

TFL TIDSKRIFT FÖR
LITTERATURVETENSKAP
2014:1



TIDSKRIFT FÖR LITTERATURVETENSKAP

REDAKTÖRER

Maria Andersson & Per Anders Wiktorsson (ansv. utg.)

REDAKTION

Caroline Haux, Hedvig Härnsten (recensionsansvarig), Anna Jungstrand, Erik van Ooijen, Håkan Trygger (prenumerationsansvarig), Lydia Wistisen (kassör), Magnus Öhrn

REDAKTIONSRÅD

Redaktionsråd: Claes Ahlund (Åbo), Carin Franzén (Linköping), Åsa Arping (Göteborg), Paula Henrikson (Uppsala), Eva Hættner Aurelius (Lund), Roland Lysell (Stockholm), Mats Malm (Göteborg), Anders Mortensen (Lund), Daniel Möller (Lund), Anders Olsson (Stockholm), Margareta Petersson (Växjö), Torsten Pettersson (Uppsala), Rikard Schönström (Lund), Boel Westin (Stockholm), Anders Öhman (Umeå)

ADRESS

Tidskrift för litteraturvetenskap, Institutionen för litteraturvetenskap och idéhistoria, Stockholms universitet, 106 91 Stockholm

Hemsida: <http://www.littide.su.se/forskning/tidskrift-for-litteraturvetenskap>

e-post: tfl@littvet.su.se

TFL på internet: <http://ojs.ub.gu.se>

Tidskriften stöds av Stiftelsen Olle Engkvist Byggmästare och Svenska Akademien

Tidskriften ges ut av Föreningen för utgivandet av Tidskrift för litteraturvetenskap, Lund. Medlemskap i föreningen kan erhållas mot en avgift av 10 kr.

Omslag, grafisk form & sättning: Richard Lindmark

Tryck: Munkreklam AB, Munkedal

ISSN: 1104-0556

TFL 2014:1

- 3 FRÅN REDAKTIONEN
- 5 LARS BURMAN
LÄRT GRÄL
Fredmans Sång N:o 28 och 1700-talets disputationsskultur
- 17 MOA HOLMQVIST
HERR FÖRFATTAREN OCH FRU LJUNGSTEDT
Aurora Ljungstedts manliga författaridentitet och författarskapets förutsättningar
- 29 LINUS LJUNGSTRÖM
JORDNÄRA SAMBAND
Om transtextualitet och bygderealistisk modernism i Tage Aurells novell "Sommarspel"
- 41 TATJANA BRANDT
RÖSTEN I HÅLAN
En analys av relationen mellan jag och röst i Ann Jäderlunds tidiga poesi
- 55 CECILIA PETERSSON
BIBLIOTERAPI I ETT LITTERATURVETENSKAPLIGT PERSPEKTIV
- 67 **OMLÄSNING**
DONNA HARAWAY, "MANIFESTO FOR CYBORGS: SCIENCE, TECHNOLOGY, AND SOCIALIST-FEMINISM IN THE 1980s" (1985)
Marie Öhman, Amelie Björck & Ingemar Haag
- 75 RECENSIONER
Tilda Maria Forselius, *God dag, min läsare!*; Johan Svedjedal (red.), *Svensk litteratur som världslitteratur*; Sara Danius, *Den blå tvålen*; Paul Tenngart, *Den komplexe Baudelaire*; Ulf Olsson, *Silence and Subject in Modern Literature*; Eva Heggstad, Anna Williams & Ann Öhrberg (red.), *Fäلت i förvandling*; Martin Hägglund, *Dying for Time*
- 95 MEDVERKANDE

FRÅN REDAKTIONEN

Välkommen till årets första *TFL*-nummer!

Lars Burman inleder med en artikel om Carl Michael Bellman, närmare bestämt om hur 1700-talets disputationsskultur parodieras i Fredmans Sång N:o 28. I det andra bidraget behandlar Moa Holmqvist en av Sveriges första spänningsförfattare, Aurora Ljungstedt, och villkoren för hennes författarskap, med fokus på bruket av manlig pseudonym. Tage Aurells korthuggna prosa är föremål för Linus Ljungströms artikel, i vilken sambanden mellan novellen "Sommarspel" och olikartade texter och genrer undersöks för att kasta ljus över författarens märkliga blandning av modernism och "bygderealism". Tatjana Brandt syftar i sitt bidrag till att problematisera den vedertagna bilden av Ann Jäderlunds lyrik genom att lyfta fram de självreflexiva och ångestladdade elementen i författarens tidiga poesi. I den sista av numrets fem artiklar introducerar och diskuterar Cecilia Pettersson biblioterapi – användandet av litteratur i syfte att främja människors psykiska hälsa – ett i svenskt litteraturvetenskap relativt outforskat område.

Den klassiska text som i detta nummer är föremål för omläsning är Donna Haraways "Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the 1980s" från 1985. Marie Öhman, Amelie Björck och Ingemar Haag läser cyborgmanifestet på nytt och delar med sig av sina iakttagelser, snart tre decennier efter att texten först publicerades. I recensionsblocket aktualiseras, avslutningsvis, en mängd olika ämnen, från 1700-talets svenska veckopress och den franska 1800-talsrealismen till genusvetenskaplig litteraturforskning och svensk världslitteratur!

I höst kommer vi att anordna *TFL*-dagar. Vi bjuder då in till samtal och föreläsningar på temat litteratur och ekonomi, och vi hoppas att uppslutningen blir stor! Fortlöpande information om *TFL*-dagarna, liksom om framtida temanummer, deadlines för artiklar och annat, hittar du på vår nya Facebooksida.

Maria Andersson & Per Anders Wiktorsson

LARS BURMAN

LÄRT GRÄL

Fredmans Sång N:o 28 och 1700-talets disputationsskultur

Sprit, svartsjuka och sura stickord leder ofta till slagsmål hos Bellman. Världen på 1700-talet var också våldsam och antagonistisk, inte bara på Stockholms skitiga gator utan också i domstolstvister och akademiska trätor. Det finkeldoftande Stockholm är Fredmans poetiska hemvist, men det händer att utflykter görs, någon gång så långt som till Uppsala. I den staden hade Bellmans farfar Johan Arendt Bellman (1664–1709) varit professor i vältalighet och uppbyren inspektor på Stockholms nation, och där var Bellman själv inskriven som student en kort tid 1758. En längre eller kortare vistelse vid universitetet var normalt för ynglingar i bättre omständigheter. Då som nu erbjöd mötet med universitetsstaden såväl stimulans som desillusion. Nyttokulturens förespråkare betraktade gärna Uppsala som en plats för ”onyttiga orda-trätor” utförda på ett obegripligt språk och under sken av uppblåst värdighet.¹ Denna bild av förmodern akademisk kultur har stått sig, även om nyare forskning visat vådan av en anakronistisk syn på de äldre övningarna. Under lång tid tjänade disputationss- och orationssövningarna samhällets behov av en språkligt välutbildad elit.² Bellman drog nytta av spänningen mellan latinska vältalighetsideal och skolastiska pajaskonster när han skrev sin aka-

demiska parodi. Fredmans sång 28 skildrar hur Movitz skulle bli student, och den slutar som sig bör i bacchanaliskt kaos.

Visan är skriven 1780 eller strax dessförinnan och skulle komma att ingå i *Fredmans sånger* (1792). Den återfinns i manuskriptet ”En Stuf Rim” från januari 1780 och trycktes i *Dag-Bladet: Wälsignade Tryck-Friheten* 29 juli 1782.³ Där har den försetts med noten ”Ett gammalt *Manuscript* ibland Salig *Magister Gåses* Samlingar.” Gåse hör hemma i Bacchi Ordensfiktionen, och har en förebild i den försupne studenten och prästsonen Eric Gåse.⁴ I Bacchi Orden står Gåse för den akademiska närvaron, ty allt skall rymmas i Bellmans poetiska universum. Hans publik var välutbildad och många hade erfarenhet av universitetsstudier i Uppsala. Länken från Fredmans värld till den akademiska vore värd att studera bredare, gärna utgående från Gåse-gestalten. Här begränsas dock läsningen till sång 28.

Kontrastverkan och motsatsställning hör till Bellmans främsta poetiska verkningssmedel. Högt och lågt, fult och skönt – ständigt ställs ytterligheterna mot varandra. Det handlar inte minst om att diktaren utnyttjar en klassicistisk språk- och samhällssyn. Kurt Johansson har i en studie från 1977 klarlagt väsentliga delar

av Bellmans parodiska och burleska teknik.⁵ Såväl samhälle som språk var hierarkiska på 1700-talet. Höga ting skulle skildras på ett sublimt vis och tvärtom. När Bellman medvetet bryter förväntningarna och skildrar horor och fyllkajor som prästinnor och apostlar (visserligen för Venus och Bacchus) uppstår en skapande spänning mellan högt och lågt, vilket ger komisk effekt men också ny skönhet. Lars Lönnroth gör en liknande inringning av Bellmans teknik, och pekar särskilt på det ständiga rollspelet. Världen är för Bellman en maskerad. Omfunktionering, kontrast och mångstämmighet är nyckelord.⁶

Johannesson koncentrerar sin framställning på ceremonier. Begravningsprocessionen, balen och ordenskapitlet är hans exempel när Bellmans teknik beskrivs. En högstämmd aristokratisk likprocession befolkas av fulla krogmadammer och soldater som spelar på lock. En hövisk menuett förvandlas till ett spektakel av skuttande prostituerade. Det stela och genomritualiserade ordenskapitlet blir till en högtid i Bacchi orden, där allt går ut på snabbt sammanbrott, uppkastningar och oorganiserad fylla.

Men vill eftervärlden tillgodogöra sig teknikens poetiska sprängkraft krävs insikt såväl i 1700-talets hårt reglerade samhälle som den språkliga verklighet Bellman levde i. Grundöverenskommelsen är att högt är högt och skall skildras som upphöjt. Det sublimala är sublimt, annars kan det aldrig ryckas ner från sin marmorsockel av en genialisk Bellman.

Till de ceremonier som parodieras av Bellman kan den akademiska disputationen läggas. I FS 28 skildras hur Movitz beger sig till Uppsala för högre studier. Sången sjungs ofta och är egentligen lätt att ta till sig. Ändå är bakgrunden – 1700-talets akademiska disputationsskulturer – i hög grad okänd. Redan när den breda Bellmanskulturen växte fram vid 1800-talets mitt var det akademiska livet i Uppsala förvandlat till oigenkännlighet.⁷ De nya universitetsstatuterna

1852 sopade slutgiltigt bort forna tiders ofta osjälvständiga avhandlingar och tessamlingar som utgjorde bas för de i grunden medeltida disputationsovningarna. Den muntliga kulturen blev alltmer skriftlig. Förändringen hade emellertid varit på väg i mer än ett halvt sekel, och FS 28 skildrar disputationsskulturen just i slutfasen av dess månghundraåriga dominans. Bellman var verksam i slutet av en kulturepok. Han behärskade fullt ut sin tids litterära verktygsmedel, och mitt i traditionens sönderfall lyckades han avlocka den en flerstämmighet som på en gång är dissonant och harmonisk. Att Bellman vet att han behärskar sin poetiska teknik visar han i Fredmans epistel 80 – en supig fattigmans-pastoral dedicerad till smakdomaren Kellgren och full av anspelningar på Boileaus *L'Art Poétique* (1674). Att han också behärskade den teknik som kallas ”musikalisk parodi” har visats av James Massengale.⁸ Bellman återanvänder kända melodier, och genom igenkännandet uppstår för åhöraren en fruktbar ny betydelsenivå.

Syftet med denna läsning av FS 28 är att sätta in sången i sitt kulturhistoriska sammanhang. Om inte universitetets stela och mödosamma kunskapsexercis sist och slutligen hade ett värdigt samhällssyfte skulle parodin falla platt. Och om inte universitetet på riktigt erbjöd en väg till en ny roll i samhället, skulle Movitz misslyckade försök att maskera sig som studiosus vara meningslös. Poängen ligger i maskering och demaskering, rolluppfyllelse och misslyckande på världens scen.

I sången kontrasteras det lärda Uppsala mot Stockholms myllrande gränder, och universitetets lärdomsmiljö ställs mot krogvrån. De första tre stroforna, då Movitz reser till Uppsala (för att sedan återvända till Stockholm), ställs mot de fyra följande, då tre Uppsalastudenter reser till Stockholm (för att sedan återvända till Uppsala). De båda världarna kan aldrig förenas, utom möjligen i suporgiens anti-ceremoni.

Movitz skulle bli Student;
Han Upsala betrakta,
Börja mumla excellent
Grammatica contracta;

Dum och tjock,
Hic hæc hoc

Han sig genast lärde,
Hyrde sig en svarter rock,
Kyronii öl förtärde.

Där satt han som misanthrop,
Men röder som en vallmo,
Vid sin stänka och sit stop,
Och conjugera Amo;

Hur han drack,
Ölet stack,

Kärlek hjärnen brydde;
Movitz tog sitt pick och pack,
Och lärdoms sätet flydde.

Med en vredgad min han tog
Båd Puffendorff och Grotius,
Och dem bus i väggen slog,
Så bister som Stygotius,

Sjöng hurra,
Skrek Verda,

Och åt Krögarn panta
Lexicon, Colloquia,
Och Zopfens varianta.

Tre Studenter, certim tre,
Til Stockholm sig utstyra,
Stadna på Tre Remmare,
I Skrubben Numro Fyra;

Movitz stolt

I sin kolt,

Satt sig där som Præses,
Drack så bält, så det var bält,
Och utgaf nya Theses.

Första Thesis blef nu den:
Om med moraliteten
Enligt är för Bacchi män
At ändra om dieten.

Pro och Pro,
Contra, jo,
Nej och Ja nu skalla;
Movitz ropte Posito,
och Posito skrek alla.

Andra Thesis blef den här:
Hvad skilnad sig besticker
Mellan Öl pluraliter
Och en Person, som dricker;

Ratio? jo,

Dubito,

Skrek en och orera.

Movitz ropte: Habeo,
Och Kyparn slog i mera.

Tredje Thesis skulle ges,
Men Præses damp af stolen,
Och en Opponent så hes
Damp med i Capriolen.

Fredman kom,

Filibom!

Med musik och flickor,

Och de lärde vände om

Som åsnor och borickor.⁹

Vi möter först den lärdomstörstande *Movitz* vid boken. Han är ankommen till Uppsala och försjunken i Daniel Helsingius *Grammatica latina contracta*, första gången utgiven 1670. Handboken är en lämplig hjälp för den som tidigare försummat sina latinstudier. *Movitz* är verkligen bara i början av den törnströdda vägen mot Parnassen. Han lär sig pronomenet "denne" i maskulinum, femininum och neutrum, och han arbetar med böjningarna av verbet "älska". Till sitt yttre har han antagit en lämplig Uppsalaskepnad. Han är klädd i en enkel men vördnadsbjudande svart rock och dricker den beryktade Uppsalakrögaren Kyronius öl. Visualiseringen är stark. Vi ser honom ensam vid sitt bord, med ölstop och bok, och anar hur han allvarsamt och värdigt mumlar fram böjningsformerna: "amo, amas, amat...".

Sångens ordval ”excellent” bör här närma sig betydelsen ”högstämt”.¹⁰ Han har också att göra, för Helsingius grammatik innehåller hela åtta sidor böjningsmönster på första konjugationens ”älska”.¹¹

Movitz har även draperat sig i den lärdes roll av melankolisk ensling och människoföraktare. Han ter sig som en ”misantrop”. Att akademiker kännetecknas av melankolisk världsfrånvändhet var redan på Bellmans tid en gammal schablon, och förklarades länge som effekten av ett överskott av svart galla till följd av stillasittande. Ett sätt att råda bot på melankolin ansågs vara vindrickande och socialt umgänge.

Men Movitz läslugn varar inte länge. Den bellmanska parodin börjar ofta med en varningssignal, en avslöjande detalj som antyder att den skenbart välordnade harmonin är under upplösning – en berusad kantor i kyrkporten eller en änklings som flåsar finkel och svetttas vört. Studenten Movitz har inte den studerande ynglingens bleka yttre. Han är istället tjock och ansiktet är högrött. Dessutom leder de latinska böjningsövningarna av verbet ”att älska” till tankar på kroppsliga nöjen. Movitz tillstånd beskrivs tvetydigt: ”kärlek hjärnan brydde”. Det är inte bara paradigmen på ”amo” som vällar bekymmer utan också verbets direkta innebörd.

Därefter följer den första uppgörelsen med Uppsala. Det akademiska lugnet bryts nämligen av att Movitz i vredesmod kastar två lärdomsgiganter i väggen, Samuel von Pufendorf och Hugo Grotius – båda utländska lärda som varit i svensk tjänst. Det metonymiska krogslagsmålet gäller egentligen två böcker, Pufendorfs *De Officiis Hominis et Cives* (1673), och, misstänker jag, Jan Klencks *Institutiones juris naturalis, gentium, et publici: ex H. Grotio, de jure Belli ac pacis excerptae* (1665). Dessa två verk, särskilt det förra, användes nämligen flitigt som underlag i studentnationernas disputationsövningar, till vilka vi strax återkommer.¹² Att det är disputationsövningarna som

fångat Bellmans intresse framgår också av namnet ”Stygotius”. Denne är en grällysten Erasmus Montanus-gestalt i Ludvig Holbergs *Jacob von Tyboe* (1724). Egentligen heter han Styge Stygesen, men efter att ha blivit magister i Rostock kallar han sig Stygotius. I pjäsen låter Holberg – Köpenhamnsprofessorn – honom gräla med den stolte officeren Jacob, och när den senare hävdar sig ha vunnit tjugo bataljer svarar Stygotius med: ”Og jeg har disputeret over tyve gange absqve præsidio.”¹³ När Jacob kontrar med att han med en fåktstöt skulle kunna sätta en sådan som magistern på rumpan, svarar denne: ”Og jeg kand med en halv Syllogismus reducirer en heel Armee til absurdum.”¹⁴ Holbergs pjäs trycktes i översättning 1756 i Norrköping och var en populär reper-toarpjäsa på Stockholms scener 1768 till 1789.¹⁵

Lugnet bryts i Uppsala. Movitz ropar hurra när han äntligen tagit sitt beslut och pantsätter lexikon, läroböcker och (förmodligen) Joannis Henricus Zopfius *Jurisprudentia Naturalis, Oder Kurzgefaste und deutlich erläuterte Grund-Sätze der Natürlichen Rechts-Gelahrtheit* (1734).¹⁶

Det är värt att notera att Bellman i sin drift med universitetet håller sig borta från teologin, som ju var den högsta och viktigaste av fakulteterna. De identifierbara böckerna hör hemma inom latin och naturrätt. Den samtida publiken tänkte kanske inte så mycket på detta, eftersom det var naturligt att vara försiktig med direkta parodiska angrepp på den rena läran. Däremot skulle nog publiken – åtminstone den med Uppsala-erfarenheter – roat ha lagt märke till att Movitz pantsätter sina böcker hos krögaren, något som upprepade gånger strängt hade förbjudits av universitetets styrande konsistorium. Studenterna fick inte sätta sitt studiematerial i pant för öl och brännvin.

Från och med den fjärde strofen är scenen förflyttad till kungliga huvudstaden. Det är Movitz som nu utgör centrum. Det är han som regerar i krogmörkret i Stockholm, inte de tre

studenterna från det ljusomstrålade Uppsala. Dessa skall till slut visa sig vara rätt släta figurer. Efter en parodisk disputationsovning återvänder de lärda åsnorna till Uppsala – åtminstone är de sådana sedda från Movitz och Bacchus horisont. ”Boricka” betyder helt enkelt åsna.

För att förstå de sista fyra stroforna krävs en bakgrundsteckning. Visserligen hålls fortfarande doktorsdisputationer vid svenska universitet, men dessa är en fattig rest av en väldig disputationsskulturs som från medeltiden och till slutet av 1700-talet dominerade de västerländska universiteten.¹⁷ Disputationen var formen för prövande av kunskap och övande av praktisk argumentationsförmåga. När Luther spikade upp sina 95 teser på kyrkdörren i Wittenberg var avsikten inte att inleda en reformation av kyrkan, utan teserna lades fram som underlag för en akademisk disputation, där teserna skulle nagelfaras enligt dialektikens alla regler. Luther var nämligen professor i teologi och skulle förbli det till sin död.

Disputationen är ingen antik retorikövning, utan söker sina rötter i medeltidens intresse för dialektik och logik. Formen var antagomistisk – ställningstaganden skulle brytas mot varandra i ett ritualiserat system. Ordförande för disputationen kallades preses, och de teser som skulle dryftas försvarades av en (eller flera) respondent. Den eller de vars uppgift det var att utmana teserna kallades opponenter, och vanligtvis gavs publiken också möjlighet att extraopponera. Själva argumentationen skulle vara deduktiv och strängt regelstyrd. Syllogismer var ett av huvudredskapen: ur premisserna skulle giltiga slutsatser dras. På detta sätt blev disputationerna en övning i logisk argumentation men också en avancerad språkövning – allt skedde naturligtvis på latin. Dessutom handlade det om en social ceremoni som ställde krav på deltagarnas förmåga att uppträda offentligt, värdigt och vältaligt.¹⁸

I Uppsala disputerades ständigt, och Bellman kunde räkna med starkt igenkännande.

För att uppnå den högsta lärdomsgraden, magisterexamen, krävdes att studenten tryckte såväl en övningsavhandling som en gradualavhandling, och att han som respondent försvarade dessa offentligt under ledning av en preses som var professor. Själva disputationsovningen försiggick normalt i nuvarande Gustavianum och inleddes och avslutades med hyllningsorationer och böner. Bellman har i ”Tal, hållit Gustafs dag för Augusti Bröderskap [...] 6 Junii 1785” påmint om den akademiska fostrans värdighet och samhällsbetydelse:

I läro-salens hvalf, dit åter Snillen ledas

At ympas i sitt stånd, at bindas till sin plikt,

At fram på dygdens väg så småningom beredas

Till skötsel utaf värf af högre glans och vigt[.]¹⁹

Hela 6 400 avhandlingar trycktes i Uppsala under 1700-talet.²⁰ Avhandlingarna har vissa likheter med sina moderna efterkomlingar, även om det inte var ovanligt att professorn hade skrivit själva texten. Det var nämligen själva försvaret av avhandlingen som prövade studentens förmåga och kunskaper.

Det man i den äldre undervisningen disputerade över förelåg i förväg i skriven form. Traditionellt handlade det om ”nakna teser”, *theses nudaе*, vilket innebar en serie av korta påståenden. Men också klädda teser, *theses vestitae*, var vanliga. I denna form bakades teserna in i en löpande diskussion, som alltså fick formen av en sammanhängande prosaframställning.²¹ Det är sådana vi finner i de dissertationer som Uppsalastudenterna försvarade *pro exercitio* eller *pro gradu*. Även i dessa kunde dock nakna teser förekomma i form av så kallade *corollaria*.

De tryckta avhandlingarna finns kvar, liksom en och annan handskriven uppsättning teser. Att skaffa sig en uppfattning om den vetenskapliga kunskapssynen är relativt lätt. Det går också att skapa sig en bild av de sociala mönstren, som inte minst speglas i de dedikationer och vändikter som brukade förekomma

i trycken.²² Däremot vet vi naturligtvis mindre om själva disputationerna, eftersom dessa skedde i muntlighetens flyktiga samtidighet. Vi anar spelet av logisk argumentering, vi anar en del tjuvnytt och vi vet att det fanns utfyllande inlednings- och avslutningsorationer.²³

Disputationerna *pro exercitio* och *pro gradu* utgjorde emellertid bara en liten del av disputationsväsendet i Uppsala, och eftersom det övriga disputerandet bara lämnat sparsamma avtryck vet forskningen fortfarande ganska lite. Professorerna förväntades själva disputera årligen, men bröt ofta mot detta. Det ålåg också universitetets stipendiater att med jämna mellanrum medverka i disputationer; teserna till många av dessa trycktes. De illa betalda adjunkterna hade i uppgift att träna studenterna i disputerandets konst. Och inte minst försiggick disputationer regelbundet på studentnationerna.²⁴

Bellman skrev in sig vid Stockholms nation i Uppsala den 3 november 1758, förmodligen efter att en tid varit hunsad *novitius*.²⁵ Han har själv i en ansökningshandling 1762 hänvisat till Uppsalastudierna: ”Wid Academien i Upsala har jag sökt inhämta nödig kundskap i boke-liga konster och wetenskaper”.²⁶ I januari 1759 kallades Bellman till inträdesexamen för Riksbanksfullmäktige och den 27 juni utsågs han till extra ordinarie tjänsteman på Riksbanken.²⁷ Spåren av hans Uppsalastudier är svaga, och skall de sökas är det höstterminen 1758 som gäller. Det har flera gånger gjorts en poäng av att det inga bevis finns på att Bellman någonsin besökte en föreläsning.²⁸ Att bevisa Bellmans akademiska ointresse genom ett *argumentum ad ignorantiam* är dock knappast hållbart.

Av biografiskt inriktade Bellmanforskare har FS 28 ofta betraktats som en litterär reaktion på ett misslyckande i lärdomsstaden. Med tanke på att Bellmans farfar Johan Arendt hade varit vältalighetsprofessor i Uppsala är detta begripligt, men faktum är att långt ifrån alla stannade i Uppsala för att fullgöra studier-

erna. Vägarna både in och ut ur universitetet var många. Just Stockholms nation skilde sig från övriga studentnationer. Medan hälften av övriga Uppsalastudenter var teologer hörde endast en tiondel av stockholmarna till denna kategori. Det har understrukits att Stockholms nation i äldre tid var den viktigaste platsen att rekrytera ämbetsmän.²⁹

Nationsdisputationerna har hittills varit ganska okända. Från slutet av 1600-talet utvecklades de emellertid under ledning av de olika nationernas inspektorer, det vill säga Uppsalaprofessorer valda av studenterna till styresmän, beskyddare och patroner. Vid sidan av inspektorererna var de äldre studenterna – seniorerna – särskilt drivande i nationernas övningar. I själva verket kan man hävda att de cirka tjugo nationerna utvecklades till små läroanstalter, som organiserade akademisk stödverksamhet till universitetet i övrigt. Jag bedömer att tusentals disputationer hölls vid nationerna under 1700-talet. Antalet kan ha nått ett femsiffrigt tal, och även de yngsta studenterna förväntades närvara vid övningarna, väl förberedda för att opponera extra.³⁰

Det är alltså inte underligt att Bellman lyfter fram disputationen som en stadgad, formaliserad och uppbyren ceremoni, värd att parodiera vid sidan av ordenskapitlet, likprocessionen och balen.

Inga belägg finns alltså för att Bellman skulle ha bevisat några föreläsningar vid universitetet. Inte heller är det känt att han skulle ha deltagit i nationernas övningar. Men landskapsmötena var obligatoriska, vilket i Stockholms nations fall tydligt framgår av de stadgar som upprättades under Bellmans farfars ledning.³¹ För att slippa böta gick rimligen Carl Michael på landskapen då nationens disputationer hölls.

Helt i enlighet med stadgarna arrangerades under Bellmans studenttid flera ”språkliga och förståndsodlande övningar” vid Stockholms nation.³² Dagen före julafton 1758 höll exempelvis



Disputation 1709. Akten hölls i Gustavianum, Uppsala universitets dåvarande huvudbyggnad. Preses sitter i den övre katedern. Bland de ungefär tjugo Uppsalaprofessorerna vid denna tid fanns Bellmans farfar Johan Arendt. Akvarellen är gjord av studenten Carl Fredrik Piper och i privat ägo.
Foto: Uppsala universitetsbibliotek.

herr Evenson en oration ”om Wettenskaperens tillväxt, under Konung *Gustaf Adolphs* regering.”³³ Av större intresse i detta sammanhang är de två landskapsdisputationer som anordnades, den första den 15 november 1758 när Bellman med största sannolikhet var i staden.³⁴ I nationens protokoll framgår att ”*septem Theses Miscellaneae ventilatae* under *Jonae Aulaewills praesidio; partes oppositorias* förestod Herr *Alstrin*, och *responsorias* Herr *Liusberg*, hvilka härigenom å daga lade wackra prof, af berömlig flit och insikt uti wettenskaper.”³⁵ Vi vet förstås inte säkert om Bellman var närvarande vid denna disputation. Jag vill dock gärna föreställa mig att artonåringens upplevelse av att se herrarna Jonas Aulaewill (1726–1765), Lars Alstrin (f. 1741), och Lars Liusberg (f. 1736) disputera i den bleka novemberdagen 1758 lämnade ett avtryck som dryga tjugo år senare togs tillvara i FS 28.

Det skall betonas att den akademiska värld som här beskrivs är studenternas, inte professorernas. Även på 1700-talet fanns en särskild utlevande studentkultur, som emellertid i Sverige balanserades av nationernas självpåtagna pedagogiska och socialt kontrollerande uppdrag. Preses Jonas Aulaewill var visserligen hela 32 år och nypromoverad magister, men vald av sina medstudenter till kurator för nationen. Respondenten var 22 år och opponenter endast 17. Åldersblandningen är typisk för Uppsalas studentmiljö vid denna tid.

Bellmans melodival förstärker kopplingen till studentvärlden. Melodin förekommer visserligen på många håll, bland annat som en skolsång.³⁶ Men här vill jag gärna betona det spår som Torben Krogh lagt ut. Han påpekar att melodin är hämtad från den tyska studentsången ”*Ecce quam bonum*”, och understryker att Bellman genom ett typiskt vaudeville-grepp låter melodin karaktärisera texten.³⁷ I själva verket är 1700-talets tyska ”*Ecce quam bonum*” inte bara en studentsång utan en rejält frispråkig sådan om tjänsten såväl hos Bacchus

som Venus. Den förekommer i den allra första tryckta tyska studentsångboken (1781), där den bearbetats av Christian Wilhelm Kindleben (1748–1785), själv känd svirare. Kindleben beskriver den som en då redan gammal studentsång, som han har gjort mer sjungbar för väluppfostrade studenter. Melodin förutsätts vara välkänd: den sjungs ”In bekantter Melodie.”³⁸ Sången användes ofta som en ”Rundgesang”, där varje dryckesbroder improviserar en ny vers när turen och ölstänkan nådde honom.³⁹ Det som jag här vill betona är att 1700-talsåhöraren rimligen fick starka associationer till såväl kollektivt som frispråkigt studentliv när FS 28 sjöngs.

Åter till texten. Movitz sitter i skrubben på krogen Tre Remmare med nyvunna Uppsalafarenheter. Om han var lägst i lärdomsstadens hierarki har han nu hamnat högst, eftersom hans roll är att vara preses. Det innebär att han leder förhandlingarna och – om det är nödvändigt – stöder respondenten i dennes försvar av teserna. I sången skall tre sådana läggas fram, även om den sista aldrig hinner bli formulerad. Som redan nämnts var det vanligt med disputationer över ett antal korta påståenden. På universitetsbiblioteket i Uppsala finns tesböcker från studentnationerna bevarade och nationernas protokoll visar att det var vanligt att formulera nya teser inför en disputation. Alternativt plockades ett antal teser ur lämpliga läroböcker som de av Pufendorf och Grotius. Vid själva disputationen lästes tesen upp, långsamt och flera gånger. I denna orala kultur gällde att hela publiken kunde den exakta formuleringen innan själva disputationen vidtog.

Kommen till Stockholm har Movitz övergivit sitt värdiga Uppsalautseende. Istället för svart rock är han nu ommaskerad i en kolt – ett skjortliknande ytterplagg med knappar eller skärp. Han super kraftigt och vi anar att disputationssituationen skiljer sig avsevärt från den i Uppsala, antingen sådan den tedde sig i nuvarande Gustavianums stora sal eller i en

sal hemma hos inspektör där nationsdisputationerna vanligen förlades. Den första tes som läggs fram gäller huruvida det ur moralfilosofisk synpunkt är acceptabelt för Bacchi tillbedjare att ändra sitt näringsintag, rimligen från starka drycker. Sedd som en fråga om dygdetövning inom den backanaliska kulten finns det väl någon logik i tesen, men diskussionen blir snabbt oklar. Argument för och emot – *pro et contra* – lyfts fram. Snart skriks det ”posito” från alla kanter. Begreppet betyder ”jag hävdar” och är en standardterm i disputationenkulturen. Dock får publiken aldrig klart för sig vad Movitz och studenterna egentligen hävdar.

Redan när andra tesen skall behandlas har kontakten med den akademiska logiken slutgiltigt lösts upp: vilken är skillnaden mellan massor av öl (”öl pluraliter”) och en person som dricker? Något svar på vad skälet, ”Ratio”, skulle vara ges inte. Istället utmanar en opponent med ett ”dubito” – ”jag ifrågasätter”, och inleder uppenbarligen en vältalig längre framställning. Han sägs ”orera”. I sammanhanget är det värt att påminna om att orationen, vid sidan av disputationen, var tidens främsta akademiska övning, ofta praktiserad i Uppsala. Preses

Movitz höjer rösten och visar sin begränsade latinförståelse. Han hävdar ”habeo!” ”Jag har”, vilket hur som helst leder till påfyllda bägare.

Allt vad den ceremoniella disputationen står för – rollfördelning, syllogistisk skärpa, latinsk pregnans – är under full upplösning och någon tredje tes ges aldrig. Istället är vi nu vid det ögonblick i Bellmans estetiska universum när den ordnade ceremonin förvandlas till backanal. I Fredmans epistel 9 sker samma transformation när menuetten förvandlas till ringdans, flickorna lyfter på kjolarna och spelmannen spy i ett hörn.⁴⁰ Och gång efter gång i Fredmans värld kollapsar kontrasterna i en rusig världsförklaring. Hierarkier vänds upp och ner och motsättningar löses upp, denna gång genom att höglärde preses – Movitz – trillar av sin lärostol, och opponenter, hes efter allt orerande, faller till golvet efter ett övermodigt glädjesprång.

På Tre Remmare inträder Fredman, Bacchi apostel, i spetsen för ett dionysiskt tåg av musikanter och flickor. Oordningens ritual är etablerad, och disputationen förd till sitt logiska slut. För Uppsalastudenterna återstår bara att lämna valplatsen – som de dubbelälsnor de är.

1. En satirisk vidräkning med disputationenkulturen ger Carl Hwalström i den anonymt utgivna *Speculator paideusiophilus* 1–2, Stockholm, 1773. Citatet från *ibid.*, s. 29.
2. Lars Burman, *Eloquent Students. Rhetorical Practices at the Uppsala Student Nations 1663–2010*, Acta universitatis upsaliensis. Skrifter rörande Uppsala universitet, C. Organisation och historia 96, Uppsala: Uppsala universitet, 2012. Svensk omarbetad edition Lars Burman, *Vältaliga studenter. Studentnationerna i Uppsala som retoriska miljöer 1663–2010*, övers. Carina Burman, Acta universitatis upsaliensis. Skrifter rörande Uppsala universitet, C. Organisation och historia 99, Uppsala: Uppsala universitet, 2013. Här hänvisas till den svenska forskning

- om 1700-talsretorik som utvecklats under de senaste decennierna och som har relevans även för Bellman.
3. Carl Michael Bellman, *Fredmans sånger. Text- och melodihistorisk utgåva med musiken i reproduktion efter originaltrycket*, 2, Gunnar Hillbom (textred.), James Massengale (melodired.), Stockholm: Norstedts, 1992, s. 253–255. Se också Gunnar Hillbom, *Källorna till Fredmans sånger och ”Den Svenske Anacreon”*, Filologiskt arkiv 38, Stockholm: Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, 1996.
4. Carl Michael Bellman, *Skrifter. Standardupplaga* [=StU], utgiven av Bellmansällskapet, II. *Fredmans sånger*, Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1922, s. 123 n. Verklighetens Eric Gåse

- (1711?–1780) presenteras i StU IV. *Bacchi orden*, Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1932, s. 23–26. Intressant i föreliggande sammanhang är att Gåse som student var en aktad medlem av Roslags nation där han ”flitigt orerade och opponerade vid sammankomsterna”. Detta bekräftas av nationens landskapsprotokoll; 9 maj 1730 var han t.ex. ordinarie respondent vid en disputation. U 605 a, UUB. Gåse uteslöts ur nationen 1745. StU IV, s. 23. För Bacchi Ordendiktningen se Peter Lind, ”*Strunt alt hvad du orerar*”. *Carl Michael Bellman, ordensretoriken och Bacchi Orden*, Studia Rhetorica Upsaliensia 4, diss. Uppsala: Uppsala universitet, 2014.
5. Kurt Johannesson, ”Bellman och ceremonierna”, i Horace Engdahl (red.), *Tio forskare om Bellman. Föredrag vid Vitterhetsakademiens symposium 15–17 september 1976*, Filologiskt arkiv 20, Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1977, s. 96–113.
 6. Lars Lönnroth, *Ljuva karneval! Om Carl Michael Bellmans diktning*, Stockholm: Albert Bonniers förlag, 2005, s. 11–28.
 7. Se *Uppsala universitets historia 1793–2000*, 2:1–2. Carl Frängsmyr, *Uppsala universitet 1852–1916*, Uppsala: Uppsala universitet, 2010, och där anförd litteratur.
 8. James Messengale, *Systerligt förente. En studie i Bellmans musikalisk-poetiska teknik*, Kungl. Musikaliska Akademiens skriftserie 25, Stockholm: Musikaliska akademien, 1979.
 9. Bellman, *Fredmans sånger*, I, 1992, s. 69–71.
 10. SAOB spalt: E808; tryckår: 1922.
 11. [Daniel Helsingius], *Grammatica latina contracta*, Upsaliae, 1670, s. C3[r] ff.
 12. Burman 2013, s. 53.
 13. Han har alltså disputerat utan preses i ordföranderollen, vilket visar att han är på en mycket hög nivå och som respondent kunnat reda sig själv.
 14. Ludvig Holberg, *Jacob von Tyboe*, i Ludvig Holberg, *Vaerker i tolv bind*, IV, utg. F. J. Billeskov Jansen, [København]: Rosenkilde og Bagger, 1969, s. 243–328. Citat från 286f.
 15. StU II, 1922, s. 128. [Ludvig Holberg], *Hasenskräck eller Storskrytaren*, Norrköping: Johan Edman, 1756. Här heter Stygotius dock Sigonius. Bellman följer det danska originalet.
 16. I Bellman, *Fredmans sånger*, I, 1992, s. 70, sägs att ”Zopfs varianta” skulle vara ett kompendium byggt på Zopfs arbeten. Något sådant har jag inte identifierat, utan menar att *Jurisprudentia Naturalis* har mer som talar för sig, inte minst eftersom åtminstone 1757 års utgåva klargör att boken är ”zum nützlichen Gebrauch der studierenden Jugend entworfen.” Eftersom ”varianta” vackert rimmar på ”panta” skall man nog inte göra för mycket av titeln ”varianta”.
 17. Se exempelvis M. Gindhart & U. Kundert (red.), *Disputatio 1200–1800. Form, Funktion und Wirkung eines Leitmediums universitärer Wissenskultur*, Trends in Medieval Philology 20, Berlin/New York: De Gruyter, 2010. För svensk disputationsskultur se Erland Sellberg, ”Disputationsväsendet under stormaktstiden”, i *Idé och lärdom*, Lund: Studentlitteratur, 1972, s. 65–84, samt Bo Lindberg, ”Henrik Hassel – humanist och utilitist”, i *Lychnos* 1990, s. 165–218. Se också Burman 2013.
 18. Burman 2013, s. 29–60.
 19. StU VII. *Dikter till Gustaf III och konungahuset*, Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1938, s. 91.
 20. Krister Östlund, ”Några nedslag i disputationsväsendet under 1700-talet – exemplet Johan Ihre”, i *Sjuttonhundratalet* 2006/2007, s. 151.
 21. Burman 2013, s. 38.
 22. Lars Burman, ”Vänskap på Parnassen. Akademisk tillfällediktning på 1720-talet”, i *Tidskrift för litteraturvetenskap* 2012:2–3, s. 65–76.
 23. Jfr Östlund 2006/2007, passim, och Hwalström 1773, s. 9–28. Om ett nationsexempel se Burman 2013, s. 50f.
 24. Burman 2013.
 25. L[awrence] H[eap] Åberg, *Anteckningar om Stockholms Nationsförening vid Upsala universitet i äldre och nyare tider: på nationens uppdrag utgifna*, Upsala: Stockholms nation, 1877, s. 55.
 26. Johan Flodmark, ”Något om C. M. Bellman och hans anhöriga”, i *Samlaren* 1917 (38), s. 84.
 27. Enligt Paul Britten Austin hade han återvänt till hemmet i Stockholm redan till jul 1758. Paul Britten Austin, *Carl Michael Bellman. Hans liv, hans miljö, hans verk* [1970],

- Stockholm: Rabén & Sjögren, 1979, s. 59f. Leif Landen ger inga ytterligare kronologiska hållpunkter om Uppsalavistelsen, och menar att Bellman i Uppsala ”inhämtat mindre av lärdom, mera av den studentikosa och frigjorda tradition som också hör hemma vid ett universitet.” Leif Landen, *Carl Michael Bellman. En biografi*, Stockholm: Carlssons, 2008, s. 22.
28. StU II, 1922, s. 125; Austin 1979, s. 59f.
 29. Gösta Thimon, *Stockholms nations studenter i Uppsala 1649–1800. Vinculum Stockholmense, I. 1649–1700*, Stockholm: Stockholms kommun, 1982, s. xiii.
 30. Burman 2013, s. 29–60.
 31. 1703 års stadgar förnyades med mindre ändringar 1742. Endast med giltigt och laga förfall, och efter att ha ursäktat sig hos kurator/inspektör, kunde stockholmarna vara frånvarande från landskapsövningarna. Annars utgick böter. För säkerhets skull anordnades upprop. Thimon 1982, s. xxxi.
 32. Thimon 1982, s. xxx.
 33. U 520 b, UUB.
 34. Den andra hölls den 5 maj 1759. Då var nog inte Bellman kvar i Uppsala längre. U 520 b, UUB.
 35. U 520 b, UUB.
 36. StU II, 1922, s. 132; Bellman, *Fredmans sånger*, 1, 1992, s. 255f.
 37. Torben Krogh, *Bellman som musikalsk digter*, Studier fra sprog- og oldtidsforskning udg. af det filologisk-historiske samfund 196, København: Povl Branners, 1945, s. 73f. och 133.
 38. *Studentenlieder. Aus den hinterlassenen Papieren eines unglücklichen Philosophen Florido genannt, gesammelt und verbessert von C[hristian] W[ilhelm] K[indleben]*, Halle, 1781, s. 83. ”Man muß dieses alte Burschenlied, welches ich von seinen Unflätereyen gereinigt und für den gesitteten Studenten singbarer gemacht habe, als eine Art von Quodlibet ansehen [...]” Ibid.
 39. Katten Murr hos E. T. A. Hoffmann improviserar en ny vers när han sjunger visan vid sin invigning som ”Fuchs”. E. T. A. Hoffmann, *Gesammelte Werke in Einzelausgaben, 6. Lebensansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern* [1819–21]., 2. Aufl., Berlin: Aufbau-vlg, 1984, s. 264–267. Sängen ges stort utrymme, och Murr påstår att den härliga ”Ecce quam bonum” sjöngs redan när Hamlet blev invigd i studentlivet i Wittenberg.
 40. Johannesson 1977, s. 105.

SUMMARY

Academic Quarrels. Carl Michael Bellman's Fredman's Song 28 and the 18th Century Disputations

In Carl Michael Bellman's (1740–1795) song, ”Fredmans Sång 28” (c. 1780), the fictional drinking hero Movitz has left Stockholm for studies at Uppsala University. He soon returns to Stockholm, where a disputation is staged in a tavern, a disputation which soon turns into a bacchanalian chaos. This article analyses song 28 and how it relates to 18th century academic disputations. It explores how Bellman's parody technique draws on these austere ceremonies, which would have been well-known among his audience. The parody is emphasized through the use of the melody from the famous student-song ”Ecce quam bonum”. Bellman himself studied in Uppsala for a short period in 1758, and it is made clear that he ought to have been present at disputations, at least at his own student organization ”Stockholms Nation”.

Keywords: Carl Michael Bellman, 18th century, disputation, dissertation, academic culture, student history, parody

MOA HOLMQVIST

HERR FÖRFATTAREN OCH FRU LJUNGSTEDT

Aurora Ljungstedts manliga författaridentitet och författarskapets förutsättningar

”Wördade Vän! Jag beundrar er, vare sig ni är gammal eller ung, karl eller kvinna.” Så skriver spänningsförfattaren C. F. Ridderstad till kollegan ”Claude Gerard”, egentligen Aurora Ljungstedt (1821–1908), som sänt honom sin senaste bok. Han gissar dock att författaren är ”en medelålders man, cirka 30 år [...] men med en eldig och god kvinnas varma hjerta”.¹ Därefter ber han ödmjukt att få veta vem som döljer sig bakom pseudonymen, men om han fick något svar på sin begäran vet vi inte. Claude Gerard var vid det här laget en av Sveriges storsäljande underhållningsförfattare, känd för spännings- och äventyrsromaner i kontinental stil i svenska miljöer.² Aurora Ljungstedt var inte mer än i sin närmaste krets känd som den som stod bakom pseudonymen.

I förordet till *Samlade berättelser af Claude Gerard* (1872–1882) förklarar ”Författaren” valet av sin pseudonym med att ”[e]n författares lekamliga människa bör helst ingenstädes finnas till”. Namnet har tagits ”för att göra pseudonymitetens slöja – hvilken vanligen är både genomskinlig och bräcklig – tillräckligt tät och varaktig, för att låta författarens verkliga person derunder helt och hållet försvinna”.³ Vad har namnet Claude Gerard för betydelse i Aurora Ljungstedts författarskap? Hur användes pseudonymen, och vad hände när den avslöjades?

I den första delen av denna artikel kommer jag att redogöra för författarskapets materiella förutsättningar utifrån tidigare utforskad arkivmaterial. Den senare delen diskuterar författaridentiteten ”Claude Gerard”. Att en kvinna skrev under manlig pseudonym är ingenting anmärkningsvärt i sig, men Ljungstedt tycks ha varit ovanligt mån om att hålla sin verkliga person borta från sin skrivande verksamhet. Jag kommer att visa att författarskapet var maskulint kodat och att detta förändrades parallellt med att allmänheten fick veta att personen bakom Claude Gerard var en kvinna. Jag ser Claude Gerard som en författaridentitet snarare än en pseudonym och kommer därför att omväxlande diskutera författaren Claude Gerard och den biografiska personen Aurora Ljungstedt.

Forskningen om Aurora Ljungstedt/Claude Gerard är inte särskilt omfattande.⁴ Arkivmaterialen är inte heller stort. Det består av brev på Kungliga Bibliotekets handskriftsavdelning (KB), brev och kontrakt i Albert Bonniers förlags arkiv (AB) och framför allt diverse material i det jag valt att kalla Ljungstedtarkivet (LA).⁵ Ljungstedtarkivet, som finns i privat ägo, består av ett urval brev till Aurora Ljungstedt och hennes make Victor Ljungstedt (1820–1904), delvis familjerelaterade men framför allt rö-

rande Claude Gerards författarskap. Det innehåller också Aurora Ljungstedts kassaböcker, almanackor i vilka hon fört dagbok, och diverse utkast och anteckningar.⁶

FÖRFATTARSKAPETS FÖRUTSÄTTNINGAR

Ljungstedt växte upp i överklassen och vi kan utgå från att hon och hennes familj (make och tre barn) kunde leva på mannens lön. Det hindrar förstås inte att hon kan ha behövt eller velat tjäna pengar på sitt författarskap. Att arvoden hade betydelse visar två av de kortfattade anteckningarna i Ljungstedts dagböcker, som annars mest berör familjeangelägenheter. ”Jag väntar att på nyåret få mina ’gåtor’ i bok, & önskar innerligt att få något för dem, jag behöfde det så väl”, skriver hon inför den första bokpubliceringen av *Psykologiska gåtor* 1868.⁷ Flera år senare beklagar hon sig över att aldrig hinna skriva eftersom ”jag behöfde så nåt förtjena pengar” och tillägger inom parentes ”i hur många år & hur många gånger har jag väl tänkt och sagt de orden!”⁸ Vissa brev i Ljungstedts kvarlåtenskap ger också en vink om att betalningen var viktig för henne. ”Aftonbladet betalar *minst* lika mycket som Svea”, försäkrar till exempel Albert Bonnier när han ber att få publicera en berättelse i *Aftonbladet* istället för *Svea kalender*.⁹ ”Hvad arvodet beträffar är jag förvissad att att [sic] jag skall lika högt som någon annan svensk förläggare gå Claude Gerards önsknings till mötes”, skriver en redaktör och en annan drar till med att det ska bli ”[i]ntet knussel i betalningsväg”.¹⁰ Även om det är svårt att dra allt för bestämda slutsatser av ett så pass litet material som det rör sig om här, tyder uppdragsgivarnas brev på att de antingen visste eller förutsatte att betalningen var viktig för författaren.

När författarskapet var som populärast, på 1870-talet, verkar det också ha varit en betydande inkomstkälla. För en fristående originalnovell betalade *Svea kalender* 100 kronor

1875, vilket är ett högt pris i jämförelse med andra bidrag till samma tidskrift.¹¹ Nästan alla Claude Gerards större verk skrevs som följetonger. Generellt sett var ersättningen för sådana lägre än vad den var för böcker, men det saknas uppgifter om Claude Gerards arvoden för originalföljetongerna.¹²

Den största satsningen på Claude Gerards verk var utgivningen av *Samlade berättelser af Claude Gerard*. De publicerades i nio delar mellan 1872 och 1882, alla utom den sista av Albert Bonniers förlag. Böckerna gavs ut i snabb takt, och inleddes med den då femton år gamla *Dagdrifverier och drömmier* (1857). Följetongerna hade på sin tid publicerats praktiskt taget i takt med att de skrevs och med tanke på det är det inte förvånande att de redigerades inför nyttigivningen.¹³ I *En jägares historier* (1860–61) och *Skymningsprat* (1863–64) stramades till exempel strukturen upp genom att berättelserna ”Ett bref” och ”Harolds skugga” bytte plats, vilket gav framför allt *En jägares historier* en tydligare ramberättelse och jagberättare.¹⁴ I novellen ”Mr Webb” rättades de stavfel som Viktor Rydberg påpekat i en avhyvling i *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning*, titeln byttes till ”Monsieur Goblin” och den placerades in bland andra ”reseskizzer” av samma jagberättare i *Gröna blad* (1877).¹⁵ Andra berättelser fick nya inledningar, nyskrivna slut eller antydningar om huvudpersonernas fortsatta äventyr.¹⁶

Utgivningen av *Samlade berättelser* tycks ha varit mycket lyckad.¹⁷ Honoraret var till att börja med relativt lågt, de första fyra delarna betalades med 15 kronor per 24-sidigt tryckark.¹⁸ Den femte delen, *Psykologiska gåtor*, hade redan publicerats i bokform av K. A. Lindströms förlag 1868. Albert Bonnier köpte restupplagan och rättigheterna året därefter och när *Samlade berättelser* först kontrakterades skrevs den in med ett särskilt villkor – om förlaget skulle bestämma sig för att ta med den i de samlade verken skulle den betalas med halva arvodet.¹⁹ Så skedde också: *Psykologiska*

gåtor utgör femte delen av *Samlade berättelser*. Därefter höjdes arvodet och del sex (*Moderna typer*) och åtta (*Gröna blad* och *Hvardagslif*) arvoderades med 40 kronor per ark.²⁰ Än mer markant skiljde sig arvodet för den sjunde delen, som kontrakterades samtidigt som bok och följetong för 100 kronor per ark.²¹ I takt med att *Samlade berättelser* gavs ut och författarens popularitet ökade, höjdes alltså Claude Gerards honorar.

Men efter den åttonde delen av *Samlade berättelser* hände något. Albert Bonniers förlag gav inte ut fler delar, men en nionde kom ut fyra år senare. Den innehåller ett antal berättelser av varierande genre, längd och kvalitet och är betydligt spretigare än de tidigare. Denna del distribuerades av Seelig men saknar förlagsnamn och gavs möjligen ut av författaren själv.²² Något som talar för egenutgivning är skriften *Claude Gerard* (1883), ett häfte som publicerades anonymt men antagligen skrevs av Ljungstedts bror Erik Georgsson Hjort (verksam som skribent under pseudonymen Cervus).²³ Skriften kom ut året efter den nionde delen av *Samlade berättelser*, och verkar ha getts ut i reklamsyfte. Den avslutas med en beskrivning av innehållet i den nionde delen, två berömmande kritikercitat och prisuppgift.²⁴ Utgivningen av både den nionde delen av *Samlade berättelser* och skriften *Claude Gerard* kan ses som ett försök av författaren att hålla sig kvar på bokmarknaden. Vi kan anta att Albert Bonniers förlag tappat intresset eftersom de inte valde att ge ut fler delar av *Samlade berättelser*. Några fler större Claude Gerard-verk blev det heller inte.

Att Ljungstedt aktivt arbetade för sitt författarskap och var engagerad i utgivningen är tydligt i arkivmaterialet. År 1874 besvarar Albert Bonnier oroligt en invändning som verkar ha rört ingrepp i något av författarens verk, och intygar att ändringarna enbart rör småsaker.²⁵ Ett brev med okänd avsändare visar också att Ljungstedt arbetade för att ge ut

sina verk i Frankrike. Det är riktat till "chère madame" Aurora Ljungstedt själv, till skillnad från den svenska korrespondensen som adresseras antingen direkt till "Claude Gerard" eller till Victor Ljungstedt med önskemål att han ska vidarebefordra till författaren. Brevskrivaren verkar vara personligt bekant med Aurora Ljungstedt, men det är också tänkbart att Ljungstedt var mindre mån om sin anonymitet utomlands.²⁶ Även när Ljungstedt skrev brev till andra författare använde hon ofta pseudonym – i alla fall så länge det rörde hennes författarskap.²⁷ Som nämnts var det "Claude Gerard" som skickade sitt senaste verk till kollegan Ridderstad och fick ett beundrabrev tillbaka. Före debuten inleddes även korrespondens med Carl Anton Wetterbergh (Onkel Adam) under den tidiga pseudonymen Richard Stedt.²⁸ Långt senare, efter att pseudonymen avslöjats, skrev Ljungstedt till Viktor Rydberg efter att ha läst den fjärde upplagan av hans *Bibelns lära om Kristus*. Här skriver hon ingenting om sitt eget författarskap och undertecknar med eget namn.²⁹ Detta tyder på att Ljungstedt gjorde skillnad på sin korrespondens som privatperson (som undertecknades med hennes riktiga namn) och sin korrespondens som författare (som undertecknades Claude Gerard).

Breven från Albert Bonniers förlag ställdes från början till Victor Ljungstedt, som också skrev på kontrakten som ombud för författaren. Så sent som 1882 skrev Albert Bonnier till Victor Ljungstedt, även om han vid det laget måste ha känt till vem som var Claude Gerard.³⁰ Bara ett år senare skrev dock Aurora Ljungstedt själv till Bonnier, efterfrågade hans åsikter om ett manus och förhörde sig om utgivning.³¹ Andra brev bekräftar bilden att Ljungstedt tog över förläggarkontakten under eget namn någon gång i början av 1880-talet.³² Detta tillsammans med det faktum att hon skötte vissa kontakter själv (till exempel med den franska brevskrivaren) tyder på att Victor Ljungstedt snarare agerade som bulvan än som

agent, ett bekvämt namn att använda istället för hennes eget. Även i slutet av författarskapet tycks anonymiteten dock ha varit viktig för Ljungstedt. I ett brev till Albert Bonnier 1883 skriver hon: ”Emellertid torde jag få påminna om den serdeles vigt jag fäster vid att icke blifva känd såsom förf. till ifrågavarande manuskript.”³³

AURORA LJUNGSTEDT SOM CLAUDE GERARD

Att skriva som kvinna i Sverige under 1800-talet var inte okontroversiellt. Författarskapet innebar en plats i offentligheten, en traditionellt sett manlig roll som var svår att kombinera med kvinnoidealet. Att använda pseudonym var regel snarare än undantag för 1800-talets författare, men fyllde olika funktion för kvinnor och män. Ofta har kvinnliga författares anonymitet tolkats som blygsamhet av forskningen, men den kunde lika gärna handla om att *utnyttja* en pseudonym, till exempel för att samtidigt ha en ödmjuk framtoning och skapa en position som författare.³⁴ En manlig pseudonym skapade dessutom andra förutsättningar, gav möjlighet att anta en manlig roll och därmed att skriva saker som kvinnor annars inte kunde skriva.³⁵

Under den första hälften av 1800-talet blev författarnamnet allt viktigare i Sverige. Åsa Arping har i *”Hvad gør væl namnet?”* (2013) diskuterat den utveckling varigenom författarnamnet blir ett varumärke.³⁶ Vad gäller Claude Gerard tycks namnet valt för att förmedla en tydlig författaridentitet, att skapa just ett varumärke med särskilda konnotationer. I förordet till de samlade berättelserna berättar ”Författaren” att namnet är hämtat ”af ungdomlig beundran” för en gestalt i Eugène Sues roman *Martin, l'enfant trouvé* (1847).³⁷ Genom detta ges ett slags läsanvisning: namnet är gemensamt med ”filosofen och skolläraren” i Sues roman, en trygg och rättträdig gestalt som läsarna kan antas ha känt till.³⁸ I likhet med författare som George Eliot och Ernst Ahlgren använde

Claude Gerard maskuliniteten som ett sätt att frångå normer för kvinnlighet.³⁹ ”Även om anonymitetens dekorum varit starkare bland kvinnor är det viktigt att uppmärksamma hur det konventionella bruket att dölja sitt namn också skapade särskilda möjligheter”, skriver Arping.⁴⁰

Vissa åtgärder verkar också ha vidtagits för att Claude Gerard skulle uppfattas som en man av sina läsare. Redan under 1840-talet hade svenska kritiker börjat ge uttryck för missnöje med den borgerliga familjeromanen och den därmed förknippade kvinnliga stilen.⁴¹ I ett kåseri av Aurora Ljungstedts bror Erik Hjort (samme bror som sannolikt låg bakom skriften *Claude Gerard*) framhålls Claude Gerard som en uttalat manlig författare. Kåseriet ”Bara prat” (1871) publicerades i *Norrköpings tidningar* och *Nya Dagligt Allehanda* innan pseudonymen uppdagats, och kontrasterar Claude Gerard mot en kvinnolitterär tradition. Hjort ställer Claude Gerards friska och sköna språk mot en konventionellt kvinnlig stil och menar att böckerna passar för den som ”ledsnat på dessa beskedliga hvardagsromaner, alltifrån saliga Fredrikas [Bremer] intill våra dagar”.⁴² Även i en artikel i *Dagligt för hemmet* i samband med Ljungstedts död 1908 påpekar man att Claude Gerard i allmänhet förmodades vara en man. Efter pseudonymens avslöjande ska man, enligt samma artikel, ha misstänkt att Ljungstedt och Hjort tillsammans stod bakom pseudonymen.⁴³

Claude Gerards berättelser skiljer sig från de kvinnliga författarnas ”beskedliga hvardagsromaner” på flera sätt. Särskilt de tidiga böckerna har en handling som är mycket långt från vardagsskildringar, de är istället inspirerade av den engelska och franska äventyrsromanens form. De utspelar sig ofta utomhus, i skogen eller i staden, och i alla möjliga samhällsklasser. Det är miljöer som inte utan svårigheter kunde beskrivas av en författarinna som ville leva upp till ett borgerligt kvinnoideal. Att över huvud

taget befinna sig på offentliga platser var inte okomplicerat för kvinnor utan var strängt omgärdat av regler och tabun.⁴⁴ De flesta av Claude Gerards huvudpersoner är män, och trovärdiga mansporträtt hörde till sådant som kvinnliga författare allmänt sett inte ansågs kunna skriva.⁴⁵ Även jagberättaren är en man i Claude Gerards författarskap. I flera berättelser återkommer en jagberättare av samma typ, en nyfiken och filosofiskt lagd ung man, vars huvudsakliga sysselsättning består av att resa, promenera och betrakta. Han finns redan i debuten *Hin ondes hus* (1853), liksom i de närmast följande verken *Dagdrifverier och drömmier* och *En jägares historier*. I de sistnämnda kallar han sig själv för flanör och säger sig vilja flytta över denna verksamhet från Paris till Sverige.⁴⁶ Det är svårt, för att inte säga omöjligt, att tänka sig en kvinna i den rollen. Hans långsamma promenerande och passiva betraktande var ett manligt privilegium.⁴⁷

Ibland är det något som skaver i gestaltningen av just maskulinitet hos Claude Gerard. Då och då sticker det till av sarkasmer och kritik under ytan.⁴⁸ En berättelse där ironin gentemot den manliga jagberättaren är övertydlig är också den enda som öppet reflekterar över kvinnors skrivande. I novellen "Lifvets poesi?" går Claude Gerard in i en pågående diskussion om kvinnors möjligheter att både skriva och bilda familj på ett sätt som pekar framåt mot 1880-talsförfattarnas feministiska berättelser.⁴⁹ "Lifvets poesi?" ingår i *Onkel Benjamins album* (1870) och handlar om när den unge Benjamin träffar pojkflickan Karina, som kallas genialisk och jämförs med Germaine de Staëls klassiska Corinna i *Corinne ou l'Italie* (1807).⁵⁰ Mot allas förmodan och sin egen försäkran om att "det är icke en *man* jag vill finna" gifter sig Karina, men behåller sina skrivdrömmar och debuterar snart som författare.⁵¹ Så länge hon håller fast vid sitt skrivande misslyckas hon dock med rollen som hustru och mor. Hennes svärmor reciterar till och med Anna Maria Lenngrens

"Några ord till min k. dotter, i fall jag hade någon" (1798) för henne och samma tvetydiga ironi som finns i Lenngrens dikt går igen i novellen.⁵² "Lifvets poesi?" slutar med resignation. Karina bränner, i Benjamins närvaro och till hans förtjusning, sitt manuskript. Hon kallar det "ett vanvett, en orimlighet" och säger att "makans och moderns sällhet" inte ryms i samma hjärta som "fantasiens, diktens och inspirationens lycka". "Jag har ingen rätt dertill, jag har afstått derifrån för alltid", blir slutsatsen.⁵³ Ett par år senare är det tidigare slarviga hemmet pryddigt och vid det ordentligt dukade tebordet konstaterar Karinas make att hans "lilla hustru växer till sig för hvarje år".⁵⁴ Benjamin påpekar att hon också har förlorat sin livlighet, den som gjorde att bägge männen en gång i tiden förälskade sig i henne. Men det, tycker maken, gör ingenting.

Genom ironi kan Claude Gerard leka med sin egen jagberättare. Många av Claude Gerards kvinnoporträtt är märkbart platta och det är som regel männen som står i fokus. Ändå anas det ibland, mest tydligt kanske i "Lifvets poesi?", en kritik mot den manlige jagberättaren. Yvonne Leffler har påpekat att Claude Gerards sista större verk rör sig mot ett mindre manscentrerat perspektiv, med två kvinnliga huvudpersoner.⁵⁵ Tendenser till denna utveckling finns redan tidigt i författarskapet. I de mindre sammanhållna berättelsesamlingarna finns ofta en spretighet som tillåter större omväxling och fler perspektiv. Bland de korta berättelserna finns fler kvinnliga huvudpersoner, fler scener i inomhusmiljö och mer realistiska historier. Dessa berättelser upptar efter hand en allt större del av författarskapet.⁵⁶

I inledningen till berättelsesamlingen med den talande titeln *Hvardagslif* (1877) ger Claude Gerard ett slags programförklaring till den senare, mer realistiska delen av sitt författarskap. Författaren betonar här sensationer som en del av vardagslivet men framhåller samtidigt den nya boken som vardaglig, stillsam och enkel. På

så sätt görs det tydligt för läsaren att handlingen är lämplig även för en kvinnlig författare. När *Hvardagslif* publicerades hade pseudonymen avslöjats och den verkliga människan bakom Claude Gerard lyfts fram. Exakt hur det gick till är det ingen som riktigt vet, men det verkar ha skett successivt under 1870-talet. Redan 1863 gjorde *Nya Dagligt Allehanda* reklam för sin nästkommande årgång med löftet att "pseudonymen Claude Gerard" skulle framträda "med afkastande af den slöja, hvori han länge dolt sitt rätta namn" – men det var då inte frågan om att Ljungstedt skulle stå som författare utan att Claude Gerard parades ihop med den tidigare pseudonymen Richard Stedt.⁵⁷ Enligt skriften *Claude Gerard* röjdes pseudonymen av misstag i *Svenskt biografiskt lexikon* 1876, men det är en uppgift som inte gått att belägga.⁵⁸ Redan 1873 anger också *Tidskrift för hemmet* att pseudonymen Claude Gerard "numera" är känd som fru Ljungstedt.⁵⁹

Vi kan bara spekulera över hur "avslöjandet" gick till. Kanske var det verkligen ett misstag, eller kanske hade Ljungstedt tröttnat på sin författaridentitet utan att vilja låtsas om det. Oavsett skedde en förändring i Ljungstedts författarskap vid samma tid och kanske finns det här en förklaring till en så anspråkslös titel som *Hvardagslif*. När det uppdagas att Claude Gerard är Aurora Ljungstedt måste hon förhålla sig till ett kvinnligt författarideal. "Vi skola nu emellertid hålla oss till de små oskyldiga sensationer [...] och använda den mest triviala titel på en så alldaglig historia, att den nästan icke ens förtjänar namnet deraf", står det i inledningen till *Hvardagslif*, så blygsamt att man återigen anar en ironisk ton.⁶⁰

Inte minst speglas behovet av ett kvinnligt författarideal i skriften *Claude Gerard*. Samme bror som i kåseriet "Bara prat" beskrev Claude Gerards manliga stil och distanserade författaren från kvinnliga författares beskedliga vardagsromaner bistod i denna skrift med att lansera Claude Gerard som kvinna. Skriften är

utgiven anonymt och författaren säger att han inte heller visste vem som låg bakom pseudonymen tidigare. Lika lite som någon annan kunde han misstänka att Claude Gerards "eleganta och kraftiga penna" fördes av Aurora Ljungstedt.⁶¹ Han säger sig ha mött henne när hon var barn och nu förnyat bekantskapen för att få intervjua henne om författarskapet. I *Claude Gerard* beskrivs Ljungstedt helt enligt tidens syn på den ideala kvinnliga författaren. Hon är ödmjuk och ointresserad av litterära koterier och publicister: "Claude Gerard känner ingen och ingen känner henne. Hon lefver blott för sin familj, sina litterära studier, sina resor och sitt författarskap."⁶² Även här understryks kvinnligheten till den grad att texten skulle kunna tolkas ironiskt. Syftet med skriften bör dock framför allt ha varit att visa upp författarskapet i en ny, kvinnligare, dager. Som redan nämnts avslutas den med reklam för den nionde delen av *Samlade berättelser*. Därtill finns ett omnämnande om att Ljungstedt nyligen varit med i *Litterärt album*, där hennes bidrag "vittna om denna ädla tankemognad som åldern merendels medför".⁶³ Att Ljungstedt nu är en mer mogen författare understryks också genom att hon sägs ångra de sensationistiska dragen i det tidiga författarskapet. Hon tar avstånd från sina tidiga berättelser, liksom två verk som beskrivs som särskilt inspirerade av "den franska sensationen", novellen "Hämnden" (först publicerad som fristående novell 1851, senare som en del av *Dagdrifverier och drömmier*) och romanen *Jernringen* (1871). Samtidigt insisterar intervjuaren, skriftens författare, på att det som kritiken kallat sensationalistiskt i själva verket är högst sedligt. Det explicita försvaret läggs alltså i intervjuarens mun, vilket gör att Ljungstedt själv kan framstå som helt igenom blygsam. Därmed tillbakavisas kritiken samtidigt som Ljungstedt fortsatt kan passa in i tidens kvinnoideal.⁶⁴

*

Samma dubbelbottnade ironi som anades gentemot den manlige berättaren i "Lifvets poesi?" anas i den överdrivna ödmjukheten i *Hvardagslif* och i skriften *Claude Gerard*. Det tycks helt klart som om Ljungstedt medvetet *förhåller* sig till sin författaridentitet både före och efter pseudonymens avslöjande – men utifrån olika utgångspunkter. Detta bekräftar bilden av att Aurora Ljungstedt valde en manlig pseudonym som ett led i ett strategiskt iscensättande av ett maskulint kodat författarskap. Ljungstedt skapade författaridentiteten som Claude Gerard och arbetade aktivt för att upprätthålla den. Som arkivmaterialet visade var namnet Claude

Gerard väsentligt i Ljungstedts arbete med författarskapet. Snarare än en pseudonym är "Claude Gerard" en del av författarskapet, en medveten iscensättning av en maskulin berättarposition. Med hjälp av Claude Gerard kunde Ljungstedt som person försvinna och verken beskriva miljöer och händelser som inte var tillgängliga för en kvinnlig författare. Endast undantagsvis skapar en ironisk blick revor i den manliga masken. I det tidiga författarskapet är jagberättaren en man, huvudpersonen en man och Claude Gerard en man. Den enda kvinnan är Ljungstedt själv – och hennes "lekamliga människa bör helst ingenstädes finnas till".⁶⁵

1. Carl Fredrik Ridderstad till Claude Gerard, 31/1 1870, RI, Ljungstedtarkivet (LA).
2. Först publicerade sig Ljungstedt som Richard, R-rd och Richard Stedt. Under det namnet gavs några kortare berättelser och debutromanen *Hin ondes hus* (1853) ut. Därefter byttes pseudonymen till Claude Gerard.
3. [Aurora Ljungstedt] Claude Gerard, *Samlade berättelser. Svenskt original. D. 1, Dagdrifverier och drömmier. En jägares historier*, Stockholm: Bonnier, 1872, s. 4.
4. Lars Wendelius uppmärksammade författarskapet i *Pengar, brott och andeväsen. En studie i Aurora Ljungstedts författarskap*, Litteratur och samhälle 21, Uppsala: Avd. för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen Uppsala universitet, 1985. Yvonne Leffler har undersökt *Hin ondes hus* i sin avhandling om svensk skräckromantik *I skräckens lustgård. Skräckromantik i svenska 1800-talsromaner*, Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet 21, diss. Göteborg: Litteraturvetenskapliga institutionen Göteborgs universitet, 1991. Hon har också diskuterat "Hastfordska vapnet" som detektivberättelse i artikeln "Är Hastfordska vapnet av Aurora Ljungstedt vår första detektivberättelse?", i Yvonne Leffler (red.), *Det glömda 1800-talet. Några populära genrer inom svensk prosa och dramatik*, Karlstad: Centrum för

- språk och litteratur, 1993, s. 91–109 och skrivit artikeln "Skräckromantik och psykologiska rysningar. Om Aurora Ljungstedt", i Elisabeth Møller Jensen & Inger-Lise Hjort-Vetlesen (red.), *Nordisk kvinnolitteraturhistoria. Bd 2, Fadershuset. 1800-talet*, Höganäs: Wiken, 1993, s. 269–271. Leffler har främst intresserat sig för de skräckromantiska dragen i författarskapet. Detsamma gäller Rickard Berghorn, förläggare på Aleph förlag som gett ut två böcker av Claude Gerard. Berghorn har skrivit flera populärvetenskapliga artiklar, bl.a. efterordet till Hastur förlags nyutgåva av *En jägares historier* ("Skräckromantik och mord i den svenska trollskogen", i Aurora Ljungstedt, *En jägares historier*, Ljungby: Hastur, 2013) och "Aurora Ljungstedt. Brott och gotisk skräckromantik", i Rickard Berghorn & Mattias Fyhr (red.), *I nattens korridorer. Artiklar om skräck och mörk fantasy*, Saltsjö-Boo: Aleph, 2004, s. 49–55.
5. På KB finns fyra kortare och ett längre brev, varav två rör Claude Gerards författarskap. På AB finns tre brev från Aurora Ljungstedt till förlaget, och ett antal kopior av brev från Albert Bonnier först till maken Victor och senare till Aurora Ljungstedt. Här finns även kontrakt för de flesta av Claude Gerards böcker. En del material från Ljungstedts släkt finns också i ett arkiv efter hennes far Georg Hjort, Enskilt arkiv 24, Östergötlands länsmuseum. Det som rör

- Aurora Ljungstedt är tillfällesdikter och diverse texter från barndomen, ett handskrivet manus till novellen "Tönne Rolf", fyra brev till Victor Ljungstedt och ett vykort till Aurora Ljungstedt. Ingenting berör författarskapet och jag har inte funnit arkivet relevant för min undersökning.
6. Arkivet har sammanställts av Ljungstedts släktingar, men hur urvalet har gjorts är tyvärr okänt. Det ägs av antikvariatshandlare Mats Rehnström, som generöst har lånat ut materialet.
 7. Aurora Ljungstedt, almanacka 1868, 1868:23, LA.
 8. Aurora Ljungstedt, almanacka 1874, 1874:3, LA.
 9. Albert Bonnier till Victor Ljungstedt som ombud för Claude Gerard, 7/9 1872, AlB2, LA.
 10. Christian Emanuel Gernandt till Claude Gerard, 9/11 1872, GE2, LA; Karl Adam Lindström till Victor Ljungstedt som ombud för Claude Gerard, 2/12 1876, LI1, LA.
 11. Albert Bonnier till Victor Ljungstedt som ombud för Claude Gerard, 10/12 1875, AlB4, LA. Det är den enda uppgift jag har kunnat hitta om arvode för en fristående originalnovell av Claude Gerard. För andra honorar i samma tidskrift se Eva Heggstad, *Fången och fri. 1880-talets svenska kvinnliga författare om hemmet, yrkeslivet och konstnärskapet*, Skrifter utgivna av Avdelningen för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala 27, diss. Uppsala: Avd. för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet, 1991, s. 59f. Sju år senare fick t.ex. Eva Wigström 15 kr och Anne Charlotte Leffler, som hörde till de mest välbetalda, 175 kr.
 12. Ingemar Oscarsson, "Fortsättning följer". *Följetong och fortsättningsroman i dagspressen till ca 1850*, Press & litteratur 11, diss. Lund: LiberLäromedel, 1980, s. 140.
 13. Aurora Ljungstedt nämner t.ex. i sin dagbok senast i augusti 1868 att hon arbetar med *Psykologiska gåtor*, som började i *Nya Dagligt Allehanda* 7/9 samma år (Ljungstedt, Almanacka 1868:20). Dagsaktuella händelser tas också upp, som bedragerskan Johanna Lovisa Åkerberg och mördaren Per Victor Göthe i romanen *En jägares historier*. I Sverige var det annars vanligare att vänta tills följetonger var helt eller praktiskt taget färdigskrivna före publicering, se Oscarsson 1980, s. 166.
 14. Även slutet i "Harolds skugga" ändrades, vilket gör att berättelsen passar bättre in i *En jägares historier*. I *Skymningsprat* ströks även en kort kåserande text, "Om soupeér och krinoliner", och berättelsen "Gruf-tomten" lades till ("Skymningsprat", *Nya Dagligt Allehanda*, 21/12 1863–9/8 1864 resp. *Samlade berättelser. Svenskt original. D. 2, Skymningsprat*, Stockholm: Bonnier, 1872 och "En jägares historier", *Nya Dagligt Allehanda*, 24/12 1860–31/12 1861 resp. *Samlade berättelser. En jägares historier*, 1872.
 15. [Viktor Rydberg] Torvig, "Också ett bidrag till Sveriges sköna litteratur", *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning*, 27/2 1873. När Rydberg kritiserade novellen hade den namnet "Mr Webb", under vilket namn den faktiskt publicerades ännu en gång 1873 – då med de tidigare stavfelen intakta, se [Aurora Ljungstedt] Claude Gerard, *Mr. Webb. Reseskizz*, Stockholm: 1873.
 16. Exempelvis, förutom ovan nämnda: Ny inledning fick *Dagdrifverier och drömmier* och *Jernringen* ("Dagdrifverier och drömmier", *Aftonbladet*, 9/9 1857 resp. *Samlade berättelser. Dagdrifverier och drömmier*, 1872, s. 7ff. och "Jernringen", *Nya Dagligt Allehanda*, 2/1 1871 resp. *Samlade berättelser. Svenskt original. D. 4, Jernringen*, Stockholm: Bonnier, 1873, s. 5ff.); nytt slut och ny titel fick "Penningar och hjertan"/"Köpa eller köpas?" i *Moderna typer* ("Moderna typer", *Nya Dagligt Allehanda*, 13/4–24/7 1872 resp. *Samlade berättelser. Svenskt original. D. 6, Moderna typer*, Stockholm: Bonnier, 1874, s. 127–200) och antydningar om fortsatta äventyr skrevs in i *Psykologiska gåtor* (som då hade kommit att följas upp av *Inom natt och år*, "Psykologiska gåtor", *Nya Dagligt Allehanda* 7/9–31/12 1868 resp. *Samlade berättelser. Svenskt original. D. 5, Psykologiska gåtor*, Stockholm: Bonnier, 1873).
 17. Karl Otto Bonnier, *Bonniers. En bokhandlarefamilj. 3, Adolf Bonnier och hans bröder, 2: 1850-, 1860- och 1870-talen*, Stockholm: Bonnier, 1930, s. 202.

18. Detta sett i förhållande till de siffror som ställts samman över författarhonorar för tidigare och senare perioder. Johan Svedjedal har sammanställt svenska författararvoden under perioden 1838–1847, och skriver att de låg mellan 15 och 33 riksdaler per 16-sidigt ark (omräknat i 24-sidiga ark mellan 22.50 och 49.50): Johan Svedjedal, *Almqvist – berättaren på bokmarknaden. Berättartekniska och litteratursociologiska studier i C. J. L. Almqvists prosafiktion kring 1840*, Skrifter utgivna av Avdelningen för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala 21, diss. Uppsala: Avd. för litteratursociologi, Univ., 1987, s. 234. Karl-Erik Lundevall anger att Albert Bonniers förlags ”normalkontrakt” på 1880- och 1890-talet betalade 33.50 kr per 16-sidigt ark (50.25 kr omräknat till 24-sidigt ark): Karl-Erik Lundevall, *Från åttital till nittital. Om åttitalslitteraturen och Heidenstams debut och program*, diss. Stockholm: Almqvist & Wiksell 1953, s. 166. För en utförlig beskrivning av 1880- och 1890-talens honorar, se *ibid.*, s. 164ff.
19. Kontrakt mellan Albert Bonnier och Victor Ljungstedt som ombud för Claude Gerard, 26/11 1871, kontraktssamlingen, AB; Kontrakt mellan Albert Bonnier och Aurora Ljungstedt, 14/3 1905, kontraktssamlingen, AB.
20. Kontrakt mellan Albert Bonnier och Victor Ljungstedt, 26/11 1871.
21. Kontrakt mellan Albert Bonnier och Victor Ljungstedt som ombud för Claude Gerard, 28/11 1874, kontraktssamlingen, AB. De enda andra upplagesiffror som finns om författarskapet är för åttonde delen av *Samlade berättelser*, som trycktes i 2 000 exemplar, se Kontrakt mellan Albert Bonnier och Victor Ljungstedt, 26/11 1871.
22. Att Ljungstedt inte var främmande för att själv ombesörja tryckningen av sina böcker tyder också ett brev i Albert Bonniers förlags arkiv på. Där lägger förläggaren fram förslag på tryckningen av en bok som författaren tycks vara på väg att bekosta, se Albert Bonnier till Victor Ljungstedt som ombud för Claude Gerard, 6/12 1882, kopieböckerna, AB.
23. [Erik Georgsson Hjort], *Claude Gerard*, Stockholm: Seelig, 1883. I Ljungstedtarkivet finns ett handskrivet utkast till skriften, med Erik Hjorts handstil, [Erik Georgsson Hjort], ”Claude Gerard”, HJ2, LA. Skriften gavs ut utan författarnamn och är undertecknad ”*****s”. Själv skriver författaren att han är en avlägsen släkting till Ljungstedt. Libris har katalogiserat skriften utan namn men i Kungliga Bibliotekets kortkatalog och på deras exemplar anges att författaren är Erik Georgsson Hjort. Även Wendelius anger författaren som Erik Hjort men säger att det ”troligen [är] en släkting”, se Wendelius 1985, s. 8.
24. [Hjort], *Claude Gerard* 1883, s. 8.
25. Albert Bonnier till Victor Ljungstedt som ombud för Claude Gerard, oläsligt datum 1874, kopieböckerna, AB.
26. [Okänd] till Aurora Ljungstedt, 4/4 1870, OK, LA. Brevskrivarens underskrift är tyvärr oläslig. Projektet verkar inte ha blivit av, den enda franska översättningen av Claude Gerards verk sker först femton år senare: *Le serment du docteur. Histoire suédoise*, övers. Louis Antoine Léouzon Le Duc, Paris, 1885. I övrigt finns flera samtida översättningar till danska och en modern till engelska.
27. Arping har påpekat att C. A. Wetterbergh ställde ett brev till Oscar Sturzenbecher till dennes signatur Orvar Odd, vilket hon påpekar ”understryker hur det publicistiska rolltagandet gärna sträckte sig utanför spalterna, in i professionell och ibland även privat korrespondens”. Åsa Arping, *”Hvad gör väl namnet?” Anonymitet och varumärkesbyggnad i svensk litteraturkritik 1820–1850*, Göteborg: Makadam, 2013, s. 178.
28. Närmare bestämt som ”notarien R. Stedt”. Wetterbergh och Victor Ljungstedt tycks ha varit vänner sedan tidigare, och det verkar som att paret Ljungstedt ganska snabbt avslöjade vem som var ”notarien”. Wetterbergh fortsätter att skämtsamt kalla Aurora Ljungstedt ”herr notarie” i breven. Carl Anton Wetterbergh till Victor Ljungstedt, ”Broder Ljungstedt!”, 13/4 1849, WE6, LA; Carl Anton Wetterbergh till notarien R***stedt [Aurora Ljungstedt], brevväxling 1849, WE2–WE5, LA; Carl Anton Wetterbergh till Aurora Ljungstedt, brevväxling 1862, 1864, 1861, WE7–WE9, LA. Endast Wetterberghs brev finns bevarade.

29. Aurora Ljungstedt till Viktor Rydberg, april 1880, L 40, KB.
30. Bonnier till Ljungstedt, 6/12 1882. Enligt Karl Otto Bonnier dröjde det flera år innan Albert Bonnier fick veta vem Claude Gerard var, Bonnier 1930, s. 202.
31. Aurora Ljungstedt till Albert Bonnier, 21/9 1883, brevsamlingen, AB; Aurora Ljungstedt till Albert Bonnier, 22/11 1883, brevsamlingen, AB.
32. Edvard Bäckström till Aurora Ljungstedt, 12/12 1883, autografsamlingen, KB; Edvard Bäckström till Aurora Ljungstedt, 7/12 1883; 2/9, 9/9 och 19/9 1885, BÄ1-3, 4, LA; Aurora Ljungstedt till Gustaf Meyer, 25/11 1882, EP L9, KB; Augusta Wäsfelt till Aurora Ljungstedt, 3/6, 7/6 och 9/9 1885, WÄ1-3, LA; Victor Lennstrand till Aurora Ljungstedt, 27/9 1883, LE, LA. Redan 1879 kommer också en förfrågan från en privatperson om att översätta "Lifvets poesi?" direkt till Aurora Ljungstedt och besvaras av henne: W. R. Hall till Aurora Ljungstedt, 14/6 1879, HA1, LA.
33. Ljungstedt till Bonnier, 21/9 1883. Det är inte omöjligt att det här rör sig om ett manuskript som inte offentliggjorts under namnet Claude Gerard, utan att Ljungstedt ville publicera sig under annat namn. Det framgår inte av brevet vilken text det hela gäller.
34. Arping 2013, särskilt avsnittet "Anonymitetens möjligheter – och gränser"; Åsa Arping, *Den anspråksfulla blygsamheten. Auktoritet och genus i 1830-talets svenska romandebatt*, diss. Göteborg; Eslöv: B. Östlings bokförl. Symposion, 2002.
35. Anna Nordenstam, *Begynnelse. Litteraturforskningens pionjärkvinnor 1850–1930*, diss. Göteborg: Göteborgs universitet, 2001, s. 99. Om hur kvinnliga författare kan utnyttja rolldiktning för att få tillgång till manliga författares privilegier, se även Ann Öhrberg, *Vittra fruntimmer. Författarroll och retorik hos frihetstidens kvinnliga författare*, Skrifter utgivna av Avdelningen för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala 45, diss. Uppsala; Hedemora: Gidlund, 2001, s. 93.
36. Arping 2013.
37. Claude Gerard, 1872, s. 3f.
38. Ibid.
39. Arping 2013, avsn. "Den könade författarrollen"; Git Claesson Pipping, *Könet som läsanvisning. George Eliot och Victoria Benedictsson i det svenska 1880-talet – en receptionsstudie*, diss. Stockholm; Stockholm/Stehag: Symposion, 1993.
40. Arping 2013, s. 107f.
41. Ibid., s. 188f.
42. [Erik Georgsson Hjort] Cervus, "Bara prat", i *Nya Dagligt Allehanda*, 6/5 1871.
43. [Dödsruna], *Allehanda för hemmet. Nya Dagligt Allehandas veckobilaga*, 29/2 1908.
44. Bl.a. Deborah Parsons och i svensk kontext Alexandra Borg har visat att forskningens bild av den borgerliga kvinnan som helt utestängd från den framväxande moderniteten ofta varit förenklad: Deborah L. Parsons, *Streetwalking the Metropolis. Women, the City, and Modernity*, Oxford: Oxford University Press, 2000; Alexandra Borg, *En vildmark av sten. Stockholm i litteraturen 1897–1916*, diss. Uppsala; Stockholm: Stockholmia. 2013. För en utförligare diskussion om kvinnor och offentlighet se även Boel Englund & Lena Käreland, *Rätten till ordet. En kollektivbiografi över skrivande Stockholmskvinnor 1880–1920*, Stockholm: Carlsson, 2008, kap. "Stockholm – en kulturell metropol", s. 22–51.
45. Arping 2013, s. 240.
46. Claude Gerard 1872, s. 7.
47. Janet Wolff, "The Invisible 'Flaneuse'. Women and the Literature of Modernity", i *Theory, Culture & Society*, 1985;3, s. 37–46.
48. Detta påpekas även av Leffler 1993, s. 270.
49. Heggstad 1991, kap. "Konstnärskapet", s. 147–191.
50. Ibid., s. 94; 102. För en diskussion om den betydelse som *Corinne ou l'Italie* haft som kvinnlig genbild, se Ellen Moers, *Literary Women*, New York: Doubleday, 1976, kap. "Performing Heroism. The Myth of Corinne", s. 173–210.
51. Claude Gerard 1873, s. 108. Kursiv i original.
52. Ibid., s. 126. Ironins vara eller inte vara i Lenngrens dikt har diskuterats av flera forskare. Se t.ex. Stina Hansson, "Hercules och Betti – retorik, skriftlighet och budskap", i förf:s *Från Hercules till Swea. Den litterära textens förändringar*, Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet 39,

- Göteborg: Litteraturvetenskapliga institutionen Göteborgs universitet, 2000, s. 15–25.
53. Claude Gerard 1873, s. 137.
54. *Ibid.*, s. 138.
55. Leffler 1993, s. 270.
56. Även Wendelius har påpekat att Claude Gerard ger ut allt fler korta berättelser. Han ser det som en följd av marknads efterfrågan av sådana. Wendelius 1985, s. 7f.
57. ”Prenumerationsanmälan”, i *Nya Dagligt Allehanda*, 18/12 1863.
58. [Hjort], *Claude Gerard* 1883, s. 2.
59. [Red:n], ”Qvinnan inom den svenska litteraturen”, 1873, s. 303. Möjligen var det just 1873 som pseudonymen avslöjades. En recension av del 1–3 av *Samlade berättelser* tidigare samma år beskriver den ”väl dolda anonymiteten” och verkar förutsätta att författaren är en man: S., ”Samlade berättelser af Claude Gérard. I–III.”, *Svensk tidskrift för litteratur, politik och ekonomi*, 1873:1, s. 77–80. År 1874 skriver ”en fattig yngling” för att be om ett gratisexemplar av *Jernringen* och tycks välbekant med pseudonymen: ”Juno” till Aurora Ljungstedt, 30/9 1874, Be3, LA.
60. Claude Gerard 1878, s. 6.
61. [Hjort], *Claude Gerard* 1883, s. 3.
62. *Ibid.*, s. 3f.
63. *Ibid.*, s. 8.
64. Ang. det kvinnliga blygsamhetsidealet och kvinnliga författare, se Arping 2002.
65. Claude Gerard 1872, s. 4.

SUMMARY

Mr. Author and Mrs. Ljungstedt. Aurora Ljungstedt's Masculine Identity as a Writer, and the Conditions of Her Authorship

This article discusses the authorship and pseudonym of one Sweden's first suspense writers, Aurora Ljungstedt (1821–1908). Writing under the pseudonym ”Claude Gerard”, Ljungstedt became famous for grandiose adventures in Swedish settings. Through previously unknown archival material concerning Ljungstedt's authorship and private life (such as letters, contracts and diaries) as well as the published works by Ljungstedt, I discuss the conditions of her authorship and the implications of the pseudonym Claude Gerard. Throughout the article I show that Ljungstedt's male pseudonym was part of a strategic staging of an authorship generally considered to be male. Female writers in Sweden often used male pseudonyms during this period, but for Ljungstedt this was also part of a larger strategy to create a masculine identity as an author. As Ljungstedt's real name became known in the 1870's, the style of her authorship transformed into something more widely regarded as ”feminine”.

Keywords: Aurora Ljungstedt, Claude Gerard, male pseudonym, male pen name, women writers, Swedish suspense fiction, conditions of authorship

JORDNÄRA SAMBAND

Om transtextualitet och bygderealistisk modernism i Tage Aurells novell "Sommarspel"

En första genomläsning av Tage Aurells (1895–1976) berättelser brukar förbrylla läsaren: de fragmentariska meningarna, det talspråkliga berättandet och de flitigt använda tankestrecken skapar svärgenomträngliga texter. Tankestrecken används inte bara som talstreck och uteslutningstecken, utan även runt inskjutna sats. Eftersom berättelserna därtill oftast är skrivna i presens, blir det svårt att urskilja till och med så grundläggande företeelser som vad som är dialog och vad som är berättarens röst – det är berättelser som tvingar fram omläsningar.

Göran Tunström har beskrivit Tage Aurells muntliga berättande på följande vis: "När de svåra orden blev för *tydliga*, då beskrev händerna stora cirklande rörelser i luften. Tankestreck, pauser – Ett överförande av aktiviteten från berättaren till lyssnaren. Händerna sa: Och resten, resten begriper du själv."¹ Och det är i detta "överförande" som de aurellska texternas lakoniska stil bäst kan förstås. Det blir ett exempel på vad Astradur Eysteinnsson i *The Concept of Modernism* (1990) menar när han föreslår att läsaren "is in fact being asked not just to read and receive the text but to consciously *read into* it [...] modernism seeks to make the experience of reading analogous to that of writing".² Läsaren blir medskapande

i ovanligt hög grad eftersom textens mening måste pusslas ihop av de olika fragmenten. Dessa, liksom pauserna/tankestrecken, är resultatet av en långt driven ekonomisering av texten genom att antyda och peka istället för att utveckla omfattande resonemang. Pär-Yngve Andersson visar i *Att röja plats för tystnaden. Tage Aurell som prosakonstnär* (2012) att samma princip också gäller för Aurells intertextuella strategier: "Sättet att spegla en text i andra texter kan också ha med konstnärlig ekonomi att göra, något som passar väl in i Aurells allmänna poetik."³ Andersson menar att intertexternas "pekande" förmåga att visa på saker som redan har sagts, gör att dessa saker inte behöver upprepas i sin helhet eller skrivas om på nytt, utan att "[d]et räcker att göra en lämpligt avvägd hänvisning".⁴

Aurell har stor tilltro till sina läsares förmåga att avkräva texten dess budskap. Han nöjer sig med att peka ut en riktning, antingen med en fragmentarisk mening, ett citat eller en allusion, och låter sedan läsaren själv vandra fram till målet. Det finns därmed ett samband mellan det fragmentariska skrivsättet och intertextualiteten i Aurells författarskap. Att särskilt uppmärksamma dessa intertextuella mönster kan därför visa sig vara givande för helhetsförståelsen av texterna. Syftet med denna artikel

är att genom exemplet "Sommarspel" (*Nya berättelser*, 1949) se hur de intertextuella relationerna påverkar berättelsens betydelse, samt via dessa relationer undersöka Aurells intressanta och svårdefinierade förhållande till realismen och modernismen.

Fram tills nu har intertextualitetsbegreppet använts i sin vidare, mer allmänna, definition, men hädanefter kommer jag att stödja mig på den terminologi som Gérard Genette introducerade i *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982). Det övergripande mellantextuella begreppet är där transtextualitet, vilket Genette definierar som "allt det som, öppet eller dolt, sätter texten i relation till andra texter".⁵ Utifrån detta preciserar han sedan fem olika kategorier utifrån graden av abstraktion: intertextualitet, paratextualitet, metatextualitet, hypertextualitet och arketextualitet. Då fokus i denna framställning främst ligger vid själva texten kommer den intertextuella, den hypertextuella och den arketextuella kategorin vara de mest tongivande.

EN BIBLISK BERÄTTELSE

I en recension av *Nya berättelser* beskriver Gunnar Ekelöf "Sommarspel" som "en munter och smått cynisk hångekomedi".⁶ Andersson, i sin tur, kallar berättelsen för "ett relationsdrama med sexuella förvecklingar".⁷ Triangelndramat mellan lantflickan Agnes, svenskamerikansen Algot och den dagdrivande David är på många sätt signifikant för Aurells prosa, men berättelsen är ändå relativt outforskad.⁸ Att den därtill är full av sinnrika transtextuella samband gör den särdeles intressant för denna undersökning.

Genette skriver: "Det jag kallar hypertextualitet är alltså alla texter som bygger på en föregående text genom en enkel förändring (som vi hädanefter, kort och gott kallar för *transformation*) eller genom en indirekt förändring, vilken vi kallar *imitation*."⁹ Hypertextualiteten i "Sommarspel" som här kommer behandlas är av det transformatoriska slaget. Det handlar

först och främst om den uppenbara kopplingen mellan Aurells berättelse och Bibelns "David och Goliat"-myt. Relationen antyds redan på första sidan när Algot beskrivs som att "han är en Goliat, är en jätte av växt"¹⁰ och cementeras på sidan därpå när mytens andra huvudperson, David, dyker upp. Den ikoniska kampen mellan herden och jätten introduceras också i och med att David "slår [...] som ett hål genom vykortet" (s. 110) som målats upp i berättelsens första mening: "Å, de är ett vykort, en plansch, en berättelse där de kommer framåt vägen andra dagen!" (s. 109) Trots att sambandet ter sig uppenbart, menar Aurell själv, när han får det presenterat för sig i en intervju av Göran Zachrisson (*Kvällsposten*, 30/4 1967), att det inte är medvetet gjort. Istället hänvisar han till "detta celebra undermedvetna".¹¹ Det finns dock flera poängar som skulle kunna avvinnas på att undersöka sambandet närmare.

Berättelsen om David och Goliat handlar om högmod och fall och är arketypisk för antitesen "det lilla mot det stora". Det senare kan man också kalla för ledmotivet i "Sommarspel", eftersom det genomgående görs jämförelser mellan Sverige och Amerika. På första sidan ställs den lilla Agnes ("ja, så liten och nått, precis sig lik och som en docka så fin!", s. 109) från lilla Kyrkåsen mot den stora Algot från Amerika i en jämförelse som kulminerar med hyperbolen: "i den ena av hans nävar kunde hon få plats" (s. 109). Men jämförelserna mellan Amerika och det lilla Sverige, eller synekdochiskt det lilla Kyrkåsen, fortsätter: "Evald i Sockenstugan har köpt sig bil, det blir tre bara på en liten fläck som denna, värre kan det näppeligen gå för sig i Amerika" och "[ä]kers talar de om, att Kyrkåsen är six åkers. Algot säger han tycker det är bättre med sex än med sexhundra." (s. 112f.) Men det är aldrig skryt från Algots sida, tvärtom. Hans ödmjukhet byts mot skryt bara en enda gång och inte ens då är det riktigt helhjärtat: "nu skryter han äntligen om Amerika han också, om än inte så entusiastiskt som brukligt är.

Och han avbryter sig i de små berömmen och säger att det inte är så dumt här heller. – Not so bad – ” (s. 116). Det innebär att ”David och Goliat”-berättelsens moraliska klangbotten om högmod och fall inte finns i överförd bemärkelse i ”Sommarspel”. Bibelns högmodige Goliat från Gat, som bjuder upp till kamp med israelerna för att han vet att han är oövervinnerlig, har snarast sin raka *motsats* i den beskedliga Algot. Samtidigt är det en beskedlighet som blir misstänkliggjord. Han beskrivs som en ”[ö]rn med duvblick” (s. 110) och kanske är han en sovande jätte. Agnes mor Kari uttrycker sin oro för vad det skulle kunna innebära:

Än vidare tänker Kari att denne goliaten tycks varsna mindre än hon trodde var möjligt – Att så gå omkring i stora världen i ett slags sömn –

Men om han nu plötsligt skulle vakna? Om han vaknar *bär*? Kan hon vara så säker på att han inte gör det? [...] Guvet om inte en starrblind –

Och hur bär sig då en jätte åt om han med ens skulle se rött? (s. 119f.)

Det finns en sorts osäkerhet kring Algots person och en konflikt mellan storväxtheten och den godtrogna beskedligheten. Där den förra egenskapen direkt kan relateras till Goliat, förefaller den senare helt kontrastera mot honom. Det tycks finnas en diskrepans mellan hyper- och hypotexten, något som skaver och som leder in på ett annat spår: Även om ”David och Goliat” är den, ytligt sett, tydligaste hyper-textuella relationen i ”Sommarspel”, så kan det vara fruktbart att också se den som en ingång till den mest grundläggande hypotexten. I titeln finns en ledtråd: ”Sommarspel”. Det är spelet, triangeldramat, mellan Agnes och Algot och David som utgör fundamentet för berättelsen, men det är också det fundament som återfinns i en annan historia om Kung David – den om Batseba.¹²

I Andra Samuelsbokens elfte kapitel berättas det hur David får syn på den badande Batseba, skickar efter henne och ligger med henne. När hon sedan blir gravid, sänder David efter hennes man Uria från belägringen av Rabba och försöker lura honom att gå till sängs med henne, för att på så sätt röja undan spåren av otroheten, men Uria vägrar att gå hem så länge kriget pågår. Så när han återvänder till fronten, beordrar David att han ska placeras längst fram i nästa anfall. Uria stupar och David tar Batseba till hustru.¹³

Handlingen till denna bibelberättelse stämmer bättre in på handlingen i Aurells berättelse och det är lätt att överföra de bibliska personerna på huvudkaraktärerna i ”Sommarspel”. Uria och Algot förenas i det att båda är utsatta för ett spel som de inte är medvetna om. Att Aurells David beskrivs som så rik att han ”kan arbeta om han vill och låta bli om han vill” (s. 114) befäster likheten med kungen som själv inte deltar i kriget. Men när det kommer till Agnes och Batseba är det svårt att göra någon djupare jämförelse. Batseba är så gott som helt frånvarande i texten, medan Agnes är mer närvarande och aktiv. Det finns flera exempel som visar att det är hon som är den drivande i spelet:

Han [David] kan se att Agnes inte hjälper Algot stort, varken med översättningen eller med spörsmålet om brodern i Amerika. Vidare ser han att han själv får hjälp, hon vippar med skon åt honom, vippar opp kjolen en bit runt knäet.

– Det skulle du göra, säger hon. Bli med oss över.

Inte så liten bit vippar hon opp klänningen. (s. 115f.)

Agnes är vågsam till och med i Algots sällskap. Det är Algots närvaro som är spelets själva drivkraft: Hur långt kan man gå utan att jätten vaknar? Det blir ett spel som hela bygden del-

tar i: ”[H]ärvidlag har dottern ingenting att lära modern. Och att det vet de allihop. Utom Algot.” (s. 119) David är med på det, men är mer följsam; det är Agnes som är den som för spelet framåt. Något som visar sig under midsommarfesten: ”Och han [David] sade ingenting när en kropp plötsligt dråsade ner över både dukning och spel, då vilade han sig i stället en stund, vilade alla sina sinnen. Ty nu kunde han se, när han sneglade bortåt Agnes, att så vidare mycket ro skulle han inte få hädanefter i natt.” (s. 126) Agnes är frigjord, gör som hon vill och verkar inte bry sig om bygdens åsikter om henne – hon blir både förtalad och eftertraktad. Det senare gestaltas när hon blir symboliskt jämförd med bygdens övriga kvinnor: ”Och vi blänger på en gammal vildapel där blommen knutit ihop sig till kart tätt tätt över varenda gren – medan aplarna här hemma sannnerligen inte förtar sig. Hur mycket det än sprutas på dem och skärs i dem.” (s. 123) Det är ”[g]amla Agnes” (s. 111) som blommar i männens ögon, medan bygdens kvinnor ”sannnerligen inte förtar sig” för på bygden är allting ”så påpassat och återhållsamt” (s. 122).

Men efter midsommarfesten börjar David misstänka att Agnes har fortsatt sitt spel också med andra män. Nästan maniskt förhör han sig på dansbanorna ”om vem hon dansat med, hur ofta med samme en? Och när hon kom? Och när hon gick?” (s. 128) När det plötsligt verkar som att han har blivit den försmädda och bedragna, börjar han tala om sitt ”förakt för Kyrkåsen och dess oförbättrliga kvinnfolk” (s. 127) på samma sätt som i början av berättelsen: ”Att *det* var kvinnfolken på Kyrkåsen städse ute efter [...] Komna av ett horiskt släkte som I vet” (s. 111). Han hysar dock inte några som helst betänkligheter över sin dubbelposition som både ”bedragare” och bedragen. Han tycks ha fastnat enbart i rollen som den bedragna mannen, utan att relatera till hur samma roll också (omedvetet) innehas av Algot. På så sätt blir han lika blind

inför sin egen skuld som Kung David i fortsättningen av Batseba-berättelsen, när denne indirekt dömer sig själv till döden, som svar på profeten Natans liknelse om den rike mannen som tar den fattiges enda lamm, utan att inse att den rike mannen är han själv.¹⁴ Liknelsen blir än mer relevant eftersom Agnes namn, vilket Zachrison har påpekat, betyder just lamm (latin: *agnus*).¹⁵ Namnligheten stärker på så sätt kopplingen mellan Agnes och Batseba, liknelsens lamm. Men till skillnad från Kung David, förblir David blind och otrohetsaffären återupptas ett tag till. Ända till dess att Algot kommer på dem och hotar att ensam resa tillbaka till Amerika. Ändå lyckas Agnes övertala honom så att det på resdagen inte är ”tal om annat än att de ger sig i väg bägge två” (s. 130).

”David och Goliat”-hypotexten gör sig dock relevant på ännu ett ställe. Det ställe i bibelberättelsen där David med sin slunga och sina stenar slår Goliat till döds kan sammanfattas med följande stycke i ”Sommarspel”:

Midsommardagen.

Algot sitter inte på verandabänken, han ligger till sängs slagen och sjuk av mycket brännvin.

David är där inte heller, han är kvar på sin egen verandabänk.

Tillsammans med minnet av natten. (s. 124)

Det är Davids triumf över Goliat. Algot är bakfull, vilket kanske kan liknas vid att få en sten slungad i pannan. Verbet ”slagen” ökar relevansen mellan hyper- och hypotexten ytterligare då det kan förstås inte bara som att han är slagen av brännvinet, utan också att han är slagen av Agnes och Davids spel. Agnes som, sedan Algot fått mer brännvin att dricka, ”tydde sig intill honom och visade hur långt man redan nu kunde gå med, under nävarna” (s. 125) och David som ”smög sig till att hälla vatten i sitt glas och skälade med Algot” (s. 126) kan därtill hållas, åtminstone delvis, ansvariga för Algots

”sjuklighet”. De besegrade honom och fick ner honom horisontellt, liksom Bibelns David gjorde med Goliat och Uria.

OPERETT OCH KOLVAKTARVISA

De intertextuella samband som, med Genettes definition,¹⁶ återfinns i ”Sommarspel” går att härleda till de två, i berättelsen, inkorporerade citaten: ”*Ii en skog på berget Iiida*” och ”*du är faaager, Brogren – –*” (s. 125f.). Det första kommer från Jacques Offenbachs operett *Sköna Helena (La belle Hélène)* från 1864 med libretto av Henri Meilhac och Lucovic Halévy. Operetten bygger på upprinnelsen till trojanska kriget.¹⁷ Den citerade sången handlar om hur Paris, utklädd till herde och försedd med ett gyllene äpple, möter de tre gudinnorna Minerva, Juno och Venus som grälar om vem av dem som är vackrast. När de får se herden komma ber de honom att besluta i saken. Minerva och Juno försöker muta honom med vishet och makt, men Paris väljer till sist Venus, som står tyst vid sidan av. Det finns, via den här intertexten, ett hypertextuellt samband av transformatorisk art. Valet i *Sköna Helena*-sången, återkommer i en något inverterad form i ”Sommarspel” under midsommarfirandet. Istället för Paris är det Agnes som ska välja mellan fästmannen Algot och barndoms-kamraten David. Och i likhet med Paris väljer Agnes den tysta i bakgrunden: ”Men David var den överblivne han, var den underligt förnöjsamme. Han pysslade borta vid elden, kokade kaffe, malde kaffe i reserv, dukade, bytte skiva på grammofon. [...] Ty nu kunde han se, när han sneglade bortåt Agnes, att så vidare mycket ro skulle han inte få hädanefter i natt.” (125f.) Genom att ta del av hypotexten bakom det intertextuella sambandet, synliggörs valet som motiv. Samtidigt förstärker det Agnes aktiva roll.

Det andra citatet är hämtat från Dan Anderssons dikt ”Hälgdagskväll i timmerkojan” från dikt- och novellsamlingen *Kolvaktarens visor*

(1915) och fungerar som pendang till Davids skildring av lördagskvällarna i timmerkojan som otvetydigt alluderar på visan (s. 121f.).

Båda citaten aktualiseras på det diegetiska planet när de hörs ur grammofonen på midsommarmfesten och det är David som byter skiva, från operetten till visan. Själva skivbytet blir representativt för Agnes övergång från Algot till David. Innan skivbytet står det: ”Och Algot fick mer brännvin, och de [jäntorna] använde honom en stund till att hetsa sig – även Agnes tydde sig intill honom och visade hur långt man redan nu kunde gå med, under nävarna [...] och bli smalögd och blossande medan hårda fingrar klämde en över bröstet. Så gjorde nu Agnes, och så gjorde de andra.” (s. 125) Men sedan byter David skiva och det är efter det bytet som han sneglar ”bortåt Agnes” och får reda på ”att så vidare mycket ro skulle han inte få hädanefter i natt.” (s. 126) Skivbytet antyder alltså otrohetsaffärens kulmination. En kulmination som blir bekräftad i det efterföljande stycket när David sitter och minns nattens äventyr: ”Och mot fortsättningen sträcker han i tankarna lättjefull och förnöjd de vita skjortärmarna fram i solen.” (s. 126)

ARKETEXТУELL KORSBEFRUKNING

Genette kallar arketextualitet ”den mest abstrakta och mest implicita” av de transtextuella begreppen.¹⁸ I *Introduction à l'architexte* (1979) beskrivs arketextualiteten som en relation dels mellan texten och genererna som aktualiseras i den, dels mellan texten och de modala, tematiska och formella konstanter som genererna i sin tur består av.¹⁹ Innan den arketextuella relationen utreds i ”Sommarspel” kan en påminnelse om Genettes kritik av triaden lyrik/epik/dramatik vara motiverad. Han menar att triaden, som felaktigt tros komma från Platon eller Aristoteles, blev etablerad först under romantiken och att den bygger på en olycklig sammanblandning av de två skilda aristoteliska begreppen *utsägelsesätt* (modus) och *genre*.

Utsägelse- eller framställningssättet finns i tre varianter: ren berättelse (diegesis), blandad berättelse (berättande varvat med dialog) och dramatisk efterbildning (mimesis).²⁰ Då Aurells text på flera sätt tycks beröra just denna, av Genette hårt ifrågasatta triad, kan det vara klagörande att på detta sätt särskilja begreppen utsägelsesätt, form (poesi/prosa) och genre, inte minst för att sätta arketextualitetsbegreppet i rätt sammanhang, men även för att lättare synliggöra olika nyanser.

Beata Agrell vill, i "Kortprosastrategier i det svenska 1960-talet. Aurell & Sundman" (2004), placera Aurells verk (till och med romanerna) i genren *kortprosa*, vilken hon definierar som "prosatexter i begränsat format eller koncentrerat framställningssätt, som ofta drar till sig beteckningar som 'novell, skiss, kåseri, essä, betraktelse, prosadikt'".²¹ Det är moduskategorin "det blandade berättandet" som därmed gör sig gällande, liksom formkategorin "prosa", men Agrell konstaterar vidare att "berättande prosa är det, men med en kompositionslogik nära lyriken".²² Detta stämmer in på "Sommarspel". Det destillat av helhet som uttrycks genom de knapphändiga fragmenten är exempel på detta. Och liksom radbrytningarna i poesin styr läsningen, använder Aurell radbrytningen för att kontrollera tempot i berättelsen.²³

Att så var vi framme.

Och var sediga. Något så när i alla fall.

Ungefär en timme eller så.

Men sen verkade ju dropparna vi hade med, och Algot blev ju märkligt fort full. Och blev vågsam, så pass vågsam att när han tog borti ett lår eller försökte krängla näven in i en blus så kallnade jäntorna och fick så fasligt lätt för att se pålitligt och troget in i just det par ögon som vakade på dem. (s. 124f.)

De korta raderna i styckets inledning bromsar läsningen genom de naturliga pauserna som uppstår i och med radbrytningarna. Pauser

som direkt speglar festfolkets, inledningsvis, trevande och avvaktande hållning. Men samtidigt som "dropparna" börjar verka och all sedighet (det vill säga 'artig blygsamhet') byts ut mot det nya ledordet "vågsamhet", upphör radbrytningarna och läsningen övergår i ett raskt tempo med långa meningar. På så sätt speglas även sällskapetets nya sinnesstämning i den fysiska utformningen av texten på papperet. Det visuella intrycket blir här, liksom ofta i poesi, en betydelseskapande faktor. Formen inskränker sig alltså inte entydigt till prosa, utan tycks, åtminstone på en sekundär nivå, aktualisera också poesi.

I än större utsträckning, förhåller sig Aurells berättelse till såväl flera olika dramatiska genrer som det dramatiska utsägelsesättet i stort. Titelns "spel" återkommer då i betydelsen skådespel. Kombinerat med förledet "sommars" drivs associationerna till folklustspel, fars och friluftsteater. Med allmoge- och arbetarmotiv passar folklustspelet väl in på Aurells berättelse. Triangelndramat och de erotiska förvecklingarna går att härleda till undergruppen fars. Det finns, i analogi med folklustspelen, också inslag av bondkomik i "Sommarspel". Exempelvis berättas det "[o]m prästen som sagt att i Amerika har de tavlor i farliga kurvor och vägskäl med en dödskalles och två ikorslagda benknotor på. Och om Anders vid Bäckan som därtill svarat att ini stan kör de så vettlöst att där skulle det inte hjälpa om de så hängde opp hela skelettet." (s. 113) Liksom med de tidigare nämnda intertexterna, operetten och Dan Andersson-visan, kan denna arketextuella relation härledas till bygdelivet. Genom nästan hela Aurells författarskap kan man se bygdemotivet, inte bara som själva skådeplatsen för dessa berättelser, utan något som genomsyrar allt – även de transtextuella relationerna. Men förhållandet till det dramatiska utsägelsesättet i "Sommarspel" stannar inte vid sekelskiftets folklustspel, utan går mycket längre än så. Eke-löf skriver i sin anmälan, om Aurells framställ-

nings sätt, att ”[p]å sätt och vis är det antikt för kören finns alltid där som bakgrund. Kören är här bygdekollektivet i årstids- och arbets- eller festrytm, [...] själva bygdeatmosfären tagen som helhet.”²⁴ I ”Sommarspel” manifesteras denna kör i det ”vi” som gång på gång uppträder i texten. Liksom körens funktion i det grekiska dramat till viss del var att representera staden eller samhället, träder bygden fram i Aurells berättelse såsom en kollektiv röst. I Euripides *Medea*, exempelvis, föreställer kören staden Korinths kvinnor som liksom bykollektivet i ”Sommarspel” agerar mot ett fåtal huvudkaraktärer.²⁵ Det finns också en personlighetsinkonsekvens inom kören som har bibehållits i berättelsen. Maarit Kaimio beskriver i *The Chorus of Greek Drama within the Light of the Person and Number Used* (1970) denna inkonsekvens som ett grundläggande drag hos den grekiska kören: ”Thus, there is a basic inconsistency in the personality of the chorus: it can react and express itself as an individual in spite of its outward plurality, and, on the other hand, appear as a group emphasizing its collective nature. Sometimes there even occur situations where the chorus acts neither as a group nor as an individual, but dissolves into several individuals, who are of different opinions.”²⁶ Att kören kan uppträda både som grupp och som enskilda individer syns, på liknande sätt, redan i början av novellen där flera olika röster kan identifieras, men som ändå hör hemma i kören/bygdekollektivet:

[i] Å, de är ett vykort, en plansch, en berättelse där de kommer framåt vägen andra dagen! [ii] tänk att Agnes på Kyrkåsen – [iii] ja, så liten och nätt, precis sig lik och som en docka så fin!
[iv] Att hon var så välskapt mindes vi inte för resten. (s. 109)

Några menar alltså att Agnes är precis lika fin som de kom ihåg henne, medan några andra menar att hon var finare än vad de minns. De

kollektiva berättarna kan alltså delas upp i olika grupperingar inom kollektivet, på samma sätt som kören i det grekiska dramat. Fler exempel finns i det tidigare citatet från midsommarfesten (”Att så var vi framme”). När dropparna börjar verka och Algot blir ”vågsam” med ”jäsentorna” ser vi: et kvinnorna utifrån, men längre fram har perspektivet skiftat: ”Och så gnällde grammofonen och så kunde man skaka sig och skruva sig i takt [...] och bli smalögd och blossande medan hårda fingrar klämde en över bröstet” (s. 125). Berättaren skiftar perspektiv från en grupp till en annan inom kollektivet, från männens uttalade vi, till kvinnornas implicita dito. Även om det naturligtvis inte är nödvändigt att hela tiden försöka attribuera berättarrösten till denna kör – det fria förhållandet till berättarbegreppet kan ses som ytterligare en del av de medvetet försvårade teknikerna – så blir det ändå tydligt hur det dramatiska utsägelsesättet blir verksamt även inom det område som normalt tillfaller det ”rena” berättandet.

Släktskapet med det dramatiska utsägelsesättet blir också tydligt genom att Aurell låter ”Sommarspel” förhålla sig till de utomtextuella, mediala villkor som teatern tvingas ta hänsyn till. Den rumsliga koncentringen kring verandabänken i ”Sommarspel” kan jämföras med teaterns rumsliga begränsning till ett fåtal scenrum. Förutom Algots verandabänk, är det bara vägen till byn, interiören på det ställe där de firar midsommar, och den ospecificerade plats där Kari samtalar med David, som förekommer i berättelsens nu. Andra platser, som exempelvis utflykten till Algots barndomshem, framställs summariskt, elliptiskt eller som analepser berättade från verandan. Detta resulterar i ett scenlandskap mycket likt friluftsteaterns spelplats med några få husinteriörer, en väg och gårdsexteriörer i stil med verandabänken. De ovannämnda strategierna gör att man kan röra sig vidare, till just barndomshem, Amerika eller timmerkojor, bort från det begränsade

scenrummet, utan att faktiskt lämna det. Strategier likt dem som dramat tvingas använda.

Det finns dock en väsentlig skillnad mellan den antika kören och bygdekollektivet i "Sommarspel" med avseende på just utsägelsesättet. Som Kaimio framhåller uttalar sig kören både i första person *singular* och första person *plural*, alltså som *jag* och *vi*, men det är den förra formen som är den vanligast förekommande, gruppens antal till trots. I "Sommarspel" är det tvärtom: kollektivet uttalar sig i första person plural. Det är ju i och med detta som det går att tala om bygdens folk såsom berättare överhuvud taget. Om bygdekollektivet hade uttryckt sig i jag-form hade det varit svårt att uppfatta det som en kollektiv röst. Det beror på att det, inom den muntligt framförda dramatiken, är möjligt för flera människor att *unisont* säga samma sak, det vill säga tala som ett jag utan att grupp känslan försvinner. I den skriftliga epiken kan däremot bara *en* berättare, *en* enskild röst, höras åt gången, eftersom ett unisont kollektivt skrivande knappast kan tänkas. Det "vi" som uppträder i "Sommarspel" är alltså bara en illusion av en grupp/kör. Hur man än jämför det blandade berättandet med den dramatiska efterbildningen i Aurells text kommer man inte ifrån det faktum att "Sommarspel" är en berättelse som varken har möjlighet eller är avsedd att uppföras på scen utan en adaptationsprocess. Det kan dock vara värt att här påminna sig om Bertholt Brecht som med sin episka teater blandar berättande, dialog och sång i vad som skulle kunna betraktas som ett lyckat försök att förena dramatik och berättelse (och även lyrik). Därmed är det inte sagt att "Sommarspel" inte skulle kunna rubriceras med genrer som folklustspel eller grekiskt drama bara för att det dramatiska utsägelsesättet inte är aktualiserat; Genette framhåller att "[g]enrer kan tvära över modus (Oidipus historia förblir tragisk också i berättelsens form) [...] vi vet mycket väl att en roman inte endast är en berättelse".²⁷ På samma sätt som Aurell (åt-

minstone omedvetet) tar "David och Goliat"-myten och förlägger den till en bygdemiljö i sekelskiftets Sverige genom en hypertextuell transformation, tar han folklustspelet ur dess vanliga modus, eller utsägelsesätt, och förlägger det i ett annat – det blandade berättandet. Dessutom försöker han inkorporera den dramatiska efterbildningens yttre villkor i samma utsägelsesätt. Aurell använder sig alltså av den transformerande hypertextualiteten även när det handlar om arketextuella relationer. Detta har till följd att, istället för att renodla en genre eller ett utsägelsesätt, så korsbefruktas flera genrer och utsägelsesätt. Att på detta sätt korsa genrer är så klart inget unikt för Tage Aurell, utan tvärtom snarast signifikativt för den, åtminstone till synes, vanemässigt regelbrytande modernistiska litteraturen. Däremot kan korsbefruktningen av genre, utsägelsesätt och form hjälpa till att förklara svårigheten att klassificera Aurells alster.

MODERNISM MED RÖTTERNA I MYLLAN

Korsbefruktningen kan vidare öka förståelsen för Aurells dubbla identitet som realist *och* modernist, som bygdeskildrare *och* experimentell prosakonstnär.²⁸ Det transformativa förfarandet med att förlägga vitt skilda företeelser, såsom det grekiska dramat, de bibliska berättelserna eller det dramatiska utsägelsesättet i en bygdeberättelse, liknar det sätt på vilket Aurell också tar modernismen och dess medvetet komplicerade uttryck, den fragmentariska framställningen exempelvis, och placerar dessa i en folklig-realistisk kontext. Man kan se det som att Aurell tar en bygderealistisk historia och klipper sönder den. Andersson skriver att Aurell hämtade sina historier från verkligheten, att han "formar [...] stoffet, medan han mer sällan hittar på".²⁹ Den transtextuella analogin ovan antyds vidare av Eysteinson när han argumenterar för att den modernistiska textens sammanhang skapas genom att en realistisk undertexts struktur utmanas, då

texten stör undertextens kulturella matris.³⁰ Den bygderealistiska historien, fabulan, främmandegörs i den medvetet försvårade sjugetten, på samma sätt som de bibliska myterna främmandegörs. Men det är en främmandegöring som osynliggör sig själv genom att det experimentella blir naturligt invävt i berättelsen. En del av den komplexa formen står ju att finna i den dialektalt influerade talspråklighe- ten som är utmärkande för bygderealismens replikskiften. Men Aurell luckrar upp detta stildrag och låter talspråklighe- ten spilla över i själva berättarrösten, vilket därmed även luckrar upp det traditionella berättarbegreppet. Liksom genererna korsbefruktas, korsbefruktas också bygderealismen med modernismen. Det

blir en syntes där de experimentella delarna sällan har något direkt självändamål, utan är intimt förbundna med berättelsens helhet och enhetlighet. Det är inte 'konst för konstens skull'. Främmandegöringen används istället på det sätt som Viktor Sklovskij i sin berömda uppsats "Konsten som grepp" (1917) avsåg, nämligen att synliggöra de företeelser som genom automatisering har blivit osynliga.³¹ Det fragmentariska skrivsättet bryter sönder bygderealismen, men samtidigt synliggörs den. Det innebär enligt Agrell att den folklig-realistiska berättelsen blir störd, men också fördjupad.³² Det är ett slags modernism, en organisk eller naturlig modernism, bokstavligen talat med rötterna i myllan.

Artikeln bygger på min kandidatuppsats "Tillsammans med minnet av natten". En transtextuell studie av Tage Aurells "Sommarspel", Lunds universitet, 2013, <http://www.lunduniversity.lu.se/o.o.i.s?id=24965&postid=3403023>. Jag skulle vilja rikta ett tack till min handledare Anders Mortensen, som även bistått mig i arbetet med denna artikel.

- Göran Tunström, "Förord" till Tage Aurell, *Berättelser. En samlingsvolym*, Stockholm: Bonniers, 1976, s. 7.
- Astradur Eysteinnsson, *The Concept of Modernism*, Ithaca/London: Cornell University Press, 1990, s. 227.
- Pär-Yngve Andersson, *Att röja plats för tystnaden. Tage Aurell som prosakonstnär*, Stockholm: Carlsson Bokförlag, 2012, s. 108.
- Ibid., s. 108.
- Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Éditions du Seuil, 1982, s. 7: "tout ce qui le [texte] met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes". Översättningar är om inget annat anges gjorda av artikelförfattaren.
- Gunnar Ekelöf, "Ny Aurell", i *Bonniers Litterära Magasin*, årg. 18, 1949, s. 717.
- Andersson 2012, s. 175.
- Aurells författarskap är överhuvudtaget i liten grad utforskat. De enda större verken som finns är Pär-Yngve Anderssons *Att röja plats för tystnaden* och Ragnar Matssons avhandling *Berättaren i Mangskog. Tage Aurells författarskap till genombrottet 1943*, diss. Stockholm: Svenska bokförlaget, 1970, samt Lars Anderssons biografi *Platsens ande. En bok om Tage Aurell*, Stockholm: Bonniers, 1995.
- Genette 1982, s. 14: "J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais *transformation* tout court) ou par transformation indirecte: nous dirons *imitation*."
- Tage Aurell, "Sommarspel", i *Nya Berättelser*, Stockholm: Bonniers, 1949, s. 109. Sidhänvisningar redovisas hädanefter löpande i texten avseende denna utgåva.
- Göran Zachrisson, "Sagan om Agnes, Algot och David", i *Kvällsposten*, 1967.04.30.
- Andersson gör, utan att utveckla, samma läsning: "Att han kallas 'en Goliat' anspelar förstas på historien om David och Goliat i 1 Sam. 17. I och med detta aktualiseras också sveket mot Uria i samband med Davids affär med Batseba i 2 Sam. 11.", se Andersson 2012, s. 236, not 362.

13. *Bibeln*, 2. Sam. 11, 1917 års översättning, Stockholm: Evangeliska Fosterlands-stiftelsens bokförlag, 1927, hämtad från <http://runeberg.org/bibeln/efs1927/>, 2012.11.28
14. *Ibid.*, s. 436. 2. Sam. 12. Tack till den anonyma granskare som gjorde mig uppmärksam på detta samband.
15. Zachrison 1967.
16. Genettes restriktiva användning av intertextualitetsbegreppet omfattar endast citat, plagiat och allusion, se Genette 1982, s. 8.
17. Zachrison 1967 drar parallellerna mellan David–Agnes–Algot och Paris–Helena–Menelaos, och aktualiserar på så sätt triangeldramat som motiv än en gång.
18. Genette 1982, s. 11: "[L]e plus abstrait et le plus implicite".
19. Gérard Genette, "Introduktion till arketexten", i Eva Hættner Aurelius & Thomas Götselius (red.), *Geneteori*, övers. Thomas Götselius, Lund: Studentlitteratur, 1997, s. 201.
20. *Ibid.*, s. 151ff.
21. Beata Agrell, "Kortprosastrategier i det svenska 1960-talet. Aurell & Sundman", 2004, s. 1, hämtad från <http://hdl.handle.net/2077/22112>, 2012.12.14. Artikeln är även publicerad i Anker Gemzøe m.fl. (red.), *Fortällningen i Norden efter 1960*. Den 24. IASS-studiekonferens 2002, Aalborg: Aalborg Universitetsforlag, 2004, s. 434–443.
22. *Ibid.*, s. 4.
23. Andersson skriver om radbrytningen till "Vinterdygn" (*Nya berättelser*, 1949), men resonemanget gäller för de flesta av Aurells berättelser: "Radbrytningen bidrar starkt till rytmsäring och kan påminna om lineation i en dikt. En brant förkortningsteknik används, och det finns mycket vitt kring raderna. Typografi och semantik samspelar i texter där form och innehåll är svåra att skilja från varandra." Andersson 2012, s. 38.
24. Ekelöf 1949, s. 716.
25. Men kören spelade inte bara staden, den var staden. Mark Griffith skriver: "The *chorégos* and chorus members were always Athenian citizens: the playwright, *aulos*-player and actors not necessarily so." Mark Griffith, "'Telling the Tale'. A Performing Tradition from Homer to Pantomime", i Marianne McDonald & J. Michael Walton (red.), *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007, s. 22. Att "kören" i "Sommarspel" består av bygdens folk, medan en av huvudkaraktärerna kommer från Amerika, ligger alltså helt i linje med ovanstående.
26. Maarit Kaimio, *The Chorus of Greek Drama within the Light of the Person and Number Used*, Commentationes Humanarum Litterarum 46, diss. Helsingfors: Societas Scientiarum Fennica, 1970, s. 10.
27. Genette 1997, s. 193.
28. Agrell skriver: "Han [Aurell] hade börjat redan på 30-talet med korta och glesa berättelser i provinsiell miljö, som lästes realistiskt och kritiserades för brist på sammanhängande intrig och episk bredd. Men när hårdkokthet och montagekonst blir omstritt mode på 40-talet slår Aurell igenom som experimentell berättare – för att på 50-talet bli folkkär som bygdeskildrare; bådadera utan att texternas karaktär ändrats." Agrell 2004, s. 3.
29. Andersson 2012, s. 52.
30. Eysteinnsson 1990, s. 218.
31. Viktor Sklovskij, "Konsten som grepp", i Claes Entzenberg & Cecilia Hansson (red.), *Modern litteraturteori. Från rysk formalism till dekonstruktion*, Del 1, övers. Bengt A. Lundberg, Lund: Studentlitteratur, 1992, s. 15–32.
32. Beata Agrell, "Weird Realism and the Modernist Short Story. The Case of Tage Aurell", 2004, s. 3, hämtad från <http://hdl.handle.net/2077/22106>, 2012.12.04. Artikeln är även publicerad i Mats Jansson, Jakob Lothe & Hannu Riikonen (red.), *European and Nordic Modernisms*, Norwich, England: Norvik Press, s. 81–96. "To begin with, his texts signal a *regionalism*, which is realism, or even local colour realism (I insist); but it is so highly selective that the traditional reality effect is at once both disturbed *and* deepened."

SUMMARY

Down-to-Earth Connections. On Transtextuality and Regionalistic Modernism in Tage Aurell's Short Story "Sommarspel"

This article uses Gérard Genette's theories on transtextuality in an attempt to explore the meaning of Tage Aurell's (1895–1976) "Sommarspel" ("Summer Game") from the short story collection *Nya berättelser* (*New Stories*) of 1949. The article analyzes the relations between this short story and earlier texts, such as the biblical myths of David and Goliath and David and Bathsheba, a poem by Dan Andersson, and an excerpt from the operetta *Sköna Helena* (*La belle Hélène*) by Offenbach. All of these relations highlight the strong relationship between "Sommarspel" and the Swedish rural community of the early 1900's. This relationship is so closely tied to Aurell's authorship that it must be considered in order to understand the peculiar mix of regionalism and experimental modernism which constitutes Aurell's short stories.

Keywords: Tage Aurell, "Sommarspel", transtextuality, modernism, realism, regionalism

RÖSTEN I HÅLAN

En analys av relationen mellan jag och röst i Ann Jäderlunds tidiga poesi

Det är svårt att idag närma sig Ann Jäderlunds författarskap utan att förhålla sig till den debatt som rasade i *Dagens Nyheter* efter att hennes andra diktsamling *Som en gång varit äng* (1988) kommit ut. Många av Sveriges då tongivande kritiker deltog i en debatt som med stigande intensitet kom att handla om kvinnligt respektive manligt i språket och i verkligheten. Flera av de frågor som var brännande i denna diskussion har senare blivit självklara delar av 1980- och 90-talspoesins kontext i referensverk och litteraturhistoriska översikter. Även i forskningen om Jäderlunds lyrik har frågor om kön, språk och makt fått stort utrymme.

Marianne Hörnström hävdar i essän ”Flyktlinjer” att Jäderlund letar sig mot barnets språk för att undkomma lagen, normen och den manliga diskursen.¹ Lite på samma linje är Staffan Bergsten som analyserar den klassiska svenska lyrikskattens transformationer och förvandlingar i Jäderlunds poesi. Hans utgångspunkt är Claudine Herrmanns begrepp ”språktjuv” som avser en kvinnlig diktare som stjälar och använder tidigare litterära vokabulär för egna feministiska syften. ”Jäderlund kan på detta sätt sägas ha stulit den svenska romantikens blomsterspråk.”²

Åsa Beckman skriver i översiktsartikeln om Ann Jäderlund i *Nordisk kvinnolitteraturhisto-*

ria att de kvinnliga poeterna på 1980-talet försökte blockera en alltför intellektuell läsning för att i stället komma närmare språkets sinnliga sida. Beckman menar att dessa poeter på ett lekfullt sätt koncentrerade sig på ”glappet mellan språk och värld”.³ I sin bok *Jag själv ett hus av ljus* (2002) talar Beckman vidare om Jäderlund som en skildrare av olika ”komplicerade kärleksrelationer” och menar att ”de kvinnliga jagen” pendlar mellan att inta offerpositioner och vara ”stolta subjekt”.⁴ Språkproblematiken spelas alltså också ut på ett personligt relationsplan. Ebba Witt-Brattström har i sin bok *Ur könets mörker* (1993) låtit sig inspireras av Julia Kristevas teorier och undersökt hur ”det sociala kontraktet rubbas” i verk av bland andra Ann Jäderlund.⁵ För Witt-Brattström liksom för Beckman handlar Jäderlunds tidiga poesi främst om en komplicerad kärleksrelation som vrids ur led av en patriarkal maktordnings våld. Samma strukturella patriarkala förtryck menar de kommer till uttryck också i hur Jäderlund blivit läst av sina samtida (manliga) kritiker. Witt-Brattström går så långt att hon läser hela den tredje diktsamlingen *Snart går jag i sommaren ut* (1990) som en uppgörelse med den nämnda debatten.⁶

Jag vill i denna artikel börja från början. Jag kommer att gå till debutboken, *Vimpel-*

staden (1985), som inte blivit lika hårt analyserad genom debattens raster, och genom närläsningar undersöka diktjagets relation till språket och sig själv som talande subjekt i texten. Vidare kommer jag att undersöka jagets kamp för sitt eget uttryck och vad den kampen gör med diktduet, med tilltalet, med diktens dialogiska anslag. För att få grepp om min problematik kommer jag att använda mig av Kristevas språkteoretiska resonemang, i synnerhet hennes resonemang om den så kallade "tetiska fasen", det vill säga hennes teori om hur relationen mellan subjektet och "tecknet för jag" (jaget i språket) ser ut. Jag letar efter svar på varför Jäderlunds dikter ofta tycks kretsa kring ett äckel inför själva språket och varför ångest och intighetstematik blir så dominerande när diktjaget talar om sig själv. Min hypotes är att poesin talar till sig själv och plågas av en splittring mellan jag och uttryck. Tidigare forskning har enligt mig i förvånande hög grad betonat det suveräna, aggressiva och behärskande i Jäderlunds poesi, medan det ångestfulla, självupplösande och äcklade har skjutits i bakgrunden eller lästs som ett utslag av aggression mot en manlig ordning. Genom att undersöka splittringen mellan symbolisk ordning och fritt uttryckt begär och fokusera på vad en dylik språkklyfta gör med dikternas subjekt, med det talande jaget, försöker jag ge en mer sammansatt bild av dikternas meta-poetiska grundvillkor än den som går ut på att vi har ett kvinnligt jag som med hjälp av ett lekfullt och sinnligt språk drar ut i strid mot en förstelnad och förtryckande maktordning.

RÖSTEN I HÅLAN

Den första dikten i Ann Jäderlunds debutsamling har alltid gjort ett djupt intryck på mig. Kanske har det att göra med att den är som ett ackord, de enskilda tonerna sluter sig kring varandra, bildar en pakt kring en klang som ska föra långt och varieras i de kommande dikterna, i de kommande böckerna likaså. Det

är mycket som finns i den dikt som bär samma namn som debutboken.

Vimpelstaden

Jag ser mina händer komma
De har lossnat
ur stycket

Jag är ingen där, jag är ingen
där i staden
Som jag singlar
genom nattens hål⁷

Första versradens händer kan läsas som de skrivande händerna. Man ser då hur texten, själva dikten, kommer, hur skriften lossnat ur jaget och samtidigt genom händerna fått något av eget liv, egen vilja, över sig. Det obehagliga med händerna här är att de är en del av jaget som lever och verkar, "som kommer", av sig själva. Händerna agerar på eget bevåg. Vi får en bild av ett kluvet jag som inte kan finna sig tillrätta med att vara den som talar utan som ångestfullt misstänker att det djupast egna är det som blev sagt.

I sin filmessä *The Pervert's Guide to Cinema* (2006) menar Slavoj Žižek att händer som agerar av sig själva och inte lyder jagets vilja utgör ett slags skräckinjagande "partiella objekt" som härbärgerar "levande död" eller "dött liv". Han analyserar fenomenet genom två filmexempel. Det första är slutscenen i Stanley Kubricks *Dr Strangelove* (1963) där den diaboliska Dr Strangeloves okontrollerbara hand börjar strypa sin ägare. Hans andra exempel är en scen ur David Finchers *Fight Club* (1999) där en karaktär plötsligt blir slagen på käften av sina egna händer. De partiella objekten hemsöker oss och ger oss ångest, menar Žižek, eftersom de är omöjliga att förinta och fungerar som behållare för en utagerande, aktiv död, som vi också dras till. Žižek tolkar dem som ett uttryck för Freuds dödsdrift:

Death drive is the dimension of what in the Steven King-like horror fiction is called the dimension of the undead, of living dead, of something which remains alive even after it is dead. And it is, in a way, immortal. It is deadness itself. It goes on, insists. You cannot destroy it. The more you cut it, the more it insists, it goes on. This dimension, of a kind of diabolical undeadness is what partial objects are about.⁸

Freud har själv i sina analyser av ”det kusliga” (*das Unheimliche*) använt de fritt agerande händerna som exempel: ”Avskruvade lemmar, ett avhugget huvud, en hand som frigjorts från armen [...], fötter som dansar för sig själva [...] har någonting oerhört kusligt över sig, särskilt om de som i det sista exemplet tillåts utföra en självständig sysselsättning.”⁹ Ett annat exempel på dylika ångestobjekt är enligt Žižek rösten utan kropp, eller en främmande röst i kroppen. Som exempel tar han en scen ur David Lynch *Mulholland Drive* där en sångerska faller ner (avsvimnad eller död) men hennes röst fortsätter fylla salongen.

Händerna och rösten: vad är det för slags ångest som kommer till uttryck när det djupast egna, ens handlingar och uttryck, främmandegörs och blir självsvåldiga och okontrollerbara? I sina filmanalyser ringar Žižek in ett fenomen som också tycks finnas i Ann Jäderlunds poesi.

Innan vi går tillbaka till den citerade dikten vill jag också kort presentera Kristevas syn på vårt problem. För Kristeva är språket spelplan för våra mest akuta existentiella och psykologiska kamper. Språket bygger upp vår identitet och ger ramar för vår relation till världen och de andra. Innan vi blir språkliga varelser strukturerar vi tillvaron med hjälp av mer musikaliska, rytmiska eller, som Kristeva skulle uttrycka det, ”semiotiska” mönster. Vi är ännu inte ett helt eget jag utan existerar i symbios med vår mor. Spädbarnet tar hjälp av återkommande fenomen som dygnstrytmen, hungern,

begären och pulsens rytm för att organisera sina intryck. Kristeva stöder sig på Lacan och menar att ingången i språket sker i det så kallade spegelstadiet (vanligtvis strax före halvårsåldern), det är en process som inleds med att barnet känner igen sin egen bild i spegeln. Spegelbilden blir då ett tecken, den representerar jaget på samma sätt som ordet ”jag”, och öppningen mot allt språk är gjord. ”Varje utsaga kräver identifikation, det vill säga att subjektet avskiljer sig från och genom sin bild, från och genom sina objekt.”¹⁰ Efter ingången i språket kommer subjektet ständigt att oscillera mellan det som är semiotiskt, rytmiskt och för-språkligt och det som är symboliskt, språkligt och faderligt konnoterat.

Den övergångsfas som gör språket möjligt genom en klyvning av subjektet kallar Kristeva ”den tetiska fasen”:

Jag kommer att kalla detta snitt [i betydelseprocessen] som både i ord och i satser skapar referensens uppställande för den tetiska fasen. Varje utsaga kräver identifikation, det vill säga att subjektet avskiljer sig från och genom sin bild, från och genom sina objekt. [...] Man kan säga att den tetiska fasen i betydelseprocessen är utsägelsemöjligheternas djupstruktur [...].¹¹

Jaget känner igen sig själv i språket men *är* aldrig i språket, varken i den konkreta satsen på papperet eller i sina uttalade ord. Det levande subjektet är alltid delvis också en främling inför språket, hon står alltid med ena foten i det semiotiskt ospråkliga. Förutsättningen för språket är att subjektet låter ett tecken representera sig i satsen. ”Den tetiska fasen markerar en tröskel mellan två heterogena områden: det semiotiska och det symboliska.”¹² Genom jaget löper en spricka och det språkliga jaget, tecknet, hemsöks av sin frånvarande del. Men att gå för långt mot den frånvarande delen, in i det semiotiska innebär jagupplösning och undergång.

Låt oss återvända till diktanalysen. Blankraden är den citerade diktens centrum, den plats kring vilken rösten irrar. Det är som om det tetiska snittet skulle löpa genom dikten och stumt påminna jaget om det offer som språket kräver, den delning som är talets förutsättning. Andra strofen öppnar med en rad som fokuserar just det hemlösa tomrummet: ”Jag är ingen där, jag är ingen”. Det är en desperat gest mot tomrummet, mot platsen mellan det som är jag och det som är ”händerna” som ”kommer”, men också ett konstaterande, en programmatisk utgångspunkt: jag är ingen där. Och så fortsätter dikten genom att trola bort tempot, händerna som mardrömslikt hållit på och kommit förlorar sig också i detta tomma, detta inget som finns ”i staden” och hela staden singlar i slow motion genom det hål som diktsamlingen igenom ska representera munnen. Långsamheten i ”singla” och stumheten i munnens hål sväljer den anstormande dikten och öppnar samlingen. Läsaren börjar sin färd inne i jagets mun.¹³

I sin avhandling *Från Orfeus till Eurydike* (2000) analyserar Lena Malmberg jagets position hos Jäderlund. Hon skriver att Jäderlund i alla sina diktsamlingar bygger upp slutna världar där diktjaget styr och ställer. *Vimpelstaden* ser hon som mindre tydlig i det här avseendet men hon menar ändå att tendensen finns där. Malmberg anser att de många halvцитat och intertexter som hörs genom Jäderlunds dikter gör diktjaget till textens ”suveräna härskare” som använder traditionen för egna syften.¹⁴ Det blir synligt redan i den ovan citerade dikten, som hon med stöd i en intervju av Jäderlund läser som en invertering av språket. Jäderlunds diktjag blir så här förstått ett ”mot-jag”, skriver Malmberg, ett jag som genom att förneka sig själv tar avstånd från den modernistiska drömmen om en autentisk röst, men som samtidigt tar ansvar för sin skapelse, prövar olika strategier, och själv ”besätter [...] alla rollerna”.¹⁵ För mig blir det

svårt att förstå de existentiella konsekvenserna av en dylik skaparposition. Att ”allt tillåts existera likvärdigt och icke-hierarkiskt” låter sig sägas,¹⁶ men i samma stund som innebörden prövas måste den antingen sönderfalla i det meningslösa eller det mycket ångestfulla. Jag ser inte den behärskning och glada lek som Malmberg vill läsa fram. Också Marianne Hörnström betonar starkt lekfullheten, det fria i att orden och betydelseerna är lite slumpmässiga: ”Drömmen om att inte lägga under sig tingen, inte binda dem, i stället låta *tingen* vilja mig något, läsa mig, åtrå mig.”¹⁷ Men måste inte föreställningen om att leken är så lustfylld och teatern så regisserad ändå bygga på en idé om poesi som en ofarlig sandlåda, en plats som inte på allvar kan förändra och därmed också rasera ett jag?

Ett par sidor senare i samlingen kommer följande dikt som kretsar kring tematiken med jaget och utsagan:

Avklang

Och jag frågar mig: ”Är jag då här”
 Och hör min röst
 passera, mycket högt
 genom skallens håla.
 Och leker med en hand
 Och leker med en mun
 i munnens skåra
 [...]
 Och rösten, hur kommer rösten
 in
 i hålan¹⁸

Som så ofta med Jäderlunds dikter kan en bokstavlig läsart fungera öppnande. Genom att bortse från det metaforiska allmängodset och i stället föreställa sig metaforens konkreta bildplan som sakled kan nya betydelser utvinnas. Konkretionen i frågan ”Är jag då här” påminner läsaren om den smärtsamma sprickan mellan röst och jag, jaget frågar sig

om hon fortfarande är inne i munnen, i hålet, hålan. Men hur kan jag då i så fall höra min egen röst, blir följdfrågan. Vi ser en variation på grundkonflikten: mellan röst och jag löper en ravin, jaget hör sitt eget uttryck i stället för att uttrycka sig med sin röst. Det är som om dikten i samma stund som den blir till utmanar jaget, hotar ta över subjektspositionen. Resultatet blir ett radikalt ifrågasättande av relationen mellan röst och jag. Jaget hör rösten "passera genom skallens håla" (på väg ut ur jaget, ut ur kroppen) medan hon "leker med en hand / Och leker med en mun", medan hon skapar text, skriver, talar. De sista versraderna griper med viss desperation efter rösten igen. Den dialogiska ansatsen, själva kommunikationsviljan är starkt nedsatt. Att tala handlar mindre om att nå närhet och kontakt med ett du och mer om en längtan efter att fusionera rösten och jaget, att hindra rösten från att bli det Žižek skulle kalla ett "partiellt objekt". Det är som om dikterna längtade efter ett tal som gick raka vägen in i det egna hjärtat, som aldrig lämnade kroppen.

Möjligen är det en likartad längtan som för-
anleder följande klarsynt självreflekterande dikt:

Paragraf

Så räcker det då helt för mig
Att ha ett tecken?

Och föra det över staden
Och föra det över munnen

Och höra det
Ja, höra det?

Man kunde tänka sig det som
redskap utan gester¹⁹

"Paragraf" kretsar kring frågan om det är tillräckligt att ha ett emblem, ett tecken. Kan man ha sitt uttryck, sin dikt, på samma sätt

som man har ett ting eller ett föremål? Ordet som ikon. Talet som artefakt. Detta förtingligande av språket leder rakt in i smärtpunkten, nämligen frånvaron av dialog. Bara genom att glömma ordets riktning, dess väg mot ett konkret du, kan det bli ett självförsörjande föremål, ett ändamål i sig. Diktjaget frågar sig om det räcker att föra tecknet över munnen, över staden, om det räcker att höra det och så kommer osäkerheten: "Ja, höra det?" Kan den egna utsagan någonsin höras av en själv som en utsaga? Kan man vara både mottagare och avsändare i en dialog? Och är det meningsfullt? Jäderlund tematiserar här dialogens söndervittring och ensamhetens problem, vilket inte betyder att den konkreta fysiska diktsamlingen saknar förmåga att kommunicera med fysiska läsare. Det är adressaten som löser upp sig, sönderfaller, i poesin. I *Vimpelstaden* nämns inte ordet "du" en enda gång.

Jäderlund inleder *Vimpelstaden* med ett citat av Wittgenstein:

Om man emellertid säger: "Hur skall jag veta vad han menar, jag ser ju bara hans tecken", säger jag: "Hur kan *han* veta vad han menar, han har ju bara sina tecken."²⁰

Citatet varierar den sena Wittgensteins grundtanke att våra språkspels mening inte beror på talarnas subjektiva upplevelser av vad de menar. Min förmåga att förstå vad den andra menar är alltså inte mer mystisk än hans eller hennes förståelse av sitt eget tal eftersom min förståelse inte förutsätter någon tillgång till dolda tankar eller upplevelser. För Jäderlund blir det som i Wittgenstein-citatet är en retorisk fråga ett brännande problem: om mitt språk och mitt tal har karaktären av tecken och redskap bortom vår subjektiva upplevelse – uppstår inte då den plågsamma paradoxen att allt jag kan uttrycka meningsfullt fjärrat sig från det talande, upplevande jaget?

I *Vimpelstaden* finns många dikter som med

antingen skräck eller triumf betraktar rösten som främmandegjord och beskriver hur den väller upp ur den egna strupen. Ofta liknas den vid spyor, men klumpar och annat material (röra, slam, bråte) som befinner sig på gränsen mellan att höra till kroppen och vara främmande förekommer rikligt. Ordvändningen ”stöta upp” används många gånger. Så också i inledningen till följande dikt:

Blindton

Så stöts det upp igen och skrapar
kanten:
– Här vill jag inte återse
mitt eget läte

Vad är det som talar
och talar
i sin egen fråga?
[...] ²¹

I dikten ser vi hur det egna lätet stöts upp och skrapar mot strupens kant. Och så kommer versraden som frågar vad det är som talar i sin egen fråga. Det är åter ett sätt att gripa efter det främmande i den egna rösten.

När vi närmar oss vår identitets upplösning menar Kristeva att relationen till starka andra (objekt) förloras och att vi i stället kommer att skapa oss en relation till ett abjekt. Abjektet är alltså inte en annan människa eller ett konkret objekt utan något som liknar objektet genom att vara en motpol till jaget men som är ordlös, bortom språket. För Kristeva är rädslan för det som är abjektalt något som skyddar oss. Rädslan är språkets, kulturens och identitetens väktare som varnar oss när vi närmar oss vår psykiska strukturs gränser. Äcklet är en kraft som hindrar oss från att gå för nära gränsen mot ett tillstånd av sammansmältning med moderskroppen, med allt det rytmiskt förspråkliga som för oss till tillståndet innan vi var ett eget från modern avskilt subjekt. Kristeva

menar att vi både äcklas och dras till gränsen för språket, till den ursprungliga spegelscen som fick oss att känna igen vår bild, låta vår bild bli ett tecken för oss, representera oss i språket. Vi tränger bort det moderliga, och allt som hör ihop med det förspråkliga jaget, och kan därför gå in i språket. ”Den mer eller mindre vackra bild i vilken jag speglar mig eller känner igen mig vilar på en abjektion som får bilden att krackelera när bortträngningen, den ständige övervakaren, ger efter”.²² Men vad händer med tilltalet, relationen till ett (dikt)du om subjektet vacklar på gränsen till språket och talar till sin egen bild? Vad händer med jaget om det tilltalar sin egen bild som både en annan och ett tecken för sig själv?

Parti

Han betonar nu tecknets hjärta
Han försöker, han försöker
betona nu

Ett hjärta:
Detta med två
staplur, två stängler
två, tre streck

Det är ”h”
hå hå hå

Ett underbart hjärta!²³

I ”Parti” vänder sig jaget återigen mot språket men nu i sällskap med någon annan, en ”han”. Titeln leker med en sammanblandning av det idiomatiska ett gott parti (någon lämplig att gifta sig med) och spelets vokabulär, ett parti språkspel. Tecknet, ordet, utsagan kan inte ha ett hjärta klagat dikten; utsagan är en artefakt. Diktens man, denne skugglike ”han”, försöker på långt avstånd ”betona”, alltså både förtydliga, lägga tyngdpunkten vid och samtidigt uttala, det vill säga göra till sin, domesticera,

dikten. Vill han spela eller gifta sig, skuggar rubriken frågande. Mannen försöker och försöker och precis vid försöket byter dikten strof och kastar ut honom i blankraden. En text är en splittrad historia, efter kolonet får läsaren hela listan över splittringen. Textens hjärta är ett korthus av staplar, stänglar och streck – ett ”h” – och mannens försök blir ett tvetydigt, både hjälplöst och hänfullt, skratt. Dikten förvandlas i hans mun till ett ihåligt ”hå hå hå”. Utan dialogisk riktning i orden, utan vilja till kommunikation, kan en utsaga förvandlas till nästan vad som helst, bokstaven ”h” innehåller i sig ingen fast mening. Dikten flyr den manliga röstens betoning genom att försvinna in i språket lika säkert som Ovidius Daphne försvinner in i naturen. Avslutningen vittnar om både befrielsen och ödeläggelsen i det lika delar ironiska som jublande ”Ett underbart hjärta!” Dikten som plågsamt ingenting och samtidigt mirakel.

Det finns genomgående i *Vimpelstaden* en vilja att hindra tilltalet (mötet i språket) genom att låta utsagan vända tillbaka in i jaget, som om utsagan var en bit av den egna kroppen som rivits loss. Följande korta dikt exemplifierar det här tydligt:

CODA

Tecknet mot tungryggen.
Det ligger inne
i bröstkorgen. Jag ska
aldrig lossa det²⁴

Texten och kroppen längtar efter samman-smältning medan duets, den andras plats blir trängd. Men inte heller den tigande kroppen verkar kunna bli en hemvist för ett helt jag.

Dikten ”Metaforerna” knyter an till dikten med hjärtat som ett ”h” genom att ta sig an det andra hjärtat, det som inte är av text utan av kött och förvandlar också det till ett tecken, en metafor.

Metaforerna

Ett hjärta. En skiva
av kött man skurit

Jag sårar muskeln
med fingrarna. Ingenting
har jag där²⁵

Det här är en nyckeldikt i Jäderlunds produktion, det är första gången hjärtat och skivan (eller hjärtat och rutan) skrivs ihop. Det kommer att bli en återkommande bild, jaget som böjer sig ner över hjärtat-skivan och letar efter sin spegelbild, sig själv. Det som är sakled och det som är bildled ramlar igenom varandra så att man inte kan veta vad som syftar på vad, om hjärtat är ursprungligare än bilden. Det våldsamma i det skrivade hjärtat för över läsaren till blankraden som konkret skär av dikten likt denna skiva av ingenting som tematiseras. Passivmarkören ”man” ekar svagt av ett obestämt patriarkalt våld. Därefter sårar jaget på hjärtats muskel och konstaterar med en allusion på samlingens första dikt: ”Ingenting / har jag där”. Den erotiska konnotationen hjälper till med att förvandla tomrummet till njutningsfullt centrum, könets och jagets tomma mitt. Visst finns det en svag triumf i utropet? Vi är tillbaka i det ingenting som redan den inledande diktens ”jag är ingen där” postulerade.

Jäderlund återkommer i sin debutsamling ständigt till en gest som pekar ut ett tomrum och låter det bli en plats för jaget bortom orden. Jaget och uttrycket kan inte bli samtliga. Orden, dikten, språket syftar inte på mig, på jaget, på det omedvetna. Det är ett annat sätt att närma sig Kristevas plågsamma insikt att tecknet för ”jag” bara bristfälligt representerar jaget, att språket ständigt sviker oss, att det undermedvetna aldrig låter sig skrivas. Kristeva formulerar det så här:

Det finns inga referenspunkter för det omedvetna: jag talar ännu inte i det. Inget nu, inget före, inget efter. Inte heller något sant eller osant. Det omedvetna förskjuter, det förtätar, det fördelar. Det förblir vad som är bortträngt i talet: i tecknet, i meningen, i kommunikationen, i den symboliska ordningen såsom lagstiftande, faderlig och inskränkande.²⁶

Det omedvetna är alltså det som är borta, det som gör sig påmint i språket genom att det saknas. Är det själva sprickan, själva upplevelsen av klyvnad som spökar i oss, visar sig, när vi plötsligt upplever våra händer som främmande? Jag ska driva mitt resonemang lite längre genom att göra ett par nedslag i Jäderlunds följande två diktsamlingar *Som en gång varit äng* från 1988 och *Snart går jag i sommaren ut* från 1990.

LEVANDE DÖD

Följande dikt ur *Som en gång varit äng* varierar träffsäkert tematiken med det kluvna jaget:

Siamesiska delar

Var inte sorglig som pergament

Det är bara ögat som öppnar sig

Din överarm söta smärta

När muskeln sluter sig

Nu biter du

Det är ödsligt

Varför krusar du mitt hår

Och muskeln öppnar sig

Skär du en skåra i varje droppe²⁷

Dikten ingår i en svit som heter "Källa" och visst är det en säregen Narcissusskildring vi får. Källans speglade vatten ger dikternas metaforik konkretion samtidigt som ytan genast i det första ackordet skrivs ihop med texten "Var inte sorglig som pergament". De siamesiska delarna,

jaget och bilden, är sammanlänkade av dikten, pergamentets sorgliga yta skrivs ihop med källans speglade och krusade vatten. Jaget tilltalar sin dikt med hänfull desperation. Och dikten framstår som den döda, sorgliga, främmande delen av jaget. Pergamentet som textens underlag, material, hud och artefaktiska substans.

"Det är bara ögat som öppnar sig" heter det därefter, en versrad som fokuserar betraktandet, känslan av att sugas in i blicken. Formuleringen "bara ögat" indikerar också att allt det övriga, munnen till exempel, hålls stängt. Muskeln som "sluter sig" kan läsas som en blinkning men metaforiken kompliceras av att ytan/skivan så konsekvent skrivs ihop med det egna hjärtat i *Som en gång varit äng*. Man kan därför tänka sig att texten leker fram en pulserande rörelse som på en gång är hjärtats slag och ögats blinkning.²⁸ Vägen mot bilden är samtidigt en väg in mot det mest egna, källans främmande öga är det egna uttrycket, döden i vattnet blir en längtan efter pånyttfödelse i det djupast egna. Versraden "Din överarm söta smärta" har en omisskännligt jäderlundsk klang, raden sitter lite löst i dikten. Men ofta hos Jäderlund är händerna och armarna sammanflätade med skrivakten. Jag menar att raden kan läsas som en variation på "händerna" från *Vimpelstaden*, den skrivande rörelsen. Metaforiskt kan vi tänka oss en scen där jagets skrivakt målas upp som ett försök att sträcka ner armen i spegelbildens yta. Jaget fiskar efter bildens botten, skriver.

"Varför krusar du mitt hår" frågar dikten i nästa versrad och läsaren ser kårarna som löper över ytan. Krusningen är ett svar på armens rörelse, bilden förändras av beröringen, ögat blinkar. Krusa hår är det idiomatiska uttrycket, krusa hår är en metafor. Jäderlund skriver ihop dem i säker konkretion. Flera forskare har diskuterat möjligheten att den krusade ytan skulle vara en Schwittersreferens trots att Jäderlund själv försäkrat att hennes Schwittersläsning är ytterst begränsad.²⁹ Vare sig ordet "krusa" är en

influens eller inte så vill jag här fästa uppmärksamhet på det metapoetiska. Skrivrörelsen drar som kårar över ytan och förändrar bilden. Är det jaget eller bilden som ställer frågan "Varför krusar du mitt hår?"? Narcissusidentifikationen är intensiv i sin framställning av självförälskad fåfänga mitt i desperationen.

I den sista strofen öppnar sig muskeln, här har vi ögat igen, och jaget frågar "Skär du en skåra i varje droppe". Kanske är det ett sätt att fråga efter tårarnas skriftliga motsvarighet? Skåran i tåren som en bild för skriften? Som en bild för källan som armen vidrört, som en bild för ögonlocket som slutit sig runt ögat. Tematiken kretsar kring sina grundkonstellationer.

Riktningen eller rörelsen i diktojagets strävan är förvånansvärt konsekvent i både *Som en gång varit äng* och *Snart går jag i sommaren ut*. Jaget längtar efter att ta sig in under, ner i eller bakom en yta för att närma sig döden och därmed förenigen med sitt uttryck. I *Som en gång varit äng* är det källan och till slut själva ängen som lockar med sin undervaro. I uppföljaren, ofta kallad systerboken, *Snart går jag i sommaren ut* blir begravnings- och uppståndelsetemat tydligt. Här är det jorden som är ytan. Diktsamlingen inleder med ett barn i en kista och cirklar sedan genomgående kring detta att ta sig under jorden. Men jorden/döden verkar ständigt förskjutats. Till sist försöker dikterna tvinga själva jorden att falla bortom sig själv i en allt mer desperat jakt på pånyttfödelse:

På en åker föll höstsolen ner i klara döda färger.
Och jorden föll också ner till maskarna. Man förde ut en svan på åkern och plöjde ner henne i den svarta jorden. En svartstrupad honungsfågel. Ett strålhjärta med paradismun. Av svält drog hon allt djupare andetag. Man plöjde ner fjädrarna i åkern. Och sådde svanen med hennes egna fula vita frön. Hon luktade som de döda. Men hon kom upp som de efterlängtrade. En strupvila med runda sköna ögon. Över den strålände jordkragen. Den bildade en blomma.³⁰

Rörelsen neråt är tydlig: solen faller och själva jorden strävar ännu djupare till en nivå under sig själv, den faller nu ner "till maskarna". I *Som en gång varit äng* blev ängen själv en representant för de krusade ytor, skivor, glasrutor och gränser av olika slag som dikterna ständigt närmade sig. Här verkar "jorden" inta platsen som representant för eller beskrivning av just ytan/gränsen. Och precis som med källan där drunkningsdöden ständigt hotade är döds- och återuppståndelsetemat framträdande i den citerade dikten, liksom i hela den svit som omger den. Fröna och sådden bär inom sig förhoppningen om att vetekornet ska gro och ännu tydligare pekar dikten ut uppståndelsen i det närmast extatiska "Men hon kom upp som de efterlängtrade". Strupen och därigenom språket betonas dels genom epitetet "svanstrupad", dels genom att döden uttryckligen beskrivs som en "strupvila". Som kronan på verket tronar "paradismunnen". Men inga ljud hörs, inget centrum finns och diktens "hon" kommer upp som en strålände "jordkrage". Hela denna våldsamma ansträngning för oss ändå inte längre än att vi känner igen debutdiktsamlingens "håla", den tomma, stumma platsen för en dikt som "kommer" av egen kraft. I stället för pånyttfödelse häftar döden vid uttrycket.

TILLTALETS PROBLEM

Žižek menar att det enda man kan göra för att undkomma ångesten med en röst som blivit främmande för en själv är att förenas med den, sammansmälta. Han analyserar i den tidigare nämnda filmessän Alberto Cavalcantis film *Dead of Night* från 1945. Den handlar om en buktalare som i desperation och avundsjuka kväver sin docka (sin skapade röst) för att bli av med den, men som kollapsar i samma stund som dockan "dör". När buktalaren vaknar verkar ångesten vara borta men hans egen röst har ersatts av den mördade dockans gälla infantila stämma. Žižeks analys av filmscenen visar att mannen genom dockans "död" lyckats bli ett

med sig själv, med sitt uttryck. Ångesten flyttar över från mannen till betraktaren. Men varför är den nu ångestfrie mannen med den infantila dock-rösten så fruktansvärd för åskådaren?

För Kristeva är all tanke på en sammansmältning mellan tecken och subjekt utesluten. Det är i stället den oscillerande rörelsen som är den balanserade människans mål. Genom att närma sig den semiotiska sfären kan man vinna mark för språket, komma i kontakt med undanträngda erfarenheter, men en fullkomlig sammansmältning är omöjlig. Poesin (och läsandet och psykoanalytiska samtal) handlar enligt Kristeva om att erövra erfarenheter och begär som skugglikt finns i medvetandets gränsmarker, i minnena av vårt förspråkliga sätt att strukturera tillvaron. På det sättet kan språket växa mot våra ospråkliga erfarenheter.³¹ Trots att Kristeva i sina lingvistiska studier är starkt influerad av Michail Bachtin, blir det dialogiska aldrig en huvudtanke hos henne. Det skrivande subjektet är alltid på väg mot sig själv eller in i det förspråkliga. Ebba Witt-Brattström analyserar i sin inledning till samlingsvolymen *Stabat mater* Kristevas begrepp för subjektet, *sujet en procès*, och betonar hur inspirerat det är av Bachtin.³² Ändå kan man se att relationen till andra människor befinner sig på samma nivå som relationen till den egna kroppen, till drifterna, till det undermedvetna. Kelly Oliver tolkar Kristeva, i introduktionen till *The Portable Kristeva*, så här:

Insofar as meaning is constituted in relationships – relationships with others, relationships with signification, relationships with our own bodies and desires – it is fluid. And the subject for whom there is meaning is also fluid and relational.³³

Kristeva verkar inte vara ute efter en lika radikal dialogicitet som Bachtin. Hennes subjekt är ständigt rörligt och dialogiskt i relation till sin egen kropp eller sitt språk, men utsagans

riktning (mot ett adresserat objekt) är viktigare än närvaron av ett verksamt främmande du. För Bachtin garanterar adressaten genom sin konkreta närvaro i satsen en hermeneutik som ger utsagan dess mening. Kristevas jag verkar däremot aldrig riktigt kunna slå ner sina böpalar. Jaget är alltid redan kluvet i och med språket, och tilltalet oscillerar därför mellan att rikta sig utåt mot andra människor och kastas tillbaka mot det som är kropp, ljud, rytm och äckel.

Det finns på den här punkten en affinitet mellan Kristevas subjektsuppfattning och Jäderlunds poesi. Följande dikt från *Snart går jag i sommaren ut* konkretiserar än en gång smärtan i att slitas mellan skapad röst och jag, mellan bild och kropp:

Bakom rutan lyser rosen röd
Lyser rutan rosen i sitt gap
Lermun kommer genom svalget öppen
Tärar inte men vill ha den tären

Inte lyser rosen sig i mörker
Spännet gräver armen genom brunnen
Armen inte men vill ha den armen
Sig i mörker såg jag rosens gap³⁴

Dikten gestaltar båda perspektiven samtidigt: utsagan/bilden och jaget talar till varandra unisont. Tänker man sig in i en spegelsituation ser man hur rosen och gapet sammansmälter i rutans spegelåtergivning och botten i det egna gapet, svalgets djup ser ut som en ros. Rosen lockar inne i den egna munnen som ett emblem för dikten. Men i samma stund som dikten vill ut, föds, blir den hemsk, uppkastad, abjektal. Lermunnen är den skapade munnen, den artefaktiska munnen, som syns i eller genom den levande munnen. Det är diktens mun som kommer genom svalget, främmandegjord och äcklig (som en av dessa uppstötningar ur *Vimpelstaden*).

Även om dikten är drabbande och dynamisk med sitt häftiga bildspråk är det tystnaden som

frapperar läsaren. Lermunnen ”kommer” och rosen ”lyser” men rösten, ljuden, verkar ha fallit ur. Spännet som ”gräver armen genom brunnen” blir en våldsam bild av att rista i det egna svalget, skriva. Men dikten skapar också en spöklik känsla av att det är pennan (spännet) som styr, som ”gräver”, och inte handen. Armen får än en gång representera debut-samlingens ”händer”, den skrivande rörelsen, det egna som vi förlorat kontrollen över och som därför blivit hemskt. ”Inte lyser rosen sig i mörker” säger texten nästan bevakande, och tvinnar syftningarna kring frånvaron av subjekt. Vem lyser, vem är rosen, vem tänder initiativet? Dikten verkar transartat fixera sig vid detta ”sig” som om det var ett pronomen för det som finns mellan jaget och utsagan. Begäret verkar vara det mest stabila, i god psykoanalytisk anda, detta ”vill”. Dikten avslutas med raden ”sig i mörker såg jag rosens gap”. Det är en rad som svävar bortom vår förståelse eftersom den söndrar de möjliga syftningarna. Samtidigt kan man kanske pressa tolkningen ytterligare och tänka sig att ”sig:et” med sitt vaga genitiv drar en ring runt detta gap som föder en ros som har ett gap som föder en ros... Språket förskjuts men samtidigt finns här en drömsk och plågsamt splittrad förhopp-

ning om en preposition för det som enar, för ett tredje som kan lysa upp detta timglas där jaget och dikten är varsin behållare och ”sig:et” är den smala halsen.

AVSLUTNING

Jag har i min artikel gått tillbaka till den debatt om kvinnligt och manligt i språket som präglat receptionen av Ann Jäderlunds poesi, men i stället för att betona poesins landvinningar genom en positiv skildring av kvinnliga erfarenheter har jag uppmärksammat det ångestfulla och äcklade i dikterna. Med hjälp av Kristevas resonemang om en spricka mellan jaget och tecknet för jaget (jaget i språket) har jag analyserat relationen mellan jag och röst eller jag och utsaga i Jäderlunds tidiga dikter. Denna metapoetiska studie har tvingat mig att reflektera över vad som händer med det dialogiska tilltalet om jaget inte kan förlika sig med att den egna rösten lämnar kroppen. Jäderlunds tidiga dikter tematiserar ofta en röst som talar av egen kraft ur ett förflutet jag, ett jag som inte mer finns där. I samma stund som dikten har blivit till utmanar den jaget och blir skrämmande, okontrollerbar och främmande. Resultatet blir en poesi med ett tvästämmigt tal, ett komplicerat narcissusmotiv med tillhörande ödsligt eko.

1. Marianne Hörnström, *Flyktlinjer. Aningar kring språket och kvinnan*, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1994, s. 152.
2. Staffan Bergsten, *Klang och åter. Tre röster i samtida svensk kvinnolyrik*, Stockholm: FIB:s Lyrikklubb, 1997, s. 133.
3. Åsa Beckman, ”Den herrelösa dikten”, i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria på nätet*. <http://nordicwomensliterature.net/sv/article/den-herrelösa-dikten> (läst: 8.1.2014).
4. Åsa Beckman, *Jag själv ett hus av ljus. 10 kvinnliga poeter*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 2002, s. 72.
5. Ebba Witt-Brattström, *Ur könets mörker. Litteraturanalyser*, Stockholm: Nordstedts, 1993, s. 174.
6. *Ibid.*, s. 187.
7. Ann Jäderlund, *Vimpelstaden*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1985, s. 9.
8. Slavoj Žižek, *The Pervert's Guide to Cinema. Part One*, regisserad av Sophie Fiennes, 2006.
9. Sigmund Freud, ”Det kusliga”, övers. Ingrid Wikén-Bonde, Clarence Crafoord & Lars Sjögren, i Clarence Crafoord (red.), *Samlade skrifter XI. Konst och litteratur*, Stockholm: Natur & Kultur, 2007, s. 344.
10. Julia Kristeva, ”Det semiotiska och det symboliska”, övers. Ann Runnqvist-Vinde,

- i Ebba Witt-Brattstöm (red.), *Stabat mater. Julia Kristeva i urval av Ebba Witt-Brattström*, Stockholm: Natur & Kultur, 1990, s. 123.
11. Ibid., s. 123.
 12. Ibid., s. 127.
 13. I en utförlig recension av Jäderlunds diktsamling *Rundkyrka och sjukhuslängor vid vattnet / Himlen är förgyllt av solens sista strålar* från 1992 tar Daniel Birnbaum fasta på att Jäderlund i sin diktning ständigt återkommer till munnen. ”Läpparna, munhålan, gommen, svalget – är på en gång poetiska, erogena och kritiska zoner”, skriver han (Daniel Birnbaum, ”Jäderlunds mun”, i *Bonniers litterära magasin* 1992:6, s. 49). Men den röst som skulle kunna fylla munnen saknas, menar Birnbaum. Munnen är tom och texterna präglas av en omättbar hunger. Birnbaum tänker sig att en möjlig förklaring till hungern kunde stå att finna i Freuds analys av melankolin som ett ständigt försök att äta det saknade. Olle Nilsson följer upp tankegången i en ambitiös magisteruppsats och menar att hungern och den tomma munnen snarare ska förstås som ett uttryck för en poetik. Han argumenterar för att det i Jäderlunds diktning finns en revolutionär ovilja att referera till tidigare texter på ett betydelseskapande sätt. Nilsson skriver att det handlar om en konsekvent nedbrytning av diktens sätt att fungera poetiskt/ intertextuellt i Riffaterres bemärkelse. Se Olle Nilsson, *Motspråkets estetik. Ann Jäderlunds poetologiska befrielsestrategi*, magisteruppsats, Institutionen för litteraturvetenskap och idéhistoria, Stockholms universitet, 2007 .
 14. Lena Malmberg, *Från Orfeus till Eurydike. En rörelse i samtida svensk lyrik*, diss. Lund: ellerströms, 2000, s. 85.
 15. Ibid., s. 86.
 16. Ibid., s. 95.
 17. Hörnström 1994, s. 145.
 18. Jäderlund 1985, s. 15.
 19. Ibid., s. 21.
 20. Ibid., s. 5. Citatet finns i Ludwig Wittgenstein, *Filosofiska undersökningar*, Stockholm: Thales, 2012, § 504.
 21. Ibid., s. 32.
 22. Julia Kristeva, ”Varken subjekt eller objekt”, övers. Ann Runnqvist-Vinde, i Ebba Witt-Brattstöm (red.), *Stabat mater. Julia Kristeva i urval av Ebba Witt-Brattström*, Stockholm: Natur & Kultur, 1990, s. 211.
 23. Jäderlund 1985, s. 33.
 24. Ibid., s. 47.
 25. Ibid., s. 65.
 26. Kristeva 1990, s. 90.
 27. Ann Jäderlund, *Som en gång varit äng*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1988, s. 40.
 28. För en närmare genomgång av de aktuella diktsamlingarna se mina artiklar ”Vägen till underkammaren. En läsning av Ann Jäderlunds diktsamling *Som en gång varit äng*”, i *Kritiker* 2008:6, s. 45–54, samt ”Kroppen med de dubbla pulsarna. Karneval och tomrum i Ann Jäderlunds diktsamling *Snart går jag i sommaren ut*”, i *Tidskrift för litteraturvetenskap* 2011:1, s. 25–40.
 29. Se Bergsten 1997, s. 133; Anders Olsson, *Skilledens konst. Sex kapitel om moderna fragment*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 2006, s. 373. ”Was kräuselt Du Dein Hä-ärchen” heter det hos dadaisten.
 30. Ann Jäderlund, *Snart går jag i sommaren ut*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1990, s. 24.
 31. Jfr Kristeva 1990, s. 150.
 32. Ebba Witt-Brattström, ”Inledning”, i Ebba Witt-Brattstöm (red.), *Stabat mater. Julia Kristeva i urval av Ebba Witt-Brattström*, Stockholm: Natur & Kultur, 1990, s. 15.
 33. Kelly Oliver, *The Portable Kristeva*, New York: Columbia University Press, 1997, s. xviii.
 34. Jäderlund 1990, s. 57.

SUMMARY

The Voice in the Cavity. An Analysis of the Relation Between the "I" and the Voice in Ann Jäderlund's Early Poetry

This article focuses on Ann Jäderlund's early poetry, with particular emphasis upon her first poetry book, *Vimpelstaden* (*Streamer City*), from 1985. Its aim is to investigate the poetical subject's relation to language and to itself as the speaking subject within the text. The critical reception of Jäderlund was shaped by the fierce debate which followed the publication of her second book, *Som en gång varit äng* (*Which Was Once a Field*), in 1988. In the wake of this debate, Jäderlund has generally been presented as both a rebellious and playful poet who, against the background of the dominating masculine tradition of literature, attempts to find a new language for repressed female experiences. This article aims to complicate the standard picture of Jäderlund by highlighting the self-reflexive and anxiety-ridden aspects of her poetry. Through close and careful readings of Jäderlund's poems, the article explores the split between the "I" and the voice which runs through the texts. It analyses the feelings of disgust, horror and alienation that the "I" expresses in relation to language in general, and to the particular experience of hearing itself speak. My analysis utilizes Julia Kristeva's theories of language, placing particular emphasis on her account of the so called "thetic phase", in which the relation between the "I" and its linguistic representation as "I" (the subject in language) is established, as well as her theory of the abject. This split between the "I" and its linguistic voice or expression is also manifest in the uncanniness surrounding the depiction of hands writing. To shed light on this phenomenon, I discuss Sigmund Freud's and Slavoj Žižek's accounts of how severed limbs – hands, for example – function as paradigmatic expressions of the uncanny.

Keywords: Ann Jäderlund, Julia Kristeva, Vimpelstaden, subject, I, voice, abject, uncanny, emptiness, death

BIBLIOTERAPI I ETT LITTERATURVETENSKAPLIGT PERSPEKTIV

I slutet av Marie Hermansons publik- och kritikerrosade roman *Musselstranden* (1998) finns en scen som är mycket intressant att läsa i relation till senare tids intresse för kultur och hälsa. Romanens huvudperson, den snart 40-åriga Ulrika, har återvänt till sitt barndomsparadis Tångevik och av en slump träffat på en av sina barndomsvänner, Jens Gattman. Ulrika och Jens samtalar om det förflutna och återupptar helt kort sin avbrutna tonårsromans. Strax innan de skiljs åt ger Jens Ulrika en berättelse som han har skrivit och som han ber henne läsa. Bekvämt tillbakalutad i en solstol på Gattmans veranda tar Ulrika del av denna berättelse, som är ett slags fiktiv rekonstruktion av vad som hände med Jens adoptivsyster Maja en sommar många år tidigare när hon var försvunnen, en händelse som satte djupa spår i såväl familjemedlemmarna Gattmans som Ulrikas liv. När Jens lite senare oroligt frågar Ulrika vad hon tyckte om berättelsen svarar hon: ”De där veckorna när Maja var försvunnen, de har varit som ett hål i mitt liv. Din berättelse har fyllt igen det.”¹

Den erfarenhet som Ulrika här formulerar påminner mycket om den terapeutiska effekt som man eftersträvar inom biblioterapi, en behandlingsform som är på stark frammarsch i den västerländska kulturen idag.² Biblio-

terapi, som på ett övergripande plan kan definieras som användning av litteratur för att främja människors psykiska hälsa,³ fokuserar på litteratur eller, rättare sagt, läsning som en möjlig väg till rekreation och rehabilitering. Forskningen om biblioterapi är idag utbredd, framför allt i USA och i Storbritannien. Som kommer att framgå i det följande har det inte minst på senare år publicerats en mängd studier om hur såväl vuxna som barn med olika psykiskt relaterade sjukdomar samt människor som befinner sig i chock eller i sorg har tagit hjälp av läsning i sin rehabiliteringsprocess.⁴

I en svensk kontext är biblioterapi emellertid ett mindre utforskat område. Den forskning som finns består i huvudsak av sammanställningar av vad tidigare, internationellt förankrad forskning i ämnet har kommit fram till. Ett viktigt bidrag i detta avseende är Juhani Ihanus artikel ”Litteratur och terapi” i antologin *Att tala eller tala. Litteraturterapi – ett sätt att växa* (2004). Ihanus ger en historisk översikt över den befintliga forskningen om biblioterapi och om olika former av biblioterapi. Ett särskilt fokus får den mer specifika litteraturterapiformen dikterterapi.⁵ Merparten av artiklarna i antologin i övrigt utgörs av introduktioner till olika slags terapiformer – dikterterapi, terapeutiskt skrivande, sagoberättarterapi – där det

lästa eller skrivna ordet sätt i centrum. Så närmar sig till exempel Liisa Salakka dikterterapi från ett mer kliniskt perspektiv, dock utan att relatera sina slutsatser till någon biblioterapeutisk studie eller ett annat empiriskt material.⁶

Några andra ansatser att närma sig biblioterapi i ett svenskt sammanhang är Torsten Petterssons artiklar, ”På väg mot en tillämpad litteraturvetenskap. Exemplet psykoterapi” (2006) och ”Drömmar om verkligheten – skönlitteraturens potential för existentiell psykoterapi” (2008) samt Magnus Perssons artikel ”Den friska boken och den sjuka människan: Om litteratur som medicin” (2011). Pettersson har en mer teoretisk ingång till frågan om skönlitteraturens terapeutiska funktion och resonerar om hur man kan använda fiktionlitteratur inom psykoterapi för att bearbeta existentiella frågor.⁷ Persson analyserar utifrån ett diskursanalytiskt perspektiv tre texter som har ett mer eller mindre uttalat biblioterapeutiskt syfte.⁸

En mer omfattande undersökning som skulle kunna räknas till det svenska biblioterapeutiska fältet är Inger Erikssons avhandling *Poesiläsning som meningsskapare. En studie om poesigrupper på sjukhem och hospice* (2006). Eriksson utgår från sitt praktiska arbete med poesigrupper, där människor i livets slutskede har lyssnat på och läst dikter tillsammans. Hon diskuterar begreppet biblioterapi relativt ingående och då framför allt i relation till den verksamhet hon själv har bedrivit. Eriksson är dock tveksam till att kalla poesigrupperna för biblioterapi eller poesiterapi med motiveringen att gruppernas främsta syfte inte var ett ökat välbefinnande och att ledaren i grupperna inte var en utbildad biblioterapeut.⁹ Utöver Erikssons avhandling är den studie av sjukskrivna kvinnors erfarenhet av skönlitterär läsning, som undertecknad själv har utfört tillsammans med Lena Mårtensson, forskare i socialmedicin, en av de få interventioner med läsning som främsta redskap, som gjorts i en svensk kontext.¹⁰ Jag får anledning att återkomma till detta i slutet av artikeln.

Både den anglo-amerikanska och den svenska forskningen om biblioterapi har det gemensamt att den till övervägande del har utförts av forskare inom psykologi eller biblioteksvetenskap. Av förklarliga skäl har fokus därför kommit att ligga på frågor som rör behandlingsformens effektivitet, den terapeutiska processen, biblioterapeutens roll samt behandlingsformens hemhörighet i bibliotekssammanhang snarare än på litteraturvetenskapliga spörsmål. Men en del har också skrivits om den litteratur som använts i terapeutiska syften; hur denna litteratur bör vara och hur man bör läsa för att uppnå en terapeutisk effekt. I denna forskning återfinns en mängd antaganden om skönlitteratur, litterär kvalitet och läsarens förhållande till den skönlitterära texten. Forskningen om biblioterapi är således ett område som aktualiserar frågor som har varit högst centrala inom litteraturvetenskapen de senaste decennierna, bland annat inom *reader response*-forskningen.

Mot denna bakgrund är syftet med föreliggande artikel att introducera forskningsfältet biblioterapi i en svensk litteraturvetenskaplig kontext mer grundligt än vad som gjorts tidigare samt att tydliggöra vad ett litteraturvetenskapligt perspektiv kan bidra med inom forskningen om biblioterapi. Först redogörs för behandlingsformens framväxt och den forskning som omgärdat den. Därefter fokuseras hur skönlitteraturen har diskuterats och värderats inom tidigare forskning om biblioterapi. Till sist landar artikeln i en diskussion om olika föreställningar om den biblioterapeutiska läsningen och hur denna kan förstås ur ett litteraturvetenskapligt perspektiv. Artikeln, och då framför allt den senare delen av den, har på så vis karaktären av en metastudie.

BIBLIOTERAPINS HISTORIA

Begreppet biblioterapi myntades 1916 av amerikanen Samuel Crothers och definieras av honom som användning av böcker i läkande syfte.¹¹ Många forskare menar dock att själva

fenomenet har rötter i antiken och hänvisar till inskriptionen "läkedom för själen" över biblioteket i Thebe samt till Aristoteles som talade om litteratur på ett liknande sätt.¹² Själva ordet biblioterapi kan också härledas till grekiskan, där det ordagrant betyder "bokterapi".

Själva behandlingsformens ursprung har diskuterats. Det finns de som menar att man kan se ett frö till det vi idag kallar biblioterapi redan under medeltiden men att metoden mer systematiskt togs i bruk under 1700-talet.¹³ Det stora genombrottet för biblioterapin brukar emellertid dateras till första världskriget, det vill säga samtidigt som Crothers etablerade begreppet. Man upptäckte då att läsning av skönlitteratur kunde ha en helande effekt på traumatiserade soldater.¹⁴

Den första doktorsavhandlingen i ämnet skrevs 1949 av den amerikanska forskaren Caroline Shrodes. Shrodes knöt biblioterapin till psykoterapin, närmare bestämt till den freudianska psykoanalysen. Hon beskrev en modell för den biblioterapeutiska processen och etablerade även några av de nyckeltermerna – identifiering, katharsis och insikt – som sedan kommit att bli bärande inom området.¹⁵ De två decennierna som följde på Shrodes avhandling innebar en ganska blygsam framgång för forskningen om biblioterapi.¹⁶ Ett första genombrott kom under sent 1970-tal och tidigt 1980-tal, då flera av de forskare som fortfarande framstår som auktoriteter inom fältet var verksamma, till exempel Rhea Joyce Rubin samt Arleen McCarty Hynes och Mary Hynes-Berry. Ett andra genombrott skedde på 1990-talet. Den forskning som var på frammarsch då var starkt influerad av kognitiv psykologi. Detsamma gäller mycket av den forskning om biblioterapi som bedrivs idag.¹⁷

OLIKA SKOLOR INOM BIBLIOTERAPI

Oavsett teoretisk inriktning är många av de definitioner av begreppet biblioterapi som förekommer förhållandevis vida. Förutom

Crothers "användning av böcker i läkande syfte" och Hynes och Hynes-Berrys "användning av litteratur för att främja mental hälsa" har vi till exempel "hjälp via böcker",¹⁸ "användning av böcker för att hjälpa människor att lösa problem"¹⁹ och "användningen av litteratur och poesi i behandlingen av människor som lider av känslomässig eller psykisk störning".²⁰ Ur litteraturvetenskaplig synvinkel är det intressant att notera att man i samtliga av dessa definitioner lägger tonvikten på ordet "bok" eller "litteratur" och inte på ordet läsning. En definition som avviker något i sammanhanget är den som står att läsa i *Webster's Dictionary*, där biblioterapi definieras just som "vägledning i att lösa personliga problem genom läsning".²¹ Preferensen för uttrycket "användande av böcker/litteratur" kan ges en förklaring om man fördjupar sig något i de olika huvudformer eller skolor av biblioterapi som finns.

En traditionell distinktion är den mellan läsbiblioterapi (reading bibliotherapy) och interaktiv biblioterapi (interactive bibliotherapy), en distinktion som upprättades av Hynes och Hynes-Berry på 1980-talet. Läsbiblioterapi innebär att själva läsningen sätts i centrum för den terapeutiska processen. Klienten blir rekommenderad en bok som anses ha specifikt terapeutisk potential och läser därefter denna på egen hand. Kontakten med terapeuten är minimal eller i vissa fall obefintlig.²² Relationen mellan text och läsare förstås istället som det viktigaste elementet i den biblioterapeutiska processen.

Inom den interaktiva biblioterapin tillkommer ytterligare en viktig person, nämligen biblioterapeuten.²³ Läsningen och deltagarens respons på den text hon/han har läst anses fortfarande vara viktiga, men tonvikten läggs här på möjligheten att få samtala om sin läsning med en terapeut och ibland också andra deltagare; den interaktiva biblioterapin utövas ofta i grupp. Litteraturen brukar gärna beskrivas som en katalysator eller ett hjälpmedel inom den interaktiva

biblioterapin.²⁴ Detta är en möjlig förklaring till att uttrycket ”användning av böcker/litteratur” är så vanligt förekommande i definitioner av biblioterapi istället för läsning. Den individuella läsningen omsätts i ett samtal som kopplas till personens egen situation snarare än att den urskiljs som en egen, enskild aktivitet.

DEN BIBLIOTERAPEUTISKA PROCESSEN

Så långt om de olika inriktningarna på biblioterapi. Men hur ser då den process ut som klienten förväntas gå igenom för att erhålla djupare terapeutisk effekt och utvecklas? När det gäller läsbiblioterapi finns det inte så mycket dokumenterat, vilket möjligtvis hänger samman med att läsarna i stor utsträckning utför det terapeutiska arbetet på egen hand. Inom forskningen om den interaktiva biblioterapin däremot, finns ett antal olika modeller för det terapeutiska arbetet vilka inspirerats av freudiansk psykoanalys, där den ideala terapeutiska processen tydligt framgår. En modell som har fått stor genomslagskraft är den som har upprättats av Hynes och Hynes-Berry. Här beskrivs den biblioterapeutiska processen i fyra steg.²⁵ Det första steget benämns *igenkänning*. Klientens uppmärksamhet fångas av något under läsningen, till exempel bortglömda känslor, igenkänning av beteendemönster eller en förnimmelse av katharsis. Under den andra fasen, som kallas för *undersökning*, utforskas dessa känslor och beteendemönster samt de reaktioner som de väcker hos klienten. Hynes och Hynes-Berry beskriver denna fas som en intensifiering av igenkänningsfasen.²⁶ Den tredje fasen benämner de *sidoställande*. Den syftar till att ställa den gamla känslan bredvid den nya, det vill säga den som uppstått under biblioterapin. Målet är att uppnå den sista fasen, *självvillämnning*. I denna fas värderar man de nya intryck och insikter som man har erhållit under den biblioterapeutiska processen och integrerar dem i sin självbild.

Vanligt är också att man utgår från en mo-

dell som uppvisar en del likheter med Hynes och Hynes-Berrys men som förefaller vara mer trogen Shrodes, både vad gäller faser och benämningar.²⁷ Denna modell innefattar tre olika stadier: *identifikation*, *katharsis* och *insikt*. *Identifikation* innebär att den läsande identifierar sig med karaktärer och händelser i berättelsen. *Katharsis* är det stadium då läsaren blir känslomässigt engagerad i berättelsen och kan frigöra bortträngda känslor. *Insikt*, slutligen, är ett resultat av erfarenheten av katharsisstadiet och innebär att läsaren blir medveten om sitt problem och möjliga lösningar på detta.²⁸ Lite förenklat kan man säga att identifikation här motsvaras av Hynes och Hynes-Berrys igenkänning, katharsis av undersökning medan insikt snarare är en sammanslagning av sidoställande och självvillämnning med en betoning lagd på den sistnämnda fasen.

Samtidigt finns det också uppenbara skillnader mellan modellerna. I den senare, vilken bland annat förespråkas av en av vår samtids mest namnkunniga forskare inom biblioterapi, Zipora Shechtman, betonas fenomenet identifikation, både genom att en av faserna benämns så och genom att identifikation görs till en förutsättning för den terapeutiska processen. Hynes och Hynes-Berrys modell är mer öppen i detta avseende. I den benämns en av faserna igenkänning, vilket *kan* innebära en identifikation med någon eller något i texten men det behöver inte begränsas till detta. Igenkänning är ett vidare begrepp. Det rymmer möjligheten att något kan förefalla bekant utan att man för den sakens skull strävar efter den närhet till eller inlevelse i objektet som identifikation inbegriper. Denna skillnad mellan identifikation och igenkänning kan, menar jag, få betydelse för vilka föreställningar om *hur* man kan läsa terapeutiskt som blir möjliga. Innan vi kommer till frågan om hur man läser är det dock hög tid att diskutera *vad* man läser. Vad har skrivits om den litteratur som ligger till grund för biblioterapeutiska praktiker?

LITTERATUREN: VAL OCH VÄRDERINGAR

Inom forskningen om biblioterapi har det ägnats förhållandevis stort utrymme åt att diskutera vilket slags litteratur som ska användas, hur denna ska vara utformad och vad den ska innehålla för att vara verksam. Litteraturvalet hänger ofta samman med vilken form av biblioterapi som avses. Inom läsbiblioterapi används såväl skönlitteratur som självhjälpslitteratur medan man inom den interaktiva biblioterapi nästan uteslutande använder skönlitteratur. Men inte vilken skönlitteratur som helst. Ofta förespråkas en användning av vad som i litteraturvetenskapliga sammanhang brukar gå under beteckningen kvalitets- eller finlitteratur. I Tyskland har exempelvis litteratur av Goethe och Schiller skrivits ut på recept.²⁹ När det gäller biblioterapi för barn och unga förespråkas ofta traditionella sagor och moderna ungdomsklassiker.³⁰ Det finns alltså en tämligen konservativ litteratursyn inom biblioterapin som påminner om hur man har resonerat om god litteratur inom vissa grenar av den litteraturvetenskapliga forskningen.³¹

Precis som i litteraturvetenskapliga sammanhang uppstår ofta problem när man ska försöka definiera vad som kännetecknar kvalitetslitteratur. Shechtman, som är en av förespråkarna för att använda kvalitetslitteratur inom biblioterapi, undviker att nämna specifika verk i samband med att hon definierar kvalitetslitteratur och tar istället sin utgångspunkt i en ganska allmän beskrivning. Högkvalitativ litteratur, menar hon, presenterar ett brett spektrum av mänskliga tankar och känslor som läsare kan identifiera sig med, lära från och tillämpa på sina egna liv.³² Denna definition förefaller emellertid så pass allmän att den blir oanvändbar. Man kan till exempel fråga sig vad ”ett brett spektrum av tankar och känslor” egentligen innefattar. Och vad är det som säger att så kallad populärlitteratur inte skulle kunna uppfylla dessa kriterier? Faktum är att just känslomheten och det som

Shechtman senare nämner, identifikationsmöjligheten, ofta brukar framhållas i de försök som gjorts att definiera populärlitteratur. Ulf Boëthius påpekar i en numera klassisk text om populärlitteraturens eventuella egenart att den har fått stå för ”okontrollerade känslor, kaos och upplösta gränser” och Anders Öhman lyfter bland annat fram identifikation och känsla som något som har ansetts karakterisera populärlitteraturen och läsningen av den.³³

I ett annat sammanhang i sin studie försöker Shechtman förtydliga sig: kvalitativ litteratur, menar hon här, måste också vara komplex och utöver känslor inkludera en inre eller mellanmänsklig konflikt, ett dilemma eller en debatt.³⁴ Men även på denna punkt infinner sig kategoriseringsproblematiken direkt. Mycket av den litteratur som brukar anses tillhöra kategorin populärlitteratur innehåller mellanmänskliga konflikter och/eller dilemman. Det är ett minst lika vanligt inslag i denna typ av texter som inom så kallad kvalitetslitteratur. Komplexitetsaspekten är kanske även i litteraturvetenskapliga sammanhang fortfarande det mest vanligt förekommande kriteriet i definitioner av kvalitetslitteratur. Samtidigt är denna starkt ifrågasatt som vattendelare mellan fin- och populärlitteratur. Många samtida litteraturforskare har visat hur verk som anses tillhöra det populära kretsloppet eller som svävar mellan detta och det finlitterära, har de kännetecken som brukar tillskrivas kvalitetslitteratur – till exempel komplex struktur och karaktärsteckning.³⁵ Där såväl äldre som nyare biblioterapeutisk forskning förefaller etablera barriärer mellan fin- och populärlitteratur är senare tids litteraturvetenskapliga forskning snarare upptagen av att riva ner eller åtminstone problematisera dem. På denna punkt kan ett litteraturvetenskapligt perspektiv nyansera och problematisera den litteratursyn som finns inom den biblioterapeutiska forskningen och bidra till ett nytänkande när det gäller litteraturvalet.

Hos vissa forskare inom det biblioterapeutiska fältet finns dock en medvetenhet om att traditionell finlitteratur inte nödvändigtvis behöver vara den mest lämpade litteraturen i biblioterapeutiska sammanhang. Hynes och Hynes-Berry har gjort en distinktion som är klagörande i detta avseende. De skiljer mellan god litteratur och biblioterapeutisk verksam litteratur.³⁶ Detta uttalande vilar visserligen på föreställningen om att det finns något som *kan* definieras som god litteratur, vilket naturligtvis kan ifrågasättas. Om vi för ögonblicket bortser från detta öppnar Hynes och Hynes-Berrys distinktion upp för en mer inkluderande syn på urvalet av skönlitteratur inom biblioterapi, där det är litteraturens terapeutiska potential snarare än kvalitetsfrågan som avgör litteraturens lämplighetsgrad. I syfte att närmare definiera vad som är god biblioterapeutisk litteratur skapar de en modell som utgår från fyra tematiska och fyra stilistiska aspekter. De tematiska aspekterna är universell känsla eller erfarenhet, kraftfullhet, begriplighet och hoppfullhet. De stilistiska är suggestiv rytm, slående och konkret bildspråk, enkelt och precist språk samt komplexitet. Som ”rytm” och ”bildspråk” antyder är aspekterna särskilt lämpade för lyrik men Hynes och Hynes-Berry menar att man lika gärna kan använda dem på andra former av skönlitteratur.³⁷

Den litteratursyn som framträder här förefaller betydligt mer mångfacetterad och inkluderande än de förhållningssätt som diskuterats ovan. Vissa av kännetecknen, till exempel slående och konkret bildspråk och komplexitet, för tankarna åt det mer traditionellt finlitterära hållet medan andra, så som begriplighet samt ett enkelt och precist språk, snarare avviker från sådana associationer. Men även om det finns fördelar med Hynes och Hynes-Berrys modell framstår den delvis som problematisk. Kategorin universell känsla eller erfarenhet indikerar till exempel att känslor och erfarenheter upplevs på ett liknande sätt av alla människor

oavsett socialt och kulturellt sammanhang. Det implicerar vidare att mycket av det som har med reproduktion att göra, som att vara gravid, föda barn och amma inte skulle vara ett passande tema för biblioterapeutisk litteratur eftersom denna erfarenhet inte inkluderar alla människor (men väl de flesta kvinnor). Hynes och Hynes-Berry preciserar sig visserligen och säger att litteratur som har universella teman är sådan som behandlar känslor och erfarenheter som är lätta att identifiera och lätta att identifiera sig med, samt erfarenheter och känslor som är grundläggande för mänskliga villkor.³⁸ Men dessa förtydliganden gör det egentligen inte klarare. Vilka känslor som är lätta att identifiera sig med varierar rimligtvis från person till person. Mänskliga villkor är ytterst olika och beroende av faktorer som kön, klass, etnicitet, ålder och så vidare.

Hynes och Hynes-Berrys modell tydliggör också en paradox inom forskningen om biblioterapi. Å ena sidan strävar man efter en definition av biblioterapeutisk verksam litteratur som begränsar vilken litteratur som kan räknas hit. Å andra sidan söker man efter en definition som är vid nog att inkludera så många olika skönlitterära texter som möjligt. Oavsett hur god denna ambition än är förefaller det omöjligt att konstruera en definition som kan tillmötesgå dessa motstridiga krav fullt ut. Det kommer alltid att finnas verk som inte passar in på kriterierna men som likväl visar sig fungera i terapeutiska sammanhang, och verk som är som klippt och skurna enligt teorin men som ändå inte fungerar i praktiken.

Frågan är därför om det egentligen är meningsfullt att försöka bestämma vilken litteratur som kan anses vara biblioterapeutiskt verksam och vilken som inte är det. Det förefaller åtminstone rimligare att aktualisera flera olika definitioner, vilka också är beroende av andra variabler än själva litteraturen, till exempel målgruppen för biblioterapi. I mycket av den forskning som gjorts inom fältet blir

det tydligt att den litteratur som använts och anses ha god terapeutisk effekt är sådan som gestaltar frågor som är relevanta för just de personer som ingår i terapin.³⁹ Ibland kan man också skönja ett sådant målgruppsinriktat tänkande hos forskarna själva. Shechtman, som har specialiserat sig på biblioterapi för barn och ungdomar, menar att ett kriterium för den litteratur som ska användas i biblioterapeutiskt syfte är att den ska vara ”within the realm of the children’s problems and represent the difficulties they experience and the dynamics of their behavior”.⁴⁰

BIBLIOTERAPEUTISK LÄSNING

Samtidigt är det viktigt att inte, likt Shechtman och många med henne, för hårt framhålla likheten mellan klientens liv och det hon/han läser om, eftersom det i sin tur medför en risk att det potentiella litteraturvalet för biblioterapin reduceras. Ett alltför ensidigt fokus på skönlitteraturens innehåll kan även leda till att den som vill anlägga ett litteraturvetenskapligt perspektiv på biblioterapi inte lyckas röra sig bortom frågor om själva litteraturen. Detta vore olyckligt, inte minst som den verkligt intressanta fråga man som litteraturvetare kan ställa till den biblioterapeutiska forskningen av idag är ifall det inte är viktigare hur man läser än vad man läser.

Inom biblioterapeutisk forskning finns det en outtalad men utbredd föreställning om att alla läsare läser en skönlitterär text på samma sätt. Ofta utgår man också från att detta sätt att läsa, denna läsart, är avhängig strukturer i den enskilda texten. Här befinner vi oss alltså nära ett interaktionellt perspektiv på läsning, där texten betraktas som den aktiva parten och läsaren den passiva, och därmed långt från föreställningen om den medskapande läsaren, som varit mest inflytelserik inom senare tids litteraturvetenskapliga teoribildning.⁴¹ Ibland skymms dock sådana antaganden av att forskarens resonemang fokuserar på just litteraturen

och inte på läsningen. Shechtman hävdar till exempel att vissa böcker är bra i biblioterapeutiskt hänseende medan andra är dåliga, rent av farliga. Att hon snarare än böcker avser läsning visar sig dock genom att hon beklagar att man inte vet vilken effekt ett visst slags litteratur har på läsarna jämfört med annan litteratur.⁴² Den syn på läsaren som en passiv mottagare av texten som detta synsätt implicerar framstår ur ett litteraturvetenskapligt perspektiv som djupt problematisk.

Andra gånger är det mer uppenbart att det handlar om läsning och att det verkligen existerar en föreställning om ett rätt sätt att läsa terapeutiskt. Den som anses sitta inne med den rätta läsningen är dock inte läsaren själv utan biblioterapeuten. Shechtman menar att denna/denne ska träda in och korrigera läsningen i de fall då läsaren tolkar verket på ett annat sätt än vad som var biblioterapeutens avsikt: ”sometimes monitoring a child’s understanding of the book is highly important. Without such monitoring (such as in self-help bibliotherapy), reading such a book could have severe consequences.”⁴³ Shechtman talar här om barns läsning, men övervakad och styrd läsning förespråkas även i biblioterapi som riktar sig till vuxna. Läsaren tilldelas alltså en passiv roll som mottagare av biblioterapeutens tolkning av texten, såvida denne inte lyckats komma fram till en sådan tolkning på egen hand. John T. Pardeck och Jean A. Pardeck framhåller denna avsiktliga och strikta styrning av läsningen som ett ideal och menar att det är just detta som skiljer biblioterapeutisk läsning från vanlig läsning.⁴⁴ Frågan är dock om det behöver vara så.

Viljan att kontrollera och styra läsningen inom biblioterapin går djupare än enskilda forskares ställningstaganden. Den finns till och med inbyggd i flera av de modeller som ligger till grund för den terapeutiska processen inom interaktiv biblioterapi. Detta förhållande blir särskilt tydligt om man ser till en av de freudianskt inspirerande modellerna som re-

dogjordes för tidigare samt till den läsart som brukar förknippas med denna modell, den identifikatoriska.

Den identifikatoriska läsarten är utan tvekan den mest förespråkade läsarten inom biblioterapeutisk forskning. En medelålders deprimerad man ska läsa om en annan medelålders deprimerad man och allra helst också dennes väg ur depressionen; en person som har genomgått en uppslitande skilsmässa ska läsa om en skildring av en uppslitande skilsmässa och så vidare. Forskare efter forskare föreslår ett sådant litteraturval och utgår från att läsaren verkligen läser litteraturen på detta identifikatoriska sätt.⁴⁵ Ofta visar man också hur den identifikatoriska läsarten går att koppla till ett gott terapeutisk resultat.⁴⁶ Med tanke på att denna läsart har fått en sådan stark ställning inom forskningen om biblioterapi förefaller det angeläget att fråga sig hur detta har kommit sig.

Som vi tidigare sett betonas det från flera håll att den litteratur som ska användas i den biblioterapeutiska verksamheten bör innehålla karaktärer eller en problematik som läsaren lätt kan identifiera sig med. I freudianskt inspirerade modeller för den biblioterapeutiska processen utgör identifikation dessutom ofta en egen fas. Om den litteratur som används är sådan att den syftar till att läsaren ska kunna identifiera sig med något i den och identifikation utgör en fas i den terapeutiska process som klienten förväntas genomgå är det kanske inte så förvånande att läsarten blir identifikatorisk. Om biblioterapeuten dessutom vid behov kan styra läsningen i denna riktning framstår det som än mindre underligt. Då biblioterapi är upplagd så att en identifikatorisk läsart tycks premieras är dock risken stor att man förbiser att även andra läsarter skulle kunna vara terapeutiskt verksamma.

Det finns emellertid de som tagit fasta på andra möjliga läsarter inom biblioterapi, även om detta inte är lika vanligt. Jonathan Detrixhe har exempelvis kritiserat biblioterapeutisk

forskning för att ha fastnat i vad han kallar ”identifikation, insikt och problemlösningsparadigmet”, och han menar att en skönlitterär text, i all sin komplexitet, borde ha ett vidare användningsområde än detta.⁴⁷

Hos Detrixhe finns inte bara en tilltro till litteraturens många möjligheter utan också en sådan tillit till läsarens medskapande förmåga som annars saknas inom merparten av tidigare biblioterapeutisk forskning. Han ser den identifikatoriska läsarten som *en* möjlig terapeutisk läsart men framhåller samtidigt att för många läsare kanske det har bättre terapeutisk effekt att bli utmanad av litteraturen, till exempel genom att läsa böcker där hans/hennes föreställningsförmåga blir eggad, ståndpunkter utmanade och livsval ifrågasatta.⁴⁸ Detrixhe fäster också stor vikt vid hur litteraturen kan verka på läsaren på ett omedvetet plan och beskriver i detta sammanhang ett tillvägagångssätt som skulle kunna sägas resultera i ett slags associativ läsart: att låta klienten associera och fantisera utifrån det skönlitterära materialet, till exempel – men inte begränsat till – vad denne skulle ha gjort i karaktärens ställe.⁴⁹ Syftet med den läsarten är att komma åt en dold innebörd i klientens tankar, känslor eller beteenden, en sådan innebörd som skulle ha förblivit dold om man endast fokuserat på läsarens medvetna tolkning av texten.

*

Mycket av det som Detrixhe framhåller bekräftas också i den kvalitativa studie av sjukskrivna kvinnors erfarenheter av skönlitterär läsning, som jag och Lena Mårtensson har gjort.⁵⁰ En av frågorna i studien handlar om hur kvinnorna har läst under sin sjukskrivningstid. Kvinnornas svar stöder tidigare forskning om biblioterapi i så måtto att den identifikatoriska läsarten framstår som *en* viktig läsart. Några av dem menar att de har läst identifikatoriskt under sjukskrivningstiden och antyder att de upplever att detta påverkade deras tillfrisk-

nande i positiv riktning. Men än mer intressanta är de andra läsarter som kvinnorna lyfter fram. Flera beskriver ett sätt att läsa som jag med litteraturvetaren Rita Felski skulle vilja kalla en självförlöjmande läsart: att få läsa om någon eller något som *inte* påminner dem om sig själva och på så sätt få möjlighet att tillfälligtvis glömma sin livssituation.⁵¹ Som en av kvinnorna beskriver sin läsoplevelse under sjukdomstiden: "Det blir en historia liksom, som man följer, som inte egentligen har så

mycket med mig att göra. Det är kanske snarare så att fokus på mig försvinner."

Vi skulle i detta avseende kunna återvända till den scen i *Musselstranden* där Ulrika precis har avslutat sin läsning av Jens berättelse, och dra en liknande slutsats om hennes läsart och dess terapeutiska verkan: Det var inte genom att läsa om någon som liknade henne själv som hålet i Ulrikas liv fylldes. Det var genom att läsa om någon annan.

1. Marie Hermanson, *Musselstranden*, Stockholm: Bonniers, 1998, s. 265.
2. Se www.thescooloflife.com/bibliotherapy (Sidan tillgänglig 2012-01-23).
3. Arleen McCarty-Hynes & Mary Hynes-Berry, *Biblio-Poetry Therapy. The Interactive Process. A Handbook*, Boulder: Westview Press, 1986, s. 10.
4. Se t.ex. Zipora Shechtman, *Treating Child and Adolescent Aggression through Bibliotherapy*, New York: Springer, 2009; Kelly Reagan & Patricia Page, "Character' Building. Using Literature to Connect with Youth", i *Reclaiming Children and Youth*, vol. 16, 2008:4, s. 37–43; Cynthia A. Briggs & Dale-Elizabeth Pehrsson, "Use of Bibliotherapy in the Treatment of Grief and Loss. A Guide to Current Counseling Practice", i *Adulthood Journal*, vol. 7, 2008:1, s. 32–42.
5. Juhani Ihanus, "Litteratur och terapi", i Anneli Aurela, Juhani Ihanus & Carin Dedijer (red.), *Att tala eller tala. Litteraturterapi – ett sätt att växa*, övers. Ann-Christine Relander, Helsingfors: BTJ Kirjastopalvelu, 2004, s. 13–16. Ihanus har även publicerat en liknande historisk-teoretisk artikel om skönlitteraturens läkande potential i antologin *Litteratur som livskunskap. Tvärvetenskapliga perspektiv på personlighetsutvecklande läsning*, Skans Kersti Nilsson & Torsten Pettersson (red.), Borås: Högskolan i Borås, 2009, s. 11–21. Även flera av de andra bidragen i denna sistnämnda antologi tangerar forskningsområdet biblioterapi. se t.ex. Lisbeth Stenberg, "Skapande läsning – ett projekt som behöver en fortsättning...", i Skans Kersti Nilsson & Torsten Pettersson (red.), *Litteratur som livskunskap. Tvärvetenskapliga perspektiv på personlighetsutvecklande läsning*, Borås: Högskolan i Borås, 2009, s. 66–70.
6. Liisa Salakka, "Diktterapi som en del av sjukhuspsykoterapi", i Anneli Aurela, Juhani Ihanus & Carin Dedijer (red.), *Att tala eller tala. Litteraturterapi – ett sätt att växa*, övers. Ann-Christine Relander, Helsingfors: BTJ Kirjastopalvelu, 2004, s. 211–219.
7. Torsten Pettersson, "På väg mot en tillämpad litteraturvetenskap. Exemplet psykoterapi", i *Tidskrift för litteraturvetenskap* 2006:3-4, s. 47–63, respektive Torsten Pettersson, "Drömmar om verkligheten. Skönlitteraturens potential för existentiell psykoterapi", i Dan Stiwne (red.), *Bara detta liv. Texter i existentiell psykologi och psykoterapi*, Stockholm: Natur & Kultur, 2008, s. 102–132.
8. Magnus Persson, "Den friska boken och den sjuka människan: Om litteratur som medicin", i *Educare. Vetenskapliga skrifter*, Malmö: Lärarytbildningen, Malmö högskola, 2011. En något omarbetad version av artikeln återfinns också i samme författares, *Den goda boken. Samtida föreställningar om litteratur och läsning*, Lund: Studentlitteratur, 2012, s. 153–182.
9. Inger Eriksson, *Poesiläsning som meningsskapare. En studie om poesigrupper på sjukhem och hospice*, diss. Lund: Centrum för teologi och religionsvetenskap, Lunds universitet, 2006, s. 12f.

10. Ett delresultat av denna studie presenteras i Stiftelsen Riksbankens Jubileumsfonds årsbok 2013/2014, se Cecilia Pettersson, "Mellan självbekräftelse och självförglömmelse. Om terapeutisk läsning", i Jenny Björkman & Björn Fjæstad (red.), *Läsning*, Göteborg/Stockholm: Makadam, 2013, s. 148–156.
11. Sarah J. Jack & Kevin R. Ronan, "Bibliotherapy. Practice and Research", i *School Psychology International* 2008:29, s. 165f.
12. Se t.ex. Shechtman 2009, s. 21; Richard J. Riordan & Linda S. Wilson, "Bibliotherapy. Does it Work?", i *Journal of Counseling and Development*, vol. 67, 1989:1, s. 506; Hynes & Hynes-Berry 1986, s. 10.
13. Jack & Ronan 2008, s. 162–166.
14. Ilhanus 2004, s. 16f.
15. Caroline Shrodes, *Bibliotherapy. A Theoretical and Clinical-Experimental Study*, diss. Berkeley, California: University of California, 1950.
16. Jfr Laura J. Cohen, "Bibliotherapy. The Therapeutic Use of Books for Women", i *Journal of Nurse-Midwifery*, vol. 37, 1992:2, s. 91.
17. Jonathan J. Detrixhe, "Souls in Jeopardy. Questions and Innovations for Bibliotherapy with Fiction", i *Journal of Humanistic Counseling, Education and Development*, vol. 49, 2010:1, s. 60.
18. Ahmann genom Detrixhe 2010, s. 59, min övers.
19. Shechtman 2009, s. 21, min övers.
20. Baker genom Shechtman 2009, s. 22, min övers.
21. *Webster Dictionary* 1985 genom Shechtman 2009, s. 21, min övers.
22. Hynes & Hynes-Berry 1986, s. 10f.
23. Vad som krävs för att arbeta som biblioterapeut har debatterats mycket inom forskningen. Ofta förespråkas en utbildad psykoterapeut men en del forskare menar att även en bibliotekarie som har genomgått en kortare vidareutbildning i psykoterapi kan fungera som biblioterapeut. Hynes och Hynes-Berry menar att de personliga egenskaperna också är avgörande (se fr.a. Hynes & Hynes-Berry 1986, s. 117–149). Allen Heat m.fl., som diskuterar biblioterapi som riktat sig till barn, lägger tonvikten på terapeutens förmåga att kunna välja litteratur som talar till klientens behov samt hans/hennes kunskap om barns utveckling och mognad. Se Melissa Allen Heat, Dawn Sheen, Deon Leavy, Elly Young & Christy Money, "Bibliotherapy. A Resource to Facilitate Emotional Healing and Growth", i *School Psychology International*, vol. 26, 2005:5, s. 566.
24. Jfr Shechtman 2009, s. 84.
25. Hynes & Hynes-Berry 1986, s. 43–54.
26. *Ibid.*, s. 49.
27. Se t.ex. Allen Heat m.fl. 2005, s. 567f.; John T. Pardeck & Jean A. Pardeck, "Treating Abused Children through Bibliotherapy", i *Early Child Development and Care*, vol. 16, 1984:3–4, s. 196f.
28. Shechtman 2009, s. 27.
29. www.dax.se/index.php?id=43&tx_ttnews%5Btt_news%5D=, (Sidan tillgänglig 2012-02-26).
30. Shechtman 2009, s. 26. Se även McCarty & Sly genom Reagan & Page 2008, s. 38.
31. Se t.ex. Harold Bloom, *How to Read and Why*, London: Fourth Estate 2000; Harold Bloom, *The Western Canon. The Books and Schools of the Ages*, New York: Harcourt Brace, cop., 1994.
32. Shechtman 2009, s. 26.
33. Ulf Boëthius, "Populärlitteraturen – finns den?", i *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1991:2, s. 11; Anders Öhman, *Populärlitteratur. De populära genrernas estetik och historia*, Lund: Studentlitteratur, 2002, s. 188.
34. Shechtman 2009, s. 67.
35. Se t.ex. Magnus Persson, *Kampen mellan högt och lågt. Studier i den sena nittonhundratalsromanens förhållande till masskulturen och moderniteten*, diss. Lund; Stockholm/Stehag: Symposium, 2002.
36. Hynes & Hynes-Berry 1986, s. 65.
37. *Ibid.*, s. 65.
38. *Ibid.*, s. 66.
39. Se t.ex. John T. Pardeck & Jean A. Pardeck (red.), *Bibliotherapy. A Clinical Approach for Helping Children*, Yverdon, Switzerland: Gordon and Breach Science Publishers, 1993; Shechtman 2009.
40. Shechtman 2009, s. 71.
41. För en närmare genomgång av det interaktionella perspektivet på läsning, se Christian

- Mehrstam, *Textteori för läsforskare*, diss. Göteborg: Institutionen för litteratur, idéhistoria och religion, Göteborgs universitet, 2009, fr.a. s. 14ff.
42. Shechtman 2009, s. 25.
43. *Ibid.*, s. 71.
44. Pardeck & Pardeck 1984, s. 196.
45. Se t.ex. Shechtman 2009, s. 71; Cohen 1992, s. 92; Reagan & Page 2008, s. 38 och 40; Briggs & Pehrsson 2008, s. 35.
46. Se t.ex. Shechtman 2009, s. 32; Cohen 1992, s. 92.
47. Detrixhe 2010, s. 62.
48. *Ibid.*, s. 65.
49. *Ibid.*, s. 68.
50. Materialet till studien utgörs av djupintervjuer med åtta kvinnor i åldrarna 25–67 år. Samtliga är bosatta i Västra Götaland. De arbetar bland annat som lärare, socionom, bibliotekarie och forskningskommunikatör. En av dem är studerande. Orsaken till sjukskrivningen är cancer, utmattningsdepression respektive posttraumatisk stress. Kvinnorna har alla läst skönlitteratur kontinuerligt under sjukskrivningen. Intervjuerna har spelats in och därefter transkriberats, och finns i artikelförfattarens ägo.
51. Jfr Rita Felski, *Uses of Literature*, Malden: Blackwell, 2008, s. 34f.

SUMMARY

Bibliotherapy from a Literary Perspective

This article aims to introduce and discuss the phenomenon of bibliotherapy in the context of comparative literature in Sweden. It opens with an introduction to the field of bibliotherapy, defining this as the use of books to aid people in their healing processes. The article discusses this definition, and provides a short historical overview of the treatment of bibliotherapy, placing particular focus on "interactive" bibliotherapy which, in many respects, has become the model of bibliotherapeutic intervention today.

Primarily, however, this article explores how a literary perspective could contribute to the research on bibliotherapy. Firstly, I consider a variety of different studies and their views on bibliotherapy in order to make clear the values and the perspectives on literature underpinning much of the research in the field. Secondly, I examine the different conceptions of the reader and the reading process expressed in the research on bibliotherapy in relation to reader-response criticism. Among other things, the model of the bibliotherapeutical reading process used in the school of interactive bibliotherapy is discussed. This model is shown to be highly normative when it comes to how one can read in order to be aided in the healing process. In conclusion, the article raises questions concerning how other views on bibliotherapy might produce alternative models of reading.

Keywords: bibliotherapy, comparative literature, reading, fiction

OMLÄSNING:

DONNA HARAWAY, "MANIFESTO FOR CYBORGS: SCIENCE, TECHNOLOGY, AND SOCIALIST- FEMINISM IN THE 1980s" (1985)

INTRODUKTION

Det har snart gått trettio år sedan Donna Haraways "Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the 1980s" publicerades i den brittiska tidskriften *Socialist Review* och nuförtiden är vi många som lever i ett symbiotiskt förhållande med våra telefoner, datorer eller surfplattor.¹ Vi kommunicerar, konsumerar och deltar via apparater som få vet hur man programmerar. Kanske är det också därför som vi, trots att de kroppslösa kontakterna människor emellan är fler än någonsin, är lika långt ifrån ett kön-, ras- och klasslöst samhälle som någonsin förr? Kanske är det därför som Haraways cyborg fortfarande fungerar som en "ironisk politisk myt"?

Haraway, nu verksam vid University of California, är feminist, vetenskapshistoriker och biolog. Hennes forskning rör sig framför allt i de gränsland där våra individuella och kollektiva identiteter konstrueras och kretsar kring frågor om natur, vetenskap och kön. Den första svenska översättningen av manifestet återfinns i antologin *Samtidskultur* 1999 samt senare i *Apor, cyborger och kvinnor. Att återuppfinna naturen* (2008), en samling av Haraways texter i översättning av Måns Winberg.

Manifestet avslutas med Haraways konstaterande att hon hellre vill vara en cyborg än en gudinna. Uttalandet har citerats flitigt och i en mängd olika sammanhang genom åren. Konstaterandet återspeglar Haraways intention: att erövra naturvetenskapen och utmana en essentialistisk feminism. Idag när en av de mest uppmärksammade feministiska rörelserna utgörs av Femen, vars iscensättning av kvinnokroppen konnoterar just gudinnan, tyckte vi på *TFL* att det var dags att åter uppmärksamma Haraways manifest.

Vi bad tre litteraturvetare, docent Ingemar Haag och doktor Marie Öhman vid Mälardalens högskola samt doktor Amelie Björck vid Lunds universitet, att läsa om "Manifesto for Cyborgs" och i varsin kortare text beskriva sina intryck av Haraway.

Lydia Wistisen

NOTER

- 1 Donna Haraway, "Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the 1980s", i *Socialist Review* 1985:80, s. 65–108. Titeln ändrades till "A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late 20th Century", i *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*, New York: Routledge, 1991.

CYBORG, ÅTTIOTALSIDEOLOGI OCH POSTHUMANISM

När Donna Haraways *The Cyborg Manifesto*¹ publicerades för första gången hade jag just tupperat luggen och köpt en pastellrosa tröja med överdimensionerade axelvaddar och Musse Pigg-mönster. Det var i mitten av 1980-talet och jag var väldigt långt ifrån att läsa ett manifest. I själva verket kom manifestet i min väg först när jag många år senare påbörjade ett forskningsprojekt om posthumanism, ett fält inom vilket det fått ovedersäglig betydelse och idag innehar position som något av en urtext. Till det senare ska jag återkomma efter att först ha reflekterat kort över manifestets ursprungliga meningsskontext.

I sin samtid utgjorde manifestet ett bidrag till den feministiska teoriutvecklingen. Kvinnorörelsen hade tidigare riktat sitt huvudsakliga intresse mot sociala och politiska frågor rörande kvinnors rätt och möjligheter i samhället. Dessa kompletterades nu av en kritisk analys av begreppet ”kvinna” i sig självt. Denna nya *post-moderna* feminism, företrädd av teoretiker som Julia Kristeva, Luce Irigaray och Toril Moi, fokuserade på det kulturella meningsskapandet och hur kön och maktförhållanden finns inskrivet i detta. Man konstaterade att kategorin kvinna är en social och språklig konstruktion utan essentiell motsvarighet i verkligheten, och att därför också föreställningar om vad kvinnor (och män) kan och bör vara måste betraktas som sådana konstruktioner. Kön blev till genus, en transformation som gav stark emancipatorisk kraft bort från traditionella roller och begränsningar. Haraways manifest bidrog till denna utveckling genom sin generella och övergripande kritik av en dualistisk omvärlds- och människouppfattning. Kritiken riktas inte bara mot könsdikotomin, i manifestet förutspås att teknikens utveckling kommer att förändra människans allomfattande sätt att ordna tillvaron binärt i kategorier som

natur–kultur, mänskligt–icke-mänskligt, materiellt–icke-materiellt. Det konstateras dock att dessa dikotomier har varit verksamma i förtryck mot exempelvis kvinnor, etniska och sociala grupper och djur, så att deras upplösning indirekt ger emancipatorisk kraft till sådana grupper. Cyborgen är Haraways förkroppsligade symbol för dessa idéer. Genom att vara både teknik (*cybernetik*) och *organism* problematiserar cyborgen en dualistisk sortering av verkligheten och fungerar som en förkroppsligad symbol för frigörelse och gränsöverskridande.

Cyborgens potential att överskrida gränser och upphäva kategorier, tillsammans med det faktum att Haraway förutspår att det är just den tekniska utvecklingen som kommer att orsaka detta upphävande, är också anledningen till manifestets stora betydelse för det som kommit att kallas posthumanism. De motsatser som förenas i cyborgen ingår nämligen i ett klassiskt humanistiskt begreppsligt ramverk som använder dem för att sätta *människan* (inte mannen) i centrum av tillvaron, ett synsätt som ett posthumanistiskt tankegeds alltså utmanar. Cyborgen överskrider inte bara könsbarriären utan även artbarriärer.

Flera av de posthumanistiska tendenser som Haraway pekar på i sitt manifest har sedan dess bekräftats och utvecklats. En av de mest påtagliga handlar om en omfattande och långtgående sammanflätning av människa och maskin. Vid 1900-talets slut kommer vi alla att vara cyborger, säger Haraway, vilket måste uppfattas som väldigt förutseende med tanke på senare decenniers utveckling där tekniskt framställda organ och kroppsdelar blir till en del av den mänskliga kroppen och fenomen som intelligens och minne finns i maskiner likväl som i människor. Man ska ha i åtanke att vid tiden för manifestets tillkomst hade världens första personator presenterats för världen bara något år tidigare, CD-skivan hade nyss sett dagens ljus och internet var knappt ett befintligt ord ännu. Men det handlar också om en förändrad

syn på egenskaper som intelligens, minne och kreativitet som unikt mänskliga. Haraway säger att maskinen i framtiden kommer att vara en ambivalent skapelse mitt i skärningspunkten av det naturliga och det artificiella, mellan kropp och medvetande, mellan det självgenererande och det utifrån designade. Tankarna leds till artificiella intelligenser och autonoma robotar som bidragit till att sätta likhetstecken mellan den mänskliga tanken och datorprogram, mellan kreativitet och feedbackloopar.

Manifestet förutspår att detta på intrikata vägar kommer att bidra till en förändring av vad vi uppfattar som materiellt/mechaniskt eller icke-materiellt, en distinktion som varit ytterst verksam i åtskiljandet och upphöjandet av det mänskliga i förhållande till det icke-mänskliga. I förlängningen innebär detta också en förändring av hur saker och ting värderas och anses relatera till varandra. Våra bästa maskiner kommer att vara gjorda av solsken säger Haraway, vilket kan låta som en motsägelse i en tid där maskinen är ett påtagligt redskap i människans hand. Vad som avses är en pågående dematerialisering och ett osynliggörande av tekniken, från det mekaniskt påtagliga till osynliga koder och signaler. Detta möjliggör inte bara en omärklig integrering av teknik och organism. "Kodifieringen" har inom vetenskapsgrenar som genetik, ekologi, bioteknologi även verkat i motsatt riktning, så att den levande organismen mekaniserats. Också människan kan ses som ett slags system av koder och kommunikation, vilket innebär att den cartesianska icke-materiella själen inte längre går att skilja ontologiskt från det materiella. Därmed upphör också de hierarkier som bygger på den distinktionen, siar Haraway, något som kommer att leda till en förändring i gamla hierarkiska ordningar som den mellan natur och kultur, mellan djur och människa. Det är också i dessa gränsdragningar som Haraway fortsatt sitt värv genom analyser av strukturella likheter mellan imperialism, primatologi, patriarkalism.

Det har alltid varit oroande för människan när tekniken vinner framsteg. I litteraturhistorien finns många uttryck för detta i form av automater och robotar som duperar människan, löper okontrollerat amok eller tar över världen. Haraways manifest ger ingångar till förståelse för varför dessa varelser har sådan förmåga att skrämja oss. Eftersom maskinen har varit ett av de fenomen vi dualistiskt skapat vår identitet utifrån utgör deras närmande i någon mån en fara för denna identitet. Den utgör ett konkret hot mot människans uppenbarelse, men även den humanistiska värderingen av henne och de maktordningar som följer med detta.

Haraway betonar istället det lustfyllda i cyborgens gränslösa uppenbarelse. Jag tror att det är därför jag kommer att tänka på mitt rosa klädesplagg när jag läser manifestet och uppfattar att det finns beröringspunkter mellan de idéer cyborgens förkroppsligar och vad denna persedel representerar. Det har förstås med känslan av möjligheter att göra, möjligheten att ompröva invanda synsätt för att se nytt och friare på tillvaron: Åttioalet var inte bara en tid för feministiskt nytänkande. Det var också en tid av samhällelig förändring. Nyliberalism och avregleringar var på väg att förändra ett samhällsideal från kollektivistiskt till individualistiskt, från folkhem till marknad. Kapitalismens populärkulturella Disney-symbol hade plötsligt ett uppenbart berättigande. För både mig och cyborgens fanns en kontext som på sitt sätt strävade efter att lyfta fram individen framför hennes tillhörighet, det enskilda framför kategorin.

Marie Öhman

NOTER

- 1 Manifestet publicerades ursprungligen under en något annorlunda titel. Min läsning utgår från Donna Haraway, "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century", i *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*, London: Free Association Books, 1991, s. 149–181.

KONVERGENS I DET ARTIFICIELLA KÖTTVECKET

För 15 år sedan, när Donna Haraways cyborg-manifest dök upp på svenska i antologin *Samtidskultur* (1999) hade jag ganska nyligen bärgat min magisterexamen. Min feta C-D-uppsats hade jag ägnat åt den konkreta poesin hos Öyvind Fahlström, Bengt Emil Johnson och Jarl Hammarberg-Åkesson. Om mitt vetenskapliga ideal som duktig student var stringens och klarhet, fascinerades jag av dessa poeter just för att de stod för motsatsen. I stället för att söka en pregnant yttre form för inre bilder tycktes de se sig själva som tillfälliga ommöbleringsinstanser i ett stort språkssystem. Deras språkliga knådnings- och störningsetetik var ett uppror mot Subjektets primat och mot den tjugiga jakten på människoanpassad Mening. Detta hade jag förstått. Likaså hade jag insett att symbiosen mellan människan och teknikerna (konkretisterna älskade även bandspelaren och radiomediet) oavbrutet stöpte om förutsättningarna för hur saker kunde göras, tänkas och förmedlas. Det angick alltså vecka livet.

Man hade kunnat tro att någon skulle tipsa mig om Donna Haraways cyborgmanifest, men ingen gjorde det. Inte heller greppade jag själv textens relevans när jag trots allt började läsa. Reflektionerna kring kön och ras och djur tycktes mig ovidkommande i relation till konkretisternas arbete. Språkmaterialismens udd såg jag nämligen som riktad mot litterära och språkliga traditioner, särskilt mot centrallyrik och slentrianjargong. Var inte det nog? Om Subjektet – denna liberalismens, psykologins och fenomenologins grundstruktur – tvingades vika ner sig och språket befriades skulle ju friheten vara allas. Så tänkte jag då.

Det fanns ytterligare ett hinder för min hemkänsla i cyborgmanifestet. Även om konkretisterna – liksom tidiga cybernetiker som Norbert Wiener och Gregory Bateson – kopp-

lade cyborgskapet till frihet, dominerade i mina litteraturvetenskapliga kretsar en tekniskräck med stöd i det slags modernistiska och frankfurtskolade litteratur och film som i decennier hade givit maskinmänniskan rollen som totalitär monster.¹ Till och med en författare som William Burroughs, som annars med sina cut-ups gärna ingick maskinell allians, anslöt sig till denna tradition med en novell betitlad ”The Coming of the Purple Better One”, publicerad i samband med den politiska krisen 1968.²

Novellen beskriver hur apan Homer Mandrill ikläs rollen som presidentkandidat och placeras på ett podium för att hålla tal. Apan ansluts till avancerade tekniska system och förses med en artificiell röst. Hans tal är aggressivt, hänar minoriteter och hetsar till krig, och den fördummade publiken hurrar mekaniskt för varje skitkorv han lägger ut. Till sist utbryter kaos; apan blir martyr och får statsbegravning.

Novellen gör sig påmind här eftersom Burroughs intresse för apor och maskiner är besläktat med Haraways. Författarna har dessutom åtminstone en mission gemensam: Burroughs (ap-)cyborg gisslar liksom Haraways senare variant människors fåfänga och riskabla längtan efter autenticitet och ”rötter”.³ Men där Burroughs återanvänder klichén med cyborgen som den dolda centralmaktens verktyg bryter Haraway traditionen. I hennes posthumanistiska scenario är ”folkmassan” inte urblåst all partikularitet – den måste bara lära känna sin nya subjektivitet, *känna hur den ingår*. Därför gör hon om själva frågeformuläret.

Burroughs frågar: Om individens gränser mot tekniken löses upp och den enskilde förlorar makten över sitt eget subjekt, vem ska då ta över denna makt?

Haraway frågar: Hur ska vi hantera insikten om de luddiga gränserna mellan levande organism och maskin (liksom gränserna mellan djur och människa och mellan fysiskt och ickefysiskt)? Hur skapar vi utifrån dessa förhållanden en ny feministisk, politisk subjektivitet?

Trogen en estetik ”mot den perfekta kommunikationen” låter Haraway sin text kränga och stilarterna avlösa varandra.⁴ Manifestet börjar i en nostalgisk-futuristisk men också naiv utopi med cyborgerna som hjälte, njutningsfullt framglidande genom de gamla dikotomiernas veck – varken människa eller maskin, varken kvinna eller man, varken kopia eller original. Hen saknar rötternas och reproduktionens normerande bindningar och äter teknikfientliga feministerna och vänstermänniskor till frukost. En del sentida, vita ”cyborgfeminister” har fortsatt i detta bekväma spår och struntat i den komplexitet som följer. För även om Haraways cyborg på postmodernt vis framhåller anti-essentialismens politiska kraft, kan hen också förankras som besvärlig, situerad kropp i världen, som vem som helst av oss.

Som feminist vet Haraway (till skillnad från 1960-talets språkmaterialister) att positiv förändring inte kan tänkas vare sig kroppslöst eller med den i hemlighet maskulina ”Människan” som mått. Det faktum att språket har en egen agens som ”diskurs” (Foucault), som det som ”talar oss” (Kittler), som ”virus” (Burroughs) eller som ”protes” (Hayles) hindrar inte att våra specifika, situerade kroppar deltar i spelet tyngda och riktade av olika ok och intressen. Därför kan en språkmaterialistisk, feministisk eller annan frihetsrörelse aldrig grundas i en idé om deltagarnas neutrala likhet, utan enbart verka genom affinitet – en vilja att vara och göra tillsammans.

Under min litteraturvetenskapliga utbildning var det ingen som upplyste mig om den intellektuella medborgarens ansvar att politisera sin blick (som i mitt uppsatsskrivande: att se de hornbågade vita sönerns kamp mot sina litterära fäder, men också öppningarna för allianser med andra, mindre mansdefinierade frihetsrörelser; att se Sonja Åkesson som en transversal gestalt). Det var inte förrän jag, via genusvetenskap och djurstudier tillsammans med Rita Felski, Sara Ahmed, Cary Wolfe

och andra, började reflektera över relationerna mellan berättelser (i vetenskap, skönlitteratur osv) och maktspelet mellan faktiska kroppar (däribland min egen), som jag kunde ta cyborgmanifestet till mig. Grötigheten som jag initialt retade mig på har jag idag omtolkat som realism, i meningen en ovilja att reducera faktisk komplexitet. Genom skapandet av en egen, feministisk cyborgfiktion och genom att på liknande vis läsa andras SF-berättelser som fallstudier där framtiden prövas, blir Haraways anslag den konstnärliga forskarens, som performativt iscensätter sitt vetenskapsteoretiska credo: att all forskning är situerat ”historieberättande”.

Litteraturundervisningen har blivit mer maktmedveten sedan slutet av förra seklet. Studenternas egna politiska tänkande övas idag upp på ett annat sätt än förr. Och även om det i min egen litteraturvetargeneration på forskningsfältet dröjer kvar en märklig klyvnad mellan en maskulin, medievetenskaplig gren som ägnar sig åt *litteraturens materialitet, tekniken och Människan* – och en feministisk gren som undersöker sådant som *litteraturens materialitet och olikartade (mänskliga och icke-mänskliga) kroppar och begär*, så tror jag framtiden kräver konvergens på det breda fält som cyborgmanifestet stakade ut. Det finns ett stort behov av personer som *samtidigt* vet något om språk, estetik, informationsteknik, begär och intersektionella maktfrågor, för att utvärdera cyborglivets möjligheter och risker.

Inom termodynamiken är affinitet måttet på den kraft som utvecklas i en kemisk reaktion. Hur använder vi bäst denna kollektiva kraft, som med några tangenttryckningar kan fås att svärma kring jorden? Vad är effektiv aktivism och vad är lättköpt avreglering av samvetet? Cyborgens liv lever oss, gåckande. Vi färdas med ryggen mot framtiden allt längre in i de artificiella dikotomiernas köttveck.

Amelie Björck

NOTER

- 1 En utredning av den cybernetiska posthumanismens betydelse i svensk prosa, med panikdramaturgier såväl som positiva avsättningar, återfinns i Jonas Ingvarsson, *En besynnerlig gemenskap. Teknologins gestalter i svensk prosa 1965–70*, diss. Göteborg: Daidalos, 2003.
- 2 William Burroughs, "The Coming of the Purple Better One", *Esquire*, November 1968.
- 3 Totalfejken Homer Mandrill påstås i "The Coming of the Purple Better One" på ett särskilt genuint sätt representera amerikanernas "rötter" eftersom han är apa. Precis som Haraway i sina kritiska studier av primatologins konstruktioner parodierar Burroughs hur denna forskning ofta låtit sig kidnappas av ideologiska krafter som framhåller släktskapet mellan människor och de mer aggressiva sorternas apor, enbart i syfte att rättfärdiga att människan är "naturligt" inriktad på våld och konkurrens.
- 4 Donna Haraway, *Apor, cyborger och kvinnor. Att återuppfinna naturen*, övers. Måns Winberg, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 2008, s. 217.

EN VÄRLD UTAN "MÄNNISKAN"

I've seen things you people wouldn't believe.
Attack ships on fire off the shoulder of Orion.
I watched c-beams glitter in the dark near the
Tannhäuser Gate. All those moments will be
lost in time, like tears in rain. Time to die.

Replikanten Roy Battys (spelad av Rutger Hauer) sista ord i Ridley Scotts *Blade Runner* från 1982 lär ha fått filmteamet att applådera och några grät när Hauer improviserade fram sin replik. Hauer's öde har ofta varit att spela demoniska karaktärer som sätter det mänskliga på spel, ja, i *Blade Runner* är hans karaktär mer än så, skulle man kunna säga – en android, en syntetisk människa skapad av mänsklig vävnad och i alla stycken lik en människa, förutom

att den saknar empati. Överlägsen i styrka och med intelligens i paritet med människan används replikanterna för uppdrag som människorna varken kan eller vill utföra, huvudsakligen militära operationer. Den perfekta deleuzianska krigsmaskinen. Rörlig. Snabb. Utan hänsyn till fiendernas liv och lidande. Precis som cyborgerna i *Terminator*-filmerna. Organiskt liv i förening med tekniken. Denna "omänsklighet" har alltså inte hindrat varken filmteam eller åskådare från att beröras av dödsmaskinen Roy Battys sista ord.

Replikantens bortommänskliga erfarenheter och reflektionen över att den erfarenheten varit förgäves tecknar två motsatta rörelser: en utåtriktad genom interaktionen med en vidsträckt värld; en inåtriktad mot det egna "jaget", som avslöjar det "mänskliga" självmedvetandets mekanismer. Som om Roy Batty vore en människa – och hade ett ansikte som vi bekräftar med vår medkänsla, som vi har ett ansvar för. Har androider, eller för all del cyborger (bestående av syntetiskt material och biologisk vävnad), ett ansikte? Är det bara människor som har ett ansikte? Jacques Derrida berättar i *L'animal que donc je suis* att Emmanuel Levinas i ett samtal med den brittiske filosofen John Llewelyn inte kunde säga huruvida ormen har ett ansikte.¹ Levinas etik, som för honom föregår varje ontologisk bestämning, har sin grund i mötet med den Andres ansikte, ett mänskligt ansikte; etik är något som omfattar människor – inte ormar eller androider.

Vi skulle naturligtvis vilja säga att cyborgens, liksom replikanten, har ett ansikte – ja, varför skulle vi inte säga det? Representationerna av cyborgens i litteratur och film vilar inte sällan på något slags "människolik" grund. Men det kan förefalla mer logiskt att påstå att den saknar ansikte! Kanske för att cyborgens överskrider ramarna för det vi anser vara "mänskligt". Men vi är väl ändå inte beredda att säga att våra medmänniskor saknar ansikte. Det kanske vi måste göra om vi inte längre kan definie-

ras som en "Människa" utan snarare som en "cyborg" – vilket är Donna Haraways än idag provokativa ståndpunkt i "Ett cyborgmanifest: Vetenskap, teknik och socialistisk feminism i slutet av 1900-talet", där hon menar att vi faktiskt redan lämnat, eller står i begrepp att lämna, det mänskliga.² Gränserna mellan människa, maskin och djur har delvis eller helt raserats – dessa kategorier glider in i och ut ur varandra i ett oupphörligt växelspel.

Det är väl i just detta spel som man kan avläsa något ansiktslöst. Cyborgens förefaller inte intresserad av att "se" den andre; den är helt inriktad på att upprätta förbindelser, liksom i blindo, som när vi kommunicerar via sociala medier eller planlöst surfar på nätet. Cyborgens är en sambandscentral av kiselchips som kodar och avkodar informationen. Den är inte styrd av en längtan att definiera sig eller av ett intresse för den andre – identiteten såväl som etiken verkar åsidosatt.

När man idag läser Haraways cyborgmanifest blir man tydligt påmind om den poststrukturalistiska kontext som texten har sin hemvist i – inte minst genom ifrågasättandet av de binära motsatspar som strukturerat det västerländska tänkandet. Och man blir varse – vilket i stort gick den svenska intellektuella miljön förbi, hur obegripligt det än kan låta – hur ideologiskt det poststrukturalistiska projektet i grunden är. Implikationerna är vittomfattande. Cyborgvisionen frammanar en värld utan genus, utan klass, utan ras, utan "förtryckande" mekanismer – människor, djur och maskiner i skiftande former. Konturerna kring Människan, Mannen, Kvinnan, Djuret, Maskinen upplöses till förmån för förbindelser mellan människor, män, kvinnor, djur och maskiner – vi kan inte längre binda tanken vid artens *essens*, någon sådan finns inte. Cyborgens befinner sig genom sina oheliga allianser bortom tanken på identitetens beständiga "det samma" och individens "odelbarhet". Världens kraftcentrum är inte längre människan, eller

mannen, eller förnuftet, eller den organiska reproduktionen...

På ett övergripande plan uppmärksammar naturligtvis Haraways manifest möjligheten att skifta perspektiv – och det är hon naturligtvis inte ensam om under denna tid! Redan under det sena 1800-talet bereddes plats för en decentralisering av människans position med Marx, Nietzsche och Freud. Kanske hävdar Haraway mer kraftfullt att det inte finns några privilegierade positioner och att många av de socialistiska och feministiska projekten trots sina revolutionära ansatser vilar på en dröm om helhet och ett i grunden suveränt subjekt som bara återskapar gamla maktstrukturer – patriarkala, västerländska, humanistiska värdesystem. Cyborgens har en helt annan position. Den rör sig bortom dessa fixerade system, och bortom människan.

Cyborgens antyder slutet för "Människan" – som "ras" har vi genom vetenskapens utveckling under de senaste århundradena strävat mot en artificiell värld. Man kan som Hanna Arendt se detta med oblida ögon, som om människan är "besatt av ett uppror mot den mänskliga tillvaron så som den är henne given, en gåva från ingenstans (sektulariserat talat) som hon verkar vilja byta ut mot något hon själv skapat".³ Arendt är aldrig beredd att offra människan på vetenskapens altare. För Haraway är detta offer nödvändigt för att historien ska kunna skrivas om, för att de stelnade strukturer som behärskat det västerländska tänkandet sist och slutligen ska kunna ersättas av förbindelser, av en horisontell kommunikation som inte längre vilar på en fixerad ordning, ett logos.

Och det är väl här som Haraways text har den största genomslagskraften. Även om hennes text huvudsakligen polemiserar mot vissa feminismers irrfärder in i patriarkala strukturer, är det ett manifest som liksom Lyotards föreställning om det postmoderna gör sig av med de stora berättelserna. Det finns ingen början,

det finns inget slut. ”Cyborginkarnationen står utanför frälsningens historia”, skriver hon.⁴ Men det finns en rasande skrift som kan skriva vilken mikrohistoria som helst. Kommunikationsteknologins dolda men allestädes närvarande kiselchips är en skriftyta som blixtnabbt kodar miljarder mikroberättelser – utan hänsyn till maktstrukturer. Vem uthärdar en sådan ”gränsernas oordning”? Haraway själv finner en *njutning* i detta! Vem uthärdar en värld utan slut? En berättelse utan slut, en ändlöst produktiv skrift som inte erkänner några definitiva upplösningar, som inte hejdas av en definitiv betydelse, av en katharsis? Kanske endast de som saknar ansikte – cyborgern Roy Batty (även om han har ett mänskligt patos i slutreplikerna), abborren, skalbaggen, ormen, alla de som inte saknar frälsningens historia, därför att de inte känner till den, och som munkavlades när den stora historien skrevs. I vår posthumanistiska tid är det till deras röster vi nu ska lyssna.

Ingemar Haag

NOTER

- 1 Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, Paris: Galilée, 2006, s. 148f.
- 2 Donna Haraway, ”Ett cyborgmanifest: Vetenskap, teknik och socialistisk feminism i slutet av 1900-talet”, i *Apor, cyborger och kvinnor. Att återuppfinna naturen*, övers. Måns Winberg, Stockholm/Stehag: Symposion, 2008.
- 3 Hanna Arendt, *Människans villkor. Vita activa* [1958], övers. Joachim Retzlaff, Göteborg: Daidalos, 1998, s. 28.
- 4 Haraway 2008, s. 187.

RECENSIONER

TILDA MARIA FORSELIUS
**GOD DAG, MIN LÄSARE! BLAND
BERÄTTARE, BREVSKRIVARE,
BOKTRYCKARE OCH ANDRA
BIDRAGSGIVARE I TIDIG SVENSK
VECKOPRESS 1730–1773**

Göteborg: Institutionen för litteratur,
idéhistoria och religion, Göteborgs
universitet, 2013, 311 s. (diss. Göteborg)

Den moraliska veckopressens uppkomst har ofta kopplats ihop med kaffehusens framväxt under tidigt 1700-tal. Miljön var en ideal samlingsplats för den upplysta borgerlighet som ansågs vara mottaglig för tidens filosofiska och vetenskapliga strömningar. Ett klientel som stod i opposition mot rådande samhällsstrukturer, som var intresserat av att diskutera de dagsaktuella frågor som ventilerades i veckopressen med likasinnade och samtidigt, för en billig penning, dricka en kopp av den nymodiga sinnesskärpande drycken. Och den först dokumenterade importen av kaffe till Sverige – det skålpund som 1685 anlände till Göteborg – kan på ett symboliskt plan sägas utgöra startskottet för den kaffehuskultur som mycket långsamt började växa fram även här. Emellertid är kopplingen till

den svenska veckopressens etablering inte lika självklar. En möjlig anledning är att de svenska kaffehusens besökare snarare än att bidra till debatten och vara delaktiga i samhällsdaningens själva utgjorde målet för den moraliska fostran som levererades i veckoskrifterna. Det menar Tilda Maria Forselius när hon i sin avhandling *God dag, min läsare! Bland berättare, brevskrivare, boktryckare och andra bidragsgivare i tidig svensk veckopress 1730–1773* undersöker förutsättningarna för genrens uppkomst i Sverige.

I avhandlingen ifrågasätts alltså den av Jürgen Habermas inspirerade synen på kaffehuskulturens avgörande betydelse för de moraliska veckoskrifternas uppkomst liksom den ”disciplinerande effekt” miljön i samspel med innehållet hade på läsaren. Fokus riktas istället mot det mediehistoriska sammanhanget och i förlängningen mot övergången från de muntliga praktikernas inflytande till de skriftspråkliga, med tyngdpunkt på genrens mest framträdande formella egenskap – den iscensatta brevkorrespondensen – som enligt Forselius åstadkommer samma disciplinerande effekt. När genren etableras i Sverige ersätts alltså de levande diskussionerna i kaffehusmiljö enligt engelsk modell av det samspel som finns mellan redaktör och läsare och som återspeglas

på tidskriftens sidor. I avhandlingens första avsnitt (kapitel 3–6) kartläggs drivkrafterna bakom utvecklingen av genren på den svenska marknaden. Sammanfattningsvis gynnades veckopressen av den politiska liberaliseringen på såväl makro- som mikronivå. Den statliga maktförskjutningen mot parlamentarism och minskade tullavgifter, liksom privatiseringen av tryckerierna och etableringen av boklädor, är viktiga faktorer i sammanhanget. Kaffehusmiljön som diskuteras i kapitel fyra spelade, som nämnts ovan, mindre roll för etableringen av genren men är likväl betydelsefull framför allt genom de kaffehusskildringar som förekommer. I det sjätte kapitlet i samma avsnitt görs en jämförelse mellan den vid tidpunkten enda offentliga nyhetspublikationen i Sverige, *Posttidningar*, och de handskrivna tidningar som kunde beställas av privatpersoner och vars innehåll mer obemärkt kunde passera censuren. De senare förmedlades i ett tuktat brevformat och Forselius vill härmed visa hur oundgängligt brevet var för nyhetsförmedlingen. Vidare menar hon att detta är en av förklaringarna till ”mediets maktställning” (s. 140) och anledningen till att formen gång på gång återbrukas. Tyngdpunkten i avsnittet ligger på de kulturella, teknologiska och samhällspolitiska förutsättningarna för veckoskrifternas framgångar och ur den aspekten är det sjätte kapitlet problematiskt eftersom innehållet i någon mån hamnar utanför avsnittets centrala frågeställning. Trots att nyhetstidningens format diskuteras är kopplingen till veckoskrifterna otydlig. Och brevets maktställning har i det här fallet en annan innebörd än i avhandlingen i övrigt eftersom det annars kopplas till den värdeproduktion som uppstår genom det pågående meningsutbyte som äger rum mellan redaktören och läsarna på veckoskrifternas sidor. Nyhetstidningarnas brev är av ett annat slag och kan bättre beskrivas som enkelriktade meddelanden än som kommunikativa till sin natur.

I avsnitt två (kapitel 7 och 8) och avsnitt tre (kapitel 9 och 10) utförs analyser av ett antal veckoskrifter i syfte att undersöka den effekt användningen av brevgenren åstadkommer och dessa avsnitt utgör avhandlingens kärna. I det förra avsnittet presenteras de tidigaste svenska publikationerna, *Sedolärande Mercurius* och *Then Swänska Argus*, som lanserades år 1730 respektive 1732, vilka kom att bilda mönster för ett trettiotal svenska periodiska publikationer. Förebilderna, som man ofta hämtade både idéer och material ifrån, var de Londonbaserade *The Tatler* och *The Spectator* som publicerades mellan 1709 och 1712. Innehållet presenterades i antingen essä- eller brevform och det senare innebar att det fanns en redaktionell vilja att (åtminstone skenbart) interagera med sina läsare. Vilken funktion denna faktiska (eller föregivna) interaktion fyller liksom brevens tematiska innehåll diskuteras i detta avsnitt.

Redaktörerna bjöd i vissa fall uttryckligen in läsarna att delta i de diskussioner som fördes på veckoskrifternas sidor. Det gjordes genom direkta uppmaningar till läsarna att i brev insända till redaktionen reflektera över och reagera på de spörsmål som presenterades. Brevformen aktualiserades i veckoskrifterna på varierande sätt, allt från att bara återopas till att i sin helhet avbildas på tidskriftssidan. Tidigare forskning har i stort sett varit enig om att de föregivet insända breven är fiktiva skapelser skrivna av redaktörerna själva. Detta är en hållning som Forselius modifierar även om det i sak torde vara av mindre vikt för den påföljande analysen. I introduktionen till kapitel åtta betonas emellertid att ”spelet mellan fiktiva drag och föregivet autentiska” (s. 176) är av intresse, vilket återspeglar en viss ambivalens i förhållande till brevens autenticitet utan att det utreds i någon större utsträckning. Även när breven innehåller ”fiktiva drag” finns det, enligt Forselius, ”en air av autenticitet” (s. 199). Påståendet underbyggs inte ordentligt och vad

”fiktiva drag” respektive ”air av autenticitet” egentligen innebär definieras inte heller mer än att ett autentiskt innehåll sägs anknyta till vardagslivet. Med detta sagt vill jag poängtera att jag är överens med Forselius i sak, samtidigt som jag skulle vilja förstärka ovanstående försiktiga antydning genom att betona att brev-fiktion är en efterbildande genre vilket medför att effekten på läsaren av brev är densamma oavsett fiktionsgrad. Det vill säga att det fiktiva brevet skapar samma förväntan hos läsaren som den autentiska förlagan.

Veckoskrifterna ville bidra till ”reformeringsen av samhället i riktning mot en välordnad, belevad borgerlig ordning” (s. 187) och i dem diskuterades exempelvis nationalekonomiska angelägenheter, så som importen av utländska varor, äktenskapliga frågor och vikten av den kvinnliga dygden. Och allt i ett sedelärande syfte. Men här är det mediet som är budskapet, för att låna ett uttryck av Marshall McLuhan: Forselius visar på ett mycket övertygande sätt hur det tematiska budskapet förstärks genom interaktionen mellan redaktören och läsaren som kommer till uttryck i de brev som det på olika sätt anspelas på i veckoskrifterna. Ett konkret exempel är *Argus* redaktör, som i en särskild fråga skapar en illusion av att vara villrådig men som i samspel med ett läsarbrev, som i sin helhet är interfolierat i slutet av debattartikeln, kommer till insikt och kan välja ståndpunkt. Placeringen av brevet i slutet av artikeln och brevets stilistiska enkelhet övertygar läsaren om att ”det är verklighetens egen röst vi hör” (s. 189), en röst med kraft att påverka redaktörens ställningstagande. Fiktionen att redaktörens åsikter är förankrade hos de brevskrivande läsarna skapar därmed på ett försåtligt sätt en illusion av att läsarna är delaktiga i opinionsbildningen, trots att ståndpunkterna till syvende och sist är ett uttryck för det politiska etablissemanget som redaktören representerar.

De tidiga moraliska veckoskrifterna bär drag av både en äldre muntlig tradition och en

mer modern skriftlig praktik. Exempel på det förra är de anonyma redaktörerna vars namn är hämtade från mytologin, stilen som bär drag av muntlig retorik, de flitigt förekommande referenserna till antika källor. Det senare manifesteras framför allt genom typografin som blir alltmer tydlig genom exempelvis de brev som i sin helhet trycks i veckoskrifterna. Den föregivna interaktionen med läsaren pekar både bakåt (genom att vara ett utbyte av åsikter, ett slags sokratisk metod) och framåt (de remediade breven). I avhandlingens tredje avsnitt visar Forselius hur skriftpraktiken blir alltmer framträdande ju längre fram i tiden man kommer och att denna förvandling också avspeglas i innehållet. Även i det här avsnittet är det två tidskrifter som står i centrum: *Bref Om Blandade Ämnen* som grundades 1754 och är den första svenska veckotidskrift som använder brevformen genomgående samt *Brefväxling* från 1772 som hade en kvinnlig redaktör och riktade sig till en kvinnlig läsekrets. Den ökade användningen av trycktekniska finesser, såsom avbrutna satser och blankrader, visar att man i allt högre utsträckning använder sig av ett tilltal som är anpassat för skrift. Detta tar sig också uttryck i den retoriska kompositionen som med tiden förser redaktören med ett mer personligt tilltal i syfte att frammana känslan av ett ”äkta jag som talade från hjärtat” (s. 211) snarare än av en företrädare för ett socialt sammanhang. Att detta jag blir alltmer själv-tillräckligt understryks ytterligare genom att interaktionen mellan redaktör och läsare blir allt mindre vanlig.

Övergången från en muntlig kultur till en skriftlig, från en lyssnande publik till en läsande, förändrar enligt bland andra Walter Ong uppfattningen om jaget, som internaliseras genom innantillläsningens praktik. Individens transformation från att vara ett objekt till ett subjekt går genom de fiktiva världar som läsningen skapar. Dessa subjektiva världar ger i sin tur utrymme för reflektion och Forselius sista analys vilar

på just de premisserna. Det är naturligtvis en förenklad bild av individualiseringen som Ong förmedlar och kritiken handlar ofta om den alltför skarpa åtskillnad som görs mellan muntlig och skriftlig kultur. I sin analys av *Brefväxling* lyckas Forselius förvisso att visa hur jaget och den egna känsloupplevelsen blir alltmer central, men avsaknaden av kritiska invändningar och en diskussion av detta generellt sett mycket intensivt utforskade subjekt gör att analysen inte kommer till sin fulla rätt. Däremot är diskussionen om normaliseringsprocessen och återkopplingen till det specifikt kvinnliga särskilt förtjänstfull. Inte minst därför att den tidskrift som Forselius utgår ifrån, där såväl skriftligheten som subjektiviteten och uttrycksfullheten till sist accentueras, är ämnad för en kvinnlig publik (kapitel 9).

Genom att i sin avhandling rikta fokus mot den moraliska veckoskriftens formella egenskaper och undersöka effekten på läsaren gör Tilda Maria Forselius något alldeles nytt. Och här finns många fina iakttagelser delvis grundlagda genom gedigen arkivforskning. Presentationen är pedagogisk och tydlig och här väcks också flera intressanta frågor för kommande forskning. Det gäller till exempel de skildringar av kaffehusmiljön som förekommer i tidskrifterna. I vilken relation står dessa delvis fikionaliserade skildringar till romankonsten? De engelska brevställarna påverkade under 1700-talet romankonstens utveckling och frågan är om det finns liknande samband mellan kaffehusskildringarna och den svenska romankonsten? 1700-talets brevkultur har intressant nog återuppstått i vår tid och brevet remedieras i dag i digital form på sociala medier. Att den omedelbara interaktionen har en disciplinerande effekt kan inte ha undgått någon, däremot återstår att undersöka i vilken mån och på vilket sätt de formella egenskaperna bidrar till detta.

Maria Wahlström

JOHAN SVEDJEDAL (RED.)

SVENSK LITTERATUR SOM VÄRLDSLITTERATUR. EN ANTOLOGI

Uppsala: Avdelningen för litteratursociologi, Uppsala universitet, 2012, 190 s.

Svensk litteratur som världslitteratur är en forskningsantologi publicerad av Avdelningen för litteratursociologi vid Uppsala universitet, och kopplad till ett av denna avdelnings profilområden, "Svensk skönlitteratur i världen". Forskning på detta område har bedrivits i ett par år, och föreliggande bok kan beskrivas som en redovisning av de resultat som uppnåtts i arbetets begynnelsekedje. Fem av texterna i volymen, samtliga punktstudier av olika slag, började sitt liv som bidrag till en konferens för världslitteratur, "The Rise of World Literatures. The First Congress of the World Literature Association", som ägde rum vid universitetet i Peking, sommaren 2011. Dessa föredrag, ursprungligen hållna på engelska, har därefter dels översatts till svenska, dels omarbetats och utvidgats, innan de infogats i den aktuella antologin. Dock inleds denna med en alldeles nyskriven text, en omfattande introduktion, betitlad "Svensk skönlitteratur i världen. Litteratursociologiska problem och perspektiv", författad av redaktören, Johan Svedjedal.

I denna utomordentligt intressanta och informativa översikt över svensk skönlitteraturs ställning inom världslitteraturen genomförs en välbehövlig inventering av centrala problem inom det aktuella forskningsområdet, vilken avslutas med beaktansvärda förslag till vad framtida forskning lämpligen skulle kunna ägnas åt. Först diskuterar Svedjedal det mångtydiga och problematiska begreppet "världslitteratur", belyser med några väl valda exempel hur begreppet har använts, i och utanför Sverige, samt formulerar slutsatsen – lätt att instämma i – att ett så töjbart begrepp knappast går att använda som analysinstrument, utan

snarare kan ses som en påminnelse om behovet av metodologisk mångfald och analys på ett flertal olika nivåer. Därefter dryftas hur ett världslitterärt ”fält” eller ”system” kan skapas, vidmakthållas och beskrivas, en diskussion som följs av ett avsnitt om vilka språk som, på vilka grunder, kan betraktas som världens viktigaste, dels som medel för kommunikation i allmänhet, dels inom litteraturen. Efter detta avsnitt följer först en redogörelse för svenskans ställning inom och utom litteraturen, nationellt och globalt, sedan en uppslagsrik och tankeväckande problematisering av det endast skenbart okomplicerade begreppet ”svensk skönlitteratur”. I fyra på varandra följande avsnitt behandlas olika aspekter av transnationella litterära flöden via översättningar – i tur och ordning berörs översättningsströmmar ur ett internationellt perspektiv, inflödet av översättningar till Sverige, utflödet av översättningar av svensk litteratur till främmande språk, samt den roll så kallade ”nodpersoner” – exempelvis översättare, förläggare, kritiker och forskare – med ett brinnande intresse för en viss litteratur kan spela, och har spelat, för denna litteraturs spridning utanför det egna språkområdet. Framställningen avslutas med en klagörande sammanfattning av de viktigaste punkterna och ett antal värdefulla förslag till vad framtida forskning på det givna området skulle kunna tänkas syssla med, nämligen analys av vissa institutioners betydelse inom det världslitterära systemet i allmänhet och för spridningen av svensk litteratur i synnerhet, diskussion och prövning av de i sammanhanget aktuella bibliografiska källornas användbarhet och tillförlitlighet, granskning av olika slag av kulturpolitiska insatser från statligt håll, belysning av de viktigaste ”nodpersonerna” och deras betydelse, fördjupade studier av de mest översatta författarna och de rikligast representerade genrerna, samt historiskt inriktade undersökningar av den svenska litteraturens spridningsvägar förr och nu.

Efter denna matnyttiga inledning följer fem kortare uppsatser som kan betraktas som punktnedslag i det som Svedjedal behandlar översiktligt. Först må här nämnas den av dessa uppsatser, som nog kan förväntas tilldra sig det största intresset bland läsare utanför specialisternas krets, nämligen Alexandra Borgs ”Milleniumeffekten eller om varför den svenska deckaren blev världslitteratur”, som diskuterar det svenska ”deckarundret”. Bland annat får vi här en påminnelse om att den svenska kriminalromanens anseliga internationella framgångar ingalunda börjar med Stieg Larssons megasuccéer – ”Larsson-effekten” föregicks av en ”Mankell-effekt”, som i sin tur föregicks av en ”Sjöwall-Wahlöö-effekt”, för att nämna ett par av de viktigaste exemplen. Merparten av Borgs uppsats ägnas dock åt spännande resonemang kring *varför* svenska deckare utövar en så stor lockelse på läsare från andra länder. En viktig orsak, menar Borg, torde vara att svenska deckare, fast rotade i en inhemsk tradition, har ett tilltal som väsentligt skiljer sig från tonen i såväl hårdkokta amerikanska thrillers som brittiska pusseldeckare. Vidare påpekas fascinationen i skildringarna av en för många utländska läsare exotisk miljö, samt den därmed sammanhängande faktor, som Borg valt att kalla ”den svenska besvikelsen” – vad som åsyftas är att så många av de senaste decenniernas svenska kriminalromaner avspeglar ett välfärds-samhälle som börjat lossna i fogarna. Att detta är något som frapperar läsare från andra länder visar Borg med hjälp av exempel från flera utländska kommentatorer.

I två av antologins övriga uppsatser, Ola Nordenfors ”Frithiofs saga – en framgångs-saga” och Eva Heggestads ”Nils Holgerssons underbara resa över världen”, påminns vi om att ”deckarundret”, låt vara exceptionellt på många sätt, inte är något fullständigt unikt exempel på ett stort internationellt intresse för texter av svenska författare. Nordenfors påpekar att det var genom Esaias Tegnér’s *Frithiofs*

saga som svensk litteratur först blev ordentligt synlig för en internationell läsekrets. Allra störst blev succén i Tyskland, där, menar Nordenfors, det filosofiska och kulturella avståndet till de nordiska folken och deras myter inte var så stort. ”Sturm und Drang”-rörelsen kan sägas ha banat väg för litteratur med förmenta rötter i folkdiktningen och vissa ”primitiva” och ”barbariska” inslag. Här nämns dock även det stora inflytande Tegnér’s text kom att utöva på den amerikanske diktaren Henry Wadsworth Longfellow, som dels översatte delar av sagan, dels lät sig i hög grad inspireras av den vid författandet av sitt eget nationalepos *Hiawatha*.

I Heggestads uppsats behandlas ett tidigt exempel på den svenska litteraturens mest framgångsrika exportprodukt vid sidan av deckare, nämligen barn- och ungdomslitteratur. *Nils Holgersons underbara resa genom Sverige* började sitt segertåg över världen för cirka 100 år sedan, och finns numera med på *Le Mondes* lista över 1900-talets viktigaste litterära verk – dessutom har Nobelpristagare som Czeslaw Milosz och Kenzaburo Oë nämnt Lagerlöfs berättelse som en betydelsefull inspirationskälla. Inte illa för vad som från början var tänkt som en läsebok för den svenska folkskolan! Heggestad uppmärksammar särskilt att boken spridits till andra språkområden främst genom bearbetningar som tagit fasta på olika aspekter av den mångfacetterade texten, och ger ett flertal exempel på vad som utslutits och lagts till i olika länder vid olika tidpunkter.

I Anders Hedbergs uppsats ”Språk, genrer, författare” får vi en informativ inblick i forskarens verkstad. Hedberg redogör för några sökningar i den i det givna sammanhanget centrala bibliografin, den av Kungliga Biblioteket producerade *Suecana extranea*, och diskuterar diverse problem med denna, såsom delvis bristfällig täckning och katalogisering.

I Malin Nauwercks uppsats ”Världslitteraturen som koncept?” diskuteras det internationella utgivningsprojektet Mytserien, som går ut

på att ett förlag, det skotska Canongate Books, kontrakterar framstående författare från världens alla hörn för att välja ut och modernisera varsin myt. Ett intressant om också långtifrån oproblemiskt exempel på en avvikelse från det etablerade mönstret att ”världslitteratur” börjar hos en författare för att sedan slussas ut i ett internationellt litterärt system via ett nationellt. Här är det alltså istället en förläggare – kanske en ”nodperson” enligt Svedjedals definition – som initierar skapandet av verk, vilka därefter lyfts ut ur sina ursprungliga språkliga och kulturella sammanhang och in i ett transnationellt system.

Allt som allt är *Svensk litteratur som världslitteratur* en perspektivrik, intresseväckande och lättillgänglig introduktion till ett angeläget forskningsfält. När vi talar om ”världslitteratur”, talar vi ju oftast om något helt annat än svensk litteratur – här får vi en välbehövlig påminnelse om nyttan, och behovet, av att gräva där vi står.

Stephan Larsen

SARA DANIELUS
**DEN BLÅ TVÅLEN. ROMANEN
OCH KONSTEN ATT GÖRA SAKER
OCH TING SYNLIGA**

Stockholm: Albert Bonniers förlag,
2013, 434 s.

Den blå tvålen kan vid det här laget knappast ha undgått någon av landets litteraturvetare. Den ointressanta tvål, som Flaubert placerade på ett kantstött fat i *Trois Contes* och som fick Sara Danielus att ”haja till”, har fått stor uppmärksamhet – och det med rätta. Framställningen av den franska 1800-talsrealismens giganter Stendhal, Balzac och Flaubert är lärd, lättflytande och underhållande. Den vänder sig till en bredare allmänhet, men har också ett ärende till litteraturforskningen: att förändra

bilden av realismen. Danius analys är del av en trend inom litteraturvetenskapen de senaste decennierna att komplicera modernismens niddbild av realism som naiv återgivning. Realismen som spegel av verkligheten är hennes främsta måltavla.

Den moderna förståelsen av *mimesis* är en felläsning av Aristoteles, menar Danius med antikforskaren Stephen Halliwell. Hon argumenterar för att förståelsen av 1800-talsrealismen bör förskjutas från *mimesis*, i betydelsen "efterbildning", till *aisthesis*, estetisering i den etymologiska betydelsen "sinnliggörande". "Romanen avbildar inte världen. Den försynligar världen, ja, försinnligar den." (s. 19) Undertiteln utfästelse om att undersöka romanen visar sig vara en undersökning av fyra romaner – eller egentligen en roman. Studiens centrala argument är kopplat till läsningen av Flauberts *Hjärtats fostran* (1869), men det innebär inte att uppmarschen saknar intresse.

Tanken på den realistiska romanen som spegel brukar stödjas av en passage ur Stendhals *Rött och svart* (1830), och det är också här Danius inleder sin undersökning. Hon uppmärksammar emellertid en annan, betydligt mindre berömd spegel i samma roman. En ung man speglar sig medan han ikläder sig biskopsskrud och övar välsignelsen. Spegeln klyver mannen i betraktare och bild, samtidigt som Julien Sorel genom spegeln försöker förstå vem mannen är, alltså klädernas och gestens betydelse; Stendhal synliggör "diskrepansen mellan åtbörd och innebörd" (s. 125), "mellan seende och vetande" (s. 35). Endast så, menar Danius, är spegelmetaforen användbar för att förstå romanen.

Ett av bokens mest spännande partier behandlar kravatten. Danius visar att Stendhals analys av klädedräkt som socialt teckensystem och karriär som en serie klädbyten, blir en studie av "modets mekanismer" hos Balzac (s. 169). Modernt/modernt blir den motsats som styr varje beskrivning av kläder i *Den mänskliga komedin*, inte minst i *Förlorade illu-*

sioner (1837–1843) som är den roman Danius särskilt lyfter fram. Paris kontrasteras mot landsorten, såväl i värderingen som i gestaltningen av kläder, och hon gör fina poängar om hur kläder talar och förstummas. Det är här kravatten kommer in. *Konsten att knyta sin kravatt* listar bland annat ett antal olika knutar och visar hur man knyter dem med hjälp av bilder. Den omåttligt populära lilla handboken trycktes av Balzac och han lade också själv ut texten i ämnet i ett antal artiklar, publicerade i några av 1840-talets mer än fyrtio modetidningar. Han var inte ensam: flera av epokens mest kända författare gjorde detsamma. I det efterrevolutionära Europa var stil inte längre en uppsättning retoriska regler, utan uttryck för en personlighet med sociala konsekvenser; det gällde både litteratur och kläder.

Stil var inte det enda som förband litteratur med kläder. Balzac och Danius betonar det faktum att papper vid denna tid framställdes av avlagt linne; "litteratur är förädlad lump" (s. 173). Denna litteraturens orenhet återspeglas också på en textuell nivå. Reklamskyltar, tidningar, skyltfönster, annonser gör det urbana rummet i en konkret mening läsbart, och den journalistiska prosan invaderar den litteratur som vill vara i kontakt med samtiden. Danius lyfter fram trycksakerna som det viktigaste historiska villkoret för att förstå Flauberts författarskap. De får betydelse på två sätt: *Madame Bovary* (1857) "gör ett tema av expansionen och standardiseringen av språkligt oväsen" (s. 380), men detta oväsen är också incitament till sökandet efter den exakta stilen. *Le mot juste* innebär i sin tur att frasen förtingligas – det har påpekats förut, men Danius vidgar betydelsen av detta. Flaubert gör inga beskrivningar, hävdar hon. Det handlar i stället om ett "nytt litterärt objekt" (s. 244). Inspirerad av Fredric Jameson benämner hon det "bildrum".

Bildrummen står ut ur berättelsen som en avgränsad enhet och har i första hand tre motiv: kvinnan, rörelsen, massan. Satsbyggnaden

karaktiseras av vad Philippe Hamon kallar "predikativ expansion": föremål och kroppsdelar börjar agera subjekt, vilket tvingar fram predikat i oanade konstellationer. Människor förtingligas, tingen animeras. Framställningarna av Emma samt av Mme Arnoux och Rosanette i *Hjärtats fostran* är gestaltningar av "visuell varseblivning", av en "kvinna-som-blir betraktad" (s. 319). Poängen är att de framställs och uppfattas såsom bilder – stilerade, flacka och dallrande av åtrå. Det handlar om "en observationens fenomenologi" (s. 350). Själva typografin bidrar till att skapa dessa bildrum. "Handlingen är förlagd till det sedda" (s. 359), skriver Danius. Det är snyggt. Man förfors. Volymen är dessutom utsökt illustrerad: skonnans, plansch över olika kravattknytningar, parisiska väggar belamrade med reklamskyltar, impressionistiska målningar – i ovanligt hög grad bidrar bildmaterialet till styrkan i argumentationen. Alltså: satsbyggnad, typografi, varseblivning och förtingligande av ordet. Att läsa Flaubert ur modernismens synvinkel har gjorts förut, men frågan är vad det innebär för projektet att förändra realismbegreppet.

Danius är generös med hänvisningar till tidigare forskning – åtminstone i noterna. Boken är försedd med en personförteckning, men litteraturlista saknas och referenserna, som ligger samlade i slutet, markeras inte med nottecken i brödtexten. En text som rensans på vetenskaplig apparat bjuder in en vidare läsekrets på ett sympatiskt sätt, men innebär vissa problem för forskningen. För den som vill referera till Danius text är det svårt att utläsa var andra forskares resonemang slutar och var Danius själv tar vid. Det är förvisso ett problem denna framställning delar med många andra som vill förena ett populärvetenskapligt med ett akademiskt tilltal, men det måste gå att hitta ett sätt att ge erkännande åt tidigare forskning med tydliga hänvisningar utan att hindra textens flöde. Ibland klyvs brödtext och noter i två olika framställningar. Brödtexten

frågar upprört: "Varför har kritiker och litteraturforskare varit så kallsinniga när det gäller kläder och mode?" (s. 170). Notan medger: "Intresset för mode i litteraturen har dock vuxit på senare tid." (s. 399)

Innan Danius "hajade till" vid den blå tvålen, hade Barthes hajat till och använt barometern i samma novell som utgångspunkt för vad som måste vara den mest anförda artikeln i realismforskningens historia, "L'effet de réel" (1968). Danius konstaterar att Barthes poäng är att till synes betydelselösa detaljer har den för realismen betydelsefulla funktionen att ge en "verklighetseffekt", men hon går inte i dialog med Barthes: "det finns verklighetseffekter och verklighetseffekter" (s. 12). Där gör Danius halt. Barthes argument återkommer emellertid i framställningen på flera ställen utan att hänvisning ges, exempelvis i diskussionen om retorikens *evidentia* och *ekfras* som historisk bakgrund mot vilken 1800-talsrealismen avtecknar sig, samt i betydelsen av överflöd. Auerbach är givetvis återopad, men när Danius återger exakt samma citat som Auerbach – om än splittrat på två ställen – för att karakterisera Balzacs realism, hade det varit intressant om detta påpekats och följts av en diskussion om hur hennes läsning skiljer sig från Auerbachs. Idén om realism som sinnliggörande har vidare etablerats av Rancière, men honom är Danius snabbt färdig med: "Filosofen Jacques Rancière har utvecklat en snarlik tanke. Men jag har inte arbetat i hans anda." (s. 19) Om hon är generös mot ett stort antal forskare när det gäller enskilda delar av argumentet, är hon snål mot de teoretiker som uppenbarligen haft störst inflytande över hennes egen förståelse av realismen. Det får konsekvenser för resultatet.

Det är sant att Danius inte arbetar i Rancières anda: hon värjer sig vid flera tillfällen mot historiserande förklaringar. Hon vill undersöka *hur*, inte *varför*. Samtidigt dras hon oupphörligt mot historiserande argument, inte minst för att undersökningsobjekten är strängt upptagna av

just detta. I inledningen presenterar hon också Adornos analys av realismens konkretion som en kompensation för att sinnlig närhet i själva verket undandragits erfarenheten i moderniteten; realism pekar ut verklighetsförlust. Det är svårt att se hur denna negativa dialektik bidrar till Danius perspektiv. Visserligen vill hon lyfta fram realismen som analys, alltså att det sinnligt tillgängliga inte ger omedelbar kunskap utan tvärtom måste tolkas, men det är något annat än verklighetsförlust. Hon återkommer heller inte till Adorno. Däremot återkommer hon till hur verkligheten *främmandegörs* ”långt innan begreppet var påfunnet” (s. 357), men nämner inte någonstans Sklovskij. Det stämmer förstås att Sklovskij var avantgardets banerförare, men hans teori gällde all litteratur och hans exempel var realism: Tolstoj. Tanken att ”[u]tvidgningen av den politiska representationen får en motsvarighet i utvidgningen av den konstnärliga representationen” (s. 384) återkommer också på ett par ställen, bland annat i slutsatserna. Det är Rancières analys.

Den blå tvålen är stilig, den placerar på ett värdefullt sätt in de litterära texterna i ett större estetiskt sammanhang och argumenterar framgångsrikt för Flauberts ”bildrum”, men eftersom Danius undviker att gå i dialog med tidigare forskning förblir det oklart exakt hur hennes perspektiv förändrar synen på realism.

Anna Bohlin

PAUL TENNGART

**DEN KOMPLEXE BAUDELAIRE.
OM NYANSERNAS POETIK I
LES FLEURS DU MAL**

Lund: ellerströms, 2012, 310 s.

Charles Baudelaires starka ställning bland poeter och lyrikvänner är obestridd och kanske är det därför som svenska forskare blott sällan vågat sätta hans verk i fokus. 1975 disputerade

Christina Sjöblad på *Baudelaires väg till Sverige*, en doktorsavhandling där den svenska receptionen från 1857 fram till Kjell Strömbergs artiklar från 1917 omsorgsfullt studerades och senare har hon återkommit med några antologier. Epokgörande blev också den av Mikael van Reis utgivna *Den svindlande texten. Åtta essäer om poesianalys* 1992, där en rad uppsatser av internationella forskare översatts; i synnerhet imponerar Hans Robert Jauf studie av receptionen av ”Spleen II” ur *Les Fleurs du Mal*, ”Den poetiska texten i läsarnas horisontförvandling. (Med Baudelaires ’Spleen’ II som läsexempel)”. Där debatteras ingående Baudelairereceptionen från Théophile Gautier och andra samtida diktare och kritiker fram till 1970- och 1980-talens mest subtila lyrikanalytiker.

Det är därför glädjande att Lundadocenten Paul Tenggart, som 2002 disputerade på en avhandling om Paul Andersson, nu ger sig i kast med Baudelaires främsta verk, *Les Fleurs du Mal* (1857). Hindren på den svenske Baudelaireforskarens väg är många; det allra främsta översättningsproblematiken. Originallets effekter uppstår bland annat i kollisionen mellan klassicistiska former, exempelvis retoriskt perfekta alexandriner, och motiv från det moderna pulserande pariserlivets gator, passager, teatrar, budoirer och så kallade glädjehus. Till och med välrenommerade översättare som Ingvar Björkeson slätar ängsligt över stilbrott och kontraster för att inte snubbla och den ”frisson nouveau” som Victor Hugo beskriver vid mötet med originalet ersätts nog mest av förbryllningens rynkor i pannan. Dikt, i synnerhet romantisk och symbolistisk poesi, skapas av klang och rytm, det vill säga av det som försvinner i översättning, varför många akademiska lärare hellre utgår från original med prosaparafraas än översättning med bouquet av mellanmjölk. En annan svårighet har sin rot i erotikerna i *Les Fleurs du Mal*. Den 1857 kontroversiella kvinnliga homosexualiteten accepteras förvisso sedan länge och det går att argumentera

för att Baudelaire var en föregångare genom att skildra sådan kvinnlig erotik. Däremot har de flesta läsare svårt för hans skildringar av sado-masochism och få av oss skulle känna lustfyllt välbehag vid tanken på att grannen hugger huvudet av sin älskarinna.

Konsekvensen blir att vi antingen likt Walter Benjamin studerar passageras iakttagande flannör eller följer de poesihistoriska linjerna från Guy Michauds *Le message poétique du symbolisme* (1947) – som Tenggarnt inte refererar till – eller Hugo Friedrichs *Die Struktur der modernen Lyrik* (1966) – som Tenggarnt faktiskt refererar till – och fokuserar den Baudelaire som är symbolismens och därmed modernismens föregångare. Detta är också den väg Kjell Espmark valt i sitt standardverk *Att översätta själen* (1975).

Den komplexe Baudelaire innehåller tre kapitel, ”Motiven”, ”Kompositionen” och ”Svenska buketter”, inledning, avslutning samt engelsk summary. Två av de knutpunkter författaren regelbundet återkommer till är rättegången 1857, samma år som *Madame Bovary* åtalades och frikändes och politiken hos Baudelaire. När sex dikter förbjöds hade detta givetvis konsekvenser för diktsamlingens struktur som helhet. Juridiken spelar därför en roll även när det gäller det filologiska problemet att avgöra vilken upplaga av *Les Fleurs du Mal* vi skall betrakta som original – 1857 års stympade, 1861 års utvidgade eller Banvilles och Asselineaus posthuma 1868, och hur förhåller vi oss till de redan 1864 publicerade sex censurföremålen?

Den förhoppning läsaren får av Tenggarnts inledningsrader där Gustave Bourdins negativa recension i *Le Figaro* återopas, där diktboken betraktas som ”monoton, ruten, sjuklig, avskyvärd, vedervärdig, motbjudande och äcklig” (s. 7), infrias dock icke. Vilken var den kulturella kontexten? Kritikens normer? Annan förargelseväckande poesi? Det ligger nära till hands att önska sig en bred kulturhistorisk exposé över 1850-talets litterära normvärld. Tenggarnt medger att Baudelaire inte uttryckte ”åsikter

i sakpolitiska frågor” eller tog ”direkt ställning i stora ideologiska sammanhang” (s. 11). Lika fullt söker han ’rädda’ Baudelaire som politisk diktare genom att hänvisa till Jacques Rancière, som menar att litteraturens ”politiska funktion är ytterst att upprätthålla en differentierad och nyanserad bild av det gemensamma” (s. 10). Jag kan inte se att detta, tillämpat på äldre litteratur, blir något annat än ordvrängning. Vilken kvalitetslitteratur upprätthåller inte en nyanserad bild? Medan Adornos negativa dialektik och Deleuzes tankar om ”mindre litteratur” faktiskt markerar exempelvis Franz Kafkas politiska relevans, tenderar Rancières breda politikbegrepp snarare att göra den klassiska litteraturen uddlös. Vore det skamligt om Baudelairens diktning – i motsats till exempelvis Shakespeares krönikespel eller Balzacs romaner – inte vore politisk? Tenggarnts bok ger i inledningen det intrycket, men i analyserna blir Rancière lyckligtvis mer perifer.

Det drygt åttiosidiga första kapitlet ägnas som nämnts de baudelaireiska motiven, som Tenggarnt dels hakar fast vid Rancière, dels vid rättegången, i synnerhet försvarsadvokaten Chaix d’Est-Anges försvarstal, där denne håller med åklagaren om att Baudelairens diktverk skapar negativa känslor hos läsaren, men framhäver att detta är en kvalitet: det handlar om att beskriva verkligheten som den är. Det okända, det vill säga det fattiga slitna, Paris, den sociala moderniteten, samhällets etniska mångfald, den psykologiska moderniteten (inbegripet diktjagets inre konflikter samt det mänskliga psykets mindre smickrande sidor) och upproret, särskilt upproret mot tillvaron, satanismen och den så kallade sexuella dekadensen, är de motiv som Tenggarnt med referenser till Walter Benjamin, John E. Jackson och Antoine Compagnon lyfter fram. Diker citeras och parafraseras men så mycket längre kommer vi inte i detta kapitel som utmynnar i en aperçu över Marilyn Mansons, Rolling Stones och andra populärkulturella försök att

återupprepa Baudelaires provokationer, vilket som bekant (häri håller man med Tenngart) visat sig vara omöjligt.

Betydligt mer givande är Tenngarts andra kapitel som rör kompositionen. Här behandlas inramningar och kognitiva ramar, begreppsintegrering, kärlekens sidor och komplexitet som livshållning. Även här tar Tenngart stöd i Chaix d'Est-Ange och tesen är att *Les Fleurs du Mal* är en estetiskt genomtänkt konstruktion, i romantikens tradition, där tematiska relationer mellan dikter byggs upp inne i diktsamlingen. Skilda röster riktade till skilda adressater uttalar sig som i ett skådespel. Tenngart visar med framgång dikternas komplexitet, bland annat genom från konstvetenskapen hämtade termer som "ram" och "inramning". Men frågan är hur väl konstruktionsargumentet håller. Även om Baudelaire vare sig som person eller implicit författare skulle stå bakom allt som yttras i *Les Fleurs du Mal*, finns ju fortfarande texterna kvar och provocerar. Precis som Atterboms "Liljan" såväl kan läsas som en dikt i *Blommorna* som en enskild text kan naturligtvis "Till en som är alltför glad" eller "En martyr" läsas utanför sin kontext.

I avsnittet om begreppsutredning belyses exempelvis den latent kontrasten mellan "fleurs" och "mal", som integreras i titeln och, framhåller Tenngart, skönhetens absoluta motsats är snarare "liv" än "död" (s. 139). Den från kognitionspsykologin hämtade termen "begreppsintegrering" röjer kanske inte ny mark i Baudelaireforskningen, men den är ytterst effektiv för att gestalta ett sammanhang mellan spänningar och överensstämmelser i diktsamlingen. I avsnittet "Komplexitet som livshållning" får vi en diskussion mellan Tenngart och föregångare med olika inriktning som Per Buvik (som lyft fram metafysiska och katolska drag i diktsamlingen), Marcel Ruff, Jean-Paul Sartre (som betonar det självbiografiska), men en subtil närkamp som kampen mellan Jaufé och Laurent Jenny i den förstnämnda

ovannämnda Spleenartikel lyser helt med sin frånvaro. Jämförelsen mellan Baudelaire och Wordsworth är lovvärd, men kunde ha drivits betydligt längre än som här sker.

Fyrtio sidor i boken ägnas de svenska översättningarna. Tidiga översättningar som Axel Cedercrutz och Emil Kléen skärskådas under rubriken "En dekadent bland dekadenter", till stora delar i Christina Sjöblads efterföljd. Ännu på 1920-talet dominerar livströtthet, esteticism och tankeflykt mot artificiella paradiser, med andra ord en mild dekadens utan inslag av sexuell perversion. På 1930-talet lyfts diktsamlingens realistiska samband fram (ehuru Tenngarts association till folkhemmets förorter må te sig alltför vild) och småningom blir Baudelaire för Bertil Malmberg på 1940-talet en föregångare till modernismens poesi och poetologi.

Först 1965 ges en helhetsbild av diktsamlingen, dels i Erik Gambys antologi *Ondskans blommor*, som består av tidigare tryckta översättningar ofta gjorda av svenska poeter, dels genom Nils Bringfelts hårt kritiserade översättning av hela 1861 års version av *Les Fleurs du Mal*, sist utgiven i rättad och reviderad form 1978. Avslutningsvis diskuterar Tenngart Ingvar Björkesons uppmärksammade tolkning från 1986, som dock icke är fullständig. Icke ens här uppträder Baudelaires misogyni, exotistiska och perverst sexuella dikter i svensk språkdräkt. Är detta egentligen något att förvånas över?

För den Baudelaireentusiast som behärskar franska och är insatt i debatten må Tenngarts bok synas enkel och bunden vid det redan kända och självklara, men för den som inte behärskar Baudelaires språk har den ett stort värde genom att förmedla det komplexa i diktarens verk till en nutida publik. Dessutom behöver vi alla påminnas om att såväl advokaten Chaix d'Est-Ange som Baudelaires samtida kollega Barbey d'Aureville var långt mer framsynta än vi trott.

Roland Lysell

ULF OLSSON

SILENCE AND SUBJECT IN MODERN LITERATURE. SPOKEN VIOLENCE

Basingstoke & New York: Palgrave
MacMillan, 2013, 216 s.

Grundidén i Ulf Olssons bok *Silence and Subject in Modern Literature* är att det finns en våldsamt i själva språket, och att det är detta våld som formar subjekt. Denna idé utvecklas teoretiskt i bokens första kapitel, för att sedan prövas i sju litterära studier. Att boken på det viset tar både teorin och de litterära objekten på lika stort allvar, att den inte ger någon av sidorna prioritet utan snarare avläser vad som händer i mötet mellan de teoretiska utgångspunkterna och de valda exemplen, hör till dess stora förtjänster. Det förhållningssättet gör *Silence and Subject in Modern Literature* till en djärv och inspirerande bok: Olsson drar sig inte för att driva teser; han garderar sig inte i onödan och fastnar inte i småttigheter. Därmed inbjuder hans bok också till invändningar. Efterhand blir mina frågetecken i marginalen ganska många – inte nödvändigtvis för att det som står är felaktigt, utan för att resonemangen är anspråksfulla, begreppen stora, frågorna viktiga.

Att i en recension göra reda för hela innehållet i *Silence and Subject in Modern Literature* är svårt. Teoretiskt lutar den sig i första hand mot Michel Foucaults idéer om makt och subjektivitet, men även Giorgio Agamben, Roland Barthes och Michail Bachtin spelar viktiga roller. De litterära exemplen är hämtade från relativt kanoniserade västerländska författarskap från 1800- och 1900-talet: Jane Austen, Herman Melville, Robert Musil, Witold Gombrowicz, August Strindberg, Albert Camus, Samuel Beckett, Harold Pinter, Marguerite Duras, Peter Handke. Om det är några namn som sticker ut så är det de båda kriminalförfattarna Ian Rankin och Thomas Harris.

Även om man naturligtvis inte ska lasta

Olsson för det, så illustrerar detta urval i någon mån en problematisk konsekvens av det internationaliseringskrav dagens forskning är underställd: vill man nå ut i det ”internationella” (det vill säga anglosaxiska) kretsloppet så får man lov att hålla sig till dess kanon. Svensk litteratur? Ok, Strindberg kan väl få vara med på ett hörn då...

Bokens prägel är essäistisk, i den bemärkelsen att diskussionen konsekvent går direkt till saken: verken, texten, problemen. Vad som därmed möjligen offras är dels omsorgsfulla kontextualiseringar, dels en mer solid förankring i sekundärlitteraturen kring de enskilda författarskapen. I läsningen av Musil saknar jag exempelvis Stefan Jonssons *Subject Without Nation. Robert Musil and the History of Modern Identity*. Inte för att man måste redovisa allt som skrivits om Musil, utan för att Jonssons analys av Musils subjekt hade kunnat stärka Olssons analys.

De olika studierna är relativt oavhängiga av varandra, men som Olsson själv konstaterar finns det en tendens till en övergripande berättelse i boken, en bild av en historisk utveckling ”where literature slowly becomes more and more turned towards silence, invaded by it, and trying to exploit it in ways impossible before” (s. 32). Citatet kan tjäna som ingång till några av de kritiska frågor Olssons bok väcker: hur ska man förstå formuleringen om att litteraturen i allt högre grad har vänt sig mot tystnaden? Även om det spontant är lätt att hålla med – visst är tystnaden större hos Beckett, och Duras, än hos låt säga Cervantes och Balzac? – är en högst trivial invändning nödvändig: är inte all skriftlig litteratur per definition tyst? Till skillnad från teatern eller musiken är litteraturen, i sin nedskrivna form, ingen ljudande konstform. För att Olssons citerade påstående ovan, liksom hans övergripande teser, ska ha någon mening måste de alltså förstås antingen mer metaforiskt (tystnad som avsaknad av mening), eller på ett konkret innehållsligt plan. Det finns emellertid

en oklarhet på den här punkten: ibland syftar "silence" på en romangestalts beskrivna tiggande eller en tystnad markerad i texten (till exempel genom ordet "pause"); andra gånger är det fråga om tystnad i en mer överförd betydelse, som när det sägs att litteraturen kan generera en talande tystnad, att den rymmer en kamp mellan tal och tystnad, och liknande. Det är naturligtvis ett sätt att beskriva ett skeende som all litteratur inbegriper: trycksvårta formar sig till ord, det stumma genererar mening. Men är det inte i så fall snarare läsaren – det vill säga, tolkningen, kritiken, litteraturvetenskapen – som står för talet? Och är det verkligen en kamp eller ett tvingande det är fråga om? Vad jag menar är att det finns en viss brist på precision här, i det som är ett av bokens centrala begrepp.

Jag kan tänka mig att Olsson i någon mån skulle hålla med om det: glidningarna är en följd av den essäistiska strategin. Begreppen – som "silence", "violence" – får ett innehåll inte i första hand genom att definieras, utan genom mötena med olika litterära exempel. I huvudsak fungerar det bra, men det finns en tendens att läsningarna efterhand lutar sig mot de påståenden som skulle utredas. Teserna stelnar till sanningar: är språk våld? Språk är våld. Ett viktigt begrepp i den argumentationen är *anacrisis*: en dialog- eller förhörsteknik som går ut på att få någon att tala. "And the practising of *anacrisis* always opens up to violence" som Olsson vid ett tillfälle konstaterar. Det är inte svårt att hålla med, men fortsättningen av meningen är mer tillspetsad: "within it [*anacrisis*] lurks physical violence" (s. 129). Vad innebär det att det fysiska våldet lurar i språket? I en överförd bemärkelse är påståendet rimligt (förhör kan i vissa sammanhang *leda till* eller *kombineras med* fysiskt våld), men finns det inte goda skäl, i synnerhet analytiska, att upprätthålla gränsen mellan språk och våld? Skulle man inte rent av kunna se språk och fysiskt våld som inkompatibla? Olsson går i den motsatta riktningen: till upprepade konstateranden att språk är våld,

att världens ordning är våldsam, att det fysiska våldet finns i språket, och så vidare. Det jag vänder mig mot i det synsättet är idealismen: det finns, menar jag, ett underskott på materialitet i Olssons diskussioner. Problemet med att hävda att språk är våld är att det riskerar att relativisera eller osynliggöra det våld som inte är språkligt. Att förstå våld som något språkligt ger oss kanske en bättre förståelse av hur språk fungerar. Däremot ger det knappast en bättre förståelse av hur våld fungerar.

Men att det finns en språklig slagsida i boken är nu inte så konstigt – språket, språkets våldsamhet, är dess ämne. Likväl får jag lust att citera Karen Barad: "Language has been granted too much power." Denna invändning har bäring inte bara på synen på våldet, utan också vad gäller idén om subjektet som en effekt av språkligt våld. Subjektivitet konstitueras av språk, hävdar Olsson med Barthes; språket är subjektets möjlighetsbetingelse. Det ligger naturligtvis mycket i det, men påståendet väcker också en mängd följdfrågor: om subjektivitet är något rent språkligt, hur ska vi då förstå kroppslighet, biologi, natur, materialitet? Vad med svält, sjukdomar, fysiskt lidande, sexualitet, åldrande, sinnesförmimmelser, gester, utseendefixering...? Vad jag menar är att föreställningen om subjektet som språkligt konstituerat är omöjlig att upprätthålla om det språkliga inte vore medierat av något; det vill säga om subjektet inte på samma gång vore materiellt, fysiskt, köttsligt.

Följande kommentar, hämtad ur kapitlet om Austens *Mansfield Park*, förtydligar problemet: "Fanny endures this linguistic hell, along with the normalizing one at Mansfield Park; she endures its linguistic violence, its noise – and therefore is rewarded with becoming a subject." (s. 53) Det språkliga våldet gör, menar Olsson, indirekt Fanny till ett subjekt. Det finns en mängd snarlika iakttagelser i boken – det är just den här sortens subjektblivande och språkligt våld Olsson konsekvent spårar upp. Den

fråga som resonemanget väcker är vad ”Fanny”, i meningens början, i så fall är. *Vad* är detta som föregår det språkliga våldet, det som uthärdar, om det nu inte är ett subjekt?

Ett annat exempel: i diskussionen av Gombrowicz *Ivona, Princess of Burgundia*, skriver Olsson om Ivonas vägran att tala: ”in her refusal to speak and her apathetic response to any questions, she also refuses to become a subject. She does not ‘curtsy’, that is, she does not subordinate herself to an arbitrary order, but neither does she speak out for herself, she denies herself agency – and thereby she interrupts the circulation both of speech and power.” (s. 101) Jämfört med Fanny i *Mansfield Park* är resultatet alltså det motsatta, enligt Olsson: Ivona vägrar att bli subjekt. Kommentaren väcker emellertid ändå samma undran som det förra citatet: *vad* är detta som vägrar, om det inte är ett subjekt? Ligger det inte en självmotsägelse redan i formuleringen ”she denies herself agency”? Vad jag menar är att Olsson i sina läsningar stänger dörren till en agens, ett görande som föregår det erkända subjektet.

På så vis finns det något underförstått i dessa läsningar som påminner om Kants upplysningsideal om att träda ut ur sin omyndighet, om Mills fria individ, eller för den delen om Beauvoirs manliga fria subjekt: subjekt är något man kan bli – genom språk, upplysning, utveckling. Olsson visar framgångsrikt upp det tvingande och ”våldsamma” i detta subjektblivande, men det hindrar inte att det finns spår av en traditionellt liberal syn på vad ett subjekt är i hans egen analys. Liberalismen har alltid gjort agensen till något exklusivt för individen. Ett problem med denna agens är att den kräver någon annans svaghet eller passivitet för att överhuvudtaget komma till stånd. Mot den bakgrunden menar jag att den subjektivitet Olsson rör sig med skulle behöva dekonstrueras, kompletteras, problematiseras. Kanske kan – eller måste – man tänka sig subjektivitet med utgångspunkt i passivitet, bräcklighet och

lidande, snarare än i förment handlingskraft, erkännande och språk.

Mina invändningar mot *Silence and Subject in Modern Literature* är som synes av diskutrande art. Frågan är, som jag ser det, inte huruvida jag har ”rätt” och Olsson ”fel”; frågan är om det är jag som kommer till boken med fel teoretiska utgångspunkter, eller om hans teoretiska perspektiv ibland stänger dörren för möjligheter som de samtidigt öppnar. Annorlunda uttryckt är denna recension inget annat än ett försök att tänka vidare längs några av de linjer *Silence and Subject in Modern Literature* avtäcker. Det är sällsynt med litteraturvetenskaplig forskning som är så inspirerande.

Anders Johansson

EVA HEGGESTAD, ANNA WILLIAMS
& ANN ÖHRBERG (RED.)

FÄLT I FÖRVANDLING. GENUSVETENSKAPLIG LITTERATURFORSKNING

Hedemora: Gidlunds förlag, 2013, 336 s.

Genusvetenskapen har haft ett omstörtande inflytande på de senaste decenniernas litteraturvetenskap. Men litteraturvetenskapen har också varit med om att forma genusvetenskapen. Hur ser då förhållandet mellan, och kombinationen av, dessa vetenskapsgrenar ut idag? Med avstamp i konferensen ”Fält i förvandling” i Uppsala 2011 har redaktörerna Eva Heggstad, Anna Williams och Ann Öhrberg sammanställt en uppdaterad positionsbeskrivning av nuläget i den genusinriktade litteraturvetenskapen. Antologin kretsar både kring frågor om historieskrivning och om nyorientering. Ledordet är ”tradition och förnyelse i produktiv förening”.

Bokens omslag, en detalj av en jugendlitografi av Hans Christiansen, sammanfattar snillrikt fältet. Det föreställer Venus i Paul Verlaines dikt, som strosar bland vallmo. Men

hela bilden visas inte, bara gudinnans plockande hand. Bildens flödande granngula solsken och nakna kvinnokropp har skurits bort. Det är en träffande sinnebild för forskningsområdet, då den anspelar på hur genus gestaltas i konsten, vem som är aktör och vem som finns i marginalen. Sådana frågeställningar genomsyrar också antologins tjugofem bidrag. Är vi i första hand genusforskare eller litteraturvetare? är en kärnfråga – och vad innebär det i så fall?

Vid en första anblick kan det verka som om redaktörerna låtit alla blommor blomma. Men den inre dynamik som redigerats fram gör faktiskt rättvisa åt de vitt skilda skeden och inriktningar som finns på fältet. Redaktörerna inleder med Susans Gubars internationella lägesbeskrivning *Critical condition* (2000) för att peka på att det efter nära ett halvsekel av genusstudier inom litteraturvetenskapen är dags för att sammanfatta, ifrågasätta och granska vägval. Antologin är indelad i sju underavdelningar: *Att skriva historia, Teorins vägar, Biografin och självbiografin, Förhandlingar om kön och kärlek, Läsning och läsaren, Flickor & Pojkar, Vadan och varthän?* Bredd och uppslagsrikedom råder det således inte brist på.

Den svenska litteraturvetenskapens genisläsningar är differentierade och granskar allt från författarskap och texter till litterära fält och institutioner. Redaktörerna har visioner om ett större nordiskt samarbete kring genusvetenskaplig litteraturvetenskap. Ett gott exempel på nordiskt nätverkande är Eva Söderbergs bidrag om flickforskningsnätverket *Flickforsk!*, som dessutom sätter fokus på flickan som analytisk och estetisk kategori. Att förhålla sig till den feministiska kanon inom litteraturvetenskapen kan vara ett finstilt projekt, vilket framgår när Söderberg berättar att utropstecknet i nätverkets namn alluderar på Karin Westman-Bergs *Gråt inte – Forska!* (1979) och på motsvarande sätt är ett forskningsimperativ.

Birgitta Holm tecknar i sin välformulerade essä de historiska perspektiven då hon vittnar

om bristen på kvinnors närvaro vid universitetet för sextio år sedan. Genom den personliga akademiska genealogin – det personliga som historieskrivning – visar hon både på fältets initiala svårigheter och på euforiska landvinningar med utblickar mot dagsläget. Hon påtalar hur genomgripande förändringen är och hur genusperspektivet får fäste i estetik, ekonomi, aktivism, yrkesroller och vänskapsrelationer. Det här är ett vittnesmål som många som varit med om och fortfarande är med om att omtolka och omforma litteraturvetenskapen kan spegla sig i. En handfast beskrivning erbjuder Anna Nordenstam som går till arkiven och granskar vetenskapen som praktik för att visa hur Karin Westman-Berg organiserade sitt legendariska könsrollsseminarium i Uppsala, hur publikationer kom till samt hur disciplinen småningom integrerades i allmänlitteraturvetenskapen. Nordenstam utgår från pengars och platser betydelse och visar på legitimeringsprocesser då hon granskar institutioner.

Också Lisbeth Larsson reflekterar över förskjutningar inom området och påminner om att ett forskningsområde alltid måste gå i dialog med sin upprinnelse. Har genusvetenskap integrerats och normaliserats, sugits upp och internaliserats i litteraturvetenskapen? Vad talar för ett fält i fältet? är frågor hon ställer. Nyckelord som innovation, risk, tvärvetenskaplighet och internationalisering har enligt Larsson bidragit till vitaliseringen av litteraturvetenskapen. Genusperspektivet är enligt henne ett omistligt, revolutionerande bidrag, som efterhand preciseras och kompletteras. En utmaning är att hålla den normkritiska litteraturvetenskapliga läsningens möjligheter aktuella även utanför det egna verksamhetsområdet.

Anna Bohlin står för den yngre forskarens röst. Hon tar Gilbert och Gubars klassiska feministiska Snövit-läsning som utgångspunkt för sin essä och belyser dagens situation genom sin historia. Till skillnad från pionjärerna

har hon formats av en akademi av kvinnliga förebilder. Ändå är genuslitteraturvetarens karriärval ett val med förhinder. Det dubbla osynliggörandet, dels som litteraturvetare, dels som genusvetare, drabbar lätt då det gäller forskningsmedel och tjänster, inte minst i tider av åtstramning. Claudia Lindén påtalar i sin text att feminismens egen historieskrivning är en blind fläck. Risker för att beskriva fältet i termer av en utveckling från ett naivt förflutet, 70-talets essentialism, till 90-talets identitetskritik är överhängande. Lindén, som genomlyser hur temporala metaforer som "brott", "förlust" och "vändning" kommer i bruk, exemplifierar bland annat med Ebba Witt-Brattströms uttalande om feminismens kris: "en historiskt sett unik ovilja att förstå och lära av historien", som hon anser präglar dagens unga feminister. Aktören på fältet är numera enligt Witt-Brattström en karriärstisk mediefeminist och aktivismen har blivit klickism på sociala medier. Lindén tolkar sådan retorik som ett tydligt tecken på ett förlustscenario. De polariserade ståndpunkterna visar på ett akut behov av en problematisering av genusforskningens utveckling.

En stor del av behållningen med antologin är den rika metodvariationen och de vassa teoretiska perspektiv som bär upp essäerna, som presenteras förtätat och ger smakprov på frågeställningar och forskningsmöjligheter. Exempelvis skriver Kristina Fjelkestam slagkraftigt om olika "vändningar", som den estetiska och materialistiska, och vad dessa innebär för litteraturvetenskapen. Enligt henne framstår texttyper härmed som kuggar i ett ideologiskt maskineri där politiska och estetiska frågeställningar samverkar och kan leda till nyläsningar av tidigare epoker. Ann-Sofie Lönnngrens omskakande transanalys av Birgitta Trotzig's novell "Flickan och fjärilen" från *I Kejsarens tid* (1975), som handlar om flickan som inte vill gifta sig och förvandlas till en puppa, blottar hur styrande normativt tänkande är för litteraturfors-

karen. Lönnngrens tolkning är så annorlunda att den först ter sig orimlig. Sedan framstår den som omruskande eftersom den bidrar med en helt ny och oväntad läsning. Lönnngren läser alltså kortnovellen ytterst konkret och i en mycket oväntad kontext, men en stor del av behållningen är den metadiskussion hon flikar in där hon belyser premisserna för att läsningen först framstår som så orimlig. Maria Karlssons arkivstudier visar att Selma Lagerlöf-forskningen kan breddas och rentav generera en ny syn på den manliga läsaren, som känslösam och sentimental. Antologin identifierar också oskrivna fält, som då Åsa Arping tecknar konturerna av en kvinnornas kritikhistoria, en viktig men än så länge ouppmärksam del av litteraturforskningen.

Nationalitet stiger fram som något nödvändigt att förhålla sig till i flera bidrag. Annika Olssons användbara reflektioner om osynliggjord nationell tillhörighet i litteraturhistoriska verk belyser på ett bra sätt hur olika intersektionella kategorier kan skapa nyordningar i kanon. Helena Wahlström å sin sida frågar sig hur kategorin "svensk" passar in på hennes forskning om amerikansk litteratur där hon diskuterar *domofobi*, det vill säga mäns flykt från hemsfären, och tänkt genusstabilitet. Är det materialet eller forskningsgemenskapen som har nationell karaktär?

Avslutningsvis får några etablerade röster tycka till. Ebba Witt-Brattström ifrågasätter, föga överraskande, nyorienteringarnas relevans, men argumenten hade fått mer tyngd om texten bjudit på fler konkreta exempel på så kallade irrfärder inom det genusvetenskapliga. Witt-Brattström frågar sig om det ursprungliga vetenskapliga opproret nu stagnerat och söker bekräftelse i mainstreamteori, samt vad som då händer med genuslitteraturvetaren. En norsk blick på fältet ger Christine Hamm som ställer den avrundande frågan om hur litteraturvetenskapens fortsatta bidrag till genusforskningen kan se ut. Det är en uppfordrande fråga som

påminner om litteraturvetenskapens räckvidd, som producent av perspektiv och som metodiskt berikande med sina textnära och kontextualiserande grepp.

Genusforskningen är utan tvekan det mest omtumlande som skett inom litteraturvetenskapen under de senaste decennierna. Med den kom ett stärkt metaperspektiv, omläsningar, nyorienteringar och kanonrevideringar. Precis allt sattes under lupp: läsningar, begrepp, historieskrivning. Att det nu är dags att skriva genuslitteraturvetenskapens historia är motiverat. Omslagsbilden sammanfattar den genusinriktade litteraturvetenskapens svårigheter. Kvinnokroppen som den framställts i ord och bild av manliga konstnärer är bortskuren, men med den också en del av färgprakten. Kvar finns aktören, handen som plockar och det vajande fältet av blommande blommor: ett blomstrandeforskningsfält.

Maria Österlund

MARTIN HÄGGLUND

**DYING FOR TIME. PROUST,
WOOLF, NABOKOV**

Cambridge: Harvard University Press,
2012, 197 s.

En av de mest berömda och omskrivna pas-sagera ur Marcel Prousts *På spaning efter den tid som flytt* (1913–1927) återfinns i första voly-men, då Charles Swann hemma hos Madame de Saint-Euverte hör tonerna ur kompositören Vinteuils sonat och kastas tillbaka till den tid då han fortfarande var tillsammans med Odette. När fiolerna klättrar i tonhöjden är det som om Odettes gestalt stigit in i rummet, och alltmedan musiken fortskrider omvandlas sceneriet omkring Swann, luften dallrar plötsligt av minnesbilder: ”åskregnen som föll så ofta den våren; de iskalla hemfärderna i vagnen, i månskenet – alla maskorna i det nät av

tankevanor, av årstids- och väderleksintryck, av själva hudens förnimmelser, som utbredd sig över en lång rad av veckor och nu åter slöt sig om hans kropp.” (*På spaning efter den tid som flytt. D. 1. Swanns värld*, övers. Gunnel Vallquist, Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1993, s. 401f.) Den svunna tidens textur återges Swann med oförminskad styrka, om än för en kort stund, genom den musikslinga han omedvetet lagrat i sitt minne, tätt sammanvävd med minnet av den forna kärleken Odette.

Det ofrivilliga erinrandet väcker till liv känslor av förälskelse och lycka, men innebär också en smärtsam exponering av den temporal skillnad som skiljer minnets tid från nuet. Genom erinrandet ställs Swanns forna jag i relation till det närvarande, och med det forna jagets ögon ser han plötsligt i sig själv en ”miserabel figur”, vilken väcker sorg och medömkan – en medömkan som emellertid strax därefter följs av omvänd avundsjuka på det jag som en gång ägde Odettes kärlek. Dessa våldsamma återerindringsprocesser och dubbelexponeringar återkommer genom hela *På spaning efter den tid som flytt* – berömda litterära gestaltningar av jagets komplexa temporalitet. För Swann är det ofrivilliga erinrandet djupt ambivalent; det innebär inte bara hopp om det förflutnas bevarande in i framtiden genom minnet, utan också ett hot om att utsättas för smärtsamma känslor av förlust.

Om denna begärets klyvning mellan njutning och smärta, mellan kvarhållandets ansats och den ständigt hotande förlusten, skriver Martin Hägglund i sin senaste bok *Dying for Time. Proust, Woolf, Nabokov*. Det är teman som i litteraturen ges sina kanske mest klar-synta gestaltningar hos just Proust. Proust åskådliggör i denna passage, enligt Hägglund, hur viljan att hålla kvar det älskade objektet genom minnet är tätt och ofrånkomligt sammanvävd med hotet om utplåning. Men också hur själva möjligheten för det begärda objektet att gå förlorat är vad som i första hand gör

det åtråvärt och dyrbart. Detta oavsett om det handlar om en person, en tidsperiod, eller så relationen till det egna jaget.

På samma sätt är själva den flyktiga tiden det som möjliggör minnets fortlevnad i rummet, samtidigt som det omöjliggör någontings oantastlighet och oföränderlighet. Denna förståelse ekar av Jacques Derridas uppfattning om tidens och rummets beroendeförhållande, uttryckt som rummets tidsblivande och tidens rumsblivande – det förra omöjliggörande att något kan vila i sig själv och det senare möjliggörande minnets inskription i form av ett rumsligt spår. Bara genom en tidslig, och därmed korrumperbar, inskription är det förflutnas bevarande för framtiden möjligt. Swann präglas således både av sitt kronofiliska begär att hålla kvar den tid som flytt och den kronofobiska rädslan för den egna glömskan. För Hägglund är både begäret efter det ändliga och rädslan för dess utplåning ett resultat av samma tidslighetsprincip som föregår varje erfarenhet. Swanns filiska–fobiska komplex, så som det gestaltas i sekvensen med Vinteuils sonat, kan alltså sägas vara en talande trop för erfarenhetens och begärets primära villkor. För att förstå begärets dubbla bindning myntar Hägglund begreppet *kronolibido*.

Tankestrukturen är inte ny för den som läst Martin Hägglund tidigare. Resonemangen känns igen från de tidigare böckerna, den på svenska utgivna *Kronofobi. Essäer om tid och ändlighet* (2002) och *Radical Atheism. Derrida and the Time of Life* (2008), doktorsavhandlingen från Harvard. I bägge låter Hägglund ett omtänkande av tidens konstitution – med teoretiska verktyg hämtade framförallt från Derrida – omförhandla förståelsen av erfarenheten och begäret. När Hägglund nu återkommer till frågan om tiden i *Dying for Time* är det förvisso med en än mer vässad teoretisk begreppsapparat, men med samma dekonstruktiva tidsfilosofi som från tidigare forskning. Och om *Radical Atheism* var ett mer renodlat teoretiskt

verk, har *Dying for Time* förutom ett komprimerat teoretiskt kapitel också stora litteraturvetenskapliga anspråk. Genom närläsningar av tre av modernismens giganter – Marcel Proust, Virginia Woolf och Vladimir Nabokov – visar Hägglund inte bara hur de modernistiska texterna iscensätter en djupgående reflektion över begärets och tidens natur, utan han går också i skarp polemik med tidigare uttolkare och kanoniserad reception.

Vad är då ett kronolibidiskt begär? Hägglund börjar sin undersökning i den platonska begärsteorin, för vilken kärlekens mål är den eviga själens uppgående i det odödliga tillståndet i idéernas värld. Trots sekler av kritisk reception vidhänger denna tanke om begärets strävan efter det eviga, enligt Hägglund, de metafysiska problemformuleringarna fram till modern tid, och kommer till uttryck hos såväl psykoanalysens fäder Sigmund Freud och Jacques Lacan som den moderna romankonstens litteraturvetenskapliga uttolkare. Detta platonska axiom får enligt Hägglund två huvudsakliga konsekvenser: för det första förstås begäret som ett begär efter det som är *i sig*, för det andra förstås det som inte är i sig som en *brist*.

I den lacanska begreppsapparaten tar sig denna ontologi uttryck i föreställningen om Tinget, menar Hägglund. I Lacans psykoanalytiska begärsteori – som inom den moderna litteraturvetenskapen torde vara den mest inflytelserika – förstås Tinget som det tillstånd av tidlös fullkomlighet då alla begär har stillats. Det är ett imaginärt ideal som inget objekt i verkligheten kan motsvara, men mot vilket begäret likväl ständigt strävar. Det tidsliga varat förutsätts hos Lacan vara en brist subjektet vill övervinna, och begäret läses som ett svar på denna ontologiska brist.

Kritiken av bristontologin återfinns hos både Derrida och Gilles Deleuze, men får hos Hägglund en lika enkel som övertygande alternativ modell i teorin om kronolibidot. I motsats till den psykoanalytiska traditionen argumenterar

Hägglund för att allt vi begär är tidsligt. Endast till det som kan förloras kan vi binda vårt begär, eftersom själva dess ändlighet gör det både möjligt och åtråvärt. Den lacanska föreställningen om ett idealiskt ursprungstillstånd är ett mytiskt arv från den västerländska metafysiska traditionen sedan Platons *Gästabudet*, hävdar Hägglund, men menar att psykoanalysens stora förtjänst däremot är att ha visat att begärets ständiga förskjutning är irreducibel, att det ständigt söker sig till nya föremål utan att någonsin kunna tillfredsställas. Begäret uppstår ur insikten att allt man älskar kan negeras – ja, rentav negeras i samma sekund som det framträder. "Without the chronophobic apprehension of the threat of destruction there would be no chronophilic desire to preserve anything" (s. 186.), skriver Hägglund och begreppsli gör således begärets dubbla bindning till den tidslighet som föregår varje fantasi om ideal fullkomlighet eller evig förening.

Ur detta perspektiv tar Hägglund sig sedan an de litterära texterna. När en på förhand så intrikat utarbetad teori ska möta den litterära texten, är det inte utan risk för att litteraturen reduceras till bekräftande exempel på en tes som från början redan är stipulerad som premiss. "The thinking of chronolibido is not simply an extrinsic theory that I apply to the novels in question, but a set of insights that I derive from the texts themselves" (s. 18f.), skriver Hägglund i introduktionen. Samtidigt påpekar han upprepade gånger att de tidigare uttolkarnas idéer om transcendens och konstens tidlöshet – vilka han ger sig ut för att kritisera – ofta finner explicit stöd i de litterära texterna själva. Ibland finns det ofrånkomligen också någonting forcerat över läsningen, som i analyserna av det frysta ögonblickets estetik i Virginia Woolfs *To the Lighthouse* (1927), som traditionellt lästs som en figur för transcenderandet av tiden – inte minst i den inom Woolfforskningen så tongivande litteraturprofessorn Ann Banfields studier. I en förvisso rättfärdig

och rimlig polemik, härleder Hägglund sin slutsats mer ur sina egna på förhand givna teser om tiden och ändligheten, än genom en analys av den litterära textens struktur. Förmodligen ligger problemet i ämnets själva storlek och omfattning. Den kronolibidiska teorin är i själva verket så allomfattande – eftersom ingen mänsklig verksamhet kan undandra sig tidslighetens villkor – att vilket uttryck som helst av ett villigt öga kan läsas som en bekräftelse på dess teser.

Som tur är låter Hägglund sällan den enskilda textens särprägel överskuggas av viljan att föra de teoretiska poängerna i hamn. Bäst blir det när han härleder de kronolibidiska kunskaperna ur de litterära verkens mest textnära detaljer och låter de teoretiska insikterna förenas med den ömsinta närläsningens fingertoppskänslighet. I slutändan är *Dying for Time* framförallt knivskarp som ett filosofiskt verk, erbjudande ett radikalt och klarsynt omdefinierande av tidens och begärets konstitution. Men att det också är en viktig litteraturvetenskaplig skrift är uppenbart av redogörelserna för och vederläggningarna av de många tidigare läsningarna av de modernistiska verken – även från senare år – som alltjämt genomsyras av det platonska axiomet om tidlöshet.

Det är fascinerande att se hur Hägglund gendriver läsning efter läsning och ur de kanoniserade romanpassagerna härleder tolkningar i skarpt motsatsförhållande till tidigare uttolkare. Så blir exempelvis det ofrivilliga erinrandets figur hos Proust inte ett uttryck för en tidlös essens – som i Samuel Becketts berömda Prouststudie *Proust* (1931), eller i Georges Poulets och René Girards läsningar (från 1956 respektive 1977) – utan tvärtom ett iscensättande av jagets och erfarenhetens konstitutiva tidslighet: "While a past self is retrieved through involuntary memory, the one who remembers can never be identical to the one who is remembered" (s. 23). Upplevelsen accentuerar och intensifierar erfarenheten av tid, liksom jagets

oupphörliga transformation. Denna självtransformation skildras av Proust som en lika oundviklig som våldsamt process, vilket Häggglund härleder till tidslighetens villkor. Således åskådliggör det ofrivilliga erinrandet hos Proust livets och självtransformationens nödvändighet och fortskridande som en ”smärtsamt syntes mellan överlevnad och utplåning”. Marcells berömda ord ”De verkliga paradisen är de paradiser man förlorat” blir hos Häggglund till en kronolibidisk estetik, som belyser de jagets bindningar till det tidsliga varat, vilka både är källa till hennes njutningar och hennes smärta.

I läsningen av Vladimir Nabokovs *Ada or Ardor* (1969) etableras skrivakten som en figur för den kronolibidinala investeringen i överlevnad. I denna Nabokovs skildring av kärlekshistorien mellan Van och Ada Veen tematiseras minnet och skrivandet genom parets nedtecknande av den gemensamma självbiografi, vilken fortskrider, revideras och skrivs om, parallellt med att deras liv fortskrider. Häggglund visar hur skrivandet blir en kronolibidisk minnesstrategi sprungen ur begäret att fånga det som kan förloras, samtidigt som dess beroende av nedskrivningstekniker – vilka själva inte är undandragna tidens hot om utplåning – av Nabokov görs tydligt genom självbiografins lek med

många och avancerade tidslager. Minnets nödvändiga mediering genom en rumslig inskription gör att det aldrig kan separeras från hotet om glömska. Det är en klarsynt och raffinerad läsning av en roman där de kronolibidiska insikterna hämtas inte bara ur protagonisternas explicita reflektioner kring ändligheten, utan även ur iscensättningen av själva skrivakten.

Häggglunds dekonstruktiva tidsfilosofi är högintressant teoretiskt stoff som gör upp med såväl bristfetischering som representations-tänkande. Förhoppningsvis kommer framtida forskning att närmare undersöka de många och långtgående konsekvenser som kan dras från Häggglunds radikala och icke-teleologiska teoribygge, inte minst hur den kronolibidiska begärsteorin omvandlar vår förståelse av subjektivitet och agens. Men den användning Häggglunds filosofi får för litteraturen är tydlig redan här – grundligt transformerande de utgångspunkter med vilka vi alltför ofta läser modern romankonst. Med *Dying for Time* erbjuder vi ett kraftfullt verktyg att tänka om vad det innebär att vara en begärande och lidande människa, märkt av den tid som oupphörligt omvandlar henne.

Viola Bao

MEDVERKANDE

Viola Bao är masterstudent i litteraturvetenskap vid Köpenhamns universitet. Skriver litteraturkritik för *Kvällsposten*.

Amelie Björck är forskare i litteraturvetenskap samt koordinatör för temat ”Exploring the Animal Turn” vid Lunds universitet. Hon disputerade 2010 på avhandlingen *Höra hemma. Familj och social förändring i svensk radioserieteater från 1930-talet till 1990-talet*. I ett avslutat postdoc-projekt undersökte hon artdiskurser och umgänget mellan apor och människor i europeisk litteratur efter Darwin, med resultat publicerade i tidskrifterna *Edda*, *TFL*, *Barnboken* och *Kritik* (kommande). Hennes nuvarande projekt handlar om produktionsdjurens funktioner i samtidens litteratur och scenkonst. Hon är även medredaktör för kulturtidskriften *Glänta*.

Anna Bohlin är fil. dr i litteraturvetenskap. Har skrivit om Elin Wägner, Selma Lagerlöf, Klara Johanson och Fredrika Bremer. Nu verksam som forskare och lärare i Genusvetenskap vid Stockholms universitet.

Tatjana Brandt är doktorand i nordisk litteratur vid Helsingfors universitet och skriver på en artikelavhandling om Ann Jäderlunds och Agneta Enckells poesi. Hon är för tillfället anställd som forskare vid Svenska litteratursällskapet i Finland. Dessutom verkar hon som recensent för *Hufvudstadsbladet*, är ordförande för den ideella föreningen *Fria seminarier i litterär kritik* och har gett ut diktsamlingen *Roo* (2001). Hon har bland annat publicerat artiklarna ”Kroppen med de dubbla pulsarna. Karneval och tomrum i Ann Jäderlunds diktsamling *Snart går jag i sommaren ut*” i *TFL* (2011:1) samt ”På andra sidan språket. Revolt, tomrum och död i Agneta Enckells tre första diktsamlingar” i *Edda* (2012:3).

Lars Burman är överbibliotekarie vid Uppsala universitetsbibliotek och professor i litteraturvetenskap. Hans doktorsavhandling (1990) ägnades den svenska stormaktstidens sonett-diktning. Senare har han givit ut en rad vetenskapliga texteditioner, bl.a. verk av C. J. L. Almqvist. I *Tre Fruar och en mamsell* (1998), behandlade Burman dennes 1840-talsromaner. Han har varit prefekt vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala och var under flera år

föreståndare för dess avdelning för retorik. Han är sedan 2004 inspektor vid Värmlands nation. Lars Burman har publicerat flera arbeten om litterär och retorisk studentkultur, t.ex. boken *Eloquent Students* (2012) som året efter kom i svensk översättning.

Ingemar Haag är docent i litteraturvetenskap, verksam vid Mälardalens högskola. Han disputerade 1999 med avhandlingen *Det groteska. Kroppens språk och språkets kropp i svensk lyrisk modernism*, och publicerade 2011 boken *Att gnistra i sitt varas glans. Tankar om språkets föremålslighet och materialitet under 1900-talet*. Han arbetar för närvarande med ett VR-stött projekt kring självframställningar.

Moa Holmqvist är doktorand i litteraturvetenskap vid Uppsala universitet. Hon arbetar med en avhandling om svensk translitteraturhistoria 1800–1900. Avhandlingen behandlar framför allt verk av Lars Molin (Lasse-Maja), C. J. L. Almqvist och Aurora Ljungstedt.

Anders Johansson är docent i litteraturvetenskap, verksam vid Umeå universitet.

Stephan Larsen är lektor i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet. Hans specialområden är postkolonial litteratur i allmänhet och afrikansk i synnerhet.

Linus Ljungström är fil. kand. i litteraturvetenskap.

Roland Lysell är professor i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet och teaterkritiker.

Cecilia Petterson är fil. dr i litteraturvetenskap och verksam som lärare och forskare vid institutionen för litteratur, idéhistoria och religion vid Göteborgs universitet. Hon disputerade 2009 med en avhandling om hur minnet gestaltas i svensk 1990-talsprosa. Sedan disputationen har hon fortsatt att forska och skriva om minnet ur olika perspektiv samt inlett ett nytt forskningsprojekt om biblioterapi.

Maria Wahlström är fil. dr i litteraturvetenskap, verksam vid Stockholms universitet. Hon disputerade 2012 på avhandlingen *Jag är icke heller en. Den svenska dagboksromanen* och forskar för närvarande om barndomsskildringar och minnestrategier i litteraturen.

Marie Öhman är lektor i litteraturvetenskap vid Mälardalens högskola, där hon ingår i forskargruppen Ekokritiskt forum. Hon disputerade 2007 vid Örebro universitet med en avhandling om tematik och litterär gestaltning i Åsa Nelvins författarskap. Sedan dess har hon ägnat sig åt forskning om posthumanistiska perspektiv i skandinaviska samtidsromaner.

Maria Österlund är docent i nordisk litteratur vid Helsingfors universitet och verksam som universitetslärare i litteraturvetenskap vid Åbo Akademi. Hon disputerade 2005 på avhandlingen *Förklädda flickor. Könsöverskridning i 1980-talets svenska ungdomsroman*.

SKRIBENTINFORMATION

Vi välkomnar alla texter av litteraturvetenskapligt intresse. TFL är en refereegranskad tidskrift. Det innebär att alla artiklar som publiceras har blivit bedömda av anonyma fackgranskare. En artikel får bestå av högst 30 000 tecken (inklusive blanksteg och slutnoter). Texten ska vara så ren som möjligt (inga onödiga indrag). Noter ska utformas så att en separat litteraturförteckning inte behövs och numreras i löpande följd som slutnoter. Citat på andra språk än svenska och engelska bör översättas. Därutöver ska artikeln innehålla en engelsk summary på högst 300 ord. Summaryn ska avslutas med 3–5 engelska keywords.

Texter skickas via e-post som bifogade dokument. Filformatet bör vara ".doc" eller ".docx". Eventuella bilder, tabeller eller figurer bifogas på separat blad och i digital form (bildupplösning 300 dpi). Till artikeln fogar skribenten på separat papper även en kort beskrivning av sig själv, med namn, titel, ämnesområde, institutionstillhörighet, pågående forskning och eventuellt andra relevanta uppgifter.

PRENUMERATIONER & LÖSNUMMER

Ett år (fyra nummer): studerande 150 kr; privatpersoner 200 kr; institutioner 280 kr.
Enkelnummer 75 kr, dubbelnummer 125 kr. Nummer ur äldre årgångar (2003 och tidigare) 25 respektive 40 kr. Prenumerationer och lösnummer kan beställas via brev, telefon eller e-post: tfl@littvet.su.se

Plusgiro 63 90 65-2

IBAN: SE47 9500 0099 6034 0639 0652

BIC: NDEASESS.

TIDSKRIFT FÖR LITTERATURVETENSKAP 2014:1

**Lars Burman om Fredmans Sång N:o 28 och 1700-talets
disputationskultur**

Moa Holmqvist om Aurora Ljungstedt och författarskapets villkor

Linus Ljungström om transtextualitet i en novell av Tage Aurell

**Tatjana Brandt om Ann Jäderlunds tidiga poesi och relationen
mellan röst och jag**

Cecilia Pettersson om litteratur och läsning som terapi

**Marie Öhman, Amelie Björck och Ingemar Haag om
Donna Haraways "Manifesto for Cyborgs: Science, Technology,
and Socialist-Feminism in the 1980s" (1985)**

Recensioner av aktuell litteraturvetenskaplig forskning