

RECENSIONER

Lisa Schmidt om Mikael Askander, *POESIER & KOMBINATIONER. BRUNO K. ÖIJERS INTERMEDIALA POESI* Lund: Institutionen för kulturvetenskaper, 2017, 198 s.

Poesier & kombinationer är en studie av intermediala aspekter i Bruno K. Öijers poesi samt av intermediala tolkningar och bearbetningar av densamma. Syftet med undersökningen är ”att fördjupa förståelsen av Bruno K. Öijers poesi genom att visa *att* den är intermedial och *hur* den fungerar intermedialt” (12). Ambitionen är därutöver att upprätta en ”kartbild” för framtida intermedialt fokuserad forskning av Öijers så väl som andra poeters verk.

Inledningsvis introducerar Askander det kommunikationsteoretiskt orienterade och mediehistoriska perspektiv som kommer att prägla undersökningen. Därtill presenteras grundläggande begrepp inom fältet för intermedialitetsstudier som exempelvis särskiljandet av så kallade tekniska medier, basmedier och kvalificerade medier. Dessa hämtar han i synnerhet från Lars Elleström, som inom en svensk kontext kommit att bli en återkommande referens i studier om intermedialitet, men också från internationella forskare som Roman Jakobson, Jürgen E. Müller och Friedrich Kittler. Även begreppet re-mediering, myntad av Jay David Bolter och Richard Grusin, lyfts fram i detta sammanhang för att komma åt vad som sker i Öijers poesi när den växlar medium och går från tryckt bok till digital presentation, från skriftlig till muntlig framställning, från scen till filmatisering, från TV till YouTube och så vidare. Relationer till andra medier upprättas emellertid även i Öijers dikter genom intermediala och intertextuella referenser, kanske inte minst genom de återkommande kopplingarna till musik som är kännetecknande för Öijers poesi.

Askanders ambition att undersöka Bruno K. Öijer som en poet

och ett poesifenomen innebär ett studium av såväl själva diktproduktionen som poetens muntliga, sceniska och mediala framträdanden och därtill av själva personan Öijer. Trots detta inleds boken med en redogörelse över rent biografiska händelser i Öijers livshistoria. Framförallt tar Askander fasta på hur olika mediers framväxt, som radion, biografernas och TV-mediets utbredning, präglade bröderna Bruno och Björns uppväxt samt hur detta mediala intresse sedermera kommer att sätta tydliga spår i Bruno K. Öijers poesi.

Öijer framhålls genomgående som en samhällskritisk diktare. Det är en, inte sällan mörk, civilisation som skildras i hans dikter. Askander vill emellertid undvika en ideologisk eller politisk specificering av Öijers verk och beskriver därför hans strategier tämligen vagt i termer av politiskt motstånd, ett motstånd som pekar ut en väg ut ur det förtryck som dikterna tematiserar. Denna parallella frihetstematik kompletterar enligt Askander det mer civilisationskritiska anslag som präglar Öijers poetiska universum. Öijers samhällskritiska position har emellertid redan behandlats ingående i tidigare forskning, inte minst i Pär Bäckströms avhandling *Aska, Tombet & Eld. Outsiderproblematiken hos Öijer* (2003). Det är därför välkommande att Askander, efter att ha lyft fram politiskt motstånd och magi som centrala motiv i Öijers diktning, avslutar kapitlet ”Bruno K. Öijer – En överblick” med en medialt orienterad analys av dikten ”Lans av ljus” från diktsamlingen *Och natten viskade Annabel Lee* (2016), vilket öppnar för det intermediala tema Askander själv intresserar sig för. Framförallt påvisar Askander diktens kopplingar mellan musik och poesi. Iakttagelserna rör sig emellertid även utanför själva diktens ramar genom att inkludera betraktelser över hur olika mediala presentationsformer (dagstidning, bok, digitala forum) kan påverka läsarens förståelse av den.

Till skillnad från Hans Lund som pekat ut förekomsten av intermediala såväl som icke-intermediala kommunikationsakter menar Askander att kommunikation är intermedial i sig. Likväl väljer han att i sin undersökning luta sig mot Lunds typologi över olika former av intermedialitet: ”kombinationer (samexistens)”, ”kombinationer (interreferens)”, ”integrationer” och ”transformationer”. Det bör nämnas att Lund inte är ensam om att göra en sådan indelning inom intermedialitetsforskningen, vilket ofta resulterar i att en och samma typ av intermedialitet förekommer under olika benämningar, vilket

blir förvirrande. Claus Clüver, som Askander också tar upp, använder till exempel benämningar som "multimedial text", "mångmedial text" och "intermedial text" på sätt som i stort överensstämmer med de tre första begreppen i Lunds typologi. Det Askander säger sig sakna hos Clüver är dock en motsvarighet till Lunds term transformationer, ett begrepp som används för att beskriva överföringar från ett medium till ett annat.

Man kan dock fråga sig om det verkligen behövs en specifik intermedial begreppsdefinition för att ringa in denna överföringsproblematik. Varför inte använda ett sedan länge etablerat begrepp som adaptationer? Askanders beskrivning av transformationer som "överflyttningen eller transpositioneringen av något kommunicerat, från ett teckensystem och ett medium, till ett annat" (74), tycks av allt att döma kunna gälla även för filmatiseringen av en roman eller när en serieroman blir film, för att bara ta två exempel. Askanders lovvärda och i stora stycken påfallande initierade försök att navigera bland den uppsjö av begrepp som lanserats inom intermedialitetsfältet visar både hur snårig denna är och att den skulle tjäna på att då och då rikta blicken mot andra fält för att på så vis undvika att uppfinna hjulet på nytt.

Att Askander trots allt väljer att använda sig av just Lunds begreppsapparat beror förmodligen på att han i dessa finner begreppet *kombinationer*, vilket även är ett av de ord som förekommer i bokens titel. I undersökningen används det i två betydelser: dels när det gäller kombinationer av olika basmedier (t.ex. text och bild), dels när det gäller "kombinationer av olika mediala uttryck som pekar mot varandra, utan att för den skull ha blandats inom samma fält eller på/i samma artefakt" (73). Till skillnad från Lund, som ser kombinationer som en specifik typ av intermedial relation, låter Askander alla slags intermediala möjligheter samlas under begreppet, det vill säga även mediala transformationer och olika typer av mediala integrationer. På ett plan gör denna begrepps användning den spretiga begreppsapparaten som fältet för intermediala studier tillhandahåller mer hanterbar. På ett annat bidrar den onekligen till ytterligare begreppsförvirring.

Introduktionen av studiens utgångspunkter samt utläggningen av dess teoretiska utgångspunkter och friläggandet av Öijers tematiska spår utgör sammantagna halva Askanders studie. Boken förefaller därmed som något framtung. Det första, och enda kan tilläggas,

kapitlet som på allvar behandlar de intermediala relationer som Askander menar är i spel i Öijers författarskap fokuserar på musikens funktion, sceniska aspekter, visuell kommunikation samt relationen mellan poesi och film. Musikaliska referenser presenterar Askander på ett övertygande sätt i riklig mängd. Han finner hos Öijer allt från namngivna musiker, musikaliska tekniska medier (som LP-skivan och jukeboxen) till strukturella likheter med rock- och popmusikstycken som, precis som flera av Öijers dikter, är uppbyggda med verser och refränger. Askander betonar även Öijers olika samarbeten med musiker som exempelvis Joakim Thåström och grupper som Fläskkvartetten och kombinationen av Öijers muntliga scenframträdanden och ackompanjerande musik, vilket inte sällan manifesterat sig i rent musikaliska sammanhang såsom rockkonserter. Därutöver pekar han på musikaliska transformationer (adaptioner om man så vill) av Öijers dikter utförda av musiker som tolkat dem.

Även om poesins mer generella och historiska koppling till musik nämns av Askander hade det utöver blottläggandet av dessa relativt uppenbara, och på ett innehållsligt plan direkt urskiljbara, intermediala relationer varit intressant om han diskuterat hur Öijer använder själva språket musikaliskt och mer ingående fördjupat sig i hans säregna rytmiska sätt att läsa sina dikter högt med utdragna toner, crescendon och diminuendon. De sceniska aspekterna berörs visserligen i avsnittet "Orden, rösten, scenen", men fokus ligger då mer på själva scenrummet, ljussättningen och Öijers säregna gester och kroppsspråk. Att Askander inte analyserar uppläsningarnas eller poesins musikalitet har förmodligen att göra med att han istället väljer att undersöka intermediala aspekter av poesin sedd som en kommunikationsakt. I en sådan analys framstår kommunikationens olika riktningar mellan avsändare och mottagare liksom dess olika medieringsformer vara viktigare än en analys av meddelandet som sådant.

När diskussionen rör sig mot de bildmässiga och fotografiska aspekterna av Öijers poesi inkluderar Askanders iakttagelser emellertid även reflektioner över *hur* dessa medier satt sin prägel på det poetiska uttrycket: "det är inte foton, det vill säga fotografiska bildartefakter, som de facto beskrivs i dikten, utan snarare inre, mentalt framkallade bilder" (114). Som Askander själv uttrycker det i ett senare kapitel där relationerna till filmmediet undersöks överförs ett seende kopplat till bild och film till den poetiska framställningen: "Allmänt om Öijers

poesi kan sägas att den tydligt framhäver seendet och en visualitetens dominerande ställning vad gäller registrerandet av sinnesintryck och gestaltandet av omvärldens framträdelseformer” (127). Det är också i Askanders analys av de filmiska aspekterna hos Öijer som undersökningen blir som mest intressant. Det beror inte minst på att han här tillåter sig en friare tolkning av materialet som innebär att han lämnar de tydliga filmiska referenserna därhän för en stund för att istället fördjupa sig i Öijers intresse för magi, vilket sedan knyts till filmmediets illusionsskapande effekter. Det är alltså först när Askander går bortom att fokusera på de uppenbara intermediala aspekterna som han lyckats peka på en intermedialitet som inte bara återfinns på diktens yta.

Poesier & kombinationer avslutas med en analys av intermediala bearbetningar av Öijers poesi, främst i form av poesivideor på internet. Dessa bearbetningar är inte gjorda av Öijer själv utan av andra som tillfört musik och video till Öijers inlästa dikter. Poesivideon, som beskrivs som ett slags remediering av musikvideon, kan enligt Askander förstås ”som en intermedial transformation av det tryckta uttrycket (det vill säga den tryckta dikten ifråga) i diktsamlingens fysiska form, dels kan den i särskilt Öijers fall ses som en transformation av Öijers muntligen – på scen upplästa och i vissa fall i studio inlästa – kommunicerade dikter” (149). Snarare än ett kollektivt arbete mellan poet och musikvideoskapare tycks poesivideon vara en form för appropriation av befintlig poesi. Poesivideon beskrivs också som bärare av en samplingskultur med ”tydligt intertextuella och intermediala metoder” (151) och i analysen pekar Askander på några av de effekter en sådan intermedial intertextualitet kan ge. Jag saknar emellertid en kontextualisering av just poetiska återbruk vilket hade kunnat ge relevanta infallsvinklar på diskussionen kring poesivideon som fenomen. Undersökningen av poesivideon utgör likväl ett intressant avsnitt i Askanders studie, inte minst eftersom det uppmärksammar en relativt utforskad poetisk presentationsform.

Poesier & kombinationer är på många sätt en ambitiös studie som presenterar såväl teoretiska begrepp som en rad intermediala aspekter i Bruno K. Öijers poesi. Denna ambitiösa hållning utgör emellertid samtidigt en av dess främsta svagheter. Mångfalden av detaljer resulterar i att det sällan finns utrymme för en mer fördjupad analys. Studien fungerar därmed kanske bäst som en introduktion till

intermediala aspekter i poetiska verk, med Öijer som exempel, än som en fördjupande studie av Öijer ur ett intermedialt perspektiv. Detta förefaller också vara helt i linje med hur Askander avslutningsvis beskriver *Poesier & kombinationer* som ”en första skiss, en kartläggning, ett kartritande som bör få en fördjupad fortsättning” (179). Som läsare kan man bara instämma.

Mats Jansson om **Bartholomew Brinkman**, *POETIC MODERNISM IN THE CULTURE OF MASS PRINT* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2017, 272 s.

Hur skapas en kanon? Vilka är de uttalade och outtalade förutsättningarna för urvalet och ordnandet av de litterära texter som efterhand formar en sådan corpus? I *Poetic Modernism in the Culture of Mass Print* argumenterar Bartholomew Brinkman för att den masspublikationskultur som växte fram under senare delen av 1800-talet villkorade produktionen, receptionen och institutionaliseringen av den poetiska modernismen fram till mitten av 1900-talet. Genom ett omfattande arkivarbete i USA och Storbritannien visar författaren att en mängd olika samlandepraktiker manifesterade i tidskrifter, collagedikter, diktantologier (”Selected Poems”), samlingsverk (”Collected Works”) och arkiv utgjorde mediala knutpunkter i denna historiska process.

Brinkmann identifierar två motsatta principer för samlande som på olika sätt är svar på den framväxande masspublikationskulturen: den ena har sina rötter i boksamlandets strävan att bevara och den andra i klippbokens – ”the scrap book” – ackumulerande av material. Genom att studera ett brett register av samlandepraktiker inom dessa två ytterligheter och genom att ta sig an en mängd olika medieobjekt, kan Brinkmann uttömmande redogöra för hur den poetiska modernismen konsolideras på basis av masspublikationskulturen.

Klippboken var en bok eller ett album med tomma sidor där bilder, tidningsurklipp och liknande klistrades in för att bevaras och den var helt beroende av masspublikationer som tidningar och tidskrifter. Dessa klippböcker, både författares privata böcker med urklipp som var avsedda att infogas i skapandeprocessen och offentliga klipp-samlingar, kom på olika sätt att prägla framväxten av den poetiska modernismen. Inte minst genom att sådana samlingar utmanade litte-

rära och kulturella distinktioner mellan högt och lågt. Klippboken blev en förmedlande länk mellan populärkulturen och högmodernismen.

Medan klippböcker kunde hämta stoff från tryckta alster, kunde tidskrifter vara modellerade på klippböcker och till och med använda beteckningen i sina titlar: *Scrap Book. A Manchester Weekly Publication* från 1822, *Scrap Book of Literary Varieties, Entertaining and Instructive* från 1831 eller *American Scrap Book and Magazine of United States Literature* från 1861. Klippböcker, eller tidningar och tidskrifter som dessa, bevarade och traderade vid sidan av mycket efemär poesi även dikter som var välkända i sin egen tid.

Brinkman tar Marianne Moores författarskap som exempel på klippbokens betydelse för den poetiska modernismen. Moore producerade två större klippböcker under åren 1909–1914, den period då hon utvecklade grunderna i sin poetik, som finns bevarade på bibliotek i Philadelphia. Brinkmann motsätter sig på ett uppfordrande sätt den vanliga uppfattningen att den moderna collagedikten direkt hade vuxit fram ur det bildkonstnärliga och huvudsakligen manliga avantgardet i början av 1900-talet. Han hävdar i stället att Moore i sin poesi byggde på en lång historia av klippboksverksamhet och ett specifikt feminiserat utnyttjande av masspublikationskulturen. Klippböckerna försåg inte bara Moore med källmaterial, utan Brinkmann visar också hur Moore konkret arbetar med att införliva, kontrastera, sammanställa, klistra över och förankra; grepp som översattes till Moores strategier för citat och allusion och den allmänna 'klippboks-poetik' som hennes collagedikter uppvisar.

När Moore numer har blivit en kanoniserad författare i framställningar av den lyriska modernismens historia, anser Brinkmann att det är lättare att se i vilken utsträckning hon inte bara representerar ett alternativ till Eliots högmodernism utan i själva verket avslöjar klippboksaspekten i Eliots *The Waste Land*. Moores klippboks-poetik erbjuder mer generellt ett sätt att läsa den modernistiska långdikten, exemplifierad av sådana slagnummer som Eliots dikt, Pounds *Cantos* och William Carlos Williams *Paterson*. Brinkmanns påstående är onekligen intresseväckande, men stannar mest vid ett påstående eftersom han i analysen – begripligt nog – aldrig tar sig an dessa modernistiska huvudverk. Frågan kvarstår därför vilken skillnad det egentligen skulle göra att läsa Eliot, Pound och Williams utifrån den klippboks-poetik à la Moore som Brinkmann frilägger.

Men Brinkmann diskuterar också mycket annat i sin högintressanta bok. En form av samlande och ordnande av poesi manifesteras i en ny typ av modern diktantologi som representeras av Francis Turner Palgraves mycket inflytelserika *The Golden Treasury* (1861), utgiven i flera olika utgåvor med olika redaktörer, den senaste 1994. Den fungerade på samma vis som en boksamling bestående av värdefulla böcker genom att den inbegrep de föregivet bästa dikterna ordnade i ett slutet system, i enlighet med vad Palgrave kallade "the most poetically-effective order". Att samla de 'bästa' dikterna från en viss tid och arrangera dem i en bestämd ordning, blev en samlingsprincip som slog igenom hos senare antologimakare, som också kunde låna Palgraves värderande språkbruk "golden" och "treasury", såsom Louis Untermeyers *A Treasury of Great Poems* (1942) och *The Golden Treasury of Poetry* (1959) eller Oscar Williams *A Little Treasury of Modern Poetry* (1946).

Ett sådant sätt att välja och arrangera, som baserades på en föreställning om 'objektivt' poetiskt värde och betydelsen av en poetisk tradition, förverkligades bland annat i nykritikerna Cleanth Brooks och Robert Penn Warrens inflytelserika antologi *Understanding Poetry* (1938). Dikterna i denna kom i sin tur att få ett djupt inflytande över litteraturpedagogiken och etablerandet av en modern poetisk kanon, eftersom de ofta utgjorde basen i den kurslitteratur som användes på högre utbildningsnivåer.

Även den litterära tidskriften får sin plats i Brinkmanns perspektivrika undersökning. Här är det Harriet Monroes Chicago-baserade *Poetry. A Magazine of Verse* (1912-) som står i centrum, en av de tidigaste och mest inflytelserika modernistiska poesitidskrifterna. Författaren ägnar särskild och berättigad uppmärksamhet åt layout, grafisk form och dikternas placering på sidan. Det visuella arrangemanget innefattar en bestämd estetik som riktar uppmärksamheten mot den utvalda, enskilda dikten. Inramad av breda vita fält isoleras dikten på tidskriftssidan, men samexisterar också med kritiska essäer och recensioner som ofta jämför poesin med måleri, skulptur och andra bildkonstnärliga objekt. Dikten framstår som ett avgränsat konstobjekt och tidskriften som ett galleri för att framvisa de utvalda dikterna i ett noggrant arrangemang. Fullt rimligt hävdar Brinkmann att denna inramning riktar läsningen inåt – närläsningen – och avskärmar dikten från yttre sammanhang. Genom att jämföra med poesi-

publicering i andra tidskrifter visar han hur dikten i *Poetry* avskärmas från de politiska och sociala innebörder som andra typer av dikter kunde erhålla i masspublicerade tidskrifter som *Life* (1883–1936) och den afroamerikanska *Crisis* (1910–). *Poetrys* grafiska formgivning går som hand i handske med den poetiska imagism som här fick ett forum. Brinkmann illustrerar detta med en analys av tidskriftens mest kända dikt, Ezra Pounds klassiska imagistiska tvåradning ”In a Station of the Metro”, just så som den trycktes på sidan i tidskriften i april 1913.

Att Eliot spelade en viktig roll för kanoniseringen av den modernistiska poesin i sin funktion som redaktör för Londonförlaget Faber & Faber är välbekant, men Brinkmann ger en ovanligt detaljerad inblick i hur estetiska och ideologiska bevekelsegrunder spelar in vid Eliots val av författare och utgivning av deras *Selected Poems*. Brinkmann intresserar sig särskilt för Eliots arbete med Ezra Pounds och Marianne Moores poesi, modernistiska klassiker som har en given plats i undersökningen. Mer överraskande och kanske därför intressantare i detta modernistiska sammanhang är att Brinkmann behandlar Eliots återerövring av Rudyard Kiplings författarskap via *A Choice of Kipling's Verse* (1941). Brinkmann analyserar förordet till Kiplingutgåvan och läser det ur ett ideologiskt perspektiv mot bakgrund av Eliots postimperialistiska samtid. I förordet hyllar Eliot Kiplings sena poetiska vändning bort från en imperialistisk tematik och mot föreställningen om ett insulärt England, ett ’hemland’ som Kipling samtidigt relaterar till föreställningen om en större språklig och kulturell europeisk gemenskap. Liknande tankar utvecklade Eliot själv i sin kulturkritik på 1940-talet där han uppfattade hemlandet England som en del av en större familj av europeiska nationer. Eliots idéer om enhet och sammanhang i en enskild diktantologi går således igen i hans tankegångar om nationell kultur och nationalstat, hävdar Brinkmann. På ett bestickande sätt visar han hur den enskilda diktantologin och det konkreta arbetet med denna ingår i ett övergripande ideologiskt sammanhang.

Ett annat av Brinkmanns undersökningsobjekt är arkivet, mer precis de poesiarkiv som byggdes upp i USA från 1930-talet och framåt och som utgjorde platser för att samla, ordna och bevara bland annat poeters manuskript och efterlämnade papper. Bland annat tar Brinkmann fasta på de estetiska förutsättningar som präglade tillkomsten av dessa arkiv. Föga förvånande spelade nykritiken också här en roll,

men Brinkmann visar på ett fascinerande sätt hur det faktiskt gick till. Det nykritiska inflytandet påverkade valet av det material som skulle arkiveras i samlingarna och bidrog på sitt sätt till att skapa en kanon av diktare som inte påfallande skiljde sig från den som konsoliderades i volymerna av valda och samlade dikter.

Brinkmanns huvudexempel är Allen Tate. Library of Congress – allmänt betraktat som USA:s nationalbibliotek – saknade en litterär samling och likaså en politik för att bygga upp en. Det inspirerade nykritikern Tate att 1943 föreslå en utvidgning av samlingen av amerikanska litterära manuskript för att göra den nationellt representativ. För detta syfte tog han fram en checklista omfattande sextio amerikanska diktare som kom att ligga till grund för bibliografin *Sixty American Poets, 1896–1944*.

Tates bibliografi blev basen för bibliotekens urval och insamlande av manuskript och efterlämnade papper. Listan omfattade modernistiska tungviktare som Cummings, Hart Crane och Robert Frost, men också mer obskyra namn som Kimball Flaccus och Marya Zaturenska, som aldrig har fått plats i antologier eller på universitetens litteraturlistor. Andra kommer inte ens med på Tates lista, såsom Edna St. Vincent Millay, Lola Ridge eller Jean Toomer, upplyser Brinkmann. Tate föreslår att bland de mest centrala vore Ezra Pound, T.S. Eliot, Wallace Stevens, John Crowe Ransom, Hart Crane och Marianne Moore – numer hörnstenar i den poetiska modernismens (angloamerikanska) kanon.

Perspektiven i Brinkmanns undersökning växlar på ett fruktbart sätt och framställningen hålls samman av den grundläggande tesen om samlandets och samlingens betydelse för att skapa en poetisk kanon. Men han har också ett framåtblickande komparativt perspektiv. Ur mediearkeologisk synvinkel resonerar Brinkmann om hur masspublikationsalster kan sägas föregripa och bidra med nya sätt att förstå sentida mediaformer och vice versa. Han urskiljer former för ”crowdsourcing” och för-digital interaktivitet i massmarknadstidskrifter och han liknar klippboken vid den elektroniska databasen. Genom att arbeta på detta sätt kombinerar Brinkmann på ett produktivt vis Friedrich Kittlers mediearkeologi med N. Katherine Hayles och Jessica Pressmans komparativa undersökningar av mediala ramverk.

Brinkmanns innovativa undersökning påminner om att kanon alltid är en konstruktion och att författarskap och böcker finns där för att människor av olika skäl har ansett dem vara värda att läsa och

bevara och därför i olika sammanhang har samlat och ordnat dem. På ett fångslande sätt blottlägger Brinkman de historiska och materiella förutsättningarna för denna kanonisering och de estetiska principer som har styrts den.

Erik van Ooijen om **Anna Cavallin, HUSHÅLLSPOLITIK. KONSUMTION, KÖN OCH UPPFOSTRAN I AUGUST STRINDBERGS GIFTAS** Lund: Ellerströms, 2017, 396 s. (diss. Stockholm)

Skulle en svensk kanon slås fast från politiskt håll, som det då och då talas om, skulle Strindberg garanterat finnas med. Det tycks rentav vara en medborgerlig plikt att ta till sig hans verk. I Almedalen beklagade sig Kristdemokraterna häromåret över hotet mot ”de svenska värderingarna” och föreslog som botemedel en klassikerlista, obligatorisk för såväl skolbarn som invandrare. När Ebba Busch Thor själv bads namnge författarna till tre svenska klassiker – *Giftas*, *Gösta Berlings saga* och, något mer överraskande, *Gentlemen* – tvingades hon dock erkänna att hon inte läst något av dessa verk. Av kultursidornas hånfulla reaktioner framgick ändå att dessa författare borde betraktas som ett fundament för svensk kultur.

Nog skulle många av Strindbergs samtida förvånas om de fick höra att författarskapet idag är det som bäst representerar svenska värderingar, även om Strindberg själv beskrev *Giftas* (1884, del två 1886) som ”en framtidsbok” som förmodligen skulle komma att bli ”läsebok i flickskolorna” framöver. Att detta verk, vars publicering som bekant ledde till åtal, inte alltid haft någon självklar ställning i svensk litteraturundervisning visade Sten-Olof Ullström i sin avhandling om Strindbergsbildens förvandlingar i gymnasiet från 2002. Och ändå dyker titeln idag upp mitt i de utbildningspolitiska diskussionerna om litteratur, läsning och värderingar.

Att *Giftas* befinner sig i ett litteraturdidaktiskt spänningsfält visas inte minst i Anna Cavallins avhandling *Hushållspolitik. Konsumtion, kön och uppfostran i August Strindbergs Giftas*. Med didaktik förstås här dock inte Strindbergs ställning i skolan. Istället är det novellernas (ofta parodierande) relation till en för samtiden didaktisk diskurs – rådgivningslitteraturen – som står i centrum. Det handlar om texternas roll i ”den borgerliga familjen som civilisations- eller

disciplineringsprocess”, där män maskuliniseras och kvinnor feminiseras ”till äkta män respektive hustrur” (36). Mer precist studeras didaktiska situationer så som de förekommer mellan karaktärerna i det fiktiva universumet, det vill säga scener där någon kan sägas *uppfostra* någon annan. Didaktik förstås i avhandlingen som tätt förbundet med makt och disciplinering och frågan om hur individer skolas in i sociala roller, särskilt med avseende på kön, sexualitet och ekonomisk klass. *Giftas* analyseras å ena sidan som en samling *exempla*, som mer eller mindre uppfordrande gestaltningar av hur individer träder in i äktenskapet och dess etablerade roller, och vad konsekvenserna av detta rolltagande blir beroende på om man ”gör” den föreskrivna rollen på rätt eller fel sätt. Å andra sidan undersöks vem som ges rätten att tala, vems perspektiv som skänks relevans och vems ord legitimitet, vem som äger auktoritet att uppfostra vem, och, inte minst, vilket slags kunskap som privilegieras.

På ett teoretiskt plan anlägger avhandlingen företrädesvis foucauldianska och butlerska perspektiv. *Hushållspolitik* är dock ingen teoriutgång avhandling. Den är helt befriad från testuggande och begreppsintrassling. Faktum är att det mesta av teorin är flyttad till fotnoterna, vilket gör att framställningen blir följsam och lättillgänglig. Det senare understryks genom att avhandlingen är skriven på en föredömligt klar avhandlingsprosa. Baksidan av denna lättillgänglighet är emellertid att diskussionen blir något friktionsfri. Här görs inga drastiska påståenden och Cavallin går inte heller i clinch med tidigare Strindbergforskning, som istället återopas där den kan ge belägg för, bakgrund till eller fördjupning av sådant som påpekas i avhandlingens läsningar. För det är i stor utsträckning läsningar som bjuds, eller närmare bestämt ett slags utförliga kommentarer till några av novellerna med fokus på de i avhandlingens underrubrik angivna ledorden konsumtion, kön och uppfostran. Den tydligaste föregångaren i Strindbergforskningen är Ulf Olssons studier av tal och tvång i Strindbergs prosa; andra vägledande studier är Gunnar Jörns artikel om *Giftas* som exemplum och Ulf Boëthius i sammanhanget klassiska avhandling om Strindberg och ”kvinnofrågan”. Utanför litteraturforskningen återfinns återkommande referenser till historiska, etnologiska och genusvetenskapliga studier av svensk borgerlig maskulinitet och heterosexualitet inom och utanför utbildningssystemet. Ofta återopade studier, vilka kan antyda avhandlingens inriktning, är exempelvis Jonas Frykman och Orvar

Löfgrens *Den kultiverade människan* (1979), Christina Florin och Ulla Johanssons ”*Där de härliga lagrarna gro...*” *Kultur, klass och kön i det svenska läroverket 1850–1914* (1993), David Tjeders *The Power of Character. Middle-Class Masculinities, 1800–1900* (2003) och Pia Laskars *Ett bidrag till heterosexualitetens historia. Kön, sexualitet och njutningsnormer i sexhandböcker 1800–1920* (2005).

Den vetenskapliga kontext som novellerna läses utifrån är alltså inte i första hand Strindbergforskningen. Inte heller det strindbergska författarskapet aktualiseras i särskilt hög utsträckning – bland primärlitteraturen återfinns, utöver några brevvolymer, endast tre andra Strindbergverk. Det måste ses som ett programmatiskt val och vittnar om att det i avhandlingen är samlingens förhållande till den svenska samtidsdiskursen som står i centrum. Det snävare perspektivet har onekligen fördelen att undersökningen får ett tydligare fokus, men samtidigt stöter man då och då på för Strindberg typiska motiv från andra delar av detta liksom idisslande författarskap, där författaren ständigt återkommer till samma problem, vilka inte tas i beaktande. Som Cavallin visar utgör dock *Giftas I–II* en tillräckligt varierad, mångfacetterad och direkt motsägelsefull samling berättelser för att intressanta speglingar och kontraster ska framträda.

Inledningen anger ett tematiskt och diskursanalytiskt anslag och förklarar att varje kapitel fokuserar en eller två noveller utifrån en eller flera särskilda aspekter av studiens huvudteman: konsumtion, kön och uppfostran. Via en etymologisk diskussion av *consummatio* knyts de tematiska huvudorden ihop som dels äktenskapets fullbordande på bröllopsnatten, dels förtäring, tärande och handel i det framväxande konsumtionssamhället. Familjen knyts vidare till *oikos* och därmed hushållet som grunden för ekonomin. Olika klass- och genusbundna konsumtionsroller pekas ut och det ekonomiskt klingande begreppet ”transaktion” används för att lyfta fram kopplingar där pengar flyttas mellan konton och/eller kvinnor överförs från en familj till en annan. Den borgerliga familjen framhålls också som grundad i de inköp som krävs för att på rätt sätt bilda ett hushåll. Transaktionsbegreppet antyder vidare ett överskridande av gränsen mellan privat och offentligt, i likhet med hur novellsamlingen låter den läsande allmänheten titta in bakom hemmets väggar, i matsalen och sängkammaren. Cavallin visar inledningsvis på ett fyndigt och uppslagsrikt sätt att litteraturen, ekonomin och äktenskapet är oskiljaktiga.

Det första kapitlet, ”Att uppfostra läsaren”, ägnas inte berättelserna i *Giftas* som sådana utan volymernas respektive förord, vilka kombinerar ett flertal former: fingerad författarintervju, politiskt program och citatsamling – *Giftas II* inleds med inte mindre än åtta citerade motton! Intervjuformen från den första samlingen förknippas här med den juridiska diskursen och förhöret (en form som Strindberg särskilt effektivt skulle utveckla i dramatiken), men Cavallin framhåller ändå dess skämtsamma och ironiska hållning, som i uppföljaren byts mot ett mer aggressivt tonfall: föreläsaren blir till agitator. En jämförelse med rådgivningslitteraturen ger dock främst negativt resultat, då Strindberg som författare intar ”en rörlig författarposition som inte går att fästa vid den pålitlige rådgivarens stabila auktoriserade” (88). Snarare än en entydig linje att ta efter ges läsaren ett prisma av skiftande ståndpunkter. Cavallin lyfter förtjänstfullt fram vissa retoriska inkonsekvenser i och mellan de olika förorden. Intressantast i kapitlet är dock diskussionen om de många mottoerna från historiska och samtida tänkare vilka här ”approprieras för andra syften än de från början avsedda, och även översätts på nya sätt som ger dem inte bara en annan språklig innebörd utan också en annan ideologisk sådan” (65). Här framstår Strindberg som föregångare till den montage metod som antydde av Benjamin (”Jag har ingenting att säga. Bara att visa”, som det heter i *Passagearbetet*) och kanske fullbordades av Irigaray när hon helt enkelt lät sin kritik av Platon bestå av en citatkatalog över filosofens uttalanden om kvinnan. Sådana filosofiska utblickar ligger dock utanför avhandlingens undersökningsområde, vilket emellertid just därför kan kännas väl snävt ibland.

Efter detta kapitel följer sex analyskapitel vilka fokuserar en eller två noveller var. I det andra kapitlet står novellen ”Måste” i centrum. Med bachtinska begrepp analyserar Cavallin ungarlens sterila kronotop med dess ritualiserade och mekaniska konsumtionsmönster av ensammiddagar på lokal. Under den karnevaliska midsommaren bryts denna rutin och kontrasteras plötsligt med familjelivets mer organiska kronotop som i sin fruktsamhet visar sig överlägsen. I det tredje kapitlet analyseras novellerna ”Mot betalning” och ”Barnet” med fokus på gestaltningen av hur karaktärerna på grund av bristande uppfostran och degenerering kommer att utföra kön ”på fel sätt”, då flickan exempelvis växer upp i ett alltför militäristiskt och maskulint sammanhang medan pojken som utsätts för sexuella

närmanden av en äldre kvinna utvecklas i homosexuell riktning. I kapitlet tas ett genom avhandlingen återkommande men inte särskilt uttalat spår upp, nämligen ideologiska föreställningar om "naturen" och förhållandet mellan djur och människa – något som (tillsammans med Strindbergs ofta åberopade darwinism) onekligen skulle kunna belysas ur eko- och djurrättsfeministiska perspektiv. Detta utgör ytterligare ett exempel där en vidare filosofisk contextualisering kunnat fördjupa resonemanget, vars i huvudsak konstruktivistiska ramverk ibland förefaller begränsat.

Novellerna "Kärlek och spannmål" och "För att bli gift" kontrasteras i det följande kapitlet genom att läsas som spegelbilder av de transaktioner som utförs på äktenskapsmarknaden. I det förra fallet köpslår en ung man med fadern om dotterns hand, för att sedan ruinera sig och tvingas återlämna varan, skämd och förbrukad; i det senare "realiseras" en oattraktiv kvinna bort till en man som emellertid får hela familjen på köpet och till slut endast erhåller resterna av ett hushåll som konsumeras av andra än honom själv. Detta kapitel koncentrerar framgångsrikt sammanflätningen av erotiska och ekonomiska diskurser.

I det femte kapitlet analyseras sedan Strindbergs motbild till Ibsen, vilken knappast framstår i god dager. I den förras "Ett dockhem" ska ju emancipationens Nya kvinna fås på bättre tankar med, om inte gruppvåldtäkt (som först föreslås), så åtminstone en rejäl heterosexuell förförelse. Cavallin visar hur två moderniteter ställs mot varandra, maskulin vetenskap och kvinnlig frigörelse. I kapitel sex står novellen "Tvekamp" i fokus och den relateras bland annat till den icke-normativa "fulheten" och hur maskulina och feminina kroppar kontrasteras genom storhet och litenhet. Här görs kön "fel" exempelvis genom en feminisering av mannen, som underordnar sig i en transaktion av kvinnliga attribut till manskroppen.

I det sjunde och avslutande kapitlet repeteras sedan vissa spår ur avhandlingen, samtidigt som också nya noveller diskuteras: "Den brottsliga naturen" får exempelvis utgöra exempel på en didaktisk situation präglad av homosexuella snarare än heterosexuella begär, dock utan att pedagogikens koppling till den grekiska pederastin diskuteras, trots att detta tematiseras i novellen.

Det avslutande kapitlet ger ett spretigt snarare än samlande intryck i sin blandning av nytt och gammalt. Det antyder också ett

dispositionsproblem i avhandlingen. Dess knappt 400 sidor hade med fördel kunnat kortas ner, vilket framkommer inte minst genom de upprepningar som präglar framställningen – en scen kan bland annat anspelas på flera gånger innan den egentligen introduceras. Avhandlingen präglas även av en vilja att i varje kapitel aktualisera samtliga av studiens vägledande teman. I detta avseende hade det varit effektivare att renodla och spetsa undersökningarna, liksom att samla diskussionerna av återkommande ”sidospår” såsom naturbegreppet och det djuriska i ett eget kapitel.

Vidare kan man fråga sig om studien egentligen är så historiskt orienterad som den vill ge sken av och om styrkan inte snarare ligger i närläsningarna av texterna *som litterär text*: nämligen i hur sådant som berättarröst och fokalisering förhåller sig till berättelsernas implicita normsystem och dess ”vinkling” (eller vad Seymour Chatman kallar ”slant”). Här lyckas Cavallin ofta visa hur narrativa perspektivskiften kan förknippas med politisk maktförskjutning, liksom huruvida en karaktär tillåts tala i egen rätt, eller endast rapporteras genom andra, avgör hur legitimitet och sympati fördelas. Men avhandlingen demonstrerar naturligtvis också hur dessa berättargrepp är oskiljaktiga från frågor om vem som tillåts disciplinera vem och i förlängningen om det samtida samhällets diskursiva formationer.

Med sitt didaktiska fokus visar Cavallin i *Hushållspolitik* inte minst hur Strindberg, i sin ambition att vara modern, återkommande låter berättelserna premiera aktuell, levd och förkroppsligad erfarenhet som kunskapsform framför mer abstrakta och föråldrade bokstudier. Här skiljer sig nog ändå den tidige Strindberg från den senare, som mer och mer kom att söka sig till ett förmodernt paradigm. Just *Giftas* måste dock, enligt Cavallin, läsas som ett inlägg i samtidens utbildningspolitiska diskussion, där bland annat det döda latinets vara i skolan stod under debatt.

Om Strindberg alltså förordar det levda nuets kunskap på bekostnad av den obsoleta läsningens kanske Ebba Busch Thor ändå utgör den ideala *Giftas*-läsaren, ur didaktisk synpunkt – just genom att inte ha läst den.

Christian Lenemark om **Nina Ernst, ATT TECKNA SITT JAG. GRAFISKA SJÄLVBIOGRAFIER I SVERIGE** Malmö: Apart förlag, 2017, 318 s. (diss. Lund)

Idag, i slutet av 2010-talet, har talet om en självbiografisk boom i litteraturen sedan 1990-talet och framåt närmast blivit till en obestridd sanning. Allt fler självbiografier skrivs och ges ut. Marknaden tycks aldrig riktigt mättad.

Inte heller på forskningsfronten har intresset svalnat för att syna jaget och livsberättelsen i sömmarna. Ett av de senaste exemplen på detta är Nina Ernst avhandling *Att teckna sitt jag. Grafiska självbiografier i Sverige*, som lades fram vid Lunds universitet i oktober 2017. Ernst avhandling skiljer sig dock från den strida ström av undersökningar om självbiografiskt skrivande som publicerats i Sverige och i Norden under det senaste decenniet i ett väsentligt avseende. Där forskningen fram till nu i hög grad fokuserat på det litterärt gestaltade och konstruerade jaget, tar sig Ernst, som avhandlingens underrubrik signalerar, an hur jaget framställs genom det grafiska mediet, i vad som i allmänhet brukar benämnas tecknade serier, serieromaner eller grafiska romaner. Ernst stipulerar själv termen ”grafisk självbiografi” för att beskriva det fenomen hon är intresserad av att undersöka. Det som utmärker en grafisk självbiografi är, menar Ernst, att det är frågan om ”en konstnärlig konstruktion. Den är en bearbetning av upplevda händelser, en tillbakablick på ett liv eller en del av ett liv, skapad med text och bild och med de särskilda konventioner som hör seriemediet till” (13f.).

Ernst undersökning av den grafiska självbiografien i Sverige avgränsas till perioden 1998–2016. Varför just 1998 markerar startår för materialinsamlingen ges aldrig en klar och tydlig motivering. Men i ljuset av den historieskrivning som Ernst presenterar i avhandlingens andra kapitel blir detta val ändå någorlunda förståeligt. Här skildras mer precist hur en grafisk självbiografisk tradition successivt växer fram internationellt (framförallt i USA och i Frankrike) från andra hälften av 1960-talet i och med uppkomsten av en alternativ undergroundscen av (ofta kvinnliga) serietecknare, för att därefter sätta avtryck i Sverige först under mitten av 1990-talet.

Totalt utgörs materialet i avhandlingen av trettio verk av tjugotvå svenska serieskapare. Ernst diskuterar inledningsvis sina urvalsprin-

ciper när det gäller vilka grafiska självbiografier hon av olika anledningar *inte* valt att ta med. Som exempel tar hon Thomas Ohlssons *Församlingen* (2013) och Julia Thorells *Juni* (2012), två verk som båda på olika sätt positioneras som självbiografier, bland annat på ett paratextuellt plan genom intervjuer, men som likväl inte lever upp till den självbiografiska pakt som Ernst i Philippe Lejeunes efterföljd ser som utmärkande för en självbiografisk framställning, det vill säga att det finns en namnidentitet mellan författare, berättare och protagonist.

Det hade emellertid varit intressant om Ernst redan inledningsvis mer ingående resonerat kring vilka verk som de facto utgör hennes material. Som läsare får man vänta till det tredje kapitlet, som handlar om tematik och berättarstrategier i den grafiska självbiografien, innan man börjar få en ungefärlig bild av vilka verk som står i avhandlingens blickpunkt. Men inte heller här blir det tydligt vilken avhandlingens samlade korpus är. För att stilla sin nyfikenhet får man gå till litteraturförteckningen och rubriken ”Primärlitteratur” för att få en uppfattning om vilket material som de presenterade slutsatserna om den svenska grafiska romanen egentligen bygger på, vilket blir lite väl omständligt.

Syftet med avhandlingen är tvådelat. Det första syftet har redan tangerats. Det är med Ernst ord att ”belysa framväxten av den grafiska självbiografien internationellt och i Sverige” (15). Framför allt vill Ernst visa på den kulturella statushöjning som vidhäftat serieskapandet i allmänhet och som också öppnat upp för den grafiska självbiografien. I stort uppfylls detta syfte genom det andra kapitlets historisering, även om fokus här mer ligger på den internationella utvecklingen än på hur denna satt avtryck i en svensk kontext.

Det andra syftet handlar om att ”studera mönster och konventioner som är centrala i den grafiska självbiografien” (15). Det är också vad som sker i avhandlingens tredje kapitel där Ernst utifrån sitt material utkristalliserar en rad tematiska mönster och berättarstrategier, som i mer eller mindre grad hävdas som representativa för den svenska grafiska självbiografien under den undersökta perioden. Det rör sig om teman som barndom och uppväxt, graviditet och föräldraskap, kroppslighet, utanförskap, psykisk ohälsa, flykt och mobilitet. Men Ernst nöjer sig inte med att enbart avtäckta dessa teman på ett innehållsligt plan, hon vill också se hur de gestaltas genom seriemediet uti-

från föreställningen om att "[v]arje medium har sitt eget formspråk, och seriekonsten är inget undantag" (84).

Att på detta sätt accentuera mediets betydelse är i allra högsta grad lovvärt och just medieperspektivet hade kunnat ges mer plats i avhandlingen överlag. En mer djuplodande teoretisk diskussion om mediebegreppet lyser i avhandlingen med sin frånvaro. I inledningen diskuterar Ernst visserligen seriemediets särskilda retorik och berättarstrategi, men hon gör det utan att aktualisera det faktum att mediets betydelse för berättandet på sistone rönt allt mer uppmärksamhet i forskningen i Sverige och internationellt. Ernst väljer att strikt begränsa sig till hur denna diskussion förts inom serieforskningen, vilket på ett plan är förståeligt med tanke på att man i en avhandling måste begränsa sig. Mer svårbegripligt är dock att den så kallade intermedialitetsforskningen inte berörs överhuvudtaget. Här står ju just det för seriekonsten så centrala förhållandet mellan olika mediala modaliteter i blickpunkten.

Bortsett från denna avsaknad av en vidare teoretisk resonansbotten lyfter avhandlingen väsentligt när Ernst lämnar innehållsnivån för att analysera hur tematiken ges en formmässig gestaltning utifrån seriekonstens mediala förutsättningar. Då kan Ernst, som i de tecknade interludier som inleder varje kapitel själv visar prov på att vara en skicklig serietecknare, verkligen ta sig an den inte sällan komplicerade relationen mellan text och visuellt uttryck. Den rundmålning som görs i det tredje kapitlet lider emellertid i hög grad av det som Ernst ser som problematiskt i Elisabeth El Refais undersökning av 85 självbiografiska serier från Europa och Nordamerika i *Autobiographical Comics. Life Writing in Pictures* (2012): inte heller här finns det "utrymme för några djupare analyser av de serier [Ernst] tar upp" (21).

Ernst tycks dock medveten om detta problem och väljer i avhandlingens tre avslutande kapitel att närläsa grafiska självbiografier signerade Mats Jonsson, Malin Biller och Simon Gårdenfors. Kapitlet utgör fallstudier vars funktion närmare bestämt är att ge "tre olika perspektiv på självbiografiskt serieskapande och jag-konstruktion" (16).

Kapitlet om Mats Jonsson tar fasta på hur hans livsberättelse kommer till uttryck i den självbiografiska svit böcker som han låtit publicera från 1998 fram till 2011, varav kanske *Mats kamp* (2011) är den mest kända. Framförallt fokuserar Ernst på hur Jonsson gestaltar sitt jag genom att relatera det till ett större historiskt skeende. "Själv-

hermeneutiken blir”, framhåller hon, ”i Jonssons serieskapande ett verktyg för en mer vidlyftig målsättning – historieskrivning” (142). Det är också det senare som Jonssons självframställning får exemplifiera.

Undersökningen i det följande kapitlet skärskådar Malin Billers gestaltning i *Om någon vrålar i skogen* (2010) av hur hon som liten flicka blev sexuellt utnyttjad av sin far och hur detta påverkat hennes liv. Framförallt tar Ernst fasta på hur detta verk uppvisar att seriekonsten kan ha en terapeutisk funktion.

Kapitlet om Biller hör otvivelaktligen till avhandlingens bästa. Ernst lyckas här på ett förtjänstfullt sätt visa hur seriemediet utnyttjas av Biller för att begripliggöra och slutligen även åtminstone delvis kunna försonas med den traumatiska erfarenheten av att ha blivit sexuellt utnyttjad av en närstående familjemedlem. Som i fallstudierna generellt håller sig Ernst här nära sitt material. Endast undantagsvis anknuter hon till teoretiska perspektiv för att belysa sina slutsatser och driva analysen i olika riktningar. Överlag fungerar detta väl, men ibland efterlyser man som läsare en större teoretisk medvetenhet. Analysen av Biller skulle exempelvis med fördel ha kunnat relateras till den traumaforskning som under de senaste decennierna satt tydliga avtryck inom humanvetenskapen generellt och även inom litteraturvetenskapen, framförallt när det gäller den självframställningsproblematik som står i fokus i avhandlingen. Även inom den självbiografiskt inriktade serieforskningen finns ansatser att på olika sätt närma sig frågan om hur seriemediet används för att skilda det som egentligen inte låter sig skildras som Ernst inte aktualiserar, till exempel Hillary L. Chutes *Disaster Drawn. Visual Witness, Comics, and Documentary Form* (2016).

I avhandlingens avslutande fallstudie analyseras Simon Gärdenfors *Simons 120 dagar* (2008) som ett exempel på hur seriemediet används i en större självframställande konstperformance. Ernst visar hur *Simons 120 dagar* utgör en gestaltning av en resa genom Sverige som Gärdenfors gjorde under våren och sommaren 2007 där han bland annat övernattade hos främlingar som han på förhand kommit i kontakt med via sin blogg. Mycket av utrymmet läggs på att närma sig verket utifrån frågor om autenticitet, identitetsskapande och förhållandet mellan fakta och fiktion. *Simons 120 dagar* kopplas särskilt till genomslaget för reality-tv och dokusåpan och den relateras exempelvis till det identitetsskapande som Jon Helt Haarder beskrivit i

termer av performativ biografism, där det biografiska stoffet används i ett estetiskt spel och inte sällan turneras i olika medier på sätt som skapar feedbackloopar och offentliga reaktioner.

I kapitlet om Gärdenfors återfinns alltså inslag av den teoretiska perspektivering som jag efterlyser i avhandlingen i stort. Men jag upplever det samtidigt som att Ernst – åtminstone delvis – försöker pressa in *Simons 120 dagar* i på förhand etablerade teoretiska modeller, utan att ta hänsyn till om det fungerar eller inte givet de exempel som ges. Den performance som Ernst – med teoretiskt stöd hos Haarder, men även, och kanske framförallt, hos teaterforskaren Erika Ficher-Lichte – hävdar att *Simons 120 dagar* utgör, underkastas aldrig någon mer djupgående undersökning. Det spel mellan blogg, själva resan och gestaltning av den, samt de reaktioner den väckte, blir därför svårt att riktigt greppa. Ernst betonar återkommande hur *Simons 120 dagar* bör ses som en performance och ett socialt experiment, utan att visa på detta. För att använda ett vanligt förekommande narratologiskt begreppspar blir det med andra ord för mycket *telling* och för lite *showing*.

Å andra sidan är Ernst en skicklig skribent, som skriver på en klar och tydlig avhandlingsprosa. Det är också ett obestridligt faktum att hon med sin avhandling berikat den självbiografiska forskningen i Sverige, men även i Norden, med nya infallsvinklar blott genom att ta sig an ett medium som år för år vuxit i popularitet bland läsarna och som Ernst också övertygande visar genomgått en väsentlig statushöjning under de senaste decennierna.

Katarina Gregersdotter om **Marinette Grimbeek, MARGARET ATWOOD'S ENVIRONMENTALISM. APOCALYPSE AND SATIRE IN THE MADDADDAM TRILOGY** Karlstad: Karlstad University Studies, 2017, 286 s. (diss. Karlstad)

Margaret Atwood är författaren som i högre grad än till exempel Michael Ondaatje eller Nobelprisvinnaren Alice Munroe får representera kanadensisk litteratur. I och med det enorma genomslaget för TV-versionen av romanen *The Handmaid's Tale* (1985) har hon nått ut till en än större publik. Denna framtidsdystopi diskuteras i dagens Trump-tider som närmast profetisk. Som också Marinette Grimbeek poängterar i sin avhandling, så signalerar namnet Margaret Atwood

kulturellt kapital och kvalitet, och hennes texter läses ofta som debattinlägg, som i exemplet med *Tjänstekvinnans berättelse*. Atwood själv bekänner sig dock inte till någon specifik politisk agenda och hon använder sig ofta av ironi som för att förhindra att stämplas som det ena eller det andra. Grimbeek hävdar att Atwood helt enkelt inte vill att hennes författarskap ska reduceras till propaganda.

Fokus i Grimbeeks avhandling är att undersöka hur Atwoods postapokalyptiska trilogi *MaddAddam* kan ses som ett ekologiskt projekt. De tre romanerna *Oryx och Crake* (2003), *Syndaflodens år* (2009) och *MaddAddam* (2013) både använder och ironiserar över den apokalyptiska tematik som är så vanlig i den ekologiska diskursen, bland annat genom metaleptisk satir och alternerandet mellan utopi och dystopi. Ironin går enligt Grimbeek att hitta redan i själva titeln: "[...] *MaddAddam*, the title of the last novel and the trilogy as a whole, does more than playfully bring to mind one of the best-known Anglophone examples of a sentence-length palindrome ('Madam, I'm Adam'). A palindrome is by nature cyclical or reversible, and the title therefore aptly illustrates the dialectic principle that no synthesis is final – each synthesis in turn becomes a new thesis" (14). Det är alltså tydligt att Atwood inte erbjuder några tydliga svar på de svåra frågor och enorma problem som miljöförstörelsen innebär. Grimbeek går även utanför själva texterna i sin undersökning och det är en av anledningarna till att avhandlingen är så intresseväckande och övertygande.

Förutom en introduktion och en kort avslutning så utgörs studien av fem kapitel. Det första kapitlet redogör för Atwood som offentlig person, hennes kändisskap och hur hon använder det på olika sätt, det kritiska mottagandet av trilogin, samt hennes position som författare i en kanadensisk och samtida anglofon litterär kontext. Det andra kapitlet fokuserar på marknadsföringen av trilogin genom bland annat analyser av omslagen. I de tre avslutande kapitlen presenteras en mer djuplodande läsning av de tre romanerna, huvudsakligen utifrån ett narratologiskt perspektiv. Sammantaget visar Grimbeek med önskvärd tydlighet hur Atwoods texter och deras utomtextuella sammanhang ger näring åt varandra. Likväl finner jag de två inledande kapitlen som de kanske mest intressanta.

Grimbeeks djuplodande kunskap om Atwoods författarskap fyller en oerhört viktig funktion i det första kapitlet där *MaddAddam* inordnas i hennes omfattande litterära produktion. Grimbeek visar över-

tygande hur de nyckelteman som återfinns i trilogin genljuder i såväl Atwoods romaner, noveller som poesi. Ett av dessa teman kretsar kring historieberättande och i synnerhet kring frågor om vem som har rätten (makten) att tala och berätta och på vilket sätt. Historieberättandet är alltså ett centralt tema i många texter och till detta tema kan också begreppet apokalyps kopplas i trilogin. Apokalyps har två betydelser: etymologiskt betyder det ungefär ”en vision som profetiskt avslöjas” men numera används ordet som synonym till ”katastrof.” Atwood använder sig av båda betydelserna genom just historieberättande; hon låter till exempel de litterära personernas minnen gradvis avslöja en katastrofal framtid. Detta är centralt i hela trilogin, men kommer framförallt till uttryck i den sista romanen, *MaddAddam*, som står i fokus i avhandlingens femte kapitel. Grimbeek övertygar när hon påvisar betydelsen av historieberättande och förmågan att föreställa sig andra möjligheter, men hon blottlägger också en diskussion om att det kan finnas svårigheter med att berätta *nya* historier. Det kan vara svårt att undvika att upprepa gamla mönster. Grimbeek exemplifierar detta i det fjärde kapitlet som analyserar den postapokalyptiska värld som gestaltas i *Syndaflodens år*. I den romanen spelar den miljöaktivistiska och pacifistiska sekten Guds Trädgårdsmästare en framträdande roll. Ledaren för sekten heter Adam Ett. Han är nogga med att upprätthålla den normativa (könsmakts)ordning som fanns i den preapokalyptiska världen, trots att människorna nu har chansen att börja om från noll genom att formulera en ny historia. Kvinnorna och männen har väldigt skilda roller och uppgifter i samhället som i stort sett är en upprepning av de ideal som rådde i den preapokalyptiska tiden.

Genus spelar inte bara en stor roll när det gäller historieberättande, utan Grimbeek visar också hur frågor om miljö och genus aktualiseras i *MaddAddam*-trilogin. Hon motsäger därmed många av de Atwood-kritiker som hävdar att genus spelar en väldigt liten roll i denna. Grimbeek menar att frågor rörande miljö och genus överlappar varandra, men inte enbart i trilogin utan även i tidigare texter. Hon visar att Atwood tenderar att koppla samman frågor om ekologism med maktfrågor och maktutövande, om än ofta på ett ironiskt sätt. I detta avseende ser Grimbeek likheter med hur Atwood i sin övriga produktion behandlar genusfrågor, där hon trots allvaret exempelvis kan ironisera över feminister. I *MaddAddam*-trilogin är det emellertid miljöaktivister som drabbas av satiren.

Grimbeek poängterar vidare att satir spelar en stor roll i Atwoods utomtextuella miljöaktivism. Det är väldigt tydligt i relation till *Syndaflodens år*, där hon exempelvis uppmantrar sin läsare att använda de hymner Trädgårdsmästarna sjunger i romanerna till miljöändamål. I kapitlet om *Syndaflodens år* går Grimbeek utanför själva texten och diskuterar även Atwoods metaleptiska lansering av romanen. Den kan på ett sätt liknas vid ett slags missionerande verksamhet, men Grimbeek menar att Atwood dessutom på olika sätt suddar ut gränserna mellan fakta och fiktion, konst och kommodifiering, aktivism och estetik. Å ena sidan kommer en boklanseringsturné naturligtvis till stånd för att sälja böcker, å den andra är Atwood en högljudd förespråkare för grön konsumtion.

Konsumtion, liksom globalisering och kritik mot multinationella företag, diskuteras genomgående i trilogin, men kanske framförallt i den första romanen *Oryx och Crake*, som Grimbeek analyserar i kapitel tre. På Atwoods turné spelades också scener från *Syndaflodens år* upp så att det ekologiska projektet presenteras som underhållning. Genom att ständigt tänja på gränserna, hävdar Grimbeek, blir det möjligt för Atwood att predika utan att erkänna att det faktiskt är det hon gör. Atwood använde denna plattform för att utbilda sin publik i miljömedvetenhet, intäkterna gick dessutom till gröna ändamål. Hon använde helt enkelt sitt kändisskap för att främja aktivism.

En av de många viktiga poänger som Grimbeek gör i avhandlingen är att publiceringen av *MaddAddam*-trilogin tillsammans med boklanseringsturnén inneburit att Atwoods kulturella kapital växlats in i ett ekologiskt kapital. Det tydliggörs främst genom att romanerna ofta genrebestäms som *climate change fiction* (*cli-fi*) och att Atwood själv framställs som en miljöaktivist och inte som tidigare uteslutande som en feminist. Grimbeek tydliggör hur det ekologiska och kulturella kapitalet sätts i spel genom att bland annat undersöka hur romanerna marknadsförs genom noggranna och nyanserade analyser av olika slags paratexter, såsom bokomslag och dedikationer. På ett annat plan iakttar hon också hur ekonomiska och ekologiska värden på ett paradoxalt vis sätts i spel i och med utgivningen av trilogin. Där Atwoods förlag drivs av kommersiella intressen och vill sälja så många böcker som möjligt – det vill säga öka konsumtionen – så vill Atwood öka folks miljömedvetande genom att propagera för en medveten grön konsumtion. Här kan en koppling göras till det Grimbeek poängterar

om att idéer om apokalypsen hänger ihop med frågor som rör agens och ansvar. Vår tidsålder kallas Antropocen, men som Grimbeek visar så handlar romanerna i lika hög grad om Capitolocene. Människan har orsakat (den eventuella) apokalypsen, men kan också ta ansvar för den, bland annat genom grön konsumtion. Men samtidigt så är romanerna på en utomtextuell nivå del av Capitalocene. Som jag nämnde inledningsvis är Grimbeek tydlig med att trilogin inte erbjuder några tydliga svar och det samma gäller till och med när Atwood ”missionerar”. Emellertid hävdar Grimbeek att det i trilogin går att hitta om inte klara problemlösningar, så visioner (och därför också hopp) om att det går att åstadkomma en förändring. Dessutom, eftersom dystopin är situerad i framtiden, så finns det också tid.

Avhandlingen är lång och på grund av själva omfånget finns naturligtvis tendenser till en del upprepningar. Men i dessa ser jag också det didaktiska anslaget författaren har. Grimbeek är måhända påverkad av sitt forskningsobjekt i sitt sätt att skriva, men det blir tydligt hur inte bara Atwoods författarskap och utomtextuella agerande är i dialog med hela trilogin, utan också hur Grimbeeks olika kapitel är i dialog med och ger näring åt varandra.

Eva Borgström om **Johan Svedjedal, DEN NYA DAGEN GRYP. KARIN BOYES FÖRFATTARLIV** Wahlström & Widstrand, 2017, 680 s.

Så har vi då fått ett nytt stort verk om Karin Boyes författarliv, ett verk som trots sina närmare 600 sidor kommer att läsas både av den kulturintresserade allmänheten och av framtida forskare. Liksom i sina tidigare böcker visar Johan Svedjedal att det går att förmedla väldokumenterad litteraturvetenskaplig forskning på ett lättillgängligt och läsarvänligt sätt. Den här författarbiografin kommer att vara standardverket om Karin Boye för överskådlig tid framåt.

Det är en välkommen bok. Bilden av Boyes liv och verk har i snart sjuttio års tid färgats av Margit Abenius *Drabbad av renhet. En bok om Karin Boyes liv och diktning* (1950), den första och fram tills nu också den enda biografi som har funnits om Boye. Abenius bok hyllades när den först kom ut och formade bilden av Boyes liv och författarskap i många år. Men under de senaste decennierna har den

allt oftare kritiserats allt hårdare. Abenius läste Boyes litterära texter utifrån det liv hon levde och konstruerade hennes biografi utifrån de texter hon skrev. Abenius skrev fram vad hon kallar för ”den mörka gåtan” hos Karin Boye, som hon framställde som ett självdestruktivt inslag i personligheten. Genom denna psykologiska konstruktion kunde hon koppla samman Boyes kreativitet med hennes homosexualitet och allt för tidiga död. På ett tidstypiskt sätt förknippade hon sålunda den förbjudna kärleken, homosexualiteten, med självdestruktivitet och död. Abenius har kritiserats för detta, vilket är självklart utifrån vår tids sätt att tänka. Men kanske är kritiken ändå lite orättvis. Att Abenius över huvud taget skrev om Boyes kvinnorelationer var en prestation med tanke på den djupa homofobi som rådde under de år hon arbetade med sin bok. Samkönad sexualitet var förbjuden enligt svensk lag fram till 1944, då den i stället omvandlades till att bli en sjukdom. Somligt vanns med detta. Nya problem skapades.

I sin författarbiografi menar Johan Svedjedal att Abenius lät Karin Boyes självförvållade död få kasta sin skugga över framställningen om hennes liv. Själv vill han göra något helt annat. I stället för att skriva hennes liv baklänges, med startpunkten i hennes död, vill han berätta det från början. Han söker efter det som formade Karin Boye som författare och människa, efter de drivkrafter och mål som styrde hennes intellektuella och personliga val, och efter de idéer om litteraturen och politiken hon inspirerades av och själv kom att utveckla. Han skriver om de människor och miljöer som var viktiga för Boye och om hennes många roller och engagemang i ett brett spektrum av frågor. Han skildrar Boye som ett kreativt barn, som en livlig och begåvad flicka med vänner och konstnärsdrömmar, som en ambitiös och social student som engagerade sig i studentteatern, publicerade dikter i studenttidningen, läste egna dikter i olika sammanhang, engagerade sig i Kvinnliga studentföreningen, ingick i matlag och diverse intellektuella kottierier samtidigt som hon lyckades färdigställa sina två första diktsamlingar. Svedjedal framställer kort sagt Boye som en hårt arbetande yrkesmänniska med många vänner och diverse älskare av båda könen.

Svedjedals Karin Boye är en litterär modernist i sin egenskap av författare, översättare och kritiker, en politiskt radikal ung människa och en samtidsinriktad och framtidsengagerad kulturskribent. Den renhetslängtande neurotiker som Abenius skrev fram, får inte

mycket utrymme hos Svedjedal. Hans Boye är feminist, sexualpolitisk nyänkare och en bisexuell eller kanske homosexuell kvinna. Hans bok heter *Den nya dagen gryr* och man kan bara konstatera att innehållet följer den riktning som titeln pekar ut.

Svedjedal understryker att den bild av Karin Boye han själv ger sedan länge är förberedd av tidigare forskning. Några av de forskare han lyfter fram är Gunilla Domellöf vars avhandling *I oss är en mångfald levande. Karin Boye som kritiker och prosamodernist* (1986) på många sätt förändrade bilden av Boye. Hon behandlade Boye som kritiker och estetisk nyänkare. Hon läste romanen *Astarte* (1931) som ett estetiskt och feministiskt pionjärverk och undersökte betydelsen av Boyes lesbiskhet för hennes modernism och feminism. En annan viktig forskningsinsats som Svedjedal lyfter fram är Paulina Helgesons brevurval i *Ett verkligt jordiskt liv* (2000). ”Utöver de psykologiskt och privatbiografiska breven finns här sådana som belyser Boyes tillvaro som litterär yrkeskvinna, homosexuell och politiskt radikal”, skriver han (573). En tredje skribent som han menar har förändrat Boyebilden ordentligt är Pia-Kristina Garde, som har gjort intervjuer med människor som kände Boye, samlat fotografier och annat biografiskt material och utifrån detta publicerat en rad intressanta artiklar och böcker. Inte minst har hon intresserat sig för Margot Hanel, den tysk-judiska kvinna som Boye träffade under sin tid i Berlin och som blev hennes sambo och hennes längsta kärleksrelation.

De starkaste avsnitten i Johan Svedjedals bok är de fullmatade kapitlen om Karin Boyes tid som student i Uppsala och de år hon bodde i Stockholm. Under denna tid var hon engagerad i Clarté, hon var med om att starta tidskriften *Spektrum* och hon var på allehanda sätt involverad i tidens mest brännande frågor. Här rör sig Svedjedal på säker mark, inte minst efter sitt arbete med boken *Spektrum – den svenska drömmen. Tidskrift och förlag i 1930-talets kultur* (2011). En hel del av det material som ligger till grund för framställningen om Boyes studenttid har hittills legat oanvänt av tidigare forskning och ger således nya pusselbitar till förståelsen av Boyes författartillblivelse.

Det som slår läsaren när man följer Svedjedals framställning är hur mycket Boye hann med att skriva och läsa och göra på så kort tid, hur engagerad hon var i tidens stora frågor och att hon rörde sig i ett sådant vimmel av människor och sammanhang. Hon försörjde sig som författare, något som krävde ett högt arbetstempo. Ändå hann

hon med en hel del obetalt arbete vid sidan om. Efter studieåren i Uppsala flyttade Boye till Stockholm, där hon kom in i en krets av unga vänsterintellektuella genom Clarté. ”Där fann hon sina vänner, sin make, sin politiska linje, sitt forum som skribent och föreningsmänniska”, skriver Svedjedal (236).

Och så fortsätter framställningen med Karin Boyes händelserika år i Berlin där hon gick i analys och konsoliderade sin identitet som homosexuell – hennes ord –tillbaka till Stockholm, hennes år som lärare på Viggbyholm och de sista åren då hon tillbringade alltmest tid hos sin cancersjuka vän Anita Nathorst. De biografiska avsnitten varvas i boken med presentationer av de litterära verken och Boyes övriga författarskap.

Den nya dagen gryr är välskriven, väldokumenterad och oavbrutet intressant även för den som har läst det mesta både om och av Karin Boye. Ändå finns det sidor i hennes liv och författargärning som i mitt tycke berörs allt för flyktigt och som inte ges den framskjutna plats den rimligen bör ha haft både i hennes liv och intellektuella gärning. För det första handlar det om Karin Boye som en del av ett vitalt feministiskt kulturellt och politiskt nätverk och för det andra om hennes väg till författandet av den estetiskt och sexualpolitiskt nydanade romanen *Kris* (1934).

Ibland hamnar Svedjedal rentav fel i dessa frågor. Han lyfter inte riktigt fram hur viktig kvinnorörelsen och de kvinnoälskande kvinnorna var för Boye. Hon var student på Åhlinska flickskolan där Lydia Wahlström var lärare och studierektor. Wahlström var en välkänd akademikerkvinna, flitig rösträttstalare, debattör och ledare i kvinnorörelsen och dessutom en av de första kvinnorörelsekvinnor i Sverige som skrev om samkönad kärlek, visserligen på ett förtäckt sätt men ändå tillräckligt tydligt för att den som ville kunde se det. Boye var en av dem. Wahlström var under några år en av Boyes förtrogna, inte minst när det gällde kärleksbekymmer, och hon upp-vaktade Wahlström med en dikt när hon fyllde jämt. Också när Elin Wägner fyllde jämt skrev Boye en dikt – ”Ja, visst gör det ont”, en av hennes mest kända dikter. På Åhlinska skolan lärde hon känna flera kvinnor som på olika sätt kom att ingå i ett feministiskt kulturellt nätverk. Viktigast av dem var Anita Nathorst, som kom att bli en nära vän och så småningom också Karin Boyes sista kärlek. Dessa och

många, många fler namn dyker visserligen upp i Svedjedals bok, men den betydelse de hade både i Boyes personliga liv och intellektuella utveckling undersöks inte på samma systematiska sätt som i fallen Clarté och tidskriften *Spektrum*.

Boye sägs i Svedjedals framställning vara feminist, men man får inte veta så mycket om hur hon blev det och vilka uttryck det tog sig. Detsamma går att säga om beskrivningen av hennes sexualitet. Hon beskrivs som bi- eller homosexuell, men man får inte veta så mycket om den homovärld hon sökte sig till eller det förtryck och det förakt hon och andra homosexuella faktiskt ofta mötte. Vi får heller inte veta så mycket om vägen fram till *Kris*, den roman där hon plockar sönder samtidens homofoba tankekonglomerat, såväl kyrkans religiöst motiverade som de förment vetenskapliga besynnerligheter som dominerade samtidens tänkande i dessa frågor. I denna roman formulerade Boye sitt credo: "[Vi] måste anförtro oss åt vår längtan. Med rädsla och motstånd finner vi ingenting, inte på någon väg. Med kärlek finner vi allt, på alla vägar." Det framgår i Svedjedals analys att *Kris* var estetiskt och sexualpolitiskt nytänkande. Men inte *hur* nytänkande den var.

I Svedjedals bok finns Anita Nathorst med under skoltiden, men försvinner sedan i framställningen för att åter dyka upp i slutet av 1930-talet. I verkligheten fanns hon på närmare håll. Att Boye och Nathorst umgicks flitigt under studenttiden framgår både i Lydia Wahlströms brev till Nathorst och i hennes självbiografi *Trotsig och försagd* (1949). Enligt Wahlström fanns Nathorst också med i Clarté-kretsarna: "Karin Boye och Anita hade länge varit nära vänner, och det slags 'vilda analys', man i dessa kretsar använde, gav inget verkligt stöd i deras säkerligen fullt ärliga kamp för självuppföstran. När jag en gång sade Karin Boye detta rent ut, blev hon stött och kom inte tillbaka till mig." (287).

När detta är sagt återstår det att än en gång understryka kvaliteterna i *Den nya dagen gryr*. Den ger en bild av Karin Boyes liv och författarskap som kommer att stå sig. Det är ett imponerande verk.

Matilda Amundsen Bergström om Adam Wickberg Månsson, *CULTURAL TECHNIQUES OF PRESENCE. LUIS DE GÓNGORA AND EARLY MODERN MEDIA* Stockholm: Stockholms universitet, 2016, 286 s. (diss. Stockholm)

Det tidiga 1600-talets stilleben skildrade objekt som påminde målningens betraktare om livets förgänglighet och dödens oundviklighet. De under perioden så betydelsefulla koncepten *vanitas* och *memento mori* fick fysisk form på tavlorna, i form av vissnade blommor, döds-skallar och timglas. Men målningarna innehöll också ofta böcker. Varför? Vad hade böcker att göra med livets förgänglighet?

Allt! – enligt Adam Wickberg Månsson. I avhandlingen *Cultural Techniques of Presence. Luis Góngora and Early Modern Media*, som utgår från poeten Luis Góngora och det tidiga 1600-talets Spanien, driver Wickberg Månsson tesen att den tidigmoderna spanska kulturen konfronterades med frågan om hur man skulle hantera mänsklig frånvaro. Frånvaro formade kulturen på ett existentiellt plan, vilket inte minst är tydligt i *vanitas*-motivets popularitet. Men frånvaro präglade också realpolitiken. Efter 1500-talets enorma expansion av det spanska riket kunde kung Philip II omöjligen vara fysiskt närvarande överallt. Böcker, och deras fysiska beståndsdelar papper, pergament, skrift och tryck, var ett sätt att handskas med denna frånvaro. Som materiella objekt med längre livslängd och större mobilitet än människor kunde skrivna dokument, såsom en samling poesi eller ett kungligt påbud, ersätta ett frånvarande subjekt. Detsamma gällde måleriet, där porträttet kunde ge en kropp ett andra liv, samt olika typer av gravmonument. För att använda de begrepp som Wickberg Månsson bygger sin analys på var skrift, måleri och gravmonument exempel på kulturtekniker som kunde användas för att producera en närvaroeffekt.

Att förgänglighetsmotivet var oerhört betydelsefullt för Góngora och det tidiga 1600-talets kultur är ett väletablerat faktum. Men enligt Wickberg Månsson har tidigare forskning negligerat centrala aspekter av periodens kultur. Utifrån en modernistisk litteratursyn har man betraktat Góngoras lyrik som abstrakt meningsproduktion helt oberoende av sin materiella kontext – en tendens som förstärktes i och med 1960-talets lingvistiska vändning. Genom att bortse från poesins materialitet har man, menar Wickberg Månsson, tolkat periodens

lyrik alltför ensidigt. Han vill istället placera frågan om litteraturens materialitet i förgrunden. Avhandlingens syfte – att studera Góngora och det tidiga 1600-talets spanska kultur med fokus på materialitet, medier och kulturtekniker – är alltså formulerat i direkt polemik mot tidigare forskning. Avhandlingen är därmed en del av en bredare tendens inom den senaste tidens forskning om tidigmodern litteratur, där perspektiv från medieteorin, bokhistoria och filologi används för att visa hur det över huvud taget inte går att förstå den tidigmoderna litteraturen utan att ta dess materialitet i beaktande.

Wickberg Månssons perspektiv och begrepp härrör främst från tysk medieteorin. Förutom den grundläggande, av Hans Ulrich Gumbrecht inspirerade, insikten att mening inte kan separeras från de medier som möjliggör den, hämtar Wickberg Månsson det för avhandlingen betydelsefulla begreppet kulturtekniker härifrån. Begreppet tas från Bernhard Siegert som definierar det som ”a more or less complex actor network that comprises technological objects as well as the operative chains they are part of and that configure and constitute them” (33). Begreppet öppnar därmed upp för en mer komplex, mångfacetterad bild av en periods kultur – dess praktiker, aktörer och relationer – än vad ett strikt fokus på medier gör.

Denna ambition är både god och produktiv. Wickberg Månssons val att kombinera sin medieteoretiska utgångspunkt med Bruno Latours aktör-nätverksteori förefaller emellertid inte som lika lyckosam. Trots att avhandlingens inledningskapitel innehåller formuleringar om ”platt ontologi” och objektens agens så är det svårt att se vad Latour egentligen tillför avhandlingen. Faktumet att Latour aldrig integreras i texten blir också tydligt i de frågeställningar som följer på Wickberg Månssons teorigenomgång, där kulturtekniker, medier och materialitet i enlighet med de medieteoretiska utgångspunkterna genomsyrar frågeställningarna, men där det latourska perspektivet helt lyser med sin frånvaro. Som läsare ställer man sig frågande till varför de sistnämnda alls inkluderats i det inledande kapitlets teorigenomgång.

En mer allvarlig invändning vad gäller det inledande kapitlet är den totala frånvaron av urvals- och materialdiskussion. Det material som är avhandlingens huvudfokus är både rikt, fascinerande och komplext. Studien tar sin utgångspunkt i det så kallade Chaconmanuskriptet, ett överdådigt trebandsverk med Góngoras samlade skrifter, redigerat av Don Antonio Chacon och nedskrivet på perga-

ment av en av tidens främsta kopister. Handskriften överlämnades till Ärkeherligen av Olivares, kung Philip IV:s försteminister, ett år efter Góngoras död 1627. Men Wickberg Månsson begränsar sig inte till denna handskrift. Inte heller inskränker han sig till Góngoras poesi eller ens till litteratur. I avhandlingen studeras dikter av andra spanska 1600-talpoeter, men även avbildningar, förord och kommentarer i utgåvor av Góngoras poesi, såväl som porträtt, gravmonument, och andra minnesobjekt som inte har något med Góngora att göra.

Detta komplexa material pockar ofrånkomligen på en diskussion om urval, men Wickberg Månsson berör över huvud taget inte urvalsproblematiken. Det är exempelvis oklart varför han har valt att utgå från Góngora. Är han särskilt representativ, intressant eller särpräglad? Genom Góngoras framskjutna position i avhandlingen blir det dessutom otydligt huruvida Wickberg Månsson gör anspråk på att besvara sina frågeställningar i relation till Góngora eller till perioden mer allmänt. Om fokus ligger på Góngora kan läsaren fråga sig varför så mycket material av andra poeter och konstnärer analyseras. Om anspråken är vidare är frågan varför emfasen ligger just på Góngora och på vissa specifika poeter och konstnärer.

Materialrikedomen i sig är dock en av avhandlingens styrkor. Genom den lyckas Wickberg Månsson levandegöra periodens kultur för läsaren, men också övertygande visa på materialitetens betydelse för att studera detta slags litteratur. Han bringar dessutom reda i det mångskiftande materialet genom att dela upp avhandlingen i tre separata analyskapitel som utgår från olika kulturtekniker – i det första kapitlet diskuteras (litterär) skrift, i det andra (porträtt)måleri, och i det tredje gravmonument. Slutsatserna som presenteras i dessa kapitel är överlag övertygande. Genom att knyta samman konstformer som ofta hålls åtskilda visar Wickberg Månsson på ett givande sätt på likheter och skillnader mellan dessa kulturtekniker. Han argumenterar också övertygande för sin grundläggande tes att materialitet var oerhört betydelsefullt i Góngoras Spanien.

Denna tes, och det medieteoretiska perspektiv som Wickberg Månsson förfäktar, är dock väletablerad och kan knappast sägas vara särskilt kontroversiell i forskningen om tidigmodern litteratur. En del av Wickberg Månssons polemisering mot tidigare forskning framstår också som en kamp mot väderkvarnar. Att vi omöjligen kan tala om tidigmoderna poeter som sammanhållna författarsubjekt och om deras

poesi som expressiv, är i sammanhanget närmast en truism. I varje fall är det knappast en så originell analytisk poäng som Wickberg Månsson ibland vill få det att framstå som. Samma sak gäller hans poängterande av att tidigmodern poesi var kollaborativ, att den existerade i många olika versioner och inte skyddades av någon form av upphovsrätt.

Avhandlingens stora värde är istället de passager då Wickberg Månsson lyckas hålla ett dubbelt fokus och analysera materialets litteraritet såväl som dess materialitet. Detta sker speciellt i anslutning till diskussioner om *vanitas*-motivet och *memento mori*. I mer djuplodande analyser visar Wickberg Månsson hur materiella objekt antogs kunna överbrygga frånvarons problem – de genererade, med det begrepp som Wickberg Månsson använder, en närvaroeffekt. Ett exempel är det första analyskapitlet, som utgår från skrivande som kulturell teknik och Chacon-manuskriptet som objekt för att analysera hur förgänglighet, minne och åminnelse hanteras i verket och i receptionen av Góngora efter hans död. Här är Wickberg Månsson både originell och nyanserad i sina tolkningar, och lyckas visa på komplexiteten både i den tidigmoderna litteraturens materialitet och i periodens förhållningssätt till död, minne och ”poeten” som en annan typ av roll än den vi känner till idag. I sin analys visar han hur litteraturen ansågs kunna övervinna döden både tack vare sin materialitet – tack vare pergamentets i jämförelse med människolivet så överlägsna livslängd – och genom sin litteraritet – tack vare ordens förmåga att bringa människan åminnelse.

Men ibland leder ett insiktsfullt fokus på materialitet också till problematiska tolkningar. I sin kritik av de som bortsett från litteraturens materialitet tenderar Wickberg Månsson i sin tur att glömma bort litteraturens litteraritet. Ett exempel är en analys av timglas fyllda med en avliden älskads aska. Dessa objekt introducerades som en litterär trop i den nyplatoniska poesin av poeten Amalteo. Wickberg Månsson argumenterar för att timglasen inte bara var litterära, utan att dessa objekt kan ha existerat på riktigt. Det är dock föga troligt, med tanke på att kremering var bannlyst av katolska kyrkan under hela 1600-talet. Faktumet att materialitet och medialitet är oerhört viktigt i den tidigmoderna poesin betyder inte att den inte också var högst litterär, fylld av troper och symboler. En kritik mot en tidigare reduktion av periodens poesi får inte, som här, leda till en lika förenklad, om än motsatt, tolkningsmodell.

Detta är en ståndpunkt som Wickberg Månsson själv skriver under på. I inledningskapitlet noterar han att den tyska medieteorin i sitt tidiga skede hade en problematisk tendens att helt förkasta tolkningsarbete i ett ensidigt fokus på mediala och materiella villkor. Ett sådant ställningstagande må ha försvunnit som program, men i realiteten har det alltså visat sig svårt, åtminstone i forskning om tidigmodern litteratur, att hålla fokus på litteraturens materialitet och litteraritet samtidigt. Få studier väver samman dessa två lika grundläggande aspekter av tidigmodern litteratur. I sina starkaste stunder lyckas Wickberg Månsson med ett sådant dubbelt projekt. När han gör det öppnar han upp en ny och spännande riktning inom både Góngora-forskningen och den medieteoretiskt informerade forskningen om tidigmodern litteratur. Förhoppningsvis kan detta leda till fler lika nyanserade läsningar av en lika komplex som fascinerande litterär kultur.