

VERKETS FÖRVANDLINGAR

Ekelöf, Bergman och den genetiska kritiken

av Jon Viklund & Anna Sofia Rossholm

Inom de estetiska vetenskaperna finns en rad mer eller mindre outtalade utgångspunkter. En av dessa är att vi studerar stabila och avslutade verk. Det tycks som om förutsättningen för tolkningsvetenskapernas förfinande har varit analysobjektets idealisering som beständig och avgränsad enhet. Texten och verket sammanfaller ofta till ett. Vi tenderar att se verket som något singulärt och tidsligt avgränsat, trots att exempelvis en roman eller en film tillkommit under en utdragen process, och att denna process efter första publicering i de flesta fall fortgår genom t.ex. omarbetningar, nyutgåvor och adaptationer. Hur man än ställer sig till detta vaneseende inom de estetiska ämnena så innebär det en avgränsning av de konstverk som diskuteras. Och överhuvudtaget grundas det i en mycket bestämd definition av vad det är i ett verk som kan bli föremål för kritisk granskning.

Det vi här i stora drag vill ringa in som ett verk – t.ex. Ekelöfs dikt ”Ge mig gift att dö” eller Ingmar Bergmans tv-serie/bok/film/pjäsa *Scener ur ett äktenskap* – är en dynamisk process som innefattar ett visst konstverks sociala, textuella och materiella historia.¹ Ett sätt att bryta vårt vaneseende är att ta denna textuella och mediala dynamik som utgångs-

punkt för analysen. Syftet är då inte att fastställa ett meningsinnehåll utan att studera hur meningseffekter uppstår och förändras. Det primära syftet med föreliggande artikel är att introducera den ursprungligen franska teoribildningen *critique génétique*, och visa hur den kan fungera i mötet med estetiska medier såsom film och litteratur.² Den genetiska kritiken utgår i regel från ett temporaliserat och ickehierarkiskt verkbegrepp; alla delar av konstnärens *work in progress* – handskrifter, screenplays, korrektur och alternativa versioner – ska betraktas som jämbördiga delar eller aspekter av verket.

Genetisk kritik har traditionellt varit en litteraturvetenskaplig disciplin inriktad på litterära manuskript, men under senare år har den utvecklats också i riktning mot andra konstarter och vidgade intermediala frågeställningar. Ett andra syfte med föreliggande artikel är att peka på dess potential som tvärvetenskaplig teoribildning. Efter en allmän introduktion av den genetiska kritiken följer såsom exempel diskussioner av Ekelöfs diktning och Bergmans filmskapande. De illustrerar båda betydelsen av förstudierna i den konstnärliga processen, och hur dessa på olika sätt kan fungera som ingång till diskussion om verket, texten och mediet.

Genetisk kritik – en introduktion

Den genetiska kritiken växte fram i Frankrike i början av 1970-talet som ett svar på ett trängande behov att på ett nytt sätt ta sig an de stora författararkiv med handskrifter som länge hade samlats i forskningsbiblioteken. På Centre national de la recherche scientifique kom en grupp franska och tyska forskare samman, initialt för att studera en stor samling Heinrich Heine-manuskript, men snart bildades ett förgrenat nätverk av forskargrupper – från 1982 under namnet ITEM: Institut des textes et manuscrits modernes – som kom att studera då ännu relativt outforskade samlingar av arbetspapper och manuskript av Hugo, Flaubert, Valéry, Proust, Joyce och många andra författare. Tidigare hade författarens förarbeten i huvudsak använts som textvittnen, i första hand för att upprätta varianter i förhållande till den färdiga tryckta texten. Utkast och renskrifter användes i arbetet med att etablera en senare text eller för att i tolkningsarbetet precisera dess betydelse. Man invände mot en sådan deterministisk teleologi i arbetet och avsåg i stället att utveckla en textvetenskap där författarnas manuskript studerades i sin egen rätt. Termen *critique génétique* myntades 1979 av Louis Hay i *Essai de critique génétique* och har sedan dess fått allmän spridning.

Den genetiska kritiken uppstod i en lycklig korsväg i tiden av såväl filologisk och teoretisk förnyelse. Den teoretiska reflexionen kring den kreativa processen, textbegreppet, frågor kring liv och fiktion och intentionsproblematiken kom i förgrunden i arkivarbetet. Samtidigt medförde studierna av manuskripten en utveckling av de textkritiska metoderna. Den materiella analysen av manuskripten var från början en central del av arbetet (transkriptionsmetoder, datering och kronologi, analys av papper, handstil, bläck), och här fanns en äldre filologisk vetenskap att bygga vidare på. Men målet för arbetet var något mera abstrakt:

rörelsen i texterna och författarens kreativa aktivitet. I likhet med filosofer som Barthes, Derrida och Kristeva kom textgenetikerna att reagera mot det textbegrepp som präglat strukturalismen där immanenta strukturer definierade ämnet för textanalysen. Behovet att dessutom göra sig fri från en äldre humanistisk vetenskapssyn var starkt. Men Barthes programmatiska perspektivförflyttning från verk till text inbegrep en idealisering av Texten, som blev ett metaforiskt begrepp för de språkliga och semiotiska egenskaper man tillskrev densamma, något som paradoxalt nog förutsatte en stabil text för att möta kritikerns dynamiska läsningar. Rörelsen i texten låg för Barthes i dess väv av signifikanter. För textgenetiken låg dynamiken i verkets förarbeten, vad man uppfattade som en *pretextuell* skrift: inte text utan *avant-texte*. Den skrivprocess och den genesis som fokuserades var inskriven i materialet.³

Den genetiska kritiken har i hög grad drivits av en rad forskningsfrågor som i sig utmärker den som en tolkningsvetenskap. Hur har ett verk blivit till? Hur ser textens kompositionsförlopp ut? Hur skapas och förändras meningseffekter under arbetets gång? Såväl skriv- som tankeakten har stått i förgrunden. Samtidigt har det genetiska perspektivet typiskt sett använts som komplementär perspektiv i en rad skilda ämnesspecifika studier, i kombination med andra vetenskapsgrenar, t.ex. psykoanalys, narratologi och lingvistik.⁴

Den genetiska kritikens särdrag tecknas bäst via begreppet *avant-texte*, som allmänt sett refererar till det material som föregår den publicerade texten, men vilket närmare bestämt betecknar resultatet av den kritiska analysen av de dokument som föregår tidpunkten då texten framträder för en publik. Begreppet ska alltså förstås som kritikerns konstruktion av dokumenten och vad de säger. Där finns en inskriven medvetenhet om uttolkarens hermeneutiska position i förhållande till materialet. Utkasten måste ordnas, tydas och tolkas för

att bli meningsfulla och för att kunna lyftas fram som dokumentation av en kreativ process. Idén att "avant-texten" ska förstås som en retrospektiv akt där kritikern rekonstruerar en process, och inte som ett beständigt objekt, är ett viktigt teoretiskt ställningstagande. Daniel Ferrer har lagt betoningen på hur skriften i manuskriptet skiljer sig från text som vi vanligtvis förstår den. Manuskriptet är snarare hypertext eller hypermedium än text i strikt mening. För det första är utkastet inte ett konsumtionsobjekt, inte en text som ska läsas i betydelsen repeteras ordagrant, utan ett slags instruktioner eller kommandon för att den ska kunna processas på nytt, dvs. leda till ett nytt utkast med en ny idé om vad verket är.⁵ För det andra är utkastets skrift ofta ickesekventiell eller åtminstone ickelinjär. Till skillnad från en tryckt text måste den många gånger läsas som en bild (den kan förstås även innehålla bilder och andra ickespråkliga tecken) för att förstås.⁶

Den genetiska kritiken förstår alltså utkast och andra slags arbetsmanuskript som just preliminära anteckningar avsedda att bearbetas vidare. Även om det kan förekomma andra läsare redan vid en tidig tidpunkt i ett verks tillblivelse så ligger det i utkastets natur, till skillnad från den tryckta texten som publiceras för att i just denna form nå en läsare, att det är under arbete. Detta får konsekvenser för hur man betraktar utkastet. Det handlar, som Jean Bellemin-Noël skriver i en studie från 1972 (där begreppet *avant-texte* för övrigt myntas), om material som föregår det tillfälle då det börjar behandlas som text.⁷ Frågan uppstår då vilket förhållandet är mellan *avant-texte* och text? Den genetiska kritikens inriktning på processen i förarbetena och allmänt sett relationer mellan skilda stadier i ett verks texthistoria sätter alltså frågan om relationen till det tryckta verket i fokus. Hur kan man läsa ett verk genom dess skilda manifestationer i olika utkast och tryckversioner? Från en strukturell synvinkel måste man hävda varje

versions autonomi. I princip gäller detta även vid liten varians mellan skilda versioner: ändras ett ord i en text uppstår nya betydelserelevationer, och delarna påverkar helheten. Men en absolut avgränsning mellan versionerna av ett verk är en begränsning hermeneutiskt sett. Louis Hay har i en artikel om textbegreppet och den genetiska kritikens syn på den tidliga aspekten i en text anför ett slående exempel i Paul Eluards berömda dikt "Liberté", först publicerad 1942 under kriget då författaren engagerade sig i den franska motståndsrörelsen. Dikten bygger på en utpräglad anaforisk upprepningsteknik:

Sur mes cahiers d'écolier
 Sur mon pupitre et les arbres
 Sur le sable sur la neige
 J'écris ton nom

De anaforiska upprepningarna reproduceras i 19 strofer liksom den avslutande raden i stroforna. Endast i den sista strofen ändras denna rad genom benämmandet av namnet:

Et par le pouvoir d'un mot
 Je recommence ma vie
 Je suis né pour te connaître
 Pour te nommer

Liberté.

Denna dikt blev i Frankrike emblematiske för befrielseörelsen och en nationell succé, och för en historiker är detta företrädesvis dess primära kontext för tolkningen. Men diktens starka koppling till en historisk situation kommer i en intressant belysning genom att det avslutande och avgörande ordet först är resultatet av en sen ändring: i sin ursprungliga avfattning avslutades den med poetens älskades namn. Som Hay påpekar är textens tidigare version viktig för förståelsen av dikten som helhet. Detta gäller förstås i synnerhet för Eluard-specialisten. Ändringen av det avslutande ordet visar kopplingen mellan liv

och politiskt engagemang, två för Eluard sammanvävda teman som alltså närmast framstår som utbytbara i dikten. Men saken är förstås mer komplicerad än så. De två texterna är så distinkt skilda till sina betydelser att frågan är om de kan beskrivas som två versioner av samma dikt – det rör sig snarare om en dikt till Nusch, dvs. Eluards älskarinna, och en till den franska frihetstanken. Hay gör här en viktig poäng som också har en generell betydelse för relationen mellan *avant-texte* och publicerad text i andra fall:

[...] the perspective of genesis shows us that this first, distinct work was one of the *possibilities* of the text, though it was neither integrated nor subsumed in the second work. In other words, the writing is not simply consummated in the written work. Perhaps we should consider the text as *a necessary possibility*, as one manifestation of a process which is always virtually present in the background, a kind of third dimension of the written work. In this open (or half-open) space, the work is fatefully tossed between impetuous forward movements and calms of exhaustion, between stammering and lacunae, from interruptions to unachievements that keep bringing us off course. The text is not annihilated by the weight of its possibilities but rather it stands out as an object which is far more complex than our former conceptions and far more aleatory than our modern ones.⁸

Jämförelsen mellan en publicerad text och dess förarbeten belyser alltså dess potentiella dynamik. Den genetiska kritiken sätter därmed fingret på en vanlig missuppfattning, nämligen att verket är en produkt av en målmedveten skapelseakt. Visst finns det exempel på konstverk som skapats närmast utan förarbeten, men vanligen är den kreativa processen mindre planmässig. Genetisk kritik erkänner och inriktar sig på den tydligt observerbara intentionaliteten i den skapande processen samtidigt som den pekar på dess tvära växlingar (för att inte tala om påverkningar utifrån).

Författarintentionen ses ofta således som – med Hans Walter Gabelers ord – ”not a metaphysical notion to be fulfilled but a textual force to be studied”.⁹ I jämförelse med textkritiken, som den traditionellt har sett ut, avsäger sig därför den genetiska kritiken uppdraget att etablera en text.¹⁰ Problemet med intentionalismen i många analyser är att den implicerar en idé om en singular författarintention inriktad på den finala tryckta texten. Ett sådant perspektiv riskerar uppenbarligen att komma till slutsatser om författarens intentioner på ett tidigt stadium utifrån kunskapen om slutresultatet. Men skrivandet är dynamiskt och idén om verket ändras konstant. Under produktionen får texten ett eget liv. En tidig företrädare för den genetiska kritiken som Jean Bellemin-Noël – tydligt influerad av den franska poststrukturalismen och psykoanalysen – postulerar *avant-texte* som det Andra i förhållande till texten.¹¹ Och saken kan uttryckas mera prosaiskt: författaren är under skrivprocessen hela tiden sin egen läsare, sin uttolkare. Daniel Ferrer påpekar att texten i så måtto inte är producerad av författaren, utan författaren av texten.¹²

Fokus litteratur: Ekelöf och den eviga omprövningens praktik och estetik

Den genetiska kritikens förtjänster blir tydliga inom litteraturen med ett exempel som Gunnar Ekelöf, en författare som aldrig blev färdig och som såg denna dimension i arbetet som en väsentlig del av sitt verk. Det ofärdiga eller det växande framstod som positiva begrepp för honom.¹³ Han lyfte paradoxalt fram förnyelsen i sitt författarskap som en ”ständig omprövning av ett och detsamma”.¹⁴ Denna egenskap tog sig uttryck genom återbruk av äldre utkast och citat från egna dikter, genom återvändande till stående teman i författarskapet och omarbetning av redan publicerade dikter. Grän-

serna mellan hans dikter framstår därför som flytande. Verkbegreppet löses upp i enskilda dikters relationer sinsemellan. Att avgränsa verket "Djävulspredikan", en dikt som har förgreningar i snart sagt hela författarskapet, är strängt taget omöjligt. Som Bengt Landgren har visat i en ingående analys omarbetade Ekelöf dikten in i det sista, och det är svårt att se den annat än som oavslutad: dess sista omarbetade version – det annoterade exemplaret av *Vägvisare till underjorden* – är ett ofärdigt utkast, fyllt av ändringar och reflexioner över diktens mening.¹⁵ Vid sidan av de multipla textversionerna (utkast, tidskrifts- och bokversioner, vetenskapliga utgåvor), finns inspelningarna, både privata och av Sveriges Radio regisserade uppläsningar. I detta ljudmedium iscensätter Ekelöf sina texter på ett personligt vis, och flera dikter läser han in i nya versioner, och tolkar dem då på ett nytt sätt. I de tidskrifter, tidningar och bibliofila utgåvor där Ekelöf också lät publicera versioner av sina dikter tillförs till sist en visuell aspekt till verken: i samtidens kulturella kretslopp skulle ju modern lyrik i regel publiceras med modern, abstrakt konst, och här upprättas relationer mellan bild och text som på intressanta sätt speglar samtidens värderingar och uppfattningar av litteraturen. Det ska sägas att den rika Ekelöfforskningen många gånger har tagit upp frågan om enskilda dikters framväxt, och Ekelöfarkivets överflöd av utkast och anteckningar har inte sällan använts för att precisera eller problematisera tolkningar. Trots att ingen av dessa studier har haft den genetiska kritikens systematiska inriktning på skrivprocesser finns alltså redan en väsentlig grund av kunskap om Ekelöfs manuskript att utgå ifrån.¹⁶

Som vi har konstaterat vad gäller materialläget finns det alltså i regel flera bud om vilken text eller version som ska representera verket. Frågan om vilken "den rätta texten" är blir närmast ideologisk, beroende av synen på just begrepp som text, verk och intention – något som aktualiserats av forskningen på

senare tid.¹⁷ I Ekelöfanalyser är dessa antaganden i regel tysta, men i den befintliga textkritiska utgåvan formuleras de explicit, dessutom med polemisk udd: här handlar det ju om att välja en version och etablera en text, en normerande operation som givetvis överför de givna antagandena på de läsare och forskare som stödjer sig på utgåvan i fråga.¹⁸ Ett genetiskt perspektiv, däremot, fokuserar texternas materialisering och förskjutningar i skilda dokument, samt deras transmission genom skilda publiceringsformer. Därmed motverkas en idealisering av den enskilda texten som blir fallet när en enskild version av en dikt ges en privilegierad status. Man väljer så att säga att inte välja, varigenom omprövningens och växlingarnas roll i författarskapet blir själva objektet för analysen.

Med en typologi hämtad från Sigfried Scheibe kan Ekelöf beskrivas som en utpräglad *Papierarbeiter*.¹⁹ I likhet med en författare som James Joyce tänkte han med pennan och lät inspirationen ta sig uttryck i en utdragen process av komposition, renskrifter och revidering (också efter publicering). Detta i motsats till de författare som till största delen komponerar texten i huvudet, *Kopfarbeiter*; man tänker på författare som Ibsen eller Strindberg.²⁰ Många gånger tycks dikter växa fram ur korta fragment från hans anteckningsböcker, och inte sällan fungerade hans ungdomsproduktion av utkast från tiden kring 1930 som en källa till ny diktning.

För att illustrera den genetiska kritikens perspektiv på skrivprocessen ska vi ta upp Ekelöfs sena dikt "Ge mig gift att dö", skriven ett par år före författarens död, men med utgångspunkt i en tidig dikt, den välkända "apoteos" från debutsamlingen *sent på jorden* vars första rad den inledningsvis citerar. Ekelöf har efterlämnat en rad utkast till dikten och därutöver har vi två avvikande publicerade versioner, den ena i *Vägvisare till underjorden* (1967), den andra i *Sydsvenska Dagbladet* från samma år. I de sista utkasterna har Ekelöf situa-

tionen klar för sig: det är den skeppsbrutne som talar, och referenserna till Odysseus och de öar han strandsätts på samt nymferna han och hans män möter är uppenbara (med anspelningsar på bl.a. Kirke och Kalypso) om än inte entydiga.²¹ Men i flera tidigare utkast är denna koppling inte explicit, om den alls finns där. I utkast 33 tycks dikten istället utgå från en mer privat referensram.²² Ekelöfs avant-texte präglas generellt av en egenartad dialektik mellan privat och allmänskulturellt, eller, på ett annat plan, mellan utsägelsepositionens och tilltalets skilda positioner: jag, du eller en tredje person, och en genetisk analys kan beskriva dessa skiftningar samt de meningssammanhang som finns kvar som rester, eller som ”möjligheter”, från tidigare utkast. Här ska det processinriktade perspektivet illustreras i förhållande till en mycket begränsad del av dikten, främst de två inledande raderna. Här citeras ett större urval av författarens utkast:²³

33 Gift att dö eller drömmar att / leva – numera
önskar jag mer än drömmar att / leva gift att
dö

35 Semi-Rondel
Jag bad om gift att dö eller drömmar att leva
/ Numera / önskar jag mera än drömmar att
leva gift att dö

36 Rondel
Jag bad om gift att dö eller drömmar att leva /
Numera / önskar jag mer än drömmar att leva
gift att dö

38 ”Ge mig gift att dö eller drömmar att leva!”
Numera
ber jag hellre om drömmar att dö än om
gift att leva

39 mångerbefarne /Den gamle Odyssevs /
Guldrörlöpp?
”Ge mig gift att dö eller drömmar att leva!”
Numera
ber jag mera om drömmaren att leva
glömma än giftet att dö

40 Odyssevs
”Ge mig gift att dö eller drömmar att leva!”
Numera
önskar jag hellre än gift att drömma gift att
dö

41 Den mångbefarne Odyssevs
”Ge mig gift att dö eller drömmar att leva!”
Numera
ber jag mera om drömmar vatten att
glömma än gift att dö

43 Πολύαινος
Ge mig gift att dö eller drömmar att leva!
Numera
önskar jag mera vatten att leva än gift att dö!

43 Odyssevs död
Ge mig gift att dö eller drömmar att leva!
Numera
önskar jag mera vatten att leva än gift att dö!

45 Ge mig gift att dö eller drömmar att leva
– numera
önskar jag mera gift att drömma än gift att
leva dröm att leva

[*Sydsvenska Dagbladet*, 15/4 1967]

”Ge mig gift att dö eller drömmar att leva!”
– Numera
önskar jag hellre än giftet att drömma giftet
att dö

[*Vägvisare till underjorden* (1967)]

”Ge mig gift att dö eller drömmar att leva!”
– Just nu
önskar jag hellre än drömmar att leva gift att
dö

Jämför man de inledande raderna i det första bevarade utkastet med inledningen till versionen av dikten som publicerades i *Vägvisare till underjorden* har inte mycket hänt. Bortsett från några småord säger de samma sak. Samtidigt är vägen mellan dessa versioner lång. Det aktuella citatet tycks fungera som en produktiv stimulus för skrivandet. Den kiastiska relation som upprättas i den inledande raden

genererar nya sammansättningar genom de två inledande sidoordnade korsställningarna: ”gift att dö” / ”drömmar att leva” och ”drömmar att leva” / gift att dö”. Dessa fraser prövas under skrivandets gång med nya ord: ”drömmar att dö”, ”gift att drömma”, ”drömmar att leva”, ”drömmar att glömma” utifrån ett utvidgat tematiskt komplex. Den skapande fantasin genererar nya betydelser ur metaforiska associationer, t.ex. ”drömmar att glömma” som ändras till ”vatten att glömma” i enlighet med den mångtydiga föreställningen om vatten som symbol för det undermedvetna, för drömmar etc. I ett följande utkast ändras raden till ”vatten att leva”, på sätt och vis en återgång till den fras som ursprungligen höll platsen i korsställningen: ”drömmar att leva”.

Det inledande citatet illustrerar således hur textens förvandlingar inte bara är att förstå som en framåtrörelse utan också som en återgång. Från ett genetiskt perspektiv påminner det inledande citatet om vikten att inte låta den enskilda dikten sätta ramarna för studien. Texten revideras både med utgångspunkt i tidigare versioner och i det enskilda utkastets autonoma enhet. På så sätt kan revideringar förstås ibland från en diakron synpunkt, ibland från en synkron. I det enskilda utkastet finns hela tiden en struktur som är central för den skapande kreativiteten. Den versform som Ekelöf experimenterar med i dikten – rondeln – bygger såväl på en återkommande refräng som på ett visst antal stavelser samt rim, faktorer som styr många av ändringarna.

I ljuset av ändringarna berättar utkastens emellertid också om författarens poetik i en vidare mening. Det är en uppenbar skillnad mellan att önska sig vatten att leva på ett ställe och gift att dö på ett annat. Men det vore missvisande att säga att dessa varianter i första hand registrerar en vacklan mellan att vilja leva och att vilja dö. Processen tycks tyda på att Ekelöf prövar förbindelsen mellan t.ex. död, dröm, vatten, glömska och liv. I den sista versionen gör han en ren inversion av den citerade raden

så att en korsställning uppstår. Typiskt nog är detta som sagt en återgång till det första bevarade utkastet; Ekelöf går gärna tillbaka till tidiga formuleringar i slutet av skrivprocessen. I versionen publicerad i *Sydsvenska Dagbladet* ser vi en skevare återtagning av citatet, där ”drömmar att leva” på sätt och vis förskjuts till ”giftet att drömma”, vilket ger ett annat intryck. Med den diakrona överblicken tycks det som om meningen inte i första hand ligger i orden själva utan snarare ”mellan raderna”, för att citera Ekelöfs ”Poetik”. Spänningen mellan versionerna sätter på så sätt ett centralt tema i författarens diktsyn i fokus.

En typisk egenhet i Ekelöfs skrivande är hans prövande hållning också till diktens övergripande hemvist eller meningsstruktur. Manuskriftet blir en experimentyta för diktens möjliga betydelser. Konkret yttrar sig detta exempelvis i metoden att undersöka den estetiska verkan av en rad skilda titlar. Ekelöf prövar i flera tidiga utkast att benämna dikten efter den versform som han på ett fritt sätt experimenterar med: ”Rondel”, ”Semirondel”, ”Dubbelrondel”. I de senare utkasterna är det snarare skilda aspekter av Odysseus tematiken som undersöks. I en på ett genomgripande sätt bearbetad renskrift har Ekelöf textat fyra skilda titlar, varav två har strukits under samma omarbetsfas (troligen i denna ordning): ”Guldbrottop?”, ”Den gamle Odyssevs”, varpå adjektivet i den senare rubriken först ändrats till ”mångfarne”, sedan ”mångbefarne”. I senare utkast prövas titlar som ”Odyssevs”, ”Πολύαινος” (dvs. Odysseus epitet *Polyainos*, ’mångprisad’), ”Odyssevs död” och ”Odyssevs återkomst” – den senare i *Sydsvenska Dagbladet*. Ibland återspeglas ändrade rubriker i förändringar i texten, men lika ofta fungerar rubrikerna i utkasterna som frågor som författaren ställer till sig själv. Är det detta dikten handlar om? Den andra sidan av denna egenhet att tänka med pennan är alltså att författaren konstant prövar sig själv som läsare.

Vi närmar oss här frågan om textens sta-

tus i utkast. Som vi påpekade ovan finns det skäl att teoretiskt skilja mellan avant-texte och text. Ett utkast kan betraktas som en rad uppmaningar som författaren i revideringsfasen förstår som antingen 'detta ska repeteras ordagrant', 'detta ska strykas' eller 'detta ska ändras'. Vi går här inte in på andra typer av kommentarer (rimlistor, pilar, citat etc.) som utmärker manuskripten, men för att inte förbise en alltför central egenskap i Ekelöfs avant-texte, som han långt ifrån är ensam om, kommer vi slutligen ta upp ett sista exempel från den aktuella dikten som illustrerar något som skulle kunna betecknas som det planlösa eller det lekfulla skrivandet. Ofta stöter man på passager i Ekelöfs manuskript som aktualiserar frågan huruvida utkastet ska förstås teleologiskt som ett planmässigt försök att formulera ett utkast avsett som ett led på väg till publicering, eller om utkastet snarare är ett uttryck för en skrivandets lekfullhet. Att göra en distinktion mellan dessa positioner är vanskligt (stroutnesdiktningen visar ju att det lekfulla skrivandet är en del av hans poetik), men det är ändå nödvändigt för att illustrera de dynamiska växlingarna mellan skilda typer av utkast. När Ekelöf vid ett tillfälle reviderar en maskinskrift av dikten, här betitlad "Rondel" (35), får man en känsla av att författaren under skrivprocessen förvandlar den tidigare versionen till ett pekor. Efter raderna "Ge mig ett vapen att dö, ge mig en källa / trolsk, på en öde ö, jag vill inte inget mera" tycks Ekelöf vilja svara sig själv:

Eller ljuger jag? Jag vill leva. Rida mil.
 Jag vill stå man mot man om han är något
 värd
 Han må skjuta en pil, jag kan hantera ett
 svärd
 Har han kroknäsa eller snabel
 Har jag en brokig sabel av blåbränt stål

Exemplet antyder hur textens genesis inte alltid – rent av sällan – är att förstå som en linjär process. Här tycks författarens avsikt inte

vara att föra texten närmare målet den färdiga dikten. Om det finns ett mål med skrivandet här handlar det snarare om skrivandet självt. Att detta manuskript, och många andra, har sparats av författaren i det som nu utgör det omfattande arkivet i Uppsala universitetsbibliotek, är slutligen en handling i sig som har konsekvenser för hur man ska förstå Ekelöfs diktverk. Även om merparten av texterna inte har stämplat med ett *bon à tirer*, ett färdigt för tryckning, har författaren genom handlingen att spara och samla utkastet gett dem en signifikant plats i sitt *oeuvre*, texter som berättar en historia om det som Ekelöf själv fann så centralt: skrivandet som växling, omprövning och återgång.

Genetisk kritik i tvärvetenskapligt perspektiv: fokus film

Den filmiska "avant-texten" är på många sätt mer flytande än den litterära. Filmen som industriell och teknologisk konst där reproduktionen är en del av filmens estetiska förutsättningar öppnar i sig för en förståelse av verket som version eller process snarare än stabilt original. När man studerar film utifrån genetisk kritik ställs de intermediala frågorna i centrum och relationen mellan kopia, original, version och ursprungstext kopplas till problemställningar kring reproduktionsmediets specifika förutsättningar. En films förstadier begränsas inte heller till manuskript och andra skrivna utkast: storyboards, skisser, fotografier och annat bildmaterial är i lika hög grad förstadier till den färdiga filmen. En stor del av detta material är skapat just som förberedande utkast, framställt för att tas bort i det slutgiltiga verket. Stora mängder filmat eller ljudinspelat material försvinner under klippningen eller kommer aldrig ens till klippbordet då det ersätts av omtagningar. Eftersom filmmediet är en industriell konstform förutsätter den

också en viss standardisering av manuskriptets utformning.²⁴ Samtidigt är de skriftliga utkasterna i sina många faser och versioner, skrivna i olika delar av processen för olika medskapare, i sig ett ytterst mångfasetterat medialt uttryck. Sådana förarbeten kan likaväl ha formen av en prosatext (som ofta hos Bergman) eller som ett diagram med kurvor som ska fånga karaktärernas emotionella utveckling (vilket gjordes för filmen *Top Gun*).²⁵ De olika utkasterna av ett manuskript är också dokument av olika faser i produktionen av filmens framställning. Överstrykningar som ofta betyder att ett avsnitt är filmat – men ibland att det är borttaget – samsas med revisioner i dialogen eller anteckningar om vilken av alla omtagningar som var mest lyckad, och teckningar på baksidan eller i marginalen av hur enskilda dialogpartier ska filmas. Skådespelare och andra medarbetare kanske har sina dialogmanus och gör helt andra anteckningar som går i andra riktningar. Den diakrona verkprocessen som framhävs i genetisk kritik får en rumslig utvidgning när vi försöker återskapa en films tillkomsthistoria genom olika medskapare som samtidigt skapar delar av verket. Ett återskapat dialogmanus, som ofta ska harmoniseras med den färdiga filmen, kan naturligtvis i efterhand tryckas i bokform. Här blir förstadiet också en efterkonstruktion. Genom nya medieformer som i viss mån går tillbaka till förstadiet visas hur adaptation och genesis går ihop. En films genesis kan utvidgas till dess *remakes*, till *novelisations* och litterära förlagor.

Filmen är i sig en kopia av ett negativ, som inte är ett original i sig. I filmens analoga format är varje filmrulle potentiellt en ny version som för varje visning förändras eftersom kopian slits från gång till gång och därmed förändrar filmens uttryck. I dess digitala form är möjligheterna till förändring ännu större. Många filmer klipps om relativt omedelbart efter en första visning på grund av ett negativt publikmottagande och får i nyutgåvor och restaureringar en högst komplicerad origi-

nalstatus. Ett klassiskt exempel är Fritz Langs *Metropolis* (1927) som existerar i flera radikalt olika versioner som inte motsvarar den som ursprungligen visats för publik. ”Myten om verkets ursprung”, för att använda Thomas Elsaessers ord om hur denna films ”original” omdefinierats genom historien, florerar i de olika restaureringsarbetena. *Metropolis* har gått från medvetet moderniserade versioner med samtida musiksättning (Moroder-versionen), till, som i den senaste restaurerade utgåvan, försök att återskapa den version som först visades för publik.²⁶

I en av de få texter som behandlar mötet mellan genetisk kritik och film som konstform berör Ferrer och Jean-Loup Bourget filmmediets ”försprång” i relation till litteraturen: filmens genesis har, till skillnad från litteraturens, alltid intresserat en bredare utomakademisk offentlighet.²⁷ Dagens dvd-utgåvor med bonusmaterial som dokumenterar olika steg i skapandeprocessen, såsom bortklippta scener eller ”making of”-filmer där inspelningen och/eller postproduktionen dokumenteras, är ett ypperligt exempel på hur verkets genesis säljs som kommersiell bonusprodukt till själva filmen. Här liknar bonusutgåvan närmast den textkritiska editionen.

Filmen som process snarare än produkt har också, liksom i litteraturen, varit en del av den estetiska filmmodernismens projekt. I Jean Cocteaus filmdagbok *Journal d'un film* blir exempelvis dagboksdokumentationen av filmmandet av *La Belle et la Bête* ett sätt att fånga verkets flyktighet genom dess tillkomstprocess.²⁸ Än mer talande är Pierre Paolo Pasolinis tankar om att filmmanuskriptets konststatus ligger just i det ofärdiga, i att manuskriptet ”är en struktur som är skapad för att bli en annan struktur”.²⁹

Genom att innefatta filmen i den genetiska kritikens material kan alltså textbegreppet och verkets tillkomstskronologi ytterligare problematiseras. John Bryants *The Fluid Text. Theory of Revision and Editing for Book and Screen* är

ett gott exempel på en utvidgad tillämpning av den genetiska kritiken genom dess integrering av filmmediet i studiet av "den flytande texten". Bryant inkluderar versionerna (manuskript och utkast) före verkets offentliggörande, men diskuterar i lika hög grad de versioner av verket som publiceras efter (t.ex. adaptationer). Det multipla textbegreppet inom genetisk kritik öppnas här mot en bredare diskussion av "versionering" som kärnan i textproduktion. Versionen kan i lika hög grad vara ett utkast eller manuskript som en adaptation av verket i ett annat medium. Här ifrågasätts i praktiken skillnaden mellan text och *avant-texte*. Istället blir hela texten "flytande", ständigt omskapad av olika författare, medarbetare och uttolkare.

Filmen har alltså en dubbel och till synes paradoxal status i jämförelse med det litterära utkastet. Å ena sidan består "*avant-texten*" till stor del av material som medialt skiljer sig från det slutgiltiga resultatet och blir därmed inte betraktade som versioner av verket – en opublicerad dikt är fortfarande en dikt, men ett filmmanuskript kan aldrig betraktas som en film. Å andra sidan är själva processen framlyft så att många förarbeten når en bredare offentlighet; borttagna scener i filmen är genom bonusmaterialet i dvd:n långt mer spridda för en offentlighet än bortredigerade partier i en roman. Ferrer och Bourget förklarar intresset för filmens genesis utifrån *frånvaron* av original. Förlusten av vad Walter Benjamin menar vara konstens "aura" i filmen som reproduktionsmedium – originalets unicitet – kompenseras i Ferrers och Bourgets läsning i sökandet efter detta förlorade original i verket som process.³⁰

Eftersom det filmiska verket i högre grad än det litterära i olika sammanhang förstås utifrån såväl sin produktions- som receptionskontext finner vi ofta akademiska teoribildningar som ifrågasätter det stabila textbegreppet. Filmen som stabil "text" är kanske i första hand en idé som växt fram ur 1970-talets filmsemiotik och som i hög grad kritiserats under senare decenniers teoribildning. Rick Altman exempelvis

beskriver en utveckling i filmvetenskapen från en förståelse av film som text till en läsning av filmen som "event".³¹ Att betrakta filmen som "händelse" innebär att verket ses performativt och att visningskontext, distribution, produktion och receptionsaspekter blir en del av läsningen. Vi har med andra ord förflyttats mot en mer kontextorienterad förståelse av filmen. Versionsstudier pekar emellertid både mot text och kontext. De öppnar i lika hög grad mot textnära jämförande studier av hur ett verk förändras från en version eller ett textstadium till ett annat som de öppnar mot ett studium av de förutsättningar i produktionen, visningen och receptionen som producerar dessa skillnader. Samtida filmvetenskap saknar motsvarande teoretiska redskap som vi finner inom litteraturvetenskapen för den förra aspekten, för ett textnära förhållningsätt till version och skapelseprocess. Särskilt de skriftliga underlagen, manuskripten i alla dess stadier, har traditionellt varit en närmast frånvarande del av den filmestetiska diskussionen, något som i viss mån håller på att förändras i dagens forskning. Bristen på teoretisering av det skriftliga underlaget till filmen är en konsekvens av att "filmens språk" ses i kontrast till skrift och verbalt språk, en diskurs som dominerat klassisk filmteori från 10- och 20-talets filmestetiska traktat till auteurteorin och efterkrigstidens filmmodernism. Här skulle genetisk kritik kunna tjäna ett verkligt syfte, framför allt i en kombination med samtida nyorienterande adaptationsteori och manuskriptstudier.³² Den genetiska kritikens multipla textbegrepp kan både bryta ner den inom adaptationsteorin gängse hierarkiska synen på relationen mellan förlaga och adaptation, samt fungera som en teoretisk ram för filmmanuskriptets dubbla status av att vara både ett verk i sig självt och samtidigt ett förstadium till verket.

Filmens genesis är med andra ord både dold och framhävd, bortprioriterad i arkiv och filmestetik, men samtidigt offentliggjort som

kommersiella biprodukter. Filmen är i sig en kopians konstform. Originalen framstår som en myt, något som öppnar för versionering i hög utsträckning men samtidigt närmast för en fetisivering av vad man uppfattar som "ursprunget" eller originalversionen. Dessa paradoxer och motsägelser ställer frågor om verkets identitet på sin spets och visar i vilken grad filmens estetiska och textuella dimensioner måste läsas och förstås utifrån ett textbegrepp som både tillvaratar närläsning men inte läser den text som ska tolkas i en definitiv version.

Ingmar Bergmans medieversioner: anteckningsboken som avant-texte

Ingmar Bergmans verk utgör en exceptionell fallstudie för genetisk kritik tillämpad på film. Dels är tillgängligheten till materialet stort genom inrättandet av *Ingmar Bergmans arkiv*, en donation av regissören själv av manuskript, arbetsböcker, dagböcker, produktionshandlingar, fotografier och brev; dels genom att Bergmans verk i hög grad är både intermedialt och versionerat. Exemplet Bergman illustrerar både de specifikt filmiska problemställningar som uppstår i en analys av en films genesis samtidigt som en analys av Bergmans skapande blir förhållandevis litterärt. Bergman skriver egna originalmanus, han har jämförelsevis stor kontroll över produktionsprocessen och arbetar inom flera medier. Han har författat pjäser och prosaverk och flera av hans filmmanuskript är utgivna i bokform, som dialogmanus eller prosaversioner publicerade som så kallade filmberättelser. Exempelvis finns verket *Scener ur ett äktenskap* både som film- och tv-serie (båda versionerna finns nu på dvd), det har satts upp på scen ett flertal gånger på olika språk och platser. Det finns utgivet som dialogscener i bokform och existerar i en rad

utkast och manusversioner, från arbetsboken där Bergmans dagboksanteckningar varvas med idéer om karaktärerna och scenernas utveckling, till mer eller mindre färdiga dialogmanus med anteckningar i marginalen från inspelningsstillfallet. I Bergmanforskningen är detta mångfasetterade skapande och versioneringen relativt lite uppmärksammat. Det finns naturligtvis signifikativa undantag, framför allt Maaret Koskinens arbeten, och senare års forskning tenderar att omvärdera Bergman i en intermedial riktning.³³ Emellertid utgör anteckningsböcker, manuskript och alternativa versioner fortfarande sekundärt material i Bergmanforskningen. Ingmar Bergmans arkiv öppnar för möjligheter till djupdykningar i filmernas genesis, i deras framväxt i arbetsböcker och råmanus. Det rör sig om en unik tillgång till material som inte mäter sig med hur filmproduktion vanligtvis dokumenteras och arkiveras. Att materialet dessutom är digitaliserat och därmed tillgängligt för forskning gör samlingen exceptionell också i jämförelse med många stora författares produktioner.

Arkivet i sig vittnar om en uppluckring mellan privata och offentliga dokument, mellan publicerat och opublicerat material. Bergman initierade själv arkivets instiftande och har därmed verkat för offentliggörande av såväl rent privata som halvprivata dokument, liksom olika versioner av verken: brev, dagböcker, arbetsböcker och manusversioner, texttyper som ofta glider in i varandra. Bergmans bortgång har dessutom i sig lett till en viss kommersialisering efter offentliggörandet av arkivet. Förlaget Taschen's gigantiska coffee table-bok *The Ingmar Bergman Archives* är kanske det mest uppenbara exemplet. Här fungerar tagningsprotokoll och manusutkast som attraktiva bilder, som fysiska spår av Bergmans arbete, en fetisivering av en filmisk "aura" om man så vill, men likafullt en konkret koppling mellan skaparens hand och hans verk. Film-museum Berlin och The Academy of Motion Pictures Arts and Sciences i Los Angeles har

också visat delar av arkivmaterialet i utställningen *Ingmar Bergman. Truth and Lies*. Här blir både de dokument som ursprungligen är skrivna för att vara ett steg på vägen i produktionsprocessen, eller som Bergman skrivit i första hand till sig själv, verk i egen rätt. Detta vänder också på genesens kronologi: de "första" eller "ursprungliga" utkastet till verken blir de senast offentliggjorda versionerna eller omarbetningarna av verket.

Liksom många konstnärer och författare använde sig Bergman flitigt av anteckningsboken för att skissa fram idéer och dryfta tankar om skapandet med sig själv. I anteckningsboken materialiseras verken för första gången. Det är den genre, uttrycksform och det medium som fångar in de övriga, och därmed blir en estetiskt och medialt överskridande form som också är avgörande för förståelse av Bergmans verk som helhet. Anteckningsbokens centrala roll i Bergmans skapande speglar, som också Koskinen påvisat, ett ambivalent förhållande till skrivandet i den kreativa processen som samtidigt centralt och underställt bildskapandet.³⁴ I arkivet finns "arbetsböcker", som de heter i katalogen, från 1930-talet fram till 2000-talet.³⁵ En närmare diskussion av anteckningsboken som egen genre kan visa hur ett närt studium av en specifik avant-texte kan ge nya perspektiv på verket som helhet.

Anteckningsboken som genre är en variant av dagboken och utgör därmed en öppen gränsöverskridande form där själva skrivandets kronologi utgör ramen för de idéer och utkast till berättelser som presenteras i boken. I Bergmans anteckningsböcker varvas utkast som senare kommer att materialiseras i filmer, teateruppsättningar eller tv-serier med reflektioner kring Bergmans vardag, t.ex. kring skapandeprocessen som sådan, men också kring vädret, dagsstämningen eller vardagliga händelser.³⁶ I anteckningsboken, som genremässigt kan ses som en variant av dagboken, står skrivandets linearitet mot en uppbruten tidsram där den skrivande stundens

presens samspelar med de berättelser som kan utspela sig i det förgångna, i framtiden eller i en imaginär tidsrymd. Den franske litteraturteoretikern Philippe Lejeune ser dagboksgenrens framväxt som en aspekt av moderniteten kopplad till såväl "panoptisk" insyn i det intima som till klockans och almanackans mätning av tid.³⁷ Dagboken förstås av Lejeune som en genre som bryter mot den "objektiva" tidsräkningen, men samtidigt med almanackans struktur följer den linjära tidens utsträckning. Subjektets minne samspelar med den uppmätta regelbundet framåtskridande tiden. Här finns en parallell mellan dagboken och filmen som medium. Skrivandets kronologi och det skrivnas tid motsvarar filmens tvingande tidsliga utsträckning i relation till ett öppnande av tid och rum genom montagegens dynamiska tidrymd.

Dagbokens estetik inom film och litteratur har i samtida forskning blivit ett alltmer omdiskuterat ämne, och vi finner även exempel på studier som utgår från dagboksgenren för att diskutera intermediala samspel mellan film och litteratur.³⁸ Emellertid är den faktiska anteckningsboken som kreativt redskap i skapandet av film och litteratur i andra genrer en relativt outforskad domän. Detta har med bristen på tillgänglighet att göra, men också att dessa texter betraktas som något alltför avlägset det färdiga verket; de anses snarare vara av biografiskt än estetiskt intresse. En analys av den faktiska anteckningsboken utifrån dagboksgenrens estetiska form synliggör dess dubbla status både som estetisk form och som avant-texte.

I en författares, konstnärs eller filmskapares anteckningsbok blir samspelet mellan tidsnivåer också ett samspel mellan fiktion och verklighet. De olika sfärerna går ihop i en estetisk form som både spårar själva arbetsprocessen och utgör ett verk i sig. Skapelseprocessen i anteckningsboken visar ytterst konkret att, med Adam Sitneys ord om den självbiografiska filmen, "the creation of an artist is both

the work he makes and his self-invention as an artist".³⁹

Bergmans anteckningsbok är ett häfte, ibland en inbunden bok, ibland ett block, där han för hand skriver ner tankar kring sitt skapande och utformar idéer till kommande verk. Ibland ingår utkast till flera verk i samma bok, ibland fortsätter verken från en bok till en annan och går in i varandra. Ofta dryftar Bergman idéer med sig själv. Han funderar över de olika karaktärernas inre tankar, mentala tillstånd och erfarenheter. Det är en genre som utgör ett grundläggande medieöverskridande arbetsredskap i Bergmans skapande. Här finns anteckningar om idéer till kommande verk inom alla de medier han arbetar inom, liksom kommentarer kring själva skapandeprocessen. Anteckningsboken fungerar som ingång till Bergmans verk som helhet både vad gäller förhållandet mellan privat erfarenhet överförd till offentligt verk, och transformationen från ord till bild. Om manus och manusutkast ofta ses som mallar för den färdiga filmen, som ett kontrollerande verktyg av verket i blivande,⁴⁰ finns hos Bergman snarare ett bejakande av det öppna och osäkra. Ofta uppstår idéer i ett slags dialogform där han ställer frågor till sig själv. I anteckningar kring *Viskningar och Rop*, exempelvis, frågar Bergman sig själv vad Anna drömmer, svarar att han inte vet och spekulerar sedan kring drömmens uttryck.⁴¹ Bergmans förkärlek för det osäkra och det blivande i den konstnärliga processen står i kontrast till hans behov av att ha kontroll över arbetsprocessen i sin helhet.

Efter arbetsbokens första utkast följer manusversioner och andra versioner som kanske ter sig närmare det färdiga verket, men det är arbetsbokens gränsöverskridande karaktär som speglar Bergmans verk som gränssnitt mellan olika medier, mellan intimt och offentligt och som process snarare än sluten text. Bergmans intresse för de intima medieformerna i relation till långfilmsformatet stannar inte vid dagboksgenren. Teaterarbe-

tets truppsamarbete och slutna rum samspelar ständigt med filmens form;⁴² i arbetet med tv-mediet som kom att dominera Bergmans skapande från tidigt 1970-tal utnyttjas mediets intima tilltal och produktionsformat.⁴³ Från 1950-talet filmade Bergman också sina egna inspelningar i filmdagbokens form, en blandform mellan privat fotoalbum i filmens form och dokumentation av en arbetsprocess.⁴⁴ De intima uttrycksformerna blir motorn i den process som omförhandlar gränserna mellan privat och offentligt. En studie av dessa öppnar därmed för en förståelse av det självbiografiska hos Bergman som estetiskt uttryck. Det öppnar för en dynamisk läsning av skriften som avtryck av konstnärens subjekt i den skapande processen som inte bara ifrågasätter det naiva likställandet mellan liv och verk som dominerat stor del av äldre Bergmanforskning, utan problematiserar också en mer postmodern förståelse av jaget som offentlig mediekonstruktion av auteurens "persona".⁴⁵

Anteckningsbokens estetik samspelar med den filmiska iscensättningen av det vi kan kalla "den intima skriften" i Bergmans verk, det vill säga den filmiska representationen av brev, dagböcker, anteckningsböcker och liknande. Det är anmärkningsvärt hur stor plats den intima skriften får i det färdiga verket, inte minst i filmer från sent 1950-tal till tidigt 1970-tal och hur skriftens iscensättning bryter mot berättarkonventioner. Dagbokens roll i *Såsom i en spegel*, den långa brevuppläsningen i *Nattvardsgästerna*, anteckningsboken i *Tjystnaden*, det avslöjande brevet i *Persona*, avskedsbrevet i *En Passion* och dagboken i *Scener ur ett äktenskap* är exempel på den intima skriftens betydelse i Bergmans skapande. I iscensättningarna av den intima skriften ser vi både en parallell och ett spår av anteckningsbokens gränsöverskridande karaktär. I berättandet får det ofta rollen av avslöjandet eller blottläggandet av den intima hemligheten i berättelsen. I *Persona* bryter brevet Elisabets (Liv Ullmann) tystnad och avslöjar hur hon observe-

rar sin omgivning; i *En Passion* avslöjar brevet Annas (Liv Ullmann) livslögn om det lyckliga äktenskapet; i *Nattvardsgästerna* utgör brevet en desperat kärleksförklaring i den meningslösa tillvaro karaktärerna befinner sig i. Skriftens iscensättning fungerar som figur för den medieöverskridande processen från skrift till film eller bild – eller andra mediala gränssnitt som stillbild/rörlig bild – och förflyttar oss till tidens och rummets gränsländ där kommunikationen mellan fiktionens karaktärer befinner sig på gränsen till auteurens direkta tilltal till åskådaren.

Ett talande exempel är dagboksscenen i *Scener ur ett äktenskap* där Liv Ullmanns karaktär Marianne läser ur sin dagbok för sin somnande make. Sekvensen bryter mot seriens övriga tids- och rumsrepresentation genom att vara visuellt tillbakablickande. Vi förflyttas från scenens slutna presens till en annan tidsrymd och får se en serie av mer eller mindre kronologiskt ordnade fotografier på Ullmann från barndom till vuxen ålder, som ett slags illustrationer till orden vi hör upplästa ur dagboken. Sekvensen kommenterar skaparprocessens modus från skrift till tal och bild och överskrider samtidigt gränsen mellan fiktion och dokumentärt (vi blir medvetna om att fotografierna är bilder av skådespelerskan Liv Ullmann snarare än den fiktiva karaktären Marianne). Dessutom problematiserar fotografierna relationen mellan det läsande subjektet och jaget som objekt: fotografierna överskrider Mariannes perspektiv genom att vi också får se barndomsbilder på hennes make (Erland Josephson). Här skapas en spänning mellan det fotografiska fragmentet som spår av det förflutna och den rörliga kamerans presens. Kameran panorerar över stillbilderna, går ömsom nära för att fånga en detalj eller ett fragment av fotografiet, rör sig ömsom utåt för att låta oss se helheten. Dagboken berättar om Mariannes barndomsminnen, och bilderna ter sig i sin kronologiska ordning som en sorts biografi i miniformat integrerad i scenen. Men Marianne berättar inte

om sig själv i en utveckling av händelser som en traditionell biografi skulle göra utan reflekterar i dagboksgenrens presens över sina minnen i nuet och sin avsaknad av kunskap om en sann oförfalskad identitet.

På en nivå står fotografierna både i motsats till röstens berättelse (yttre bild mot inre röst, iscensatt porträtt mot autentiskt vittnesmål) och den rörliga bilden (minne mot presens). Emellertid speglas också medierna i varandra och skapar en spänning mellan likhet och avstånd. Fotografierna i succession fungerar som en *mise-en-abyme* av scenerna som helhet.⁴⁶ Scenernas presens blir i ljuset av fotografiet ett minnesalbum av fragment från ett äktenskap som speglar seriens förhållandevis fragmenterade struktur. Som Lejeune visat förhåller sig dagboken till tid på ett sätt som snarare liknar den fotografiska bildens samtida nu och då än den narrativa berättelsens linjära utveckling. Liksom fotoalbumet är dagbokens ingångar en samling minnesbilder i kamp mot tidens framskridande som både utgör spår av och konstruerar subjektet.⁴⁷ En kritiker för *Sight and Sound* ger till den brittiska premiärvisningen av verkets filmversion talande nog *Scener ur ett äktenskap* det negativa omdömet att vara mer av "ett första utkast", en "gigantisk anteckningsbok" full av "råmaterial".⁴⁸ Med den metaforen kommer han närmre sanningen än han anar: anteckningsboken som genre fångar detta verk som samtidigt ett minne och något i blivande.

Spegelrelationen mellan anteckningsbok och den intima skriftens iscensättning blir än mer komplex om vi ser till hur denna dagbokscen successivt växer fram från arbetsbok till manusversioner. Dagbokssekvensen är frånvarande i arbetsbokens första utkast, som i övrigt innehåller beskrivningar av många av de scener som kommer att återskapas i verket. Däremot finns dagbokens formuleringar såsom vi hör Ullmann läsa upp dem delvis ordagrant återgivna i anteckningsboken. Formuleringarna utgör inte delar av scenbeskrivningarna och

läggs inte i de fiktiva karaktärernas mun, men är Bergmans egna reflektioner kring de karaktärer som ska ingå i dramat, hans tankar kring Mariannes och Johans själsliga tillkortakommanden. Dagboken i fiktionen blir ett uttryck som i konkret bemärkelse iscensätter överföringen av Bergmans röst, hans tal till sig själv, till filmens fiktion. Manusversioner skrivna i ett senare stadium av produktionen vittnar om att idén om fotografierna tillkom relativt sent i processen, efter att de upplästa orden i filmens diegesis integrerats i fiktionen med den upplästa dagboken. I det maskinskrivna regimanuskriptet har Bergman för hand antecknat att textpartiet Marianne läser är för långt, att ingen skulle orka lyssna på en så lång monolog och att han måste korta ner den. Men istället för att korta ner lade han till fotografierna som både samspelar med och problematiserar ordens betydelse. Filmmédiet dokumenterar själva inramningen och ordens övergång till bild blir till spår eller minne av adaptationsprocessen som sådan. Om anteckningsboken som genre blir den ram som låter konstnärens egna reflektioner samspela med fiktionen kommer filmen synliggöra orden som spår av författaren. Både arbetsbok och film är således i viss mån intermediala texter, texter i blivande mellan medier. Utkastet strävar mot att bli en annan medial form och filmen dokumenterar transpositionen från skrift till rörlig bild.

Avslutning

Den genetiska kritiken är ett dynamiskt forskningsområde som de senaste åren öppnat sig för nya text- och medieformer. Vår diskussion av genetisk kritik som perspektiv i såväl film- som litteraturvetenskap lyfter fram hur centrala begrepp omförhandlas i nya sammanhang och hur olika material ställer olika slags frågor om verkets tillkomst och identitet. "Avant-texten" får i film ett vidgat innehåll eftersom gränserna mellan förstudier, efterbearbetning-

ar och senare versioner ofta suddas ut och den diakrona utvecklingen samspelar med en synkron utvidgning i parallella stadier (där exempelvis ett kollektiv av filmarbetare arbetar med olika former av förarbeten). Filmens rörliga bilder i samspel med ord, ljud och musik gör också att mediala dimensioner och adaptation från verbala till visuella uttrycksformer ställs i förgrunden. Dessa förskjutningar visas på ett egenartat sätt i Bergmans verk där mediernas materiella aspekter blir centrala och meningsbärande aspekter av verket, något som blir tydligt i hur den illustrerade dagbokscenen i Bergmans *Scener ur ett äktenskap* speglas i anteckningsbokens estetiska uttryck. Den faktiska anteckningsboken som avant-texte skapar som filmens iscensättning av dagbokens skrift ett samspel mellan tidsliga och rumsliga nivåer och estetiska uttrycksformer.

En jämförelse mellan Ekelöf och Bergman visar hur skriftens transformationer tar sig olika former i olika individuella konstnärskap inom olika medier och konstformer. Hos både Ekelöf och Bergman är anteckningsboken en ständig följeslagare i den skapande processen och det är ofta i mötet mellan pennan och anteckningsboken som idéer till verk uppstår. Denna likhet blir en utgångspunkt för att förstå olikheterna mellan dessa två skapare: Ekelöfs anteckningsböcker följde med honom under hela livet och gav direkta uppslag till nya dikter som omarbetas i olika stadier; Bergmans anteckningsböcker blir en öppen form i samspel med alla de konstformer och medier han arbetade inom. Bergman sedd genom Ekelöf och vice versa öppnar mot en problematisering av verkbegreppet hos båda. Om inte begreppet vore ett sådant monstrum kunde man tala om en *inter-avant-textualitet*, konstitutiv för all kreativ verksamhet, men särskilt betydelsefull för konstnärer som Bergman och Ekelöf för vilka arbetsprocessen inbegrep ett intensivt inre samtal, en kreativ process med pappret som scen.

Den genetiska kritikens öppning mot fil-

mens interdisciplinära fält, med flera medier i samspel och där verkets gränser luckras upp än mer, kan också mana till nya perspektiv på den dynamiska processen inom litteraturen. Att dessa frågor är relevanta – om än inte helt nya – visar dagens spridning av konstnärliga verk genom nya mediala versioner i form av digitala hypertexter, ljudböcker och e-böcker. Dagens pocketböcker börjar dessutom alltmer likna filmens dvd-utgåvor med extramaterial och intervjuer. Den genetiska kritikens styrka

som kritisk disciplin ligger visserligen inom ramen för den enskilda konstnärens kreativa projekt, där man kan följa den skapande processens pendlingar mellan fram- och tillbakablickande, mellan olika konceptioner av verket. Men inriktningen mot ett vidare verkbegrepp inbjuder i dag inte desto mindre till en uppmjukning av verkets gränser, vilket också ibland innebär att man omvärderar författarsubjektet.

Noter

- 1 Jfr Jerome Jerome McGann, *The Beauty of Inflections. Literary Investigations in Historical Method and Theory*, Oxford: Oxford University Press, s. 114f. I relation till begreppet verk är texten, enligt McGann, den materiella sekvens av tecken utifrån vilken vi kan studera ett verks "produktiva (och reproduktiva) process". För en vidare utläggning av denna textsociologiska syn på litteraturen, se *The Textual Condition*, New Jersey, Princeton: Princeton University Press, 1991.
- 2 På svenska har genetisk kritik tidigare diskuterats av Hans Walter Gabler, "Textkritikens uttydningskonst", i O.E. Haugen, C. Janss, T. Modalsli (red.), *Filologi og hermeneutikk*, Oslo: Solum, 2007, s. 57–80. Mera kortfattat aktualiseras den genetiska kritiken i Jon Viklund, "Modernism i rörelse. Harry Martinson och den poetiska processen", *Sammlaren*, årg. 129, 2008, s. 188–217.
- 3 Det finns flera beskrivningar av den genetiska kritikens framväxt och idémässiga bakgrund som riktar sig till en engelskspråkig publik. Se t.ex. Louis Hay, "Genetic Criticism: Origins and Perspectives", i J. Deppman, D. Ferrer & M. Groden (red.), *Genetic Criticism. Texts and Avant-textes*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004, s. 17–27. För en mera kritiskt inriktad introduktion, se Laurent Jenny, "Genetic criticism and its Myths", i M. Contat, D. Hollier & J. Neefs (red.), *Drafts. Yale French Studies*, 1996:89, s. 9–25.
- 4 För exempel på dessa typer av genetisk kritik, se *Genetic Criticism. Texts and Avant-textes*, 2004, med artiklar av Jean Bellemin Noël (psykoanalys), Raymonde Debray Genette (narratologi), Catherine Fuchs (lingvistik).
- 5 Daniel Ferrer, "Production, Invention, and Reproduction. Genetic vs. Textual Criticism", i E. Bergmann Loizeaux & N. Fraistat (red.),

- Reimagining Textuality – Textual Studies in the Late Age of Print*, Madison: The University of Wisconsin Press, 2002, s. 55.
- 6 Vissa företrädare för *critique génétique* gör terminologiska distinktioner mellan exempelvis *écriture*, i regel manuskriptens levande skrift, och *texte*, den alfanumeriska sekvens som är färdig för konsumtion. Se exempelvis Louis Hay, "L'écriture vive", i *Les Manuscrits des écrivains*, Paris: CNRS Editions, Hachette, 1993, s. 27. Vi ser ingen anledning till sådana distinktioner. Utifrån verkets synpunkt är all text instabil, om än på olika sätt.
 - 7 Jean Bellemin-Noël, *Le texte et l'avant-texte. Les brouillons d'un poème de Milosz*, Paris: Larousse, 1972.
 - 8 Louis Hay, "Does 'Text' Exist?", övers. M. Jocelyn & H.W. Gabler, *Studies in Bibliography*, 1988:41, s. 75.
 - 9 Hans Walter Gabler, "The Text as a Process and the Problem of Intentionality", i *TEXT* 3 (1987), s. 112.
 - 10 Också inom det textkritiska fältet finns forskare som omprövat den editionsfilologiska praktiken utifrån en omvärdering av intentionsproblematiken, i synnerhet en inflytelserik forskare som J. McGann; jfr Johan Svedjedals diskussion av anglosaxisk textkritisk debatt och hans uppdelning mellan intentionalist och textsociologer i "Textkritisk litteraturteori. Några linjer i svensk och anglosaxisk textkritisk debatt", i *Textkritik. Teori och praktik vid edering av litterära texter*, Stockholm: Svenska Vitterhetssamfundet, 1991, s. 42–78. Senare, för att undvika felslutet att textsociologer inte tar hänsyn till författarens intention, har Svedjedal ändrat termerna till "traditionalister" och "textsociologer". Se "Hennes levande text. Victoria Benedictsson i textkritisk belysning", *Språk och stil*, NF 19, 2009, s. 60. Här beskrivs, i termer som påminner om den genetiska kritiken, konstverket som en process innefattande konstnärens flöde av idéer och omarbetningar snarare än en färdig och beständig artefakt.
 - 11 Jean Bellemin-Noël, *Le Texte et l'avant-texte: Les Brouillons d'un poème de Milosz*, 1972. Jfr också "Psychoanalytic Reading and the Avant-texte", i *Genetic Criticism. Texts and Avant-textes*, 2004.
 - 12 Ferrer, "Production, Invention, and Reproduction. Genetic vs. Textual Criticism", 2002, s. 57.
 - 13 Jfr t.ex. hans tal om det ofullbordade och det "ständigt bortflyende" som det bestående i Bertil Malmbergs författarskap, något som lika gärna kunde vara en självkaraktäristik: *Bertil Malmberg. Inträdestal i Svenska Akademien*, Stockholm: Norstedts, 1958.
 - 14 Se Carl Olov Sommar, *Gunnar Ekelöf. En biografi*, Stockholm: Bonniers, 1989, s. 349. Citatet hämtar Sommar från *Röster i radio* 1951.
 - 15 Bengt Landgren, "Fragmentet, cirkeln och spegeln. En omläsning av Ekelöfs Djävulspredikan", i *Odysseus vid masten och Procyons galna hund. Populärvetenskapliga föreläsningar och seminarier*, Uppsala: Litteraturvetenskapliga institutionen, 1992, s. 89–171. Den sista omarbetningen av dikten bevaras i Ekelöfs arkiv, Gunnar Ekelöfs samling, Börje Cronholms exemplar, UUB.
 - 16 Se t.ex. Staffan Bergsten, "Sommarnatten. En Ekelöfdikts tillkomst och struktur", *Sammlaren* årg. 90, 1969; Bengt Landgren, *Den poetiska världen. Strukturanalytiska studier i den unge Gunnar Ekelöfs lyrik* (Historia litterarum, 11), Uppsala: Acta universitatis Upsaliensis, Litteraturvetenskapliga institutionen, 1982; Erik G. Thygesen, *Gunnar Ekelöfs Open-Form Poem A Mölna Elegy. Problems of Genesis, Structure and Influence* (Historia litterarum, 15), Uppsala: Acta universitatis Upsaliensis, Litteraturvetenskapliga institutionen, 1985; Bengt Landgren, *Polyederns gåta. En introduktion till Gunnar Ekelöfs Färjesång* (Historia litterarum, 20), Uppsala: Acta universitatis Upsaliensis, Litteraturvetenskapliga institutionen, 1998. Jfr också Anders Mortensens avhandling *Tradition och originalitet hos Gunnar Ekelöf*, Stockholm/Stehag: Symposion, 2000, som i sin analys av "katakombmålning" erbjuder ett fint exempel på hur tidigare versioners grafiska utformning kan problematisera en etablerad bild och förståelse av en dikt, s. 93ff. Ekelöfs kända dikt "Samothrake", som finns i flera starkt divergerande versioner, har ofta diskuterats med avseende på variansen, ibland på ett överlappande sätt. Jfr fr.a. Sverker Ek, "Visionen av seger i mörk tid. Gunnar Ekelöfs dikt Samothrake och andra världskriget", *I dialog med texten. Nio essäer*, Hedemora: Gidlund,

- 2005, s. 154 ff; Ann Lundvall, "Gunnar Ekelöfs dikt 'Samothrake' och segergudinnan *Nike från Samothrake*", *Samlaren*, årg. 127, 2006, s. 232–282. Faksimiler av versionerna har publicerats i Ingmar Stenroth, *Gunnar Ekelöfs Samothrake*, Göteborg, 1981.
- 17 Dessa frågor diskuteras utifrån textkritiska och editionsfilologiska utgångspunkter i två föredrag: Paula Henrikson, "Textflöden. Den sociala vändningen i nyspråklig editionsteori", föredrag 2009, artikel under publicering i antologi om editionsfilologi, red. Gunhild Vidén, Karin Hult & Christina Thomsen Thörnqvist; Jon Viklund, "Ekelöf and the rustle of language. The Genesis of the Text and the Materiality of Swedish Lyrical Modernism", föredrag från 2009, som är avsedd att publiceras som artikel (inskickad för peer review).
- 18 Utgivaren Reidar Eknær ser i regel Ekelöfs sista ändringar i varje text som uttrycket för författarens slutgiltiga intention. I sin kommentar raljerar han över sina kollegor bland kritiker och utgivare som inte har tagit i beaktande exempelvis Ekelöfs ändringar i ovan nämna anteckningar till *Vägvisaren till underjorden*: "Att ingen tidigare beaktat dessa hans korrigeringar och kommentarer visar att hans självkritik var betydligt större än hans kritikers, utgivares och översättares observans." Det ska sägas att Eknærns utgåva – som på många sätt är användbar för alla Ekelöfforskare – fick skarp kritik när den utkom. Den har inte desto mindre erövrat en central plats i forskningen och används i avhandlingar och andra vetenskapliga artiklar.
- 19 Siegfried Scheibe, "Einige grundsätzliche Vorüberlegungen zur Vereinheitlichung von Editionen", i L. Hay & W. Woesler (red.), *Edition et Manuscripts. Probleme der Prosa-Edition*. Akten des mit Unterstützung des Centre National de la Recherche Scientifique und der Deutschen Forschungsgemeinschaft veranstalteten französisch-deutschen Editorenkolloquiums Paris 1983, Bern: Peter Lang, 1987, s. 177–189.
- 20 Om Ibsen som "Kopfarbeiter", se Christian Janss, i *Nordisk tidskrift*, årg. 82, 2006:4, s. 28of.
- 21 Versionen som förekommer i *Vägvisare till underjorden* kommenteras på flera ställen. Se t.ex. Bengt Landgren, *Ensamheten, döden och drömmarna. Studier över ett motivkomplex i Gunnar Ekelöfs diktning* (Studia litterarum upsaliensia, 7), Stockholm: Scandinavian University Books, 1971, s. 272 ff., 281f.; Anders Olsson, *Gunnar Ekelöf*, Stockholm: Natur och kultur, 1997, s. 56.
- 22 Jfr t.ex.: "Jag vill till en plats där drömmen om liv är beständig / I detta land är varje vinter en påminnelse / om att vår dröm att leva blir alltmer eländig". Gunnar Ekelöfs samling, XV. *Vägvisaren*, utkast, 2, bl. 33, UUB.
- 23 Siffrorna i vänsterkanten refererar till arkivbildaren Reidar Eknærns numrering av utkast. Eknærns ordning är inte alltid invändningsfri, men i detta fall finns ingen anledning att ordna om utkast. Transkriptionen är förenklad och endast strykningar och tillägg markeras. Eftersom förändringar i radbrytningen inte kommenteras har vi av utrymmes- och äskädlighetsskäl tillåtit oss trycka ihop texten (radbrytningar markeras med "/"). Manuskripten citeras från Gunnar Ekelöfs samling, XV. *Vägvisaren*, utkast, 2, UUB. Kommentaren till dessa rader tar med nödvändighet inte hänsyn till dikterns vidare kontext och menings-sammanhang i varje utkast eller, i de två sista versionerna som här presenteras, till publiceringskontexten. Dessa vidare kontexter bör annars givetvis beaktas i analysen.
- 24 Som Janet Staiger påpekat utarbetas den mer eller mindre likriktade modellen för den klassiska Hollywoodfilmens manuskript fram under 1910-talet som en form av "blueprint" för långfilmens format och därmed som ett steg i standardiseringen av filmberättandet som sådant. Janet Staiger, "Blueprints for Feature Films: Hollywood's Continuity Scripts" i T. Balio (red.), *The American Film Industry*, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985, s. 173–93.
- 25 Det emotionella diagrammet från *Top Gun* visades av Janet Staiger i föreläsningen "Screenwriting as Blueprint" på konferensen *Screenwriting: History, Theory and Practice*, Köpenhamn, september 2010.
- 26 Thomas Elsaesser, *Metropolis*, London: BFI, 2000, s. 11–22.
- 27 Jean-Loup Bourget och Daniel Ferrer, "Introduction" i *Genesis: Cinéma*, 2007:28.
- 28 Jean Cocteau, *La Belle et la Bête: Journal d'un Film*, Paris: Edition du Rocher, 1958, 2003.

- 29 Pierre Paolo Pasolini, "The Scenario as a Structure Designed to Become Another Structure" i *Wide Angle* 1978:1.
- 30 Bourget och Ferrer 2007, s. 10f.
- 31 Rick Altman, "General Introduction: Cinema as Event", i R. Altman (red.), *Sound Theory, Sound Practice*, New York/London: Routledge, 1992, s. 1–14.
- 32 För en diskussion om problem och nyorientering inom adaptionsteorin, se Thomas Leitch, *Film Adaptation and Its Discontents*, Baltimore: The John Hopkins University Press, 2007. För en teoretisering av skriftliga förlagor till film som nytt filmvetenskapligt fält, se Steven Maras, *Screenwriting: History, Theory and Practice*, London: Wallflower Press, 2009.
- 33 Koskinen diskuterar såväl det interartiella samspellet mellan film och teater i Bergmans skapande (framför allt i *Allting föreställer, ingenting är: Filmen och teatern – en tväretetisk studie*, Stockholm, Nya Doxa, 2001) som skriftens roll i Bergmans verk (framför allt i *I begynnelsen var ordet: Ingmar Bergman och hans tidiga författarskap*, Wahlström & Widstrand, 2002). I den senare, liksom i den nyutkomna *The Silence: Pictures in the Typewriter, Writings on Screen*, Washington: University of Washington Press, 2010, integreras också de skrivna dokument som nu finns i arkivet i diskussionen. För nya intermediala perspektiv, se M. Koskinen (red.), *Ingmar Bergman Revisited: Performance, Cinema and the Arts*, London: Wallflower Press, 2008.
- 34 Koskinen, *I begynnelsen var ordet*, 2002.
- 35 Totalt 61 anteckningsböcker är katalogiserade i arkivet.
- 36 Ingmar Bergman har också, i mindre utsträckning, skrivit mer traditionella dagböcker som inte på samma sätt innehåller utkast till idéer. Här kommer emellertid endast arbetsböckerna att behandlas.
- 37 Philippe Lejeune, *Signes de vie: Le pacte Autobiographique 2*, Paris: Seuil: 2005, s. 78ff. och s. 85ff.
- 38 Lejeune teoretiserar dagboken (både publicerade och privata opublicerade) som genre i ett flertal verk, se exempelvis *Signes de vie*, 2005, och, tillsammans med Cathrine Beugaert, i *Le journal intime*, Paris: Éditions Textuelles, 2006. För filmdagboken, se Laura Rascaroli, *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*, London: Wallflower, 2009.
- 39 Adam P. Sitney, "Autobiography in Avant-Garde Film", *Millennium Film Journal*, 1977–1978:1, s. 67.
- 40 För diskussion av filmmanuskriptet som "blueprint", se Maras *Screenwriting: History, Theory and Practice*, 2009, s. 117–129.
- 41 Arbetsbok 27 (*Viskningar och Rop och Scener ur ett äktenskap*).
- 42 Se Koskinen, *Allting föreställer, ingenting är*, 2001.
- 43 För diskussion av det "intima" som televisuell estetik hos Bergman, se Anna Sofia Rossholm, "Scènes de la vie conjugale d'Ingmar Bergman: la télévision et la mise en scène de l'intime", *Cinema and Cie: International Film Studies Journal*, 2010.
- 44 Till största del är detta material inte offentliggjort, med undantag av dokumentärfilmen *Ingmar Bergmans lekstuga* (Stig Björkman, 2010), där bilder från olika filminspelningar satts ihop med intervjumaterial med Bergman och skådespelare.
- 45 Ett klassiskt exempel på det förra är Peter Cowie, *Ingmar Bergman: A Critical Biography*, New York: Scribers, 1982. För ett mer teoretiskt problematiserande perspektiv, se Janet Staiger, "Analysing Self-fashioning in Authoring and Reception", i M. Koskinen (red.), *Ingmar Bergman Revisited: Performance, Cinema and the Arts*, London: Wallflower Press, 2007.
- 46 Se Rossholm, 2010.
- 47 Lejeune, *Signes de Vie*, 2005, s. 66ff.
- 48 Julian Jebb, "Ingmar Bergman's Scenes from a Marriage", *Sight and Sound*, 1974:44.

Summary

*Transformations of the Work:
Ekelöf, Bergman, and Genetic criticism*

This article discusses genetic criticism as an interdisciplinary field of study, focusing on its application in the analysis of film and literature. Genetic criticism analyses works of art as textual histories, placing particular emphasis on the creative process, rather than the “final” state of the work. The object of study is the “avant-texte”; traditionally understood as the critical reconstruction and examination of author’s drafts, manuscripts, proofs, and other kinds of annotations. Over the past few years, the application of genetic criticism has expanded to include a variety of media and art forms; this article discusses the implications of these new interdisciplinary perspectives. The article presents a general theoretical introduction to genetic criticism, followed by two case studies involving the works of Gunnar Ekelöf and Ingmar Bergman. In both cases, the key concept of the “avant-texte” is discussed; however, in the study of film, the diachronic relation between “text” and “avant-texte” is reevaluated. Here, the intermedial dimension of the filmic text is reinforced, and issues pertaining to media materiality and technological media in film aesthetics alter the conception of “original”, “copy” and “version”.

There are a number of similarities and differences between Ekelöf and Bergman as writers and creators. Both use older drafts and notebooks extensively and, in both cases, the process of invention seems to emerge in the very material process of writing. Yet, Bergman’s notebooks are clearly focused, and may be regarded as an open genre suggesting new forms of mediation. By contrast, Ekelöf’s continuous drafting of the same poem may be regarded both as a method of writing and a special trait in the author’s poetics. Ekelöf and Bergman both exemplify media-specific processes of creation, the various aspects of the “avant-texte”, and the ways in which the “avant-texte” suggests different aesthetic approaches to the work of art and artistic creation.

Keywords:

Genetic Criticism, Revision, Writing processes, Film, Gunnar Ekelöf, Ingmar Bergman