

BOKEN OM BÖCKER I MEDIEÅLDERN

av Magnus Persson

Persson (1968) är docent och universitetslektor i svenska vid Lärarutbildningen, Malmö högskola. Disputerade 2002 på avhandlingen *Kampen om högt och lågt: Studier i den sena nittonhundratalsromanens förhållande till masskulturen och moderniteten*. Hans senaste bok heter *Varför läsa litteratur? Om litteraturundervisningen efter den kulturella vändningen* (2007). Persson är även verksam som kritiker i *Svenska Dagbladet*.

Ända sedan litteraturen förlorade sitt »fiktionsmonopol« i samband med de audiovisuella mediernas framväxt runt sekelskiftet 1900 har den litterära institutionen tvingats förhålla sig till en mer eller mindre akut legitimeringskris.¹ Svaren på de grundläggande frågorna om vad, hur och varför man skall läsa skönlitteratur har i ljuset av konkurrensen från andra medier fråntagits sina drag av självklarhet, en tendens som blivit än mer påträngande i vår tids visuellt orienterade, multimediala och digitaliserade medieekologi.²

Litteraturen har själv tematiserat sina förändrade villkor och legitimeringsmöjligheter i förhållande till mediekulturell förändring: från Goethes fascination för camera obscuran, via Thomas Manns meditationer över röntgenfotografiet och grammfonen, till Don DeLillos inträngande kartläggningar av televisionen eller Jan Kjaerstadts litterära utforskningar av datorskologi och digitala medier. Enligt medieteoriteter som Marshall McLuhan och Jochen Hörisch bedriver de skönlitterära författarna ett slags medieteknologiskt upplysningsarbete genom att inkorporera nya uttrycksformer som film, radio och television i sina verk.³ De nya mediernas egenskaper tycks framträda i skarpare belysning när de *remedierats* genom ett gammalt medium som litteraturen.⁴ Skönlitteraturen har alltså själv förhållit sig aktivt till legitimeringsfrågan och kopplat den till medieteknologiska förändringar.

I denna artikel vill jag belysa denna problematik med utgångspunkt i en specifik, men samtidigt svåravgränsad, diskursiv praktik: handböcker i konsten att läsa litteratur. Det är en heterogen praktik, som generiskt och stilistiskt befinner sig i spänningsfältet mellan manual, apologi och essäistik. Min övergripande frågeställning kretsar kring hur litteraturens och läsningens förändrade villkor i medieåldern bearbetas – eller inte bearbetas – av handböcker i läsning riktade till den läsande allmänheten.⁵ Urvalet begränsar sig i denna uppsats till en handfull nyare exempel.

Den form av handbok jag avser har karaktären av »en bok om böcker« och innehåller ofta explicita resonemang om nyttan eller viken av att läsa samt kommentarer till ett urval skönlitterära texter som antas styrka eller illustrera de argument för litteraturläsning som artikuleras. I en svensk/nordisk kontext är troligen Olof Lagercrantz *Om konsten att läsa och skriva* (1985) det mest kända exemplet på den typ av handbok jag vill kartlägga. Internationellt kan man konstatera att handboken i litteraturläsning sedan 1990-talet uppvisar en boom, särskilt i Nordamerika. Harold Blooms *How to Read and Why* (2000, svensk övers. *Hur du ska läsa, och varför*, 2001) hör till de mest uppmärksammade exemplen. En variant av handboken har visat sig särskilt vanligt förekommande: apologin. Inom loppet av ett par år runt millennieskiftet utkom i USA åtminstone ett tiotal böcker som i likhet med Glenn C. Arberys *Why Literature Matters* (2001) redan i titeln anknyter till en apologetisk tradition.⁶ Det explicita försvarstalet för litteraturen och läsningen är som bekant ingen ny företeelse utan har aktualiserats i olika skeden av historien då litteraturens värde har uppfattats som ifrågasatt. Sir Philip Sidneys *Defense of Poesie/Apologie for Poetry* (1595) och Shelleys *Defence of Poetry* (1821) torde höra till de mest kända exemplen.

En intressant fråga är varför handboken i litteraturläsning tycks uppleva en renässans just nu. J. Hillis Miller skriver i sin bok *On Literature* (2002), som själv är ett uttryck för denna trend, att tänkandet och teoretiserandet om litteraturen intensifieras i tider då dess värde är ifrågasatt. Boomen för modern litteraturteori inleds samtidigt som litteraturens roll i samhället uppfattas som alltmer försvagad. »If literature's power and role could be taken for granted as still in full force, it would not be necessary to theorize about it.«⁷ Detta ser jag som en fruktbar utgångspunkt när man skall närma sig handboken i litteraturläsning. Uppvisar handboken någon medvetenhet om hur littera-

turläsningens villkor samspelar med kulturella och medieteknologiska förändringar?

Som N. Katherine Hayles noterat ägnar litteraturvetenskapen sällan texters materialitet någon uppmärksamhet. Det dras en skarp gräns mellan textuella representationer och de teknologier som producerar dem. Men frågan om materialitet måste bli en av litteraturstudier- nas centrala frågor, för annars kan vi inte förstå hur litteraturen förändras under trycket av nya kommunikationsteknologier, hävdar Hayles.⁸ Liknande iakttagelser och rekommendationer är centrala inom den tyska litteratur- och medieteori som särskilt kommit att förknippas med Friedrich Kittler. I en uppsats med den symptomatiska titeln »Litteratur och litteraturvetenskap som ordbehandling« gör han följande på ett sätt triviala, men oftast förträngda reflexion:

Litteraturvetenskapen arbetar i samma medium som litteraturen. Den är en diskurs om en viss sorts diskurser och har vanligen formen av en bok om böcker. Denna märkliga närhet – otänkbar inom de exakta vetenskaperna och heller inte allmänt spridd inom kulturvetenskaperna – har ofta angivit de metodiska riktlinjerna.⁹

Denna inneslutning riskerar, skriver Kittler, att bli en kortslutning om inte den uttolkande blicken istället fokuserar »undersökningsobjektens materialitet och medialitet«.¹⁰ Som redan McLuhan var inne på kan medieteknologiska innovationer få oss att upptäcka nya saker om gamla medier. Den tryckta bokens »naturlighet« och »självklarhet« eroderar samtidigt som dess mediespecifika egenskaper och historicitet lättare kan uttydas.¹¹ I ljuset av dessa resonemang kan legitimeringsfrågan radikaliseras: Varför läsa just litteratur? Diskuterar handböckerna mediespecifika skillnader mellan olika praktiker för fiktionsförmedling? Visar handboken en medvetenhet om sin egen – och skönlitteraturens – materialitet eller naturaliserar den tryckta boken som medium? Diskuterar handböckerna vad litteraturen kan göra som inget annat medium kan? Jag har inte ambitionen att här ge några uttömmande svar på

dessa högst komplexa frågeställningar. Genom nedslag i några aktuella handböcker hoppas jag emellertid kunna teckna konturerna av en fascinerande och märkligt utforskad problematik. Handboken i konsten att läsa litteratur har för övrigt varken i Sverige eller internationellt ägnats någon mera systematisk genomlysning.

Nya medier, gamla tankefigurer

En viktig komponent i den kvalificerade eller »högre« litteraturens självförståelse under moderniteten har varit avståndstagandet från den kommersiella masskulturen.¹² 1900-talets olika audiovisuella medier – filmen, radion, televisionen – har ofta uppfattats som ett hot, och i en särskiljande manöver klassificerats som den genuina litteraturens »Andra«. En mängd undantag existerar naturligtvis, också där aversionen mot masskulturen varit som starkast, exempelvis inom delar av den litterära modernismen. Avsmaken för masskultur kunde hos en författare som T.S. Eliot gå hand i hand med en ambivalent men produktiv fascination för vissa av dess former: kriminalromaner, music hall, jazz etc. Jochen Hörisch sätter i *Ende der Vorstellung: Die Poesie der Medien* (1999) fingret på en intressant paradox i de skönlitterära författarnas mediekritik. Många författare lyckas i sina fiktiva berättelser tematisera litteraturens förhållande till andra medier på ett kreativt och nyfiket vis, men misslyckas ofta kapitalt när han eller hon uttalar sig i ämnet i essäform eller debattartiklar. Ett exempel utgörs enligt Hörisch av Peter Handke. Idealismen, nostalgien och förfallsretoriken bryter på något märkligt sätt lättare igenom när de lämnat fiktionens domäner. Det blir platt och gnälligt.¹³

Hur hanterar handboks författarna runt sekelskiftet 2000 arvet från de gamla masskulturkritiken? Reproduceras de sedvanliga litanerna om hot, förfall, ytlighet och nivellering eller försöker man se andra möjligheter i rela-

tionerna mellan gammalt (den tryckta boken) och nytt (audiovisuella och digitala medier)?

Harold Blooms elegiska hållning i *Hur du ska läsa, och varför* är långtifrån unik. Den ensamme läsaren av Västerlandets stora verk tillhör en stadigt krympande minoritet:

En barndom som i stor utsträckning ägnas åt att se på teve följs av tonår framför en dator, varpå universitetet får ta emot en student som knappast kommer att fördrå en enda antydning om att vi måste tåla vår bortgång hädan som vår ankomst hit: att mogna, det är allt. Läsningen går i kvav, och därmed förskingras en stor del av jaget.¹⁴

Bloom pläderar för en läsart han kallar den *djupa läsningen*. Legitimeringarna för denna aktivitet är i första hand existentiella – och definitivt inte sociala eller politiska. Läsning är en övning i ensamhet och handlar ytterst om en förberedelse för döden. Genom litteraturen lär vi oss att tala med, eller snarare avlyssna, oss själva. Det är givet, skriver Bloom, att detta är en handling som kräver mer av individen än vad umgänget med massmedierna gör:

Poeten Shelley [...] definierade vid ett tillfälle det poetiskt Sublima som en erfarenhet som förmådde läsaren att avstå från lättsammare nöjen och söka mer svåråtkomliga nöjen. Eftersom läsningen av de bästa dikterna, novellerna, romanerna och skådespelen ofrånkomligen utgör ett mer svårtillgängligt nöje än det mesta av det som furneras visuellt av teve, film, och videospel är Shelleys definition av avgörande betydelse för denna bok. (s. 125 f.)

Vi finner hos Bloom ett par ständigt återkommande ledmotiv i tänkandet om litteraturens förhållande till medierna. Det första är den starka dualismen. Litteratur och massmedier konstrueras dikotomiskt: djup/yta, skrift/teknologi, svårt/lätt. Denna konstruktion innebär att litteraturens egen karaktär av medium och teknologi maskeras eller osynliggörs och att frågor om texters materialitet kan avvisas som irrelevanta. Det andra ledmotivet handlar om kausalitet – litteraturens försvagade ställning antyds vara *orsakad* av de nya medierna. Förhållandet mellan gamla och nya medier

framställs som renodlat antagonistiskt och statiskt. Den samtida medieekologins komplexa och mångskiftande relationer mellan skrift, bild och ljud tas inte i beaktande. Som Hayles skriver är dessa relationer »as diverse and complex as those between different organisms coexisting within the same ecotome, including mimicry, deception, cooperation, competition, parasitism, and hyperparasitism«. ¹⁵ Tanken att litteraturen och läsningen också skulle kunna befruktas av de omgivande medierna övervägs aldrig av Bloom. Det tredje ledmotivet handlar om en fundamental diskrepans mellan sätten att läsa litteratur respektive nya medier (och påminner om den paradox Hörisch noterade vad gäller de skönlitterära författarnas mediekritik). Å ena sidan har vi en sensibel och ytterst skicklig textläsare som är vaksam på varje detalj och nyans i de litterära verk som anförs och diskuteras. Å andra sidan har vi en »läsare« av mediekulturen som bryter mot varenda regel för den djupa läsningens praktik och i stället låter sig nöja med grova, schabloniserade och generaliserande karakteristiker.

Dessa drag återfinns också i ett par av de senare svenska exemplen på handböcker. Lars Bäckströms *Att läsa litteratur* (1995) inleds med konstaterandet att »Läsning är en enskild verksamhet, som behöver försvaras i vår tid.« ¹⁶ Lite längre fram pekas, för dem som inte redan listat ut det, de skyldiga ut. Massmedierna har blivit vår tids schamaner och präster och:

Om man säger att detta varit kultur för massorna, kultur för att få dem att tänka enhetligt eller inte tänka alls, är det bara en del av sanningen, men en ganska stor del. Jag tror att det moderna utbudet via TV, skvalradio, skivor och ljudband har ungefär samma funktion – som alltså, påstår jag, kan vara att hindra folk från att tänka själva. (s. 12)

Ett par nya motiv dyker upp här. Den individuella receptionen kontrasteras på ett värdeladdat sätt mot den mera kollektiva receptionen av massmedierna där det förstnämnda associeras med självständighet och det sistnämnda med likriktning och omyndigförklaring.

Carl-Göran Ekerwalds *Läsa innantill och bli en annan: Om skönlitteraturens nytthet* (2006) påminner på flera sätt om Blooms bok.¹⁷ Också för Ekerwald är legitimeringarna av litteraturläsningen primärt formulerade i existentiella och individuella termer. Litteratururvalet är, med undantag för den sufiska diktningens framskjutna plats, västerländskt och nationellt. Litteratur handlar om det autentiskt mänskliga och kan fungera som en tröst inför döden. Litteraturen stimulerar fantasin, erbjuder levnadsvisdom och vidareför kulturarvet. Också för Ekerwald är litteraturläsning en verksamhet som hotas av den samtida mediekulturen. Om Bloom var elegisk blir emellertid Ekerwald snarare apokalyptisk:

Att prenumerera på tidningar, slå på TV och radio är att släppa in främmande element. Man vänjer sig. Man ser inte vilken verkan det kan ha på ens nervsystem. Först när man en längre tid avhållit sig från medierna upptäcker man hur störande de egentligen är.

Jag vet att det i världen pågår krig, mord, våldtäkter, misshandel hela tiden. Varför ska jag låta medierna pränta in detta faktum i mig dagligen?

Vi är sensationslystna. Vi blir uppregade. Vårt intresse för det perversa maskerar vi med låtsad indignation och allvarligt framförda krav på åtgärder. Civilisationen är cloaca maxima. (s. 163)

Masskulturkritiken har historiskt sett ofta varit bärare av dystopiska visioner. Att medierna får förkroppsliga det onda och beskrivs med en metaforik som leder tankarna till sjukdom, smuts, förfall, upprepningstvång och sexuell avvikelse är väldokumenterat.¹⁸ Litteraturläsning får med en sådan kultursyn karaktären av motståndshandling. En intressant fråga, som jag inte har möjlighet att här fördjupa mig i, är hur handböckerna konstruerar sina modelläsare eller ideala målgrupper. Vilka egenskaper och värderingar förutsätter handboks författaren att läsaren har? Vem försöker författaren, i det här fallet Ekerwald, att övertyga? Vänder sig handboks författaren till de redan frälsta riskerar en paradox att infinna sig: Den vana och passionerade litteraturläsaren behöver inte bringas

insikt om läsningens värden. Vänder sig författaren till den ännu inte invigde uppstår en annan potentiell svårighet. En läsare som behöver övertygas om litteraturens värde men som inte delar författarens syn på kulturen och medierna riskerar att känna sig alienerad.

Snabba medier och långsamma böcker

Frågan om *hur* man skall läsa litteratur är, föga förvånande, en av de centrala i handböckerna. Den grundläggande distinktionen handlar om läshastigheten: Skall man läsa snabbt eller långsamt? Som Olof Lagercrantz påpekar i *Om konsten att läsa och skriva* (1985) råder här en påfallande konsensus: »Går man till fackfolk rekommenderar de samtliga långsam, eftertänksam, klarvaken läsning.«¹⁹ Detta gäller också handboks författarna. Men den i handböckerna gängse dikotomin mellan snabb och långsam läsning är tveeggad och kan leda till motsägelser. Den snabba läsningen förknippas ofta explicit eller implicit med medierna. Medier är snabba och böcker är långsamma – och detta måste respekteras. Om litteraturen läses för snabbt upphör den att vara litteratur – och blir ett medium! Samtidigt associeras den snabba läsningen med barndomens läsning – betraktelser över tidiga läserfarenheter är snudd på obligatoriska i handböckerna. Barndomens läsning kodas genomgående positivt – men ses också som ett stadium av förlorad oskuld som man varken kan eller bör återvända till som vuxen. Snabbhetens förknippning med både mediernas ytliga bildflimmer och barndomens förtrollade läsning skapar motsägelsefulla och ambivalenta hållningar till frågan om hur man skall läsa.

I *Där man aldrig är ensam: Om läsandets konst* (1999) placerar Merete Mazzarella in litteraturen och konsten i en »långsamhetens kultur«.²⁰ Denna kultur kontrasteras implicit och explicit mot ett mediasamhälle som pre-

mierar snabbhet och effektivitet och som har glömt bort vad man skall ha litteraturen till:

En författare som just hade fått ett treårigt statsstipendium blev intervjuad i TV. »Hur många böcker tänker du hinna skriva under den här tiden?« ville den ganska gröna intervjuaren veta. Författaren svarade att han planerade att arbeta på ett och samma projekt hela tiden och att det var mycket osäkert om han överhuvudtaget skulle bli klar innan stipendiet gick ut. »Men får du inte alls dåligt samvete av att inte bli färdig?« undrade intervjuaren. »Nej, varför det?« undrade författaren och rätade på ryggen. »Jag får väl lov att söka nya stipendier. Mitt arbete tar den tid det tar och det kräver absolut närvaro. *Absolut närvaro* är en bristvara i dagens värld.« Intervjuaren nickade respektfullt och tackade. (s. 209)

Lite längre fram i boken, i en ny anekdot, över-sätter Mazzarella sensmoralen i ovanstående passage till att också gälla läsning:

Charkuteribrådet i min kvartersbutik, en äldre, kraftig dam, stod och skar upp medvurst åt mig. Plötsligt sa hon: »Vet ni vad, jag håller på och läser Tibetanska dödsboken. Den finska översättningen är så fin.« Jag försökte låta bli att visa min förvåning – vem är jag att ha förhandsföreställningar om vad mitt charkuteribråde kan tänkas läsa? – så jag sa: »Den har jag inte läst.« Tanten fortsatte att skära och sa: »Man ska läsa den långsamt. Men så är det ju med alla bra böcker.« Också hon representerade långsamhetens kultur. (s. 223 f.)

Ekvationen medier = snabbhet = ytlighet är som sagt en återkommande tankefigur i handböckerna och det är därför knappast överraskande att den privilegierade metoden att läsa blir den långsamma. Men också den svunna barndomens så avgörande läsoplevelser beskrivs alltså med ord som snabb, uppslukande, naiv, inlevelsefull. Handboks-författarna har olika strategier att hantera denna potentiella paradox. Omläsning heter en sådan ofta återopad strategi. Lagercrantz berättar om hur han som ung »vildläste« och att det aldrig föll honom in att man kunde läsa om en bok. Men omläsningen gör det möjligt att »stanna upp vid särskilt vackra och meningsfulla avsnitt. Vi

behöver inte skynda oss ty vi vet fortsättning-
en« (s. 22). Denna strategi tillåter den snabba läsningen – under förutsättning att den följs av en långsammare och mera begrundande omläsning.

Bloom förespråkar, liksom Ekerwald, omläsning, memorering och högläsning som vägar till den djupa läsningen. Samtidigt spökar det barnsliga sättet att läsa i hans egen text. Det representerar en förlorad oskuld som den erfarna – och professionella – läsaren bara kan drömma om. Barnets sätt att läsa utmålas på en del ställen rentav som den ideala läsarten: »Hur bör man läsa *Lysande utsikter*? Med hjälp av de allra mest grundläggande elementen i ens egen rädsla, ens eget hopp, ens egen ömhet: som om läsaren skulle ha blivit ett barn på nytt« (s. 172). Men Bloom tvingas på ett annat ställe erkänna att han inte längre förmår att »läsa en roman riktigt på samma sätt som för ett halvsekel sen, då jag förlorade mig själv i det jag läste« (s. 196). Med en anspelning på Schiller karakteriseras den vuxne läsarens försök att läsa naivt och odla »inkännandets nöjen« som förvisso fullt legitimt – men dömt att förvandlas till något sentimentalt (s. 208).

Ekerwald beskriver inlevelsefullt »den första tidens lyckliga, rusiga läsperiod« (s. 15). Genom frosserierna i lånade och trasiga häften med »rafflande berättelser om Texas Jack« kunde den unge läsaren genom sin uppslukande och identifikatoriska läsning själv transformeras till hjälte eller bandit. Ekerwalds skildring är inte befriad från ett visst mått av nostalgi, men trycker hårdare än Bloom på *skumläsningens* faror:

En skumläsare frågar inte efter »stämning«. Han eller hon är på jakt efter svar på frågan »hur ska det gå?« [...] Det är behovet som avgör läsförmågan. Den som söker spänning eller kåthet klarar sig bra med att skumläsa. Den som fått lust på något annat, får lov att minska läsfarten och vara mer uppmärksam. Den poetiska sidan i texten, bilderna, musiken, antydningarna förutsätter en viss koncentration. (s. 17)

Skumläsningen associeras starkt med populärlitteratur (spänningsromaner och pornografi) och barn/ungdomar. Den snabba läsningen förknippas också med ett *kroppsligt* sätt att läsa. Spänningen gjorde den unge läsarens ögon »stora, vidöppna« och jakten efter »otuktiga partier« gjorde honom sexuellt upphetsad. (s. 16 f.) Som Karen Littau visar i sin genomgång av litteraturteorins historia under 1900-talet är det just de kroppsliga aspekterna av läsandet som konsekvent tycks marginaliseras, exkluderas eller ignoreras till förmån för tolkningen av texters mening. I centrum står »sense-making« och inte »sensation« eller »affect«. ²¹ Det kroppsliga förknippas bland annat med känslor, inlevelse och kvinnlighet på ett sätt som också avlägsnar det från den legitima litteraturen och närmar sig masskulturens och mediernas förhatliga lockelser. ²² Littau poängterar att det inte bara är läsarens och läsaktens kroppslighet som behandlats på detta sätt utan även den litterära artefakten själv. Litteraturen har också en »kropp« som består av en uppsättning historiskt varierande materiella egenskaper (manuskript, kodex, hypertext o.s.v.). Även denna kropp har betraktats som mindre relevant. ²³

Hos Bloom och Ekerwald kunde man notera en påfallande ambivalent inställning till den snabba läsningen. Idealisering och nostalgiska kolliderade med mera kritiska impulser. I mitt nästa exempel hittar man emellertid ett entydigt avvisande. Arne Melbergs *Läsa långsamt: Essäer om litteratur och läsning* (1999) håller vad titeln utlovar. ²⁴ Till skillnad från exempelvis Bloom, som får problem att själv praktisera sin förordade djupläsning eftersom hans urval av litterära exempeltexter är så stort och dessutom har vissa anspråk på representativitet, så lever Melberg som han lär. Efter den inledande programförklaringen där läsarten *långsam läsning* utreds följer ett antal essäer om bland andra Ekelöf, Rilke och Proust, som demonstrerar (eller översätter) den långsamma läsningens frukter i skrift. Att Melberg verkli-

gen menar allvar står klart i den första av dessa essäer, som inleds så här: »Två svenska kommatecken skall i det följande inrama ett tyskt tankstreck och en tysk punkt för att bearbeta en notoriskt svårhanterlig fråga, nämligen skiljetecken i dikt« (s. 25). Skiljetecknens olika poetiska funktioner och tolkningsmöjligheter i varsin dikt av Stagnelius, Hölderlin, Mörike och Sjöberg utreds sedan grundligt.

Vad kännetecknar då den långsamma läsningen? Melberg börjar med att kort diskutera tre litteraturteoretikers syn på läsning: Barthes, de Man och Fish. Gemensamt för dessa är enligt Melberg att de avvisar varje form av instrumentell legitimering. Läsning är inte ett medel för att få information eller insikter utan ett självändamål. »Läsning är varken annektering eller förmedling men snarare underkastelse: att läsa är att överge sig till det litterära i en text. Sådan är den *blotta* läsning som dessa tre kritiker prisar: läsningen *i sig*« (s. 11). Melberg lyfter sedan fram tre typfall av det han kallar litteraturkritikens vanligaste sätt att undgå läsning: parafrasen, egentlighetens jargong samt den biografiska historiseringen. Ingen av dessa läsararter inrymmer den långsamma läsningen:

Först vid den idisslande omläsningen kan man sätta litteraturens parentes om mening och referens för att i stället börja observera *hur* texten gör sig litterär. Och först vid omläsningen av omläsningen kan man kanske arbeta sig fram till textens unika karaktär av drabbande händelse, som är det momentana evenemang som jag tänker mig att varje text eftersträvar – och som läsningen arbetar för när (och om) den dröjer, väntar och tar om. (s. 16)

Denna, med Nietzsches underbara metafor, idisslande läsart kontrasteras sedan med den snabba läsningen, som i Melbergs utläggning inte bara kritiserar utan förnekas och definieras som ett slags *icke-läsande*.

Att läsa snabbt är att *sluka* litteraturen och faran med litteraturslukning har ju litteraturen själv upplyst oss om med *Don Quijote* och *Madame Bovary* som prominenta exempel. Snabbläsningen kan också liknas vid kedjerökning: den blir en manisk

vana där själva poängen är att varje konsumerad enhet skall vara ny men samtidigt den andra fullständigt lik. Att läsa långsamt är i gengäld att läsa tolkande, *kritiskt*, eftersom långsamläsningen förutsätter omläsning – ja, *är* omläsning – och därför per definition är en *reflexiv* handling. (s. 16)

Melberg sammanfattar: »att skumma, sluka, kedjeläsa är att inte läsa alls, åtminstone inte som litteraturen vill bli läst. Litteraturen vill bli läst för sin egen skull. Litteraturen är asocial och diktatorisk: den kräver läsarens underkastelse.« (s. 16 f.)

Melbergs plaidoyer för den långsamma läsningen är kompromisslös, kanske för kompromisslös. Är det verkligen så att all litteratur vill vara en unik och drabbande händelse? Och vill – eller kan – all litteratur bli läst *lento*? Förutsätter många litterära verk i stället inte en mycket mer varierad rytm och hastighet i läsandet? Intrigberättandet, som inte enbart hör hemma i populärlitteraturens eller mediernas fiktioner, bygger ju på att läsarens mest grundläggande narrativa begär aktiveras: Vad kommer att hända härnäst och hur kommer alltihop att sluta?²⁵

Intressant är också hur Melberg åstadkommer sin negativa kodning av den snabba läsningen. De bärande metaforerna skumma, sluka och kedjeröka leder tankarna till mat, konsumtion och tvångsmässigt beroende. Detta är ett vanligt förekommande, närmast klichéartat, bildspråk inom masskulturkritiken. Kopplingen mellan läsning och ätande är kanske i detta sammanhang den mest intressanta. Hos Melberg är denna koppling emellertid inte bara negativ – den långsamma läsningen karakteriserades ju som »idisslande«. Den snabba läsningen ringas också in med metaforer som leder tankarna till förtäring, men då av ett regressivt, infantilt och ohälsosamt slag: sluka och kedjeröka. Om denna negativa kodning skriver Janice Radway:

[T]he consumption metaphor equates the process of perception and comprehension with that of eating. Consequently, mass culture has regularly been

characterized as »predigested«, »pap« or »gruel« which is easily and commonly swallowed whole. [...] The only literature that can provide nourishment for the mind is that which refuses to be immediately comprehensible, that which forces the reader to create new codes with which to decipher its simple signs and complex structures.²⁶

Till skillnad från den snabba läsningen av lättsmälta eller färdigtuggade texter kräver den långsamma läsningen en disciplinerad läsare som har stark impuls kontroll och praktiserar uppskjuten behovstillfredsställelse. Melberg talar flera gånger om att läsaren måste *underkasta sig* texten. Är det rentav genom denna underkastelse som litteraturläsningen konstrueras som en unik aktivitet i en värld av snabba medier och flimrande bildskärmar? Hörisch lyfter fram denna tankefigur som en verksam komponent i de skönlitterära författarnas mediekritik. Botho Strauss till exempel, skriver på ett ställe att i en tid präglad av auktoritetsförlust är boken det enda medium som kräver att mottagaren sänker sitt huvud och sin blick: »Boken – det enda väsen som dagens människa ännu sänker blicken inför, måste sänka blicken inför! Alla andra högre makter blir omedelbart betraktade, utan skam och fruktan!«²⁷ Denna aura av auktoritet ses som konstitutiv för den tryckta boken och kontrasteras mot de omgivande audiovisuella medierna som alla, med Hörischs ord, kan betraktas som såväl anti-auktoritära som post-metafysiska. De nya medierna döljer inget och kräver ingen underkastelse. Allt som går att visa skall visas.²⁸

Men underkastelsen utgör bara ena sidan av den långsamma läsningen. Den rymmer också en frihet, som för Melberg markeras av läsaktens övergång i skrivande. På ett ställe blottar sig emellertid en intressant motsägelse i detta resonemang. Med Proust som exempel har Melberg arbetat sig fram till den konklusion som rör läsandets transformering till skrivande:

Skulle man utläsa en moral ur denna episod – och moralen hos Proust gränsar alltid till poetiken – så måtte det således vara: sluta läsa, börja skriva. Men

en så brutal sammanfattning stämmer ändå inte, ty för att bli skrivande (tillbakablickande, kritiskt reflekterande, avklarnad) måste man ju *samtidigt* vara läsande (spontan, naiv, fysisk, upplevande). (s. 22)

Attributen för *skrivandet* visar sig vara identiska med eller mycket snarlika de som tidigare tillskrivits den långsamma läsningen. Och i bestämningen av *läsningen* introduceras nu egenskaper som snarast leder tankarna till den tidigare negativa karakteristiken av det snabba läsandet. Intressant är även att den skrivande och läsande aktiviteten lyfts fram som samtida. Denna motsägelse visar inte bara, menar jag, att teorier om läsning ofta vilar på en grundläggande dikotomi mellan naiv (snabb) och kritisk (långsam) läsning, utan att ansträngningarna att entydigt privilegiera den ena läsarten riskerar att bli djupt problematiska.

Hillis Miller menar att denna dikotomi är av en aporetisk karaktär.²⁹ I stället för att välja den ena eller den andra läsarten borde man praktisera båda samtidigt. Genom den snabba och naiva läsningen respekteras och stimuleras läsningens magi; läsarens känsla av att oförmedlat vara transporterad till och delaktig i en annan värld. Genom den långsamma och kritiska läsningen avslöjas obarmhärtigt inte bara textens underliggande värderingar utan också de språkliga grepp som använts för att skapa illusionen av oförmedlad närvaro eller verklighet. Den ideala läsaren skall inte välja utan försöka göra båda sakerna samtidigt. Läsandets apori innebär ett erkännande av företagets nödvändighet – och omöjlighet. Hur skulle man kunna läsa naivt och kritiskt samtidigt?

Men måste dikotomin hanteras som en apori?³⁰ Litteraturens möjligheter att konstruera olika ideala läsarter är naturligtvis oändliga. En del verk vill inte bli lästa kritiskt (men löper alltså en risk att bli det). Andra kan omöjligen läsas naivt (och avvisas därför av en del läsare). Men många skönlitterära verk, inte bara modernistiska och postmodernistiska, uppmuntrar också det parallella bruket av både naiva och

kritiska läsarstrategier (Italo Calvinos *Om en vinternatt en resande* är ett paradexempel). Om man vidgar perspektivet från det snävt litterära och sätter in frågan om de två motsatta läsarterna i en samtida medieekologisk kontext öppnar sig kanske nya möjligheter.

Tongivande forskare inom fältet nya medier har explicit poängterat att relationen mellan läsarterna har förändrats i och med vårt alltmer intensiva umgänge med digitala medier av olika slag. Här handlar det inte om ett omöjligt val mellan det naiva/snabba och det kritiska/långsamma utan om en ständig pendling eller oscillering mellan det ena och det andra. Lev Manovich talar i sin inflytelserika bok *The Language of New Media* (2001) om framväxten av ett slags »meta-realism« som präglas av just en sådan pendelrörelse:

Like classical ideology, classical realism demands that the subject completely accepts the illusion for as long as it lasts. In contrast, the new meta-realism is based on oscillation between illusion and its destruction, between immersing a viewer in illusion and directly addressing her. In fact, the user is put in a much stronger position of mastery than ever before when she is »deconstructing« commercials, newspaper reports of scandals, and other traditional noninteractive media. The user invests in the illusion precisely because she is given control of it.³¹

Jay David Bolter och Diane Gromala går i sin bok om digital design ännu längre och lyfter fram oscilleringen mellan transparens (naiv, omedelbar) och reflexivitet (kritisk distans) som en fundamental komponent i umgänget med alla digitala artefakter.³² Om de nya medieteoretikernas hypoteser är rimliga infinner sig den mycket intressanta frågan om inte den förändrade relationen mellan läsarterna i användningen av digitala medier också skulle kunna färga av sig på sätten att läsa tryckt fiktion. Finns det några spår av detta i handböckerna?

Oscillering och remediering

En anledning till att den snabba läsningen ses som djupt problematisk är alltså att den förknippas med massmediernas höga hastigheter och obönhörliga produktioner av yta. Om litteraturen läses för snabbt riskerar den att förvandlas till ett medium. I en av de nyare svenska handböckerna har jag funnit något så ovanligt som ett bejakande av denna process. Anton Hagwalls och Anders Frostensons *Böcker som knäcker* (2003) är en personligt hållen bok med lästips till unga människor som »vill läsa mer, men som kanske inte alltid hittar vad de letar efter». ³³ Författarna poängterar att det inte handlar om böcker man måste läsa.

»Att läsa kan vara som att lyssna på musik, borde vara som att lyssna på musik, något som man gör för att man tycker om det.« (s. 4) Så lyder första meningen i vad som snabbt visar sig vara en eklektisk och godtycklig vandring genom framför allt den helt moderna litteraturhistorien. Boken består av korta recensioner, innehållsreferat och – symptomatiskt nog – *literator* över romaner som enligt författarnas mening knäcker, det vill säga är sköna, råttunga, rockar, kort sagt är väldigt bra. I kapitlet »Ung, kåt och misstänkt» behandlas »generationsromaner«, allt från Salingers *Räddaren i nöden* och Lundells *Jack* till Lena Anderssons *Var det bra så?* Under rubriken »Simsalabim« avhandlas bland annat fantasy och under »Noir« allt från Dostojevskij till *American Psycho*.

Denna handbok är ett utpräglat postmodernt och medialiserat specimen av »boken om böcker«. Litteraturen bryts genom en mängd nyare mediers olika mångskiftande prismor. Gamla klassiker får nytt liv för en ny generation genom att sammankopplas med allt från punk och hiphop, till droger och mer eller mindre kända TV-program och kultfilmer. Om språket i Vladimir Sorokins roman *Blått fett* heter det så här: »som när en påtånd Bruno K. Öjjer möter Sid

Vicious i en mangafilmm« (s. 34). Författarna beskriver för övrigt själva sin bok som »vårt bokblandband« (s. 5). Ett slags kulturellt och generationsmässigt översättningsarbete spelas upp framför läsarens ögon. Man får intrycket av en eklekticism som löpt amok. Gamla distinktioner är överspelade: mellan »högt« och »lågt«, mellan olika medier, mellan olika stilar och tidsperioder. Ibland sker detta gränsöverskridande på ett parodiskt sätt, som i följande koncisa och »uppdaterade« referat av Strindbergs *Röda rummet*: »Berättelsens huvudperson, Arvid Falk, är en dåtidens motsvarighet till dagens wannabees som kommer till stan för att gå på krogen och jobba med media. Självklart går det åt skogen.« (s. 108)

Det slående är att det till skillnad från i de andra handböckerna just är bokens karaktär av *medium* som skjuts i förgrunden. Genom liknelser och associationer iscensätter Hagwall och Frostenson en mångfald av remedieringar som konsekvent är inriktade på att tillskriva det gamla mediet boken egenskaper som normalt förknippas med nya medier. Handboken är ett »blandband« med popmusik. Att läsa borde vara som att lyssna på musik man gillar. Läsaren instrueras att förhålla sig till handboken som till en ärvd skivsamling: »ta det du gillar, skit i resten« (s. 5). Kopplingarna till den samtida mediekulturen fungerar som en uppmaning att låta sig bli uppslukad av litteraturen. Det handlar om att känna igen sig, hänge sig, njuta. Det handlar om immersivitet, inte om underkastelse och långsamma omläsningar.

Handbokens design förstärker intrycket av postmodernt *bricolage* med sin collageteknik, sin typografiska uppfinningsrikedom och sina hypertextuella korshänvisningar till andra avsnitt i boken, men också till andra mer eller mindre godtyckligt utkorade böcker eller filmer på ett visst tema. Texten är vidare icke-linjär. De olika avsnitten eller kapitlen kan läsas på ett sätt som inte är förutbestämt, som när man navigerar mellan länkarna på en webbsida eller bläddrar fram och tillbaka mellan texterna i

en populärtidskrift. Handboken uppvisar klara drag av det Bolter och Grusin kallar hypermedialitet (hypermediacy), det vill säga en betoning av och tydlig fascination för medier och medieringsprocesser.³⁴ De många och mångfacetterade remedieringarna gör ofrånkomligen läsaren uppmärksam på textens karaktär av konstruktion.

Böcker som knäcker är ett ovanligt exempel på hur handboken i litteraturläsning konsekvent arbetar med remediering och förbereder för en läsart som kännetecknas av oscillering mellan det immersiva och det reflexiva/distanserade. Handbokens målgrupp förutsätts vara väl förtrogen med den samtida mediekulturens former och koder. Att översätta ett medium till ett annat eller att flera medier aktiveras samtidigt som boken ses inte som något problematiskt utan snarare som en självklarhet. Denna, med Hayles ord, *hyperuppmärksamhet* kontrasterar starkt med den *djupa uppmärksamhet* som traditionellt förknippas med litteraturläsning.³⁵ Den djupa uppmärksamheten föreskrivs på inget sätt av Hagwall och Frostenson, snarare visas den med en ironisk gest fram som en kvarleva från en tid då den litterära bildningens status ännu var oanfrätt. I ett avsnitt som heter »Böcker som räcker« listas åtta böcker vars enda gemensamma nämnare är att de är över ettusen sidor långa. Listan föregås av följande text: »En lista över böckernas Long Island ice tea – långa, mycket, ofta för mycket. Med Krig och fred under armen och ett bokmärke som sticker upp från sidan 967 utstrålar man kunskap och uthållighet ...« (s. 111)

Hagwalls och Frostensons bok avviker alltså från de övriga handböckerna genom såväl sina många och iögonfallande remedieringar som sina ihärdiga försök att ladda litteraturläsningen positivt genom att närma boken till andra och nyare medier. Resonemang om litteraturens intermediala egenskaper förekommer förvisso också hos andra handboks författare, men har här en tendens att reduceras till frågan om filmatiseringar av litterära verk, till vilken

jag strax skall återkomma. Först vill jag bara kort nämna två exempel på hur intermediala frågeställningar kan bryta igenom på sätt som man kan hävda borde, men alltså inte fått konsekvenser för handbokens övergripande idéer om läsning.

Mitt första exempel är Ekerwald. *Läsa innantill* kallar han sin privilegierade läsart. Om läsning och högläsning är två vägar till bemätrandet av denna konst. Men trots att Ekerwald genomgående pläderat för högläsningens förtjänster kommer efterordets förtydligande som något av en chock:

En omständighet borde kanske inte lämnas obeaktad.

Av alla de ovan nämnda åttio författarna har upphovsmannen till denna skrift själv inte läst mycket.

En honom närstående person har alltsedan 1950 dagligen högläst deras verk för honom, i allmänhet under två skilda seanser, varvid åhöraren noterade ställen som han tyckte var anmärkningsvärt »bra« (s. 249)

Denna bekännelse är både överraskande och intressant och man hade väntat sig principiella resonemang om till exempel förhållandet mellan tal och skrift, lyssna och läsa, uppläsning och läsning, uppläsare och lyssnare. Att läsa innantill måste ju rimligen betyda något annat när lässituationens grundparametrar förändras på detta sätt. Att *lyssna* innantill?

Mitt andra exempel är Melberg som i kapitlet »Låshuvuden« (s. 57-70) diskuterar några exempel på hur författare (Rilke, Lindgren, Joyce) brottats med frågan om skriftens förhållande till ett nyare medium som grammofonen. Här tangerar Melberg det Hayles skulle kalla den mediespecifika analysen och riktar intresset mot frågor om texters materialitet och deras relationer till omgivande medieteknologier. Jag har inget att invända mot Melbergs fascinerande läsningar, men ställer mig frågan varför de principiellt viktiga frågor och problem som ventileras i detta kapitel inte lämnar några som helst avtryck i den inledande essän om den

långsamma läsningen. Är det inte ett rimligt antagande att våra nyaste medier förändrar läs- och skrivpraktikerna, precis som de en gång i tiden påverkade Joyce?

Handböckernas resonemang om intermedialitet kretsar som sagt annars uteslutande kring filmatiseringens problematik. I mitt material dominerar föreställningen att filmatiseringar av litterära verk i första hand bör ses som förvanskningar eller sämre kopior. Enligt Ekerwald kännetecknas filmatiseringar av att de »utan undantag återger utskurna bitar av texten på ett sätt som aldrig ger rättvisa åt den fullständiga texten« (s. 24). För Bloom präglas den stora litteraturen av en sådan originalitet och komplexitet att den svårigen kan översättas till rörliga bilder (s. 120).

Att litteraturen kan göra mer och andra saker än filmen är en återkommande tes. Mazzarella slår fast att »det skrivna ordet rymmer helt andra möjligheter än filmen« (s. 178). Tolstojs *Krig och fred* kan, trots dess många filmatiskt tacksamma scener, omöjligt göras rättvisa i en film, eftersom romanen »är en värld och framför allt är den en process, den process som äger rum i själva läsningen« (s. 183). Mazzarella fortsätter med att diskutera litteraturens särart utifrån själva läsoplevelsen, där inte minst lästiden spelar en viktig roll. Läsningen av Tolstoj kräver koncentration och inlevelse, men också avbrott då läsarens eget liv går vidare – något som enligt Mazzarella kan skapa en fascinerande sammansmältning av det levda och det lästa. Min invändning här gäller inte resonemangen kring själva läsakten utan den inledande naturaliseringen av skönlitteraturens status som överlägsen. Litteraturen kan göra andra saker än filmen – ja. Men varför dessa per definition skulle vara »bättre«, mer komplexa etc. än vad filmen förmår är något som fastslås snarare än övertygande argumenteras för.

Liksom uppvärderingen av den långsamma läsningen tycktes beroende av ett ambivalent misskännande av den snabba läsningen kan de medier som definierats som underlägsna lit-

teraturen emellertid göra oväntad comeback. Mazzarella vill på ett ställe demonstrera litteraturens förmåga att främmandegöra det skenbart välbekanta. »Nu är det sommar i Helsingfors. Jag har tid att lägga märke till det vanliga.« (s. 226) I parken ser hon en ung kvinna som ligger och läser. »Med en mjuk rörelse stryker hon en hårslinga ur ögonen, sen tittar hon på klockan. Jag föreställer mig att vad jag ser är början av en film, kanske fransk. Om ett ögonblick ska det komma en ung man – eller en man som inte längre är så ung...« (s. 226) Lite längre fram har berättaren/Mazzarella kommit till sina egna kvarter:

Plötsligt – och nu är jag redan i mitt eget kvarter – tittar jag in genom en portgång. Porten blir som ramen kring en tavla och tavlan består av ett stycke solbelyst gräsmatta, en vattenspridare som rör sig runt, runt och ett par nakna småbarn som skratande springer undan vattenstrålen. Det slår mig att också detta kunde vara en scen ur en film, det kunde vara öppningsscenen, en nostalgisk tillbakablick till – ja, vad då?

Till den gamla, goda tiden, tiden före kriget, före den stora sorgen.

Det är en känsla snarare än en tanke: att man borde kunna ta vara på den gamla goda tiden medan man lever i den. (s. 226 f.)

Det anmärkningsvärda med dessa passager är naturligtvis att berättaren för att åstadkomma den eftersträfvade främmandegöringen tillgriper och så uppenbart förlitar sig på bildmedier. Genom ikonisk projicering blir den iakttagna verkligheten betraktad som vore den en tavla och genom den filmiska projiceringen som vore den en film.³⁶ Skriftens förmåga att framställa det vardagliga ur nya perspektiv, att göra det vanliga ovanligt igen, måste i detta exempel gå omvägen via andra medier. Mazzarella avslutar avsnittet om främmandegöring med en redogörelse för Sklovskijs begrepp *ostranenie*, som syftar på konstens uppgift att komplicera varseblivningsprocessen. Men denna förmåga är ju inte unik för litteraturen, vilket Mazzarella själv visar genom sitt inkorporerande av andra medier. Man frestas alltså sätta ett stort

frågetecken kring en tidigare utsaga i hennes handbok: »Det är möjligt att vi överhuvudtaget överskattar bildens makt« (s. 183).

Litteraturen är inriktad på mening, medierna på sinnenas varseblivningar. Det är utgångspunkten för Hörischs resonemang om skillnaderna mellan skriften och de nya medierna. De nya medierna kan registrera, lagra och återge varseblivningar utan att ta omvägen via alfabetet. Litteraturen är däremot dömd till omskrivningar: »Vad litteraturen omskriver och frambesvärjer kan man inte uppfatta. För läsaren är det bara de svarta bokstäverna mot ljus bakgrund som kan uppfattas. Resten måste han själv tänka ut eller föreställa sig.«³⁷

Diskussionerna om filmatiseringars trohet gentemot den litterära förlagan är, menar han, förlegade.³⁸ Man kan formulera frågan annorlunda. Till vilka böcker och texttyper kan det, eller kan det inte, finnas en funktionell ekvivalent på film eller video?³⁹ Till och med den mest inbitna av bokälskare måste enligt Hörisch medge att Edgar Reitz film *Heimat* är »bättre« än de samtida litterära hembygds-skildringarna. Vad som omöjligt kan filmatiseras är istället teologiska och filosofiska verk. Pasolini kunde göra film av Bibeln men det gör inte filmen helig. De stora skrifterna av Kant, Hegel och Heidegger kan inte heller filmatiseras. Filosofiska teorem kan inte representeras på vita duken, trots Eisensteins heroiska men ofullbordade projekt att göra just det med Marx *Kapitalet*.

Självssäkra proklamationer om litteraturens suveränitet och överlägsenhet gentemot filmen klingar falskt i den samtida medieekologin. Det innebär för Hörisch ingen ringaktning av litteraturen, men ett erkännande av att den tryckta boken och de nya medierna förhåller sig på radikalt olika sätt till distinktionen mening/sinnen (Sinn/Sinne) och att de därmed har olika agendor. De nya audiovisuella medierna intresserar sig inte för metafysiken, själen eller idéerna. De ersätter transcendens med transparens.

Läsningens mirakel och slutet på föreställningen

Det finns en ofta återkommande föreställning om läsningen som ett slags mirakel. Denna föreställning har en närmast mytisk dignitet och kan kanske sägas fungera som läsandets överordnade legitimering: legitimeringen som legitimerar alla andra legitimeringar. Denna föreställning handlar om det ofattbara. Svarta tecken på ett vitt pappersark förvandlas i läsarens huvud till konkreta bilder, ja rentav till liv och verklighet.

Lagercrantz återger denna föreställning alldeles i början av *Om konsten att läsa och skriva*:

Vad sker när vi läser? Ögat följer svarta bokstavstecken på det vita papperet från vänster till höger, åter och åter. Och varelsen, natur eller tankar, som en annan tänkt, nyss eller för tusen år sen, stiger fram i vår inbillning. Det är ett underverk större än att ett sädeskorn ur faraonernas gravar förmåtts att gro. Och det sker var stund.

De människor vi möter i böcker liknar de levande. De talar som vi, andas som vi, gråter och skrattar som vi. Men sträcker vi ut armarna för att omfamna dem griper vi i tomma luften.

Det finns en gammal lära om Gud som författare. Gud skrev Bibeln och allt eftersom han skrev blev världen till. Han skrev Adam och Adam trädde fram med kött och blod. Han skrev Eva och Eva stod blomstrande under kunskapens träd. Så långt har ingen författare ännu drivit det. Men de ambitiösa försöker. (s. 7 f.)

En av litteraturens starkaste drömmar har varit att nedteckna och frammana liv genom sina språketecken. En sida av läsandets mirakel handlar alltså om begäret efter transparens: Boksidan upphör att vara en boksida och blir ett fönster mot verkligheten.

Förmågan att översätta språkets tecken till egna inre bilder under läsaktens anses emellertid ofta hotad av den visuella kulturens bombardemang av bilder. Den individuella lä-

sarens kreativa fantasiarbete ersätts av masskulturens prefabricerade och schabloniserade bildvärldar. Är detta en rimlig motsättning? I en av sina amerikanska föreläsningar lyfte Italo Calvino fram *synligheten* som ett av de värden som borde försvaras i det nya millenniet. Förmågan att skilja det direkt upplevda från det man har sett på TV håller på att luckras upp, skriver han. Minnet blir en soptipp av bildpillror.

Att jag tagit med Synligheten i min förteckning över värden som jag tycker bör räddas beror på att jag vill varna för att vi håller på att förlora en grundläggande mänsklig egenskap: förmågan att se med slutna ögon, att få färger och former att springa fram ur rader av svarta bokstäver på ett vitt papper och att *tänka* i bilder.⁴⁰

Det kanske istället är föreställningen om läsningens mirakel som lider mot sitt slut. Drömmen om litterär transparens blev allt svårare att upprätthålla när de nya audiovisuella medierna visade sig kunna göra det som litteraturen bara drömmer om till verklighet. Som Hörisch träffande formulerar det är boken dömd att arbeta symboliskt och ta omvägen över alfabetet medan de nya medierna registrerar och arkiverar verkliga ljus- och ljudvågor. Boken dröm-

mer om att förvandla skenet (Schein) till vara (Sein). De nya medierna drömmer inte utan gör det.⁴¹ Med de nya medierna inleds slutet på föreställningen. Idéerna om transparens och suveränitet måste överges. Litteraturen blir, skriver Hörisch, i dubbel bemärkelse excentrisk. Den har inte längre en oersättlig roll för kommunikationen i samhället och den blir själv alltmer excentrisk, svår, långsam, eftersläpande, a-normal. Men från sin position i marginalen kanske den bättre kan iakttä vad som händer i ett centrum präglad av höga hastigheter och ständig förändring.⁴²

Läsningens mirakel sker fortfarande var stund trycksvårta på ett papper transformeras till berättelser i läsarens huvud. Men skriftens magi fungerar annorlunda vid slutet av Gutenberggalaxen. I oscilleringen mellan det naiva och det kritiska sättet att läsa upprepas miraklet gång på gång – samtidigt som det dekonstrueras. Hörisch formulerar det vackert: Också efter slutet på de föreställningar som är möjliga att berätta, och efter slutet på de klassiska föreställningarna om ett slut, så finns det filmer att se, telefonsamtal att ringa, till och med dikter att läsa – som ger en föreställning om slutet på föreställningen.⁴³

1. Denna text är tillkommen inom ramen för det av Vetenskapsrådet finansierade forskningsprojektet »Varför läsa litteratur i det postmoderna samhället: Legitimeringsgrunder för litteraturläsning i skola och högre utbildning«.
2. Med begreppet medieekologi betonas att förhållandet mellan olika medier inte kan ses som statiskt utan att gamla och nya medier hela tiden ingår i komplexa beroende- och konkurrensförhållanden. Se N. Katherine Hayles, *Writing Machines*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2002.
3. Marshall McLuhan, *Media: Människans utbyggnader*, Stockholm: PAN/Norstedts, 1967; Jochen Hörisch, *Ende der Vorstellung: Die Poesie der Medien*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999.
4. Jay David Bolter & Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1999.
5. Handböcker producerade för undervisningsbruk faller därmed utanför uppsatsens ramar.
6. Glenn C. Arbery, *Why Literature Matters: Permanence and the Politics of Reputation*, Wilmington, Delaware: ISI Books, 2001. Se även t.ex. Mark William Roche, *Why Literature Matters in the 21st Century*, New Haven & London: Yale University Press, 2004.
7. J. Hillis Miller, *On Literature*, London & New York: Routledge, 2002, s. 35.
8. Hayles, *Writing Machines*, 2002, s. 19 f.
9. Friedrich Kittler, »Om litteratur och litteraturvetenskap som ordbehandling«, övers. Tommy

- Andersson, i Friedrich Kittler, *Maskinskrifter: Essäer om medier och litteratur*, red. Otto Fischer & Thomas Götselius, Gråbo: Anthropolis, 2003, s. 155.
10. Ibid.
 11. McLuhan, *Media*, 1967, s. 10 ff, 26.
 12. För en översikt och diskussion, se Magnus Persson, *Kampen om högt och lågt: Studier i den sena nittonhundratalets romanens förhållande till masskulturen och moderniteten*, Stockholm/Stehag: Symposion 2002.
 13. Hörisch, *Ende der Vorstellung*, 1999, s. 75 ff.
 14. Harold Bloom, *Hur du ska läsa, och varför*, övers. Staffan Holmgren, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2001, s. 21. Sidhänvisningar ges hädanefter i den löpande texten.
 15. Hayles, *Writing Machines*, 2002, s. 5.
 16. Lars Bäckström, *Att läsa litteratur*, Stockholm: Sober Förlag, 1995, s. 11. Sidhänvisningar ges hädanefter i den löpande texten.
 17. Carl-Göran Ekerwald, *Läsa innantill och bli en annan: Om skönlitteraturens nytthet*, Stockholm: Karneval förlag, 2006. Sidhänvisningar ges hädanefter i den löpande texten.
 18. Se Persson, *Kampen om högt och lågt*, 2002, s. 27 ff.
 19. Olof Lagercrantz, *Om konsten att läsa och skriva*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1985, s. 21. Sidhänvisningar ges hädanefter i den löpande texten.
 20. Merete Mazzarella, *Där man aldrig är ensam: Om läsandets konst*, Helsingfors: Söderströms, 1999. Sidhänvisningar ges hädanefter i den löpande texten.
 21. Karen Littau, *Theories of Reading: Books, Bodies and Bibliomania*, Cambridge: Polity Press, 2006, s. 154 ff.
 22. Se Persson, *Kampen om högt och lågt*, 2002, s. 38 ff.
 23. Littau, *Theories of Reading*, 2006, s. 2 ff.
 24. Arne Melberg, *Läsa långsamt: Essäer om litteratur och läsning*, Stockholm/Stehag: Symposion 1999. Sidhänvisningar ges hädanefter i den löpande texten.
 25. Se Peter Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1984.
 26. Janice A. Radway, »Reading Is Not Eating: Mass-Produced Literature and the Theoretical, Methodological, and Political Consequences of a Metaphor«, *Book Research Quarterly*, Fall 1986, s. 10.
 27. Strauss citerad efter Hörisch, *Ende der Vorstellung*, 1999, s. 84. Övers. från tyskan av MP.
 28. Hörisch, *Ende der Vorstellung*, 1999, s. 84 ff.
 29. Hillis Miller, *On Literature*, 2002, kap. 5.
 30. Jag har i ett annat sammanhang pekat ut denna frågeställning som en av litteraturpedagogikens mest överhängande. Med begreppet *kreativ läsning* har jag försökt ringa in en estetisk erfarenhet som aktivt utforskar, problematiserar och vill överskrida statiska gränsdragningar mellan läsarter. Se Magnus Persson, *Varför läsa litteratur? Om litteraturundervisningen efter den kulturella vändningen*, Lund: Studentlitteratur, 2007.
 31. Lev Manovich, *The Language of New Media*, Cambridge, Massachusetts & London: The MIT Press, 2001, s. 209.
 32. Jay David Bolter & Diane Gromala, *Windows and Mirrors: Interaction Design, Digital Art, and The Myth of Transparency*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2003.
 33. Anton Hagwall & Anders Frostenson, *Böcker som knäcker*, Stockholm: Tiden, 2003, s. 5. Sidhänvisningar ges hädanefter i den löpande texten.
 34. Bolter & Grusin, *Remediation*, 1999, kap. 2.
 35. N. Katherine Hayles, »Hyper and Deep Attention: The Generational Divide in Cognitive Modes«, *Profession*, vol. 38, 2007:1, s. 187–199.
 36. Dessa inom intermedialitetsforskningen centrala begrepp diskuteras utförligt i Anders Ohlsson, *Läst genom kameralinsen: Studier i filmiserad svensk roman*, Nora: Nya Doxa, 1998.
 37. Hörisch, *Ende der Vorstellung*, 1999, s. 155. Översättning från tyskan av MP.
 38. Ibid., s. 154 ff.
 39. Ibid., s. 158 ff.
 40. Italo Calvino, *Sex punkter inför nästa årtusende*, övers. Sven Åke Heed, Stockholm: Bonniers, 1999, s. 112.
 41. Hörisch, *Ende der Vorstellung*, 1999, s. 117 f.
 42. Ibid., s. 130.
 43. Ibid., s. 259.

