

RECENSIONER

SIGRID SCHOTTENIUS CULLHED
**PROBA THE PROPHET. STUDIES IN
THE CHRISTIAN VIRGILIAN CENTO
OF FALTONIA BETITIA PROBA**

Göteborg: Department of Literature,
History of Ideas, and Religion 2012, 261 s.
(diss. Göteborg)

Att få sitt litterära alster beskrivet som ”befängt”, ”ett intressant misslyckande”, ”ett dåligt skolarbete” eller ”ett illa sytt lapptäcke” skulle bedröva vilken författare som helst. Det är dock inte omdömen Sigrid Schottenius Cullhed riskerar för sin gedigna och rika avhandling om Faltonia Betitia Probas *Centio* från mitten på 300-talet. Mottagandet av Probas verk däremot har skiftat under århundradena och avfärdades under 1900-talet med omdömena ovan (s. 73).

Två omständigheter gör Proba exceptionell som författare. Dels att hon valde cento-tekniken, det vill säga att rader plockas från andra verk för att likt lappar i ett lapptäcke fogas samman till en ny berättelse – i Probas fall är det citat från Vergilius som återberättar den bibliska historien, dels den omständigheten att hon var kvinna. Låt oss börja med den senare.

Proba är en av mycket få kvinnliga författare i den romerska litteraturhistorien och vi

vet väldigt lite om henne som historisk person. Bristen på biografisk information har lett till flera försök att extrahera sådan från dikten. Tendensen blev tydlig efter att Karl Schenkl i sin inledning till utgåvan av Probas *Centio* (1888) lanserade hypotesen att den skrevs i pedagogiskt syfte för att sprida den kristna tron. Teorin ledde under 1900-talet till långtgående biografiska läsningar där Proba konstruerades som den fromma och hängivna modern, där hennes dikt blev ett didaktiskt projekt för den egna familjen och tolkades som ”en typiskt kvinnlig respons på kristendomen på 300-talet” (s. 61). Genom Schottenius Cullheds omsorgsfulla genomgångar av olika tolkningar från det senaste seklet kan hon påvisa hur sådana slutsatser bygger på lager av läsningar som bortser från den komplexa polyfoni som på grund av själva tekniken finns i en cento.

Också för de medeltida läsarna var Probas konststillhörighet en viktig komponent i läsningen av *Centio*. För dem var dock Proba inte en maka och mor utan en profet och sierska, refererande till *vatis* i diktens inledning, eller så betonade de hennes bildning och skarpa intellekt. Boccaccios positiva omdöme om henne i sin biografi över kända kvinnor kom att spela roll i den feministiska debatten i Italien och Frankrike under 1400-talet efter Christine de

Pizans kritik av den kulturella misogynin. Här lyftes Proba ofta fram som ett bevis på kvinnans intellektuella förmåga och blev under de kommande århundradena ett argument för kvinnors rätt till utbildning och lika värde. Själva cento-tekniken uppmärksammades särskilt i det här sammanhanget i och med dess koppling till traditionellt kvinnligt handarbete. Det blev ett återkommande *topos* men användes än för att stärka än för att sänka kvinnornas position.

Den mer kritiska traditionen mot Proba och centon hämtar stöd hos kyrkofadern Hieronymus († 420) och hans fördömande beträffande det befängda i att tolka vissa rader hos Vergilius som att han var ”kristen utan Kristus” (s. 65). Visserligen återfinns just de citat Hieronymus anför hos Proba men hon nämns inte med namn. Mot slutet av 400-talet listar påven Gelasius i ett dekret vilka skrifter som måste anses apokryfiska och bland dessa märks en vergiliansk cento. Inte heller här nämns Proba uttryckligen. Dessa tidiga negativa åsikter om cento tycks inte ha delats av de medeltida läsarna; Probas dikt var under denna tid extremt populär – den finns bevarad i minst 80 handskrifter – och gav dessutom upphov till anonyma efterföljare. Var det kanske, som Gian Biagio Conte föreslår, på grund av dess popularitet som Gelasius såg sig nödgad att slå ned på den?

Den övervägande positiva synen under senmedeltiden ändras så småningom. Vid sidan av bland annat romantikens idé om författargeniet kopplar Schottenius Cullhed framväxandet av en lagstiftning rörande upphovsmannarätt under 1700-talet till cento-diktningens nedgång. I och med denna växte kraven på originalitet hos författaren och autenticitet hos verket. Det hindrade dock inte imitation eller återbruk av tidigare verk, vilket Laurence Sternes *Tristram Shandy* (1759–1767) är exempel på. Men där Sternes personliga röst och auktoritet som författare tydligt framträ-

der i verket, sågs cento-dikter som opersonliga och osjälvständiga. Så småningom ansågs de inte vara författade utan kompilerade eller sammanställda. Detta slags kritik har fortsatt till våra dagar, när autonomi och originalitet, också förbundet med ekonomiskt och juridiskt värde, gör att ett verk som påtagligt ”står i skuld” per automatik förlorar i värde.

Här identifierar Schottenius Cullhed en intressant problematik. Trots att modernistisk diktning, till exempel dadaisternas ”cut-up-teknik”, liksom centon återbrukar och imiterar andra texter, dekonstruerar dem för att skapa nytt, har denna estetik inte förändrat vår tids negativa inställning till den senantika centon; det är under 1900-talet som de hårdaste omdömena om Proba fällt. Skillnaden som Schottenius Cullhed ser mellan estetiska ideal inom den akademiska respektive den litterära/konstnärliga världen beskrivs i tämligen hårda ordalag som ett gap, där akademikernas föräldrade ideal avslöjas genom deras negativa omdömen av Probas *Cento*. Genom att Proba sätts in i en samtida diskussion om *mimesis*, estetik och originalitet blir detta avsnitt ett av avhandlingens mest tankeväckande.

Receptionsstudien avslutas med en omsorgsfull och grundlig genomgång av det bevarade handskriftsmaterialet som väl demonstrerar de rika resultat en undersökning av en texts tradering kan ge. För den prekarolingiska perioden kan Schottenius Cullhed anta en företrädesvis kvinnlig läsekrets av *Centon* medan dikten under den tidiga medeltiden, särskilt i England, tycks ha tagit sig in i skolsalen där den ibland har ersatt Vergilius egna texter. Under den senare medeltiden däremot, ser Schottenius Cullhed att större vikt lades vid skapelsehistorien eftersom Probas *Cento* kopieras in i handskrifter tillsammans med kosmologiska texter. Mot medeltidens slut grupperades den snarare med andra texter från den klassiska epoken.

I avhandlingens andra del presenterar Schottenius Cullhed flera självständiga tolk-

ningar av Probas text samt utvecklar och problematiserar tidigare läsningar genom skarpsynta iakttagelser och övertygande argumentation. Vi ska titta på några exempel.

Det huvudsakliga materialet för de biografiska läsningarna av *Centon* som berörs ovan är de partier som inte ingår i själva den bibliska berättelsen – framförallt inledningsverserna och epilogen. Schottenius Cullhed avhåller sig från sådana läsningar och fokuserar i stället på konstruktioner av författarjaget samt på retoriska och metapoetiska funktioner i texten. Hon argumenterar till exempel trovärdigt för att en referens till en tidigare dikt med krig som tema inte ska tas som intäkt för att ett verk av Proba gått förlorat. I stället, föreslår hon, handlar det om en retorisk *recusatio*, i vilken Proba tar avstånd från en sorts poesi för att lyfta en annan. Genom de länkar Schottenius Cullhed pekar på mellan Probas *recusatio* och Lucanus († 65) inledning till sitt ofärdiga episka verk *Pharsalia* beträffande tema, struktur, stil och längd, vinner tolkningen tyngd och trovärdighet.

I analyserna av återgivningen av skapelsen och Kristi liv är det relationerna mellan hypertext (*Centon*) och hypotext (Vergilius och Bibeln) som står i centrum. Schottenius Cullheds metod är typologisk och ansluter alltså till den tidiga kristna hermeneutiken där Gamla Testamentets ”typer” tolkades genom sina ”antityper” i Nya Testamentet. Beroende på typernas kontext skiljer Schottenius Cullhed mellan tre sorters typologier. Dessa bildar meningsskapande strukturer i *Centon* genom vilka verket bör förstås och tolkas. Intressant är att se hur Proba kan förstärka en biblisk typologi som till exempel den mellan Eva och Maria genom att verser som ursprungligen handlar om Dido appliceras på de två bibliska personerna. Interna typologier, där exempelvis samma vers från Vergilius används till två olika händelser i *Centon*, skapar även de en sådan struktur genom att väva samman till synes skilda skeenden. Typologierna kan dessutom ha en före-

bådande funktion. Ett talande exempel, som av vissa kritiker setts som romantiskt, är den scen där Adam tar Evas hand, en gest som ingick i den romerska bröllopsritualen. Schottenius Cullhed uppmärksammar oss på hur våldsamt effektiv den förebyggande funktionen kan vara: beskrivningen av Evas ansikte går nämligen tillbaka på den av Arcens son, hämtad från en stridsscen strax innan han får sitt vackra huvud krossat.

En komplex typologi tar sin början i gestaltningen av ormen i paradiset som bland annat kommer från havsormen som dödar Laokoon. Referensen återkommer i korsfästelsescenen där ormens slingrande kropp blir till de rep med vilka Kristus fästs på korset. De första människornas svek mot Gud sammankopplas därmed med den försoning som erbjuds genom Kristi död. Ytterligare en orm som märks här är den Alecto skickar för att förgifta drottning Amata och som i berättelsen om Kristi liv återkommer som Satan som frestar honom i öknen. Att Kristus, som till skillnad från Eva kan motstå Satans frestelse, typologiskt binds till henne har påpekats av andra, men Schottenius Cullhed går vidare genom att visa hur referenserna till dessa ormar förbinder underjordens gud med ormen i paradiset och Satan i Nya Testamentet. Dessa lager av symboliska attribut fördjupar och utvecklar alltså inte bara den bibliska berättelsen utan också bilden av Satan hos Proba.

Kopplingen mellan korsfästelsen och syndafallet är, som Schottenius Cullhed låter oss se, ytterligare förstärkt genom att kunskapens träd och Kristi kors kommer samman i en intrikat väv av typologier. Kunskapens träd hos Proba länkas till det träd i vilket Polydorus hålls fången i *Aeneiden*. Vidare alluderar hos Vergilius den gren Aeneas bryter från trädet, och därmed upptäcker Polydorus, på den gyllene gren som senare leder Aeneas ner i underjorden. Hos Proba utvecklas sambandet genom att framställningen av denna färd återanvänds för att

gestalta hur Adam och Eva lämnar paradiset. De två träden i *Aeneiden* kopplas på detta sätt till syndafallet och kunskapens träd och ett eko av dem hos Proba – när folkmassan inför korsfästelsen reser ”en stor ek med avhuggna grenar” (s. 149) – knyter så ihop trådarna.

Avhandlingen avslutas med en sammanfattning av de viktigaste resultaten, en översättning av Probas *Cento* till engelska, en lista över handskrifter med sammanfattning av deras innehåll samt en bibliografi och ett index. Den välgjorda översättningen är mycket värdefull för monografins användbarhet och borde ha omnämnts i inledningen där bokens olika delar presenteras. (Det sägs inte explicit att den är gjord av Schottenius Cullhed, något som jag dock utgår ifrån.) Bibliografin hade blivit mer informativ om editioner och översättningar av Probas *Cento* hade listats under egna rubriker eller om information om dessa hade tillhandahållits på något annat sätt. Som läsare undrar man om de många översättningar som refereras till i bokens noter endast är av enstaka rader eller av hela verket, eftersom få översättningar kan lokaliseras genom sökningar i digitala bibliotekskataloger. Avhandlingens inledningskapitel med metodologiska och teoretiska utgångspunkter samt en redogörelse för begrepp och terminologi förtjänar beröm för sin föredömliga klarhet.

Avslutningsvis kan alltså sägas att vi under Schottenius Cullheds guidning får en djuplodande och mångskiktad läsning av Probas verk där cento-teknikens inneboende polyfoni och ambiguitet tillåts ta sitt rättmätiga utrymme och visa sin poetiska kraft och potential. Avhandlingen är frukten av ett grundligt forskningsarbete som gett betydande resultat. Att det dessutom är presenterat på ett välstrukturerat och pedagogiskt sätt och med ett mycket läsvänligt språk gör det inte sämre.

Erika Kihlman

FRIEDRICH KITTLER
& HANS ULRICH GUMBRECHT
**ISOLDE ALS SIRENE. TRISTANS
NARRHEIT ALS WAHRHEITSEREIGNIS.
MIT EINER ÜBERSETZUNG DER FOLIE
TRISTAN AUS DEM ALTFRANZÖSISCHEN
VON FRIEDRICH KITTLER**
München: Wilhelm Fink 2012, 107 s.

När Friedrich Kittler – än så länge framför allt känd som så kallad tysk medieteoris *enfant terrible* – hastigt avled hösten 2011 befann han sig mitt uppe i arbetet på sitt livs mest omfattande verk. Det var ett verk som redan hade hunnit ge upphov till en del huvudbry. Kittler, denna skoningslösa friläggare av modernitetens medialt determinerade situation, som tog källkodsprogrammering, syntmeckande och Pink Floyd på samma sprudlande intellektuella allvar som han gjorde Heidegger, Foucault och Lacan, hade det senaste decenniet låtit sig uppslukas av det antika Grekland. Storverket hade fått överrubriken *Musik und Mathematik* och två band av åtta hade hunnit gå i tryck: *Hellas 1. Afrodite* och *Hellas 2. Eros*. Många av Kittlers entusiastiska läsare och studenter stod handfallna. Vart hade den blixtrande skarpa och unikt nydanande författaren till texter som *Nedskrivningssystem 1800/1900* och ”Det finns ingen mjukvara” (den förra på svenska i fjol, den andra 2002 i samlingsvolymen *Maskinskrifter*, båda översatta av Tommy Andersson) tagit vägen? Kittlers egensinniga och associativa språk hade aldrig varit helt lätt att följa, men i Greklandsböckerna tycktes det slutgiltigt ha kapat trossarna till anständig akademisk jargong för att ur det förflytnas dimmor frammana en svårnavigerad drömvärld där Odysseus exakt är 1206 f. Kr. vid Li Galli-öarna söder om Amalfihalvön hör sirenerna sjunga och simmar i land för att ligga med dem, och där ett allomfattande grekiskt vokalfabet i ett kosmos befolkat av oupphörligt kopulerande

gudar och människor gör ur-varat tillgängligt för obskyra pythagoreiska filosofer.

Hade mästerteretikern precis som så många fint bildade tyska herrar före honom gjort en Goethe och på ålderns stundande, och i det här fallet möjligen lätt dementa, höst gett sig en unken gammal idealistisk hallucination i våld (låt vara en som i det här fallet fått sig en *remake* och försetts med omisskännligt kittlerska specialeffekter)? Är de grekiska excursionerna en pinsam och obegriplig parentes i ett annars lysande *œuvre*? Den akademiska Kittlerreceptionen är knappast i avtagande, och frågan kommer rimligen att fortsätta ställas.

En som med bestämdhet svarar nej är Hans Ulrich Gumbrecht, avhoppad tysk medeltidsfilolog och innehavare av en professorsstol i comparative literature på Stanford. Gumbrecht tog tidigt starkt intryck av den ”nya intellektuella sensibilitet” han menar att Kittler exemplifierar, och har sedan dödsfallet arbetat för att tydliggöra de möjligheter dennes tänkande öppnar. Han har också inskräpvt det enhetliga och filosofiskt konsekventa i Kittlers hela verksamhet, från den tidigaste ”medieteorin” fram till de sista Greklandsböckerna. Det är en enhetlighet och konsekvens som enligt Gumbrecht kort och gott stavas *Seinsgeschichte*, varahistoria.

Isolde als Sirene. Tristans Narrheit als Wahrheitsereignis (Isolde som siren. Tristans narrspel som sanningstilldragelse) är titeln på en liten bok som Gumbrecht lät publicera hösten 2012. I Kittlers omfattande kvarlåtenskap fanns den korta, tidigare opublicerade essän *Isolde als Sirene*, ackompanjerad av en omsorgsfullt utarbetad blankversöversättning av Jean Charles Payens utgåva av *La folie Tristan d'Oxford*, en occitanisk 1200-talshandskrift som, också den i blankversformat, innehåller en version av sagan om Tristan och Isolde. Dessa två texter sammantagna utgör inget mindre än ett första utkast till fjärde bandet av *Musik und Mathematik*, vilket var tänkt att ägnas åt den

västeuropeiska medeltiden och ha just Tristan och Isolde som centralgestalter.

Av handskriftsläget att döma var sånger och berättelser om Tristans och Isoldes kärleks- eskapader enormt populära vid västeuropeiska hov under 1100- och 1200-talen. Mängder av pergamentlagrade versioner finns arkiverade. I regel rör det sig om antingen anonymt bevarade brottstycken av en större helhet eller om mer fullständiga arbeten som försetts med ett författarnamn. Den version Kittler valt står ut i det att den utan att ha nedtecknats med några angivelser om upphovsman är att betrakta som en avslutad helhet. Den skildrar en i raden av alla Tristan och Isolde-episoder: Tristans spelade vansinne. Plågad intill döds av att vara skild från den med kung Mark av Cornwall förmälda Isolde klär Tristan ut sig till däre och knackar på portarna till slottet Tintagel. Under täcknamnet Tantris blir han insläppt och förs inför en road och intet ont anande kung Mark som har drottningen vid sin sida. I skydd av sin förklädnad ber Tantris om att få ge kungen sin syster i utbyte mot drottningen. Därefter återger han, fullkomligt sanningsenligt, en rad Tristan och Isolde- eskapader som bara han och drottningen rimligen kan känna till. Kungen skrattar, och Isolde, som vägrar erkänna att det är Tristan där bakom Tantris, blir allt mer plågad. När kungen så fått sitt lystmäte på vansinne stillat ger han sig ut på jakt och lämnar Tantris och Isolde ensamma. Det krävs då en medlande tjänarinna, ytterligare några sanningskröner (genom vilka Tantris bland annat påminner Isolde om att hans förklädnad faktiskt var hennes egen idé en gång i tiden) samt en trogen hunds erkännande för att Isoldes murar ska falla, Tristan ska bli igenkänd och de två ska kunna tillbringa natten i kvinnogemaket.

Så ungefär de centrala skeendena i Kittlers högst läsbara översättning eller, med hans eget ord, *friläggning* av (den textkritiska utgåvan av) Oxfordhandskriften. Mina språkkunskaper räcker bara till för att mödosamt avkoda den

occitanska som tryckts parallellt med tyskan, men Kittler har så vitt jag kan se vinnlagt sig om att översätta – eller frilägga – *bela* texten, vilket i hans fall innebär allt han finner i vad som faktiskt står där. Resultatet är ett taksäkert och (här får jag förlita mig på Gumbrechts omdöme i förordet) på ett grundläggande sätt tonsäkert språk som, strukturerat av en musikalisk interpunktion, friskt blandar arkaiserande och talspråkliga ordvändningar. ”God litteratur” helt enkelt: snyggt förpackad, tänkvärd och tolkningsvänlig fiktion, och den som så önskar kan gott strunta i Kittlers essä och Gumbrechts förord och nöja sig med en habil och underhållande *Tristans Narrheit* på fräsch samtids tyska.

Men ”god litteratur” är knappast vad den genomsnittlige läsaren av *Isolde als Sirene* lär vara ute efter, och det är inte heller i syfte att producera sådan som Gumbrecht grävt fram de här texterna. Det är inte direkt någon hemlighet att Kittler aldrig hade mycket till övers för ”litteratur” i någon snävare bemärkelse. Och i sin essä går han också till frontalangrepp mot litteraturbegreppet som sådant: ”Det som vanligen kallas litteratur eller rentav litteraturhistoria, och som syftar till att hos oss inarbeta en åtskillnad mellan sant och mytiskt, är inget annat än missbedömningen av ett kärlekslöfte som avläggs i alla tider, men ständigt på nytt.” (Was gemeinhin unter Literatur oder gar Literaturgeschichte läuft, um uns den Unterschied von wahr und mythisch einzureden, ist nur Verkennung eines Liebesschwurs, der seit jeher, aber immer neu getan wird, s. 25.) För den skribent som arbetar på *Musik und Mathematik* är *La folie Tristan* ingen könlös fiktion, det är en ”sanningstilldragelse”, det vill säga en *grekisk rekursion*.

Rekursion är en term Kittler hämtar från matematiken och källkodningen. Det är namnet på en enkel matematisk funktions alstrande av oändligt varierade talslingor, eller också, i förlängningen av detta, beteckningen på ett programmeringskommando som ständigt

hänvisar tillbaka till sig självt. För Kittler är det också namnet på ett nytt sätt att skriva fram historia. Det är, olovligt grovt och vagt, benämningen på en rörelse som alstras av en likhet mellan samtiden och det förflutna och som med denna likhet i minnet försätter sig i det förflutna, vilket den i kraft av likheten finner vara förändrat. Den arbetar sig sedan ”framåt” i tiden för att slutligen hamna i en samtid som också den förändrats.

Liksom ”Grekland” för den av Kittler beundrade Heidegger, med och mot vilken han utarbetar sin egen varahistoria, är namnet på den plats där varat på ett ursprungligt vis skiner fram, måste, menar Gumbrecht, ”det grekiska” i *Musik und Mathematik* i första hand förstås på ett filosofiskt plan. Det är platsen där vokalfabetet (det första skriftsystem i historien som på ett fullständigt sätt förmår lagra mänskligt tal) används för att nedteckna inte bara språkljud, utan också siffror och tonhöjder. Det fanns enligt Kittler en tid då det grekiska alfabetet som ensamt universalmedium förmådde rymma allt – musik, matematik och språk. Det var en tid då gudarna var nära och ingen uppspjälkning mellan *mathein* och *pathein*, beräkning och upplevelse, ännu ägt rum. En sådan uppspjälkning sker för honom i det klassiska Aten och befästs i det romerska imperiet och i kristendomen. Först i vår tid, i Turingmaskinens epok, finns åter ett universalmedium som förmår rymma det som en gång skildes åt. Den så kallade digitala tekniken bär på en enorm potential i det att den helt enkelt är den mest djupgående grekiska rekursionen hittills.

Det är dock långt ifrån den första. Kittler hade med glädje funnit en rekursion i vad han kallar för Tristans ”fiktionsfiktion”. Och det är denna rekursion han med sin översättning och essä försöker frilägga (inte tolka, på inga villkor: ”Det är för mig en hjärtefråga att inte tolka något” (Mir liegt dabei am Herzen, nichts zu deuten, s. 21)). Det är ett friläggande som här bara på komprimerat vis kan antydast.

I den motståndsgärning Kittler ser i *la Folie Tristan* negeras det ödesdigra missförstånd som fått grekiskans *mythos* att bli till latinets *fabula*, som gör skillnad på "sanning" och "fiktio", *mathein* och *pathein*. Det är ett missförstånd som får gudarna att fly från verserna och som lämnar kvar tom "litteratur". Fiktionsfiktionen, möjliggjord av Tristans kärleksbegär, förmår att på nytt frammana den förtrollning som en gång utgick från sirenernas strupar, och som aldrig varit något annat än ett kärlekslöfte. När kung Mark frågar Tristan vem han är, blir svaret: "min mamma var en valhona / hon färdades i havet som siren" (mutter war mir eine wahlfrau / die schweifte als siren im meer; Ma mere fu une baleine, / En mer hantat cume sereine). Denna rekursiva utsaga rymmer enligt Kittler ett "återvändande av den gamla kunskapen om att sirener [...] helt enkelt är nymfer eller trolovade kvinnor" (s. 23). Dessa kvinnor, inte sirenerna, är det som hindrar hjältar från att återvända hem (och, i förlängningen, varat från att avtäckas sig). För "all lockelse som litteraturhistorien påstår att sirenerna utövar utgår i själva verket från två fruktansvärda nymfgudinnor, Kirke och Kalypso". Men inte heller Penelope skiljer sig det minsta från dessa två: "själva hennes kärlek är ifrågasatt". Hjälten, Odysseus, måste fortsätta med sitt ljugande "tills Penelopes kontra-list får varat att framskina ofördolt" (s. 25). Men i Odysseus värld var det i enlighet med mediasituationen Afrodite som rådde. Tristan, däremot, måste förlita sig på den höviska kärleken som med nödvändighet står i opposition till det kristna äktenskapet. Istället för att som Odysseus ljuga fritt måste Tristan i sin grekiska rekursion tala sanning genom att ljuga, han måste påminna Isolde (som är både siren och gift kvinna) om att hans förklädnad faktiskt var hennes egen idé en gång i tiden, och hans begär måste bli bekräftat av en språklös, och därmed fiktionsfiktionsoförmögen, hund. Först då kan en kontra-kärlek komma till stånd och Isolde kan "låta upp de båda lären på den

hemligt älskade" (dem heimlichen Geliebten beide Schenkel [auftun], s. 37).

Oavsett vad dessa vaga ekon förmår förmedla av den, så bärs Kittlers varahistoriska friläggande i *Isolde als Sirene* fram av en stor glädje, och läsaren gör klokt i att efter förmåga låta sig smittas av den. Det är nämligen först då något av Kittlers stora filosofiska allvar kan skymta fram. Att det är en kryptisk glädje med solklart heteronormativa och eurocentriska inslag kommer förstås att vara ett hinder för många läsare, men så var politisk korrekthet och "läsarvänlighet" heller aldrig något som låg Kittler särskilt varmt om hjärtat. Om han hade fått tid till att avsluta sitt mastodontverk hade glädjen, det filosofiska allvaret och det politiskt inkorrekta med all sannolikhet fått ohämmat utlopp ända fram till den sista volymen och Turingmaskinernas yttersta dagar. Som det är nu kan man bara beklaga att han aldrig fick komma dit samt konstatera att det ska bli spännande att se vilket öde de existerande *Musik und Mathematik*-bitarna kommer att gå till mötes här i vårt nedskrivningssystem 2000.

Niklas Haga

ANNA JÖRNGÅRDEN
**TIDENS TRÖSKEL. UPPBROTT OCH
 NOSTALGI I SKANDINAVISK
 LITTERATUR KRING SEKELSKIFTET 1900**
 Höör: Brutus Östlings bokförlag Symposion
 2012, 288 s. (diss. Stockholm)

De "uppbrott" som i Anna Jörngårdens doktorsavhandling undersöks hos Ola Hansson, August Strindberg och Knut Hamsun är i första hand inte geografiska. Det handlar här först och främst om att vända ryggen åt det förflutna och bejaka nuet. Delaktigheten i det moderna har dock en baksida. I de ögonblick då hänförelsen för det nya viker uppstår en känsla av tomhet och meningsförlust. Nostalgin är det begär

som vänder blicken bakåt för att lindra denna smärta. Men det förflutna förblir ett förlorat paradiset, omöjligt att återvända till.

Jörngården är långt ifrån den första som behandlar modernitetsupplevelsen i den nordiska litteraturen kring sekelskiftet 1900, men hennes angreppssätt är nytt och uppfattas förmodligen av mer än en läsare som provokativt. Knappast provocerande men välgörande är det till att börja med att diskussionen inte begränsas av traditionella litteraturhistoriska etiketteringar. Redan i det utmärkta översiktliga inledningskapitlet, ”Tidens tröskel”, får bilden av författarnas brottning med moderniteten på flera punkter en oväntad skärpa genom att traditioner som dekadens, hembygdsromantik och vitalism uppfattas som aspekter av ett och samma *fin-de-siècle*. Hanssons melankoliska minnesestetik och Hamsuns melodramatiskt expressiva känslöestetik blir båda begripligare genom jämförelsen – och genom att exponeras mot de positioner som intas av ”övergångsmänniskan” förkunnare August Strindberg.

Provocerande, åtminstone i ett skandinaviskt perspektiv, är det däremot att inte avfärda nostalgin som feg verklighetsflykt utan att se den som en ”vitaliserande kraft”. I sekelskiftelitteraturen urskiljer Jörngården en ”tröskelerfarenhet” där längtan efter det moderna och längtan tillbaka tillsammans driver en dialektisk process som genererar modernism; den estetiska förnyelsen skulle alltså ha en bortglömd förälder. Likaså hävdas, för övrigt alldeles rimligt, att den nostalgiska positionen bidrar till en existentiell reflektion som modernitetsivern på egen hand inte skulle ha varit mäktig.

Den nostalgiska tendens som för det mesta avfärdas som ”regressiv” framstår således här som en produktiv, det vill säga ”progressiv” kraft, med positiv potential på både det estetiska och det existentiella planet. Denna ståndpunkt är åtminstone i skandinavisk forskning mindre vanlig, men omläsningen av

den litterära nostalgin har vissa paralleller från de senaste åren. Greppet att läsa sekelskiftets litterära strömningar mot varandra har beröringspunkter med Anders Ehlers Dams *Den vitalistiske strømning i dansk litteratur omkring år 1900* (2010), där sambandet mellan dekadens och vitalism särskilt betonas. Den förutsättningslösa undersökningen av en slentrianmässigt nedvärderad attityd har en motsvarighet i Eirik Vassendens *Norsk vitalisme. Litteratur, ideologi og livsdyrking 1890–1940* (2012), som utan att på något sätt idealisera strävar efter att nyansera bilden av en litterär strömning som uppträder i både progressiva och regressiva varianter och som ibland, men inte nödvändigtvis, rymmer moraliskt betänkliga inslag. I den internationella forskningen finns ännu tydligare paralleller, exempelvis i Jennifer K. Ladinos *Reclaiming Nostalgia. Longing for Nature in American Literature*, med samma utgivningsår som *Tidens tröskel*.

Jörngården betonar alltså nostalgins positiva potential, men är i högsta grad medveten om dess problematiska sidor. I synnerhet uppmärksammas de etiska. Nostalgin kombineras inte sällan med odemokratiska hållningar knutna till ras, klass och kön – här erbjuder alla tre författarna goda exempel. Den förutsätter nämligen ofta en (tidigare) privilegierad position och blir därmed en fråga om makt: ”för att längta efter att få någonting tillbaka bör man först ha haft något att förlora” (s. 28). Susan Stewart återoppar i andra sammanhang, men också för att utveckla problematiseringen av nostalgin i en annan riktning, kunde ett citat från hennes *On longing* (1984) ha varit motiverat: ”[nostalgia] is always ideological: the past it seeks has never existed except as narrative”. De problematiska aspekterna får emellertid inte göra oss blinda för de positiva, anser Jörngården: ”Jag menar att det är möjligt att anlägga en dubbel blick, som inte blundar för regressiva inslag men ändå kan läsa vad drömmen om ett annat liv har att berätta.” (s. 217f.)

I Ola Hansson-kapitlet diskuteras ”den evigt uppskjutna hemkomsten” som centralt tema i författarskapet, med prägel av *Wiederholungszwang*. I novellen ”Husvill” friläggs en tematik av klivenhet, hemlöshet och förlust och en ambivalens som bland annat yttrar sig i att stadens dekadens placeras jämsides med landsbygdens degenerativa tendenser. Återkomsten till hembygden är ett svar på huvudpersonens äckelkänslor inför storstaden, men det hemtrevliga framstår snart som *unheimlich*. Återkomsten är omöjlig. Men minnets funktioner hos Ola Hansson är flera, hävdar Jörngården. Här finns också minnesformer av nostalgisk karaktär som *réverie* och *mémoire involontaire* som åtminstone för ett ögonblick kan återuppväcka en förlorad känsla av helhet, och som inte minst genom sin starka anknytning till kreativitet och skrivande framstår som mera ”produktiva” (s. 39). Detta är något som endast antyds i ”Husvill”, men blir viktigare i romanen *Resan hem*.

Här försätter nostalgin författaren i ett kontemplativt tillstånd där inte bara känslan av splittring utan också gränsen mellan subjekt och omvärld upphävs; den nostalgiskt laddade fantasin om en förening med världsallet urskiljer Jörngården hos alla de behandlade författarna. Här framträder också, menar hon, nostalgins förmåga att generera formförnyelse. Minnesupplevelsen formuleras i ett språk som med vindlande meningar tycks vilja innesluta allt utan att ”definitivt sluta sig” (s. 62), vilket framstår som ett tidigmodernistiskt experiment. Ingvar Holm har satt detta experiment i samband med Dujardins *Les Lauriers sont coupés* (1887), en ofta utpekad föregångare till *stream of consciousness*-tekniken i Joyces *Ulysses*. Jörngården ifrågasätter inte detta samband men pekar alltså samtidigt ut en inre drivkraft för formförnyelsen. I *Resan hem* framträder således nostalgins estetiskt ”vitaliserande” kraft, men här blir också dess problematiska aspekter synliga i form av nationalistiska och

rasistiska jordandefantasier och i en nostalgisk könskodning. Denna får mycket negativa konsekvenser för kvinnan, men leder enligt Jörngården samtidigt till ett ifrågasättande av maskuliniteten genom att göra mannen ”längtande, drömmande och känslösam” (s. 68).

En tredje variation på temat uppbrott-hemkomst framträder i novellen ”Arkimedes punkt” (1894). I högre grad än tidigare framträder här ett upplöst och fragmenterat jag, av Jörngården diskuterat i termer av *déjà vu*, *jamais vu* och *presque vu*. Upplösningen av tidens kontinuitet gör att sammanhangen går förlorade, men samtidigt intensifieras upplevelsen av ögonblicket i riktning mot epifanin. I novellen förefaller jagkrisen slutligen att bli övervunnen tack vare ett barndomsminne som återupprättar de förlorade sammanhangen. Lösningen att återvända till fädernegården har dock, som Jörngården visar, prägel av besvärjelse. Berättelsen om hemkomsten som lösning på modernitetens plågor ”tycks underminera sig själv” (s. 81), inte minst genom den intensiva epifaniska styrka med vilken den hävdas. Sammanfattningsvis konstaterar Jörngården att Hanssons nostalgiska förhållningssätt i sitt narrativa återvändande till platsen och förflutenheten visserligen har en tvångsmässig karaktär och att skrivandet ”riskerar att kvävas av sina egna omtagningar”. Likafullt framstår det som en ”aktiv, konstruerande handling”, som inte enbart är passivt tillbakablickande utan låter det narrativa återvändandet ersätta det omöjliga verkliga återvändandet: ”ordet och den skrivna världen får överta den beständighet som det moderna livet upplevs ha förlorat” (s. 83).

Jörngårdens läsning av Ola Hansson är imponerande. Den demonstrerar en skarp blick både för detaljers betydelse och för större textuella helheter. Föregångarna inom Hanssonforskningen har antingen ägnat sig åt idéhistoriska läsningar eller åt ett snävare studium av dekadens tematiken. Hanssons sär-egna men suggestiva prosa (för)modernism får

här en kvalificerad granskning ur ett nytt och bredare perspektiv som ger oss bättre förutsättningar att förstå den.

I kapitlet om Strindberg står *I havsbandet* (1890) i centrum, men här diskuteras också dialogen mellan Strindberg och Gauguin, liksom bland annat *Antibarbarus* (1894) och *Jardin des plantes* (1896). Gauguins primitivism och Strindbergs bejakande av transformationen till en ny människa befinner sig på ett plan på kollisionskurs, men Jörngården argumenterar för att också Strindbergs väg till estetisk förnyelse går via en ”nostalgisk-utopisk dröm om regeneration” (s. 141), i vilken tiden och utvecklingen är starkt bekönade. Ola Hanssons dröm om en förening med världsaltet har här sin motsvarighet i den alkemistiska spekulatio- nen genom vilken Strindberg vill övervinna samtidens fragmentering. Jörngården visar att också Strindberg förhåller sig till samma ”tröskelerfarenhet” som Hansson, även om det redan från början är tydligt att hans nostalgi har ett helt annat signalement. På ett djupare plan finns naturligtvis paralleller mellan jordandemystiken och den alkemistiska spekulatio- nen, men den problematiska hemkomsten hos Hansson, intimt förknip- pad med hembygdens landskap, är av en helt annan karaktär än Strindbergs återvändande till det förflutna. Strindbergskapitlet bygger liksom det föregående på nyanserade läsningar, men nyhetsvärdet är här inte lika stort. Detta beror åtminstone delvis på att forskningen här är så mycket mer omfattande. Jörngården har valt att dra ett ganska skarpt streck vid sekel- skiftet, vilket bland annat får konsekvensen att den forskning som framför allt inriktas på föreställningar om tillbakagång och förnyelse i senare skrifter (som *Världshistoriens mystik*, *Svarta fanor* och *Götiska rummen*) helt utelä- mas, detta trots att den i flera fall diskuterar produktionen från 1890-talet. I flera fall saknar jag också hänvisningar till relevant forskning inriktad på 1880- och 1890-talen, som möj-

ligen uppfattas som alltför ålderstigen. Men åldern är knappast ett tillräckligt argument för att utelämma en undersökning som Hans Lindströms *Hjärnornas kamp*.

Avhandlingens sista kapitel ägnas Hamsuns ”känslöestetik”, betraktad med utgångspunkt i ”kosmopoliten och vagabonds själen” Hamsun under 1890-talet men sedan först och främst i *Markens gröde* (1917). Jörngårdens dubbla projekt, att inte blunda för de problematiska inslagen men samtidigt påvisa nostalgins vitaliserande kraft, blir här mer problematiskt än i de föregående kapitlen. En orsak till detta är att vi här har att göra med en starkt polariserad värld där de ambivalenser och klyvnader som ständigt gör sig påminda hos Hansson och Strindberg, liksom för övrigt i Hamsuns tidiga författarskap, lyser med sin frånvaro. Jag misstänker att en annan bidragande orsak är att det i många fall framstår som enklare att acceptera en moraliskt betänklig hållning om den upp- träder i en formellt experimenterande klädnad. Också detta kan ännu hävdas om Hamsuns 1890-talsproduktion, men knappast om *Mar- kens gröde*. Jörngården visar hur exempelvis *Sult* (1890) och *Pan* (1894) experimenterar med en ny typ av högexpressiv manlighet som skulle kunna betecknas som hysterisk och me- lodramatisk – således en parallell till Hanssons samtidiga problematisering av manligheten. I *Markens gröde* är dessa experiment avslutade. Här framträder istället en blodsmystik, där räddningen från moderniteten söks i ett primitivistiskt återvändande till bondemiljön.

Också kapitlet om Hamsun är läsvärt. Med nostalgin som infallsvinkel framstår utveck- lingen från det tidiga författarskapets hävdande av ”blodets viskning” till 1910-talets insisterande på ”blodets band” i en delvis ny dager, men här finns också ett problem. Förvisso är nostalgin ett verksamt inslag i gestaltningen av den dualistiska värld som öppnar sig i *Markens gröde*, men jag har svårt att se dess vitaliserande effekter. Jörngården tar fasta på textens patos,

så stærkt att det är nära gränsen till överladdning. Jag instämmer i att detta är en faktor som bidrar till att få ”romanen att röra vid så många läsarehjärtan” (s. 199), men det faktum att man som läsare berörs är inte detsamma som att man vitaliseras eller att nostalgin är ”progressiv”; det gäller även om vi drar (den inte alldeles självklara) slutsatsen att det finns en ironisk ton i Hamsuns framställning. Jag utesluter inte alls att romanen på många enskilda läsare kan utöva en ”vitaliserande” verkan. Det vore kanske möjligt att diskutera detta med utgångspunkt i *reader-responce criticism*, men det förefaller svårt att visa med traditionell textanalys.

Anna Jörngårdens avhandling väcker många frågor för kommande forskning: Hur förhåller sig exempelvis den nostalgidrivna melodramatiska excessen hos Selma Lagerlöf till den hos Hamsun? I vilken relation står hemmet som boja och ”kadaver” i Ola Hanssons dikt ”Kvarlevan” till kvinnan som boja och kadaver i Strindbergs ”Holländarn”? Vilken litterär betydelse har nostalgin idag, i en annan brytningstid? Huvudtesen underbyggs inte lika övertygande i alla textanalyser, men avhandlingen framstår likafullt som vitaliserande och produktiv med sitt intressanta komparativa perspektiv och sina många fina iakttagelser.

Claes Ahlund

NILS OLSSON

**KONSTEN ATT SÄTTA TEXTER I VERKET.
GERTRUDE STEIN, ARNE SAND
OCH LITTERATURENS (O)BEFINTLIGA
SPECIFICITET**

Göteborg: Glänta produktion 2012, 351 s.

I sin avhandling *Konsten att sätta texter i verket. Gertrude Stein, Arne Sand och litteraturens (o)befintliga specificitet* tager Nils Olsson utgångspunkt i to vidt forskellige författarskaber. Helt umotiveret er sammenstillingen naturligvis

ikke, for de to er fælles om at indtage en marginaliseret position i en litteraturhistorisk fortælling om modernismen, uden dog at være direkte fortrængte fra denne fortælling. Afhandlingens projekt rækker imidlertid langt ud over et forsøg på at rehabilitere to miskendte modernistiske forfattere. Snarere vil Olsson, som hans undertitel antyder, benytte de to författarskaber som afsæt for en større diskussion af litteraturens mulige status som eksklusiv udtryksform, i det som den amerikanske kunstkritiker Rosalind Krauss har kaldt den ”postmediale tilstand”, idet han ser deres relative outsiderposition som udspringende i begges særlige vinkel på denne problemstilling. For hvis den æstetiske tænkning i de seneste 50 år har bevæget sig væk fra modernismens rendyrkelse af de enkelte kunstarter, sådan som den forfægtes af frem for alt Clement Greenberg i 1940’erne og 50’erne, i retning mod et åbent felt, hvor kunstarterne smelter mere og mere sammen, hvordan kan vi da meningsfuldt tale om litteratur og det litterære inden for dette felt?

Olsson har valgt at tilgå den teoretiske diskussion fra billedkunstens side, hvilket er meningsfuldt ud fra den betragtning, at litteraturen og dens institutioner har været påfaldende sene til at indoptage for eksempel konceptuelle praksisformer, når man sammenligner med netop billedkunsten. Mens en kunstner som Marcel Duchamp har været omfavnet af museumsinstitutionen i 50 år, er kanoniseringen af en forfatter som Stein stadig mangelfuld, og først i de seneste 10–15 år er der opstået en forholdsvis stabil diskurs omkring ”konceptuel litteratur”, som udspiller sig inden for litteraturens institutioner (med navne som Vanessa Place, Kenneth Goldsmith og Caroline Bergvall), selvom konceptuelt arbejdende kunstnere har benyttet litterære eller i hvert fald tekstlige praksisformer siden de historiske avantgarder og ikke mindst med 1960’ernes neoavantgarder. Rosalind Krauss og andre af de, navnlig i 1990’erne, indflydelsesrige kunst-

kritikere omkring tidsskriftet *October* (Hal Foster, Thierry de Duve) udgør et teoretisk udgangspunkt for Olssons fremstilling, men han trækker også på en del af deres forgængere, ikke mindst Greenberg og naturligvis Peter Bürger, hvis *Theorie der Avantgarde* (1974) nok er den mest uomgængelige og mest kritiserede teoretiske behandling af avantgardekunsten. Fremhæves kan også Olssons frugtbare brug af Michael Fried og dennes analyse af det teatrale i 1960'ernes samtidskunst, af W. J. T. Mitchells intermedialitetsbegreb samt Friedrich Kittlers mediehistoriske perspektiv, og navnlig mod slut nuanceres det billedkunstneriske perspektiv, idet mere specifikt litteraturorienterede stemmer (bl.a. Roger Chartier, Blanchot, Derrida og Rancière) får en central plads i den afsluttende diskussion.

Afhandlingen falder i tre relativt fritstående kapitler. Olssons læsninger og teoretisk oplyste diskussioner af en roman fra hvert forfatterskab danner udgangspunktet for den større diskussion, han dels fører undervejs i sine læsninger, og som frem for alt kulminerer i afhandlingens tredje kapitel "Litteraturens (o)befintlige specificitet", hvor han føjer en række mere detaljerede teoretiske ræsonnementer til diskussionen af litteraturens specificitet. I første kapitel behandles Steins *A Novel of Thank You* fra 1926, og i andet kapitel Sands *Väderkvarnarna* fra 1962. Begge værker er romaner, der i højeste grad udfordrer læserforventningerne til denne genre. Sands roman er af P.O. Enqvist blevet kaldt "den första svenska non-figurativa romanen", mens traditionelt grundlæggende elementer som gennemgående personer og et narrativt forløb er helt udeladt i Steins roman, hvor romanformen til gengæld leges frem i et paratekstuellet spil med diverse genremarkører, meget lig den måde hvorpå hendes skuespil fra samme periode fungerer, hvor akt- og scenenummereringer samt regibemærkninger og karakterangivelser flettes ind og ud af hinanden og den øvrige dramatiske tekst.

Det er, fra start til slut, en uhyre interessant, rig og velargumenteret afhandling, og rækkevidden af Olssons teoretiske udsyn kombineret med detaljeringsgraden af hans indsigt i sit teoretiske stof er imponerende. Jeg vil imidlertid tillade mig i det følgende at fokusere på kapitlet "En roman i görningen. Gertrude Steins *A Novel of Thank You*", da jeg har en særlig interesse i dette forfatterskab, og derudover med skam må melde at marginaliseringen af Arne Sand i hvert fald har været tilstrækkelig virksom til, at han ikke indgik i min interskandinaviske almindelse (som dog ellers involverer et vist kendskab til svensk efterkrigslitteratur). Til gengæld er det et forfatterskab, jeg nu med stor forventning kan se frem til at gå på opdagelse i.

Et stærkt aktiv i Olssons Stein-læsning er den indledende adskillelse af værk- og tekstbegreb, som også afhandlingens titel alluderer til. Et litterært værk *er* ikke en tekst i Olssons optik, det *har* en tekst. Dels udgør en hvilken som helst tekst ikke nødvendigvis et litterært værk, og dels betjener det litterære værk sig af andre virksomme praksisformer end den rene tekst; således vil Olsson undersøge, hvordan Stein (og Sand) "sætter tekster i verket". Den "tekstcentriske" litteraturforståelse, som han konstaterer hos en række skoler inden for litteraturvidenskaben fra klassisk hermeneutik over new criticism til poststrukturalisme, kan med fordel udfordres i arbejdet med en forfatter som Stein. For det første fordi Stein i sine værker til stadighed citerer og approprierer egne tidligere værker – hun lader sågar længere tekststykker optræde i flere forskellige værker – og således kan det i Steins værk slet ikke lade sig gøre at sætte et lighedstegn mellem en tekst og et værk. Flere forskellige værker i helt forskellige genrer deler simpelthen tekst og hænger desuden sammen på kryds og tværs. For det andet er dette blik på teksten en indlysende fordel for den læser, der, som Olsson, vil bevare en opmærksomhed på den måde, hvorpå materialiteten er en virksom faktor i Steins tekst. Når teksten an-

skues løsrevet fra det mere luftige værkbegreb, kan den lettere ses som en fysisk komponent.

I motiveringen af sit greb gør Olsson desuden den interessante iagttagelse, at strukturalismens udvidede tekstbegreb, idet det forvandlede alting til tekst og gjorde litteraturvidenskaben til en slags almen humanistisk supervidenskab, kan ses som medvirkende årsag til litteraturvidenskabens tøven over for ”det åbne felt” og dens forsinkede behandling af spørgsmål vedrørende intermedialitet. Navnlig den poststrukturalistiske udvidelse af tekstbegrebet har i Olssons optik virket som en slags falsk beskyttelse af litteraturen og dens videnskab fra de flydende grænser, som de andre kunstarter er blevet konfronteret med, og således er der i realiteten opstået en illusorisk naturalisering af skriften som et stabilt og ublandet medium, trods de modsatrettede pointer, der ligger hos teoretikere som Derrida.

Et yderligere potentiale i Olssons greb på tekst og værk berører en aktuel splittelse i forskningen. Den prominente Stein-filolog Ulla E. Dydo har demonstreret til fuldkommenhed, hvordan læsningen af Gertrude Steins tekster med fordel kan befrugtes af forskellige kontekster, som både har sat deres spor i teksterne og som teksterne kan sætte i ny bevægelse. Dette kontekstuelle perspektiv har stået stærkt i Stein-forskningen i de senere år, om end det brydes med en mere formalistisk skole, som i respekt for teksternes angivelige abstraktion eller uigennemsigthed i højere grad afstår fra at inddrage ydre ”forklaringskontekster”. Der er i Dydos læsninger altid mange andre spor end de rene tekster, der spiller ind i forståelsen af Steins værker, og det kan et mindre tekstcentrisk værkbegreb netop give plads til, uden at undersøgelsen mister sin forankring i det litterære forskningsobjekt. Olsson følger også dette spor og tager stedvis Dydos arbejdsform op, ikke mindst i afsnittet ”Novel Natural Composition (Textkluster)”, en af afhandlingens bedste passager, hvor han i en dybdegående analyse, som

blandt andet inddrager Steins notesbøger fra perioden, afdækker tekstuelle sammenfald og betydningsglidninger mellem *A Novel of Thank You* og dens to nærmeste ’intertekster’ foredraget *Composition as Explanation* og meditationen *Natural Phenomena*, som Stein arbejdede på samtidig.

Olsson starter sin læsning af romanen med at læse ”linje for linje”, fortsætter ”kapitel for kapitel”, og i sin opmærksomme læsning, hvor han, inspireret af Steins fordring om ”beginning again”, hele tiden starter forfra, får han vist, hvordan Steins roman bringer skriftmediets materialitet i fokus. Fra første linje agerer romanen eksplicit performativt, idet den uophørligt siger det, den gør, mens det er sværere at få rede på, hvad den ellers siger. En interessant passage er en sammenlæsning af Steins roman med minimalistisk kunst a la Donald Judd. En sammenligning, som går via Michael Frieds teatralitetsbegreb og fint afdækker, hvordan romanen flytter sin betydningsdannelse ud af tekstobjektet og ind i rummet mellem objekt og læser – og heri træder den også ud i rummet mellem kunstarterne og bevæger sig således væk fra modernismen i Greenbergs aftapning.

Værket er noget der finder sted i selve tiltagelsen, mere end det er noget, der findes i forvejen, med en mening indlejret i sig. Heri består også Olssons centrale pointe i forhold til *A Novel of Thank You*, at den er i stadig tilblivelse, den er ”en roman i görningen” – og her ender første dels tekstimmanente analyse i en vis forstand blindt, hvorfor han vender sig mod en afsøgning af nogle af de ydre relationer, romanen etablerer i forhold til historie, sammenhæng, tradition og reception. Og således mod den mere kontekstuelle arbejdsmetode, som hans værkbegreb åbner for.

Men mens Olsson er utrolig præcis i det tekstnære arbejde og har et skarpt blik for det materielle aspekt af de performative strategier, han konstaterer i romanen, forbliver han en smule ambivalent i forholdet til konteksterne.

Han baserer sit begreb om performativitet på Laura Schultz' afhandling om skuespillets rolle i Gertrude Steins performative æstetik *Mellem tekst og teater* (2008) og lægger således et teoretisk fundament, som peger væk fra den mere 'abstrakte' skole i Steinforskningen, men i de konkrete analyser bruger han overvejende performativetsbegrebet til at beskrive *A Novel of Thank You's* konkretistiske dimension, den materialitet, der opstår, når tekstelementer performativt peger på sig selv som netop elementer af tekst, men er mindre konkret i forhold til den avantgardistiske impuls, den "verdensvendthed", som Schultz til stadighed konstaterer i Steins performative greb, hvor teksternes konkretistiske elementer altid samtidig bliver de steder, hvor de peger ud over sig selv og griber ud i virkeligheden. Steins performativitet betyder ikke, at der ikke er nogen mimetisk impuls, men den betyder, at de mimetiske strategier på samme tid suppleres og modificeres af den materielle kontinuitet mellem kunstværket og det reelle.

I kernen af Olssons projekt ligger undersøgelsen af, hvordan Stein forholder sig til den højmodernistiske æstetik, som han især lader Greenberg repræsentere. Det er et relevant fokus, for forskningen omkring Steins relation til modernismen er slet ikke så mangfoldig, som man kunne forvente; hendes hyppige sammenstilling med samtidige modernistiske ikoner som Joyce, Eliot, Pound og Woolf taget i betragtning. I de senere år er det især Steins relation til den historiske avantgarde, som er blevet belyst, mens forholdet til den litterære modernisme forbliver mere diffust. En første årsag til dette findes naturligvis i den begrebslige mudderpøl omkring et ord som "modernisme". At tale om en given poetik som "litterær modernisme", er så tomt og overfyldt på samme tid at det kan synes meningsløst at give sig i kast med det. Men dette forhold håndterer Olsson faktisk elegant i sin fremstilling, hvor han ikke finder det formålstjenligt at

læse sin definition af "modernisme" fast til en enkelt teoretiker, men til gengæld er omhyggelig med løbende at præcisere, hvilke træk ("autonomi", "ændamålsenhed", "sanningsanspråk") han i en given passage taler om som modernistiske, og inddrage relevante teoretiske perspektiver. Men en vigtigere årsag til den diffuse relation mellem Stein og modernismen knytter sig til selve værket og til de transformationer, Steins poetik undergår i løbet af forfatterskabet. Steins forhold til modernismen er særdeles komplekst, hvilket Olsson viser i sin fremstilling af, hvordan Stein ikke forkaster de modernistiske idealer ved omstyrtning, men snarere bruger dem og raffineret fordrejer dem i denne proces, som en form for "queering". Derimod har jeg svært ved at lade mig overbevise af den spænding, som Olsson – måske især som et retorisk greb for at forblive tro mod sin ret gennemgående dialektiske argumentationsform – søger at etablere mellem Steins 'poetik', hvori hun stedvis bekender sig til en modernisme à la Greenberg og hendes praksis, hvor hun overskrider den på enhver tænkelig måde. Olsson baserer blandt andet sin beskrivelse af Steins modernisme på formuleringer fra foredraget *Composition as Explanation*, som han har indsat som en vigtig kontekst til *A Novel of Thank You*. Det er ikke første gang, at dette foredrag er blevet læst som Steins bekendelse til et klassisk modernistisk tankegods, men en sådan læsning yder ikke fuld retfærdighed til kompleksiteten i Steins ræsonnement. Foredraget er som et fiksérbillede og kan lige så vel, vil jeg hævde, tages til indtægt for pointer, som er nærmest modsatrettede. I foredragets første tre afsnit beskriver Stein sit begreb om "composition"; en kombination af æstetisk sensibilitet og historisk virkelighed, som er en nøgle til hendes forståelse af kunstens relation til verden. De to er i fælles og samtidig tilblivelse som "the modern composition". Denne kompleksitet savner jeg i det "autonome" kunstbegreb, Olsson læser ud af samme pas-

sage. Lignende forhold gør sig gældende i forhold til Steins forestilling om en kunstnerisk avantgarde, hvilken Olsson læser ret traditionelt, som en kunst, der er forud for sin tid, mens Stein netop tager udgangspunkt i denne positions urimelighed: "No one is ahead of his time". Således udfordrer hun – også her – den lineære udviklingslogik, vi er vant til at forbinde med såvel modernismen som de historiske avantgarder. Det skal siges, at Olsson tager en række forbehold undervejs, herunder det væsentlige, at en skarp skelnen mellem poetik og praksis ikke lader sig gøre hos Stein, fordi generne hele tiden griber ind i hinanden. Og som nævnt er etableringen af Steins "modernisme" i nogen grad en argumentationsteknisk øvelse. For, dialektisk, at kunne etablere sin yderst fornuftige syntese: at Steins særlige måde at sætte modernistiske konventioner under pres på er ved at bruge dem "with a twist" frem for bombastisk at søge at omstyrte dem med ét slag – har Olsson brug for en tese: Steins modernistiske selvforståelse (foruden antitesen: Steins overskridende praksis). Undervejs i min læsning kom jeg flere gange til at tænke på Stein-sentensen "This is a combination not a contradiction" som optræder i adskillige tekster fra 1930'erne, og som blandt andet Schultz har trukket frem som illustration af, hvordan Steins tænkning netop ikke lader sig passe ind i en dialektisk model. Det lader sig stort set aldrig gøre at etablere stabile teser og antiteser i hendes univers.

Som nævnt ser jeg et stort potentiale i Olssons originale grundlæggende greb – adskillelsen af tekst og værk – for egentlig åbner det for en større kompleksitet, end den dialektiske metode giver plads til at udfolde. En måde at føre dette greb videre på kunne være at begive sig et skridt længere ud over tekstens grænse, end Olsson når, og inddrage den litterære og kulturelle persona, som Stein opbygger, ikke mindst i 1920'erne og -30'erne. Heri fører Stein også en interessant dialog med højmodernisti-

ske stereotyper, som blandt andet Barbara Will har vist det i *Gertrude Stein. Modernism and the Problem of "Genius"* (2000). Steins adaptering af en klassisk modernistisk position 'det mandlige litterære geni' indebærer i Wills fremstilling en "queering" af denne rolle; hun ryster positionen indefra og demokratiserer den, installerer en dialogisk kvalitet i dens kerne, samtidig med at hun megalomant insisterer på sin egen status som "geni". Denne opbygning sker både i og uden for hendes skriftlige arbejder, og en skarp sondring lader sig ikke fastholde, også fordi Steins stærke kulturelle indflydelse (salonværtinden, kunstsamleren, den litterære vejleder, det lesbiske ikon osv.) forbinder sig med hendes kunstneriske betydning.

En sådan åbning mod Steins offentlige persona har i en årrække været kontroversiel blandt akademiske Stein-læsere (men floreret blandt kunstnere), ud fra en sund skepsis over for biografiske kortslutninger såvel som andre "stærke" læsninger (f.eks. de, der spænder Steins værk for en entydig identitetspolitisk vogn), som mister fornemmelsen for værkets grundlæggende ubestemmelighed. Men hvor Olsson følger en lang række mere eller mindre formalistisk orienterede Stein-læsere i en temmelig kategorisk skelnen mellem en kunstnerisk og kulturel Stein, som de facto resulterer i en bortreduktion af sidstnævnte som irrelevant, kunne man med dobbeltheden mellem tekst og værk in mente faktisk lægge yderligere afstand til det "tekstcentriske" perspektiv uden at miste den formelle sensibilitet, som er så stærk i Olssons læsninger, og som er så væsentlig, når man læser Stein.

Via Hal Fosters indflydelsesrige korrektion af Peter Bürger fra *The Return of the Real* (2002) – analysen af neo-avantgardens reception af avantgarden som freudiansk *Nachträglichkeit* – etablerer Olsson et fint take på den særlige kunstneriske reception, som Stein har haft i et bredt spektrum af medier, hvor diverse senere kunstnere har brugt og stadig bruger Stein i

egen praksis, idet han får kompositionens fremtidighed – *A Novel of Thank You* som en roman i tilblivelse – fæstnet i en potentialitet eller fremtidighed i receptionen. Olsson vælger ikke at gå dybere ned i denne reception, og det havde naturligvis også ført for vidt. Men også på et principielt plan kunne man have ført denne nyttige tankefigur videre over i afhandlingens tredje kapitel om litteraturens specificitet. Med Steins særlige reception for øje er hendes potentiale i Olssons afsluttende diskussion faktisk endnu større, end det kommer til udtryk, fordi hun med sin kulturelle og litterære performance udfordrer litteraturens stabile medium på flere måder, som ligner dem, vi ser i litteraturen i dag, hvor blandt andet massemedial spredning og digitale teknikker, som Olsson beskriver det, er i færd med gennemgribende at forandre vilkårene for produktion, tilegnelse og distribution af litteratur. Og det er nok ikke mindst i dette lys, man skal se hendes fornyede kunstneriske betydning i de senere år.

En skarp skelnen mellem en biografisk personkult og en smal og vanskelig ”abstrakt” Stein (som frem for alt findes i teksterne fra *Tender Buttons*, 1912, og frem til, men ikke med, *The Autobiography of Alice B. Toklas*, 1933) skygger desuden for betydningen af den performative avantgardetradition, som Stein skriver sig ind i (jf. bl.a. Sarah Bay-Chengs *Mama Dada*, 2004), og som ikke kun eksisterer inden for (visuel)kunst og teater/performance, men også i litteraturen. I en dansk kontekst har for eksempel Louise Zeuthen med et teoretisk fundament fra blandt andet Judith Butler vist, hvordan Suzanne Brøgger og andre forfattere fra 1970’erne, som i receptionen er blevet dømt som naive neorealister, rent faktisk viderefører denne tradition og leger med grænserne mellem fiktion og virkelighed ved at inddrage en performativ (pseudo)biografisk persona i deres litterære praksis (Zeuthen 2008). Det er en tradition, som kunne være interessant at se

inddraget i Olssons ræsonnement, ikke kun på grund af dens forklaringskraft i forhold til Steins værk, men i lige så høj grad fordi den tydeligt aktualiseres i disse år, både af den massive autofiktive bølge, som i de skandinaviske lande frem for alt associeres med Knausgård, og af netop de konceptuelle forfattere, som Olsson nævner som anledninger til at rejse diskussionen om litteraturens specificitet. Her tænker jeg for eksempel på Kenneth Goldsmith (som for øvrigt også har lavet Stein-approprieringer), der med et værk som *Soliloquy* (1997), hvis tekst består af en ordret transskribering af alt, hvad han har ytret i løbet af en hel uge, tydeligt forener konceptkunst og Oulipo’sk dogmelitteratur med en selvinvesterende og -iscenesættende performativ tradition, og det interessante er her, at begge disse traditioner kan føres tilbage til Stein.

Konsten att sätta texter i verket är en bearbetad version av doktorsavhandlingen med samma namn (diss. Göteborg 2010).

Solveig Daugaard

MARJORIE PERLOFF
DIFFERENTIELL POETIK

Stockholm: OEI editör 2013, 511 s.

Som ni vet händer det, i väntan på bussen, att man flyktigt lyfter blicken över bokkanten och då får syn på en liten men mycket ivrig jycke som ränner över rännstenar och rönnbärsdiken. Efter den markerar kopplet ett vågrätt fartstreck genom luften, och i andra änden släpas en tung kropp. Inte alltid, men påfallande ofta, är det i dessa fall litteraturen man fått syn på, och den som försöker hålla jämna steg är litteraturvetenskapen.

En forskare och skribent som lyckats förvånansvärt väl med konststycket att matcha litteraturens nyfikenhet är amerikanska Stanfordprofessorn Marjorie Perloff, född 1931.

Perloff känns otvunget samtida, oavsett om hon skriver om 1910-talets avantgardistiska formexperiment eller det sena 1900-talets languagepoesi. Ett urval av hennes texter finns nu i svensk översättning av Anders Lundberg, Jonas (J) Magnusson och Jesper Olsson, samlade i en kompakt limbunden utgåva om drygt 500 sidor, satta med täta rader av svart typ på kritvitt papper inom ett stilrent minimalistiskt omslag. Det är förstås svårt att inte göra en poäng av parallellen mellan de snäva satsytorna och titeln till Perloffs inledande essä, ”No More Margins”. John Cage, David Antin och performancepoesi”. Här frågar sig Perloff hur vi kan förstå och värdera en poesi utan marginaler, det vill säga en poesi som vänder sig bort från sidans slutna rymd för att öppna sig mot det vardagliga talet. Det leder bland annat till en omsorgsfull tolkning av David Antins pratpoesi, och just detta är kännetecknande för Perloffs tillvägagångssätt, hennes insisterande på att möta även den typ av material som kan förefalla värja sig mot hermeneutiska läsararter, med just noggranna läsningar. Hennes läsningar av Ezra Pound och T. S. Eliot skiljer sig därför i grund och botten inte från hennes läsningar av Kenneth Goldsmith och Caroline Bergvall, något som också upprättar en alternativ kanon utifrån det poetiska experimentets centralaxel. Som i fallet med John Cage och David Antin är studierna inte sällan komparativa: Ezra Pound och Wallace Stevens; Roland Barthes och John Ashbery. ”Wittgenstein / Gertrude Stein / Marinetti” lyder undertiteln till kapitlet ”Grammatik i bruk” med en sammanställning som är kännetecknande för författarskapet.

Den samvetsgrant texttolkande hållningen i Perloffs essäer riskerar att avkräva sin läsare ett visst mått av välvilja när det kommer till att följa henne i uttolkandet av litteraturens minsta mångtydigheter. I gengäld är hennes texter befriande främmande inför varje ansats till stelbent metodlära. Om litteraturen är en hund, som inledningsvis antogs, skulle

det aldrig falla Perloff in att upprätta ett styckningsschema för denna hund. Här finns inget av den akademiska institutionens håg för detaljerade taxonomier eller andra former av begreppsligt våld. Istället söker hon en förståelse av poesin – för det är oftast poesin som står i centrum – på dess egna villkor. Tålmodigt, noggrant och sympatiskt. Inte sällan anar man att Perloff skriver i opposition mot sin akademiska omgivning, något som på sina ställen når ytan och blir uttalat, som i hennes frustration över konkretismens styvmoderliga behandling inom anglo-amerikansk litteraturvetenskap: ”Är inte ämnet mer passande, om alls, för konstvetenskapen, säger mina kollegor, och särskilt för kurser i grafisk formgivning?” (s. 455) Kanske är det delvis därför som man hos Perloff finner en stark pedagogisk kvalitet, vilken kommer till uttryck genom hennes förmåga att skapa betydelsesammanhang och tolkningshorisonter även åt poesins mer experimentella förekomster.

I *Differentiell poetik* studeras exempelvis Walter Benjamins *Das Passagen-Werk* (1982) i egenskap av hypertext utifrån dess bruk av citat och korsreferenser, varigenom den placeras – med stöd i Benjamins tanke om att man verkligen förstår en text först när man skrivit av den – i linje med ”den vändning skrivandet skulle ta sig under 2000-talet, när Internet har gjort oss alla till kopister, återbrukare, transkriberare, kollationerare och rekontextualiserare”. Perloff konkluderar: ”I denna nya passagevärld är det inte lättare att skriva en dikt än det var tidigare. Bara någonting annat.” (s. 450)

Ska vi förstå samtidens konceptuella eller procedurala skrivpraktiker, behöver vi göra det mot bakgrund av tidigare bundna versmått såväl som mot modernismens utforskande av fri vers och senare prosaisering av lyrikens huvudfåra, menar Perloff i en annan essä. Här märks ett outtröttligt intresse för hur lyrikens strategier för att undvika förfläckning och förbli en radikal konstform förändras över tid. ”Om

uppfinnningar av yngre poeter som [Christian] Bök och [Caroline] Bergvall förtjänar vår uppmärksamhet, vilket jag har argumenterat för att de gör”, skriver Perloff, ”beror det på att sekvenser som [Böks] *Eunoia* med en särskild kraft riktar vår uppmärksamhet bakåt mot ett poetiskt ögonblick som i mångt och mycket trängts undan av den sonora likgiltighet som präglar samtida antologier, tidskrifter, och poesiläsningar – en likgiltighet som nöjer sig med att skapa dikter eller, ur läsarens perspektiv, att kalla texter för dikter bara för att de har brutna rader, och inte bryr sig om frånvaron av rytmiska figurer, ljudstrukturer, och visuell gestaltning. Ställd inför en sådan prosaisk platthet är det med Bergvalls ord, ”Time to keep pple in the drk / Face-wash / In need / Face-grip” (s. 428f.).

Studien av Pound och Stevens kan i förstone förefalla ha en begränsad angelägenhet, men med utgångspunkt i deras akademiska reception mynnar den ut i en diskussion där vad som står på spel är hur vi väljer att förstå och värdera 1900-talets modernism. En annan text behandlar proceduralism och slumpoperationer hos bland andra Zukofsky och Oulipogruppen för att mynna ut i en diskussion av Lyn Hejinians *Mitt liv*, och blir därmed en av flera instanser i *Differentiell poetik* som aktualiserar en givande diskussion kring artefaktion respektive naturligt tal som motstridiga poetiska ideal inom 1900-talets och det tidiga 2000-talets litterära strömningar.

I centrum för Perloffs undersökningar står alltså inget mindre än frågan: Vad är poesi? Det vill säga: varifrån kommer den och vart är den på väg? Hur ska vi förstå dess *modi operandi* och inte minst, hur förhåller den sig till det som inte, nästan eller ännu inte är poesi? Till de största förtjänsterna hos Perloffs akademiska gärning hör just hennes dubbla uppmärksamhet inför poesins interna tradition såväl som inför dess gränssnitt mot sin omgivning i form av exempelvis typografi, konceptkonst, vardag-

ligt tal och tv-sända pratshower. Därför ligger exempelvis konstvetenskapen aldrig långt borta, vilket särskilt märks i hennes texter om futurism samt konceptuell konst.

Att välja, och därmed även välja bort, i Perloffs minst sagt omfångsrika produktion är förstås en grannliga uppgift. Inte minst därför gläds jag åt att i den svenska utgåvan återfinna några av mina personliga favoriter, bland annat hennes utmärkta essä om collage från *The Futurist Moment*, ”Uppfinnandet av collage”. Här beskriver Perloff utförligt hur collagetekniken migrerar från kubism till futurism och konstruktivism samtidigt som hon uppmärksammar textens inträde på målarduken och spatialiseringen av den typografiska sidan inom poesin. Collaget behandlas utifrån dess materiella förekomst inom exempelvis Picassos och Carlo Carràs produktion, men relateras också till litterära collage som man finner dem hos till exempel Pound och Eliot. Om jag saknar något i den omfångsrika utgåvan *Differentiell poetik* är det möjligen Perloffs träffande beskrivning av det tidiga 1900-talets *avant-garde* som *avant-guerre*, det vill säga som genuint präglat av sin geografiska och temporala situering innan första världskriget. I gengäld återkommer denna term på flera håll hos Perloff, inte bara i det kapitel där den först myntades.

Om de italienska futuristernas retorik bara kan förstås som *avant-guerre*, prövar Perloff omvänt i essän ”Från avantgarde till digital: arvet från brasiliansk konkret poesi” möjligheten att förstå 1950- och 1960-talens konkretism, med Öyvind Fahlström som centralgestalt, som ett *arrière-garde* till italiensk och rysk futurism. Det finns alltså tydliga förbindelser mellan de olika artiklarna, och särskilt genom deras gemensamma beröringspunkter framträder en fördjupad förståelse av det senaste seklets poesi och konst som en tradition i rörelse, där diktens formella, sonora och visuella aspekter tilldelas en framskjuten placering. Om Perloffs essäer var för sig placerar texttolkningen i första rum-

met, bildar de sidoställda, som i den svenska utgåvan, en koncis litteraturhistoria med amerikanska förtecken. De stora litterära antologier-
nas urvalskriterier är något Perloff återkommit till i ett antal artiklar, utan att rygga för frågan om vad som är god poesi. Efter många års verksamhet på litteraturkritikens fält har hon upprättat något av en personlig kanon, varför *Differentiell poetik* också kunde läsas i egenskap av standardverket *The Perloff Companion to Modern Poetry*.

Johan Gardfors

LINA SAMUELSSON

**KRITIKENS ORDNING. SVENSKA
BOKRECENSIONER 1906, 1956, 2006**

Karlstad: Bild, Text & Form förlag 2013, 273 s.
(diss. Karlstad)

I maj 2013 ägde ett panelsamtal om kritikens samtida och framtida utmaningar rum på restaurang Trappan i Göteborg. Inbjudna var en litteraturredaktör, två tidskriftsredaktörer samt en litteraturprofessor med litteraturkritik som specialitet. Rubriken för aftonen var "Vem behöver kritiken?" Under närmare två timmar dryftades denna fråga, men något förvånande kunde ingen av samtalsdeltagarna ge något tillfredställande svar varken på varför litteraturkritik behövs eller på vad dess funktion egentligen är eller bör vara. Något som man däremot tycktes enas kring var att litteraturkritiken nog trots allt var bättre förr, när den stod fri från det som de uppfattade som intimitetstyranni, tilltagande tabloidisering och kommersialisering.

Det är bland annat denna förfallsretorik som omgivit litteraturkritiken under de senaste decennierna som Lina Samuelsson vill göra upp med i avhandlingen *Kritikens ordning. Svenska bokrecensioner 1906, 1956, 2006* (2013). Det är en brett upplagd studie som genom tre strate-

giskt valda nedslag under de senaste hundra åren ämnar visa på kontinuitet och förändring inom den litteraturkritiska genren. Utifrån ett Foucault-inspirerat diskursanalytiskt perspektiv ligger fokus på de "gemensamma normer" som är rådande inom litteraturkritiken vid de tre undersökta tidpunkterna eftersom det är just dessa normer som "visar vilka praktiker – utsagor – som är godkända eller önskvärda" (s. 11). Undersökningen motiveras framförallt med argumentet att det saknas kunskap om "hur kritiken såg ut förr och hur det faktiskt är nu. Ett av studiens syften är därför att bidra med detta" (s. 9).

På ett övergripande plan handlar det om att genom ett slags genealogisk metod gräva där vi står, att historisera nuet genom att blottlägga det förflutna. Samuelsson väljer att i linje med nyare litteraturhistorisk och mediearkeologisk forskning fokusera på några specifika årtal, för att på så vis utmana en alltför teleologisk historieuppfattning, som främst intresserar sig för hur det förflutna bäddat för nutiden. Att just åren 1906, 1956 och 2006 står i undersökningens blickpunkt motiverar Samuelsson med att hon velat undvika i litterärt hänseende alltför laddade och betydelsefulla år. På så vis önskar hon kunna "komma undan de förväntningar som annars finns på analyser av enskilda kritiker, receptionen av särskilda verk eller en epok" (s. 14). Metodologiskt är detta förhållningssätt lovvärt, men samtidigt är det knapphändigt underbyggt i teoretiskt hänseende. Vad valet av just de undersökta åren får för konsekvenser för undersökningens resultat är en fråga som lämnas hängande i luften.

Frågor som rör urval och representativitet väcks också i analyserna av de enskilda åren, som i avhandlingerna ägnas var sitt kapitel. Varje årtalsstudie har exakt samma upplägg och inleds med en diskussion rörande urvalet av det undersökta materialet. Något överraskande visar det sig att det som i avhandlingens inledning beskrivs som en undersökning av

litteraturkritiken under tre år, är begränsad till två månader under 1906 (s. 19) samt två veckor under 1956 respektive 2006 (s. 59 och 102). Ingen motivering ges till varför just dessa tidsperioder valts ut. Ytterligare avgränsningar gäller vilka forum – företrädesvis dagstidningar och tidskrifter – som undersöks. Även om Samuelsson på ett ur vetenskaplig synvinkel föredömligt sätt redovisar undersökningens premisser, reflekterar hon inte nämnvärt över vad dessa avgränsningar har för betydelse när det gäller avhandlingens huvudsakliga syfte: att blottlägga de normer som har varit verksamma i litteraturkritiken under de senaste hundra åren.

Efter diskussionen om urval och material ges en mer kontextualiserande beskrivning av var litteraturkritiken äger rum, var den skrivs och publiceras, samt vilka aktörer som under det givna året har rätten att yttra sig. Därpå följer ett textanalytiskt kapitel, som fokuserar på litteraturrecensionens form och innehåll och på det normsystem som här kommer till uttryck. Varje årtalsstudie avslutas så med att en exempelrecension först återges och sedan noggrant analyseras.

Dispositionsmässigt fyller detta upplägg sin funktion i så måtto att den fixerade formen underlättar för läsaren att göra jämförelser mellan åren. Samtidigt bidrar den ofrånkomligen till en viss monotoni, vilket gör att en i övrigt välskrivna avhandling relativt snart upplevs som något odynamisk och onödigt redundant. Analysen av exempelrecensionerna reser också en del frågetecken. Syftet med dessa sägs vara att ”ge ett exempel på recensionsgenren och samtidigt knyta ihop det som tagits upp i föregående kapitel till en övergripande sammanfattning med avslutande reflektioner” (s. 13). Men i praktiken står exempelrecensionerna som isolerade öar. De aktualiserar också på nytt urvals- och representativitetsproblematiken. Vad gör exempelvis en recension av Ann Jäderlunds diktsamling *I en cylinder i vattnet av vattengråt* publicerad i *Helsingborgs dagblad* re-

presentativ för litteraturkritiken 2006? Utifrån undersökningens diskursorienterade utgångspunkt förefaller det som att en mer naturlig väg att gå hade varit att inleda med detaljen – den enskilda recensionen – för att se vad den har att säga om det diskursiva sammanhang den är skriven i. Då hade urvals- och representativitetsproblematiken inte heller blivit lika akut.

En annan aspekt som avhandlingen aktualiserar, men som på inget vis är unik för den, är vad man skulle kunna kalla den tryckta recensionstextens hegemoni inom litteraturkritikforskningen. Liksom i mycket av den sistnämnda är det ”de normer och värderingar som *texterna* förmedlar” (min kursiv) – som det heter i baksidestexten till *Kritikens ordning* – som framförallt fokuseras i avhandlingen. Samuelsson driver textanalysen mycket långt, ända ner till teckennivå. Hon konstaterar exempelvis att medellängden för en recension 1906 i *Svenska Dagbladet* var 7 871 tecken, medan omfånget låg på 3 384 tecken 2006 (s. 120). Men vad säger egentligen antalet tecken om de värderande normer som är i spel vid olika historiska tidpunkter?

Det textcentrerade förhållningssättet gör också att andra icke-textuella variabler, som är viktiga i värderingshänseende, förbises, såsom recensionens placering, eventuell bildsättning och inte minst i vilket medialt sammanhang den publiceras. Som Johan Svedjedal konstaterar i en artikel med rubriken ”Kritiska tankar. Om litteraturkritiken”, publicerad i antologin *Litteraturens offentligheter* (2009), måste den som på allvar vill ta sig an litteraturkritiken anlägga ett medialt perspektiv: ”Om man ska förstå litteraturkritiken på bredden räcker det inte längre att ta upp tidningar och tidskrifter. Genomslaget för radio och tv är ofta större.” (s. 167)

Med tanke på att Samuelsson inledningsvis nämner mediearkeologin som en teoretisk inspirationskälla hade jag förväntat mig en mer djuplodande diskussion av frågor som handlar

om recensionens materialitet och medieboundenhet. Istället går avhandlingen i mångt och mycket motsatt väg. Här noteras visserligen att det mediala sammanhang, i vilket litteraturkritiken befinner sig konstant förändras under den hundraårsperiod som undersöks. Denna förändrings inverkan på den litteraturkritik som skrivs ägnas emellertid inte särskilt stort utrymme. Påfallande i detta avseende är att den omfattande litteraturkritiska verksamhet som under det senaste decenniet florerat på internet medvetet valts bort (s. 104), trots att den bevisligen satt stora avtryck på den tryckta kritik som möter oss i dagspress och tidskrifter.

De slutsatser som framhävs i avhandlingens avslutning – att recensionen som genre ”inte genomgått några större förändringar under de senaste hundra åren” och att ”recensionsgenren är stabil” (s. 155) – framstår ur ett vidare medieperspektiv sålunda som en sanning med modifiering. De låter sig bara göras om man bortser från den mediala diskurs som litteraturkritiken, såväl som litteraturen, ofrånkomligen är en del av.

Utifrån sitt strikt avgränsade undersökningsmaterial kan Samuelsson samtidigt på ett intressant sätt visa på samstämmighet och kontinuitet i dagstidnings- och tidskriftskritiken, vilket sätter de senaste decenniernas tal om kritikens förfall i perspektiv. Ska man tro Samuelsson var litteraturkritiken inte bättre förr. ”I grund och botten har kritikernas värderingskriterier inte förändrats särskilt mycket under de hundra år som undersökningen

omfattar. Originalitet, komplexitet, äkthet och trovärdighet efterfrågas fortfarande” (s. 138), poängterar Samuelsson. Samtidigt framhåller hon smärre förskjutningar, exempelvis att både kritikern och den recenserade författaren tar större plats i 2006 års recensioner jämfört med 1906 och 1956 (s. 129).

Genom att på detta sätt vilja problematisera de återkommande och närmast reflexmässigt förekommande föreställningarna om litteraturkritikens fall ner i kommersialiseringens och tabloidiseringens helvete, är *Kritikens ordning* ett välkommet bidrag till litteraturkritikforskningen. Men under läsningens gång börjar jag samtidigt mer och mer tänka på värde-teoretikern Barbara Herrnstein Smith som i *Contingencies of Value. Alternative Perspectives for Critical Theory* (1988) framhåller att värdeskapandet kring litteraturen är en ständigt pågående process i vilken den institutionaliserade litteraturkritik som Samuelsson studerar endast är en kugge i ett större maskineri. Jag kommer på mig själv med att önska en framtida litteraturkritikforskning som lämnar den trygghet som studiet av den tryckta bokrecensions-texten ger för en undersökning av hur litterärt värde skapas även i andra sammanhang, i andra medier samt av andra aktörer än professionella litteraturkritiker. Kort sagt, en forskning som intresserar sig för frågor om litterärt värde och värdering i all sin komplexitet.

Christian Lenemark