonniers, 1989) hävdar att ”1800-talets poesi var ännu muntlig på ett sätt som vi idag har svårt att förstå” (s. 75). Estetikens bejakan-

de av sinnligheten ersätter hur som helst gradvis Quintilianus-traditionens uppfattning om ”det liderliga spåket”. För att förklara denna övergång frilägger Malm med hjälp av tidigare forskning en estetisk linje från föreställningen om ”den ofarliga intresselösheten” hos Shaftesbury, över Addisons berömda artiklar om ”The Pleasures of the Imagination” i *The Spectator* 1712 till Kants ”intresselöst välbehag” i *Kritik der Urteilkraft* 1790. Addison tilldelas en nyckelroll: eftersom läsningen genom det svala och distanserade synsinnet frikopplas från beröringens sinnlighet, kan läsaren – åtminstone den idealiska – själv kontrollera sin fantasi så att läsningen ur moralisk synpunkt blir ofarlig. Därmed får det sinnliga paradoxalt nog ett nytt berättigande i litteraturen. En fråga som varken besvaras av Malm eller någon av de andra tänkarna är dock varför synsinnet skulle vara mindre åtkomligt för ”liderliga” intryck än hörseln. Och stora idéhistoriska svep som det Malm gör riskerar alltid att bli både subjektiva och reduktiva. Så till exempel refererar han till John Lockes välkända bild med vaxkakan, men utelämnar samtidigt hans irländska empiristkollega Berkeleys ”immaterialistiska hypotes”, framlagd åren före Addisons artikel, som möjligen kunde tänkas ha påverkat utvecklingen i motsatt riktning.

Av bokens övriga kapitel tilldrar sig några ett särskilt intresse. Kapitlet ”Rökstenens röster” drar nytta av Malms eminenta och uppdaterade sakkunskap på området, samtidigt som det är en fascinerande uppvisning i konsten att pressa ut mesta möjliga intresse ur ett ständigt lika undflyende material. Frekvensen av ”eller” och ”antingen” i resonemangen är sålunda hög. Ett exempel: som Malm upplyser om har Bo Ralph visat att frasen ”då rådde Theoderik den dristige” lika gärna – eller hellre! – kan läsas ”red (på) hästen (gjorde) den dristige kämpen” (s. 87). Man kan dock fråga sig om den okände runristaren verkligen var så språketeoretiskt intresserad så att han, med författarens slutord,

”söker [...] etablera en giltig kommunikationsmodell, en överenskommelse om hur rösten skall uppfattas” (s. 99). Frågan ”Vem talar?” kunde möjligen också ha diskuterats något tydligare med hjälp av modern narratologi.

Ett annat kapitel har rubriken ”Stilsorterna talar. Fraktur och antikva i stormaktstidens Sverige”. Här klargör Malm hur stilsorterna under och efter reformationen fick ideologisk och så småningom också politisk och social betydelse; frakturen var den stilsort som förknippades med protestantismen och ”det goda” men också den folkliga stilen som kunde läsas av flertalet. Man kunde tillägga, att det sistnämnda förhållandet faktiskt varade in i senare delen av 1800-talet, vilket inte minst tidningstrycken vittnar om. Stormaktstidens hållning till antikvan var som Malm visar påfallande ambivalent: den förknippades visserligen starkt med katolicismen och det ”liderliga språket” men ansågs samtidigt renare, klarare och mer lättläst samt troddes optimistiskt nog kunna underlätta spridningen av det svenska språket och kulturen utomlands. Dessutom behövdes antikvan som en markör för allt det främmande och ”onda” språk som inte kunde hållas utanför boksidorerna. Det känns som en besvikelse när Malm till sist återkopplar denna intressanta diskussion till det trots allt ganska ytliga röstbegreppet och reducerar alltihop till en språkfråga, låt vara med för denna bok ovanligt tydliga politiska och ideologiska implikationer.

Till det bästa i boken hör slutligen också dess näst sista kapitel om ”Realismens röster – några av dem”, särskilt avsnittet ”Realismens motröst”. Där beskriver Malm hur kunskapen om retoriken, alltjämt levande inte minst i tidens alla predikningar, styrde läsarnas förväntningar till att uppfatta ett moraliskt och politiskt syfte bakom det realistiska åskådliggörandet. Därav alltså det inflammerade i den motsättning mellan idealism och realism i litteraturdebatten som skulle kulminera några

decennier senare med Wirséns angrepp på Strindberg och andra åttitalister och fortsätta eka ännu under Strindbergsfejden.

Det råder inga tvivel om att Malm ånyo har åstadkommit en intresseväckande och gedigen insats med sin nya bok. Huvudtiteln väcker dock förväntningar på en teoretisk diskussion om röstmetaforens funktion och användbarhet som dessvärre saknas nästan helt. Inte heller utvecklar Malm någon egentlig teori för läsningen av äldre texter. Begreppen ”transmission” och ”transformation” spelar visserligen stor roll för hans ”avlyssningar”, men dessa har annars närmast karaktär av utvidgade idéhistoriska analyser. Malms perspektiv förefaller vidare snävt i den meningen att analyserna främst syftar till att förstå verkens receptionshistoria. Då förefaller textutgivaren, bokhistorikern och romantikforskaren Jerome McGanns – en av de föregångare som Malm sporadiskt nämner i boken utan att riktigt öppna någon diskussion med honom – hållning till de äldre texterna mera fruktbar: läsningen av dessa är för McGann framför allt ett sätt att möjliggöra en dialog över tiden. Malms attityd framstår därför som mera opolitisk, måhända i sig ett tidens tecken. Är det kanske just där vi hittar Malms egen tidsbundna stämma i boken, redan på väg att själv förvandlas till ”äldre litteratur”?

James Spens

LARS BURMAN

ELOQUENT STUDENTS. RHETORICAL PRACTICES AT THE UPPSALA STUDENT NATIONS 1663–2010

Uppsala: Acta universitatis upsaliensis, 2012, 212 s.

Forskning kring universitetens historia är ett snabbt växande fält. I Sverige har Annerstedts översiktsverk från slutet av 1800-talet om Uppsala universitets historia länge varit tongivande.

I vissa avseenden är det ännu inte överträffat, men på andra områden är bristen på nyare forskning kännbar. Ett exempel på detta är det faktum att universitetens historia i den äldre forskningen ofta varit liktydig med studier av professorernas verksamhet, medan det har varit en generell trend i modernare universitetshistorisk forskning att lyfta fram sådana aspekter som relationerna med det omgivande samhället, de ekonomiska förutsättningarna och mycket annat. Till detta hör också att ett vederbörligt intresse numera riktats mot studenternas förhållanden, liv och leverne. Lars Burmans korta studie *Eloquent Students. Rhetorical Practices at the Uppsala Student Nations 1663–2010* är ett utmärkt exempel. Denna specialundersökning av retorik inom universitetets nationer ger många värdefulla nya inblickar i universitetskulturens helhet genom att på ett förtjänstfullt sätt placera in nationerna i ett större pedagogiskt och socialt sammanhang. Boken finns översatt till svenska under titeln *Vältaliga studenter* (2013).

Studentnationerna hade inte bara en social funktion, utan var även ett stöd i studierna – ett möjligen självklart, men alltför ofta förbiset faktum. Den undervisning, eller de studier om man så vill, som skedde inom nationerna var av tre typer: disputationsovningar, orationer och mer grundläggande undervisning. Den sistnämnda förefaller ha gått till på så sätt att äldre studenter hjälpte de yngre med konkreta skrivövningar, mycket likt den lägre skolans undervisning. Burman är dock främst intresserad av de första två studieformerna: de formella talen och disputationsovningarna. Därtill undersöks också de debattföreningar som blev disputationsovningarnas arvtagare från och med andra halvan av 1800-talet och in i modern tid, samt jubileer och andra ceremonier som ordnades vid studentnationerna. Allt detta studeras ur ett retoriskt perspektiv. Detta framstår som ett gott val, eftersom alla dessa fenomen var olika former för medvetet övertygande kommunika-

tion. Innehållet i tal och disputationer är av sekundär betydelse för Burman, vars fokus istället ligger på de retoriska aspekterna och i viss mån de sociologiska. Han frångår emellertid som väl är denna princip i vissa fall.

Formella tal vid universiteten var ofta av demonstrativ typ, alltså lovtal. I nationerna förekom till exempel inte sällan lovtal till hemlandskapet. Disputationerna kan betraktas som en form av deliberativ retorik; man argumenterade för eller emot en sak i syfte att komma fram till den rätta handlingsvägen eller den rätta ståndpunkten. Till skillnad från idag var disputationerna i allra högsta grad strukturerade framföranden, till stor del ord för ord förberedda presentationer. Däremot kan disputationen inte på samma okomplicerade sätt som lovtalet kategoriseras med hjälp av den klassiska retorikens verktyg. I grunden var disputationen, liksom den skrivna texten (dissertationen) lika mycket en produkt av den medeltida skolastiska logiken, även om texterna, under intryck från renässanshumanismens vurm för retorik, blev mer omfattande med tiden. Under 1600- och 1700-talen kunde även dessa utvecklas till imponerande barocka vältalighetsprov. Problemet med disputationernas genretillhörighet är inget Burman fördjupar sig i, kanske hade det förtjänat en grundligare utredning.

Övningsdisputationer ägde rum också inom universitetets reguljära undervisning där de leddes av adjunkterna. Därtill kommer förstås de ”riktiga” formella disputationerna, som studenten skulle genomgå två gånger, en *pro exercitio*, en *pro gradu*. Till yttermera visso hade studenterna redan under sin tid i skolor och gymnasier prövat på denna typ av övningar. En väldig mängd av dessa övningar måste med andra ord ha arrangerats. Här kunde man ha önskat att Burman gjort fler utblickar mot vad denna retorik fick för konsekvenser utanför universitetet. De ständigt förekommande och ofta nedlåtande samtida uttalandena om de

pedantiska akademikernas ständiga dispute-
rande kan, att döma av *Eloquent Students*, ha
haft en fast förankring i verkliga akademiska
bruk. Man kan också förstå sig vilket försteg
prästandets riksdagsmän under frihetstiden
måste ha haft framför sina retoriskt min-
dre väl-drillade kollegor i de övriga stånden.
Kanske var det just därför att pedanternas
skicklighet i disputerande var så stor som den
väckte så mycket irritation – den kunde vara
en maktresurs.

Burman visar på ett förtjänstfullt sätt hur
undervisningen inom nationerna verkligen var
betydande. Han menar att den kan ha varit
minst lika viktig som adjunkternas, vilken den
efterliknade. Framför allt visar han hur na-
tionsövningarna passade väl in i en pedagogisk
stege, enligt vilken en student förväntades bör-
ja med att vara opponent, sedan tog steget till
att försvara teser och till sist själv kunde presi-
dera vid en disputation, först vid nationen och
sedan ”på riktigt”, varefter nationsövningarna
framskred parallellt med och som en tydlig
förberedelse för de ”riktiga” akterna. Nationer-
nas verksamhet förefaller i själva verket ofta ha
varit svår att skilja från den vanliga undervis-
ningen. Alltsedan 1663, då nationerna legali-
serades, hade universitetslärarna strävat efter
att på olika sätt hålla ordning på studenterna
genom att styra nationerna. Övningarna led-
des av en professor (i egenskap av inspektor).
I praktiken måste dessa övningar ha fungerat
som en förlängning av de privata kollegierna,
som gav professorerna en viktig inkomstkälla
och studenterna en bättre undervisning än de
traditionella föreläsningarna.

Disputationsövningarnas nedgång och fall
är också en historia som är värd att berät-
tas. Den traditionella universitetskulturen
överlevde mer eller mindre intakt långt in på
1800-talet, även om smärre förändringar intro-
ducerades successivt. Det blev till exempel allt
vanligare att texter och tal skrevs på svenska,
inte som tidigare enbart på latin. Revolutions-

året 1848 förefaller dock ha varit en avgörande
vändpunkt. Först dök verkligt radikala teser
upp i disputationerna, som att revolutioner är
en ”moralisk nödvändighet”. Man disputerade
nu till och med på tesen att disputationsöv-
ningarna själva var onödiga. I ett fascinerande
uttryck för akademisk frihet hölls de allra sista
disputationsövningarna över det ämnet i flera
av nationerna i Uppsala. Burman gör klart att
traditionen ändå inte därmed var helt död.
Debattföreningarna som ersatte dem fortsatte
dock samtidigt i 1848 års anda, då de fortsatte
att behandla kontroversiella ämnen, något som
inte var fallet i andra europeiska länder.

Burmans bok är långt ifrån en heltäckande
studie, tvärtom är det en pionjärsats på ett
område som skulle förtjäna ytterligare forsk-
ning. Detta är författaren själv på det klara
med: en av de aspekter han lyfter fram för fort-
satt forskning är sociala nätverk (patron/klient-
relationer) inom nationerna. Att sådana var
vanliga och betydelsefulla är naturligtvis högst
sannolikt, men som Burman påpekar ofta
mycket svårt att definitivt bevisa. En kritisk
synpunkt skulle kunna vara att Burman, som
själv varit aktiv i nationslivet som student och
numera är inspektor för sin gamla nation, i viss
mån talar i egen sak. Ibland skiner en vilja att
hylla den fina traditionen med studentnationer
igenom och den känns onödigt värderande.
Men då Burman vill lyfta fram nationernas
betydelse för utvecklingen av en demokratisk
tradition i Sverige, vid sidan av mer uppmärk-
sammade former av associationer, föreningsliv
och folkrörelser, är han övertygande. Naturligt-
vis hade det varit möjligt att betrakta dem med
en mer kritisk blick, men Burman är medvet-
ten om att nationernas övningar var tänkta att
forma en elit. Han modifierar emellertid detta
med att understryka att dessa studenter, liksom
säkerligen många studenter av idag, var en pri-
viligerad elit, men en elit med *begränsad makt*.

Andreas Hellerstedt

MARTIN HELLSTRÖM (RED.)

**TRON ÄR MITT LOKALBATTERI.
RELIGION OCH RELIGIOSITET I AUGUST
STRINDBERGS LIV OCH VERK**

Skellefteå: Artos 2012, 233 s.

I Cormac McCarthys pjäs *The Sunset Limited* (2006) samtalar två män i en liten lägenhet någonstans i de mindre glamorösa delarna av New York. En av dem kallas för Black, han är ”nigger” (han själv föredrar detta ord i stället för mer politiskt korrekta benämningar), kommer från sydstaterna, har suttit i fängelse för mord och där genomgått en religiös omvändelse. Den andre kallas för White och är en ateistiskt sinnad, desillusionerad litteraturprofessor med ett självmordsförsök i bagaget. Deras samtal kretsar kring tro och nihilism. Kammarspelet avslutas inte med någon klar poäng; vad som McCarthy tar upp här är att den sekulära och den religiösa världsbilden är inkompatibla. Kan man vara ”modern” och samtidigt följa *sola scriptura*-principen, fullfölja Bibelns moraliska krav (till exempel tredje Mosebokens mat- och sexualtabun) som för många ter sig arkaiska och absurda?

Att moderniteten har sin upprinnelse i sekulariseringsprocesser är en idéhistorisk *locus communi*. Förloppet var dock utdraget och aldrig okomplicerat. Det inleds med 1700-talets krav på individens emancipation och födelser av det nutida vetenskapliga tänkandet, 1800-talets litteratur och filosofi är i sin helhet genomsyrade av frågeställningar kring religion och vetenskap. Strindbergs författarskap – i synnerhet efter infernokrisen – är kongenialt med denna utveckling. Hans reflexioner över möjligheterna till en förening av vetenskap och teologi får relief mot fonden av den tyska romantikens och den franska ockultismens (halv- eller pseudo- om man så vill) vetenskapliga och naturfilosofiska projekt. I den excentriska subjektivitetens litterära alster, det

överspända jagets excesser, kan man samtidigt spåra huvudfäror av seklets idédebatter.

Strindbergs proteiska förvandlingar gäller i högsta grad också hans förhållande till religion. Bilden av författarjaget som en kräfte som ömskar skal (den återfinns bland annat i *En dåres försvarstal*, de sena essäerna och i breven till Torsten Hedlund) färgar alla delar av Strindbergs världsbild. Hans vantrivsel i tillvaron, den ofta groteska misantropin, ledde honom till en världsuppfattning som närmar sig gnosticismen: den materiella världen är skapad av en maliciös demiurg och dess många brister får en teologisk förklaring. Swedenborgläsningen i Klam resulterade i analogitänkandet som förvandlade världen till ett nätverk av korrespondenser. I *Tjänsteqvinns son* (1886) återfinns passager där världen tolkas som ett slagfält i en manikeisk kamp mellan det goda och det onda, mellan Ormus och Ariman. *En blå bok* vittnar om framväxten av tanken att alla religioner är former av samma gudomliga uppenbarelser och att det i själva verket bara finns en universalreligion.

Konferensvolymen *Tron är mitt lokalbatteri* samlar texter i vilka Strindbergs religiositet blir föremål för bred reflektion: volymen ställer tidigare läsningar i en ny dager, den vill ge nya ”perspektiv och infallsvinklar” på författarskapet, från ”personen Strindbergs religiositet till religiösa influenser i Strindbergs texter” (s. 8).

De stora utvecklingslinjerna behandlas av Göran Söderström, Per Stam och Caroline Krook. Alla betonar kontinuiteten bakom de skenbart motstridiga positionerna; visserligen blev infernokrisen en vattendelare i författarens liv, men också i Strindbergs inre utveckling kan ”ett Oändligt Sammanhang” i ”den Stora Oredan” spåras (s. 13). Livsdramat börjar med moderns pietistiska uppfostran och den barnliga religiositeten, för med sig flera peripetier i form av avfallet från statskyrkan och en period av fräna angrepp mot den (som dock kontrasteras av smått opportunistiska dramer

med utpräglad religiös tematik) och når sin kulmen i återkomsten till religionen vintern 1895–96. Författaren ältar därvidlag samma handfull frågor ur olika perspektiv och som vanligt råder ingen brist på fyndiga självkommentarer. Som kämpande antiklerikal förklarar han att ”verlden styres av fånar alltså är Gud en fåne” (s. 49) och som svar på frågan om han tror på Gud medger han: ”det gör jag nog; men jag tycker inte om honom” (s. 50). Efter omvändelsen ändras tonläget: ”Höll på att förgås, men fann i ensamheten en äldre bekantskap, som ännu döljer sig stundtals, och som är den personliga Guden, hvilken vakat öfver mig, slagit mig som Iob, än värre, men nog haft sina afsigter” (s. 35). Strindbergs begravning, där å ena sidan biskopar jämte representanter för Kungahuset å andra sidan arbetare med röda fanor deltar, innefattar många ironier och blir ett emblem över hans dubbeltydiga förhållande till maktens och den institutionella religionens dispositiver.

Strindbergs uppgörelse med kyrkan som institution kan inramas i en större kontext av hans batalj mot idealistiska lögnar. Toril Moi lade i sin Ibsenstudie *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism* (2006) fram tanken att dikotomien realism/modernism inte uttömmar beskrivningen av den ideologiska och estetiska kampen ”kring 1900”. Man bör återkomma till kategorierna ”idealism/antiidealism”, termer som hade en fundamental betydelse i det sena 1800-talets estetiska debatter men som idag lyser med sin frånvaro i litteraturhistoriska handböcker. Ibsens dramer, framhåver hon, var försök att riva idealismens rigida och verklighetsfrämmande värdesystem. Detta gäller i högsta grad också för Strindberg: hans författarskap innehåller talrika utbrott mot den offentliga moralen och mot ”idealisternas” förljugenhet och illusioner. Vid sidan av Ibsen, Flaubert och Nietzsche tillhör Strindberg denna brigad av europeiska kulturprofiler som flitigt dekonstruerade de idealistiska kraven.

Uppsjön av religiösa roller (swedenborgianen, ockultisten, kryptokatoliken, den pietistiske bibelläsaren, kättaren, hermetikern, profeten) belyses i boken inte bara utifrån det teologiska perspektivet utan också utifrån psykologiska, sociala och moraliska perspektiv. En del av texterna bjuder på en katalogisering av motiv och influenser (som kristna motiv i sagospelen, klostret, Linnéreceptionen, himlakropparna, bibliska motiv), andra belyser specialproblem som receptionen och översättningarna. Anders Jarlert läser *Påsk* som ett rättsteologiskt traktat om balansen mellan straff och nåd. Han påpekar att pjäsen bygger på begrepp förankrade i lutherska tankar om det jordiska som styrs av lagen och det himmelska riket där nåden och evangeliet råder. Björn Sundberg framhåver att sökarens, tvivlarens, icke-partigångarens texter kännetecknas av klivenhet, men också av en strävan att förstå makternas nyckfulla ingripande i historien. (Problematiken kring *Nemesis Divina*, slumpen och nödvändigheten som flera av bokens bidrag anknuter till diskuterades 1980 i en briljant *BLM*-essä av Lars Gustafsson; märkligt nog lyser den med sin frånvaro i uppsatsernas litteraturreckningar).

En mera ingående diskussion av Erik van Ooijens uppfriskande provokativa text ligger utanför denna recensions ram. Ooijen reflekterar över skillnaden mellan över- och underkomponerade verk: det överkomponerade verket låter sig på ett självklart sätt öppnas med rätt tolkningsnyckel, den underkomponerade texten ”öppnar sig istället för ett mångfaldigande av lokala effekter” (s. 200) och motstår alla försök till totaliserad tolkning. Som exempel på den första typen omnämner uppsatsens författare Anthony Burgess *M/F*, den andra representeras av Strindbergs kammarspel. Även om själva kategoriseringen tycks mig vara problematisk (är inte ”överkomponerade” verk helt enkelt triviallitterära alster? är Joyce-kommentatörens och Shakespeareläsarens Burgess romaner verkligen ett exempel på denna

texttyp?) öppnar den för intressanta sidospår som förknippar Strindbergs texter med den nyare anglosaxiska litteraturen. Kopplingen till Henry Millers *Tropic of Cancer* är nästan automatisk; den polske Inferno-översättaren Mariusz Kalinowski lägger i dagen en annan ledtråd för tolkningen: från Strindberg till Philip K. Dick och dennes lekar med simultana världar i *Ubik* och hans (ofta rätt så trubbiga) förkunnelser i *Valis*.

Mickaëlle Cedergren – hon har redan tidigare skrivit om den franska katolicismens inflytande på Strindbergs dramaturgiska universum – ser Strindberg som en del av den katolska renessansen ”kring 1900” i frankofona kulturer. Strindberg deltar i gudstjänster i Notre Dame och refererar ymnigt till den katolska liturgin med dess visuella och akustiska överdåd. Analysen av de katolska ceremonierna inbäddas av Cedergren i en annan tematik som tidigare upptagits av Hans-Göran Ekman: sinnena och deras återgivande i Strindbergs texter (vid samma tid excellerar Huysmans med liknande problemställningar i romanerna *À rebours* och *La cathédrale*).

Cedergren framhäver att Strindberg ställer den ursprungliga katolicismen mot den rationella, teologiska, dogmatiska och here-tiska protestantismen. Detta tycks mig vara en av de viktigaste portalerna till hans sena författarskap. Strävan mot det ”autentiska”, grävandet efter kulturens djupaste skikt är ett konstant återkommande tema hos Strindberg och förknippar honom med en huvudlinje i den europeiska modernismen. Den excentriska svensken var djupt förankrad i den västerländska modernismens fantasier kring en universell religion och dess försök att borra sig fram genom kulturens förvittrade strata till dess urmateria, de djupa, levande rötter som är gemensamma för hela mänskligheten (samma tankar kan spåras hos W. B. Yeats, H. D., Osip Mandelstam, C. G. Jung och T. S. Eliot, för att nämna bara några i den stora skaran).

Tron är mitt lokalbatteri ger en rik utdelning för både den akademiske som allmänintresserade läsaren och bjuder på många ingångar i problematiken kring Strindbergs förhållande till religionen. I dagens smärtsamt banaliserade debatt kring religion och ateism med alla dess lättköpta poänger där komplexa problem görs lättillgängliga och medialt bärkraftiga genom att infogas i ett binärt raster (fundamentalistiska religioner i strid med sekulariserade multikulturella civilisationer; primitiva hederskulturer *versus* det öppna västerländska samhället, trångsynta troende mot upplysta ateister) är Strindberg ett uppbyggande mot-exempel: den religion han pläderar för är i ett stadium av ständigt *flux*, den är komplex och kännetecknas av det ofärdiga och icke-självklara. Även om utgångspunkten ter sig ganska trivial: religion som nödutgång för den krisdrabbade mannen i övre medelåldern, bjuder Strindberg på det lilla extra: hans ständiga metamorfoser, förmågan till pånyttfödelsen, de kreativa perspektivbytena, gör att inget stelnar i givna former och inget är förutsägbart – även i fråga om tro.

Jan Balbierz

MIRANDA LANDEN

OCH NU BÖRJAR HISTORIEN.

HJALMAR SÖDERBERGS NOVELLKONST

Stockholm: Bokförlaget Atlantis 2013, 591 s.

Hjalmar Söderbergs författarskap är ett av de mer välkända i Sverige, och även om det i synnerhet är romanerna, framför allt *Doktor Glas* och *Den allvarsamma leken*, som varit föremål såväl för forskning som för läsning och framförande i andra sammanhang, så är också novellkonsten välbekant och undersökt.

I inledningen till Miranda Landens avhandling *Och nu börjar historien. Hjalmar Söderbergs novellkonst* sägs att: ”Någon samlad studie

av alla Söderbergs noveller har inte gjorts tidigare” (s. 11), så denna avhandling fyller här ett uppenbart tomrum i Söderbergforskningen. Landen har gått igenom de fem originalsamlingarna samt den av Söderberg redigerade novellsamlingen *Preludier*, med texter inte tidigare tänkta att publiceras tillsammans.

Avhandlingen är strukturerad i fyra större avsnitt. Efter inledningen följer ”’Och nu börjar historien’. Berättande och novelltyper”, ”’Och sen var det ingenting mer’. Slutet på novellen”, ”’Och ibland händer det’. Novellsamling och novellcykel” och till sist den avslutande delen (förutom sammanfattningen) ”’Här låg det nya uppslaget’. Publicering i press”. I första avsnittet undersöks ”drag i berättandet i förhållande till olika novelltyper” och ”drag i berättarens attityd och förhållningssätt” (s. 36). Berättarperspektiv och berättarperspektiv står här i fokus och hur deras inverkan på den novelltyp Landen identifierar i sina exempel utreds. Det andra avsnittet rör i huvudsak ”hur novellen förtätas och är kort” (s. 36) och novellens slut som viktigt strukturerande narratologiskt element diskuteras. ”Novellsamling och novellcykel”, avhandlingens tredje större avsnitt, undersöker efter vilka principer samlingarna komponerats och sambanden med novellens format, samt hur den enskilda novellen ges nya betydelser i en samling. Det sista avsnittet behandlar de av Hjalmar Söderbergs noveller som först publicerades i press. Miranda Landen har undersökt i vilka publikationer novellerna förekom och ringar historiskt in deras estetiska principer samt huruvida novellernas innehåll och stil stod i samklang med genre (skämtpress, julkalender, dagspress, periodisk tidskrift et cetera) och status.

Och nu börjar historien är en omfattande avhandling. Dess styrka ligger i att det intressanta materialet här presenteras på ett mer systematiskt och genomgripande sätt än vad som gjorts tidigare. Presentationen är också grundlig, novellernas sammanhang i samlingar och i övriga

publikationer synliggörs. Söderbergs novellkonst utgör onekligen ett omfattande material – lite överraskande med tanke på hans aura av sparsmakad författare (jämfört med exempelvis den delvis samtida, överväldigande produktive August Strindberg) – och redovisningen av detta material är avhandlingens mest övertygande sida. Redovisningen är också förtjänstfullt utförd, i synnerhet ur en inventerande aspekt, där noggranna analyser lyfter fram nya aspekter av Söderbergs texter, och där tidigare inte så välbekanta noveller uppmärksammas.

Invändningarna jag har mot Landens avhandling handlar om undersökningens teoretiska och metodologiska utgångspunkter och hur dessa präglar (eller inte) framställningen. När Landen i inledningsavsnittet introducerar Söderberg som novellförfattare, beskrivs den teoretiska utgångspunkten som ”genrehistorisk” (s. 11) och Landen skriver att hon ”undersöker Söderbergs noveller med avseende på hur tidens novell var beskaffad [...] såväl formen, att den är kort och att novellslutet är utformat på ett visst sätt, som typen av novell, till exempel att Söderberg skrev debattnoveller, skämtnoveller, resenoveller” (s. 11). I avsnittet ”Syfte, metod och uppläggning” förväntar jag mig så en utveckling och fördjupning av den skisserade teoretiska utgångspunkten, där den genrehistoriska ansatsen sätts in i ett kritiskt sammanhang och där de undersökningar som företas i avhandlingen motiveras tydligare utifrån mer preciserade, problematiserande frågeställningar. Men syftet förblir oklart motiverat: *varför* görs denna inventering av Söderbergs samtliga noveller? Varför är den viktig? Det klargörs inte utan vad som står är: ”Mitt syfte är alltså att studera hur Söderbergs novellkonst ter sig i förhållande till 1800-talets novellgenre. Jag ser på vissa drag i berättandet och på vilken typ av novell han skrev” (s. 12). Detta oklart motiverade syfte, tillsammans med en otydlig teoretisk utgångspunkt, utgör ett problem för avhandlingen som helhet. Otydligheten med-

för också att de så noggrant utförda novellanalyserna ändå framstår som något riktningsslösa; ett tydligare teoretiskt perspektiv skulle ha inneburit en fördjupning.

Inledningens 38 sidor innehåller många upprepningar; inte minst de historiska översiktarna över novellgenrens utveckling och de olika termer med vilka novellen betecknats överlappar varandra. Med ett tydligare angivet teoretiskt perspektiv hade dessa avsnitt kunnat stramas åt och tätas; nu hamnar snarlika presentationer under novellens genrehistoria och novellbegreppets historia utan att skillnaderna dem emellan poängteras. Istället för att förklara benämningarna på novelltyper: ”resenovellen, lägereldsnovellen, brev- och dagboksnovellen, debatt- och dialognovellen samt dokumentära noveller” och hänvisa till varifrån dessa namn hämtats, om de är allmänt vedertagna inom novellforskningen eller författarens egna termer, så upprepas de ett flertal gånger i förordet. Den icke-problematiserande hållningen är också genomgående i inledningen, till förmån för ett redovisande uppräknande. Materialet presenteras på flera olika ställen, så att vid presentationen av metod är det snarare materialet som går igenom än en gång, medan metoden inte motiveras och sätts in i ett teoretiskt, problematiserande sammanhang, och den genrehistoriska utgångspunkten problematiseras och/eller historiseras inte. Jag hade här önskat en tydligare positionering av författaren i förhållande till novellstudien som forskningsfält, ett ställningstagande som ger avtryck i den egna studien av Söderbergs noveller.

I avsnittet ”Definition av novellen” ringas novellens specifika litterära egenskaper in och en operativ definition av genren presenteras: ”en i regel fiktiv berättelse på prosa som på ett begränsat utrymme relaterar ett skeende eller händelser, oftast med få personer” (s. 28). Det framstår som att detta är Landens definition, men referensen som anges av notsiffran visar att detta (nog?) är en översättning av termen

”short story” hämtad ur *The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms*. Det är naturligtvis inget problem i sig att använda etablerade definitioner av termer om de fungerar i sammanhanget, och översätta dem men då behövs en tydlighet i hur definitionen används.

Ett exempel på otydligheten hos avhandlingsförfattaren är att det inte anges om citatöversättningar är Landens egna. Detta är återkommande och gäller exempelvis termdefinitionen ovan, en brist som går att överse med men som ändå bidrar till onödiga oklarheter i framställningen och osäkerhet hos läsaren. Mer problematiskt blir det när det gäller definitioner av begrepp som har med novellgenren att göra. Inledningsvis räknar Landen upp ett antal novelltyper, eller novellgenrer, där förutom tidigare nämnda ”debattnovell, skämtnovell och resenovell” (s. 11), något som benämns ’lägereldsnovellen’ (s. 12) anges. Begreppet ”lägereldsnovell” presenteras inledningsvis inom citattecken, men utan angivelse av om det är för att det är ett citerat begrepp eller för att det inte är ett allmänt vedertaget uttryck men ett uttryck som kan användas och förstås utifrån denna användning, så att säga inom citations-tecken. Lite kort anges att beteckningen innebär att ”en person inom novellens ram berättar en historia för en annan”, och att detta var ”en typisk novellgenre i pressen” (s. 12). Trots en vid och allmän definition som denna utreds begreppet inte mer ingående, men används vid flera tillfällen, ibland inom citattecken, ibland med förbehållet ”den så kallade lägereldsnovellen”, ibland utan vare sig förbehåll eller citattecken. Först i avsnittet ”Jaget i övriga noveller” på sidan 62 kommer en något mer utförlig förklaring, med en hänvisning, dock utan att det i noten anges om detta är ett begrepp Landen själv etablerat eller hur dess genealogi ser ut. Det kan tyckas petigt att haka upp sig på ett enda ord, men det fick mig att reagera eftersom ett sådant precist uttryck väckte min nyfikenhet på just när och av vem/vilka detta begrepp etable-

rats, vad det innefattar, och vilka konsekvenser denna beteckning får för en novellanalys. Detta är ett av flera exempel på hur definitionen av begrepp brister i avhandlingen, begrepp som å ena sidan framställs som självklara och inte behöver förklaras, å andra sidan plötsligt sätts inom citattecken och då inte längre framstår som lika otvetydiga. Oklarheten gäller också andra benämningar på novelltyper vilka presenteras som vedertagna, men utan att det finns någon referens till tidigare forskning. Även när det gäller andra begreppsdefinitioner än de som uteslutande hör till novellgenren, som exempelvis de narratologiska, saknar jag hos Landen både mer precisering, med tydligare referenser, och mer problematisering, utifrån en klarare teoretiskt utgångspunkt.

I avhandlingens avslutande sammanfattning sägs följande:

”I föreliggande studie har Söderbergs noveller undersökts ur ett genrehistoriskt och genre-teoretiskt perspektiv. Frågor som har ställts är vad som kännetecknar Söderbergs novellkonst och vilka novelltyper han skrev, om hans noveller har något gemensamt med annan västerländsk samtida novellistik, till exempel vad gäller berättandet och typen av novell. En fråga är om det hade någon betydelse att novellerna först trycktes i pressen, till exempel för det korta formatet eller novelltyperna. En annan fråga gäller hur han komponerade sina samlingar och vad detta kan säga om tidens novell. Slutligen frågas i vilka tidningar hans noveller publicerades, och hur de placerades i dessa” (s. 475).

Studien sägs alltså vara genrehistorisk och genre-teoretisk, men det senare perspektivet lyser till stor del med sin frånvaro. Här hade ett motiverat syfte, där de teoretiska utgångspunkterna för studien lyfts fram och problematiserats kunnat etablera Landens författarauktorit och givit ett driv i framställningen så att det tydligare framgår vart analyserna leder. Då hade också frågeställningarna blivit mindre

allmänna, och vagheten i begreppsdefinitionerna hade kunnat undvikas. Ett tydligare angivet teoretiskt perspektiv hade också kunnat snäva in och fördjupa analyserna av Söderbergs noveller, och balanserat den redovisande framställningsformen, gjort den mer dynamisk och spännande – inte minst för läsaren.

Miranda Landen har gjort ett grundligt arbete med att göra ett omfattande material som tidigare inte presenterats på detta sammanhängande vis överblickbart, och det är avhandlingens stora förtjänst. Om avhandlingen på ett intresseväckande sätt ’börjar historien’ om Söderbergs novellkonst så återstår nu för vidare forskning att – med mer problematiserande, teoretiskt fördjupade analyser av materialet – skriva fortsättningen på denna högst relevanta historia.

Anna Cavallin

ANNE GRY HAUGLAND
**NATUREN I ÅNDEN. NATURFILOSOFIEN
I INGER CHRISTENSENS
FORFATTERSKAB**

København: Institut for nordiske studier og sprogvidenskab, Københavns universitet
2012, 237 s. (diss. København)

Inger Christensens författarskap har länge uppmärksammats, men på senare år har intresset intensifierats. Förlaget Modernista har gett ut flera av hennes tidiga böcker i nya översättningar; den stora boken *det* (1969) kom till och med ut i pocket hösten 2012. Inte mindre än tre avhandlingar om hennes författarskap har kommit ut sedan millenieskiftet, Ortrun Rehms *Er-lesene Bilder* (2005), Henning Fjortofts *Jordsanger* (2011) och nu senast Anne Gry Hauglands *Naturen i ånden* (2012). Utöver detta har flera danska tidskrifter ägnat hela nummer åt författarskapet (till exempel *Spring* och *Trappe tusind*). Forskningen är emellertid fortfarande överskådlig, och när nu två av de se-

naste avhandlingarna på olika sätt rör sig i riktning mot ekokritik och relationen mellan poesi och naturvetenskap har det genast uppkommit en trend i Christensen-forskningen: författarskapets naturfilosofiska aspekter lyfts fram och utforskas. Och hellre i relation till 1900-talets naturvetenskapliga rön inom fysik, biologi, cybernetik, et cetera, än till Henri Bergsons vitalism eller den tyska idealistiska naturfilosofin, en förskjutning i perspektiv som förvisso är frisk, men kanske också förhastad. Den franske filosofen och matematikern Michel Serres, till exempel, hävdar i en konversation med Bruno Latour att hela den moderna fysiken redan finns hos Lucretius. Hauglands tes att Christensens naturfilosofi skulle bygga på de ”nye videnskabers” naturfilosofi är kanske alltför stark.

Inte desto mindre är perspektivet åtminstone i hennes avhandling fruktbart. Hon har skrivit en ambitiös och i flera avseenden imponerande avhandling, där hon föresätter sig att (1) avtäcka den naturfilosofi som ligger till grund för Christensens poetik och (2) att genomföra en grundlig analys av bildspråket i *Sommerfugledalen* (1996), poetens sista diktsamling. När det gäller det första syftet vill Haugland placera Christensens poetik och naturfilosofi som en del av den moderna naturvetenskapen; och när det gäller det andra är hennes ambition att följa hur Christensen använder sonettformen för att knåda och bearbeta ett traditionellt bildspråk och undersöka resultatet. Dessa avhandlingens två delundersökningar har Haugland sedan renodlat i en specifik form, ett system om man så vill. Efter ett inledande avsnitt växlar avhandlingen mellan numrerade kapitel (1–14) där sonetterna avhandlas en efter en och bokstaverade kapitel (a–n) där Haugland diskuterar resultaten i diktanalysen och samtidigt utlägger Christensens poetik och naturfilosofi i relation till relevanta texter och kontexter. Avslutningsvis binder hon samman det hela i en analys av mästersonetten i ett kapitel som är betecknat ”o”, det vill säga en bokstav som

också minner om siffran ”o”. Sammantaget görs alltså avhandlingen av 29 kapitel exklusive inledningen. Att sammanfatta den erbjuder därmed vissa svårigheter, eftersom formen har en viss inverkan på vad som sägs. Många teman behandlas, men enbart ett fåtal bereds något större utrymme.

Genom de 29 kapitlen finns emellertid ett mindre antal naturfilosofiska teman som återkommer och fördjupas allt eftersom, teman som i det näst sista kapitlet återkommer i form av en kortare sammanfattning. Redan i inledningen står det klart att tyngdpunkten ligger på kopplingen mellan Christensen och biosemiotik. Haugland tar fasta på hur biosemiotiken problematiserar och underkänner föreställningen om att bara det mänskliga livet skulle vara präglad av meningsskapande och tolkning. Tvärtom är en sådan praktik grundläggande för ”den levande natur” överhuvudtaget. Det mänskliga språket är enligt denna teori, och här ser Haugland en tydlig resonans i Christensens naturfilosofi, en förlängning av naturen. Detta kontrasteras mot Saussures språk teori som, enligt Haugland, betraktar språket som ett system i sig självt och därmed radikalt åtskilt världen. När Haugland diskuterar denna koppling är det främst med utgångspunkt i frågor om poetens skapande, bildspråkets funktion och diktens förhållande till verkligheten. Vem är det som gör och skapar? Varför skapar människan bilder och symboler? Och är Christensens dikt mimetisk? Föreställande? Eller är den hermetiskt slutet? Resultatet av Hauglands undersökning är ingenting mindre än en vetenskaplig förklaring till hur det går till att skriva dikter vilkas ord uppstår som blommor.

Analyserna av *Sommerfugledalens* sonetter är eleganta och lärda. Genom att gå igenom varje sonett för sig kan hon följa hur sonettkransens form omväxlande leder poeten till att fördjupa och dekonstruera tidigare sonetters fraser och metaforer. Analyserna är genomförda med ett

prövande förhållningssätt. Haugland låter delar av tolkningsarbetet som normalt tvättas bort vara kvar i framställningen. De utgör inte retoriskt perfekta resonemang som leder till transparenta och obestridliga tolkningar. Tvärtom pekar Haugland på de fraser och passager där hon sett flera möjliga alternativ. Ibland underbygger hon sitt beslut att följa det ena men inte det andra alternativet med argument, ibland låter hon argumenten utebli. Och det bevarar sonetternas rika och mångfaldiga betydelsepotential. Diktanalyserna flätas samman av Hauglands fokus på vad Christensen gör med fjärlens traditionella funktion i poesi som symbol för själ, förvandling och uppståndelse. Särskilt intressant är analysen av sonett nummer fyra, där Haugland först visar hur Christensen avtäcker det fula (och kroppsliga) som fjärlar och blommor beslöjar både symboliskt i konsten och utanför konsten. Fjärlens vingar döljer dess kropp och blommans skönhet är sprungen ur den mörka förmultnade jorden. I ett andra skede, bland annat stödande sig på sitt biosemiotiska perspektiv, visar emellertid Haugland hur detta inte alls är ett modernistiskt eller avantgardistiskt bilduppror utan tvärtom framställer hur konstens beslöjande också finns utanför konsten, i fjärlens vingar och prunkande blomsterängar.

Genom att koppla detta till biosemiotikens språksyn menar avhandlingsförfattaren att det poetiska skrivandet, betraktat som process och praktik, upprepar en process som också hör naturen till. "[S]proget gentager den semiotiske proces, som kendetegner det levende." (s. 160) Här lägger sig Haugland nära den tidigare forskning som framställer Christensen som en mimetisk snarare än anti-mimetisk poet. Hon stödjer sig bland annat på Niels Lyngsø som hävdar att Christensen förskjuter frågan om mimesis. I hennes poesi är frågan inte om, i vilken grad eller hur litteraturen efterliknar verkligheten, utan varför. Men Haugland går längre än så, pådriven av ett biosemiotiskt

etos, genom att slå fast att den poetiska praktiken av ontologisk nödvändighet är mimetisk. Språkets form och funktion är alltså som naturen. Haugland menar att Christensens utforskande av språkliga relationer därmed också utgör ett utforskande av världsliga relationer. *Det*, strukturerad som den är av lingvisten Viggo Brøndals prepositions-kategorier, utgör det allra tydligaste exemplet i poetens författarskap på ett sådant förhållande till den poetiska praktiken.

Därmed kommer vi in på ytterligare ett estetiskt problem som belyses på ett delvis nytt vis med det biosemiotiska perspektivet, nämligen det poetiska skapandet. Detta är i Hauglands avhandling liksom i Christensens poetologiska essäer en komplex fråga. Å ena sidan kan man inte skilja diskussionen om poetens skapande av nya former och nya poetiska bilder från det sätt på vilket liv blir till i naturen; å andra sidan framhäver Haugland att poetens verksamhet är en exceptionell *semiosis*. Den är inte en tolkan-de teckenproduktion vilken som helst; poesin, skriver hon, representerar den högsta graden av semiotisk frihet (s. 207). I den kommer, för att parafrasera en av Christensens berömda formuleringar, världen till medvetande om sig själv.

För den som söker framställa Christensens naturfilosofi som ett steg bort från en antropocentrisk blick på världen ställer detta dubbla förhållande upp vissa problem. I ett första skede fränkänns förvisso människan sin plats i centrum som världens mått, men i ett andra träder hon tillbaka och tilldelas en privilegierad roll. Hennes är diktandet, och därmed den högsta graden av semiotisk frihet. Om något saknas i denna avhandling är det en kritisk reflektion av det här slaget. Haugland hade tjänat på att lyfta fram detta motsägelsefulla förhållande i Christensens författarskap. Det hade då blivit än tydligare att det faktiskt är en *annan* människa och ett annat diktande som tilldelas denna privilegierade roll.

Den andra viktiga punkten som Haugland uppmärksammar i Christensens naturfilosofi har nämligen att göra med förhållandet mellan form och materia och livets tillblivelse. Detta belyser Haugland med begreppet och fenomenet *emergens*, som avhandlingsförfattaren likställer med materians förmåga eller tendens till självorganisering. I Christensens naturfilosofi – liksom i till exempel komplexitetsteorier – kan nya livsformer stiga även ur så kallad död materia. Det krävs varken en gudomlig kraft (som i religiösa världsbilder) eller élan vital (som i Bergsons vitalism). Det finns ett kreativt element i naturen i den meningen att det kan uppstå nya former utan nödvändig koppling vare sig till tidigare former eller någon kraft utanför materien eller elementen själva. Mot bakgrund av en sådan förståelse av livet, menar Haugland att Christensens dikter också de stiger upp ur den materia som språket, orden utgör. Och eftersom språket är en förlängning av naturen är det inte poeten som i kraft av hennes förmåga och ämbete åtnjuter den semiotiska frihet som diktandet är, utan naturen själv. Så föreställer jag mig att Haugland förstår Christensens gåtfulla yttrande om hur universum kommer till medvetande om sig själv genom poesin.

Avslutningsvis kan jag bara konstatera att Haugland skrivit en viktig avhandling, som kommer att vara nödvändig att förhålla sig till oavsett perspektiv och fokus. De många kapitlen har gjort det möjligt för Haugland att närma sig många centrala frågor som författarskapet väcker. Det biosemiotiska perspektivet är särskilt givande för att studera poetens transformation av fjärlssymbolen och aktualiserar väsentliga aspekter av hennes poetik. Min huvudsakliga invändning mot perspektivet, det naturfilosofiska i allmänhet och det biosemiotiska i synnerhet, är att det kan bli historielöst. Om det poetiska skapandet av ontologiska och språkfilosofiska (de två tycks inte riktigt möjliga att skilja åt i Hauglands utläggning om bio-

semiotik) skäl med nödvändighet är mimetiskt, följer det inte då att varje utsaga, om poetisk eller inte, också är mimetisk? Åtminstone tenderar en sådan teori att gälla all poetisk praktik oavhängigt de historiska omständigheter i vilka en specifik praktik utförs. Eller? Detta är förvisso bara en konsekvens bland flera möjliga som Hauglands perspektiv skulle kunna leda till, och säkert finns det andra som hon har haft i åtanke. Som läsare ställer man sig frågan vad det *betyder* att poesin är den högsta graden av semiotisk frihet; vad det *betyder* att Christensens dikter, liksom materia som organiserar sig själv till liv, stiger upp ur den materia som orden och språket utgör? Men avhandlingens form verkar ha uppställt hinder eller kanske till och med positivt verkat för att dessa frågor inte riktigt fått utrymme.

Erik Erlanson

ULF OLSSON
**SPRÅKMASKINEN. OM LARS NORÉNS
FÖRFATTARSKAP**

Göteborg: Glänta Produktion (Hardcore 06), 2013, 176 s.

2013 är Lars Noréns författarskap femtio år långt och omfattar en textvärld som sträcker sig mellan poesi, dramatik och prosa – vilket innebär femton diktsamlingar, ungefär ett hundratal skådespel och vidare prosa i romaner och häftigt växande dagböcker. Hur skall vi kunna genomlysna denna kreativitet och produktivitet som senaste året gestaltat sig som fyrtimmarspjäsen *3.31.93*, drygt 1400 sidor av *En dramatikers dagboks* andra del, en framväxande prosatrilogi och allra senast som videoprojektioner av en handfull komprimerade Fragment på Moderna Museet? Hur återklingar och framför allt omgestaltar sig denna väldiga textvärld som är i levande rörelse i ett nu som spänner mellan det djupast förflutna

och det snart kommande? Vad är egenarten hos dess skapande ”subjekt”? Ett svar skulle kunna vara – som Ulf Olsson föreslår i *Språkmaskinen. Om Lars Noréns författarskap* – att denna textvärld drivs av en ”subjektsapparat”.

Jag vill göra två återblickar som tillsammans både bekräftar och problematiserar Olssons tes. En första återblick observerar en grundpuls där Lars Noréns texter svänger mellan formernas extremer i spelet mellan maximalism och minimalism, mellan växande och reduktion. Som vore det en addition som hela tiden syftar till en subtraktion – eller med Noréns ord en skapelse vars drivkraft är en ”avskapelse”. Den andra återblicken – som jag senare skall återkomma till – pekar istället på det mänskliga åldrandets dimension, genom spektrumet av ursprung, tid och kärlek.

Det första böjningsmönstret kan illustreras i enskilda verk. Noréns poetiska texter under 60-talet börjar i den lilla glödhetade debuten *Syrenen, snö* 1963. Därefter växer texternas storlek explosivt för att nå den ojämförliga schizopoesin i *Encyklopedi* och *Stupor*, 1966 respektive 1968. Därefter vänds rörelsen mot de alltmer koncentrerade formerna – som i det filmiskt avsmalnade flödet i *Revolver* 1969 för att därefter nå kristallerna i *Viltspelar* 1972. I *Solitära dikter* som utkom samtidigt med *Viltspelar* finns en mycket kort dikt: ”Musiken bryter / ut ur Jupiter.”

Snart glider Noréns förtätningar över i en rapsodisk dagbokspoesi som flödar av drömmar, vardagligheter och växande separationsmärta. Bildflödet vänder åter, men mot slutet av sjuttioailet komprimeras poesin änyo, även om den inte direkt förminskas i samlad volym. Den omfattande *Order* från 1978 inleder askesens och avskedets branta akter och i den extremt förtunnade *Den ofullbordade stjärnan* 1979 försvinner nästan dikterna helt som glesa och subjektlösa ordstaplar. Denna avklädning vänds sedan mot slutet av *Hjärta i hjärta* 1980 där ett jag plötsligt gör sig fritt ur ”armodets

poesi”, vilket bland annat sker i den avslutande dikten Hymn. I den dikten hörs plötsligt ett emfatiskt tilltal som förbereder Noréns genombrott på teaterscenen, vilket snart realiseras som en krevad av det mäktigare formatet med tandempjäsen *Natten är dagens mor* och *Kaos är granne med Gud*, 1982 respektive 1983.

Därefter växer Noréns dramatik till pjäser som fordrar timmar på scenen – som exempelvis *Nattvarden* 1983 och som decenniet senare kulminerar med helaftonsföreställningar som *Tiden är vårt hem* och *Som löven i Vallombrosa*. Fast där uppenbarar sig åter den avskapande brytpunkt som vi redan tidigare sett i verket. Den kommer med vad Norén kallar *De döda pjäserna* (1995). I den samlingen av fjorton pjäser vänds den orkesterlika uppbyggnaden i en nedbrytning vilket resulterar i brustna stycken som *Sterblich* och *Rumäner*. Denna fragmentariska eller vilsna form får en fortsättning i skådespel som de beckettiska *Under* (1998) och *Kommer och försvinner* (2000) och vidare i de lapidariska elegierna på 2000-talet – Noréns stora svit av Terminalpjäser. Reduktionen når där åter sin inre gräns, men väl att märka inleds denna period av Noréns allra längsta pjäs – det existentiella soprummet i *Personkrets 3:1* från 1997. Denna urbana fresk från undergången tog fem timmar eller längre att uppföra. En iakttagelse är att Noréns långa verk nu byggs av korta scener och möten.

Så ser formernas och formatens dialektik ut i Lars Noréns textvärld. Det är ett spel mellan maximalism och minimalism men inte bara som motsatser utan också som inflätade former av talande flöde och förstumning. Det stora spelet får en eftertrycklig illustration när de så skarpt stilerade och tonmässigt neutraliserade Terminalpjäserna ställs mot Noréns dagböcker – *En dramatikers dagbok 1* och *2* (2008, 2013) på 1700 respektive 1400 sidor och som står mot den parallellt skrivna lilla stensamlingen av herakleitismer av ännu outgivna Fragment. Är inte detta skifte mellan maximalism och mini-

malism själva växlingarna hos en språkmaskin som Norén antingen accelererar eller krypkör?

Utan att direkt tala om formernas dialektik lyckas Ulf Olsson på 170 beundransvärda sidor kasta ett sökarljus genom hela det norénska verket för att visa hur en sådan språkmaskin är i arbete. Hans läsning är uttalat horisontell istället för hermeneutiskt vertikal, vilket äger både sina förtjänster och begränsningar. Ulf Olsson skriver: "Det är en medvetet ytlig form av läsning, vilken kan röra sig fram och tillbaka genom texten samtidigt som den försöker undvika att upprätta hierarkier, och som vägrar att konsumera textytan till förmån för dess förmodade djup. En bokstavlig läsart vill *använda* texter, inte nödvändigtvis omfatta dem: förståelsen uppkommer inte genom vertikal nedstigning i textdjupet, utan i de konstellationer som textvärlden producerar [...] Noréns texter rör sig bort från det symboliska, bort från den Dikt i vilken det sagda kan ersättas av det djupt tänkta" (sid 11, Olssons kursiv). I citatet begynner Olsson med att framlägga en läsart, men i slutet av passagen låter han denna läsart plötsligt bli totaliserande – den visar sig omfatta den väsentliga egenarten i Noréns diktning. Djupet utspelar sig ofta nog på ytan. Det är en bestickande tanke, men en hypotes som jag vill ifrågasätta eftersom den är odialektisk.

Vad vi sedan kan se med Ulf Olssons sökarljus är en mångfald författad av en textmaskin som hela tiden producerar sig med ett utbytbar subjekt, som existerar i detta skrivmaskinslika tillstånd av både efterbildning och förställning, men där det väsentliga ändå är hur Noréns texter icensätter samhällstillstånd av våld och begränsning. Noréns författarjag är en extremt kreativ monitor som avläser världen. Ulf Olsson vänder därmed ut och in på förställningen om författarskapets interioritet, dess föregivna själiska djup.

Med den läsarten skulle Norén med råge fylla ut en i svensk litteratur tämligen sällsynt och modernistisk författarart där det annars

kungliga och inte sällan självsmekande subjekt ständigt dekapiteras av nya märkliga jagskapelser. Vi ser rötterna ner i den postrimbaudska surrealism som också var Noréns allra tidigaste lekplatser (Michaux, Roussel, Garcia Lorca, en eskader helt eller halvt surrealistiska poeter). *Je est une Autre*.

Ulf Olsson har på denna väg skrivit en värdefull bok – både tankeskarp och tankestörande. Den bärs av en analytisk stil och en polemisk *verve* som är ovanlig för svenska litteraturvetare, även om jag gärna hade sett att Michel Foucault sattes i väntrummet då och då. Hans tuffa abstraktioner känns numera föråldrade. Det blir likväl kritiklitteratur när den är som spetsigast – en intervention buren av tanke och lidelse som gör att jag som läsare får utsätta min förståelse för omprövning. Min uppfattning är att Ulf Olssons argumentation lyckas långt med den ambitionen, men på ett metodiskt plan egentligen bara delvis. Vilket har att göra med den vertikala läsarten versus Olssons horisontella.

Starkt förenklat tror jag att man kan läsa Noréns textvärld både inifrån och utifrån (vilket alltså skulle motsvaras av Olssons vertikalt och horisontellt), men att dessa två perspektiv interagerar med varandra på ett mycket karaktäristiskt vis eftersom författaren Norén arbetar med *motsägelsen* som medel. Inifrån men också spegelvänt utifrån. Man kan som läsare söka författarskapets existentiella eller psykoanalytiska rot av sårig självgestaltning men också omvänt och offensivt som Olsson avläsa hur Noréns texter ritar upp alla de zick-zackande gränserna mot ett samhälles olika repressiva dimensioner.

Ulf Olsson väljer således den senare vinkeln. Han klyver därmed författarskapet för att se det utifrån, men lyckas genom en vig och tränad textblick ändå få denna utsida att säga en del om dess subjektiva insida, även om han metodiskt försöker hålla undan denna med sitt deciderat anti-psykoanalytiska perspektiv.

För att ta ett exempel – när drivkraften mot det intiga ("Jag vill en gång komma hem där ingenting är" heter det i en dagsboksdikt från 1973 som Olsson inte citerar) i Noréns texter ibland kallas "avskapelse" (ett teologiskt och existentialistiskt begrepp hämtat från Simone Weil), talar Ulf Olsson om "avsubjektivering". Olsson ser förstås hur de två termerna möts. Men hur? Den spontana reflexen vore kanske att vi inte kan finna ett mer "närvarande" och "privat" bekännarjag än det som uppträder i Noréns *En dramatikers dagbok* om 1680 plus 1440 sidor, en tanke som förstås bemöts av Olsson.

De två perspektiven är emellertid inte nödvändigtvis så antagonistiska som Olsson då menar. Hans slutkapitel om dagböckerna är här särskilt givande eftersom dagböckernas egenart varken är enkelt självbiografisk eller enkelt bekännande utan är fixerad vid tiden som levd och upplevd tid. Olsson skriver: "Ju mer intim dagboken synes bli, desto mindre av personen ser vi: han försvinner, förvandlas till en fin svart linje på ett papper." (s. 153) Och ändå gäller även motsatsen i dagbokens repetitiva bekräftelse av en jagpersons självnärvaro.

Noréns dagbok är ju också något mycket mer än en maskinmässig och kalendarisk repetition, den är också – i minsta intervall – en flimrande *temporalisering* av subjektets ändlighet. Det bildar en subjektiv, fenomenologisk tidsdimension som Olssons läsning undviker med hjälp av maskinmetaforen.

Ulf Olsson hämtar alltså sitt perspektiv från Michel Foucault som inte bara skrivit om vassinnets historia, om att övervaka och straffa men 1963 även en liten bok om den bisarre Raymond Roussel (1877–1933) som på sextiotalet blev en hårt ockuperad idol i Noréns schizopoesi. Roussel var textmaskinernas häxmästare och det är ingen slump att en språkmaterialist och språkmaskinist som Norén attraherades då (och, vilket Olsson nu inte noterar, Norén citerar faktiskt i *Stupor* ur Foucaults Rousselbok, men med Artur Lundkvist som ombud).

Med den extreme nominalisten Foucault blir samhället till en väv av språkligt formerade maktrelationer, författaren blir till en funktion och litteraturen en sorts kroppslig teknik: fantastiska språkmaskiner. Det låter som en nackstöv och militant aversion mot allt själiskt djupsinne: "Noréns värld grundas inte i psykologi utan i språk" (s. 52), slår Olsson då fast. Det bor en väsentlig sanning i detta påstående, men som antytt är det en motsägelsefylld sanning eftersom Olsson driver synsättet så långt att han får avlägsna varje aspekt som ger författarskapet en temporal dimension av individuellt *åldrande*.

Att studera Noréns sextiotial med maskinen som metafor eller sakled faller sig emellertid naturligt – vilken verkstad bullrar inte här! – men den bilden måste sedan ändå modifieras vilket givetvis också sker när Ulf Olsson efter två avsnitt om detta schizopoetiska sextiotial läser Noréns romaner och dramatik. Det är då Foucaults studier av makt och övervakning som sätter en särskild scenbelysning.

Detta perspektiv blir särskilt produktivt i Olssons läsning av Noréns skådespel från 80- och 90-talen. Olsson illustrerar hur språktvånget formar den psykosociala krisen i Noréns borgerliga kvartetter, hur övervakningen vrider fram figurerna i en pjäs som *Skuggpojarna* och vidare i 90-talsdramatikens storverk *Personkrets 3:1* hur gatans hunsade flockdjur av missbrukare och missbrukade rör sig i en värld med egen hackordning.

Det är särskilt där som Olssons bok får en fin tyngd. Noréns verk konfronterar frihet och förtryck ända ner till mikronivån av tvång och deformation – i poesi, i romaner, i pjäser. Vad finns däremellan? Är inte allt samhällsliv överbestämt av maktrelationer? Finns utbrytningar, flyktlinjer? I Noréns samhällsdramatik verkar inte frihetsmarginalen vara särskilt stor. Ständigt dessa slutna rum med övervakning, telefoner, kameror och till och med publiken kan bli till övervakningsinstans. Olsson driver sitt analytiska perspektiv så långt han kan,

men därmed förtunnas också författarskapets drivkraft att skapa om sig själv – alltså skälet till varför det över huvud taget skrivs med akut livskänsla. Dess *raison d'être*.

Med Foucaultinspirerade analyser blir det mindre meningsfullt att beskriva den utveckling som kretsar kring jagets intighet men som likväl också tecknar en successiv jaggestaltning. Olssons läsart får exempelvis svårt att införliva den roll som minnesfunktionen äger hos Norén. Ett minne bryts alltid genom ett subjekt – även när det är ett fiktivt minne eller ett minne av ett minne. Istället ser vi med Olsson plötsliga kursändringar där textdemonen Norén skapar och avskedar sig själv allt efter hand.

Sådana friställningar sker men i ett genererat förlopp med förbluffande jämna decenniekliv av åldrande som i grunden har det mänskliga livsförloppet som urmodell. Det betyder att min inledande belysning av Noréns verk som en språkmaskin som växlar mellan maximala och minimala former också kan besvaras av något så urtida som en psykobiografisk hermeneutik. Det finns mer än ett spöke i den norénska textmaskinen. Där finns inte bara ”subjekt” utan också ett jag som aktivt framkallar detta rimbaudska ”jag är en Annan”.

Detta blir uppenbart om vi nu kastar en andra återblick på Noréns verk sedan debuten. Noréns sextiotal är sannolikt det allra våldsammaste kapitlet i den svenska lyrikens historia. Som en underström i detta visuellt rusiga, texttuggande och multibrutala universum finns besvärjelserna av en demonisk och föröidipal Modersgestalt som hemsöker Perseuspoeten som en gasartad Medusa.

När decenniet går över i ett nytt ersätts Modersdemonen av den ovissa Fadersgestalten som utfrågas i romaner (som i *Bisköarna* 1970) och tidiga skådespel (*Amala, Kamala* 1968 och *Fursteslickaren* 1973). Det egna faderskapet blir en orgelpunkt i poesin, i pjäserna växer fadern fram som det fascistiska våldets urkälla – svagheten omvandlas till besinningslös styrka och

omvänt. Mot decenniets slut skriver Norén två pjäser där fadermordet respektive modernmordet är i blickpunkten – *Modet att döda* och *Orestes*. De två skådespelen innebär i själva verket en arkaisk men konstnärlig befrielseakt efter två decenniers författarliv. Öppnar inte dessa mord dörren till familjedramatiken som vi sedan möter den i hotellpjäsernas psykobiografiska förflutna (*Natten är dagens mor, Kaos är granne med Gud, Stillheten*) och nutidspjäsernas vidbrända äktenskapskomedier (*En fruktansvärd lycka, Underjordens leende*) från samma tid? Med det inledande åttiotalet är Familjen etablerad som en sorts nöjesdetalj från helvetet. Vad som följer under det kommande decenniet är de borgerliga familjekvartetterna (*Höst och vinter, Sanning och konsekvens* ...) samtidigt som rollbesättningen växer med den mycket komplexa *Endagsvarelser* och den tjechovska sommarförsamlingen i exempelvis *Komedianter*.

Så långt har vi sett ett poetografiskt åldrande i kretsar – från Moderns domän till Faderns regim till Familjens kretsar. Med nittioalet förvandlas detta scenrum till mötet mellan två och tre generationer i växande ensemble (*Tiden är vårt hem, Som löven i Vallombrosa*) samtidigt som detta borgerliga samhälles underjord blottas i pjäser som *En sorts Hades, Skuggpojkar* och förs vidare in i en våldsam politisk samtid (*Kyla, Krig och Till minne av Anna Politkovskaja*).

Vad min tillbakablick nummer två nu vill visa är hur Lars Noréns författarskap också är en skrivande levnadsberättelse från tidig barndom, ungdom, vuxenhet, familjekrets och åldrande in i ett samhällsliv som växer i omfång – den borgerliga våningen, sommarstället, kliniken, staden, fängelset, Sverige, Europa. Krets efter krets. Noréns diktning banar sig genom decennierna som personliga levnadsåldrar – och hans diktning byter kompassriktning runt varje decennieskifte – och når naturligt nog fram till det obekanta landet mellan födelsen och döden i Terminalpjäserna på det inledande tvåtusenålet.

Men vid sidan av denna genetiska rytm finns där alltså även en generator vars maskinmässiga textproduktion växlar form mellan maximala flöden och minimala fragment, men som efterhand också är inflätade i varandra i en allt snabbare andning. Författaren vistas så i två olika rum – han lever i det ena, skriver i det andra och samtidigt är dessa två rum dubblrade genom dagbokens skrivrytm.

Ulf Olssons utifrånläsning av det norénska "jaget" kan därför kompletteras med en inifrånläsning. Min tanke är att vi inte kan frigöra de två aspekterna från varandra – den subjektiva självskapelsen och textmaskinen av olika temporära subjekt – och detta sannolikt av de skäl som framställs i dagböckerna. Lars Norén är "Lars Norén" i sin dagbok genom att minutöst förteckna varje stund i livskalenderns flöde av väsentligheter och oväsentligheter, men för att kunna skriva detta jag måste Lars Norén *uppfinna den författare* som skall skriva boken. Tidigare har detta ofta varit lånade masker från Roussel, Michaux, Hill, Hölderlin, Celan, O'Neill ... I dagböckerna har Norén kommit fram till den punkt där han måste uppfinna sig själv genom masken "Lars Norén".

Vi får då åter påminna oss om hur Norén arbetar med motsägelsernas alla möjligheter. Det jag som uppfunnit den "Lars Norén" vi möter i dagboksprosan – är det ett privat jag in på den intima huden eller denna skugglike Andre som uppstår först som språkliga spår av svarta streck? Är det ett jag som försöker fånga levnadstidens minsta måttenheter eller är det ett litterärt jag som vill skapa bort all tid för att finna platsen för sin egen (djupt personliga) opersonlighet?

Det första alternativet bärs av tron på ett "autentiskt jag" – som Norén bekräftar i *En dramatikers dagbok* del 2 liksom i texterna till Cindy Shermans utställning *Untitled Horrors* på Moderna Museet hösten 2013. Han bekänner sig där uttryckligen till ett autentiskt jag, men samtidigt kan ju denna skrivna bekän-

nelse läsas som en effekt bland andra som alstras av det maskinmässiga Norénjag som noterar sig själv sida upp och sida ner som en sig själv förvandlande subjektivitet som prövar olika positioner – då även den "autentiska". Detta jag nedtecknar allt i sitt åldrande men kan också lösa upp det.

En utsaga upphäver inte sin motsägelse. Noréns variant av Rimbauds "Jag är en Annan" vore "Jag är Ingen" (och *Ingen* är betecknande nog titeln på Noréns andra prosavolym som utges i januari 2014). Denna sats vidmakthåller ett autentiskt jag men ett jag som håller en tom spegel framför sig. Det vore emellertid fel att bara stanna inför detta tematiska subjekt som vore det enbart frågan om ett litterärt filosofem. Vi får givetvis också se till den litterära textens egenart, till dess stilistiskt nyansrika, böjliga *subjektivitet*, till den infärgning av texten som gör att den inte kan vara skriven av någon annan än den omisskännlige eller "autentiske" Lars Norén – med eller utan sitt psykoanalytiska och existenshermeneutiska tankebagage.

Detta "autentiska" subjekt blir inte synligt i Olssons horisontella läsning men dess befintlighet blir ändå uppenbarad på indirekta vägar som det biografiska åldrandets cirklar genom verket. Noréns diktning är som helhet en ständigt omredigerad ("nyckelordet är *redigera*", s. 151, skriver Olsson) poetografi där klyvningens tematik också blottar sin dialektiska motsats. Jag är Ingen. Men denne Ingen är – bortom retoriken – också ett ständigt modellerat men likväl igenkännbart och "autentiskt" Jag.

Har någon svensk författare givit jaget så självupplösande och samtidigt *karaktäristiska* dimensioner? Ulf Olsson skriver: "Norén är i dagboken lika lite *en* som han är i sin radikala sextiotalspoesi" (s. 154). Och – samtidigt är författaren subjektivt nog, naturligt nog, motsägelsefullt nog *en*. Detta Jag bestrålar i själva verket denna Ingen. Med vad? Med sig själv.

Karaktäristiskt nog. I denna motsägelse bor – som Olsson påpekar i sin bok – en ”konstnärlig etik” (s. 154) av förvandling som förmodligen varit del av Noréns arbete redan från början. Att skriva ett litterärt subjekt.

Mikael van Reis

ANEŽKA KUZMIČOVÁ

MENTAL IMAGERY IN THE EXPERIENCE OF LITERARY NARRATIVE. VIEWS FROM EMBODIED COGNITION

Stockholm: Stockholm University 2013, 177 s. (diss. Stockholm)

Vad menar vi då vi talar om läsares interaktion med skönlitteratur och till exempel hävdar att man skapar föreställningsvärldar, förflyttas till fiktionens värld eller berörs av och upplever fiktionella texter på ett sätt som påminner om hur man reagerar på den verkliga världen? Hur kan vi förresten veta något om detta? Bygger resonemangen enbart på spekulation baserad på minnen av läsoplevelser och teoretiska härledningar eller kan man bedriva empirisk forskning på litterära upplevelser? Under några årtionden har frågor som dessa adresserats på ett nytt sätt i och med att litteraturforskningen kompletterats med, och utmanats av, experimentella psykologiska studier och olika typer av kognitionsforskning. Anežka Kuzmičová’s avhandling hör hemma i detta fält. Med utgångspunkt i andra generationens kognitionsforskning – en forskning som betonar ”embodied cognition” – studerar hon det hon benämner som ”imagery”. Studiet utgår från premissen att det finns ett samband mellan de omedvetna muskulära eller neurologiska reaktioner (simuleringar) som uppstår då vi möter olika företeelser (och som forskare numera kan mäta), och de upplevelser vi gör vid läsningen av skönlitteratur. ”Imagery” betecknar dock inte omedvetna ”simuleringar” utan snarare

det som sker när dessa reaktioner når medvetandet så att vi blir varse dem och kan reflektera över dem. ”Imagery”, som ska förstås som ett slags spontana sinnesrelaterade upplevelser, skiljs också från de frivilligt frammanade föreställningar (imagination) en läsare kan skapa av textvärlden.

När Kuzmičová tar sig an ”imagery” utgår hon från sina egna reaktioner vid läsning och teoretiserar kring dessa. Framför allt fokuseras upplevelser av ”närvaro”; att hon liksom ser och hör det som återges i texten. I sitt teoretiserande relaterar hon skickligt till narrativ teori, estetik, fenomenologi, kognitionsforskning, experimentell psykologi, et cetera. Studiet kretsar kring sex frågor: Vilka grundläggande varianter av ”mental imagery” uppstår vid läsningen av skönlitteratur? Vilket innehåll eller vilka narrativa strategier genererar ”imagery”? Hur erfar läsare de olika varianterna av ”imagery”? Vilka är de psykiska och fysiologiska förutsättningarna för dessa erfarenheter? Hur relaterar de olika varianterna av ”imagery” till perception? Hur relaterar ”imagery” till meningsskapande och tolkning?

För att ta sig an dessa frågor delar Kuzmičová in ”imagery” i två domäner som vardera innehåller två varianter. Domänen ”referential imagery” består av ”enactment-imagery” och ”description-imagery”. Den första varianten betecknar ett slags ställföreträdande erfarenheter som kan beskrivas som korta upplevelser av att själv ”vara med om” det som sker i berättelsen. För att denna effekt ska uppstå krävs, enligt Kuzmičová, en ”upplevare” i texten. För att förklara fenomenet hänvisar hon bland annat till forskningen på så kallade speglingsneuroner och hävdar att de effekter man noterat vid olika typer av experiment kan förklara våra reaktioner då karaktärer i fiktionen tillskrivs sensomotoriska erfarenheter, gärna i direkt interaktion med deras fysiska omgivning. ”Description-imagery” beskrivs som ”semi-autonomous experience” som medieras genom

ett verbalt filter. Här sägs läsaren inte uppleva samma direkta kontakt med textvärlden som i den förra varianten. En andra domän, "verbal imagery", rymmer varianterna "speech-imagery" och "rehearsal-imagery". I den första av dessa kan läsarens upplevelse beskrivas som en ställföreträdande lyssnare. Det kan röra sig både om att man hör berättarrösten och karaktärstal. Den röst man uppfattar är alltså "någon annans". Det är inte fallet vid "rehearsal-imagery". Här aktiveras läsarens egna neurologiska funktioner, muskler, et cetera, så att hon liksom själv talar tyst. Kuzmičová gör även en indelning som går på tvärs mot de båda domänerna och säger att läsaren har en "inner stance" vid "enactment-imagery" och "rehearsal-imagery" och en "outer stance" vid "description-imagery" och "speech-imagery". Här syftar "yttre" och "inre" inte på läsarens förhållande till textvärlden utan till läsaren själv, det vill säga om det hon ser eller hör uppfattas som kommande utifrån eller inifrån henne själv. Dessa kategorier och indelningen mellan dem är centrala i avhandlingen men de är inte problemfria, både eftersom det kan tyckas som att kategorierna inte är helt kongruenta och eftersom de och uppdelningen mellan dem kan förefalla något godtycklig. Gränsdragningen mellan kategorierna är också, vilket Kuzmičová själv påpekar, flytande. Men kategorierna har trots dessa möjliga invändningar en heuristisk funktion i avhandlingen, eftersom kontrasteringen mellan varianterna och domänerna tänks kasta ljus över de frågor avhandlingen vill besvara. Så diskuterar Kuzmičová de två varianterna i den referentiella domänen i relation till perception och de två varianterna i den verbala domänen i relation till meningsskapande och tolkning.

I avhandlingens andra och tredje kapitel argumenterar Kuzmičová för tesen att läsarens känsla av "närvaro" i det fiktionsella rummet uppstår när någon i berättelsen interagerar med föremål i sin omgivning. Hon ifrågasätter alltså det vanliga antagandet att "närvaro" ska-

pas av detaljerade beskrivningar. Kuzmičová förklarar upplevelser av "närvaro" som en variant av den typ av "motor simulation" man noterat vid experimentella studier då någon till exempel ser en bild av en hammare, och hävdar att dessa simuleringar kan genereras av att upplevare i fiktionen handlar i relation till någon typ av objekt. Helst ska det vara tillverkade objekt eftersom reaktionen då skapas både av handlingen och av objektet. Men till skillnad från "simuleringar" når alltså dessa reaktioner vid "imagery" vårt medvetande. Vid läsningen av skönlitteratur skulle läsare således då och då uppfatta att de "deltar" i de handlingar fiktionsella karaktärer utför.

Men varför ger då inte beskrivningar i litteraturen en känsla av närvaro och varför uppstår ingen "imagery" när vi tar del av dem? Kuzmičová svarar att beskrivningar, till skillnad från berättelser (och "enactment-imagery") inte svarar mot någon perceptuell erfarenhet i den verkliga världen. Det finns inget erfarenhetsmässigt korrelerat till detta fenomen och beskrivningar är därför inte perceptuellt mimetiska. Perceptuell mimesis kan dock uppstå om det finns en "upplevare" som relaterar till ett föremål. Hon argumenterar för sin tes både genom att hänvisa till introspektion och till kognitionsforskning. Vi läser, påpekar hon, beskrivningar fort eller hoppar över dem och tenderar att glömma vad de säger. Men om våra reaktioner vid läsningen av beskrivningar inte är "imagery" och perceptuell mimesis, vad kan de då liknas vid? Kuzmičová menar att de kan liknas vid hur vi agerar då vi frivilligt föreställer oss något. Hon påtalar dock att litterära beskrivningar ofta är svåra att förena även med frivilliga föreställningar eftersom de är alltför omständliga.

I det avslutande kapitlet kontrasterar Kuzmičová de två varianterna av "verbal-imagery", "speech-imagery" och "rehearsal-imagery", utifrån deras förhållande till meningsskapande och tolkning. Detta är ett intressant kapitel

men också det där jag satt mest frågetecken. Kuzmičová påpekar själv det tentativa i kapitlet genom att återkomma till hur svårt det är att forska empiriskt om dessa typer av "imagery" och till en osäkerhet kring intersubjektiviteten i de läsoplevelser hon refererar till. Hon skiljer i kapitlet mellan "speech-imagery", som erfarenheten av att höra en röst som inte är vår egen, och "rehearsal-imagery", som påminner om ett slags inre tal, eftersom vi hör vår egen röst läsa orden i texten. Det är möjligt, skriver hon, att dessa simuleringar ständigt pågår men de når medvetandet, och blir "imagery" endast då och då. Hon spekulerar i vad det är som genererar dessa effekter men koncentrerar sig i första hand på tolkningsfrågan. Hennes tes är att "speech-imagery" och tolkning går hand i hand och stödjer varandra medan tolkning istället utestängs av "rehearsal-imagery". När hon argumenterar för denna tes utgår hon i huvudsak från att "speech-imagery" är en "annans röst" som vi förhåller oss till medan rösten i "rehearsal-imagery" är vår egen.

Kuzmičová's avhandling är ett utmärkt arbete. Hon lägger sig med detta studium i framkant av en internationell forskning som måste beskrivas som både avancerad och komplex, inte minst på grund av dess mångvetenskapliga karaktär. De tre huvudkapitlen, 3–5, skulle var för sig ha kunnat utgöra underlag för en avhandling. I vart och ett av dessa presenterar Kuzmičová tidigare forskning, identifierar en intressant lucka i forskningen och tar sig an denna lucka med en konsekvent metod och i relation till en omfattande teoribildning. Men detta är både avhandlingens styrka och svaghet. Det är en svaghet eftersom särskilt det sista kapitlet nog skulle ha fordrat just en egen avhandling. Ett av avhandlingens många viktiga bidrag är, enligt min uppfattning, en rad distinktioner och klargöranden som relaterar till föreställningar om läsning. Det är till exempel befriande att Kuzmičová slår fast att teorin om "immersion" inte inne-

bär att läsaren under hela läsningen befinner sig i ett slags "storyworld". Även distinktionen mellan spontana reaktioner och frammanade föreställningar är betydelsefull, eftersom den indikerar att talet om föreställningsvärldar, inlevelse, förflyttning till textens värld, et cetera inte implicerar att vi alltid gör den typ av erfarenheter som Kuzmičová studerar. Det torde innebära att de nämnda termerna bör förstås som mer eller mindre väl valda metaforer för läsares interaktion med litterära berättelser och att användningen av dessa metaforer glider så att de ibland betecknar hur läsare kan följa en framställning och dra inferenser och ibland beskriver hur läsare berörs av inslag i texterna.

Men trots att avhandlingen är utmärkt kvarstår några frågor. Dessa frågor rör i första hand förhållandet mellan forskningen på människors reaktioner vid mötet med enskilda fenomen i den verkliga världen och det som sker vid läsningen av litteratur. Visserligen lägger Kuzmičová stor möda på att diskutera hur litteratur skapar dessa reaktioner och vilka element i litteraturen som kan tänkas generera dem, men jag saknar resonemang som utgår från det speciella meningsskapande som kännetecknar just skönlitterär läsning. När jag till exempel läser det sista kapitlet har jag svårt att godta Kuzmičová's resonemang om att rösten i texten blir vår egen och därmed utestänger tolkning bara för att det är vår egen inre röst som aktiveras vid "rehearsal-imagery". Jag har också svårt att acceptera hennes förslag på element som gör oss medvetna om röst. Här skulle jag gärna ha sett resonemang som relaterar till litterär betydelse, till exempel när text blir temadrivande eller när röster färgas och därmed kommer att ge uttryck för perspektiv som tvingar till tolkning. Dessa synpunkter påverkar dock inte avhandlingens värde utan ska snarare betraktas som utmaningar för vidare studier.

Greger Andersson

CECILIA ÅSBERG, MARTIN HULTMAN
& FRANCIS LEE (RED.)
POSTHUMANISTISKA NYCKELTEXTER
Lund: Studentlitteratur 2012, 233 s.

Vi inträder i en ny geologisk tidsålder, antropocen, definierad enligt den irreversibla inverkan mänsklig aktivitet haft på jordens ekosystem. Plötsligt ter sig människan lika maktfullkomlig som maktlös då det ackumulerade resultatet av våra civilisatoriska landvinningar visar sig som en enorm oöverskådlig process pådriven utan vare sig mänsklig avsikt eller kontroll. Jordens temperatur höjs och utrotningstakten bland dess biologiska arter accelererar hundrafalt allmedan våra samhällsuppehållande fordon förvandlar krossade urtidsdjur till växthusgaser. Den frigolitlåda ur vilken du äter dagens hämtlunch kommer förmodligen överleva såväl dig som hela den art du tillhör. I samma stund människan verkligen kan sägas definiera världen tvingas vi också tänka denna värld bortom det mänskligas gränser. Filosofen Quentin Meillassoux åberopar ”arkefossilerna” – materiella spår av en jordisk verklighet som föregått det biologiska livets uppkomst – för att påminna om en värld oberoende av människan och nödvändigheten i att tänka denna möjlighet utan att falla tillbaka i problematiseringen av just det mänskliga medvetandets tillgång till det reella. Enligt Meillassoux är det hög tid att göra upp med ”korrelationismen”, uppfattningen att vi endast kan tala om det ömsesidiga beroendet mellan tänkande och vara men aldrig om ett vara fritt från mänskligt tänkande. Vi måste, kort sagt, sluta behandla världen som endast riktigt verklig då den beskådas just från en mänsklig ståndpunkt.

Begreppsliggörandet av antropocen och korrelationismen antyder en vändning, särskilt i kontinentalt tänkande, från epistemologi till ontologi. Humanvetenskaperna står knappast

oberörda när dess ledord och själva objekt nu förskjuts från undersökningens centrum. Det mänskliga intresset sätts i sig på undantag när det plötsligt blir tydligt hur varje etisk och politisk frågeställning som begränsar sig till den mellanmänskliga relationen är tvivelaktig som sådan. Vad menar exempelvis de som påstår att så många aldrig tidigare haft det så bra som idag? Bland annat att mänsklig välfärd endast kan vinnas till priset av ett allt grövre våld mot allt fler icke-mänskliga individer. Människans expanderande handlingsutrymme visar sig nu förutsätta förintandet av otaliga andra livsformer och historiens ”brott mot mänskligheten” kan plötsligt framstå som bagateller i jämförelse med det hypervåld som vi kallar vardag.

Hur motiverar vi då det särskiljande som tillåter detta gränslösa utnyttjande av våra ”andra”? Steg för steg har såväl etologer och biologer som filosofer demonstrerat hur de egenskaper och aktiviteter som bedömts exklusivt ”mänskliga” knyter oss till, snarare än distingerar oss från, dessa andra. Den mångfald vi bekvämt klumpar samman under beteckningen ”Djur” är inga maskiner; de känner sin dödlighet; de uttrycker sig. Djuret formger sin stil i expressivitetens materiella spår; hon bygger sitt bo med arkitektonisk omsorg och smyckar det med sitt skönhetsinne. Språket, sången, kompositionen, dikten är också hennes, har alltid redan varit hennes. Och människan är väl i sig inget annat än djur.

Ett försök att intensifiera ett bortommänskligt tänkande i ett svenskt sammanhang manifesteras nu i en volym med sju inflytelserika ”posthumanistiska nyckeltexter”. Antologin med denna titel har redigerats av Cecilia Åsberg, Martin Hultman och Francis Lee, och innehåller bidrag av Donna Haraway, Karen Barad, Gilles Deleuze och Félix Guattari, Rosi Braidotti, Michel Serres, Michel Callon samt Annemarie Mol. Redaktörerna agerar också översättare, har skrivit korta introducerande presentationer till varje tänkare samt inte min-

dre än tre stundtals överlappande förord. Boken avslutas med en pedagogisk ordlista.

Urvalet styrs av redaktörernas egen hemvist i genus- och vetenskaps- och teknikstudier. De redaktionella avsnitten tenderar mot en affirmativ processorienterad neovitalism, i Deleuzes och "bergsonismens" efterföljd, vilken emellanåt förfaller till jargong: kreativitet och uppfinningsrikedom förordas på ett sätt som idag inte längre utgör någon motvikt mot den "kritiska teorins" negativa skepticism utan snarare löper samman med en allmänt rådande "entreprenöriell" diskurs. Redan Jean Baudrillard kritiserade flödesontologerna för att direkt reproducera principerna hos marknadens avreglerade kapitalflöden och innovationsnormen delar redaktörerna idag exempelvis med vår nyliberala näringsminister. Något liknande kan sägas om den uppvärdering av "feminina" värden, såsom flexibilitet och omsorg, som Braidotti förespråkar i "Att bli kvinna. Om förkroppsligade skillnader" (2002). Vem är idag mer omhuldad av arbetsköparna än den "flexibla" vårdarbetande kvinna, som jobbar deltid under så kallade "delade turer" och av egen omsorgskänsla tvingas utföra "tjänster" utöver dem hon egentligen får betalt för?

Alltså: introduktionen av ett samtidigt radikalt och redan inflytelserikt nytt tänkande riskerar alltid att framstå som på förhand daterad. Den "materiella vändning" som återopas har exempelvis hunnit få vederhäftigt och i sig inflytelserikt mothugg från en kontinental realist som Graham Harman. Trots redaktörernas brasklappar anar man också en förkärlek för konstruktivistisk performativitetsteori – vilket inte minst syns i frånvaron av neodarwinister som Timothy Morton och Elizabeth Grosz. Ta Haraways "Sällskapsarter" (2008) vilken går i dialog med Jacques Derridas "L'animal que donc je suis (à suivre)" (1999). I det senare föredraget drabbas Derrida som bekant av ett slags epifani då han plötsligt finner sig själv naken inför en katts blick. Mötet föranleder ett ifrå-

gasättande av skillnaden mellan att svara mot och reagera på den andres blick samt huruvida detta motiverar ett särskiljande av människan från "Djuret". Haraway kritiserar Derrida för antropocentrisk självupptagenhet då denne snart börjar reflektera över den mänskliga skammens status snarare än fråga sig "vad katten egentligen gjorde, kände, tänkte" (s. 61). Detta ställs i kontrast mot hur antropologen Barbara Smuts i sitt arbete med babianer frångick rollen som utomstående observatör för att istället socialiseras in i gruppen. Haraway anlägger apornas perspektiv och menar att det var *de*, inte människan, som här fick avgöra vem som hör till eller utestängs från de civiliserades kategori. Smuts säger sig, genom att gradvis öva upp sin kompetens i apornas kulturella semiotik, ha upplevt "ett helt nytt sätt att vara i världen – babianernas sätt" (s. 65). Men förutsätter inte detta en i huvudsak konstruktivistisk performativ modell där apvaron helt enkelt blir ett apblivande genom apgörande? Och tvingas inte en sådan modell helt bortse från hur både individens och artens världsvaro är avhängig en mycket partikulär uppsättning kroppsliga affekter, vilka möjliggör specifika former för omvärldsinteraktion? Nog finns det något avgörande i organismens situerade kroppslighet som förblir omöjligt att simulera eller efterhärma för andra kroppsliga sammansättningar; denna totala ontologiska avgränsning från den andre är naturligtvis välbekant för ett dekonstruktivt tänkande. Den performativa optimismen antyder den brist på biologiska perspektiv som råder genom hela volymen.

Ett allvarigare problem: Redaktörerna gör "översättning" till ett centralt teoretiskt och metodologiskt begrepp i förespråkandet av en relationell ("anti-essentialistisk") modell som ställer interaktioner mellan olika slags agenter (mänskliga, animala, teknologiska, kulturella, och så vidare) inom komplexa nätverk i centrum. Ekonomiska, ekologiska, politiska, vetenskapliga, biologiska processer blir då en

serie "översättningar" mellan heterogena objekt som i sig blir till i dessa transaktioner. Huvudpoängen är naturligtvis att, i linje med ANT (aktör-nätverksteori), förskjuta ett explanativt fokus från mänsklig intention till den mångfald icke-mänskliga "deltagare" varje materiellt och kulturellt sammanhang utgör. Talet om hur varje översättningsprocess förändrar de involverade objekten enligt ett ofrånkomligt men produktivt "förräderi" erhåller dock ett ironiskt skimmer i ljuset av volymens myckna språkslarv och översättningarnas uppenbara brister.

Bland påtagliga anglicismer märks exempelvis försmaken för latinsk snarare än normal komparering av adjektiv och direktöversättningen av genitiv med of-konstruktion till svenska "av". Försvenskningen av centrala begrepp skapar klumpiga hybrider: "material-semiotic approaches" blir "materiell-semiotik" men borde väl antingen blivit en "materiell semiotik" eller ett "materiellt-semiotiskt" förhållningssätt. "Ett propert objekt" är i sin tur något helt annat än "a proper object". Och så vidare. Bagateller knappt värda uppmärksamhet i sig som tillsammans bildar ett nätverk av märkligheter som flyttar läsarens fokus från djupläsning till språkgranskning.

Den engelska dominansen syns vidare i hur franska verk konsekvent omnämns med engelsk titel och dessutom rentav förs över till svenskan från föreliggande engelska översättningar! Denna praktik är inte bara ovetenskaplig utan medför också en rad direktöverföringar av engelska ordföljder och idiom som gör texten svårläst och svårbegriplig. I och med att bidragen också kortats ned tvingas läsaren gå tillbaka till originalen för att se vad som kan tänkas fylla luckorna och vad den svenska översättningen egentligen är avsedd att betyda. Till detta kommer korrekturfelen: redan i redaktörernas inledande kapitel stavar man fel till inte mindre än tre för fältet centrala namn.

Slarvet ställer sig i vägen för innehållet i de i sig komplicerade texterna. Att introduktions-

kapitlet till Deleuzes och Guattaris redan klassiska *Mille plateaux* (1980) varit fruktbart för litteraturvetenskapen syns i hur etablerat "rhizomet" blivit som begrepp. Här kapas texten så det förblir oklart dels hur det som beskrivs motiverar dispositionen hos det större filosofiska verket, dels hur det grundas i de båda författarnas sammankopplade skrivprocess. Men översättningen har allvarligare brister. Ta följande två mer eller mindre slumpvist valda meningar som anknyter till skönlitterära författarskap. I Brian Massumis översättning (från vilken den svenska i sin tur gjorts): "Joyce's words, accurately described as having 'multiple roots', shatter the linear unity of the word, even of language, only to posit a cyclic unity of the sentence, text, or knowledge." (*A Thousand Plateaus*, London: Continuum 2004, s. 6) På svenska: "Det är rätt att beskriva Joyces ord som kommande från multipla rötter, vilka splittrar den linjära enheten av världen, även språket, bara för att åkalla att den cykliska enheten av meningarna, texterna eller kunskapen." (s. 95) Översättningen är inte bara klumpig utan blir direkt felaktig: poängen är ju hur Joyce mycket konkret kan sägas upphäva ett slags enhet, förknippad med ordet och språkets linearitet, för att därigenom genast manifesteras ett nytt slags enhet, förknippad med den enskilda meningen och själva betydelsens cirkularitet. På så sätt blir Joyce en "änglamakare" vars våld mot eller fragmentering av språket sker i den större enhetens totaliserande namn. Denna förankring av filosofin i poetologisk analys försvinner när "word" istället tycks läsas som "world" – ett misstag som naturligtvis undvikits om man översatt från textens originalspråk.

Om cut-upmetoden hos Burroughs heter det: "the folding of one text onto another, which constitutes multiple and even adventitious roots (like a cutting), implies a supplementary dimension to that of the texts under consideration. In this supplementary dimension of folding, unity continues its spiritual labor." (*A Thousand*

Plateaus, s. 6) Detta blir: "Att vika in en text i en annan, som konstituerar mångfald och oväntade rötter till och med (som en planta), implicerar en stödande dimension av inlagring, men behåller sin andliga kraft." (s. 94) Förutom en svåräst ordföljd förloras uppenbara matematiska och botaniska anspelningar och det förblir oklart vad som behåller sin andliga kraft. I marginalen skriver jag istället: "Veckningen av en text i en annan, vilket bildar multipla rötter, rentav birötter (som hos sticklingar), implicerar förekomsten av en ytterligare, supplementär dimension, utöver den som härrör från de inblandade texterna. I denna veckningens supplementära dimension fortsätter enhetligheten utöva sitt andliga arbete." Knappast heller någon ideal översättning (en sådan skulle naturligtvis först och främst göras från franskan) men ett exempel på de motöversättningar läsaren tvingas till för att få reda i texten.

En text som Serres "Teorin om kvasi-objekt" (1980) blir oigenkännbar i svensk språkdräkt. Serres, som är den mest poetiskt lagde av författarna, skriver enligt associativa principer där till synes lösryckta bilder vävs samman av homofoner, dubbelmeningar och suggestiva motiviska analogier. Översättaren talar i sin introduktion förvisso om författarens "mångfald av stilar och rytmer" men tycks samtidigt inte lägga ner någon större energi på att försöka översätta dessa till svenska på ett meningsfullt sätt. Ta den överraskande bilden av jaktillern. Serres gestaltar med hjälp av disparata figurer hur gemenskaper och individuella identiteter uppstår då olika slags "kvasi-objekt" skickas runt mellan modernerna i dynamiska nätverk. Illern, som utsänd av människan ilar kors och tvärs genom kaninhålan, binder samman jägare och vilt i en relation som i sig konstituerar dessa skilda roller. Genom att låta skildringen av denna "furet" snart glida över i den av en särskild ringlek med samma namn – "le furet" – suggererar Serres, utan egentlig argumentation, hur människa, djur och ting verkar med

samma kraft och på samma agentella nivå. Eftersom Serres poängar i så hög grad är beroende av denna språkets suggestionskraft blir översättarens uppdrag särskilt fordrande. Men när Serres framhäver illerns hybriditet genom att påpeka hur människan korsat djuret med skunken blir det i översättningen istället illern själv som korsar sig. Hos Serres är den en vampyr som följer kaninen ner i dess bo; på svenska blir kaninen själv oförklarligt en vampyr i sitt eget "kaninområde". Hos Serres belägger människan sin jaktillern med munkorg; på svenska tystas den ned. Hos Serres flyr en uppjagad kanning undan; på svenska lämnas vi helt enkelt av en "galen" kanin. Och så vidare. En enda bild på några få rader missförstås så konsekvent att man, i det posthumana sammanhanget, misstänker något slags robotöversättning.

Bristfälligt språkkänsla kombineras med ständiga missuppfattningar. Mest känd av Serres bilder är kanske den av bollspelaren. I *Posthumanistiska nyckeltexter* blir en klumpig spelare "konstig", bollen förvandlas vid ett tillfälle till en "bok", och när den beskrivs som något som samtidigt är ett objekt och subjekt blir den här istället både objekt och – objekt! När relationerna mellan spelarna löses upp och "the knot comes undone" (i den översättning gjord av Lawrence Schehr, *The Parasite*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 1982, s. 226, som ligger till grund för den svenska) får vi här läsa att "knoten förblir knuten" (s. 135). Den spelare som förblir en del av kedjan och aldrig distingeras blir här raka motsatsen: "avskiljd". På andra ställen i texten förvandlas den vågrörelse som slår fram och tillbaks mellan instanser till ett fladder därför att översättaren glömt bort att han just beskrivit Odysseus skeppsbrott. Spelat vansinne blir "förvrängd galenskap". Ömkansvärda tiggare blir "skamliga" vid återgivandet av en fabel med medeltida motiv, där det på svenska dessutom plötsligt dyker upp några "tjänstemän". Att utvinna någon filosofisk mening ur allt detta är mycket

svårt och läsaren tillåts knappt att ens ana textens finare linjer. Den säregna, drivande logiken bakom Serres myllrande retorik – som när en diskussion om ”separeringar” friktionsfritt tillåts glida in i en om ”kyrkoherdar” via det botaniska begreppet *vikarians* förhållande till ett latinskt *vicarius* – blir helt enkelt osynlig för den svenske läsaren.

Sammanfattningsvis: *Posthumanistiska nyckeltexter* erbjuder oss varken någon tänkandets flyktlinje ur antropocen eller antropocentrismen. Då översättningen såväl fördunklar bidragen som förbistrar varje möjligt samtal om deras innehåll tvingar denna svenska lansering av en posthumanistisk kanon oss att, paradoxalt nog, snarare förespråka traditionella humanvetenskapliga värden. Redaktörerna har helt enkelt tagit alltför lätt på det fackmannamässiga översättningsarbetet. Trots att flera professionella läsare tackas för genomläsning av och synpunkter på texterna har kontrollen uppenbarligen brutit: hos redaktörerna, hos förlaget och hos den vetenskapliga gemenskap vars enda berättigande finns i en fungerande självreglering. Vi ser hur bibliometriska metoder alltmer tillåts kontrollera denna gemenskap via materiella och ekonomiska distributionsflöden (se där, ett nätverk av icke-mänsklig agens) och vet att de endast fyller någon intellektuell, vetenskaplig funktion mot bakgrund av fältets mellanmänskliga granskningsprocesser. Man drabbas ibland av misstanken att många böcker idag skrivs och ges ut, inte för att gagna det mänskliga tänkandet och kritiska samtalet, utan för att sättas upp på kurslistor och curricula vitae och därmed berika förlag och enskilda forskarkarriärer. Det är vår plikt – som *humanister* – att syna de transaktioner av tänkandets rikedom som mest liknar bortslumpningar. ”Förräderi” är nog ändå en dålig dygd att verka efter.

Erik van Ooijen

WOLFGANG ERNST

**DIGITAL MEMORY AND THE ARCHIVE.
EDITED AND WITH AN INTRODUCTION
BY JUSSI PARIKKA**

Minneapolis, MN: University of Minnesota Press 2013, 265 s.

Inom de senast decenniernas vitala medieteoretiska forskningsfält intar Tyskland onekligen en framskjuten position, något som också börjat avspeglas i en ökad översättningstakt. Förra hösten utkom inte minst Friedrich Kittlers monumental *Nedskrivningssystem 1800 · 1900* i svensk översättning av Tommy Andersson, ett verk som i hög grad bidragit till att instifta den tyska medieteoretiska forskningen som ett eget fält. Att definiera detta fält utan att landa i en katalog av namn och boktitlar är dock något svårare, varför det är av intresse att Jussi Parikka tar sig an frågan i förordet till en ny engelskspråkig samlingsvolym av den tyske medieteoretikern Wolfgang Ernsts artiklar: *Digital Memory and the Archive* (2013). På svenska föreligger sedan tidigare Wolfgang Ernsts längre arkivessä *Sorlet från arkiven. Ordning ur oordning* (2008). Även *Digital Memory and the Archive* upptas av arkiv och informationslagring, men positionerar framförallt mediearkeologin i det akademiska landskapet och ger ett antal metodologiska ingångar. Inte minst ger Jussi Parikka, som väsentligen bidragit till fältet med bland annat *What is Media Archaeology?* (2012), i den nya volymen en koncis introduktion till Wolfgang Ernsts tänkande, varigenom han också särskiljer det från andra positioner inom den tyska mediearkeologin. Även om det här rör sig om en vändning mot mediernas materialitet, är själva termen ”mediearkeologi” en välkommen variation till de många ”vändningar” som under de senaste decennierna hemsökt språkbruket inom humanistisk forskningsprofilering.

Tillsammans med exempelvis Siegfried Zielinski, som betitlade sitt verk från 2002 *Archäo-*

logie der Medien (av oklara skäl översatt till *Deep Time of the Media*), hör Ernst nämligen till dem som mest konsekvent argumenterat för vikten av en mediearkeologisk forskningsinriktning. I sammanhanget är detta att förstå som ett ökat intresse för mediernas maskinella sida, och en vilja att operera på en strukturell snarare än en historisk nivå. I Ernsts tappning framställs mediearkeologin ständigt som ett radikalt alternativ till mediehistoriska och kulturhistoriska studier, och som ett uttryck för en vilja att nå bortom de senares narrativitet: "Media archaeology is a critique of media history in the narrative mode" (s. 196). Hos Ernst finner man en strävan efter att avlägsna sig från mänsklig diskursivitet till förmån för maskinen själv och ett privilegierande av den fysiska signalen framför det semiotiska tecknet. Exempelvis lyfter Ernst fram möjligheterna att studera information som inte når upp till tröskelvärdet för mänsklig perception, vilket förutsätter att de samtida medieteknologierna operationaliseras för att undersöka sig själva eller sina föregångare.

På många sätt är *Digital Memory and the Archive* en samling uppgörelser med en humanistisk tradition som framställs som problematiskt antropocentrisk. Vad Ernst söker är en "kall blick" som inte metaforiserar sitt objekt och som tar fasta på dess materiella snarare än dess symboliska funktioner. Att förena en sådan hållning med ett studium av estetiska artefakter är förstås inte friktionsfritt, varför Ernsts tänkande väcker åtskilliga frågor från en litteraturvetenskaplig horisont. Som korrektiv till en starkt tolkningsinriktad tradition finns här en hög relevans, men hur intressant blir det i längden att lägga hårddisken under lupp istället för de texter den lagrar? Därtill kommer frågan om det överhuvudtaget är möjligt att helt lämna det fenomenologiska perspektiv som snarare intresserar sig för hur litteraturen framträder för oss än för hur den struktureras medialt. Samtidigt är det just radikaliteten i Ernsts perspektiv som är produktiv: ska vi studera mediernas

materialitet behöver vi göra det på allvar och då lämna ett antropocentriskt vaneseende. Den mediearkeologiska ingången bidrar därmed till ett synliggörande av mediernas tekniska betingelser som skiljer sig från en allmän medvetenhet om de kulturella uttryckens medialitet. Där exempelvis skriften och fotografins tenderat att metaforiseras så att bilderna skymt kameran och tecknen överskuggat bläcket, möjliggör Ernsts tankegångar en återkomst till framställningens tekniska förutsättningar. På så vis äger de relevans inte minst för litteraturvetenskapens undersökningar av bland annat digitalisering och bokhistoria. Därtill kan man inom skönlitteraturen finna liknande undersökningar av mediets betingelser, med 1960-talets cybernetiskt influerade experimentlitteratur som ett tydligt exempel. Verkligt givande tror jag dock att den hårdvaruorienterade mediearkeologi vi finner i *Digital Memory and the Archive* kan bli när den står mindre isolerad, exempelvis genom att kompletteras med ett genomfört politiskt perspektiv. Som den står nu är den emellertid redan viktig inom en större teoretisk dialektik, där dess radikala perspektivförskjutning mot mediernas operationella och materiella sidor grundar för en möjlighet att med större precision återvända till en mer kulturellt orienterad förståelse av desamma. Ernst öppnar den teoretiska passagen till en analys av den mediala lagringens minsta komponenter, och därmed för ingångar till arkivet som riskerat att skymmas av den poststrukturalistiska teoribildningen på området. Snarare än att vara ett alternativ till denna utgör Ernsts tänkande ett korrektiv. Det finns därför goda grunder till att följa honom in i medialitetens irrgångar, även om den uppgift som vi därmed ställs inför blir att hitta ut ur arkivet igen.

Johan Gardfors

