

RECENSIONER

JULIA TIDIGS

**ATT SKRIVA SIG ÖVER
SPRÅKGRÄNSERNA. FLERSPRÅKIGHET I
JAC. AHRENBERGS OCH ELMER
DIKTONIUS PROSA**

Åbo: Åbo Akademis förlag, 2014,
348 s. (diss. Åbo)

Att skriva skönlitteratur på svenska i Sverige är en sak. Att skriva skönlitteratur på svenska i Finland är en helt annan. Detta har ju att göra med de geopolitiska förändringar som blev följden av rikssprängningen 1809. I och med att Finland inte längre var en del av Sverige utan ett autonomt storfurstendöme i Ryska kejsardömet började drömmen om Finland som en självständig nation så sakta ta form. Förreställningarna om denna blivande nation uttrycktes till en början på svenska, även av tidiga fennomaner som Johan Vilhelm Snellman. Genombrottet för finskan som kulturspråk sker först omkring 1870, och mot slutet av decenniet publiceras det fler finskspråkiga tidningar och böcker än svenskspråkiga. Från att ha varit det dominerande kulturspråket i Finland blir svenskan ett minoritetsspråk (om än enligt 1919 års grundlag tillsammans med finskan definierat som ett av de två nationalspråken).

I landets östra delar var situationen ännu mer polyglott, i staden Viborg talades länge fyra språk: finska, svenska, ryska och tyska. Och en äkta viborgare behärskade som man sa konsten ”att gå på alla fyra”.

Men att skriva fyr- eller (mindre extremt) tvåspråkigt är en helt annan sak, i varje fall fullt ut. Trots den flerspråkiga miljön har den finlandssvenske författaren inte så sällan snarare betonat sin *enspråkighet*, och då mer som en kulturellt mental känsla av isolering. I essäboken *Och sanning* (1966) skriver Rabbe Enckell om den finlandssvenske författarens ensamhet som förstärks av avståndet till Sverige och isoleringen från det finska Finland. Enckells djupt kända ensamhetskänsla som författare hade säkert sina individuellt psykologiska orsaker men förstärktes antagligen också av hans begränsade färdigheter i finskan.

Självklart har det funnits finlandssvenska författare både före och efter Rabbe Enckell som mer obehindrat kunnat röra sig mellan språken. En av de stora förtjänsterna med tvåbandsverket *Finlands svenska litteraturhistoria* (1999–2000), i redaktion av Johan Wrede och Clas Zilliacus, är att man bryter upp och problematiserar den historiskt konstruerade uppdelningen mellan finsk och svensk litteratur i Finland.

Detta tankespar har funnits med som en del i det av Svenska Litteratursällskapet i Finland bedrivna forskningsprojektet "Tidig finlandssvensk litteratur: program och praktik". Här-omåret utkom Michel Ekmans *Må vi blicka tillbaka mot det förflutna: svenskt och finskt hos åtta finlandssvenska författare 1899–1944* (2011), och i slutet av mars 2014 disputerade Julia Tidigs vid Åbo Akademi med avhandlingen *Att skriva sig över språkgränserna: flerspråkighet i Jac. Ahrenbergs och Elmer Diktonius prosa*.

Både viborgaren Ahrenberg och helsingforsaren Diktonius hade svenska som modersmål, men levde sina liv flerspråkigt, och Tidigs vill i sin avhandling undersöka hur detta kommer till uttryck i deras skönlitterära prosa. Med litterär flerspråkighet avser Tidigs inskott av ord och fraser från olika språk, samt annan typ av påverkan som hybridord, avvikande syntax eller stavning, icke-idiomatiskt språkbruk, samt översatta metaforer eller andra semantiska lån. Förutom denna rent inomlitterära studie vill hon också utforska hur denna flerspråkliga praktik förhåller sig till den språkpolitiska diskussionen i Finland från 1870- till 1940-tal. Kombinationen Ahrenberg-Diktonius kan verka en aning förbryllande men har att göra med just denna språkhistoriska bakgrund. Begreppet finlandssvensk introduceras först i början av 1910-talet, och Ahrenberg verkade under en tid då normen för skriven svenska i Finland ännu inte var fixerad. Situationen för Diktonius och övriga modernister var givetvis annorlunda. Deras ointresse för att skriva "korrekt" svenska står i direkt opposition till den i tiden sammanfallande språknormerande tendens, som konfirmerades av Hugo Bergroth i verket *Finlandssvenska. Handledning till undvikande av provinsialismer i tal och skrift* (1917).

För att genomföra sin studie använder sig Tidigs av ett brett spektrum av teorier och metoder kring flerspråkighetens effekter och hur de uttrycks stilistiskt, narrativt, tematiskt och politiskt. Hon väljer att redogöra för denna

forskning i ett drygt femtio sidor långt avsnitt som enligt min mening hade vunnit på att förkortas, alternativt istället varit integrerat i respektive avsnitt om Ahrenberg och Diktonius. Under läsningen av Tidigs text har jag mer än en gång funderat över hur avhandlingar skrivs, inte bara med sikte på att redovisa forskningsrön utan lika mycket utifrån att det ska fungera som berättelse, som en genomkomponerad bok. Som jag ser det har det inte att göra med valet att skriva mer traditionellt eller närma sig det essäistiska, utan snarare att skriva med tanke på de potentiella läsarna utanför forskarcellen. Det är ingen tvekan om att Tidigs mycket väl behärskar sitt ämne: hon är synnerligen grundligt inläst på forskningen kring flerspråkighet, hon kan sin Ahrenberg och Diktonius och sammanhängande sekundärlitteratur, hon har goda kunskaper i Finlands historia och de språkpolitiska förskjutningar som följer på den framväxande finlandssvenska nationalitetstanken. Tidigs i grunden väldigt intressanta avhandling hade vunnit på att inte vara försedd med så många och långa inledningar, omtagningar och redogörelser för vad som ämnas undersökas, och efterföljande sammanfattningar av vad som i inledningen förutskickades skulle undersökas och som sedan undersöktes. Men nog sagt om detta.

I avsnittet om Jac. Ahrenberg, "Flerspråkighet mellan nationalism och kosmopolitism" framhåller Tidigs den ambivalens inför flerspråkigheten som så ofta kommer till uttryck i hans berättelser. Ahrenbergs historier från Viborg och östra Finland innehåller en rik uppsättning av polyglotta inslag samtidigt som de ofta diskuterar flerspråkigheten som ett problem. Ett paradigmiskt exempel på detta är novellen "Utan modersmål" från samlingen *Österut* (1890), som beskriver hur berättaren träffar på den gamla skolkamraten Fritz som aldrig lärt sig något språk till fullo, utan talar en säregen blandning av tyska, polska, svenska, finska, ryska och franska. Trots inslag av olika

brutna uttryck har tidigare forskning påtalat det egendomliga med att Fritz på flytande och felfri svenska får förklara hur svårt han har att uttrycka sig. Men Tidigs visar att det genomgående språket karaktärerna emellan är tyska fast det är återgivet på svenska. När Fritz verkligen talar svenska anges det genom bruten ortografi. Flerspråkig skönlitterär framställning handlar sällan om att skriva *bokstavligt* flerspråkigt, utan snarare att genom diverse grepp skapa en trovärdig *illusion* av flerspråkighet. Tidigs ger många exempel på Ahrenbergs skicklighet härvidlag.

När det gäller novellen "Utan modersmål" menar Tidigs att Ahrenberg velat visa att det inte är språkblandningen i sig som är roten till det onda, utan det är en följd av den olyckliga blodsblandningen som skett genom Fritz föräldrars äktenskapliga förening. Ahrenbergs värdering av flerspråkighet är inte så sällan filterad genom ras och klass. Viss blandning är enligt tidstypiska resonemang helt enkelt inte bra, och det är den bildade människan med sin trygga hemvist i ett modersmål som bäst kan tillägna sig verklig flerspråkighet, förefaller Ahrenberg mena.

Oavsett hur konstfärdigt det flerspråkiga är infogat i Ahrenbergs prosa är det ändå just förekomsten av andra språk och avvikelser från normen som bidragit till att han sedan länge inte riktigt räknas till den levande finlandssvenska litteraturen. Redan samtiden kritiserade Ahrenberg för hans språk, men som Tidigs framhåller handlade det inte bara om att läsarna störde sig på viborgsvenskan, utan berodde också på att han var allmänt slarvig och ofta hade för bråttom. Eftervärlden har däremot framförallt fokuserat på språkblandningen, vad man upplever som en oren svenska. När Söderströms förlag ger ut *Samlade berättelser* (1921–22) är det en starkt tvättad text där Bergroths *Finlandssvenska* har tjänat som normerande rättesnöre. Detta ingrepp har snarare bidragit till att påskynda Ahrenbergs utträde ur

den finlandssvenska litteraturens kanon, gjort honom mindre originell. Eller som Tidigs uttrycker det: "Med Gilles Deleuze kan man säga att den språkliga mångfalden hos Ahrenberg reterritoraliseras i verklighetsefterbildningens namn." Men samtidigt visar Tidigs hur Ahrenbergs strävan att på det tematiska planet arbeta med enhetsskapande begrepp som modersmål och nation ofta motsågs av texternas flerspråkiga praxis och hur de enskilda karaktärerna agerar. Den spänning som fanns i tiden och inom Ahrenberg själv, sätts i spel när han griper till pennan och formar sina berättelser. Speciellt tydligt blir detta i skildringarna från östra Finland, de karelska gränsområdena. Tidigs diskuterar detta, men jag önskar att hon hade gjort detta något mer utförligt. Ahrenberg var tidigt ute som karlenskildrare och först senare under nittonhundra-tjugo- och trettio-talet skulle författare som Hagar Olsson, Olof Enckell, Tito Colliander och Göran Stenius fortsätta den litterära inmutningen av dessa för den finlandssvenska litteraturen föga utforskade områden. Tidigs gör bruk av Deleuzes och Guattaris tankar kring *mindre* litteratur (med den viktiga reservationen att den måste förstås lite annorlunda i litteratur med flerspråkiga inslag) samt därmed sammanhängande begrepp *deterritorialisering* och *reterritorialisering*. Territoriet Karelen har skrivits fram gång efter annan av skilda finska och finlandssvenska författare för att till sist vara nästan mer levande och verkligt textuellt än reellt. Det hade varit intressant och givande att fått ta del av en mer fördjupad diskussion om Ahrenbergs plats och funktion i denna rika karelska textproduktion.

Många finlandssvenska författarskap är kopplade till mer eller mindre avgränsade platser eller territorier med olika språkförutsättningar: Arvid Mörne och skärgården, Bertel Gripenberg och Tavastland, Jacob Tegengren och Österbotten, Edith Södergran och Raivola, Gunnar Björling och Brunnsparken, Rabbe Enckell och Vättilä, för att nämna några.

Elmer Diktonius som är Tidigs andra huvudobjekt växte upp i ett svenskspråkigt hem i Helsingfors medan skolgången skedde på finska. Till detta kom att somrarna ofta tillbringades hos finsktalande släktingar i Nurmijärvi. Det råder ingen tvekan om att Diktonius var tvåspråkig, men på vilket sätt han var det och varför han valde att företrädesvis skriva på svenska finns det delade meningar om. Thomas Warburton hävdar till exempel att *Janne Kubik* var tänkt på finska men skriven på svenska. Jörn Donner vill snarare se det som en språklig osäkerhet som konstnärligt förvandlas till en tillgång. Kristina Malmio kopplar Diktonius litterära språk till den slang som talades av Helsingfors arbetarbefolkning med inslag från finska, officiell svenska, finlandssvenska dialekter, engelska, ryska, tyska med mera. Utifrån Bourdieus sociologiska teorier menar Malmio att denna tvåspråkighet kan ses som en aspekt av Diktonius habitus, hans sociala bakgrund. Han för medvetet över sitt naturliga ursprungsspråk till en ny kontext, till det litterära fältet där annars den bildade svenska klassen dominerade och satte normen för hur man skulle skriva. Malmios perspektiv som hittills redovisats i ett antal kortare texter är intressant och relativt oprövat inom studiet av den finlandssvenska modernismen, och det ska bli spännande att framöver ta del av hennes kommande arbete om dynamiken på det finlandssvenska litterära fältet på 1910- och 20-talen. Tidigs refererar till dessa tidigare försök att finna förklaringar till varför Diktonius litterära språk ser ut som det gör, men markerar samtidigt att hennes arbete företrädesvis är inomlitterärt. Hellre än att söka efter genetiska förklaringar väljer hon att fokusera på själva bruket, användningen av flerspråkigheten. Som Tidigs påpekar är ambitionen att skriva samman det svenska och finska inskriven redan i titeln på Diktonius första prosabok *Onnela. Finsk idyll*. Gårdsnamnet "Onnela" hänför sig till det finska ordet "onni" som betyder lycka.

Däremot ger sig Tidigs inte in i diskussionen om bokens karaktärer "i verkligheten" talar finska. Det viktiga är istället att de är *ihopskrivna* på papperet, och förutom vissa inslag av finska är de ihopskrivna på svenska. Viktigt att notera är dock att förekommande repliker inte är skrivna på högsvenska utan på typiskt finlandssvenskt talspråk, vilket i vart fall tydligt markerar dess finländska karaktär. Tydligt är också berättelsens koppling till det lantliga Finland, till det finska inlandet och dess folk. Med *Onnela* visar Diktonius att det finska Finland även kan skrivas på svenska, menar Tidigs. Samtidigt som Diktonius kan sägas deterritorialisera tidens finlandssvenska litteratur sker också en reterritorialisering genom att ge plats åt den finska lantbefolkningens egenheter.

Det verk av Diktonius som rymmer flest inslag av flerspråkighet är förmodligen *Janne Kubik*. Romanen är som sagt skriven på svenska, men är full av finlandismer, fennicism, russicism och svecismer. Effekten blir som Tidigs framhåller "subtillt främmande". I opposition mot Malmio och Tapani Ritamäki menar Tidigs att de flerspråkliga dragen i *Janne Kubik* är av så många olika slag att de går långt utöver den Helsingforsslang som var Diktonius sociolekt. Den språkliga "orenheten" i berättelsen destabiliserar alla enkla samband mellan nation, folk, klass och språk.

Efter bland annat ett avsnitt om novellen "Josef och Sussan", där Tidigs visar hur Diktonius genom bruket av "judesvenska" både spelar på och avslöjar stereotypa föreställningar om judar, följer så avhandlingens sista del som behandlar Diktonius rent fysiska förhållande till orden. Om Tidigs i sina utredningar om det flerspråkiga många gånger är mer *språkvetenskaplig* är hon i detta avsnitt främst *litteraturvetenskaplig* i den meningen att hon inte är lika redovisande utan mer tittar på de estetiska aspekterna av de flerspråkiga inslagen och bjuder på en rad fina iakttagelser av förhållandet mellan språk och kropp och hur detta

sätts i spel i texten. Orden som kan utsägas på så många språk hos Diktonius blir till något taktilt, något som luktar, som smakar, som rent av kan ätas. Det polyglotta förstärker denna sinnliga rikedom av ord.

Julia Tidigs avhandling är genom sin rika kartläggning av bruket av flerspråkighet i den litterära texten hos Jac. Ahrenberg och Elmer Diktonius ett imponerande arbete och något av ett pionjärverk. I det avseendet har hon också skrivit en mycket *användbar* avhandling som efterföljande forskning nödvändigt måste förhålla sig till.

Leif Friberg

SERENELLA IOVINO & SERPIL
OPPERMAN (RED.)

MATERIAL ECOCRITICISM

Bloomington: Indiana University Press,
2014, 359 s.

EBEN KIRKSEY (RED.)

THE MULTISPECIES SALON

Durham & London: Duke University Press,
2014, 306 s.

Sedan 1990-talet har ekokritiken fått ett allt större inflytande inom litteraturvetenskapen. De senaste årens utvecklingar och trender har lett till att ekokritiken knutits till nymaterialistiska teorier för att i studiet av litterära texter belysa materians betydelse i textuella förhållanden. I korta drag vänder sig nymaterialister mot att vändningar såsom den språkliga och kulturella har placerat fysiska förhållanden i bakgrunden och yrkar på ett förnyat övervägande av materiella förhållanden – inte bara inom humanistiska fält utan även inom exempelvis sociologi och antropologi. Litteraturvetarna Serenella Iovino och Serpil Opperman har redan skrivit en hel del om ”material ecocriticism”, vilket även är titeln på deras breda, emellanåt djupgående och för fältet utvecklande antologi.

Antologins tillägnas ”those who matter”, en icke-antropocentrisk ordlek som sätter tonen för volymen. Boken samlar många av de främsta inom fältet, såsom den materialistiska feministen Stacy Alaimo, fysikern Karen Barad, litteraturvetaren Hubert Zapf samt den välkända ekokritikern Timothy Morton. Iovino och Opperman fastslår i inledningen att *material ecocriticism* inte kräver en övergripande ortodoxi (s. 11). Vad de istället eftersträvar är en rörelse bort från dikotomier och dualistiska motsättningar för att skapa en förståelse av språk, mänskligt och icke-mänskligt liv, medvetande och kropp som nätverk av betydelse (s. 2). Antologin sammanfattar huvudproblemen inom området och ger en tydlig överblick av vad som utgör den aktuella forskningen. Icke desto mindre erbjuder den även nya ingångar och trots nymaterialismens interdisciplinära karaktär ligger fokus på teoriernas betydelse för litteraturvetenskapen.

Det materiella i materiell ekokritik har inte alltid varit så accepterat som nu. Simon C. Estok påpekar i sitt bidrag ”Painful Material Realities, Tragedy, Ecophobia” att det är märkligt att ekokritikens kopplingar till teorier rörande materialitet kommit att påverka fältet så sent (s. 130). Men i *Material Ecocriticism* syns dessa teorier med full kraft. Texterna genomsyras av oavslutade tillblivelseprocesser och förkroppsligande och artikelförfattarna i den här volymen värjer sig mot definitiva utsagor. Ett exempel på detta är Lowell Duckerts analys av regnets katastrofala och livgivande effekter i relation till reselitteratur och Michel Serres *The Parasite*. Han menar att den betydelse ekokritiken kan ha för vår förståelse av de narrativa nätverk av mänskliga och icke-mänskliga relationer inom humaniora i allmänhet och litteraturvetenskapen i synnerhet grundar sig i att ”[u]ncertainty simply requires more analysis” (s. 122). Förståelsen av de volatila relationer som skapar denna osäkerhet tar Hannes Bergthaller upp i ”Limits of Agency: Notes on

the Material Turn from a Systems-Theoretical Perspective”. Han diskuterar insiktsfullt den lekfulla expansionen som nymaterialism är och belyser de ömsesidiga beroenderelationerna vi måste ha i åtanke för att förstå den miljöproblematik vi står inför (s. 41). I samma andetag påpekar han dock att de teoretiskt och praktiskt kvistiga frågorna dessa nymaterialistiska lekar för med sig kräver regler och stringens för att inte fastna i allmängiltiga utsagor där ”allt” hänger ihop i odefinierade nätverk av agens och betydelse (s. 42). Denna fråga skulle gärna fått ta mer plats i ytterligare texter eftersom det är just kring detta spörsmål som de största problemen med en nymaterialistisk ekokritik ligger.

Antologins förtjänster ligger dels i lekfullheten som nämndes tidigare. Den tematiska bredden torde skapa en förståelse av fältets expanderande möjligheter hos en oinvigd läsare. Dana Philips avhandlar teoretiska och historiska diskussioner om fekaliers agens och materialitet via Thomas Pynchon's *Gravity's Rainbow* och sydafrikanska Antjie Krog's *A Change of Tongue*. Märkligt nog förefaller innehållet i denna artikel stundtals lika poetiskt som Stacy Alaimos bidrag ”Oceanic Origins, Plastic Activism and New Materialism at Sea”. Alaimos forskning rör sig mellan litteraturvetenskap och aktivism och hennes epistemologiska stigar visar på de omstörtande möjligheter litteraturvetenskapen kan erbjuda i den antropocena tidsåldern.

Material Ecocriticism präglas av en viss teoretisk homogenitet som stundtals förefaller begränsande. Ovan nämnda Jane Bennett, Karen Barad och Stacy Alaimo, samt Bruno Latour, med flera, återkommer som referenser. Det är förståeligt med tanke på deras prominenta ställning inom ekokritik och nymaterialism. Dock innebär detta att läsningen bjuder på en del upprepningar. Karen Barads begrepp *diffraction* återkommer och förklaras utförligt i ett flertal artiklar, liksom Alaimos koncept *transcorporeality*. Jag kommer på mig själv med att

undra om en antologi med en sådan uppenbar tematisk bredd inte även skulle kunna innehålla fler försök till utveckling och kritik av de föreliggande teorierna.

Men detta till trots är *Material Ecocriticism* ett mycket välkomponerat översiktsverk och en långt mer aktuell och tankeväckande publikation än exempelvis den nu något daterade *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology* (1996). *Material Ecocriticism* visar dels på fältets bredd och det rika material som redan finns, dels på öppningar och möjligheter och problem som kan utforskas vidare.

Medan *Material Ecocriticism* diskuterar alla former av förbindelser mellan mänskligt och icke-mänskligt liv, fokuserar *The Multispecies Salon* på relationen mellan mänskliga och icke-mänskliga djur. Detta låter kanske först begränsande men det är snarare en utvidgning av begreppet djur som eftersträvas.

Volymen är ett komplement till en utställning med samma namn, vars målsättning var att skapa en experimentell arena för att omarbota antropologins förhållande till naturvetenskapen (s. 4). På så viss skiljer sig denna antologi från *Material Ecocriticism* – anspråken ligger i att utveckla vad Eben Kirksey, Craig Schuetze och Stefan Helmreich i sin inledning kallar en ”multispecies ethnography” (s. 1). Utvecklingen av denna flerartsetnografi utforskar författarna genom meditationer kring sina bidrag till utställningen och målsättningen som uttrycks är att antologin ska röra sig bort från apokalyptiska narrativ kring miljöförstöring och närma sig platser med utrymme för biokulturellt hopp (s. 18).

Med performancekonsten som utgångspunkt i de flesta fall rör sig texterna mellan sökandet efter biokulturellt hopp och mer teoretiska infallsvinklar. *The Multispecies Salon* kanske därför förefaller något ojämn och svårkategoriserad. Samtidigt ser jag inte det som något stort problem; det är spännande att se konsten, arterna och teoretiserandet mötas.

Det jag däremot har invändningar mot är hur konstnärerna förhåller sig till sina verk.

Ett exempel är Karin Bolenders ”R.A.W. Assmilk Soap”. Hon beskriver hur det inte enbart är upp till henne att skildra flerartsberättelsen. Hon söker sig ut från antropocentrismen genom att inleda en resa – eller snarare vandring – med en dräktig åsna genom den amerikanska södern. Hon berättar att inget däggdjur bör flyttas när det är dräktigt eftersom kroppen utvecklar antikroppar som är specifika för området det befinner sig i (s. 65). Hon gör sedan tvålv av åsnan Aliass mjölk och beskriver den som ett sätt att se mjölken och tvålen som ett uppgående i ett levtt nät av arter (s. 83). I denna typ av beskrivning saknar jag ett problematiserande kring människans parasiterande på andra arter: hur långt bort kommer Bolender egentligen från speciesism i sina förhållanden? Frågan om biokulturellt hopp aktualiseras, men för vem?

Just frågan om för vem hoppet väcks är svårt att svara på. Emellanåt får andra arter än den mänskliga en rent instrumentell funktion, men i vissa texter verkar det vara just en gemensam tillblivelse som porträtteras. Samtidigt problematiseras liv och arter även på mikroskopiska nivåer, som när Heather Paxson i ”Microbiopolitics” behandlar mögelkulturer i ost. Genom att zooma in på mindre beståndsdelar av liv problematiseras biopolitik i termer av pastörisering (s. 116).

Paxsons text inleder bokens receptavsnitt och mikrobiopolitik genomsyrar även dessa praktiker. Ett ytterligare exempel är Miriam Simuns ”Human Cheese”, där hon blandar getmjölk och människomjölks för att undkomma kalvslakten som är legio inom mjölkindustrin (s. 140). Även om hon använder getens kropp på ett sätt som liknar Bolenders rör hon etiska frågeställningar som saknas i dennes text.

Merparten av boken utgörs alltså av utställarnas redogörelser för sina projekt, vilka för all del är intressanta men som saknar uppen-

bar koppling till de teoretiska texterna. De flesta av referenserna går till Donna Haraway, Jacques Derrida och Bruno Latour, som alla är prominenta namn inom fältet. De interdisciplinära perspektiven i antologin återfinns istället framför allt i Eben Kirkseys, Karen Barads och Donna Haraways bidrag i avsnittet ”Life and Biotechnology”. Barad diskuterar exempelvis likheten mellan mänskligt skapad optik och den havslevande ormstjärnan, som har en kropp täckt av ögon (s. 222).

Där *Material Ecocriticism* har en uttalad koppling till litteraturvetenskapen är *The Multispecies Salon* istället antropologiskt förankrad. Den stora skillnaden dem emellan ligger dock främst i hur de förhåller sig till teori och praktik. Nog är det värt att tänka på de transformerande kropparna och sammanblandningen av arternas substanser i *The Multispecies Salon* när man läser den nymaterialistiska ekokritiken. Det är trots allt inte enbart text ekokritiken bör behandla om den vill vara fortsatt aktuell för den samtida nymaterialistiska teoribildningen.

Anna Persson

KRISTOFFER LEANDOER
**SLUT. SYMBOLISTERNA
VID TIDENS ÄNDE**

Malmö: Pequod Press, 2014, 374 s.

Kristoffer Leandoers bok *Slut. Symbolisterna vid tidens ände* är ingen akademisk avhandling, och ska därför inte heller bedömas som en sådan, utan utifrån vad själv utger sig för att vara. Baksidestexten kallar boken för ”den första breda introduktionen på svenska av symbolismen”. Mot detta påstående svarar en lovvärd ambition att tillgängliggöra en litterär strömning som ofta uppfattas som svåröversättningsbar, och som knappast tillhör dagens moden, för en nutida publik. I en personligt hållen text, som inte låter läsaren tveka om författarens innerliga förhållande till och breda

kännedom om det franska sekelslutet, introduceras symbolismen som den felande länken mellan romantik och fantasy och som en källa att ösa livsvisdom ur, även för vår tid. Boken består av 20 essäer – varav hälften avhandlar olika författarskap och hälften olika temata, från det symbolistiska språket till genrelitteratur – samt av en antologidel, där 25 relevanta författare presenteras i nyöversättning. Det är en uppläggning som lämpar sig väl för såväl den introducerande som den breddande ambitionen, och redan här anas inspirationen som hämtats från Arthur Symons klassiska *The Symbolist Movement in Literature* (1899), som via essäer om centrala författarskap introducerar symbolismen för en engelskspråkig publik och som i sina senare upplagor kompletterar essäerna med översättningar av centrala texter. Med Symons – som kallas ”vår gode vän” (s. 15) och ”vår följeslagare” (s. 203) – delar Leandroer inte bara till stora delar synen på symbolismen, utan också kombinationen av det pålästa och det personliga, det anekdotiska och det väsentliga.

Hur väl lyckas då Leandroer i sin ambition att introducera symbolismen? För att börja med frågan *vad* det är som introduceras (symbolismen), så är dess avgränsning för alla som är bekanta med ämnet ingen självklarhet. Leandroer vänder sig tydligt från den snävare definitionen ”en bestämd litterär skola som lanserades i Paris 1886 genom ett manifest av Jean Moréas” och friskriver sig därmed från de stridigheter mellan litterära schatteringar som de aktuella författarna själva var så upptagna av kring sekelskiftet. Han föredrar istället att se den som en kulturyttring som är ”en fortsättning på parnassismen och dekadentlitteraturen, som i sin tur var en fortsättning på romantiken”, som ”sprider sig över hela Europa” och som ”omfattar en period från artonhundratalets mitt fram till krigsutbrottet 1914” (s. 14f). Man kan naturligtvis fråga sig hur något som är en fortsättning på parnassismen och dekadensen

kan sträcka sig så långt tillbaka i tiden som till 1800-talets mitt, men med en välvillig tolkning tror jag ändå att man kan göra sig en ungefärlig uppfattning av vad som avses. Problemet är att Leandroer i praktiken inte heller håller sig till denna vidare definition, då han låter framför allt dekadensen (men i viss mån även parnassismen och romantiken) flyta in under symbolismen.

Framställningen genomsyras av en vacklan mellan viljan att avgränsa symbolismen och den ständiga upplösningen av denna avgränsning. Gång efter annan görs distinktioner och väsensutsagor gällande symbolismen i sin specificitet, bara för att i nästa sekund platta till begreppen och göra dem oanvändbara. I den andra essän, där Leandroer ostentativt visar upp sitt förakt för ”begreppsbyggnaden” introduceras ett schema avsett att åskådliggöra skillnaden mellan symbolism och dekadens med orden: ”Jag kan lika gärna passa på att förse er med ytterligare ett schema, om inte annat så för att förfarandet i grund och botten är oförenligt med själva ämnet: inte kan man schematisera fantasins värld.” (s. 28f.)

Till stor del tycks Leandroer använda sig av ett symbolism-begrepp som innesluter dekadensen och andra samtida rörelser i sig, vilket motiverar att hälften av författarsäerna ägnas åt författarskap som inte i första hand brukar betraktas som symbolistiska (Huysmans, Rachilde, Pierre Loti och andra må stå symbolisterna nära på flera sätt, men det är endast en mycket vid definition av begreppet som låter dem exemplifiera rörelsen). Trots detta görs en rad påståenden om symbolismens natur (av typen ”[s]ymbolismen formulerar i grunden samma världsåskådning som sagan”, s. 112) som inte gäller hybridformen symbolism-dekadens, utan symbolismen såsom avgränsad från dekadensen. I andra fall förekommer en sammanblandning där det istället tycks vara dekadensen som är bokens egentliga ärende. Ett talande exempel är androgynen:

Androgynen som ett ideal, den perfekta förening mellan könen som Platon föreställer sig och som alkemisterna ser som ett ideal [...] letar vi nästan förgäves efter i tidens litteratur. [...] Gränsen mellan könen skildras gärna som instabil, möjlig att överskrida i bägge riktningar, men resultatet av dessa överskridanden skildras gärna som lika instabilt, hotfullt och destruktivt – alls ingen idealgestalt som Tintomara, utan snarare ett förfallssymptom. (s. 148)

Nog beskriver Leandoer här snarast en dekadent topos och bortser ifrån att androgynen som ideal visst odlas i Mallarmés närhet.

Ofta tycks det som att Leandoer tar sikte på en epok snarare än litterär strömning (kanske anas här inflytandet från Symons). Det är också i ett sådant perspektiv som bokens många utflykter till varufetischism, genrelitteratur, kolonialism, politik, urbanitet med mera har sitt berättigande. Men eftersom texten likafullt insisterar på att betrakta sig som en introduktion till symbolismen blir läsaren stående mellan två hötappar.

Oklarheten om ämnet är naturligtvis till nackdel för en introduktion, men hur fungerar i övrigt den introducerande ambitionen – vare sig det nu gäller symbolismen eller sekelslutet i allmänhet? Den populariserande tendensen och försöket att göra symbolismen aktuell för vår tid är inte att ta miste på. Leandoer refererar lika gärna till Tolkien och Houellebecq som till Schopenhauer och Wagner och understryker hellre det som förenar än det som skiljer oss från det slutande 1800-talet. Han vill bryta den nimbus av hermetisk ogenomtränglighet som står kring författare som Mallarmé. Snarare än att föra in novisen i mysteriet, föredrar Leandoer den omvända vägen: att förneka att mysteriet är något särskilt märkvärdigt. Han skriver: ”Jag försöker åskådliggöra symbolismen för vår tid, vilket inte är samma sak som att göra den begriplig.” (s. 38) Detta får också till följd att han lyfter fram det lättfattliga. Det anekdotiska och

biografiska blir styrande och enskilda citat utgör orienteringspunkterna. Det är inte så att framställningen inte fångar upp de flesta centrala aspekter man förväntar sig av en introduktion till symbolismen, men den stannar inte upp vid dem och låter oss inte få korn på hur det som sägs kommer till uttryck i den litterära texten. Istället drivs tempot upp till max av mängden av faktauppgifter och pikanta detaljer.

Leandoer kan onekligen konsten att få sekelslutet att myllra. Det är en underhållande läsning, inte minst därför att framställningen förbinder de vanligen så vördnadsbjudande litterära storheterna med signifikativa dråpligheter eller idiosynkrasier och för att den emellanåt förmår fånga karaktären i ett författarskap i en biografisk episod. Stundvis kan formuleringsglädjen i kombination med de bortsorterade sammanhangen ge texten en närmast aforistisk kvalitet. I hastigheten och i mängden av slagkraftiga observationer har dock essäerna otillräckligt gjutits samman till en helhet: många av de talande bilderna används gång på gång. Figurer som ”*På spaning efter den tid som flytt*” är det främsta verk Mallarmé aldrig skrev”, ”borgaren skulle aldrig förstå morgontidningens ord om de använts av en poet” eller ”tingen är vägskyltar till den sanna verkligheten” blir betydligt mindre talande andra gången de återkommer.

För den som är någorlunda bekant med ämnet är *Slut* en trevlig förströelse som emellanåt kan ge ett nytt perspektiv eller förmedla en ny bekantskap. Den som inte tidigare hade ett klart begrepp om symbolismen kommer troligen inte att ha det heller efter läsningen. Däremot kommer hon troligen att ha en bredare bild av sekelslutet och känna till en hopar nya namn och ha förbundit dem med en eller annan historia. Om *Slut* fungerar som en introduktion så är det för att Leandoers läsglädje smittar av sig och för att framställningen väcker läsarens nyfikenhet. Och vad det hela mynnar ut i är en uppmaning: läs själv!

Därför är det också mycket passande att boken avslutas med en textantologi med samma breda spektrum som essäerna. Redan att samla dessa texter i svensk språkdräkt är värdefullt och väl ägnat att spä på den nyfikenhet som kan ha väckts av essäerna. Kvaliteten på översättningarna är också i huvudsak god. Endast där vi rör oss i gränslandet mellan fri vers och prosapoem (hos exempelvis Paul Fort, Remy de Gourmont och Pierre Louÿs) och där den icke-formaliserade rytmen och ljudligheterna därför är desto viktigare blir tolkningen ibland något klumpig. Ibland är det oklart om radbrytningarna är avsedda som versslut eller inte.

Niclas Johansson

LENNART HEDWALL
**TONDIKTAREN CARL JONAS
LOVE ALMQVIST. EN MUSIKALISK
BIOGRAFI**

Möklinta: Gidlunds förlag, 2014, 774 s.

”Den romantiska poesin är en progressiv universalpoesi” skrev Friedrich Schlegel, eller kanske någon kumpan, i tidskriften *Athenaeum* året 1798, den ”omfattar allt, bara det är poetiskt” (*Romantiska fragment*, övers. M. Forschage & P-E Ljung, Stockholm: Vertigo, 1999, s. 47f). Att dra någon skarp gräns mellan poesi och musik går heller inte att dra i Almqvists verk, de poetiska verken genomsyras i större eller mindre grad av musik och de musikaliska verken fångar upp teman och karaktärer i de förra, så till den grad att de ofta har hänförts till gener som programmusiken, karaktärsstycket och tonmålningen. Som Lennart Hedwall påpekar i sin nya, massiva musikaliska biografi påverkades den tongivande kritiken på Almqvists tid ännu starkt av den wienklassicistiska estetiken, något som kanske till en del kan förklara det motstånd som flera av hans kompositioner rönt. Almqvists musik är nämligen i hög grad ”romantisk”, med förbindelselänkar

också till romantiska favoritgenrer som fragmentet (de öppna sluten) och allkonstverket.

Genren ”musikalisk biografi” har tidigare prövats av Hedwall i hans stora Geijerbiografi (*Tonsättaren Erik Gustaf Geijer*, 2001) till vilken boken är tänkt som en motsvarighet. Som framgår av epitetet ”tondiktaren” i den nya bokens titel är emellertid denna gång de litterära aspekterna väl så viktiga som de rent musikaliska, för ”om Geijer var en skolad *tonsättare* [...] kan Almqvist karakteriseras som en i stort sett självlärd *tondiktare*, vars musikaliska produktion är tätt sammankopplad med hans litterära alstring” (s. 7). En annan ambition är att vara en ”väsentlig komplettering” (s. 9) av Svedjedals nyligen fullbordade, nästan 1500-sidiga Almqvistbiografi. Men även om författaren säger sig ha försökt följa föregångaren Ahnfelts princip att inte inlåta sig på sådant ”hvarom läsaren lätt kan på annat håll skaffa sig underrättelser” (ib.), så innehåller hans nästan 200-sidiga ”Levnadsöversikt” i början av boken åtskilligt allmän gods i förhållande till föregångarna och ibland dessutom frikostiga personhistoriska exkurser i den Almqvistska biografins utmarker. I fråga om diktarens musikaliska kompetens tecknar Hedwall i kapitlet försiktigt en motsägelsefull bild med många reservationer, även om hans musikaliska kreativitet knappast ifrågasätts. Metodologiskt vanskligt är dock att flera av exemplen på Almqvists instrumentala färdigheter hämtas ur de diktade verken. Med säkerhet tycks man bara kunna konstatera att han åtminstone kunde klinka med ett finger på piano (dottern Marias uppgift, s. 24) och det tycks också i stort sett vara på det sättet han tog ut melodierna till sina kompositioner. Vissa uppgifter tyder på att Almqvist också spelade fiol, men detta är osäkert. Därtill kommer att viss musikundervisning tycks ha ingått i hans uppgifter som lärare och informator. Någon särskilt driven notskrivare blev Almqvist dock tydligen aldrig, och renskrifterna av andra händer i det bevarade handskriftsmaterialet är många.

Det biografiska inledningskapitlet följs av ett tematiskt inriktat kapitel om "Musiken i Jaktsslottskretsen". Utgångspunkten är här den romantiska "Drömmen om allkonstverket" (s. 203–212), varpå Hedwall energiskt genomletar musikaliska motiv i *Törnrosens bok*. Dessförinnan ägnar han dock en längre utveckling åt Almqvists förbindelser med bildkonsten, tyvärr ett bland många exempel på hur den röda tråden i boken ibland tappas bort. Musiken däremot ligger enligt Hedwall bakom hela verkets uppbyggnad, eftersom Henrik Löwenstjerna och Richard Furumo första gången presenteras i *Jaktsslottet* "med musikaliska förtecken som symboliserar just det 'fria fantiserande' som titeln [den långa titeln på försättsbladet i första upplagan 1833; rec:s anm.] anger" (s. 213).

Med kapitlet "Konturer till en musikestetik" har så författaren nått fram till bokens egentliga ämne. Det kan därför förvåna att det bara ägnas ca 50 sidor, att jämföras med de biografiska och tematiska inledningskapitlens sammanlagt närmare 300. Här tonar Hedwall till läsarens besvikelse ner den musikaliska sidan av Almqvists verk genom att konstatera att "han trots allt tal om sin musikaliska läggning och sin tro på musikens kraft, såg musiken som ett av flera medel i ett i första hand litterärt skapande [...] också när han i olika sammanhang uttalar sig om ett melodins primat före sångtextens" (s. 348). I ett brev till Wendela Hebbe sommaren 1843 och i en förmodad självrecension av sina klaverkompositioner i *Aftonbladet* fyra år senare uttrycker Almqvist en romantisk inspirationsestetik, och Hedwall finner det rentav rimligt att betrakta flera av klaverstyckena närmast "som nedtecknade improvisationer" (s. 319). Att Almqvist skrivit den anonyma recensionen tvivlar inte författaren på, men han borde nog ändå ha diskuterat attributionen med Svedjedal som i sin Almqvistbiografi uppger att *Aftonbladets* musikkritiker Wilhelm Bauck, tillika Almqvists vän och musikaliske medhjälpare, kan ha författat artikeln

(*Frihetens rena sak: Carl Jonas Love Almqvists författarliv 1841–1866*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2009, s. 469, not 35). Med tanke på det tydligen osäkra läget drar Hedwall i alla händelser väl stora växlar på "självrecensionen".

Stort utrymme ägnar författaren som sig bör åt Almqvists välbekanta "Om Poesi i sak", och den däri ingående uppsatsen "Om musikens framtid", först tryckt som två separata artiklar i *Dagligt Allehanda* 1839 men därefter tydligen sorgligt försummad av forskningen. Det är här Almqvist utvecklar sin teori om melodins företräde framför harmonik och det han kallar "instrumentik", det vill säga musik komponerad särskilt för mer eller mindre virtuosa solister, enligt honom ett tecken på den samtida musiksmakens urartning. "Hvad är det då, som man företrädesvis kan kalla sak i musiken?" frågar Almqvist retoriskt i en av artiklarna och blir inte svaret skyldig: "Det är Melodien" (C.J.L. Almqvist, *Monografi*, Samlade Verk 26. Stockholm: Svenska Vitterhetssamfundet i samarbete med Almqvistsällskapet, 1995, s. 266). Det är också här han framför sin briljanta teori om "det enkla" och "det svåra" i det konstnärliga skapandet: att skapa en vacker melodi är enkelt, för den som har den rätta begåvningen nämligen, men det svåra, det vill säga harmoniken och instrumentiken, kan vem som helst tillägna sig genom idogt arbete. Detta medför i sin tur att utbudet sväller av tillkrånglade men just därför också beundrade alster. Här har Almqvist tveklöst satt fingret på något väsentligt, och man frågar sig om inte resonemanget också vore giltigt för vetenskapen, enkannerligen våra dagars human- och litteraturvetenskap.

Almqvists funderingar om melodins primat var nog rätt typiska för romantiken, för liknande funderingar finner man till exempel hos Atterbom. Om han besatt någon originalitet på det musikteoretiska området så skulle det enligt Hedwall i stället vara "hans direkta ovilja mot 'reglerna'" (s. 315), vilken i praktiken exempelvis innebär att han "i sina sånger

inte lägger till ett utarbetat ackompanjemang och i sina klaverfantasier inte använder sig av vedertagna fuga- eller sonatformer” (ib). Måhända också att Almqvist ibland gjorde en dygd av nödvändigheten? Hans slutord i ”Om musikens framtid” om att melodin ”lika litet som Demokratien, den andligt äkta Moralen och Religionen – skall [...] införa någon lagstiftning i den mening af supremati, som man förstår detta ord” vållar i alla händelser Hedwall huvudbry. Skulle verkligen Almqvists teori om melodins primat, som författaren antyder, kunna reduceras till tanken att ”den till skillnad från större kompositioners tekniskt utarbetade uppbyggnad helt enkelt är lättare att uppfatta för en större publik”? (s. 343). Snarare ville väl den radikale Almqvist med sin formulering rikta ett hugg mot det musikaliska etablissemang som innehade hegemonin och fordrade efterlevnad av såväl det gällande regelverket som den rådande smaken.

De musikaliska kompositionerna betas av systematiskt verk för verk, beskrivs och kommenteras utförligt i kapitlen ”Vokalkompositionerna” och ”Pianofantasierna”. Tyvärr ligger tyngdpunkten på ytterst noggranna, ibland rentav tröttsamt minutiösa, tekniska detaljbeskrivningar – möjligen dock med stort intresse för musikvetare och den som själv ska exekvera styckena. Då lyssnar man långt hellre till själva musiken, som i urval bifogas boken på två välmatade CD-skivor. Det rör sig här om äldre skivinspelningar från 1980- och 1990-talen, med bokens författare som en av de medverkande musikanterna. Visst gör i synnerhet klaverstyckena ofta ett ganska valhänt intryck, men hur Almqvist själv tänkte sig realiserandet av sina kompositioner framgår dessvärre tydligen inte av de bevarade källorna. Hedwall själv avstår klokt nog från spekulationer. Att han nog ändå kan ha tagit sig vissa friheter i utförandet antyds av att han i bokens detaljbeskrivningar ofta anmärker på otydligheter eller förmodade felaktigheter i de bevarade noterna

och nottrycken.

Intressant vad gäller vokalkompositionerna är förhållandet mellan text och musik, men tyvärr är det först i bokens ”Avslutande reflektioner” som vi får veta att Almqvist, trots att han själv aldrig uttalat sig i frågan, ändå liksom kollegan Abraham Mankell ”menade att endast om en text är fogad till musiken, kan musiken ’tala’” (s. 709). Där hänger dock påståendet dessvärre i luften, eftersom argumentationen saknas liksom hänvisningar bakåt i boken. Almqvists förmodade inställning är hur som helst inte heller denna gång originell, vilket inte heller Hedwall påstår. Man jämföre till exempel Atterboms yttrande att då ”musikerna är en konstform, vars själ är att vara uttrycket för känslans innersta, så är lätt begripligt, att hon gärna träder i förening med poesien, – äfvensom tvärtom. Bägge vinna därpå: musiken i tydlighet för åskådningen och tanken, poesien i liflighet och lättfattlighet för känslan” (*Ästhetiska afhandlingar*, Samlade Skrifter i obunden stil, femte delen, Örebro: Lindh, 1866, s. 38). I den första och möjligen mest kända bland Songedikterna, ”Den lyssnande Maria”, har Almqvist också enligt Hedwall funnit ”adekvata musikaliska uttryck för sin dikt”: ”Det inledande sextsprånget är redan i sig ett kongenialt uttryck för Marias på en gång jublande och innerliga reaktion inför undret hon får uppleva, och den ’vaggande’ mellandelen ger osökt bilden av den rinnande floden” (s. 427).

I fråga om själva komponerandet är bilden något oklar. Apropå ”Månsången” uppger Hedwall att melodin förefaller vara ”konci pierad före eller i direkt samband och samspel med texten” (s. 372), men till flera av ungdomsdikterna finns tydligen melodihänvisningar, så kallade ’timbres’, som bör innebära att Almqvist skrev vers med melodin som utgångspunkt. I samma riktning pekar beskrivningen av hur Tintomara uppfinnar sin sång i *Drottningens juvelsmycke*, vilket ”vid sidan av andra liknande yttranden av Almqvist tagits till

intäkt för att musiken i hans sånger är primär i förhållande till texten, en inte ovanlig arbetsgång hos svenska diktare-musiker från Geijer till Birger Sjöberg” (s. 240). Varför inte Bellman då, undrar emellertid den vakna läsaren!

Trots sin avoghet mot musikalisk utstoffering, tillverkade Almqvist själv pianoackompanjemanget till några av Songesmelodierna, däribland den sista, ”Verldens slut”. Det beskrivs också av Hedwall som ”ytterst konstlöst och en smula monotont, men det passar rätt väl till den spänstiga melodin som har starkt tycke av polska” (s. 546). Hans bedömning att hela stycket kanske ”är tänkt som en liten ironisk knorr efter alla djupsinnigheter” (s. 547) är dock i försiktigaste laget och hans koppling till romantiska favorittopoi som Schillers idé om konsten som en lek eller och kontrasterna i Shakespeares dramatik kunde kompletteras med Friedrich Schlegels lek med många ironiskikt och inte minst hans allvarliga skämtdikt ”Allting passar inte alla” (övers. H. Engdahl, *Obegripligheten*, Lund: Kyleon, 1992, s. 28f).

Mest spännande är nog ändå Almqvists förbisedda klaverkompositioner, och man vill trots den omtalade kantigheten gärna hålla med Hedwall när han i prologen talar om ”en ytterst fångslande rad av *Fria Fantasier för Piano-Forte*, verk som är unika i den svenska 1800-talsmusiken” (s. 7). Trots beteckningen ”Fria Fantasier” är styckena försedda med titlar och ibland motto som förstärker intrycket av ”programmusik” och lockar bokens författare till intressanta spekulationer. En grupp stycken har sensuella titlar som ”En doft i skogen” eller ”Vendelas mörka lockar”. En annan grupp utgörs helt enkelt av personnamn på fiktiva eller verkliga personer, en tredje grupp åter består av danser (”Gurrhanas dans”, ”Zingari-Fest”, ”Niakuns Polska”). Huruvida Almqvist med det förstnämnda, lite monotona men ibland vackert harmonierade och med djärva tonartskiftningar försedda stycket förmår uppväcka minnen av skogens dofter må väl vara osagt,

men Hedwall anser för sin del att den ”statiska atmosfären” säkerligen är ”medveten, en envis påminnelse om skogsstämningen, som också kan sägas vara tecknad i de koralliknande avsnitten” (s. 571). En ”säregen ’skogsdoft’” (s. 659) förnimmer han däremot överraskande nog i det musikaliska självporträttet ”Love Almqvist”, en finurlig, lekfull och dynamisk komposition med ett avklingande slut och ett harmoniskt slutackord som är ett bland flera under livstiden opublicerade familjeporätt. Hedwall menar vidare en smula motsägelsefullt att tonsättaren här både ”biktar sig i toner” och ger ”lika mycket en idealiserad bild som [...] en uppriktig av sitt föremål” (s. 658). Men man ville gärna tänka sig att Almqvists självporträtt också rymmer en rejäl dos humor och självironi. Intressant är förresten Hedwalls koppling av de musikaliska familjeporätten till diktarens föreställning om människans ”toner” (s. 645). Spekulativt i överkant blir det dock när han argumenterar för att det ”klingande” porträttet av Richard Furumo i en egenhändig notbok ”också skulle kunna ses som ett fiktivt självporträtt, även om Almqvist själv förnekade identifikationen” (s. 653).

Det är som redan konstaterats ett mindre lyckat grepp att spara åtskilliga sammanfattande slutsatser och resonemang till bokens sista kapitel ”Avslutande reflektioner”, när de bättre hade behövts i sitt sammanhang inne i själva huvudtexten. Pedagogiskt misslyckat ter sig vidare greppet att först i slutkapitlet närmare förklara innebörden av nyckelbegreppen ”period” och ”fras”, vilka flitigt använts i den föregående framställningen. Redogörelsen för mottagandet genom tiderna av Almqvists musik hör däremot till det intressantaste i boken, med pregnanta och välformulerade karakteristiker av till exempel musikkritikern Alf Nyman i *Stockholms Dagblad* och tonsättaren Moses Pergament. Ett särskilt litteraturhistoriskt intresse har också Heidenstams inkännande och Strindbergs starkt avvisande omdömen.

Slutligen måste också sägas att boken skäms av en överdriven motsägelselusta mot tidigare forskning som inte sällan antar karaktär av felfinneri. I synnerhet polemiken mot Svedjedal är plågsamt utdragen. Detta ska dock på inget vis skymma bokens stora förtjänster, man kunde väl nästan tala om krönet på ett livsverk. Hedwalls fackmusikaliska sakkunskap är imponerande, och boken torde med säkerhet för långa tider framåt bli det ofrånkomliga standardverket. Dess främsta användningsområde blir nog ändå referens- och möjligen uppslagsverkets, eftersom bokens stela disposition gör den både trögläst och svåröverblickad.

James Spens

JUDITH BUCHANAN (RED.)

**THE WRITER ON FILM. SCREENING
LITERARY AUTHORSHIP**

Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013,
270 s.

Den 25 mars 2010 bjöd universitetet i York in till en internationell konferens, "The Writer on Film". Initiativtagare var Judith Buchanan, professor specialiserad på samspelet mellan film och litteratur. Idén till konferensen kom när Buchanan och hennes kollegor vid Humanities Research Centre noterade den ström av filmiska författarporträtt som kommit de senaste tjugo åren. Jane Austen, Truman Capote, Allen Ginsberg, John Keats, Sylvia Plath, Beatrix Potter, William Shakespeare och Virginia Woolf är bara några av de författare vars liv har filmatiserats.

Även om denna specifika filmvåg, med biografiska filmer (biopics) om redan kanoniserade författare, hade kunnat uppta en egen konferens hade man bredare ambitioner. De nya författarfilmerna hade väckt forskarnas intresse även för den tidigare historien av författarporträtt på film. Som Buchanan skriver i förordet till den antologi som speglar konferensen:

"This phenomenon prompts a re-examination of the long and varied history of cinematic engagements with authorial creativity" (s. 4). De fjorton bidragen i antologin spänner från adaptationsstudier till biografisk forskning och stumfilm och är indelade i två avdelningar. I den första, "Cinemas Versions and Uses of Literary Lives", ligger fokus på gestaltning av historiska personer medan den andra, "Cinemas Authorial Proxies and Fictional Authors", samlar andra ämnen och perspektiv. I båda ingår dock både texter som fokuserar på skildring av skrivandet, och sådana som analyserar den filmatiserade författarens person och relationer till omvärlden.

Från den första kända filmiska författarskildringen *Shakespeare Writing Julius Caesar* från 1907 till framställningen av Allen Ginsbergs skrivprocess i *Howl* från 2006 finns försök att filmiskt visa hur fantasi blir litteratur. I det sekellånga spannet mellan dessa filmer undersöker Laura Marcus hur filmkonsten på olika sätt gestaltat den skapande situationen. Megan Murray-Pepper undersöker en lång rad Shakespeare-biopics i sin analys av hur bilder av författarens skrivbord haft olika betydelser genom filmhistorien, och Clara Rowland behandlar brevets roll som bärare av längtan i klassisk film. Erica Sheen skildrar, genom en analys av Robert Bressons *Journal d'un curé de champagne* (1951), skrivandet som handling, "bare act" (s. 206). I antologins enda bidrag om animerad film behandlar Richard Burt det filmiska greppet att visa böcker som öppnas och stängs, vilket tidigt etablerades som upptakt och avslutning till film och som ofta använts av Disney. I Buchanans eget bidrag, "Documentary Li(v)es: Writing Falsehoods, Righting Wrongs in von Donnersmarck's *The Lives of Others* [Das Leben der Anderen] (2006)", beskrivs hur pjäsförfattaren Georg Dreyman och Stasiagenten Wiesler definieras utifrån sina olika skrivmiljöer – ett vackert skrivbord med penna respektive ett grått vindskontor med

skrivmaskin – och hur handlingen utgår från dessa två skapelseplatser vars texter är det enda medium där huvudpersonerna möts.

Vid sidan av dessa uppsatser om filmatiserade skrivprocesser finns andra som istället behandlar skildringar av författares liv och relationer, och då särskilt deras kärleksliv. Filmer med sådant fokus är vanliga då, som Buchanan understryker, ett inre drama vid ett skrivbord på intet sätt är självklart filmmaterial (s. 3). Andrew Higsons bidrag ”Brit-lit Biopics, 1990-2010” är centralt här. Higson analyserar den väg av författarporträtt som öppnat mångas ögon för fältet. Bland annat visas hur en kärlekshistoria ofta placeras i centrum av författarnas liv i syfte att locka både en medelklasspublik på jakt efter det ”litterära” och en bredare publik med intresse för romantiskt drama och komedi. Higson understryker att det sannolikt är centralt för den förra men mindre viktigt för den senare att huvudpersonen är just författare.

En passande författargestalt för sådana filmer är det romantiska geniet. I det mycket väl-skrivna bidraget ”Romantic Genius on Screen: Jane Campions *Bright Star* (2009) and Julien Temple’s *Pandaemonium* (2000)” undersöker Julian North två filmer utifrån hur geniidealet sätts i förhållande till relationer. North menar att Temple i sina porträtt av Wordsworth och Coleridge i *Pandaemonium* sätter skrivandet i konflikt med ett fungerande privatliv, medan Campion i *Bright Star* framställer Keats relation med Fanny Brawne som något i full harmoni med hans skapande. Detta leder till frågor om genimyten – och i förlängningen verkens – drag av individualism kontra gemenskap. North går också ett steg längre och tittar på hur filmskaparna förhåller sig till motsvarande myt i sin egen bransch, den så kallade auteur-myten. Deras användning av de romantiska poeternas liv kan, menar North, ses som självbespeglade, och blir då ett indirekt ställningstagande kring genimyten.

Två av de relationsinriktade bidragen i an-

tologin undersöker hur vissa författare ”könas” på film genom att klassiska kvinno- respektive mansroller ställs i konflikt med författarskapet. Med utgångspunkt i paratexter och scener skisserar Sonia Haiduc hur myter om skrivande kvinnor används i filmer som *Mansfield Park* (1999), *Miss Potter* (2006) och *Becoming Jane* (2007), och hur kvinnligt kodade författargestalter förhandlar sitt skrivande i förhållande till andra krav, inte minst från män. Siân Harris spårar i sitt bidrag bilden av den destruktive manlige poeten tillbaka till Lord Byron och undersöker hur Ted Hughes i *Sylvia* och Dylan Thomas i *The Edge of Love* på olika sätt kompenserar för det ”omanliga” poetyrket och anpassas till filmiska troper för manligt beteende.

Bara ett par texter i *The Writer on Film* rör fiktiva författare. Gränsen är dock inte självklar, då flera bidrag behandlar ett mellanting där en filmgestalt inte är biografisk men ändå bär omisskännliga drag av en verklig person. Ofta förekommer denna typ av indirekt avbildning av en författare, kallad ”proxy”, i adaptationer av dennes verk för film. Till exempel visar R. Barton Palmer hur personen Ernest Hemingway – eller den bild han konstruerade av sig själv – används i filmatiseringar av hans fiktion. Inför *The Snows of Kilimanjaro* (1952) valde filmskaparen Casey Robinson exempelvis att inte bara inkludera element från novellen utan även – vilket Barton Palmer övertygande visar – element från ytterligare minst fyra av Hemingways kända verk. I den nya berättelsen blev bilden av Hemingway själv påtaglig både som en ”authenticating presence” (s. 142) och sammansmält med hjälten Harry som också är författare.

Ett liknande resonemang kring hur fiktiva personer får skapa indirekta porträtt av sina skapare förs av Deborah Cartmell i en studie av adaptationer av Jane Austens fiktion. Austen förs in i sina filmer, menar Cartmell, genom att romangestalter modelleras om för att likna henne. Skildringar av Elizabeth Bennet i olika

filmversioner av *Pride and Prejudice* blir, genom införande av skrivsituationer, betraktarperspektiv och till och med utseendemässig likhet, synonyma med traditionella bilder av en yngre Austen, medan filmatiseringar av *Persuasion* och gestaltningar av huvudpersonen Anne använder tittarens förutfattade meningar om Austen som något äldre. Även det omvända gäller: Jane Austen har i biopics ofta placerats i handlingar och situationer som är misstänkta lika exempelvis *Pride and Prejudice* och *Persuasion*. Geoffrey Wall drar i sitt bidrag en välkommen parallell till äldre forskning. Filmförfattarna kopplas här till en filosofisk diskussion kring författargestaltens attraktionskraft. Åskådarens önskan att komma nära författaren för att förstå hur litteratur blir till är, menar Wall, inte ny. Bakom författarfilmernas framgång finns delvis samma drivkrafter som bakom skrivna författarbiografers popularitet.

Antologins mest aparta bidrag – underhållande men udda i såväl motivval som perspektiv – är Gennelle Smiths undersökning av författarroller i Charlie Kaufmanns *Adaptation* (2002), där flera perspektiv på alter egon och ”proxies” framträder.

The Writer on Film ger sammantaget en intressant överblick över hur författarfilmer kan se ut, hur författare framställs och delvis även vilka kulturella föreställningar detta hänger samman med. Självklart finns inga anspråk på fullständighet, och att en sådan här samling är ojämn är begripligt. Filmhistoriens författarporträtt är många och skiftande, och vart och ett kan tolkas utifrån en rad perspektiv. När antologin pendlar mellan allmänt och specifikt, djup och yta, stora och små rörelser och skiftande nivåer av fokus och genomarbetning speglar det ett nytt forskningsfält som växer fram.

Bidragen kunde dock med fördel ha integrerats mer med varandra: helheten hade lyfts väsentligt av en konsekvent terminologi för vissa återkommande tendenser. En genomgående

brist är också avsaknaden av jämförelser med andra yrkesgrupper. Filmiska protagonister vars yrke tar stor plats i handlingen – vetenskapsmän, journalister, soldater, advokater, läkare – är ju ingen bristvara, inte heller kreativa yrken som konstnärer eller musiker. För att förstå vad som eventuellt särskiljer författare som grupp borde jämförelser med skildringar av andra grupper givetvis göras. Inte minst gäller detta förhållandet mellan deras privat- och yrkesliv.

Sammantaget finns här i alla fall en gryende kunskapsbas och försök att fånga konventioner i ett nytt fält, något som exempelvis litteratursociologin kan ha nytta av för att förstå hur offentliga bilder av författare skapas. Inte minst borde man kunna studera hur filmens författarporträtt påverkar bilden av författare som grupp. Hur kombineras dessa bilder av romantiska genier, aggressiva övermänniskor, sköra begåvningar och ensamma martyrer? Hur skildras relationerna i det kulturella fältet? Hur ska vi förstå relationen mellan alla dessa porträtt och dels gamla genimyster, dels moderna medialiserade författarroller? Och vad händer när filmskapare och skådespelare fulla av sådana bilder ska gestalta en författare?

Att film vanligen skildrar det som svårt att kombinera författarskap med fungerande relationer är något som återkommer och gäller såväl män som kvinnor. Samtidigt kan, som Higson skriver, uppfattningen om författaren som en romantisk, känslig själ göra att hen anses lämpad för att gestalta ”komplexa” kärleksrelationer. Cartmell skriver: ”Given audiences’ appetite for attractive leading characters in popular films, it is easy to understand the tendency to turn author into Hollywood star, but the seeming need to translate Hollywood star or character into author is not so easily explained.”

Men kan det inte vara så att författaren blir en extra attraktiv älskare eller älskarinna på film just för att spänningen mellan arbete och

privatliv följer med per automatik? Författaren kan vara mitt i handlingen men är ändå en outsider. Det är en position som i vissa fall, som i Harris analys av Ted Hughes, framstår som destruktiv, och i andra, som i Cartmells analys av Elizabeth Bennet som Austens ”proxy”, som en lugn frihet. I båda fallen är utanförskapet intimt förknippat med författarrollen, vilket ger karaktärerna en dimension av autonomi som skiljer dem från andra. Som Cartmell säger: att göra Anne och Elizabeth till Jane Austen ”gives her heroines ’authority’, by putting the pen firmly into their hands” (s. 161). Sammantaget är *The Writer on Film* en värdefull samling av studier, som trots sin spretighet banar vägen för ett nytt och spännande fält.

Amanda Setterwall Klingert