

Johan Klingborg, *Verkar film. 1930-talslitteraturen i det svenska filmnätverket*, Lund: Föreningen Mediehistoriskt arkiv, 2024, 382 s. (diss. Stockholm)

<https://doi.org/10.54797/tfl.v55i3.62675>

Fortfarande händer det att vi säger: ”det var precis som i en film”. När vardagens slumpmässiga virrvarr plötsligt framstår som registrerat, när det osannolika brutit av dess rutin, eller när personer och miljöer från den teatrala fantasin oförmodat står där, livs levande, framför oss, känns dessa slitna ord alltså motiverade. Själv minns jag en polisbil, parkerad i skuggan av några träd i de gamla hippie-kvarteren i San Francisco. Förarsätet var höljt i dunkel, men över den nedvevade rutan stack en muskulös arm ut. En cigarett mellan fingrarna. Jag dröjde förundrat vid scenen, paradoxalt nog för att den var så välbekant; jag tyckte mig ha sett den tusen gånger förut – på film.

Att dessa gränsupplösande, mer-än-verkliga, upplevelser trots allt är ganska sällsynta säger något om vår medierade samtid. Kanske har vi blivit så avtrubbade inför de rörliga bildernas fantasmer, sedan länge internaliserade i vårt tänkande och seende, att vi inte längre märker eller reagerar på dem. Den modernistiska författargeneration som står i centrum för Johan Klingborgs avhandling hade uppenbart en mer skärpt blick för sådana filmiska ekon. I Erik Asklunds *Ogifta* (1931) retar sig exempelvis huvudpersonen på sin flickväns sentimentala åtbörder: ett tal och kroppsspråk som ”verkar film”. Citatet, som också har gett namn åt Klingborgs studie, är av särskilt mediehistoriskt intresse. Asklund kunde nämligen fortfarande uppfatta filmens inflytande som en främmande materialitet – som en artificiell hinna över Signes uppträdande.

I detta avseende är passagen också genushistoriskt signifikant. För att låna ett återkommande uttryck hos Klingborg är det knappast någon tillfällighet att Signe utmålas som ett passivt medium för Hollywoodfilmens manér, medan John intar rollen av upplyst kritiker. Denna misogyna dynamik har inte främst med filmens utbredning att göra, utan förefaller tvärtom kalkerad på den gamla debatten om kvinnors romanläsande. Att Asklund och hans manliga författarvänner ofta och gärna gick på bio understryker det förljugna, och

kanske också naiva, i deras kritik av den medieskadade, feminiserade samtiden.

Även om Klingborg inte utvecklar just detta spår är det likväl spänningen mellan insikt och blindhet som står i centrum för undersökningen. Hans poäng är att 1930-talets modernister intog en komplex och ambivalent position i relation till den accelererande mediala utvecklingen. Författare som Karin Boye, Eyvind Johnson, Artur Lundkvist, Harry Martinson och Josef Kjellgren var i vissa avseenden entusiastiska påhejare av den nya tekniken, men på andra punkter skarpa kritiker av dess förflackande samhällseffekter. Som Klingborg understryker var de också ofrånkomligt inbäddade i sin tid, med konsekvensen att de inte fullt ut kunde analysera, eller ens varsebli, sitt eget mediehistoriska predikament.

Från vår egen samtids horisont blir det dock möjligt "att synliggöra även mediala villkor som vid tiden låg utanför författarnas egen utkikspunkt", och "att ta i beaktande litteraturens reflexiva potential i relation till den konkurrenssituation som de rörliga bildernas utbredning innebar" (s. 19). Målet för avhandlingen är således att analysera hur 1930-talslitteraturen medvetet reagerade på filmens genombrott, men också att undersöka hur litteraturen i sin tur villkorades av det så kallade "filmnätverk" som förutom biofilmer också inbegrep visningslokaler, belysning, skyltfönster, amatörfilmsutrustning, bildningsfilmer, tidskrifter samt nya genrer såsom "filmromaner" och "bokfilmer". Tillsammans, menar Klingborg, skulle dessa fenomen och tekniker verkställa en "*biopolitisering* av seendet" (s. 22), det vill säga en likriktning av sättet på vilket verkligheten varseblevs – ytterst tjänande den svenska välfärdsstatens politiska intressen. Samtidigt var nätverkets "kontroll av synsinnet" en del av "en större kapitalistisk logik enligt vilken människors konsumtionsbegär skulle uppväckas på optisk väg" (24).

Klingborg har naturligtvis rätt när han konstaterar att det i 1930-talets Sverige aldrig förelåg "någon helt och fullt antagonistisk relation mellan socialdemokratiska utjämningsideal och kapitalistiska tillväxtsträvanden" (s. 24). Däremot kommenterar han inte den parallella framväxten av den moderna svenska kulturpolitiken, vars demokratiserande ambitioner och biopolitiska strävanden tvärtom rotades i radikal antikommersialism och ett grundmurat förakt för

populärkultur. För Klingborg manifesterar filmnätverket i praktiken *en* sammanhållen rationalitet, men som det ovanstående antyder rör det sig i själva verket om ett mer komplext förhållande, något som med fördel hade kunnat belysas närmare.

Med stöd hos Giorgio Agamben och Michel Foucault teoretiserar Klingborg filmnätverket i termer av ett ”dispositiv”. Foucault vill med begreppet ringa in ”en absolut heterogen helhet som inbegriper diskurser, institutioner, arkitektoniska strukturer, regulativa beslut, lagar, administrativa åtgärder, vetenskapliga utsagor, filosofiska, moraliska och filantropiska påståenden” (s. 24). Som Agamben preciserar kan ett dispositiv bestå av ”vilken sak som helst som på något sätt har förmågan att fånga, rikta, bestämma, hindra, forma, kontrollera och säkra levande varelsers gester, beteenden, uppfattningar och diskurser” (s. 24). Däremot kan dispositivet inte enbart hänföras till förtryckande institutioner, sociala normer eller juridiska system. Tvärtom, menar Agamben, måste dess subjektiverande verkan, dess ambition att styra människors liv ”i en föregivet nyttig riktning” (s. 22), spåras även i ”pennan, skriften, litteraturen, filosofin, lantbruket, cigaretten, surfande, datorer, mobiltelefoner” med mera (s. 24, originalet i kursiv).

Metoden inbegriper med andra ord studiet av i princip allt, och någonstans måste en avgränsning göras. För Klingborgs del består denna i att studera fenomen och kontexter som mer eller mindre direkt relaterar till film; på frågan hur cigaretter och lantbruk passar in i filmnätverket ges inget direkt svar. Även om detta senare faktum antyder en oförverkligad potential – materialet kan knappast betraktas som ”en absolut heterogen helhet”, särskilt inte vad de litterära texterna anbelangar – är utgångspunkten förståelig och analytiskt fruktbar. Med djärva kliv rör sig avhandlingen mellan romaner, filmmanus, branschtidskrifter, manualer för amatörfilmare, utsagor från filmpedagoger och en hel del annat. Den 72 sidor långa notapparaten och 37 sidor långa referensförteckningen är i sig talande för det omfattande arbete som är nedlagt. Ofrånkomligen är vissa kapitel mer koncentrerade än andra och ibland tappas den röda tråden tillfälligt bort till förmån för stickspår och teknikhistoriska digressioner. Men upptäckarglädjen är smittande, och som läsare följer man gärna med på Klingborgs utforskande av filmnätverkets skrymslen och vrår.

Avhandlingen – som är rikt illustrerad och synnerligen elegant formgiven – består av fyra kapitel. Det första koncentrerar sig på Karin Boyes debutroman *Astarte* (1931), vilken Klingborg läser i förhållande till storstadens kommersiella infrastruktur och den elektriska ljussättningens specifika medialitet. I det andra kapitlet inventerar han de möjliga flyktlinjerna i förhållande till nätverket och återfinner i Eyvind Johnsons *Romanen om Olof* (1934–37) en heterotopisk *blindspot* bakom projektorerna, det vill säga i biografens maskinrum. Den tredje delen, ett särskilt spännande kapitel, handlar om en annan öppning i nätverket: nämligen den demokratisering av filmtekniken som smalfilmens utveckling medförde. Klingborg visar hur glada amatörer och avantgardister nu urskillningslöst, och utan reglerande dramaturgisk matris, kunde hänge sig åt filmiska experiment. Parallellt uppstod emellertid en hel litteratur med syfte att professionalisera och strömlinjeforma filmandet, till exempel genom föreskrifter om noggranna manus vid fotograferingen av familjeutflykter och högtidsdagar. Avhandlingens fjärde och sista del riktar å ena sidan in sig på filmens popularisering inom skolväsendet, militären och arbetarrörelsen, och å andra sidan på verk av Boye och Josef Kellgren. För Klingborg blir dessa författarskap exemplariska för bildningsfilmens djupare inflytande på det optiska tänkandet. En kort avslutning – som dock gärna hade fått byggas ut i relation till det filmiska dispositivets vidare förgreningar – summerar studiens resultat.

Vid sidan av Foucault och Agamben framstår den tyske mediehistorikern Friedrich Kittler som en av Klingborgs främsta inspirationskällor, inte minst i hans sätt att läsa litteratur som en diskurs om den medieteknologiska diskursen. Under 1980- och 90-talet drog Kittler på ett briljant vis undan mattan för hermeneutiken och gjorde dess förgivettaganden till föremål för mycket originella historiska analyser. Hans ambition att avhumanisera humaniora kom också att vitalisera disciplinen på ett avgörande vis. Idag har Kittlers grepp i viss utsträckning normaliserats – för att inte säga banaliserats. När den femtioelfte mediehistorikern i raden försöker övertyga oss om att det faktiskt är dörrspringorna, kloakbrunnarna eller diskborstarna som betingar vår subjektivitet börjar man onekligen längta efter just den skönandliga *geist* som Kittler en gång ville fördriva från akademien.

Men när den mediehistoriska analysen är som bäst får den oss att

se dessa föremål och fenomen på nya sätt, ja kanske i själva verket se dem för första gången. Klingborgs analyser av den elektriska ljussättningens intrikata historia, såsom den yttrar sig i skärningspunkten mellan arkitektoniska, kommersiella, kinematografiska och litterära intressen, är ett bra exempel. Ur detta perspektiv framträder också delvis nya sidor av 1930-talets litteratur. *Astarte*, menar Klingborg, kan till exempel förstås som en dekonstruktion av sin egen marxistiska ideologi. Å ena sidan kritiserar romanen de bjärta, men av dödsdrift genomsyrade, manifestationerna av konsumtionssamhället; å andra sidan graviterar berättandet, till synes omedvetet, mot samma förföriska – bokstavligen elektriska – kraftcentra.

Exemplet pekar samtidigt på en invändning som man då och då kan ha mot Klingborgs resonemang. Vilken agens ska författarna egentligen tillskrivas, och var går mer precist gränsen för deras medvetenhet om sin teknologiska belägenhet? Om ett stadspanorma signerat Agnes von Krustenstierna heter det till exempel: "Trots att händelserna i *Kvinnogatan* tilldrar sig under en tid när ljusreklamer och skyltfönsterbelysning ännu var högst marginella fenomen i Stockholm, är det ändå just detta som dominerar stadsbilden, och som tycks avgöra var perceptionen fixeras" (s. 50). Av detta ska vi förstå att elektrifieringen av huvudstaden har haft en sådan genomgripande psykologisk påverkan att vissa "perceptuella mönster" nu reflexartat tar sig uttryck i litteraturen. Men kunde man inte lika gärna tänka sig att Krustenstierna, som den goda författare hon var, hade gjort ett medvetet litterärt val, motiverat på rent estetiska grunder? På samma sätt kan man fråga sig varför en författare som Marcel Proust definitionsmässigt ska förnekas kunskap om sin mediehistoriska situation (s. 38). Bör vi inte döma graden av insikt eller blindhet efter hans resultat? I det första fallet kan man såklart invända att den nya "ljusregimen" påverkade även de estetiska normerna – men just en sådan diskussion hade varit relevant att ta del av. Inte minst som den analytiska sidoställningen av skilda texttyper på några ställen ger uppfattningen att litteraturen skulle utgöra en direkt representation av verkligheten – inte en medierad, konstnärlig produkt.

Den mediehistoriska analysmetod som avhandlingen begagnar brottas också med ett rent dramaturgiskt problem. Klingborg framstår genomgående som en noggrann och sensibel läsare med en talang

för att identifiera betydelsebärande detaljer och samband. Men precis som i en deckare är det själva detektionen – kartläggningen – som är det mest spännande. Att mördaren heter filmnätverket får vi förklarat från sida ett. Oavsett om analysen kretsar kring romanen a, b eller c har vi oftast en tydlig känsla vartåt resonemanget bär: texten kan ytterst förstås som diskurs om diskursen: som en reflektion över dess egna mediala eller teknologiska möjlighetsvillkor. Härigenom kan också mediehistorikern enkelt avfärda andra forskare som naivt observerat fenomenet x utan att inse att denna företeelse på en högre nivå villkoras av teknologin ditten eller datten. En sådan retorik blir efterhand lite tjatig – och inte alltid lyhörd för den tidigare forskningens insatser.

Denna invändning gäller dock många mediehistoriska studier och inte enbart Klingborgs. Segas ska också att *Verka film* endast undantagsvis faller till föga för sådana later. Det sammantagna intrycket är tvärtom att avhandlingen visar prov på både tolkningsmässig variation och nyansrikedom, samt därtill på vid beläsenhet. Klingborg manövrerar hemtamt både i den samtida medieteorin och den tidigare litteraturforskningen även om han ibland går över ån efter vatten. Vad det gäller det äldre bruket av elipser (s. 108) för att åstadkomma effekten av avbrutet tal (aposiopes) undrar man till exempel varför den engelska gotiken refereras. Faktum är att vi ju har en aposiopesens mästare på hemmaplan i form av Bengt Lidner, dessutom fint uttolkad i flera studier Anna Albrektson (tidigare Cullhed). Vidare framstår jämförelsen mellan det romantiska fragmentet och det modernistiska ”scenariot”, en sorts poetisk variant av ett filmmanus, som aningen långsökt (s. 182). Vore inte läsdramat en bättre jämförelse?

Detta är emellertid randanmärkningar, och i likhet med mina övriga invändningar förringar de på intet sätt Klingborgs forskningsinsats. Denna ambitiösa avhandling kommer tveklöst att utgöra en viktig referenspunkt både vad det gäller det fortsatta studiet av den svenska 1930-talslitteraturen och av det gryende välfärdssamhällets biopolitiska styrmekanismer. Inte minst komplicerar Klingborg på ett angeläget vis bilden av de modernistiska författarna som entydiga kritiker av den kapitalistiska och välfärdskonformistiska logiken. Även om de gärna framställde sig själva på detta sätt visar Klingborgs

mediearkeologiska analys på överlappningar mellan maktens och konstens medel, en konvergens som gör de ideologiska gränsdragningarna betydligt svårare att upprätthålla.

Peter Henning

Hedvig Härnsten, *Språkets åtbörder. Litterär gestik hos Michaux, Kafka, Sarraute och Norén*, Malmö: Ellerströms, 2025, 392 s. (diss. Stockholm)

<https://doi.org/10.54797/tfl.v55i3.62677>

Finns det gester i litteraturen? Ja, det gör det naturligtvis. I den tidiga romantikens diktning möter man ofta unga män som överväldigas av så starka känslor att de bara kan visa fram sitt inre genom att sucka, gråta, slå sig på bröstet och riva sig i håret. Det enfatiska gestikulerandet fortsatte under realismens och naturalismens epok, även om det nu kanaliserades till nya litterära former. I den under 1800-talet så populära melodramen blev teatrala åtbörder ett helt grundläggande inslag. När man hade förlorat tron på en gudomlig världsordning förvandlades kampen mellan gott och ont, rätt och fel, till en rent själslig strid som endast kunde återges genom storslagna och emotionellt laddade gester. Som den amerikanske litteraturforskaren Peter Brooks har visat var det inte bara på teaterscenen som den melodramatiska fantasin firade sina triumfer. Den satte sin prägel också på personskildringen i romaner av Dickens, Dostojevskij, Balzac och Henry James.

Bakom denna litterära teatralitet anar man givetvis en djup misstro mot det verbala språket. Många diktare och tänkare under 1800-talet tvivlade på att människans komplicerade inre liv kunde återges med konventionella ord inpassade i regelbundna grammatiska och syntaktiska strukturer, och denna språkpessimism löper vidare som en stark underström i symbolismens och modernismens litteratur. Ett utmärkt svenskt exempel är Strindbergs dramatik efter Infernokrisen. Det är framförallt tystnaden som talar i ett skådespel som *Spök-sonaten*, och dialogen mellan karaktärerna försiggår i stor utsträckning med hjälp av gester, mimik och besynnerliga läten.