

TFL TIDSKRIFT FÖR
LITTERATURVETENSKAP
2013:3-4

MASKULINITET

TIDSKRIFT FÖR LITTERATURVETENSKAP

REDAKTÖRER

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

TEMAANSVARIG

Magnus Öhrn

REDAKTION

Hedvig Härnsten (prenumerationsansvarig), Erik van Ooijen, Adam Wickberg Månsson (recensionsansvarig), Lydia Wistisen (kassör), Magnus Öhrn

REDAKTIONSRÅD

Redaktionsråd: Claes Ahlund (Åbo), Åsa Arping (Göteborg), Carin Franzén (Linköping), 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 Vetenskapsrådet

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 2013:3-4

- 3 FRÅN REDAKTIONEN
- 5 LYDIA WISTISEN
EN SÅNG OM TROJAS MURAR
En analys av maskulin identitet och utanförskap i tre samtida svenska förortsskildringar
- 17 INGER LITTBERGER CAISOU-ROUSSEAU
"OM JAG EJ FÅR GÅ MED BYXSOR KAN JAG INTE LEFVA"
Therese Andreas Bruce och kampen för en manlig identitet i 1800-talets Sverige
- 29 OLLE WIDHE
SOM POJKAR GÅR OCH STÅR
Läsning, maskulinitet och genre i Ossian Elgströms pojkböcker
- 45 RAGNI SVENSSON
EN OUTSIDER OCH EN GENTLEMAN
Mediala mytbilder av Bo Cavefors bokförlag
- 59 ANNA CAVALLIN
FÖRFATTARENS VÄLKLÄDDA LIK
En familjeförsörjares död på könskampens slagfält i August Strindbergs *Giftas*
- 75 MARIA JÖNSSON
HEMMET SOM POJKLAND
Relationellt subjektsblivande i Kerstin Thorvalls mellanåldersromaner
- 91 JAKOB STABERG
IRMAS INJEKTIONER
Psykiatrisk makt och kvinnligt motstånd i sekelskiftets patriarkala Wien
- 107 KRISTINA FJELKESTAM
"MÄN KAN INTE VÅLDTAS"?
Märta Tikkanen, Stieg Larsson och heteronormativitetens gränser
- 121 FORSLID, HELGASON, LARSSON, LENEMARK, OHLSSON & STEINER
ATT FÖRHANDLA LITTERÄRT VÄRDE
Sami Said och *Väldigt sällan fin*

- 135 ÖRJAN TORELL
**CARL LARSSON LÄSER ANNA MARIA LENNGREN UTAN
LITERARY TRANSFER**
Om litterär kompetens och personlig läsning
- 147 ANDERS ÖHMAN M.FL.
**HÖGSKOLEVERKETS UTVÄRDERING AV ÄMNET
LITTERATURVETENSKAP**
- 153 OMLÄSNING
MICHEL FOUCAULT, HISTOIRE DE LA SEXUALITÉ (1976–84)
Ulf Olsson, Johannes Björk, Moa Holmqvist
- 163 RECENSIONER
Roger Whitson & Jason Whittaker, *William Blake and the Digital Humanities*; Mats Malm, *Poesins röster*; Lars Burman, *Eloquent Students*; Martin Hellström (red.), *Tron är mitt lokalbatteri*; Miranda Landen, *Och nu börjar historien*; Anne Gry Haugland, *Naturen i ånden*; Ulf Olsson, *Språkmaskinen*; Anežka Kuzmičová, *Mental Imagery in the Experience of Literary Narrative*; Cecilia Åsberg, Martin Hultman & Francis Lee (red.), *Posthumanistiska nyckeltexter*; Wolfgang Ernst, *Digital Memory and the Archive*
- 197 MEDVERKANDE

FRÅN REDAKTIONEN

Maskulinitetsforskning är ett expansivt fält som än så länge genererat förhållandevis få litteraturvetenskapliga studier i Sverige. Årets sista *TFL* – ett 200-sidigt dubbelnummer – ägnas därför åt temat maskulinitet. I åtta artiklar utforskas pojkar och mäns olika skepnader, samt de berättelser, praktiker och rum som producerar dem.

Lydia Wistisen inleder med en analys av maskulinitet och identitet i tre moderna förtortsskildringar. Rummet står även i fokus i Maria Jönssons bidrag som behandlar hemmet som pojkländ i Kerstin Thorvalls mellanåldersböcker. Tre artikelförfattare närmar sig maskulinitetsproblematiken utifrån olika aktörer i det litterära kretsloppet. Ragni Svensson undersöker män som ger ut böcker med fokus på förläggaren Bo Cavefors, Anna Cavallin analyserar män som skriver i Strindbergs *Giftas* och Olle Widhe diskuterar pojkar som läser hos Ossian Elgström. Men maskulinitet berör förstås inte enbart män. Kvinnans roll för maskulinitetskonstruktionen i kretsarna kring Sigmund Freud fokuseras i Jakob Stabergs artikel, medan Inger Littberger Caisou-Rousseau diskuterar könsöverskridaren Therese Andreas Bruces kamp för en manlig identitet på 1800-talet. I Kristina Fjelkestams avslutande bidrag problematiseras våldtäktens implicita genuskodning i två berättelser om kvinnor som förvandlar sig till ”våldtäktsmän”.

Utöver temaartiklarna rymmer numret en undersökning om förhandlingen av litterärt värde genomförd av en forskargrupp vid Lunds och Göteborgs universitet, samt en begreppsutredning av ”literary transfer” av Örjan Torell. Artikelavdelningen avslutas med en rapport från Anders Öhman och de svenska ledamöterna i bedömargruppen vid Högskoleverkets utvärdering av ämnet litteraturvetenskap under 2012–2013.

Omläsning ägnas denna gång åt Michel Foucaults *Histoire de la sexualité* (1976–84). Ulf Olsson, Johannes Björk och Moa Holmqvist diskuterar olika aspekter av Foucaults verk och reflekterar över dess betydelse för litteraturvetenskapen – då och nu. Numret rundas av med recensioner av aktuell litteraturvetenskaplig forskning.

Vi vill rikta ett varmt tack till Magnus Öhrn som varit temaansvarig för detta nummer.

Maria Andersson & Per Anders Wiktorsson

EN SÅNG OM TROJAS MURAR

En analys av maskulin identitet och utanförskap i tre samtida svenska förortsskildringar

Det finns inget att göra i den här trista förorten, / det finns ingenting här för oss. / Nä, ursäkta jag överdrev litegrann, / vi kan ju supa, knarka och slåss. / För så har det alltid varit här ute, / ingen jävel har brytt sig om oss.¹

Texten är hämtad från den klassiska svenska punklåten ”We’re Only in it for the Drugs” från albumet med samma namn av gruppen Ebba Grön. Titel och text tecknar en bild av förorten och dess unga manliga innevånare, vilken nu kan sägas vara cementerad i vårt kollektiva medvetande. Året är 1979 och redan finns ett *alltid* med i bilden. De svenska förorterna har alltid upplevts som meningslösa, dess unga män har alltid haft tråkigt och de har alltid varit arga. De har också alltid på samma gång bejakat och bekämpat samhällets fördomar gentemot dem. Med förortsmotivet följer en viss typ av maskulinitet, vilken kan vara nog så svår att frigöra sig från. Påståendet ”We’re Only in it for the Drugs” bär till exempel på såväl inslag av ironi som av sanning. I ordet *alltid* vilar här framför allt en känsla av vanmakt, av vrede och i grunden kanske även av sorg.

Syftet med föreliggande artikel är att undersöka relationen mellan miljö och maskulin identitet i tre svenska texter från 2000-talet: Johannes Anyurus diktsamling *Det är bara*

gudarna som är nya (2003), Andrzej Tichýs debutroman *Sex liter luft* (2005) och Hassan Loo Sattarvandis *Still* (2007). Dessa tre texter utspelar sig i samma perifera förortsmiljö som Ebba Grön sjöng om nästan trettio år tidigare. Därtill skildrar de unga desillusionerade män i jakt på en identitet, grundad i annat än omvärldens fördomar. Mina frågor kretsar kring hur maskulinitet konstrueras utifrån en position av såväl socialt som rent geografiskt utanförskap. Hur tar man makten över en miljö, som i sig utgör en symbol för maktlöshet? Hur etablerar man en autonom identitet när de enda förebilderna är stereotyper skapade av andra?

EN ANNORLUNDA PLATS

Anledningen till att jag inledde med en text från 1970-talet är att man under denna period började skildra *betongförorten* som ett nytt urbant litterärt rum.² Med betongförort syftar jag på de socialt utsatta och ofta slitna höghusområden, vilka vi finner i utkanterna av alla våra större städer. I de urbana områden som byggdes under och strax före miljonprojekten etablerades en speciell förortsidentitet av unga arga män, likt medlemmarna i Ebba Grön.³

Sedan dess har avståndet mellan inner- och ytterstad bara vuxit, ekonomiskt, socialt, geografiskt och kanske även kulturellt. Temat för

”We’re Only in it for the Drugs” har i den samtida diskursen dragits till sin spets och de senaste tio åren även på allvar slagit igenom i vuxenlitterära sammanhang. I svensk ungdomskultur, musik och litteratur har betongförorten länge utgjort ett vanligt tema men det är först framemot 2000-talet som detsamma kan sägas om poesi och skönlitteratur för en äldre publik.⁴ *Det är bara gudarna som är nya*, *Sex liter luft* och *Still* är tre av många uppmärksammade verk, vilka laborerar med frågor om plats, makt och identitet i en kontext av betongförort.⁵

Identiteter opererar genom skillnad och konstrueras ofta i kontrast till allt man inte vill vara eller är. Varje tid och plats har sina egna skillnadsskapande villkor.⁶ Precis som alla andra sociala och kulturella kategorier måste maskulinitet förstås i plural och i relation till den specifika kontext inom vars ramar de konstrueras.⁷ Den annorlundahet som betongförorterna kommit att symbolisera kreerade nya skillnader och därmed också nya identiteter. Då platsen är en del av kontexten utgör den också en aktiv del i konstruktionen av jaget.⁸ Betongförorten determinerar, eller åtminstone uppmuntrar, sin egen typ av mansgestalter och narrativ.⁹

Alltsedan 1960-talet har betongförorterna framställts som avvikande i förhållande till det övriga samhället. De har fått spela rollen av ”symboliska annorlundaheter”, av tomma ytor på vilka resten av samhället kan projicera allt det som inte passar in.¹⁰ I sin artikel ”Betongförorten som tecken” beskriver etnologen Per-Markku Ristilampi hur vår syn på höghusområdena gradvist förändras under den senare hälften av 1900-talet. När man under 1960-talet började bygga miljonprogrammen var de annorlunda i den meningen att de representerade ett nytt och funktionellt välfärdsland, med andra ord en ”modern annorlundahet”. Under 1970-talet förändrades bilden till det sämre och samma områden fick nu symbolisera en ”social annorlundahet”. På 1980-talet kom förorten sedan att allt mer definieras utifrån tankar om

en ”etnisk annorlundahet” och det var också då som de började gestaltas som farliga och skrämmande av media.¹¹ Magnus Nilsson har i sitt arbete *Den föreställda mångkulturen. Klass och etnicitet i svensk samtidsprosa* (2010) visat hur den svenska samtidsprosan ifrågasätter och kritiserar de etniskt kodade föreställningarna om storstadsförorten, vilka kommit att dominera den massmediala diskursen.¹² Precis som när Ebba Grön skrev sina förtortstexter är det i samtida skönlitterära skildringar en fråga om att gestalta ett socialt och klassrelaterat utanförskap.

”We’re Only in it for the Drugs” fortsätter: ”Vi var trötta på tunnelbanan, / hade spel på monotonin. / Dom här döda sovstäderna / där folk inte rör en min. / Vi ville bara ha ett plejs för såna som oss. / Vi ville bara ha nånting för oss.” Det fick de inte. Den ungdomsgård som texten handlar om, Oasen, lades ner samma år. Dock skulle jag vilja hävda att deras önskan om en egen plats på sätt och vis infriades.

Som modernt projekt var förorten utopisk, riktad mot framtiden och därmed också historielös. Det är på grund av betongförortens brist på etablerad mening som den kunde bli den projektionsyta den också varit de senaste 30–40 åren.¹³ Antje Wischmann beskriver i *Verdichtete Stadtwahrnehmung. Untersuchungen zum literarischen und urbanistischen Diskurs in Skandinavien 1955-1995* (2003) hur förorternas brist på historisk cementerad mening skapade utrymme för nya narrativ och former av representation.¹⁴ Samtidigt bildades där också rum för andra identiteter och maktordningar. Från att ha varit osynligt fick de unga arga människors utanförskap såväl en symbolisk som en geografisk plats. Sovstaden mytologiserades och förvandlades till betongdjungel.

MAKTEN ÖVER RUMMET

Vissa städer, områden eller platser är så pass etablerade i kanon och i vårt kulturella medvetande att de kan användas som ett slags ”ready-made setting”. Ett exempel på ett sådant

landskap är *Vilda västern*, ett mytiskt snarare än geografiskt område.¹⁵ Även betongförorten fyller i många av våra samtida kulturella uttryck en sådan funktion. Läser vi förortsskildring förväntar vi oss med stor sannolikhet just en skildring av en betongdjungel, en på samma gång grå och monoton som exotisk och spännande miljö. Som jag tidigare nämnt är det framför allt frågan om en plats starkt förknippad med människor, och kanske framförallt med män, som är annorlunda och står utanför det gängse samhället.¹⁶

Att befinna sig i en position vid sidan av kan dock både vara en möjlighet och en begränsning samt en källa till känslor av tillhörighet och solidaritet liksom av total maktlöshet. Positionen kan användas för att gestalta såväl positiva som negativa alternativa maskuliniteter. Det som är periferi för den ena kan ju dessutom vara centrum för den andra. I texter som *Det är bara gudarna som är nya*, *Sex liter luft* och *Still* är det viktiga inte att du har en plats, det är att den platsen är din. Att ha makt över miljön runt omkring dig är också att ha viss makt över konstruktionen av den egna identiteten. Frågan är om, och i så fall hur, protagonisterna i mitt material har en sådan makt. Låt oss börja med att undersöka gestaltningen av förortsmiljön i Anyurus diktsamling *Det är bara gudarna som är nya*.

LÖSNINGSMEDEL

”Troja! Överallt / omkring mig ser jag murarna / som samtidigt är portar.”¹⁷ Citatet är hämtat från dikten ”Tid: en sång om Trojas murar” där diktjaget sitter ”på en träbänk / fångad mellan alla dess ord och världsbilder / och ser himlarna bryta ut genom varandra” (Anyuru 2003, s.15) och betraktar folkivet omkring sig. Anyuru använder Homeros *Iliaden* som resonansbotten i sina dikter och hans förort träder fram ömsom som ett belägrat Troja, ömsom som en öppen krigszon. De män som bor där befinner sig alla i en position av underläge. I artikeln ”Förortens

färger. Natur och kultur i Johannes Anyurus *Det är bara gudarna som är nya*” beskriver Petra Hansson hur Anyuru ställer förortsungdomarna ”mot det överordnade samhällssystemet” genom att gestalta till exempel polisens och dörrvakters maktutövning.¹⁸ Anyuru sätter likhetstecken mellan ordningsmakt och betongförort, mellan dörrvakter och de motorvägar som skiljer innerstad från ytterstad. Vakterna, poliserna och arkitekturen tjänar samma syfte, att separera och stänga ute.

Emellertid ger Anyuru oss flera exempel på hur den kränkta maskulina identiteten kan återupprättas genom utövande av motmakt. Med kreativitet och skapande kan diktjaget ta plats i förorten och göra den till sin, etablera en identitet i form av konstnär och poet. Anyuru skriver om dikten att den är ”den trojanska häst / som inte rymmer en enda soldat / men vart och ett av deras ansikten” (Anyuru 2003, s. 19). Med poesins hjälp kan man ta sig förbi dörrvakterna och se portarna i murarna. I form av poet kan Anyurus diktjag rädda ortens innevanare. Han ger de marginaliserade maskuliniteterna ansikten och gör dem därmed till något mer än soldater eller schablonbilder av förortsligister.

En schablon är ett hålrum, ett ingenting som kan fyllas med färg för att om och om igen producera samma bild. I *Det är bara gudarna som är nya* är det dels den stereotypa betongdjungeln samt dess unga manliga innevanare och dels den rent materiella förorten, dess vägar, byggnader, tegel- och betongväggar, som är schablonen. Anyuru fyller den med bilder, ord och ansikten, vilka får den att börja leva och svälla över sina breddar. I ”Svart neon” beskrivs det som att: “[...] komma gående / rätt upp ur gatan och fylla / en hel gångtunnel / med *närvaro*, sina hjärtslag!” (Anyuru 2003, s. 35) I poesin finns ”en jättelik räddning”. Genom att likna höghusen vid något, ”diagram av ljus, blå handavtryck, en / jättelik, upplyst blueprint / rest mot himlen” (Anyuru 2003, s. 37), förvandlas de.

Ett annat exempel hittar vi i dikten ”Burners”. Där skildrar Anyuru hur graffiti på ett rent bokstavligt vis transformerar rummet och gör det till diktjagets eget:

Färgen arbetar långsamt, tålmodigt, / i
yttersta hemlighet, / lösningsmedlet i kromet
bryter ner / de bakomliggande ytorna, den
ursprungliga / färgen, det löser upp väggarna, /
till slut kanske också / själva samhällets /
inre strukturer. / Därför är sprayfärgen *tid*,
sammanpressad, / kondenserad, lagrad inuti
en aluminiumbehållare: / spänningen / när
den med ett pekfingertryck / släpps lös. /
Tågstationer, parkeringsplatser, bensinmackar, /
oändliga, gnistrande topografier av färg, / spåren
leder in i dig själv. (Anyuru 2003, s. 64)

Anyuru befolkar, färglägger och sätter ord på betongförorten tills den upphör att vara en främmande annorlundahet och övergår till något mer likt ”ett plejs för såna som oss”.

Nils Hammarén beskriver i sin avhandling om unga förortsmän hur hans informanter använder sig av sin hemmiljö i konstruerandet av den maskulina identiteten. Förortsmiljöns gränser kan fungera på ett positivt och negativt sätt. De kan skapa attraktion eller trygghet men också utanförskap och ett begränsat handlingsutrymme.¹⁹ I Anyurus skildring prövas dessa båda aspekter gång på gång mot varandra, vilket ger en ambivalent bild av såväl platsen som dess män.

OVANIFRÅN

I Tichýs roman *Sex liter luft* målas en långt mer dystopisk bild av betongförorten upp. Precis som hos Anyuru framstår områdets arkitektur som en ihålig schablon, som byggnader utan egen identitet och mening. Som del i konstruktionen av den maskulina identiteten bjuder Tichýs förort på föga stöd. Den snarare löser upp än etablerar protagonistens Ivars jag.

I *Det är bara gudarna som är nya* var det

bland annat människorna som gav mening åt och som försatte platsens gränser i upplösning. I *Sex liter luft* har dessvärre alla, av någon för oss okänd anledning, försvunnit. Ivan vaknar en morgon och alla människor är bara borta. Kvar finns katter, fåglar och stumma betonghus. Tichý förklarar aldrig vad som hänt men i återblickar får vi följa Ivan i tjugo dagar före och tjugo dagar efter försvinnandet. Narrativet rör sig både bakåt och framåt i tiden för att då och då avbrytas av textstycken, där de försvunnas alla röster talar i form av ett enda schizofrent *vi*. De försvunna beskriver sin tidigare tillvaro så här: ”Vi skulle kunna säga att tillvaron var flytande för oss. Men inte som en flod, nej, mer som en pöl, stillastående. Utan utveckling, utan avslut.”²⁰

Man skulle kunna tänka sig att Ivan nu när han har förorten helt för sig själv även skulle ta den i besittning men det sker inte. Tichý gestaltar istället hur känslan av meningslöshet och maktlöshet bara växer och växer. Gång efter gång försöker emellertid såväl berättaren som Ivan ändra perspektiv på orten för att på så sätt vinna kontroll över rummet.

Att skildra ett stadslandskap från luften eller från en hög höjd är ett vanligt skönlitterärt grepp. Städer liknas gärna vid irrgångslabyrinter. Nere på marken saknar du överblick, går vilse och irrar runt i blindo. Från ovan däremot ser vi logiken i husens placering, vi kan nästan läsa det urbana landskapet som vore det en text.²¹ I sin numera klassiska essä ”Walking in the City” använder sig sociologen Michel de Certeau av bilden av staden som tudelad för att säga något om makt och rum. De Certeau menar att panoramavyns huvudsakliga funktion är att skapa den fiktion som gör stadens komplexiteter läsbara, med andra ord att frysa dess opaka rörlighet i en transparent stillbild. Han beskriver vidare hur människan redan långt innan det var fysiskt möjligt strävade efter att nå upp till en gudalik position ovan gatans skugga. Panoramaperspektivet talar kort och

gott till vår inneboende längtan efter kontroll. Föreställningen om staden som begriplig är nämligen alltid oskiljaktig från en position av makt.²² När vi höjer oss över staden blir landskapet fattbart samtidigt som våra vyer vidgas. Vi ser längre än den egna gatan, kvarteret eller stadsdelen. Beroende på utgångspunkt ser vi kanske stadens slut i form av skog och sjöar eller kanske ända in till city med dess kända byggnader. Detsamma gäller litteraturens gestalter. Står någon och tittar ut över en urban miljö förstår vi att den personen behärskar sin omgivning. Hon eller han äger, om än blott för en stund, landskapet med sina ögon.

I *Sex liter luft* fyller emellertid panoramabildden en helt annan funktion:

Ovanifrån: man skulle se färgerna först. De svarta taken, deras heta ytor. Små kuber av armerad betong, tegel och reflekterande glas. Mellan kuberna raka linjer; förbindelser. Tjocka grå streck. Uppifrån skulle man se logiken i deras placering. Utmed sidan av ett hus, förbi, vidare, nästa hus och sedan om igen och runt allting en gång till till till (Tichý 2005, s. 7)

När Tichý förklarar vad vi skulle se om vi höjde oss över hans förort liknar vyn snarare den vi möts av då vi tittar ner i ett kalejdoskop. Det finns ingen stadskärna eller landsbygd att upptäcka, bara ännu en huslänga och en till och en till och en till ... Även högt ovanför gatorna är vi fast i ett slags labyrint. Den förnimmelse av makt över stadslandskapet eller den stillhet som de Certeau talar om infinner sig aldrig.

Vid ett annat tillfälle i romanen tittar protagonisten Ivan och hans vän Hea ut över landskapet genom en kikare. De ser havet på avstånd och Hea säger att där tar allt slut. Ivan svarar: ”Det tar inte slut, det fortsätter. Man kan bli sjöman och sticka härifrån. Det tar aldrig slut. Det går bara runt, runt hela jävla tiden, tills man kommer tillbaka från andra hållet.” (Tichý 2005, s. 72) Utsikten medför aldrig nå-

gon känsla av kontroll i *Sex liter luft*. Inte heller ger den oss en statisk bild av orten. Det som istället gång på gång lyfts fram av Tichý är den upprepade cirkelrörelsen, vilken i sin tur bidrar till att skapa en känsla av instängdhet. Ivan ser ingen möjlig väg bort från platsen där han bor. Trots sin havsutsikt liknar betongförorten mest av allt ett fångelse. När Ivan klottrar i soprummet blir resultatet inga ”gnistrande topografier av färg” (Anyuru 2003, s. 64). Ivan skriver ”FIN” på soprumsväggen, franskans ord för *slut*. Tillsammans med vännen Vlad upptäcker han sedan att de faktiskt kan två franska ord till, ”merde” och ”sans”. De bestämmer sig för att skriva även dem på väggen: ”Merde sans fin. Ha, skit utan slut.” (Tichý 2005, s. 64f.) Mot slutet av berättelsen hittar Ivan ett flygfoto över sitt bostadsområde. Inte heller där syns några människor men däremot ser Ivan för första gången ”det systematiska i husens placering”. Han springer upp på närmsta tak och tittar ut men ”känner sig lurad. Utan att veta om det har han levt i ett mönster” (Tichý 2005, s. 146). Det är ett mönster där alla vägar leder dig tillbaka till utgångspunkten.

Sex liter luft är i grund och botten en berättelse om det sociala arvet. Ivans mor skildras som en djupt deprimerad före detta missbrukare och pappan har begått självmord. I det slitna område där Ivan vuxit upp finns inte mycket annat att göra än att bränna upp bilar och dricka folköl. Tichý går så långt som till att gestalta schablonen så som den ser ut innan man ens fyllt den med färg. Det finns verkligen ingenting i hans förort, inga människor, inga drömmar, bara tomma skal till byggnader.

I sin essä ”The Good, the Bad, and the Ugly. Men, Women, and Masculinity” hävdar Judith Halberstam att den manliga maskuliniteten fordrar en ständig autentisering för att inte upphöra att existera då behovet av bekräftelse utgör en väsentlig del av den maskulina identiteten.²³ Med fågelperspektivets maktposition, vilket Ivan förgäves söker nå, följer också just

en sådan bekräftelse. De Certeaus panoramaperspektiv förknippas inte bara med samhälllets institutionella struktur utan också med en normativ maskulinitet. De som kunnat "läsa" staden har framför allt varit representanter för den manliga normen.²⁴ Ivan står för en anorlunda och alienerad maskulinitet och kan därför aldrig äga stadslandskapet.

Symptomatiskt för temat i *Sex liter luft* är att ett av de få ställen som gestaltas som tryggt av Tichý är kvarterets grovsoprum. Soprummet är så nära ett rum med en historia man kan komma i Tichýs förortsmiljö och det är också där som Ivan söker trygghet. Där bär var sak på minnen. Där har var sak genomgått en förändring och blivit något annat: "Använd, nedstänkt, ruttan, kasserad, bränd, vandaliserad." Ivan konstaterar: "Det fanns alltså ett rum för sådant, det fanns trots allt en helhet. Innanför fanns en helhet." (Tichý 2005, s. 130) Det finns med andra ord trots allt plats även för en ung man som Ivan och för hans alternativa maskulinitet, om än i periferins absoluta utkant. I "Svart neon" skriver Anyuru: "Sedan kom miljonprojekten, människorna, / allt det trasiga / som samtidigt också var mer helt [...]". (Anyuru 2003, s. 41) Mer helt för att alla, även de trasiga, får plats.

MONOTONI

Sattarvandi's förortsskildring är i stort lika deterministisk som Tichý's. I *Still* gestaltas några unga mäns vardag i Stockholmsförorten Hagalund. Berättelsen präglas av enformiga, kalejdoskopiska rörelser. Protagonisten Nemo och hans vänner befinner sig ständigt på väg från ett hus till nästa, över den ena gården och ut på den andra, bort mot vattentornet eller tillbaka därifrån. De super, knarkar och slåss men förmår aldrig berusa eller slå sig ut ur monotonin: "Planlöst hade vi svävat mellan gårdarna, helt utan destination eller mål, *Man borde bara slå sönder allt, rasera det från grunden*, sa Saladin och jag puttade vidare på kundvagnen som Ivan låg

utslagen i" (Sattarvandi 2007, s. 89). Precis som i *Sex liter luft* är tanken på att få kontroll över sitt liv genom att byta perspektiv blott en dröm:

och Saladin lutade sig över räcket och stirrade ner mot gatan och det var nästan som han borde ha sagt, *Om man bara kunde flyga, flyga iväg – försvinna, bara bli någon annan och – då skulle det vara lite enklare och de här linjerna skulle inte spela någon roll, de här gränserna skulle suddas ut – inget skulle finnas kvar, men de skulle försöka få tag på oss, riva oss, klösa oss och kasta ned oss hit igen, kasta oss tillbaka, men det skulle inte gå längre – vi skulle bara försvinna bort*²⁵

Ojämsställdheten och utanförskapet finns inskrivna i områdenas själva linjer, former och gränser. Märk väl att Saladin aldrig säger att han vill flyga iväg, det är bara *nästan* som att han *borde* ha sagt det.

Narrativet i *Still* är fyllt av upprepningar och består i stort sett av en enda lång ström av ord. Sattarvandi sätter inte ens punkt mellan olika karaktärers uttalanden i textens många dialoger. Till sin helhet innehåller romanen enbart en punkt, ett utropstecken och ett frågetecken men i övrigt slutar alla delar tvärt; bladen fylls av tomhet. Den enda punkten i *Still* har Sattarvandi placerat efter ordet stad: " – långt borta hördes ljudet och pulsen av en stad." (Sattarvandi 2007, s. 59) Där borta, i innerstaden, finns kanske ett slut på det ändlösa irrande som romanens unga män fastnat i. För att parafrasera Tichý är språk och handling flytande, men inte som en flod utan mer som vattnet i en pöl. Det är lätt att tro att upprepningen ska bekräfta och skapa mening men i Sattarvandi's roman föder den bara tomhet. Som jag nämnde i inledningen uppmuntrar vissa platser till vissa typer av berättelser. Precis som byggnadernas och gårdarnas former upprepar sig i områden som Hagalund gör Sattarvandi's text det.

"[V]arför är det enda som hörs här bruset från en annan plats" (Sattarvandi 2007, s. 156),

frågar sig en av protagonisterna i romanen. Att *inte* vara, vare sig brusande eller tyst, stad eller land, är förortens själva identitet i Sattarvandis roman. Hagalund skildras som ett tomrum. Höghusen har till exempel "samma färg som himlen" och himlen, den syns knapp: "För att *belysningen på marken är för stark*" (Sattarvandi 2007, s. 25ff.) Det är nästan som att Hagalund håller på att implodera och förvandlas till ett svart hål. Det går inte att se logiken i husens placering. Inte heller är det möjligt att projicera några vackra drömmar på deras spegelfasader. Denna tomhet avspeglas också i konstruktionen av protagonisten Nemos maskulina identitet vars själva namn betyder just "ingen". Drogerna, spriten och våldet kreerar ingen mening, de varken befriar eller fångar; de utplånar:

några minuter senare – efter att jag tryckt i mig två eller tre rohypnol – började allt på insidan långsamt bara att försvinna och den kalla känslan av inget paralyserade mig och jag slöt ögonen och tänkte att jag måste bort, försvinna och bara gå tillbaka och försvinna och där inom mig skrek de tomma intetsägande höghusen i sin blåa falska fasad (Sattarvandi 2007, s. 42)

En delad bong och tre rohypnol är ingen identitet, varken normativ eller alternativ, autentisk eller stereotyp. För att tala med Hammarén är förortsmiljöns gränser här enbart skildrade som begränsningar.²⁶ Till skillnad från Anyurus diktjag lyckas Nemo aldrig ta plats i Hagalund eller revoltera mot samhällssystemet, istället fylls han gång på gång av ortens brist på mening. Situationen är den omvända: höghusen projiceras på jaget.

VEM ÄR AKILLES?

Vi har nu sett hur svårt det är för de unga manliga protagonisterna i Anyurus, Tichýs och Sattarvandis förortsskildringar att verkligen ta makten över rummet. Det är därmed dags att närmare undersöka möjligheten att etablera en

autonom maskulin identitet i en miljö starkt färgad av omvärldens fördomar. För unga män i miljonprogramsmiljö är antalet möjliga identiteter högst begränsat. Precis som förorterna själva är dess män förknippade med det anorlunda, med det lite fattigare, lite farligare eller lite mer exotiska och spännande. Betongförortens man är från Ebba Grön till Nemo och hans vänner ung, arg, heterosexuell, av arbetarklass och eventuellt också annan etnisk bakgrund än svensk. Den här bilden är så djupt rotad i vår kultur att den har kommit att bli en schablon.²⁷ Anyuru, Tichý och Sattarvandi förhåller sig på olika sätt till stereotypen i sina gestaltningar av unga män.

I den nästan trettio sidor långa dikten "Svart neon" från *Det är bara gudarna som är nya* finns ett citat från gruppen The Latin Kings debutalbum *Välkommen till förorten* (1994): "*dom anklagar oss för brott vi inte gjort, än / välkommen till förorten*" (Anyuru 2003, s. 58)²⁸ Precis som i "We're Only in it for the Drugs" både bekräftar och perforerar texten den mediala stigmatiseringen av förortens unga män. Originella försök till självrepresentation krockar ständigt med de representationer och bilder som förknippas med förorten. Dock går det att destabilisera fördomarna genom att, som The Latin Kings, själv använda sig av de negativa benämningar med vilka man försatts i ett underläge.²⁹ Denna taktik skildras emellertid som dödfödd av Anyuru. Ett par sidor tidigare i "Svart neon" står det:

Men det finns inga systrar längre, / och inga fäder, bara en jättelik Anklagelse, / "snubben trodde han var cool" [...] Akilles växer ihop med sin enorma rustning / och när han kastar av den / är det också / allt det som är han / som ligger där på / gatan, utspillt. (Anyuru 2003, s. 35f.)³⁰

Det som från början bara var ett skydd blir till slut hela identiteten. Stereotypen smälter samman med jaget och tar över.

”Vem är Akilles?” Så inleds den första dikten, ”Inte för att spela bonanza men”, i *Det är bara gudarna som är nya*. Svaret är tveeggat:

En ängel från Buenos Aires, Den Farligaste
Niggern På Jorden, killen som står under en
lyktstolpe när du går förbi, han som kliver ut i
gatan och väser ”hit med stålarna din jävla fitta”
[...] jag själv, den jag ville vara och inte ville
vara. (Anyuru 2003, s. 9)

Här är Akilles urtypen för en förortsgangster, för den man som diktjaget på samma gång beundrat och fruktat.

Anyuru låter emellertid Akilles anta en mängd olika identiteter diktsamlingen igenom och underminerar på så sätt en entydig bild av förortens unga män. Likväl finns där ständig rädsla närvarande, rädslan för att ha blivit den där som de skriver om i tidningarna:

Det händer / att man stannar till i en våg av
kroppar, / mitt i stan en natt / och ryggar
tillbaka inför sig själv, / inför det man har
blivit. / Batongslag i mörkret. Är det / din sång?
Jag vet inte. Det är / inte min, det får det / inte
vara. (Anyuru 2003, s. 56)

Stereotypen är parallellt begränsning och möjlighet. I *Sex liter luft* finns ett citat insprängt: ”Vissheten om att ingen räddning finns är en form av räddning, räddningen i sig.” (Tichý 2007, s. 137)³¹ Den maktlöshet som protagonisterna känner påverkar hur de agerar ut sin maskulinitet.

I *Miljonprogram och media. Föreställningar om människor och förorter* (2002) driver Urban Ericsson, Irene Molina och Per-Markku Ristilammi tesen att gamla koloniala tanke-sätt präglar bilden av betongförorten i dagens media. Med samma retorik som man under 1800-talet beskrev främmande folkslag framställs nu förortens innevanare.³² Även Nilsson kommer i en analys av just *Still* fram till en

liknande ståndpunkt. Han menar att föreställningen om förorten som etniskt heterogen och ”mångkulturell” alltid formuleras av människor, vilka ”lever i en annan social verklighet”. Sattarvandi gestaltar detta glapp mellan externa och interna representationer i flertalet episoder.³³

I en sekvens skildrar Sattarvandi en musikvideoinspelning, vilken tar plats ute i Hagalund. En regissör i ”palestinasjal och ett par designerglasögon” gör ”allt för att se ut som något annat än den medelklasskille han egentligen var”. Han ber de unga filmstatisterna att ”*få in den där förortsstilen, lite sho, lite bre, lite baxa, beckna och lite tjockt abbor're – ni vet – förorten – Rinkeby, farligt och attityd – lite mångkultur och – ni vet, bara den där farliga attityden som skrämmer oss*” (Sattarvandi 2007, s. 29). Nemo och hans vänner föraktar regissören samtidigt som de inför honom, varandra och oss framstår som exempel på det efterfrågade.³⁴ Vi förstår att de helt enkelt inte har något annan maskulinitet att välja på än just den stereotyp som regissören beskriver.

Det homosociala sammanhang som Sattarvandi skildrar består av en grupp unga män, vilka alla är lika socialt och kulturellt hemlösa. De saknar manliga förebilder, familj, flickvänner, arbete och produktiva fritidsintressen. Att utveckla sina individuella egenskaper är i Sattarvandis skildring detsamma som att lämna både förorten och den homosociala gemenskap som utgör de unga människors enda trygghet. Själva vitsen med den här typen av manliga gemenskaper är att bevara makt samt att spegla sig i och verifiera varandra.³⁵ Hos Sattarvandi skildras gänget istället som ständigt bekräftande vännernas maktlöshet och brist på framtidsutsikter. I *Still* blir också den manliga vänskapen till ett svart hål.

Ove Sernhede hävdar, i *Alienation is my Nation. Hiphop och unga människors utanförskap i Det Nya Sverige* (2002), att den ”lokala, kollektiva och territoriella identitet som tidigare

gav trygghet och självkänsla” i de nya ytterstadsområdena ”ersatts av instabilitet”. Den känsla av gemenskap som fanns för forna tiders arbetarklass är försvunnen.³⁶ I Anyurus *Det är bara gudarna som är nya* är dikterna fulla av etniska markörer. I till exempel ”Tid: en sång om Trojas murar” nämns chilener, kurder, somalier, araber, eritreaner och makedonier. Etnisk tillhörighet fungerar där som något att bygga sin identitet kring men skildras dock knappast som något att vila i. Såväl Anyurus, Tichýs och Sattarvandis förtroendesskildringar handlar nämligen om klass snarare än om etnisk tillhörighet.³⁷ Utanförskapet de gestaltar är framför allt grundat i en enorm social utsatthet. Hur ska man kunna bli en del av ett samhälle som alltid definierar en som en symbol för varierande typer av annorlundaheter? Hur kan man vara arbetarklass utan arbete? I *Still* identifierar sig männen nästan enbart utifrån vad de *inte* är. Till slut blir den listan så lång att det inte finns mycket kvar, till slut blir *ingenting* kvar att vara.

VÅLD

Det finns egentligen bara två sätt att upprätthålla någon form av manlig värdighet när man har berövats på all makt: att bejaka sin alie nerade position eller att svara med ilska och våld.³⁸ Maskulinitetsforskaren Knut Kolnar har lyft fram hur män, då de upplever sin position i könshierarkin som hotad eller reducerad, svarar med våld. Våldet används av individen för att återupprätta en kränkt och/eller reducerad maskulinitet. Kolnar spårar i sin artikel ”Kreativ vold” två sätt att vara våldsam på, vilka båda syftar på den rörelse som det manliga jaget försätts i vid utövande av våldet. Han menar att våld kan vara ”centripetalt” eller ”peripetalt”. Det centripetala våldet bekräftar maskuliniteten och för utövaren mot samhällets centrum. Det upprättar en officiellt godkänd manlighet. Det peripetala våldet förmår å sin sida inte återupprätta en hotad maskulinitet utan

slungar ut mannen mot samhällets periferi. Eftersom våldet både kan ge och ta maskulinitet kan det också splittra jaget.³⁹

Gemensamt för alla Anyurus versioner av Akilles är föga förvånande just vreden, en känsla de också ärvt av sin namne. Diktjagets syn på våldet är splittrad och hans ambivalens präglar hela diktsviten. ”Svart neon” fortsätter: “[...] våldet ska befria oss, slunga oss ut ur oss själva, / eller fånga oss, svarta hjältar / fastfrusna i planetens centrum. / Men vi ska bli fria. / Vi ska ta oss ut ur den här friheten / och in i en annan.” (Anyuru 2003, s. 49) I våldet finns måhända en befrielse från en frustrerande position men det är samtidigt möjligt att det för hjältarna ut till en än mer marginaliserad tillvaro. Vi får inget svar på om Anyurus ”svarta hjältar” är fria eller fångna i sina roller. Vi lämnas kvar med frågor surrande i huvudet: Om Anyurus ”vi” redan befinner sig i en frihet, varför vill de lämna densamma? Och om den första friheten nu inte är den förlösning vi hoppas på, vad säger att nästa är det? Kanske finns det en frihet i periferin, både i förorten och i de mansroller den föder? Kanske är det viktiga inte själva friheten utan förändringen? En identitet som utvecklas är ingen stereotyp.

Även i Tichýs *Sex liter luft* fås all bekräftelse genom våld. Ivan förstör saker i tomma lägenheter och slår sina knutna händer ”mot varandra” och ”mot golvet” (Tichý, 2005, s. 29f.), som för att se om han lever. Den våldsamma handlingen blir enda sättet att försöka nå ut, att bekräftas på. Han stänger in en katt i en plåtlåda, där den går en plågsam död till mötes. ”*Jag är ju som katten, tänker han igen. Den är som jag och därför ska den dö [...]*” (Tichý, 2005, s. 27) I Tichýs roman verkar våldet enbart peripetalt. Det gör blott Ivan än mer ensam och utmattad.

Dock är det enda som spränger tystnad skrik. Under förortsrevolterna i Frankrike 2005 frågade sig många om något liknande någonsin skulle kunna ske i Sverige.⁴⁰ Ett lite

drygt halvt decennium senare står vi med facit i hand. Ja, samma ilska, frustration och längtan efter förändring återfinns här. Det som skedde i bland annat Husby, Tumba och Hagsätra fanns emellertid redan inskrivet inte bara i Anyurus vredesmotiv och Tichýs meningslösa våldsskildringar, utan med än större tydlighet i Sattarvandis *Still*. Också för Nemo och hans vänner är våldet den enda lösningen: ”*Upplopp, jag svär på Gud*, sa Saladin och la högerhanden över bröstet, *det är det enda som skulle göra någon skillnad från den här tystheten – ett upplopp*” (Sattarvandi 2007, s. 14).

Det kommer aldrig till ett upplopp i Sattarvandis berättelse och de enda som får stryk är de unga männen själva. Våldet är inte bara peripetalt utan också centrifugalt. I Anyurus dikter däremot finns poesis och graffittin där som två krafter med vars hjälp murarna och

tystnaden kan fyllas med ord.⁴¹ Som våldshandlingar för de kanske inte sina utövare mot samhällets mitt men bekräftar likväl en alternativ maskulinitet; de gör ligisten till rebell. Anyuru skriver: ”Men den som mätt sin kropp mot ett system, / mot en struktur, han känner sig kanske / äntligen levande, mer mänsklig, / därför att hans fiende / inte är det.” (Anyuru 2003, s. 45)

Från den punkrörelse som Ebba Grön var en del av till vår samtida poesi och prosa skildras betongförorten som en plats där rätten att vara människa är något du måste kämpa för. Anyurus, Tichýs och Sattarvandis texter fyller förorten med berättelser och röster, vilka berikar, ifrågasätter och förändrar vår syn på platsen. Oavsett utfallet av de strider som beskrivs gör de höghusområdenas kroppar levande för oss.

1. Ebba Grön, ”We’re Only in it for the Drugs”, i *We’re Only in it for the Drugs*, Stockholm: Mistlur, 1979.
2. För en utförlig diskussion om förorten som nytt litterärt rum se Antje Wischmann, *Verdichtete Stadtwahrnehmung. Untersuchungen zum literarischen und urbanistischen Diskurs in Skandinavien 1955–1995*, Berlin: Berliner Wissenschafts-Vlg, 2003, s. 345ff.
3. Ang. miljonprogrammen, se t.ex. Lena Högberg (red.), *Miljonprogrammet i Stockholm*, Stockholm: Stockholms stadsmuseum, 2000.
4. Förorten blev en vanlig miljö i och med 60- och 70-talets socialrealistiska ungdomsroman. Se Lena Kåreland, ”Rummet i barnlitteraturen”, i Maria Andersson, Elina Drucker & Kristin Hallberg (red.), *I litteraturens underland. Festskrift till Boel Westin*, Stockholm: Makadam förlag, 2011, s. 54. Men även i ungdomsteater och musik. Se t.ex. Karin Helander, *Från sagospel till barntragedi. Pedagogik, förströelse och konst i 1900-talets svenska barnteater*, Stockholm: Carlssons, 1998. Se kap. ”Tonår på teatern”, s. 182–215. Benke Carlsson, Peter Johansson & Pär Wickholm (red.), *Svensk punk 1977–81. Varför tror du vi låter som vi låter*, Stockholm: Atlas, 2004, Ove Sernhede, *Alienation is my Nation. Hip-hop och unga människors utanförskap i Det Nya Sverige*, Stockholm: Ordfront, 2002.
5. Ex. på fler uppmärksammade verk är Lena Anderssons *Var det bra så?* (1999), Alejandro Leiva Wengers *Till vår ära* (2001), Johan Hasen Khemiris *Ett öga rött* (2003).
6. Paul Gilroy, ”Diaspora and the Detours of Identity” och Kathryn Woodward, ”Concepts of identity and Difference”, i Kathryn Woodward (red.), *Identity and Difference*, London: Sage, 1997. Se t.ex. Paul Willis klasiska *Learning to Labour. How Working Class Kids Get Working Class Jobs*, Farnborough: Saxon House, 1977, angående hur unga män skapar manlighet genom att distansera sig från kategorier, till vilka de inte tycker sig höra.
7. I linje med Harry Brod & Michael Kaufman (red.), *Theorizing Masculinities*, 1994, s. 5f. För en överblick se t.ex. Stephen M. Whitehead & Frank J. Barrett (red.), *The Masculinities Reader*, Cambridge: Blackwell, 2001.

8. För liknande resonemang se t.ex. Michael Savage, "Space, Networks and Clan Formation", i Neville Kirk (red.), *Social Class and Marxism. Defences and Challenges*, Aldershot: Scolar Press, 1996, s. 58–86, Elke Schuch, "The Importance of Geography and Space for Identity Formation: Liverpool", i Merle Tönnies & Heike Buschmann (red.), *Spatial Representations of British Identities*, Heidelberg: Winter, 2012, s. 113–131.
9. I linje med Franco Moretti, *Atlas of the European Novel 1800–1900*, London: Verso, 1998, s. 70.
10. Se Elisabeth Lilja, *Den ifrågasatta förorten. Identitet och tillhörighet i moderna förorter*, Stockholm: Bygghörsningsrådet, 1999; Urban Ericsson, Irene Molina & Per-Markku Ristilampi (red.), *Miljonprogram och media. Föreställningar om människor och förorter*, Stockholm: Riksanstaltsstyrelsen, 2002, s. 27.
11. Per-Markku Ristilampi, "Betongförorten som tecken", i Karl-Olov Arnstberg & Ingrid Ramberg (red.), *I stadens utkant. Perspektiv på förorter*, Stockholm: Mångkulturellt centrum, 1997, s. 75.
12. Magnus Nilsson, *Den föreställda mångkulturen. Klass och etnicitet i svensk samtidsprosa*, Hedemora: Gidlund, 2010. Se även Wolfgang Behschnitt, "The Voice of the 'Real Migrant'. Contemporary Migration Literature in Sweden", i Mirjam Gebauer & Pia Schwartz Lausten (red.), *Migration and Literature in Contemporary Europe. Proceedings of the Conference held in Copenhagen 2007*, München: Martin Meidenbauer, 2010, s. 77–92.
13. Ericsson, Molina & Ristilampi 2002, s. 26.
14. Wischmann 2003, s. 345.
15. Begreppet är hämtat från Barbara Piatti, *Die Geographie der Literatur. Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien*, diss. Göttingen: Wallstein Verlag, 2009, s. 166. Även i linje med Audrey Goodman, *Translating Southwestern Landscapes. The Making of an Anglo Literary Region*, Tuscan: Univ. of Arizona, 2002, s. 54.
16. Lilja 1999, skriver att kritiken av förorten ända sedan 1940-talet kommit att handla om dess manliga innevärdare då de fördelar som förortslivet gav främst gynnade kvinnor, s. 10.
17. Johannes Anyuru, *Det är bara gudarna som är nya*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2003, s. 19. Följande sidhänvisningar ges inom parantes i den löpande texten.
18. Petra Hansson, "Förortens färger. Natur och kultur i Johannes Anyurus *Det är bara gudarna som är nya*", i Sven Lars Schulz (red.), *Ekokritik. Naturen i litteraturen. En antologi*, Uppsala: CEMUS, 2007, s. 66f.
19. Nils Hammarén, *Förorten i huvudet. Unga män om kön och sexualitet i det nya Sverige*, diss. Stockholm: Atlas, 2008, s. 310.
20. Andrzej Tichý, *Sex liter luft*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 2005, s. 99. Följande sidhänvisningar ges inom parantes i den löpande texten.
21. I linje med t.ex. Nicholas Freeman, *Conceiving the City. London, Literature, and Art 1870–1914*, Oxford: Oxford Univ. Press, 2007, s. 26, Alexandra Borg, *En vildmark i sten. Stockholm i litteraturen 1897–1916*, diss. Uppsala; Stockholm: Stockholmia, 2011, s. 189ff., Anna Westerståhl Stenport, *Making Space. Stockholm, Paris, and the Urban Prose of Strindberg and his Contemporaries*, diss. Berkeley: Univ. of California, 1994, s. 39, Christopher Prendergast, *Paris och 1800-talet*, övers. Joachim Retzlaff, Stockholm: Symposium, 2000, s. 59ff.
22. Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, övers. Steven Rendall, Berkeley; Los Angeles; California: Univ. of California, 1988, s. 91f.
23. Judith Halberstam, "The Good, the Bad, and the Ugly. Men, Women, and Masculinity", i Vincent B. Leitch (red.), *The Norton Anthology of Theory & Criticism*, New York/London: Norton, 2010, s. 2645. Ursprungligen publicerad i Judith Kegan Gardiner (red.), *Masculinity Studies and Feminist Theory. New Directions* (2002).
24. En tes lånad från Janet Wolff, "The Invisible Flâneuse. Women and the Literature of Modernity", i *Theory, Culture and Society*, vol. 2, 1985:3, s. 146, samt "Gender and the Haunting of Cities (or, the Retirement of the Flâneur)", i Aruna D'Souza and Tom McDonough (red.), *The Invisible Flâneuse? Gender, Public Space and Visual Culture in Nineteenth-Century Paris*, Manchester: Manchester Univ. Press, 2006.

25. Hassan Loo Sattarvandi, *Still*, Stockholm: Bonnier, 2007, s. 44f. Följande sidhänvisningar ges inom parantes i den löpande texten.
26. Hammarén 2008, s. 310.
27. Se t.ex. Sernhede 2002, s. 18f.; Hammarén 2008.
28. Se The Latin Kings, "Välkommen till förorten", i *Välkommen till förorten*, Stockholm: Eastwest, 1994.
29. Jfr. Behschnitt 2010.
30. "snubben trodde han var cool", är även det ett The Latin Kings-citat. Se "Snubben", The Latin Kings 1994.
31. Från Émile M. Ciorans högst pessimistiska verk *Om olägenheten i att vara född* (1973).
32. Ericsson, Molina & Ristilammi 2002, s. 27.
33. Nilsson 2010, s. 152ff.
34. Jfr. Nilsson, s. 152f.
35. Thomas Johansson, *Det första könet? Mansforskning som reflexivt projekt*, Lund: Studentlitteratur, 2000, s. 147f. Se även Robert Hamrén, *Vi är bara några kompisar som träffas ibland. Rotary som en manlig arena*, diss. Stockholm: Normal, 2007.
36. Sernhede 2002, s. 179.
37. I linje med Nilsson 2010.
38. Jfr. Jopi Nyman, *Men Alone: Masculinity, Individualism, and Hard Boiled Fiction*, Amsterdam: Rodopi, 1997, s. 16 resp. 244. Se även t.ex. David Madden, "Introduction", i David Madden (red.), *Tough Guy Writers of the Thirties*, Carbondale: Southern Illinois Univ. Press, 1968, xviif.
39. Våld kan dock rymma såväl centripetala som peripetala rörelser. Knut Kolnar, "Volden", i Jørgen Lorentzen & Claes Ekenstam (red.), *Män i Norden. Manlighet och modernitet 1840–1940*, Möklinta: Gidlund, 2006, s. 219ff., samt "Kreativ vold", i Siri Gerrard & Karl Melby (red.), *Kultur og kjønn*, 2004, s. 115.
40. Se Sernhede 2002, s. 174ff.
41. Jfr. Hansson 2007, s. 70.

SUMMARY

A Song about the Walls of Troy. An Examination of Masculine Identity, Alienation and Stereotypes in Three Contemporary Swedish Suburban Representations

The aim of this article is to examine the relationship between representations of masculine identity and suburban environments in three contemporary Swedish texts: Johannes Anyurus *Det är bara gudarna som är nya* (2003), Andrzej Tichýs *Sex liter luft* (2005) and Hassan Loo Sattarvandi's *Still* (2007). The concrete suburbs built on the outskirts of Sweden's bigger cities during the latter half of the twentieth century have always been regarded as different. They have also become increasingly associated with a certain form of narrative, and with a particular species of masculinity. The stereotypes, which we relate to a tower block environment, are equally recognized and challenged by Anyuru, Tichý and Sattarvandi. When shaping their characters' identity, they use the symbolic meaning of the suburb to create stories about alienation and blankness.

Keywords: suburbs, masculinity, identity, stereotypes, alienation

”OM JAG EJ FÅR GÅ MED BYXSOR KAN JAG INTE LEFVA”

Therese Andreas Bruce och kampen för
en manlig identitet i 1800-talets Sverige

Hur var det att vara man i 1800-talets Sverige? Eller snarare: Hur var det att vara man för någon som inte bara var av kvinna född utan också till kvinna född, men som trots detta redan från början uppfattade sig vara av manligt kön och drog konsekvenserna av detta till det yttersta?

I centrum för min artikel står en handskrivna levnadsbeskrivning författad av en människa som föddes 1808 som Christina Therese Isabelle Jeanette Louise Bruce och dog som Ferdinand Andreas Edvard Bruce 1885. Genom illustrativa textexempel vill jag visa hur Bruce, som vid födelsen förklarats vara flicka, men som från tidiga år känner sig som en pojke och väljer att framleva sitt liv som man, måste kämpa för att leva upp till vad han uppfattar som en manlig identitet kännetecknad av mod, styrka, kraft och fasthet. Visserligen kan Bruces adliga klasstillhörighet – fadern Adam Bruce var militär och hade skilda befattningar vid hovet – initialt ha underlättat hans normbrott, samtidigt framställs faderns opposition till att börja med som behård och den övriga släkten hade också sina synpunkter.

Bruce är förvisso en mycket speciell man som ofta får höra att han är en ”förklädd fröken”, som föder ett barn och som inte får gifta sig med en kvinna. Ändå framställer han

aldrig sig själv som en kvinna, inte ens en maskulin och manhaftig kvinna, utan som en heterosexuell man som vill bli respekterad av sin omgivning som sådan. Därför blir det för Bruce desto mera angeläget att lägga bort allt som kan förknippas med femininitet och försöka visa att manligheten inte bara är en tillfällig förklädnad utan en integrerad del av den egna personligheten. Samtidigt bygger han sin maskulinitet från grunden och är ständigt beredd att försvara den. I så måtto illustrerar Bruces text hur 1800-talets syn på manlighet direkt och indirekt diskuteras och förhandlas fram, och hur manlighet är en form av performativitet: kläderna, men även gesterna och beteendet, gör mannen!

Levnadsbeskrivningen är författad mot slutet av Bruces liv och den finns i två överlappande versioner, en förstaversion och en renskrift, utan stora avvikelser sinsemellan. Pikturen i renskriften är prydlig och lättläst och slutar mitt på en sida, medan förstaversionen vidareför berättelsen fram till redogörelsen av en kris med religiösa övertoner då Bruce är cirka fyrtio år gammal. Det är sannolikt att författaren blev sjuk och dog innan renskriften hunnit fullbordas, men varför sträcker sig inte den första versionen ända fram till den skrivande Bruces nu? Har den resterande delen av

texten förkommit eller förstörts? Att framställningen inte var tänkt att sträcka sig längre än till skildringen av krisen är inte så sannolikt, inte heller att Bruce skulle ha arbetat med förstaversion och renskrift parallellt. Bruce äger en litterär begåvning och vet hur man bygger upp en berättelse för att hålla läsarens intresse vid liv. Det framgår också att han föreställde sig en publik, så inleds levnadsbeskrivningen med en direkt hänvändelse till en tänkt läsare och vid ett tillfälle förekommer formuleringen "att för hela världen bikta".¹ Hur Bruce tänkt sig att publicera berättelsen om sitt liv framgår dock inte.

Att genrebestämna Bruces text är inte helt enkelt. Själv benämner han den levnadsbeskrivning och den har drag av både självbiografi och memoar, men kunde också kallas till exempel utvecklingshistoria och syndabekännelse. Även om författaren är angelägen om att betona sanningshalten i det han skriver är hans framställning liksom varje självbiografisk text tillrättalagd och har därmed fiktiva inslag. Bruces berättelse är också ett slags apologi (försvarsskrift eller försvarstal).² Författaren döljer inte sina egna fel och brister, ett av hans uttalade syften är att varna läsaren för att leva ett syndfullt liv som han menar att han själv har gjort, men på samma gång bygger han upp en bild av sig själv som ärlig och rättskaffens, en människa värd medkänsla snarare än klander.³ Man kan också säga att Bruces levnadsframställning fungerar som ett slags retrospektivt (med)skapande av hans manlighet. Genom att konstruera en livligt eftersträvad maskulinitet skriver Bruce fram sig själv som historisk person och som man.

Levnadsbeskrivningen har ställts till mitt förfogande av Bruces dotterdotterdotter Hilbert Björkdahl och den kompletteras av ett antal brev som Bruce skrev till sin dotter under åren 1859 till 1881 samt av en versberättelse "Hämnd och försoning", skapad 1868–69. Detta är vad som finns kvar av en mera omfattande

samling efterlämnade böcker, brev och andra papper. För den som vill ta del av hela det bevarade materialet med ett omfattande inledningskapitel hänvisas till min bok *Therese Andreas Bruce. En sällsam historia från 1800-talet*. Här begränsar jag mig till att behandla illustrativa delar av levnadsbeskrivningen.

Forskningen om "könsöverskridare" av olika slag är ännu inte så omfattande.⁴ Ändå är Bruces fall i sig inte fullt så enastående som man skulle kunna tro, det unika är att han själv skrivit ner berättelsen om sitt liv. Med undantag för Lars Molins, Lasse-Majas (1785–1845), berättelse om sitt liv, som dock är skriven utifrån ett annat transsexuellt perspektiv och delvis är en annan typ av framställning, är detta i princip den enda självbiografiska berättelse av en transperson som vi känner från denna tid. I Maria Lindebergs reseskildring *Bref från Paris* (1827) talas om en omkring femtio år gammal "qvinna af arbets-klassen" som försörjer sig på "murare-arbete" och alltid går "klädd som karl, och har fullkomligt attrapperat gång och manér efter klädseln". Det anmärkningsvärda är enligt Lindeberg att ingen fransman gör narr av henne, medan en svensk kvinna i samma predikament skulle smädas och förvägras arbete.⁵

En illustration av hur det svenska samhället faktiskt reagerade inför en kvinna som likt fransyskan valde att leva och verka som man, ett hundratal år innan Maria Lindeberg skrev sin text, ger historien om den småländska överstelöjtnantsdottern Ulrika Eleonora Stålhammar. År 1713 lade hon av "fruntimmersdräkten" då den hindrade henne från att göra lycka, gav sig av till Stockholm och antog namnet Vilhelm Edstedt, för att så småningom hamna i Kalmar där hon tog värning vid artilleriet och lät viga sig vid en ung kvinna. Äktenskapet var lyckligt, men i och med att Ulrika Eleonora senare blev övertalad av släktingarna att på nytt bära kvinnodräkt ställdes hon 1729 inför rätta på grund av sitt förhållande med en kvinna. Straffet blev en månads fängelse.⁶ Mansdräkten, fascinati-

nen inför militärlivet, kärleken till en kvinna och problemen med överheten är gemensamma nämnare för Stålhammar och Bruce.

Unik i sitt slag är en självbiografi, utgiven av Michel Foucault, skriven av den franska hermefroditen Herculine Barbin (1838–1868), som liksom Bruce hade tilldelats en kvinnlig identitet, men valde att leva som man, dock med tragisk utgång.⁷ I min bok gör jag jämförelser med denna text och Bruces levnadsbeskrivning. Lidandet går som ett ledmotiv genom båda, men också den stoiska och förment manliga attityden att till varje pris dölja den smärta man känner.

Fallet Bruce har tidigare omtalats av Henry Olsson och Stig Jägerskiöld i samband med hypotesen – livligt understödd av Jägerskiöld, snabbt avfärdad av Olsson – att Bruce skulle ha varit en inspirationskälla till Carl Jonas Love Almqvists gestalt Tintomara i *Drottningens juvelsmycke* (1834).⁸ Även Lars Widding har i artikelform presenterat Bruce, liksom Gunvor Hagman.⁹ Det finns också några äldre mer eller mindre spekulativa tidningsartiklar som uppehållit sig vid ämnet. Att Bruce efterlämnat en berättelse om sitt liv är det dock ingen som tidigare behandlat, få är också de som känt till detta. I sin bok om den svenska HBT-historien efterlyser Svante Norrhem, Jens Rydström och Hanna Winkvist historiskt material där könsöverskridare själva berättar om sin situation.¹⁰ Det är just en sådan självframställning som jag nu ska titta närmare på.

”NU VAR HERRN FÄRDIG”

Av levnadsbeskrivningen framgår att Therese Bruce redan tidigt uppfattade sig som en pojke och ville klä sig som en sådan. Som tonåring var hon fixerad vid tanken på att få bära byxor och därmed markera sin manliga identitet: ”Nu hade jag blifvit Comfimerad, och jag tyckte mig vara stora karlen bara jag kunde få Byxor på mig, min fantasi spelade inte på något annat” (s. 122). Den ”lilla fröken Herrn” (s. 112,

127) är en benämning som tidigt introduceras i texten och den visar att även omgivningen uppfattade att Therese hade maskulina drag. Ändå var man inte beredd att utan vidare låta flickan omvandlas till en pojke. I en passage sägs att fadern då Therese talade om omklädning svarade ”att om jag ock vore fullkomlig karl, det aldrig af honom skulle tillåtas, att hans namn blefve nersmuttsat, som han kallade det, utan då ville han heldre låta mig hafva en Metress, om jag ej kunde lefva det förutan” (s. 125). Citatet är avslöjande. Fadern bryr sig inte så mycket om huruvida hans barn är en ”fullkomlig karl” eller en kvinna, han kan till och med gå med på att Therese har en älskarinna, men det yttre skenet och familjens anseende måste till varje pris räddas. Därför kan det inte bli tal om någon omklädning. Uppenbarligen är ett förment lesbiskt förhållande mindre chikanerande än ett byte av könstillhörighet. Det kön som vid födelsen tilldelats barnet må vara arbiträrt, men när det väl en gång valts får inget rucka på det.¹¹

Fadern, som inom kort skulle tillträda en befattning vid tullen i Sandhamn, visar sin patriarkala makt genom att måla upp den nära förestående framtid då han i praktiken vill göra sitt barn till en fånge på ön, ”då var jag ju i fällan” (s. 123), tänker Therese och inser att hon måste fly från familjen. Med sinne för de dramatiska detaljerna återger Bruce sin rymningshistoria. Iförd ”Callsonger”, täta kambricksbyxor och saffiansstövlar och med en ”stor slöjdarknif som vapen” ger Therese sig av ”från sitt hem, utan annat tak öfver hufvudet än himmelen, utan någon jordisk vän, som viste hvarest den var, utan en slant i sin ficka” (s. 126). Utsattheten understryks, samtidigt röjs en stark målmedvetenhet att genomdriva beslutet att leva sitt liv som man. Rymningen misslyckas dock och Therese återvänder till fadershuset, inte utan viss lättnad.

Här kunde man tro att ordningen var återställd och att Therese efter sitt djärva utbrytningsförsök skulle anpassa sig efter livet som

hemmadotter. Men icke, tvärtom går omvandlingen till man nu snabbt och denna gång utan något motstånd från faderns sida. Kläderna står åter i fokus då den åldrade Bruce berättar om sitt unga alter egos metamorfos: ”Bror min [...] köpte mig Blåbyxsor, Brun frack, röda skinnhengsel, gulrandig väst, stöflorna svärtade, en liten nätt mössa anskaffades, och nu var Herrn färdig” (s. 131). Ändå räcker det inte med en omklädning. Medicinsk expertis måste konsulteras och fälla sitt omdöme. Därför beger sig Therese tillsammans med fadern till en generaldirektör, som Adam Bruce känner, i Stockholm. Besöket avlöper på följande sätt:

Min Far yttrade då jag kan icke veta huru mina Döttrar är skapade, denna min dotter påstår sig vara karl, har sådana pasjoner har nu iklädt sig manlig dräkt, nu behöfves en atest om rätta förhållandet är och den hoppas jag, att Herr Generaldirektörn min Herr Bror, sanningsenligt beviljar oss! Han tog mig med sig i ett enskildt rum, gjorde undersökning på alla sätt, jag beskref huru det var, han yttrade ej ett ord, men jag sade när han gick ifrån mig, om jag ej får gå med Byxsor kan jag inte lefva. [...] min Far yttrade ej ett enda ord, och när han [generaldirektören] skrifvit och satt sitt sigill under, tog vi afsked [...]. Vi viste ej heller hvad han skrifvit förr än när vi kom dit där Hästen var insatt, då läste far min det för mig. Vi satte oss upp i vagnen körde utom tullen, där var ett Wärdshus [...]; där tog vi in till bästa, åt litet drack ett glas vin tillsammans; Då sade Far min, Skäl min nya son, se till, att du gör heder af dig, Andreas skall du heta, det är min Farfaderns namn (s. 131f.).

Tystnad beledsagar scenen hos generaldirektören. Den enda replik som yttras är faderns förklaring till besöket och en vädjan till den medicinska auktoriteten som tillika är ”min Herr Bror” – ett homosocialt nätverk skymtar – att utfärda en atest på hur det förhåller sig

med hans barn i könsligt hänseende. I övrigt är fadern lika stum som generaldirektören, de faller inte ”ett enda ord”. Jagberättaren säger sig visserligen ha beskrivit ”huru det var” under själva undersökningen, men det är karakteristiskt att den i övrigt lämnas utan kommentar. Att en närgången granskning av detta slag var obehaglig för den som utsattes för den är uppenbart. Bruce var dessutom extremt känslig i detta avseende. Han skriver vid ett tillfälle att ”det var en nödvändighet för mig, att ej släppa någon på näsan på mig, utan häldre dö, än att någon skulle vara onäpst om den vidrörde mig” (s. 151). Mot bakgrund av den tystnad som råder i scenen framstår Thereses nödrop om det ofrånkomliga kravet att få bära byxor i desto hjärtare dager. I övrigt är det som om far och dotter/son är smittade av generaldirektörens stumhet. Därför kommer de sig inte heller för med att studera det livsviktiga dokumentet förrän de är utanför hans praktik. Då uppläser fadern sin röst och läser den atest vars ordalydelse Bruce avstår från att citera i sin text – ännu en talande tystnad.

Således låter Bruce den tilltänkte läsaren av levnadsbeskrivningen sväva i ovisshet om dokumentets innehåll, men av textens fortsättning kan man lätt få intrycket att läkaren skrivit att den han undersökt var en man och inget annat. Ty från och med detta moment i berättelsen behandlar fadern sitt barn som en son. Som ett par manliga kompanjoner går de på värdshus och skålar i vin tillsammans, och i ett slags kombinerad dop- och nattvardsakt – födelse och vuxenblivande i ett – bekräftar fadern sin nya sons existens och ger honom hans fäderneärvda namn. Andreas är därmed inlemmad i den manliga gemenskapen, vilket också bekräftas av att han nästföljande söndag får sitta bredvid sin far i ”karlbänken” i kyrkan utan att någon har några invändningar mot detta: ”det var som om aldrig något passerat” (s. 132), skriver Bruce.

”I HÖG GRADE HERMAPHRODITE ELLER TVÅKÖNAD”

Nu var det emellertid inte så att läkaren skrivit att Bruce otvetydigt var en man. I stället intygar han att han funnit den undersökta ”vara i hög grade Hermaphrodite eller tvåkönad, ägande ej fullkomliga födslo delar¹² för någondera könet, dock synes som delarne voro närmare öfverstämmande med det manliga könet” (s. 34). Dokumentet som aldrig citeras av Bruce förvaras i Ridarhusets arkiv och är undertecknat av Anders Johan Hagströmer (1753–1830), som var läkare och professor i anatomi och kirurgi samt medicinalråd. Det var således en högt meriterad medicinsk fackman som konsulterades för att avge sitt omdöme om hur Adam Bruces barn var beskaffat i könsligt hänseende.

Jonas Liliequist hävdar att om en människas kön och beteende i det tidigmoderna samhället inte stämde överens sågs det antingen som ett tecken på socialt bedrägeri eller en återspeglning av en tvåkönad kropp. I båda dessa fall ”låg den yttersta sanningen om könet i anatomin”.¹³ Dessutom började medicinarna under 1700-talets senare del alltmera intressera sig för ”hermafroditerna” och läkare kallades in för att avgöra rättsliga frågor om tvåkönighet.¹⁴ Även om Bruce lever en bit in på 1800-talet gäller också i detta fall att anatomin får falla avgörandet. Existensen av en ”verklig”, det vill säga fullkomlig, hermafrodit tycks dock Hagströmer lika lite som Eric Gadelius i *Handbok i medicinal-lagfarenheten* (1804) ha trott på.¹⁵ I stället betecknas den undersökta individen som en hermafrodit som står närmare det manliga könet än det kvinnliga. Detta leder tankarna till Gadelius’ benämning manlig hermafrodit.

Så hade Bruce redan vid dryga sexton års ålder (intyget är utfärdat i juli 1825) fått svart på vitt på att han inte var fullkomlig vare sig som kvinna eller man. I hög grad tvåkönad, men ändå varken det ena eller det andra: varken fullkomlig hermafrodit, fullkomlig man eller fullkomlig kvinna. Det är säkert ingen tillfäl-

lighet att ordet fullkomlig senare figurerar i Bruces självframställning då han talar om ”att jag inte var en fullkomlig man och likväl ville visa prof, att jag i tankar, ord och gärning ville hålla ut med allt som andra karlar kunde göra” (s. 151). Denna insikt att inte vara ”en fullkomlig man” och kravet på att trots detta kunna bevisa för sig själv och andra att han var kapabel att klara allt som en karl förväntas kunna utföra är ett återkommande tema i berättelsen.

Även om Hagströmers attest var allt annat än entydig var den livsviktig för Bruce. Den gjorde det möjligt för honom att framleva resten av sitt liv som man. Bruces beskrivning av det officiella mansblivandet kan ge intryck av att allt gick smidigt och enkelt till. Att så inte var fallet vittnar dock förstaversionen om: ”Det påstogs likväl att en förnem Fru, som var i samma bänk i kyrkan som min mor och syster befann sig, hade svimat då hon vände sig om och fick se mig sitta i karlbänken” (s. 132, not 242). En svimning är en stark reaktion och ett tydligt tecken på upprördhet, den ”förfädda frun” förlorar medvetandet därför att den unge Bruce befinner sig i karlbänken. Det faktum att Bruce vid renskrivningen utelämnar denna färgstarka scen är anmärkningsvärt. Samtidigt som han i sin berättelse vill understryka sitt lidande och de besvärligheter som ”könsbytet” ställer honom inför, skönjer man här en tendens att tona ner svårigheterna i samband med mansblivandet. Svimningsreaktionen är annars symtomatisk. Att omgivningen blev perplex över Thereses byte av könstillhörighet står klart. Lars Widding talar om hur nyheten om ”könsbytet” spreds och av vissa betraktades som ”en skandal i societeten”, medan andra tyckte att det hela var ”ganska pikant” eller rentav tragiskt.¹⁶

Längre fram i berättelsen omtalas också hur Bruce som då lever som man i Stockholm får ett strängt brev hemifrån ”att jag hade smuttsat ner hela familjen, genom det, att det stog i alla tidningar, om min förvandling, från

puppa till Fjeril, att en visa hade utkommit som dem moste förbjuda; [...] att de alldrig kunde förlåta mig [...], att alla släktingar voro onda på mig” (s. 138). Genom en prästs förmedling kommer det dock till en försoning. Men det är inte familjen som ber om ursäkt för de hårda orden utan Bruce som skriver efter prästens diktamen att han ”felat utan att vilja det, eller kunde inse de följder som dem deraf kunde komma att lida; att min atesst borde kunna ursäkta mig, enär jag omöjligen kunde gå i tjolar, att snart allt blef glömt, när jag kom hem till dem där ingen fick påminnelse om min person” (s. 140). Självutplåningen är total, Bruce kunde lika gärna be om förlåtelse för att han blivit född och han lovar i princip att hålla sig dold så att ingen ska bli påmind om hans person. Orden är inte ens hans egna, det är kyrkans representant som förestavar dem.

MESAR, HÖNOR, KRU KOR OCH ANDRA STACKARE

Bruce har en klar bild av hur en man ska vara och uppträda. Hans ideal anknyter till en stereotyp föreställning om att fysisk och psykisk styrka, manifesterad i mod och självkontroll, är viktiga komponenter i mannens rustning. Här är han sin fars son: ”Min Far var mycket älskare af att se att man var tapper, han kunde [...] glädja sig, när min döfstumma Bror och jag broddtades med hvarandra, det var en grön plan [...] och där fick vi tumla om med hvarandra under det Far min ropade, Min karl som vinner” (s. 149). Kraftkarlsidealet lyser igenom. För den som likt Bruce är fysiskt klen är det desto viktigare att kompensera med vighet och ihärdighet för att ”vinna segern” (s. 149). Vidare berättar Bruce att han redan som ung tålde den starka tobaken och rökte kritpipa, senare i livet uppträder han ofta med en cigarr i munnen, detta tidens manliga attribut, och i manligt sällskap dricker han gärna vin och punsch.

”Virilitet är [...] en i högsta grad *relativ* egenskap, som konstrueras inför och för

andra män och gentemot det kvinnliga, i en slags *rädsla* för det kvinnliga, först och främst hos sig själv”, hävdar Pierre Bourdieu.¹⁷ Hans tes är i hög grad tillämplig på Bruce som poängterar vikten av inre styrka och fasthet och hävdar att det går an för ”en svag qvinna” att inte våga motsäga någon, ”men en karl med sådan karaktär är plågsam” att ha att göra med: ”de äro Mesar” (s. 187). Det gäller att avgränsa sig från den kvinnlighet som han fruktar finns inom honom själv för att i stället framvisa en entydigt maskulin identitet: ”ville jag vara karl skulle jag ju inte handla som en höna” (s. 164). Inget är i hans ögon föraktligare än en man som betar sig som en svag, dum och räddhågad kvinna. Ibland hjälper dock inte ens de bästa av föresatser: ”Du vill vara karl, men du är en äkta höna ja, af aldra sämsta sorten” (s. 195), förebrår Bruce sig själv vid ett tillfälle då han låtit sig skrämmas av en förment spöksyn. Dock övervinner han snabbt sin rädsla och går modigt faran tillmötes. Det kunde ha blivit en antiklimax då den fruktade fantomen visar sig vara husets hund, men så framställer inte Bruce saken. Tvärtom tjänar omnämmandet av den fruktan som han måste övervinna i efterhandsperspektiv till att förhöja hans hjältestatus. Så skapar Bruce med berättartekniska medel fram sig själv som en deciderat maskulin individ.

Mes och höna – andra beteckningar för denna ömkansvärda varietet av det manliga släktet, som inte synes alltför ovanlig, är stackare och kruka. Vid ett tillfälle har Bruce råkat ut för ett missöde med sitt åkdon och befinner sig enligt egen uppgift ”i största fara för sitt lif” (s. 239). Scenen bevittnas av ”två unga raska karlar” som springer sin väg då de inte ville bli vittne till Bruces död. Bruce jämför med sig själv, som trots sin klena fysik vågat livet många gånger för mycket mindre, och har sin dom klar: ”jag frågar billigtvis var det karlar? [...] de voro det verkligen till kroppen [...], men till själen voro de sämre än mången karing [...] jag ansåg dem efter den dagen som två krukor” (s. 239).

1829 reste den unge Andreas Bruce till Gotland där han fått anställning hos handelsmannen och skeppsbyggaren Jacob Dubbe på gården Rosendahl i Follingbo socken. Redan innan han anlänt till sin blivande arbetsplats får han av tullinspektören på platsen underrättelse om att hans nye arbetsgivare är mycket sträng och fruktad och att därför ingen kan stanna i hans tjänst. Men Bruce är inte den som låter sig avskräckas: "Min blifvande Prensipal var så sträng att han ej kunde hafva någon tjenare, han slog dem [...], hade det varit en annan än jag, hade den aldrig vågat sig dit, men jag hade ju föresatt mig att vara karl, derfore ville jag ej vara rädd" (s. 164). Bruce inskärper att för den som vill vara man i kvalificerad mening gäller det inte bara att skilja sig från de svaga kvinnorna utan också från andra män som inte har hans fasta föresats att uppträda på ett maskulint sätt. Han betonar att varje man utan ett sådant uppsåt fejt skulle ha dragit sig tillbaka. Bruce vill med detta leda i bevis att han efter sitt byte av könstillhörighet har blivit mera man(lig) än merparten av andra män som aldrig behövt kämpa för sin manliga identitet eller fått den ifrågasatt.

"KLIPPT OCH SKUREN TILL MILLITAIR"

Inte endast rationalitet och förnuft utan också aggressivitet, kampvilja, virilitet och stridslystnad har av hävd ansetts utmärka ett manligt handlingsätt. Även om bland andra Norbert Elias menar att utrymmet för våldsamhet blivit allt mindre från 1400-talet och framåt var dock under hela 1800-talet krigiska motiv närvarande i pojkars fysiska fostran. Jens Ljunggren har visat hur Pehr Henrik Lings (1776–1839) gymnastik var ett medel att återskapa en förlorad manlighet genom att ta tillvara mannens bästa kapaciteter för att vara man, dock anpassade efter ett modernt samhälle som inte bara uppskattade styrka och disciplin utan också andlighet och naturdyrkan. Mannen skulle lära sig krigföring, men förväntades på samma gång uppföra sig väl och balanserat.¹⁸

Ett engagerat och modigt deltagande i mönstringen och vapenövningarna var därför om något ett sätt för en i omgivningens ögon könsambivalent person som Bruce att visa att han verkligen var en man. Han går ut hårt redan från början: "jag skulle naturligtvis ut och Exersera den som ej kunde det fick heta Skopinne, inte kunde jag underkasta mig en sådan Schekan" (s. 173). Målmedvetet ser han till att få övning av en kapten inför mönstringen som enligt Bruces beskrivning går som en dans. Efter den vällyckade inskrivningen säger han sig vara "förtjust öfver att jag blifvit millitair!" (s. 174).

Så börjar de militära övningarna och Bruce gläds över befälets manliga tag: "vi fick en rassk duktig Löjtnant som hade ruff [dristighet, fart] i sig; det var just hvad jag hade önskat" (s. 174). Efter genomförd manöver berömmar löjtnanten sina mannar som ser ut som "karlar hela dagen" (s. 175). Bruce framställer sig som en av de främsta i fält. Att de små underrotmästrarna¹⁹ är rädda är inte att undra på, de är ju "nybegynnare" (s. 176), men Bruce och "några andra rasska karlar" (s. 176) hjälper dem genom att skjuta ut alla deras skott så att tavlan blir "lappad". Militär livet passar honom perfekt: "om inte förhållanderna för mig varit understundom allt för svåra, hade jag varit klippt och skuren till millitair. – åtminstone var jag det i sjelfva lynnet, orädd, glad och munter, punktlig och tystlåten, när det så skulle vara, icke någon drinkare men ej [h]eller någon torrgommad, unnade gärna andra hvad som smakade mig" (s. 175).²⁰

I en artikel rubricerad "En fröken af mankön" hävdar en okänd skribent att Bruce frikallades från militärtjänst efter det att en landshövding Hohenhausen med kraftig röst tillkännagett: "Inga käringar i armén!"²¹ Att Bruce skulle ha hittat på hela historien om sin militärtjänst är osannolikt, detaljerna är för många och färgrika. Det finns också en trolig förklaring till ryktet att han skulle ha

blivit frikallad redan vid sin första mönstring. Långt senare i berättelsen omtalar Bruce att lasarett- och regementsläkaren kommer ut vid en mönstring och frågar om ett par små hästar som Bruce inte vill låta honom överta då de redan är försålda. Läkaren blir då så vredgad att han bearbetar landshövdingen så att denne när mönstringen är slut förklarar för Bruce att han är "befriad för all tid ifrån att bära gevär, det var nu docktorn, som af hämnd hade så tillställt och i det hela taget var det ej någon förlust men det var för att Schenera mig" (s. 247). Det är anmärkningsvärt att Bruce som tidigare i berättelsen var så engagerad i militärlivet nu menar att det inte var någon större förlust att slippa det. Har han med stigande ålder förlorat den unge mannens krigiska sinnelag? Eller vill han inte ens inför sig själv kännas vid sin skam?

"SYSTER OCH BROR, FAR OCH MOR, I EN OCH SAMMA PERSON"

Uppenbarligen har läkaren avslöjat Bruces förment kvinnliga identitet för landshövdingen och det fanns en speciell anledning till att han kände till hans anatomiska beskaftenhet. Hösten 1837 blev Bruce gravid och i juli 1838 föddes en dotter. Bakgrunden till denna lika oväntade som ovanliga händelse, som Bruce har svårt att närma sig, men tvingar sig till att omtala då han lovat att vara sanningsenlig, var att en inspektör vid namn Lars Nyström, som sade sig veta att Andreas Bruce var en förklädd fröken, ihärdigt uppvaktade honom. Bruce betonar att han kände sig mycket besvärad av Nyströms kurtis. Ändå finns på ett tidigt stadium ett moment då han överväger om det inte är Guds vilja att han ska leva som kvinna i en relation med Nyström. Tanken är dock hastigt övergående: "jag kunde aldrig beveka mig att kläda om mig" (s. 212).

Omständigheterna kring fostrets tillblivelse kommenteras på följande sätt: "När vi nu en afton hade rumlat om med hvarandra var och

[ock] Inspektoren med, det blef sent han bad att få ligga qvar vegen var lång, jag biföll glömande mig helt och hållet att vara försiktig" (s. 228). Det finns inga belägg i texten för att Nyström skulle ha tvingat sig på Bruce, men saken går heller inte att utesluta. Formuleringen att Bruce glömde bort att vara försiktig kunde tolkas så att det inte var första gången han gick i säng med Nyström, om detta kan vi inget veta, att Bruce skulle spela på och bejaka en dubbel könsidentitet svär dock mot framställningen i övrigt. Det faktum att han var drucken kunde i någon mån förklara hans handlande, ändå betonar Bruce inte detta i någon högre grad, förmodligen därför att "rumlandet" i sig av honom uppfattas som moraliskt graverande.

Bruce framställer sin upptäckt av graviditeten i katastroftermer. Självordstankarna är hela tiden presentia: "men tänk hvilken oro hvilken bedröfvelse huru skulle jag kunna för någon beskrifva alla de qual jag ärfor under det att jag skötte min tienst, flere gånger tänkte jag taga lifvet af mig men jag ville vänta jag hoppades på Herran Gud!" (s. 229). När Nyström får vetskap om graviditeten tar han sin hand från Bruce, som beskriver sig som "ohjelpigen förlorad" (s. 229). Även om han hela tiden förtröstar på Gud blir det för mycket då han känner fostret röra sig. Då tar han sin bössa, laddar den och spänner hanen för att sätta foten "på trycket". I detta ögonblick hör han i sitt inre hur någon ropar en doktors namn och Bruce beslutar då att uppsöka denne läkare och förklara sin belägenhet för honom.

Att en graviditet utgjorde ett allvarligt hot mot Bruces byggande av en manlig identitet är uppenbart. Barnets tillblivelse visade visserligen att doktor Hagströmer haft fel, åtminstone de kvinnliga "könsdelarna" måste ha varit intakta hos Bruce. Men det var inte det slags "fullkomlighet" som han önskat få bekräftad. I denna prekära situation kunde han bara invänta förlossningen och visa manlig tapperhet

då smärtorna ansatte honom: ”jag hade då i 9 timmar pinats, utan, att någon hade sett till mig, mera än Docktorn en handvänning för att be mig skrika, för att plågorna skulle blifva lättare påstog han men jag teg och gaf inte ljud ifrån mig” (s. 232). Att inte skrika när man (!) föder barn blir därmed det yttersta beviset på manlighet. En i sanning paradoxal situation! Förmodligen är detta den första skildringen av hur det är att föda barn som man i Sverige, kanske den första över huvudtaget. Genast efter födelsen lämnas flickan Carolina till en fosterfamilj, men Bruce har den fasta föresatsen att så snart som möjligt hämta henne tillbaka för att själv ta hand om henne, vilket också sker i och med att han lämnar sin tjänst hos Dubbe och flyttar till Öja. Carolina växer upp i ett hushåll som förutom Bruce består av hans ”sambo” Maria Lindblad och hennes utomäktenskapliga dotter.²² Av Bruces bevarade brev till dottern framgår att han framträdde som hennes kärleksfulle far.

Doktors hämnd stannade dock inte vid att se till att Bruce inte mera fick bära vapen och därmed berövades en viktig del av sin hett åtrådda manliga framtoning. När Bruce vill gifta sig med Maria Lindblad ser han till att sätta nya käppar i hjulet genom att berätta för prästen att Bruce är mor till barnet han har. Detta leder i förlängningen till att Bruce av församlingens präst förnekas både avlösning²³ och kyrktagning²⁴ och därmed inte kan gå till nattvarden under nära tio års tid. Även om ett personligt hämndmotiv här var den drivande kraften är det inte bara läkaren som agerar bromskloss, också ett par andra av samhällets stöttepelare, nämligen landshövdingen och prästen, är starka krafter då det gäller att förhindra Bruces möjligheter att leva sitt liv som

en fullvärdig man. Något äktenskap ingicks aldrig och under nästan ett decennium måste Bruce, som för sin tros skull längtade efter att få delta i nattvarden, dessutom uthärda den sociala skammen som en utestängning därför innebar. Förutom att han var en man med tvetydig könsidentitet var han en mor/far med ett utomäktenskapligt barn, stigmatiseringen var således dubbel. Anmärkningsvärt är dock att det som för en nutida läsare ser ut som ett skolexempel på (den manliga) överhetens diskriminering av en människa, som bröt mot de sexuella och könsmässiga normerna redan genom att inte ha ett entydigt definierat kön, av den åldrade Bruce tolkas i ett kristet ljus där udden vänds mot honom själv som lastbar människa, en man som levde i synd med sin kvinna, och som svor, rumlade och sjöng oanständiga visor.²⁵

*

David Tjeder som undersökt ”Borgerlighetens sköra manlighet” under 1800-talet hävdar att karaktär var ett nyckelbegrepp i detta sammanhang. Den manliga uppgiften var att realisera karaktären ”från potentialitet till aktualitet”. Det handlade inte om att ”hitta sig själv” utan om att ”skapa sig själv”. ”Mannen skulle vara genomskinlig; ingen spricka skulle finnas mellan hans inre, hans yttre och, framför allt, hans handlingar.”²⁶ Om någon skapade Bruce sig själv som manlig individ. Hela hans vuxna liv var en kamp för att bevisa för sig själv och andra att han var en ”riktig” man i tankar, ord och handlingar. Därför är det tragiskt att tänka på att förnamnsinitialerna på hans gravsten inte är F. A. E. [Ferdinand Andreas Edvard] utan C. T. [Christina Therese]. Jag har svårt att tro att Bruce själv velat ha det så.

- 1 Inger Littberger Caisou-Rousseau, *Therese Andreas Bruce. En sällsam historia från 1800-talet*, Göteborg/Stockholm: Makadam förlag, 2013, s. 228. I fortsättningen görs sidhänvisningar till denna volym i den löpande texten. Originaltextens noter återges som regel inte och någon smärre avvikelse kan förekomma.
- 2 Om självbiografen som apologi skriver Eva Hættner Aurelius initierat i *Inför lagen. Kvinnliga svenska självbiografier från Agneta Horn till Fredrika Bremer*, Lund: Lund University Press, 1996.
- 3 En utförligare genrediskussion finns i Littberger Caisou-Rousseau 2013.
- 4 Utöver artiklar i olika publikationer kan nämnas Rudolf Dekker & Lotte van de Pol, *Kvinnor i manskläder. En avvikande tradition. Europa 1500–1800*, övers. Joakim Sundström, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1995 och Eva Borgström (red.), *Makalösa kvinnor. Könsöverskridare i myt och verklighet*, Stockholm: Alfabet/Anamma, 2002.
- 5 Citerat efter Eva Borgström, "Om jag får be om ölost". *Kring kvinnliga författares kvinnobilder i svensk romantik*, diss. Göteborg: Anamma, 1991, s. 32.
- 6 Birger Schöldström, "Ur Stålhammarska krönikan", i författarens *Zigzag. Minnen och anteckningar*, Stockholm 1895, s. 247–262. Ulrika Eleonora Stålhammar figurerar också till exempel i Jonas Liliequist, "Kvinnor i manskläder och åtrå mellan kvinnor. Kulturella förväntningar och kvinnliga strategier i det tidigmoderna Sverige och Finland", i Eva Borgström (red.), *Makalösa kvinnor. Könsöverskridare i myt och verklighet*, Stockholm: Alfabet/Anamma, 2002, s. 63–123.
- 7 Michel Foucault (red.), *Herculine Barbin, Being the Recently Discovered Memoirs of a Nineteenth-Century French Hermaphrodite*, övers. Richard McDougall, New York: Pantheon Books, 1980.
- 8 Henry Olsson, *Carl Jonas Love Almquist till 1836*, Stockholm: Geber, 1937, s. 359 och Henry Olsson, "Om komposition och huvudteman i Drottningens juvelsmycke", i Ulla-Britta Lagerroth & Bertil Romberg (red.), *Perspektiv på Almquist. Dokument och studier*, Stockholm: Rabén & Sjögren, 1973, s. 146 not 1; Stig Jägerskiöld, *Från Jaktslottet till landsflykten. Nytt ljus över Carl Jonas Love Almquists värld och diktning*, Stockholm: Bonniers, 1970, s. 135–138. En likhet mellan Tintomara och Bruce är att båda väcker såväl mäns som kvinnors begär, men medan Tintomara förhåller sig sval till både kvinnor och män har Bruce en passion för kvinnor.
- 9 Lars Widding, "Tintomara på Gotland", i Germund Michanek & Lars Widding, *Kvällar på Qvallsta. Historia och historier*, Stockholm: Norstedts Förlag, 1989, s. 12–19, Lars Widding, "Verklighetens Tintomara – ett gotlandsöde (eller "Tintomara i Stånga")", i Lennart Bergh & Tommy Wahlgren (red.), *Radioboken*, Visby: Yvartry, 1987, s. 101–110; Gunvor Hagman, "Ett märkligt levnadsöde", i *Orä fällk. Gotlands Genealogiska Förenings medlemsblad* [19]94:2, s. 3–5.
- 10 Svante Norrhem, Jens Rydström & Hanna Winkvist, *Undantagsmänniskor. En svensk HBT-historia*, Stockholm: Norstedts Akademiska Förlag, 2008, s. 188f.
- 11 "Do we truly need a true sex?", frågar Michel Foucault och tillfogar att de moderna västerländska samhällena har besvarat den frågan jakande med en envishet som gränsar till halstarrighet. "Introduction", i *Herculine Barbin*, 1980, s. vii.
- 12 Med födslodelar avsågs de kroppsdelar hos människor och djur som bidrar till fortplantningen. Se t.ex. Anders Fredrik Dalin, *Ordbok öfver svenska språket*, förra delen, Stockholm: A. F. Dalin, 1850, s. 526. *Svenska Akademiens ordbok* anger att födslodelar från början äsyftade de kvinnliga könsorganen, men att ordet senare kom att äsyfta könsorgan i allmänhet.
- 13 Liliequist 2002, s. 102.
- 14 Enligt Maja Bondestam, *Tvåkönad. Studier i den svenska hermafroditens historia*, Nora: Nya Doxa, 2010, s. 20f. är hermafrodit en föränderlig och mångfasetterad figur vars betydelse formats i relation till olika sociala och kulturella sammanhang. Så har människor som idag skulle kallas homosexuella, transvestiter eller socialt könsverskridande tidigare i historien benämnts hermafrodit.

- 15 Före 1800-talets mitt hade man upprättat ett system av hermafroditkategorier. Så delade läkaren Eric Gadelius i *Handbok i medicinal-lagfarenheten* in hermafroditerna i fyra kategorier: verkliga hermafroditer, manliga respektive kvinnliga hermafroditer – som i sin tur kan vara av olika slag – samt människor utan kön. Han ställde sig dock tveksam till den första kategorin och menade att de personer som i den medicinska litteraturen beskrivits som hermafroditer troligen haft en ”sann men ofullkomlig tvåkönighet”, exempelvis genom att ha testiklar sittande inom äggstockarna eller en kvinnlig kroppsbyggnad och mjölkavsöndrande bröst tillsammans med skäggväxt och manliga könsdelar. Bondestam 2010, s. 134f.
- 16 Widding 1987, s. 104, Widding 1989, s. 14.
- 17 Pierre Bourdieu, *Den manliga dominansen*, övers. Boel Englund, Göteborg: Daidalos, 1999, s. 67.
- 18 Jens Ljunggren, *Kroppens bildning. Ling-gymnastikens manlighetsprojekt 1790–1914*, diss. Stockholm; Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1999, s. 28f. och 254.
- 19 I det svenska kavalleriet var överrotmästaren den främste mannen i roten, medan mannen längst bak var underrotmästare.
- 20 I sin undersökning av 1800-talets medelklassmaskuliniteter *The Power of Character. Middle-Class Masculinities, 1800–1900*, diss. Stockholm: Stockholms universitet, 2003, s. 66 et pass. visar David Tjeder att det fanns en diskrepans mellan framför allt många unga mäns uppfattning att drickande och spelande var manligt och de moralister (författare till rådgivningsböcker för män) som hävdade att dessa aktiviteter i stället vittnade om att männen som utövade dem var styrda av sina (omanliga) passioner och därmed misslyckats med att uppnå det åtrådda tillståndet (besinningsfull) manlighet. Genom att betona att han varken är drinkare eller ”torrgommad” vill Bruce visa att han är en man av den rätta sorten, varken passionsstyrd, och därmed omanlig, eller en räddhågad absolutist.
- 21 Bland de dokument med anknytning till Bruce som ställts till mitt förfogande finns en ofullständig kopia av denna tidningsartikel. Tyvärr saknas uppgifter om både källan och artikelförfattaren. Bibliotekarie Anna Säve-Söderbergh på Almedalsbiblioteket har på min begäran sökt artikeln, men utan resultat.
- 22 Sexualitet utanför äktenskapet var en straffbelagd handling fram till 1864, då detta normbrott avkriminaliserades för ogifta, och det ansågs vid denna tid inte socialt acceptabelt att leva i ett samboförhållande.
- 23 Avlösning eller absolution innebär ett tillsägande av syndernas förlåtelse.
- 24 Kyrktagning innebar att en kvinna som fött barn fyrtio dagar efter förlossningen, genom en kyrklig ritual efter gammaltestamentligt mönster, åter upptogs i den kyrkliga och sociala gemenskapen. Mödrar som fött utom-äktenskapliga barn kyrktogs efter en särskild ritual, och vid den här tiden i sakristian, inte inför församlingen.
- 25 Här är det inte längre tal om den gyllene medelvägen mellan drinkare och ”torrgommad”, snarare är det en excess i manligt, och därmed paradoxalt nog omanligt, beteende som målas upp.
- 26 David Tjeder, ”Borgerlighetens sköra manlighet”, i Jørgen Lorentzen & Claes Ekenstam (red.), *Män i Norden. Manlighet och modernitet 1840–1940*, Möklinta: Gidlunds Förlag, 2006, s. 54 och 57f.

SUMMARY

"If I Am Not Allowed to Wear Trousers I Cannot Live". Therese Andreas Bruce and the Struggle for a Male Identity in Nineteenth-Century Sweden

This article is a study of an autobiographical text written by Andreas Bruce (1808–1885) at the end of his life. He was born to an aristocratic family as a girl named Therese. At the age of sixteen, the young woman declared that it was absolutely necessary for her to live her life as a man. A distinguished doctor examined Therese, finding that she was a kind of hermaphrodite, more male than female. This article highlights that the main theme of the autobiography is the necessity for Bruce to prove to himself and other people that, although he is not "a complete man", he is capable of managing everything that a man is expected to endure, and to do so with extraordinary courage. In this sense, Bruce exemplifies Bourdieu's thesis that virility is a highly relational quality constructed before other men and against femininity for fear of the female potential inside man himself. While Bruce is physically weaker than other men, he compensates through mental strength, acting in a consistently courageous manner. This, at least, is the image he wishes to project. The most serious threat to this image was his pregnancy, when he had been living as a man for about thirteen years. Bruce's predicament was dire, but he was also alive to the possibilities of his unique situation and had the capacity to utilize them. His Christian convictions, which grew stronger towards the end of his life, also played an important role. It is ironic and regrettable that his tombstone was engraved with his female initials, rather than his male initials, in an act that was certainly not in compliance with Bruce's desires.

Keywords: hermaphrodite, images of man, autobiography

SOM POJKAR GÅR OCH STÅR

Läsning, maskulinitet och genre i Ossian Elgströms pojkböcker

... hain't you ever read any books at all?
(Mark Twain, *Adventures of Huckleberry Finn*)¹

I BÖCKERS SÄLLSKAP

Pojkbokens sunda pojkar tycker ofta uppriktigt illa om både skola och påtvingad läsning. Böcker är för veklingar och de riktiga äventyren hägrar runt hörnet i den faktiska verkligheten. Ett av många exempel på en sådan inställning till skola och läsning återfinns i berättarens kontrastering mellan den atletiske Olle och plughästen Karl Erik i inledningen av Gunnar Örnulfs *Brobjokarnas äventyr* (1921):

När Karl Erik klarat av läxorna satt han nästan alltid och hängde över någon rolig bok, medan Olle avskydde allt vad läsning hette. Han var en storväxt och stark pojke, som helst vistades utomhus och ställde till allehanda spratt och upptåg. I början hade han djupt föraktat den lille plughästen, som även de andra kamraterna gärna retades med, därför att han verkade så klen och kraftlös. Karl Erik höll sig därför mest för sig själv och höll sällskap med sina böcker.²

Magnus Öhrn har pekat på att berättaren här framställer Olle på ett positivt sätt, fostrad genom sina upptåg i pojkkarnas eget utomhusteritorium, medan Karl Erik helst tillbringar sin

tid i skolan eller hemmet och därför framställs som en fiende värd djupt förakt.³ Att de pojkar som finner sig till rätta i skolan tillskrivs stereotyp omanliga egenskaper är onekligen centralt för iscensättningen av pojkskap och pojkbegär i många pojkböcker. Samtidigt är det viktigt att uppmärksamma hur berättarens efterhandsperspektiv i *Brobjokarnas äventyr* markerar en ambivalens till bokläsandet. Enligt berättaren hänger Karl Erik över en ”rolig bok”, när han har klarat av läxorna, och det är först till en ”början” som han blir djupt föraktad eftersom han ”verkade” så klen och kraftlös. Längre fram i berättelsen blir det klart att Karl Eriks spensliga kropp innehåller ”en stark och spänstig själ” som är värd beundran. Hjältarna från Karl Eriks roliga böcker visar sig inte bara fungera som förebildliga mönster för de båda pojkkarnas äventyrslyst; hans beläsenhet och lärdom hjälper även till att lösa många av de utmaningar som deras äventyr ställer dem inför.⁴

Pojkbokens ambivalens till bokläsning uppstår till någon del i genrens karakteristiska spänning mellan å ena sidan framställningen av en fysisk, aktiv och äventyrlig manlighet, och å andra sidan en förment passiv och kontemplativ mottagare utanför bokens pärmar: den läsande pojken. Med andra ord kan man säga

att genren siktar mot att upprätta en *kollektiv manlig solidaritet* med sin läsare, en gemenskap som samspekar med både den läsande medelklasspojken självbild och begär. Åtskilliga är de pojkbokspojkar som inte nödvändigtvis älskar att gå i skolan, men som ändå avslöjar en uppenbar kärlek till äventyrsboken som sådan.

Tillsammans med Örnulf, men också på egen hand, publicerade Ossian Elgström flera pojkböcker som skildrar pojkar med påfallande beläsenhet i äventyrsbokens olika genrer. När karaktären Ossian och hans kamrater blir anfallna av en främmande hop ynglingar i Elgströms *Spökfregatten* (1928) möts gängens anförare i ett speciellt samförstånd. De har läst samma äventyrsböcker, de kan sina sjörövarromaner, vilket inger "en hemlig respekt".⁵ Karaktärernas gemensamma läsarerfarenhet skapar en införståddhet mellan dem, men den inbjuder också till en genrebaserad metakommunikation mellan berättaren och en tänkt läsare utanför boken. I Elgströms och Örnulfs böcker alluderar karaktärerna till äventyrsgenren genom att direkt eller indirekt nämna texter som *Skattkammaren*, *Fältskärens berättelser*, *Texas Jack*, *Robinson Crusoe*, *Pieter Maritz*, *Det grönmålade skeppet*, *Den flygande holländaren*, *Jomsvikingarnas saga* och *Den siste mohikanen*. Den här undersökningen kommer att belysa betydelsen av denna beläsenhet i syfte att problematisera samspelet mellan maskulinitet och genre i Elgströms tidiga pojkböcker. Avslutningsvis kommer jag också att peka på hur hans böcker både synliggör och förstärker en viktig aspekt i pojkbokens iscensättning av maskulinitet mer generellt.

Såväl genre- som maskulinitetsperspektiv är av naturliga skäl framträdande i den svenska pojkboksforskningen. I sin genomgång av utgivningen på B. Wahlströms förlag mellan åren 1914 och 1944 finner Marika Andræ att pojkböckerna går att dela in i två olika huvudtyper. Den första och vanligaste är äventyrsberättelsen, som låter unga huvudpersoner agera som

vuxna till följd av speciella omständigheter. I dessa böcker dras pojkarna in i en äventyrlig vuxenvärld och måste utföra uppgifter som de egentligen är för unga för. Det kan handla om att vara telegrafist på ett flygplan eller strida mot upproriska stammar i kolonierna – uppgifter som låter pojkar anta en tillfällig vuxenidentitet och visa fram sin potentiella manlighet i ett äventyrligt sammanhang. Den andra typen av pojkboksberättelse som Andræ urskiljer tilldrar sig i vardagsmiljö och skildrar pojkar i gäng. Dessa böcker har sina rötter i de så kallade rackarungeberättelserna: de utspelar sig inte sällan i stadsmiljöer, skildrar livfulla pojkestreck och framställer mer vardagsbaserade manlighetsideal.⁶

Andræ's indelning är väletablerad i svensk barnboksforskning och återfinns redan i Göte Klingbergs *Barnboken genom tiderna* (1962). Där skiljs det på motsvarande sätt mellan å ena sidan den historiska äventyrsromanen som inkluderar genrer som sjörövarromanen, indianboken och krigsskildringen, samt å andra sidan den realistiska barnskildringen om skolbarn och rackarungar.⁷ I sin kartläggning av ett särskilt pojkländ i svensk barn- och ungdomslitteratur är det främst den senare typen Öhrn är intresserad av. För Öhrn ger den vardagsrealistiska pojkboken en bild av hur ett nytt geografiskt område skrivs fram i litteraturen under 1800-talet. Pojkländet i barn- och ungdomsboken är den litterära gestaltningen av ett geografiskt och socialt rum, där pojkar kan utveckla sin egen kultur utanför hemmets och skolans väggar. Konstruktionen av pojkars maskulinitet sker i ett avståndstagande från hemmets kvinnliga sfär och skolans omanliga pluggande.⁸ Med en träffande formulering hävdar Örn i samma artikel att pojkarnas sjörövarlek i Sigfrid Wieselgrens "Sjörövarna" (1882) inte bara visar på länken mellan pojkländet och klassiska pojkboksmotiv, utan också blottlägger "en intertextuell rundgång som är vanlig i skildringarna av pojkländet, det vill säga pojkbokshjältar leker

pojkbokshjältar”.⁹ Därmed öppnar han på samma gång indirekt för det ämne som ska intressera oss här: motivet med den läsande pojken och läsandets betydelse för konstruktionen av maskulinitet.¹⁰

LÄSAREN SOM POJKBOKSHJÄLTE

I västerlandets litteratur återfinns urtypen för den (o)manliga läsaren i Cervantes Saavedras *Don Quijote de la Mancha* (1605). Don Quijotes fantasifulla äventyr, hans energiska kamp mot jättar och trotsiga försök att vinna den väna prinsessan Dulcinea, är följderna av ett omåttligt läsande. Ursprungligen var Cervantes *Don Quijote* inte en bok som riktade sig till yngre läsare, men vid 1700-talets slut började den ges ut i upplagor bearbetade för unga. I svensk barnboksutgivning återfinns flera illustrerade utgåvor för ungdom under 1800-talet andra hälften.¹¹ *Don Quijote* blev på så sätt en viktig del av barn- och ungdomslitteraturen även om den bokläsande hjälten skulle skrivas fram som en mer entydigt positiv mönsterkaraktär i flera andra pojkböcker vid denna tid. Särskilt viktig är Robert Michael Ballantynes *The Coral Island* (1858), som gavs ut på svenska med titeln *Korallön. Berättelse för ungdom* (1925). Liksom i Örnulfs *Brobypojkar-nas äventyr* klarar sig de skeppsbrutna pojarna i denna robinsonad mycket tack vare den beläste pojken Jack, som också framstår som en iscensättning av ideal pojkmaskulinitet: uppslagsrik och kunnig, modig och munter, lojal och retsam. Ballantynes bok är intressant i sammanhanget även på grund av dess explicita inbjudan till en specifik manlig solidaritet mellan pojkar (och pojkkaktiga män) i bokens förord:

With the memory of my boyish feelings strong upon me, I present my book specially to boys, in the earnest hope that they may derive valuable information, much pleasure, great profit, and unbounded amusement from its pages./ One word more. If there is any boy or man who loves to be melancholy and morose, and who cannot

enter with kindly sympathy into the regions of fun, let me seriously advise him to shut my book and put it away. It is not meant for him.¹²

Det var emellertid med Mark Twains *The Adventures of Tom Sawyer* (1876) och *Adventures of Huckleberry Finn* (1884) som den bokläsande vardagshjälten på allvar skrevs in som en formativ referens i pojkboksgenren. Tom Sawyer är medelklasspojken som inte trivs något vidare i skolan, men som ändå läst ett iögonfallande antal klassiska äventyrsböcker och däribland också *Don Quijote*.¹³ *Tom Sawyer* och *Huckleberry Finn* har beskrivits som två av de mest inflytelserika och nyskapande av de tidiga rackarungeberättelserna.¹⁴ Som Gillian Avery påpekar är dessa böcker speciella i genren eftersom de, på ett helt annat sätt än föregångarna, intar ett barnperspektiv och framställer pojarna som ouppfostrade, anarkistiska och våldsamma. Hon lyfter också fram hur romanernas pojkkarakterer inspireras till fantasier och lekar av en ansenlig mängd läsning. Därmed omsätter berättelserna ett manlighetsideal som avviker från de amerikanska föregångarnas framställning av en hårdhudad och praktisk manlighet som in i det längsta skyr onödiga böcker.¹⁵

Twains båda böcker utspelar sig i den fiktiva staden S:t Petersburg i Mississippidalen vid tiden strax före det amerikanska inbördeskriget. För de livfulla pojarna i S:t Petersburg utgör böckernas äventyrsberättelser en inspiration till såväl fantasier som lek och det är uppenbart att Tom Sawyers stora beläsenhet varken gör honom omanlig eller värd kamraternas förakt. Tvärtom kan man hävda att hans bokläsning bildar en viktig del i det som bland andra Ulla Lundqvist har kallats tjuvpojksmönstret: upproret mot vuxenvärldens inrutade disciplinering.¹⁶ I de fantasier och lekar som äventyrsboksläsningen inspirerar till skapas ett rum för pojarnas identitetskonstruktion som står som ett alternativ till hemmet och skolan. I Twains båda pojkböcker ligger äventyrsläs-

ningen kort sagt i linje med den frigörelse och det etablerande av självständighet i förhållande till andras vilja som det borgerliga manlighetsprojektet traditionellt bär upp.¹⁷

ELGSTRÖM OCH DEN HEGEMONISKA MASKULINITETENS SCHEMA

På Lars Hökerbergs förlag och i samarbete med Örnulf gav Elgström ut sina två första skönlitterära pojkböcker, *Erövringen av staden Babylon* (1926) och *Det stora sjöslaget* (1927). I en samtida recension håller Gurli Linder för troligt att Elgström är ”den borne strategen” i deras samarbete.¹⁸ Att så är fallet pekar också böckernas tydliga anknytning till Elgströms egen biografi mot. De utspelar sig till stor del i Limhamn, huvudpersonen heter Ossian Elgström och har två systrar som heter Anna och Elsa respektive två bröder som heter Ove och Torsten, fadern arbetar som disponent och så vidare – allt överensstämmande med Elgströms egen uppväxt. I snabb följd gav han sedan på egen hand ut ytterligare två liknande böcker på Bonniers förlag, *Kämparna på Borgen Kraak* (1927) och den redan nämnda *Spökfregatten*.

I ett förord till Disa Holbergs *Barnungar* (1924) poängterar Elgström att barnböcker alltför sällan har humor. Frågan är om man här kan se ett mindre program för ett barnboksskrivande som han förverkligade i sina pojkböcker:

Barnböcker äro alltför sällan roliga, men denna – sedan Tom Sawyers dagar har väl knappast en bok skrivits, som givit oss barnen precis som de gå och stå. Ja, ännu bättre, ingen av de otaliga urkomiska situationer, av vilka boken vimlar, verkar uppkonstruerad. Lugnt, liksom utan att veta hur roligt hon skriver, rullar författarinnan upp den ena scenen tokroligare än den andra.

Och ungarna leva rövare, slåss, äta havregryn, skjuta kanon och genomgå andra ledsamheter och sorger i ett kör utan att ett ögonblick tycka att det är något märkvärdigt vad de än äro med om.¹⁹

Elgström understryker bokens tokroliga men ändå realistiska framställning, samtidigt som han indirekt skriver fram ett barnboksideal långt ifrån de i pojkboken vid den här tiden så vanligt förekommande äventyren i exotiska miljöer. Istället pekar han gillande på Holbergs förmåga att levandegöra barnen, precis som de ”gå och stå”, när de äter sin gröt, leker sina lekar, gör sina rackartyg och slåss. Elgström ger en anvisning om att barnlitteraturen varken behöver framställa barnen som väluppfostrade mönster eller storslagna äventyrare, utan snarare bör skildra spänningen i deras vardagliga samvaro. I förordet används ord som ”barnen” och ”ungarna” vilket antyder en mer allmän barndomsuppfattning som inte begränsar sig till pojkar. Här skiljer Elgström sig från författare som Ballantyne och Twain. Pojkar och manliga hjältar dominerar visserligen i hans pojkböcker, men i dem återfinns också ett mer inkluderande barnperspektiv som utvecklas ytterligare i de senare barnböckerna.

Ett barnboksideal där barnen får leva rövare kommer Elgström till stora delar att realisera med de fyra pojkböckerna från 1920-talets mitt, som utan att tänja på gränserna för det sannolika tilldrar sig i en realistiskt hållen vardagsmiljö och skildrar barns lekfulla gemenskap. Dessa böcker skildrar hur pojkar och flickor från olika samhällsklasser leker krig tillsammans – mot disponentbarnen står arbetarbarnen. Men som barnboksförfattare lovade han inte helt bort sig åt den vardagsrealistiska pojkboken. Även om både Hökerbergs och Bonniers lanserade Elgströms krigsleksböcker som pojkböcker, och tidningarna recenserade dem som sådana, menade Elgström själv i ett brev till förlaget att *Kämparna på borgen Kraak* var skriven för att kunna läsas också av flickor.²⁰ I sina senare barnböcker visar han också sin utpräglade känsla för genrer genom att närma sig Lewis Carroll-liknande nonsens i *Pigan Karlsson* (1929), Jules Verne-inspirerad science fiction i *Under meteorernas trumeld* (1932), och

Frank Baumfärgad fantasy i *Tuj och Pet och månen* (1934). I sitt förord till *Barnungar* är det emellertid inte Alice i *Alice i underlandet* (1865), Axel i *Resan till jordens medelpunkt* (1864) eller Dorothy i *Trollkarlen från Oz* (1900) som ställs fram som förebilder. Det är pojkbokskaraktären Tom Sawyer.

På ett allmänt plan ligger Twains vardagsrealistiska skildringar av livliga och otyglade pojks liv i en nordamerikansk småstad nära Elgströms tidiga pojkböcker. Särskilt i sitt sätt att omsätta ett pojkidéal som inte skyr onödiga böcker, utan som istället låter bokläsningen utgöra ett centralt inslag, framstår han som en viktig föregångare. Men det som gör Elgströms och Örnulfs böcker genrehistoriskt intressanta är att de utvidgar detta motiv och låter det strukturera hela handlingsförloppet – eller med Eva von Zweigbergks ord om *Kämparna på borgen Kraak* och *Spökefregatten*: böckerna handlar rakt igenom om ”en vild syskonskara som förläst sig på korstågsriddarromantik, bara för att slåss med likasinnade fiender”.²¹

Med utgångspunkt i Raewyn Connells ofta anförda begrepp kan man säga att karaktärernas läsning aktualiserar stereotypa föreställningar om *hegemonisk maskulinitet* mot vilka deras begär kan riktas. Med hegemonisk maskulinitet menade Connell ursprungligen en historiskt föränderlig konfiguration av genuspraktiker som ger det för tillfället accepterade svaret på frågan om patriarkatets legitimitet.²² Hon har också i ett senare skede, med ett något annorlunda ordval, preciserat den till ”the pattern of practice (i.e., things done, not just a set of role expectations or an identity) that allowed men’s dominance over women to continue”.²³ När Torbjörn Forslid i ett litteraturvetenskapligt sammanhang övertar Connells sociologiska begrepp väljer han att mer avgränsat konkretisera det som ”den idealbild av mannen som dominerar och förmedlas i ett visst samhälle”.²⁴ Det är också framförallt i denna form som föreställningen om hegemonisk maskulinitet har haft

ett inflytande på svensk pojkboksforskning.²⁵

Överföringen av Connells begrepp till litteraturanalytiska sammanhang är emellertid inte helt oproblematisk. Som Rolf Romøren och John Stephens påminner om är en fiktiv text inte detsamma som det verkliga livet och författaren ingen sociolog i vetenskaplig mening: ”fiction lays out a constructed view of experience, and requires as much attention to the processes of construction as to the represented content”.²⁶ I första hand behöver man uppmärksamma, menar de vidare, hur relationerna mellan karaktärerna framställs, synvinkeln, fokaliseringen och intertextualiteten – aspekter som samtliga är viktiga för textens konstruktion av hegemonisk maskulinitet.

I förhållande till de pojkböcker som behandlas här framstår dialogen mellan texter som särskilt betydelsefull för den hegemoniska maskulinitetens koncipiering. Karaktärernas läsning i Elgströms och Örnulfs böcker frammanar konkreta mönster för den ideala mannen, exempelvis Karl XII genom aktualiseringen av Esaias Tegnér’s dikt eller Hjortdöda- ren genom aktualiseringen av James Fenimore Coopers indianbok med samma namn.²⁷ I anslutning till Romøren och Stephens kan man säga att den hegemoniska maskuliniteten frammanas som ett *schema* som formar läsarens uppfattning om karaktärens egenskaper och relationer:

Hegemonic masculinity tends to be evoked as a schema, shaping what a character is like, how he behaves and how he interacts with other characters. Only a couple of elements of the schema need be adduced for readers to instantiate the whole schema, because audiences recognize it from other texts – other novels, magazines, TV soaps, Hollywood films, and the like.²⁸

Med begreppet *schema* går det bland annat att beskriva hur läsningen av en text genom igenkännbara markörer inbjuder läsaren att

upprätta kombinationer av egenskaper hos karaktärerna. Endast ett begränsat antal markörer kan frammana ett schema av egenskaper och attribut som samtidigt ställs fram som maskulina ideal. Ett sådant schema kan innefatta exempelvis en kombination av egenskaper som fysisk styrka, fosterlandskärlek och krigisk tapperhet medan ett annat kan betona fysisk styrka, solidaritet och livsvisdom. Det innebär att läsaren genom berättelsens aktualisering av exempelvis Robert Louis Stevensons *Skattkamarön* (1883) inbjuds att dra paralleller till en tidigare läsning och utifrån en enskild situation upprätta ett större schema av egenskaper i relation till den unge Jim Hawkings äventyr bland pirater. Det betyder också att det inte endast finns ett maskulint schema, utan att det kan anta skilda former och upprätta olika historiskt föränderliga relationer i förhållande till läsaren och dennes referenser.²⁹

Det är viktigt att notera hur den här åsyftade dialogen mellan texter kan befinna sig på olika nivåer. På intertextuell nivå iscensätter Elgström och Örnulf den hegemoniska maskulinitetens schema genom att pojknarnas lek aktualiserar tydligt lokalisierbara citat eller allusioner, som exempelvis den redan nämnde vita men indianfostrade Hjortdödaren. På genrenivå iscensätts schemat genom att pojknarna i sina lekar ansluter sig mer allmänt till genrer som exempelvis indianboken eller sjöromanen.³⁰

Det senare förhållandet uppenbaras av att både *Det stora sjöslaget* och *Spökfregatten* explicit ansluter till sjöromanen, en äventyrsgenre som helt eller delvis utspelar sig på sjön och vars ursprung brukar föras tillbaka till Cooper och Frederick Marryat.³¹ Genretillhörigheten signaleras redan i böckernas titlar och därmed förefaller de på ett omedelbart sätt ansluta sig till en rik tradition av pojkböcker. Men det som gör dialogen med sjöromanen speciell i Elgströms och Örnulfs fall är att den på båda nivåerna görs närvarande genom de lekande barnens referenser till sin egen läsning. Ett ex-

empel återfinns i den scen då de lekande barnen finner det mystiskt övergivna fartygsvrak med grönmålade hytt som handlingen i *Spökfregatten* sedan ska komma att utspela sig runt:

En kort trappa ledde ned till dörröppningen, själva dörren var avlyft från sina hakar och då riddare Josef, vilken alltjämt höll sig i spetsen, stack näsan in i hytten utbrast han med förnöjd stämma: – Precis som det skall vara på ett ordentligt sjörovarfartyg, titta bara, det är precis som i boken om det ”grönmålade skeppet”.

De andra trängde sig på för att se, ja minnsann, på det ohyvlade bordet i hyttens mitt stod ett geneverkrus i röd lera och bredvid detsamma låg en rostig knallhattpistol.

– Det är säkert rom i den från Jamaika, sade Ove vördnadsfullt och stack sin trubbiga näsa ned i buteljmyningen.

– ”Femton man på den dödes kista och en flaska rom”, replikerade barden Anna, för vilken Skattkamarön icke var någon hemlighet.³²

I denna passage återfinns allusioner till två kända sjöromaner, dels Robert Leighthons *The Green Painted Ship* (1905), som kom ut i svensk översättning med titeln *Det grönmålade skeppet* (1910), dels Stevensons klassiker som getts ut i otaliga upplagor sedan första översättningen till svenska med titeln *Den underbara Skattkamarön* (1887). När Josef tittar in i den grönmålade hytten börjar han tänka på Leighthons roman, och uppenbarligen spelar *Spökfregatten* här med en sjörovarkliché som innehåller både rombuteljer och pistoler på ohyvlade bord. Barden Anna som citerar piraternas sång intar en särskild ställning i Elgströms böcker och visar på ett mer inkluderande barndomsperspektiv som är värt att uppmärksamma. Till skillnad från många andra flickkaraktärer som gråter, är rädda, fryser och vill hem accepteras hon av pojkgemenskapen. I viss utsträckning bejakar hon det maskulina schema som allusionerna till de manliga förebilderna aktualiserar, sam-

tidigt som hennes roll också är att som bard dokumentera vad som sker och sköta trossen.³³

Passagen med det grönmålade skeppet visar hur de intertextuella referenserna samspelar med sjöromanens genrekonventioner och etablerar en metakommunikation med läsaren. Istället för att helt och hållet skriva in sig i sjöromanen som genre synliggör berättelsen sjöromanens genrekonventioner. Snart hittar barnen både fler leksaksvapen och en sjörövarflagga, och det går upp för dem att andra barn tidigare har lekt sjörövare på samma plats. Krigsleken mellan riddarna och sjörövarna, striden om vem som ska råda över skeppet, blir sedan handlingens motor under de kommande sidorna. Mitt under striden frågar de främmande barnens anförare Josef vad han och hans kamrater har att göra på skeppet och får följande svar:

– Vad vi ha här att göra? genmålte riddare Josef, det är ju vårt fartyg.

– Erat fartyg, hånade den främmande anföraren, hör på den där dumma killen, vårt fartyg säger han, kom och låt dom få känna på va det vill säja att äga ett eget fartyg! Framåt, bulerianer!

”Det är tydligen en herre, som kan sina sjörövarromaner”, tänkte riddare Josef icke utan en hemlig respekt och måttade ett våldsamt svärdsugg mot den anstormande hövdingen.³⁴

De med varandra stridande pojkarna är av allt att döma belasta i samma typ av äventyrsböcker och avslöjar en införståddhet i genren som ramar in situationen – som noterades inledningsvis känner de ”sina sjörövarromaner”. Den transtextuella relationen är här av stor betydelse för den genuskonfiguration som texten iscensätter.³⁵ Med Romøren och Stephens kan man säga att karaktärernas beteenden, attribut och tankar driver läsaren att framkalla ett schema för hegemonisk maskulinitet i relation till sina tidigare läsningar av sjörövarromaner.³⁶

Den värd av äventyrliga resor, heroism, överlevnad, mod, gentlemanideal och plikt som generellt iscensätts i sjöromanen som genre flätas då samman med skildringen av pojkarnas lekfulla kraft- och slagfärdighet.³⁷ Men denna föreställning om hegemoniska ideal kopplas också till föreställningen om den läsande pojken. Lika respektingivande som någonsin ett våldsamt svärdsugg tycks kunskapen om äventyrsgenrens underhållande sjörövarromaner vara.

I de fall läsaren uppfattar den främmande pojkens ”bulerianer” som en felsägning av ”buckanjärer”, det vill säga benämningen på de karibiska sjörövare som bland annat återfinns i *Skattkamarön*, upprättar *Spökefregatten* även en metakommunikation över karaktärernas huvuden. Det pekar på att skildringen av pojkarnas lekfulla iscensättning av äventyrsgenrens konventioner samtidigt är att uppfatta som en transponering av maskulinitetens schema, det vill säga av äventyrshjältarnas hjältedåd som de återfinns i de specifika ursprungstexterna och i genren som helhet. Transponeringen blir en av konsekvenserna av att barnen endast genom fantasi och lek iscensätter den hegemoniska maskulinitetens dominanta position och därmed ställer den i ett nytt vardagligt sammanhang. Den hegemoniska maskulinitetens schema skrivs annorlunda uttryckt fram med parodin som grepp.

GENRE, PARODI, MASKULINITET

Transtextualiteten låter hjältedåden från läsningen utgöra ett mönster för leken och etablerar den hegemoniska maskulinitetens schema. Liksom Twain ger Elgström och Örnulf därmed plats för bokläsaren och låter beläsenheten formeras till ett viktigt ideal. Men det är inte enbart genom pojkarnas referenser till sin egen läsning som äventyrsberättelsens konventioner aktualiseras. På flera ställen jämför *berättaren* det som sker med olika äventyrsberättelser och hjältar, exempelvis när en pojke ”skuggade

med handen för ögonen, såsom indianerna brukar göra i äventyrsböckerna” eller när en annan pojke ”kommenderade lika kraftigt och befallande som någonsin Karl X Gustaf i Fält-skärens berättelser”.³⁸ Det är tydligt att berättaren i allra högsta grad söker upprätta samma band i relation till läsaren som hans karaktärer sinsemellan. Metakommunikationen inbjuder läsaren att vara uppmärksam på hur spelet med genrekonventioner formar själva berättelsen, samtidigt som den inbjuder till en maskulin solidaritet där införståddhet i äventyrliga böcker befordras.

I sin genreorienterade översikt *Barnboken genom tiderna* håller Klingberg som vi inledningsvis såg isär den historiska äventyrsromanen och den vardagsrealistiska barnskildringen. Som Klingberg nämner är det emellertid inte alltid helt lätt att skilja dessa åt och som ett exempel nämner han Twains *Tom Sawyer*. Med det menar han att den är en typisk rackarungebok, med vardagliga skol- och lekskildringar som fungerat som förebild för många efterföljande författare, samtidigt som den också handlar om farliga mellanhavanden med brottslingar.³⁹ Andræ noterar på motsvarande sätt hur genererna blandas och menar att konsekventa vardagsskildringar är relativt sällsynta i de pojkböcker från den första hälften av 1900-talet som ingår i hennes undersökning. Oftast övergår pojkböckernas vardagsepisoder i mer typiska äventyrsskildringar.⁴⁰

Ingen av Elgströms fyra krigslekskildringar övergår i ett äventyr av det slag som Klingberg och Andræ syftar på. I slutet av *Spökfregatten* förvandlas visserligen skildringen av barngångens äventyrliga lek till en berättelse om hur barnens båt börjar driva och de dras in i en smuggelhistoria med tillhörande båtjakt, skottlossning och genretypiska smuggelgrotta – något som också konstateras av barden Anna som utbrister att de får vara med om ”ett riktigt äventyr” som påminner om en ”äventyrsroman ur Allers”.⁴¹

Annas kommentar pekar mot den genremedvetenhet som är kännetecknande för Elgströms samtliga barnböcker. Ändå kan man inte säga att den mer vardagligt hållna skildringen av barnens lek fungerar som avstamp för ett händelseförlopp av äventyrligare slag på samma sätt som i *Tom Sawyer* eller *Huckleberry Finn*. *Spökfregatten* är inte någon bok med ”farofyllda situationer som avlöser varandra slag i slag”, som Stefan Mählqvist uttrycker det i sitt försök att ringa in äventyrsskildringens främsta kännetecken.⁴² Det mer klassiskt äventyrliga avsnitt som handlar om barnens mellanhavande med smugglarna sträcker sig endast över två av bokens tretton kapitel. Om man ser till boken som helhet utgör avsnittets farofyllda situationer därmed en genreparodisk utvikning snarare än en motor som driver handlingsförloppet framåt.

Den redan nämnda kommentar som Anna fäller om bokens äventyrliga vändning är under sådana förhållanden att betrakta som en lekfull signal som ingår i det fortlöpande spelet med läsarens genreförväntningar. När smugglarna lämpar av barnen i grottan tolkar riddare Josef följdriktigt situationen i äventyrsberättelsens ljus och mumlar ”vördnadsfullt” att det är ”en riktig sjörövgrotta” – ett lekfullt påpekande som ytterligare förstärker intrycket av att berättelsen här, liksom tidigare, iscensätter ett spel med äventyrsgenren snarare än entydigt uppgår i den.⁴³

Sjöromanen som genre utgör alltså en utgångspunkt för den övergripande kompositionen i *Spökfregatten*. I avslutningen spelar berättaren extra livligt med element ur äventyrsbokens genrerepertoar (smugglare, skottlossning, sjörövgrotta) och formar med ironiska övertoner handlingsförloppet enligt sjöromanens mönster. I sammanhanget kan man peka på att Robert Leighons *The Haunted Ship. A Tale of the Devon Smugglers* (1903), i svensk översättning *Spökskeppet* (1905), inte bara innehåller ett smuggelmotiv utan också

kan ha inspirerat Elgström till titeln på den egna boken. Men *Spökfregatten* leder sannolikt också läsarens tankar i riktning mot den mer kände Marryats *The Phantom Ship* (1839), som i den svenska barnboksutgivningen kom att få namnet *Den flygande holländaren* (1872) och som också omtalas explicit i boken.⁴⁴

Metakommunikationen synliggör hur Elgströms egen text förhåller sig parodiskt till äventyrsböckernas genrekonventioner. Men det betyder inte att hans texter entydigt förlöjliga eller kritiserar de berättelsemönster eller motiv ur äventyrsgenren som fortlöpande sätts i spel. Parodi behöver inte uppfattas som ett stilgrepp vilket i första hand polemiserar mot den parodierade texten eller genren (och i förlängningen mot texternas eller genrens iscensättning av exempelvis en ideal manlighet). Elgströms parodierande grepp består snarare i att den imiterar en distinkt stil och urskiljbara motiv i en tidigare text eller tradition av texter för att uppnå vad Margaret A. Rose kallar en komisk effekt.⁴⁵ Inriktningen på komiska effekter innebär emellertid inte att hans genreparodier är ideologiskt oskyldiga. I sammanhanget för denna undersökning gör Simon Dentith en viktig observation när han menar att många parodier inte polemiserar mot den föregående text som parodieras utan mot omvärldens värderingar.⁴⁶ I sådana fall riktar det parodiska greppet sin kritik mot det normsystem och den samtid som författaren (och läsaren) befinner sig i, snarare än mot den parodierade text eller tradition av texter som aktualiseras i läsningen.

Twains parodierande skildring av krigslek kan med fördel beskrivas i ett sådant perspektiv. Den placerar uttryckligen pojkarnas fantasier och lekar i motsatsställning till de barn- och barndomsuppfattningar som återfinns hos de vuxna i deras omgivning. Det betyder att skildringen av Tom Sawyers krigslek lanserar ett alternativt ideal som mer polemiserar mot samhällets uppfattningar om hur pojkar bör

bete sig, än mot det hegemoniska schema som etableras av de parodierade äventyrsromanerna. I *Tom Sawyer* upprättas en motsvarande kontrast i konflikten mellan å ena sidan den ostyrige men levnadsglade och uppslagsrike Tom Sawyer, som inte är de vuxna till lags, samt å andra sidan den välartade men inställsamme och förvekligade brodern Sid Sawyer, som gör allt för att framstå som ett ljus i de vuxnas ögon. I förlängningen visar sig Sids inställning inte bara vara förlorarens, hans karaktärsdrag fungerar också som ett motexempel i berättelsens konstruktion av ideal manlighet.⁴⁷

Den form av ideal manlighet som Toms äventyrsböcker bär upp står i skarp kontrast till de mansbilder som återfinns hos det vardagliga samhällets män, lärare och präster, lömska mördare och fyllon. Leken skapar inte bara ett rum som hjälper pojkarna att stå emot det tryck tillvaron i den fiktiva staden St. Petersburg utsätter dem för, utan etablerar också en alternativ manlighet som betonar den egna viljans autonomi. Här har den foglige och till auktoriteter inställsamme Sid inte mycket att hämta.

Något liknande kan sägas om Elgströms, i flera betydelser, lekfulla dialog med äventyrsböckerna som genre. I hans tidiga pojkböcker är det svårt att finna någon allvarsam kritik av de äventyrsböcker som aktualiseras i de lekande barnens läsning eller av berättarens allusioner. Genom sina krigslekar ställer sig karaktärerna i ett parodiskt förhållande till äventyrsböckernas hjältar, utan att dessa förlöjligas. Därmed skapar berättelsen ett rum för de lekande barnens egen vilja och upprättar en både vardagsrealistisk och subjektiv gemenskap, som fortlever i stort sett utan den mer fantasilösa vuxenvärldens inblandning.

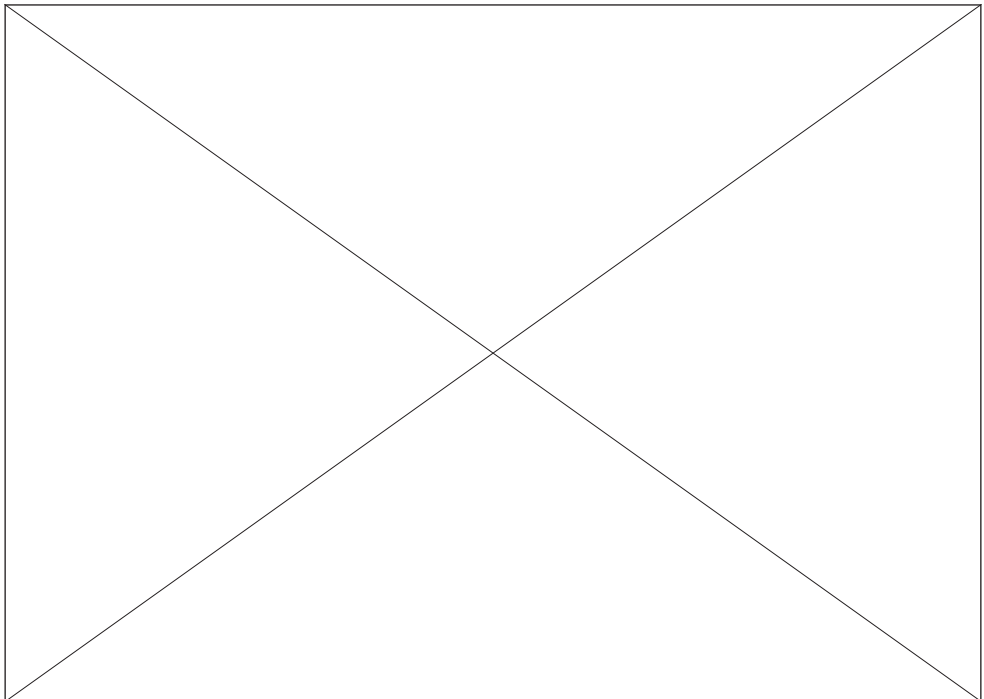
Dialogen mellan den för äventyrsgenren typiska skattkammargrottan i Stevensons *Skattkamarön* och Elgströms *Spökfregatten* upprättas också i illustrationerna. Här har vi ytterligare ett exempel på att det parodiska

greppet inte nödvändigtvis behöver ta sin utgångspunkt i ett ogillande eller förkastande av en föregångare, utan snarare kan uppfattas som en imitation och transponering av en äldre beundrad text eller tradition av texter. Greppet inbjuder till en liknande införståddhet mellan berättaren och den tänkte läsaren som den mellan karaktärerna.

Elgström arbetade både som barnboksförfattare och barnboksillustratör, samtidigt som han hade etablerat sig som bildkonstnär. Pontus Kyander har poängterat att det hela tiden finns en nära relation mellan ord och bild i Elgströms skapande. Ett förhållande som belyser hur de olika uttrycken korsbefruktar varandra är, menar Kyander, att flera av hans

noveller ursprungligen var kasserade skämtteckningar.⁴⁸ Även i barnböckerna samverkar illustrationerna ofta på ett intimt sätt med det litterära berättandet i olika avseenden. Det kan gälla illustrationernas fokalisering i upprättandet av ett barnperspektiv, men också dialogen med andra illustratörer som George Roux och hans skattkammargrotta. Ännu ett prov på hur Elgström i en sådan vidgad mening aktualiserar andra texter finner läsaren i allusionen till Antoine Alphonse Montforts målning *Adieux de Napoléon* i *Spökfregatten*.

Allusionen upprättar en relation mellan Josefs avsked från sina vänner och Napoleons avsked från det kejserliga gardet. Frändskapet återfinns redan i de två bildernas övergripande

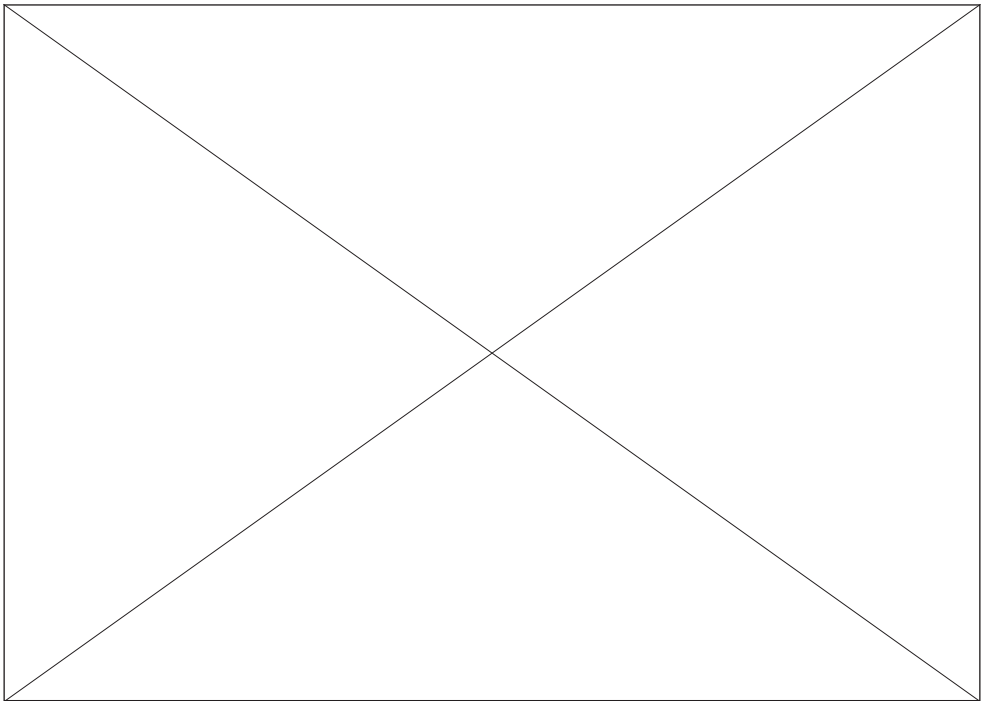


Jim Hawkins, i den svenska översättningen av Robert Louis Stevensons *Den underbara Skattkamar-ön* (1887), och riddare Josef, i Ossian Elgströms *Spökfregatten* (1928), upptäcker var sin sjörövgrotta. Illustration av George Roux, s. 226, respektive Ossian Elgström, s. 113, © Ossian Elgström.

komposition av linjer och vinklar. Bägge avskeden sker med det egna hemmet och dess fönster som fond, där flaggan har en central placering som ramar in och styr betraktarens blick mot bildens huvudpersoner. Men också i detaljer som de sörjande soldaternas kroppshållning respektive fanstångens toppemblem ser man en tydlig överensstämmelse. Att den senare kan betraktas som en imitation av den förra antyds också av berättarens kommentar till handlingsförloppet. Den infogade illustrationen framställs inom bokens fiktionsvärld som skissad av barden Anna, riddare Josefs konstnärligt begåvande syster, som enligt berättaren skildrar händelsen i sin anteckningsbok:

Möjligen har under nedskrivandet av överlämningshögtidligheterna ett dunkelt minne av den berömda tavlan av Napoleon tar avsked av sitt garde innan avfärden till S:t Helena föresvävat barden, ty på den blyertsskiss, som åtföljer bardens manuskript, ser man riddare Josef räcka sin hand åt den djupt rörde Itzig vilken tacksamt kysser densamma, men så gick det inte till i verkligheten.⁴⁹

Även om berättaren oavsiktligt tycks blanda ihop S:t Helena med Elba ger parallellen till den kejsrerliga fältherren nya betydelser åt pojkarnas vardagliga lek. Den ges inte bara en aura av den klassiska modernitetens heroiska manlighet, utan förstärker också berättelsens



Napoleons avsked från det kejsrerliga gardet vid slottet Fontainebleau och riddare Josefs avsked från det polska gardet utanför hemmet, borgen Kraak, i Limhamn. Detalj ur Antoine Alphonse Montforts målning *Adieux de Napoléon* från tidigt 1800-tal respektive illustration av Ossian Elgström ur *Spöckfregatten*, s. 15, © Ossian Elgström.

uppsluppet muntra gestaltning av lek. Men lika viktigt är att berättaren dementerar blyertsskissens sanningshalt. Det var inte så det gick till i verkligheten, skriver han och fortsätter lite längre fram: ”ingen av generalerna grät”. För läsaren blir illustrationen därmed att uppfatta som en subjektiv skildring av situationen, färgad av den tidigare målningen. Skildringen perforeras när berättaren pekar ut den som ett falsarium och en konstruktion, det vill säga synliggör den som en fiktion. Greppet har en komisk effekt och framhäver berättelsens parodierande stilläge. Men den är också och framför allt en del av den metakommunikation som berättaren konsekvent upprättar med läsaren och som fokuserar pojkbarns (och i förlängningen också läsarens egen) relation till de manliga förebilderna.

Som George L. Mosse pekar på har föreställningen om Napoleon en central plats i den konstruktion av en modern militärisk maskulinitet som tar form efter den franska revolutionen och kulminerar med Napoleonkrigen under 1800-talets första hälft.⁵⁰ I Elgströms och Örnulfs krigsleksskildringar framstår Napoleon följdriktigt som materialiseringen av en framgångsrik och aktningvärd fältherre.⁵¹ Liksom allusionerna till andra texter ur äventyrsgenren kan man säga att föreställningen om Napoleon frammanar den hegemoniska maskulinitetsens schema på ett sätt som formar läsarens uppfattning av karaktärerna, deras begär och beteenden. Genom den explicita imitationen tillskrivs den vardagliga leken en storslagenhet samtidigt som pojkbarn och Anna skrivs fram som bildade och belästa medelklassbarn.

Men i förhållande till läsaren iscensätter illustrationen samtidigt en transponering av detta schema, det vill säga av de föreställningar om Napoleons hjältedåd och krigiska manlighet som frammanas av allusionen till Montforts målning. Rose menar att parodin är ett sätt att ställa både den parodierande och den parodierade texten i centrum för läsarens upp-

märksamhet. Den komiska effekt som hon menar är konstituerande för parodin uppstår när läsaren blir medveten om en kongruens dem emellan. Många gånger handlar kongruensen om en kontrastering mellan högt och lågt, seriöst och absurt, fromt och vanartigt och så vidare.⁵² I Elgströms och Örnulfs fall är det ofta det stora äventyret och de stora männen som kontrasteras mot något som gärna uppfattats som långt obetydligare: barnens lek och de vardagliga bekymmer som följer på den. Allusionen till Montforts målning exploaterar en sådan kontrast. Mot kejsar Napoleons avsked till det egna gardet vid det magnifika slottet Fontainbleu står den lekande odygdspåsen Ossian, utklädd till riddare Josef och tar avsked från sina kamrater framför det egna huset i Limhamn.

Elgströms tidiga pojkböcker skildrar kamratgång och tilldrar sig huvudsakligen i en vardaglig närmiljö där också flickor ges visst utrymme. Men även om böckerna därmed iscensätter en mer vardagsbaserad verklighet, samspelar böckerna genom den starka trans-textualiteten med berättelser av mer äventyrlig karaktär. De kan med andra ord beskrivas som hybrider mellan den vardagsrealistiska framställningen och äventyrsskildringen; något som *inte* innebär att den förra på ett genretypiskt vis fungerar som ett avstamp för den senare i Klingbergs eller Andrås mening. Det som sker är att den vardagligt hållna, realistiska lekskildringen konsekvent upprättar ett parodiskt och metakommunikativt förhållande till äventyrsgenren.

Man kan säga att parodins metakommunikativa funktion är att upprätta såväl en solidaritet med läsaren som ett autonomt utrymme i den mer eller mindre genomreglerade verklighet som erbjuds av de vuxna (både i och utanför fiktionsvärlden). Relationen till äventyrsböckerna aktualiserar ett hegemoniskt schema som bär militäriska och strikt genuskodade mansideal. Men den Elgströmska parodin

transponerar detta schema till ett ideal om en pojks- och barngemenskap som är livfull, beläst och slagfärdig, äventyrlig, kamratlig och tävlingsinriktad, där vuxenvärldens krav på sans och underkastelse kan hållas på ett relativt behörigt avstånd.

AVSLUTNING: RENT SPEL

När Olle och Karl Erik i Örnulfs *Brobypoj-karnas äventyr* smyger ombord på skeppet Albatross för att ta sig från Göteborg ut i vida världen är det för att uppleva äventyren de tidigare läst om i böckerna. Läsningens betydelse framgår av berättarens inkännande redogörelse för hur Olle, som inte är ”så värst förtjust i skolan”, efter att ha lärt känna sin nya kamrat tagit till sig pojkböckernas evangelium. Berättelsen inbjuder genom detta grepp läsaren till en kollektiv manlig solidaritet som tar form i fantasin: ”Alla Karl Eriks äventyrsböcker hade gjort ett starkt intryck på honom. Och nu, när hela livet öppnade sig för honom, drömde han inte om någonting annat än att få komma ut i vilda västern och slåss med rödskinnen och bli en hjälte som Buffalo Bill eller Hjortdödaren”.⁵³

Som nämndes inledningsvis hjälper Karl Eriks beläsenhet pojkarna att klara av de utmaningar som det verkliga äventyret ställer dem inför. Det rör sig då om hur man överlever på en till synes öde ö som Robinson Crusoe, hur man bygger skepp som vikingar eller skrämmer afrikanska infödingar med kunskaper från indianböckerna.⁵⁴ Förutom att iscensätta en tidstypiskt kolonial och homogeniserande inställning till det icke-europiska, där föreställningar om nordamerikanska indianer buntas samman med föreställningar om afrikanska urskogskannibaler, lanserar Örnulf här ett pojksideal som dubbelexponerar fysisk manlighet med ett mer kontemplativt och bildat ideal.⁵⁵ Men i likhet med de pojkböcker som Elgström skrev på 1920-talet, både tillsammans med Örnulf och ensam, upprättat berättaren i *Brobypoj-karnas äventyr* även en relation till även-

tyrsboken på genrenivå. Ett av de mer entydiga exemplen på detta är kapitlet ”Spökskeppet”, där vad som ser ut att vara en stor tremastare närmar sig pojkarnas egen båt som en hägring genom dimman.⁵⁶ Här knyter Örnulfs berättelse an till den tradition av sjöromaner efter Marryat som också Elgströms *Spökfregatten* aktualiserar på olika vis. Den stora skillnaden mellan dem är att den senare genom sitt sätt att metakommunicera oavbrutet synliggör berättelsens relation till sjöromanen som genre samtidigt som den upprättat ett parodierande förhållningssätt.

Jämförelsen antyder att det finns en grundläggande likhet mellan *Brobypoj-karnas äventyr* och *Spökfregatten*. För även om den förra gestaltar pojkarnas inom fiktionens ram verkliga äventyr, medan den senare är en vardagsrealistiskt hållen skildring av framförallt pojkars äventyrliga lek, ger de båda uttryck för en äventyrlig manlighet som fokuserar ett lekfullt och gott humör i den homosociala gemenskapen. Med inspiration från Johan Huizinga kan man därmed tentativt påstå att den klassiska pojkbokens äventyrsskildring över huvud taget låter den hegemoniska maskulinitetens schema struktureras av en föreställning om kampelek, det vill säga en föreställning där gemenskap, rent spel, tävlingsanda, styrka, gott humör och djärvhet är viktiga inslag.⁵⁷ De pojkbokskarakterer som inte spelar rent och som istället framstår som osportsliga utgör följaktligen ett hot mot den iscensatta äventyrsvärldens lekideal. Dessa karakterer är stereotypt onda och fungerar som motexempel, med egenskaper som faller utanför den hegemoniska maskulinitetens schema: de är svekfulla, förvildade och regellösa. Ett av många sådana motexempel är de alkoholiserade och hämningslösa besättningsmännens bärsärkaraseri på den amerikanska motorskonaren Speed, båten som räddar Karl Erik, Olle, läkaren och den gamle, pålitlige sjömannen från sjönöd i *Brobypoj-karnas äventyr*. De begår myteri, gör inte skillnad

på vän eller fiende och vill inte ge pojkbarns sällskap någon pardon. Men den sportslige befälhavaren Michael hindrar dem och visar att han är en man som kan följa spelets regler och stå vid sitt ord.⁵⁸

Elgströms parodiska pojkböcker förefaller både förstärka och synliggöra vad som mot denna bakgrund kan benämnas pojkboksgenrens leketik och lekestetik. När Conny Svensson beskriver hur musketörerna i Dumas *De tre musketörerna* genom hela livet förblir sorglöst lekande gossar, med en gemenskap som liknar

fotbollslaget, formulerar han därför en i sammanhanget för denna undersökning betydelsefull insikt.⁵⁹ Elgströms pojkböcker visar på betydelsen av ett lekperspektiv för beskrivningen av maskulinitetens transtextuella och performativa dynamik i pojkboken som genre. Eller med en annorlunda formulering: de visar hur den hegemoniska maskulinitetens schema tar form genom att gestalta läsande pojkar som leker att de är manliga pojkbokshjältar som i sin tur leker att de är hjältar.

1. Mark Twain, *Adventures of Huckleberry Finn*, London: Cresset Press, 1950, s. 239.
2. Gunnar Örnulf, *Brobypojkar. Berättelse för pojkar*, Stockholm: B. Wahlström, 1942, s. 9. Publicerades ursprungligen av B. Wahlströms förlag som del 1 och 2 i Örnulfs serie om Brobypojkar, *Brobypojkar. Brobypojkar. Den store anden*, Stockholm: B. Wahlström, 1921 och *Brobypojkar. Den osynliga fienden*, Stockholm: B. Wahlström, 1921.
3. Magnus Öhrn, "I pojkländan. En första kartläggning av pojkbarns territorium i svensk barn- och ungdomslitteratur", i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 2009:1, s. 41f. För skolläsa och skolhatet i den svenska pojkboken, se även Eva von Zweigbergk, *Barnboken i Sverige 1750–1950*, Stockholm: Rabén och Sjögren, 1965, s. 419ff. och Conny Svensson, *Pli på pojkar. Från Dumas till Kar de Mumma*, Stockholm: Atlantis, 2008, s. 8f. och 160ff.
4. Örnulf 1942, se exempelvis s. 11ff., 49 och 62.
5. Ossian Elgström, *Spökgregatten*, Stockholm: Bonniers, 1928, s. 38.
6. Marika Andræ, *Rött eller grönt? Flicka blir kvinna och pojke blir man i B. Wahlströms ungdomsböcker 1914–1944*, diss. Uppsala; Stockholm: B. Wahlström, 2001, s. 163ff.
7. Göte Klingberg, *Barnboken genom tiderna. En översikt*, Stockholm: Natur och kultur, 1962, kapitel 7 och 8.
8. Öhrn 2009, s. 35f.
9. Ibid., s. 38.
10. Motivet har kallats "Gelebte Literatur in der Literatur", det vill säga skildringen av hur ett skönlitterärt verk som läses av en fiktiv karaktär får konsekvenser för hans eller hennes handlingar. Theodor Wolpers (red.), *Gelebte Literatur in der Literatur. Studien zu Erscheinungsformen und Geschichte eines literarischen Motivs. Bericht über Kolloquien der Kommission für literaturwissenschaftliche Motiv- und Themenforschung 1983–1985*, Göttingen: Vandenhoeck och Ruprecht, 1986. Se även Maja Lehtonen, "Intertextualitet i Topelius' berättelser", i *Historiska och litteraturhistoriska studier*, Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland, 1990, årg. 65, s. 71.
11. Gernot Gabel, *Don Quijotes Spuren in Deutschland*, Köln: Universitäts- und Stadtbibliothek, 2005, s. 17. Se även Klingberg 1962, s. 35 och 39.
12. Robert Michael Ballantyne, *The Coral Island. A Tale of the Pacific Ocean*, London: Thomas Nelson and Sons Chambers, 1858/1920 och *Korallön. Berättelse för ungdom*, Stockholm: B. Wahlström, 1925.
13. Twain 1950, s. 13 och 239. Jfr Olin Harris Moore, "Mark Twain and Don Quixote", i *PMLA* 1922:2.
14. Greta Bolin, Eva von Zweigbergk & Mary Ørving, *Barn och böcker. En orientering*, Stockholm: Rabén och Sjögren, 1972, s. 166.
15. Gillian Avery, *Behold the Child. American*

- Children and Their Books 1621–1922*, London: The Bodley Head, 1994, s. 200f.
16. Ulla Lundqvist, *Tradition och förnyelse. Svensk ungdomsbok från sextiotial till nittiotial*, Stockholm: Rabén och Sjögren, 1994, s. 23.
 17. Jens Ljunggren, *Kroppens bildning. Ling-gymnastikens manlighetsprojekt 1790–1914*, diss. Stockholm: Symposion, 1999 och David Tjeder, *The Power of Character. Middle-Class Masculinities 1800–1900*, diss. Stockholm: Tjeder.nu, 2003.
 18. Gurli Linder, ”Indianer, bufflar, pojkar och rackartyg”, i *Dagens nyheter* 1927.05.12.
 19. Ossian Elgström, ”Tecknarens förord”, i Disa Holberg, *Barnungar*, Stockholm: Hökerbergs, 1924, s. 9 (opag.).
 20. Brev till Åke Bonnier från Ossian Elgström, 1927.01.29, Bonniers förlags arkiv.
 21. Zweigbergk noterar även vad hon kallar ”ett slags Tom Sawyeranda hos Elgström” och menar att hans barngäng lever ”lyckligt i ett samhälle utan klass- eller könsgänser, vilket är rätt ovanligt”. Zweigbergk 1965, s. 422f.
 22. Reawyn Connell, *Maskuliniteter*, övers Åsa Lindén, Göteborg: Daidalos, 1996, s. 101.
 23. R. W. Connell & James W. Messerschmidt, ”Hegemonic Masculinity. Rethinking the Concept”, i *Gender & Society*, 2005:6, s. 829–859.
 24. Torbjörn Forslid, *Varför män? Om manlighet i litteraturen*, Stockholm: Carlsson, 2006, s. 18.
 25. Se bl.a. Ulf Boëthius, ”Med nerver av stål. Manlighet och modernitet i 1930-talets svenska flygböcker för pojkar”, i *Barnkultur – igår, idag, i morgon*, Stockholm: Centrum för barnkulturforskning vid Stockholms universitet, 1999, s. 105; Andræ 2001, s. 159; Magnus Öhrn, ”Medelklassens buspojkar. En maskulinitetsstudie i Erik Pallins *Pojkarna på Klasro*”, i *Barnboken*, 2011: 1, s. 128; Magnus Öhrn, ”Men vad i himlens namn har ni för er, pojkar! Ulf Starks uppväxtskildringar ur ett manlighetsperspektiv”, i Maria Andersson & Elina Druker (red.) *Barnlitteraturanalyser*, Lund: Studentlitteratur, 2008, s. 134–137.
 26. Rolf Romøren & John Stephens, ”Representing Masculinities in Norwegian and Australian Young Adult Fiction”, i John Stephens (red.) *Ways of Being Male. Representing Masculinities in Children's Literature and Film*, New York: Routledge, 2002, s. 219.
 27. Ossian Elgström & Gunnar Örnulf, *Erövringen av staden Babylon*, Hökerbergs: Stockholm, 1926, s. 27 och 103.
 28. Romøren & Stephens 2002, s. 219
 29. Johns Stephens, ”A Page Just Waiting to Be Written On’. Masculinity Schemata and the Dynamics of Subjective Agency in Junior Fiction”, i *Ways of Being Male*, s. 38ff.
 30. Gerard Genettes typologi över transtextualitetens olika typer kan vara till hjälp för att beskriva iscensättningen av den hegemoniska maskulinitetens schema mer precist. I sammanhanget för denna undersökning räcker det emellertid att peka på hur han skiljer mellan *intertextualitet* och *architextualitet*. Se vidare *Palimpsests. Literature in the Second Degree*, övers. Channa Newman & Claude Doubinsky, Lincoln, Neb.: Nebraska U.P., 1997, särskilt kapitel 1.
 31. Klingberg 1962, s. 56.
 32. Elgström 1928, s. 33f.
 33. Se t.ex. Ossian Elgström, *Kämparna på borgen Kraak. En berättelse för pojkar*, Bonniers: Stockholm, 1927, s. 52f., 92 och 110 och Elgström 1928, s. 108.
 34. Elgström 1928, s. 38.
 35. Med det övergripande begreppet transtextualitet beskrivs texters förhållande till varandra. Genette 1997.
 36. Romøren & Stephens 2002, s. 220.
 37. Jfr Joseph A. Kestner, *Masculinities in British Adventure Fiction 1880–1915*, Farnham: Ashgate, 2010, s. 1ff.
 38. Elgström & Örnulf 1926, s. 40 och s. 96.
 39. Klingberg 1962, s. 72f.
 40. Andræ 2001, s. 159 och 163.
 41. Elgström 1928, s. 108 och 112.
 42. Stefan Mählqvist, *Böcker för svenska barn 1870–1950. En kvantitativ analys av barn- och ungdomslitteratur i Sverige*, diss. Uppsala; Stockholm: Gidlund, 1977, s. 41. Se även Andræ 2001, s. 156.
 43. Elgström 1928, s. 112.
 44. *Ibid.*, s. 49.
 45. Margaret A. Rose, *Parody. Ancient, Modern, and Post-Modern*, Cambridge: Cambridge U.P., 1993, s. 31ff.

46. Simon Dentith, *Parody*, London/New York: Routledge, 2000, s. 18f.
47. För ett resonemang om motexempel [countertypes] och deras roll för konstruktionen av maskulinitet, se George L. Mosse, *The Image of Man. The Creation of Modern Masculinity*, Oxford/New York: Oxford U.P., 1996, s. 25ff. respektive Tjeder 2003, s. 21f.
48. Pontus Kyander, *I mytens våld. Utkast till en monografi om Ossian Elgström Del I. 1883–1915*, Lund: Institutionen för konstvetenskap, Lunds universitet, 1988, s. 63.
49. Elgström 1928, s. 13.
50. Mosse 1996, s. 109.
51. Elgström & Örnulf 1926, s. 64 och 207.
52. Rose 1993, s. 33.
53. Örnulf 1942, s. 12f.
54. Ibid., s. 49f. och 62.
55. För synpunkter på hur den fysiskt äventyrliga och boksynt kontemplativa manligheten kunde korsas i mellankrigstidens svenska litteratur, se Olle Widhe, "Äventyrets maskulina geograf. Sigfrid Siwertz och mellankrigstidens borgerliga reseskildring", i *Edda. Nordisk tidskrift för litteraturforskning*, 2008:108, s. 132.
56. Örnulf 1942, s. 26.
57. Johan Huizinga, *Homo Ludens. A Study of the Play-Element in Culture*, London/Boston/Henley: Routledge, 1949, s. 11.
58. Örnulf 1942, s. 38ff.
59. Svensson 2008, s. 25f.

SUMMARY

Just as Boys Do. Reading, Masculinity, and Genre in Ossian Elgström's Books for Boys

This article seeks to introduce a significant but largely uncharted motif in relation to the understanding of stories for boys: the experience of reading literature within literature (*Gelebte Literatur in der Literatur*). While stories for boys often present the boy character as an astute and real-world man-in-embryo, who gravitates away from unnecessary reading, they also include the reading of adventure stories as an important boyhood experience. Addressing books written for boys by the Swedish author and illustrator Ossian Elgström (1883–1950), this article suggests that reading as a motif occupies a key function in connection to the imaging of masculinity. In part, the experience of reading about male adventure heroes – and the inclination to play the roles of these heroes – evokes hegemonic masculinity as a scheme, shaping how boy characters behave and interact. Moreover, the motif also establishes a meta-fictional layer in the text with an implicit appeal to masculine solidarity. Finally, this article explores how the relation between reading and play in Elgström's books may be regarded as defining for the adventure-fiction genre as a whole.

Keywords: children's literature, masculinity, reading as a motif, play, adventure, parody, genre

EN OUTSIDER OCH EN GENTLEMAN

Mediala mytbilder av Bo Cavefors bokförlag

Mid-twentieth-century book history was the history of editors, publishers, and other gatekeepers – of bookmen – debating the boundaries between art and commerce in a rapidly modernizing marketplace. Their struggles were central to the trade's self-perception, and to individual bookmen's sense of themselves as workers, citizens, and men.¹

Trysh Travis, *American Literary History* 2013:25:1.

Det har gått lite mer än trettio år sedan Bo Cavefors bokförlag lades ner. Förlaget, som verkade i Lund, Staffanstorps och Malmö mellan 1959 och 1979, hade en stark men också motsägelsefull profil. Kännetecknande för dess bokutgivning tycks ha varit en vilja att gå på tvärs mot rådande normer och förväntningar. Bokförlaget drevs under två decennier vars kulturella och politiska eftermäle präglats av antikrigsdemonstrationer, studentrevolter och kraftiga vänstervindar. Även bokmarknads-mässigt var det en händelserik period. Åren från andra världskrigets slut fram till det sena 1960-talet karakteriserades enligt litteraturvetaren Ann Steiner av goda tider för de svenska förlagen. Bokproduktionen expanderade stort till följd av den ekonomiska högkonjunkturen och det alltmer utvecklade utbildningssystemet.

Särskilt markant var den ökade utgivningen av pocketböcker. I längden blev dock denna situation, sammantaget med andra ökade kostnader och konjunkturedgångar, ohållbar för flera bokförlag.² Skiftet mellan 1960- och 70-tal brukar beskrivas som förlagskrisens år och kännetecknades av att de största svenska förlagen drabbades av hastigt sjunkande försäljnings-siffror och lönsamhetsproblem.³ Mindre förlag som Cavefors gick dock, enligt litteraturvetaren Rolf Yrlid, ur krisen relativt opåverkad.⁴

Bo Cavefors bokförlag var en av pionjärerna när det gäller den för 1960- och 70-talen så tidstypiska utgivningen av politisk litteratur, exempelvis i form av marxistisk teori och samhällskritiska reportageböcker. Bo Cavefors själv har kallats ”den radikala vänsterns förläggare framför andra”,⁵ men ändå var verksamheten aldrig ett renodlat vänsterprojekt. Snarare förefaller Cavefors, förlaget och förläggaren, ha dragit åt det kontroversiella på hela den politiska skalan. På listan över utgivna författarnamn återfinns Karl Marx och Kim Il Sung, såväl som den konservativa Ernst Jünger och den pro-fascistiske Ezra Pound. Men förlaget hade även en stor skönlitterär utgivning, inte sällan av genrer som traditionellt brukar anses svårsålda, såsom lyrik och dramatik. Cavefors utgivning har förknippats med den så kallade

BOC-serien, förlagets politiska pocketserie, men här ingick även påkostade bokverk, exempelvis konstböcker.⁶

År 1977 gav Cavefors ut *Rote Armee Fraktionen*, RAF:s, samlade skrifter i en antologi. Detta var bara två år efter att RAF:s medlemmar ockuperat den västtyska ambassaden i Stockholm med flera dödsoffer som följd och utgivningen väckte starka reaktioner i offentligheten.⁷ Förläggaren, som under årens lopp hade hunnit samla på sig en ansenlig respekt inom svenska kulturkretsar, blev plötsligt en *persona non grata* och förlagets statliga kulturstöd drogs in. Några år senare var konkursen ett faktum.

Litteraturvetaren Andreas Nyblom skriver i sin doktorsavhandling rörande personkulten av Verner von Heidenstam, att den ”nedtecknade litteraturhistoriens kanon kan uppfattas som en vederhäftig sortering av värdefullt bildningsgods men [samtidigt är den] ett slags tidsbunden topplista över litteraturhistoriens idoler”.⁸ En liknande ikonisering, om än mindre allmänt bekant, har sedan länge florerat i västerländska förlagskretsar rörande färgstarka och excentriska bokförläggare.⁹ Medierapporteringen kring Bo Cavefors och hans förlag är ett tydligt exempel på en sådan mytbildning, full av känslöbetonade omdömen och dolda referenser. Samtidigt har denna identitetskonstruktion inte enbart uppstått och förts vidare inom den skrivna pressen. Tvärtom går samma typ av utsagor igen även inom andra slags texter rörande Cavefors, exempelvis i läroböcker för universitet och högskolor samt författarbiografier som publicerats många år efter förlagets nedläggning.¹⁰

Sedan ett års tid arbetar jag på ett bokhistoriskt forskningsprojekt om Bo Cavefors bokförlag och 1960- och 70-talens bokmarknad. Föreliggande artikel är en förstudie till projektet och grundar sig på en genomgång av den kompletta samling pressklipp rörande förlaget som ingår i Bo Cavefors förlag AB:s förlags-

arkiv. Samlingen innehåller alla de tidskrifts- och tidningsartiklar på de nordiska språken där förlaget Cavefors och dess utgivning omnämns från 1959 till början av 2000-talet. Det rör sig främst om bokrecensioner från tidningar och tidskrifter av skiftande politisk tillhörighet men här finns även längre analyser och intervjuer med förläggaren, samt i viss mån även texter rörande bokmarknaden i stort.¹¹ Någon fullständig granskning av hela detta material har ännu inte gjorts, vare sig av mig eller någon annan forskare. Min egen kartläggning täcker i nuläget åren 1959–1963, 1968, 1975 samt delar av 1978. De utsagor som citeras i denna artikel är enligt min bedömning signifikativa exempel för den bild av förlaget och förläggaren som det undersökta materialet förmedlar. En mer grundlig genomgång kan dock självfallet komma att såväl nyansera som problematisera de slutsatser som formuleras här.

I pressmaterialet hörs en mängd röster från skribenter som företrätt olika politiska läger och kulturella perspektiv. Här framträder bilden av ett komplext kulturellt sammanhang, där de redan nämnda vänstervindarna endast utgör en del. Intressant nog förefaller skribenternas ideologiska hemvist ha en underordnad betydelse när de beskriver Bo Cavefors som förläggare, hans verksamhet eller bedömer den ofta starkt politiskt färgade utgivningen. Det finns en slående enhetlighet i materialet och ett begränsat antal, ofta känslomässigt laddade, beskrivningar och associationer vidhäftar de framställningar som görs av förläggarens person och av utgivningen. En annan påfallande omständighet är den förhållandevis ensartade grupp som gör sig hörd i materialet. Det rör sig framförallt om manliga skribenter och inte sällan personer med högt anseende inom litterära sammanhang, såsom välrenommerade litteraturvetare, poeter och författare. Det är denna kör av relativt samstämmiga röster som inspirerat mig till en undersökning av mytbildningen kring Cavefors, så som den förmedlades

i samtida tidningar och tidskrifter. Dessutom bidrog Bo Cavefors själv till att utforma sig och sitt förlag till förlagshistoriska ikoner. Detta skedde genom författandet av reklamtexter och annat förlagsmaterial, men även genom att han själv agerade som en levande iscensättning av de konnotationer som knöts till honom och förlaget. Detta kommer jag att återkomma till senare i artikeln.¹²

Denna redogörelse kommer att handla om två sorters utsagor som är särskilt vanliga i det empiriska materialet; utsagor som upprepats och medierats så många gånger att de efterhand tagit formen av självständiga gestalter, eller *mytbilder*. Båda är de uttryck för traditioner som sedan sekler varit etablerade inom västerländsk förlags- och litteraturhistoria. Den ena är *the Gentleman Publisher*, en man med sofistikerad smak och höga ideal om litteraturens egenvärde. Denna gestalt har i västerländska, inte minst svenska, förlagssammanhang fungerat som rättesnöre sedan den moderna bokmarknadens framväxt i början av 1800-talet. I den andra mytbilden framträder *outsidern*, en egensinnig författarroll med rötter i romantikens genimyt, vars typiska egenskaper här tycks ha överförts till en förläggare. Båda bilderna är uppenbart könade, det rör sig om två mansroller, specifikt utformade för en bokmarknadskontext. För tydlighets skull bör tilläggas att inga direkta referenser till gentlemannaförläggaren och outsidern förekommer i det undersökta materialet. De är istället konstruktioner som formats utifrån ett antal av de utsagor och illustrativa beskrivningar som görs där. Det är alltså dessa båda figurer, snarare än den verkliga personen Bo Cavefors eller hans bokutgivning, som står i centrum för den här artikeln.

Frågan om vem eller vad som orsakar dessa framställningar vore vansklig att besvara. Däremot kan en studie av medierapporteringen visa *hur* den skapas och ges mening.¹³ Syftet med artikeln är därför att visa på de meningsskapande sammanhang där denna typ av mytbil-

der uppkommer, brukas och återbrukas. Hur och med vilka medel skapas bilderna av gentlemannaförläggaren och outsidern i medierapporteringen kring Bo Cavefors och Cavefors förlag? Vilken funktion har en sådan mytbildning och vad svarar den mot för behov inom det samhälleliga och kulturella sammanhang där den förekommer? Hur kan den förstås i termer av kön eller genus?

NÅGRA PERSPEKTIV PÅ DET "OBEROENDE" FÖRLAGET CAVEFORS

Bo Cavefors bokförlag var en liten verksamhet. Det drevs länge av förläggaren ensam, även om han brukade ta hjälp av frilansande översättare, redaktörer och formgivare. Allteftersom förlagsnamnet etablerades och utgivningen växte blev dock den situationen ohållbar och under 1970-talet anställdes tre förlagsmedarbetare. Cavefors startade sitt förlag med hjälp av ett större arv, men blev snart beroende av banklån och krediter för att kunna driva sin verksamhet. Förlaget samdistriberade under många år sina böcker tillsammans med Författarförlaget och Gidlunds.¹⁴ Så bedrevs sedan verksamheten fram till 1980-talets början utan att bli uppköpt av någon av de stora förlagsgrupperna. Drygt 600 böcker hann publiceras under dessa år. Flera större förlag, exempelvis Rabén & Sjögren, visade intresse för att göra Cavefors till en imprint inom det större företaget, men förläggaren värnade sin fria ställning och drog sig alltid ur innan några sådana planer hann förverkligas.¹⁵

I avhandlingen *Mixed Media. Feminist Presses and Publishing Politics* diskuterar bokhistorikern Simone Murray små, så kallade oberoende, bokförlag av Cavefors typ och deras dubbla roll som på samma gång politiska och kommersiella aktörer. Hennes analys betonar de implicita problem som finns i en sådan position och hon problematiserar även förläggarrollen som en i sig politisk gärning och ett maktmedel. Murray visar att också små

aktörer, som Cavefors, kan vara inflytelserika, exempelvis genom att ge ut politisk litteratur eller titlar som används som kurslitteratur på universitetet.¹⁶ Jag menar att detta är värt att ha i åtanke i en studie av Bo Cavefors bokförlag, eftersom oberoende i förhållande till krassa ekonomiska värden såväl som till omgivningens förväntningar är egenskaper som ofta förknippats med detta förlag.¹⁷

Sett utifrån forskningsperspektivet bokhistoria där denna artikel tar sin utgångspunkt, kan det ifrågasättas om det över huvud taget är möjligt att vara oberoende inom den verklighet av korsvisa relationer som utgör grundförutsättningen för förlagsvärlden. Synen på bokmarknaden som ett samspel mellan produktionen, distributionen och konsumtionen av böcker, är kännetecknande för detta perspektiv.¹⁸ Dessutom, vilket bland annat påtalats av bokhistorikern Robert Darnton, är ekonomiska konjunkturer och politiska strömningar av stor betydelse för vilka böcker som säljs och läses.¹⁹ Det ”oberoende” förlaget är följaktligen inte bara högst beroende av sin omgivning, det är också en del i det sammansatta nätverk av maktrelationer som utgör basen för hela bokens samhälle.

Precis som Murray menar jag att förlagshistorisk forskning i högre grad bör problematisera den makt över utbud och urval som små aktörer som Cavefors faktiskt har.²⁰

En sådan analys kan genomföras på många olika sätt. I linje med syftet och frågeställningarna som formulerats för denna artikel, kommer jag här dock främst att analysera det empiriska materialet utifrån genusteoretiska hänseenden. Det finns nämligen flera aspekter av Bo Cavefors bokförlag som gör det till ett intressant exempel på förlagsvärlden som manlig arena. En sida av saken är dess förvisso svårplacerade, men manligt präglade utgivningslista.²¹ En annan är att förlaget och förläggaren tycks ha fungerat som identifikationsobjekt för andra män med litterära eller kulturella intressen. Ytterligare en

infallsvinkel är mediebilderna och mytbildningen kring förlaget och förläggaren Cavefors.

Det vore även intressant att komplettera granskningen med en kartläggning av det nätverk av relationer – bokmarknadsmässiga, privata, politiska och akademiska – som Cavefors trots allt ingick i.²² En sådan kartläggning skulle sannolikt befästa de hypoteser som ligger till grund för min undersökning, men går utöver föreliggande artikels föresats och avgränsningar.

Inom bokhistorisk forskning har den västerländska bokmarknadens historia ofta framstått som en hjältesaga med män i alla bärande roller; som bokförläggare, boktryckare, bokhandlare och författare. Flera studier från den senaste tioårsperioden har dock kommit att nyansera denna bild. Numera är det klarlagt att kvinnor alltid har varit delaktiga inom alla delar av bokmarknadens produktionscykel.²³ Som den feministiska bokhistorikern Trysh Travis påpekat, har detta dock inte per automatik medfört att forskningsfältet i sig genomsyras av en större genusteoretisk medvetenhet. Att framhålla kvinnors roll på bokmarknaden är nämligen inte nödvändigtvis detsamma som att uppmärksamma de maktstrukturer som formar och begränsar densamma.²⁴

Till det lilla fåtal förlagshistoriska studier som tagit fasta på denna problematik hör Michael Warners *Letters of the Republic. Publication and the Public Sphere in 18th-Century America*. Här uppmärksammar Warner läsaren på de osynliggjorda dominansförhållanden som genom historien upprätthållit tydliga maktstrukturer på västerländsk bokmarknad och gjort den till en arena där det framförallt varit vita män från de högre klasserna som skrivit, läst och tyckt till om varandras texter. Dessa strukturer, skriver Warner, har gjort att litteraturens män och deras specifika intressen uppfattats som allmängiltiga och deras litterära smak som särskilt god eller högkvalitativ.²⁵

Samma analys ligger till grund för den kritiska maskulinitetsforskningen så som den

formerats sedan 1990-talet. Inom denna gren av genusvetenskapen ligger fokus på män som könade varelser. Istället för att framhålla mäns handlingar som neutrala eller universella medan kvinnor görs till undantag vill denna forskning undersöka vilken betydelse kön kan ha för den samhällsliga maktposition som män *de facto* besitter.²⁶ Maskulinitetsforskaren Gerd Lindgren har poängterat att manliga maktsfärer, likt den Warner beskriver, inte främst bör tolkas som ett uttryck för en strävan hos män att dominera över kvinnor utan att det snarast rör sig om en inbördes kamp om inflytande och status.²⁷ Litteraturvetaren Eve Kosofsky Sedgwick har formulerat det som ett homosocialt begär hos mäktiga män att umgås i slutna sammanhang med andra män. Här kan de bekräfta varandra, samt spegla sig i och inspireras av varandras framgångar.²⁸

I sin avhandling *Poesifloden. Utgivningen av diktsamlingar i Sverige 1976–1995*, diskuterar Åsa Warnqvist hur denna typ av samspel har tagit sig uttryck i en svensk kontext. Hon konstaterar att anmärkningsvärt få av de diktsamlingar som ingår i hennes undersökning har skrivits av kvinnor och drar slutsatsen att kön varit en avgörande variabel när det gäller vilka poeter som publicerats under perioden. Småförlag som etablerats och styrts av en man har, enligt Warnqvist, varit särskilt dåliga på att ge ut kvinnliga författare. Cavefors förlag publicerade exempelvis, under de verksamhetsår som sammanfaller med Warnqvists undersökning, tjugotvå lyriksamlingar av män och endast två av kvinnor.²⁹ Hennes slutsats är att svensk bokmarknad har präglats av ett homosocialt mönster.

Förhållanden som dessa gör det angeläget att undersöka de dolda könsmonster, förväntningar och normer som formar förläggargärningen som sådan. De riskerar att få direkta konsekvenser för vilket slags litteratur och vilka författarskap som ges ut, läses och uppmärksammas, vilket i förlängningen påverkar den

litterära och bokliga kulturen som helhet. Tilläggas kan att den typ av förlagsprofil och förläggjarroll som Cavefors har ansetts representera inte saknat efterföljare. Tvärtom finns flera exempel på svenska småförlag, vars manliga grundare har inspirerats av Cavefors eller rentav ser sig som hans arvtagare. En sådan förläggare är Jonas Ellerström, grundare och förlagschef på Ellerströms förlag, som övertog flera författarskap efter Cavefors konkurs. En annan är Brutus Östling, vars förlag Symposion länge hade en liknande inriktning på samhälls- och debattlitteratur.³⁰

THE GENTLEMAN PUBLISHER

Bo Cavefors överraskade mig – som han säkert överraskat många – genom sin ungdom. Men hans sätt och uppträdande inklusive den smärta figuren och det kloka något bleka ansiktet övertygade en snabbt om att man här framför sig hade den moderna typen av intellektuell affärsman, stil Åke-Runnquist-Georg-Svensson-golf-ridhästar-Great-Britain-you-know.³¹

Arne Häggqvist, *Folket i bild* 1960:34.

Var Cavefors förlagsprofil och image hans egen skapelse eller växte den fram som ett resultat av omgivningens önsknings? Den typen av frågor är vanskliga att försöka besvara, vilket i dubbel bemärkelse blev illustrerat för mig då jag juni 2013 träffade Bo Cavefors för ett samtal om åren med förlaget.³² Samtalet kom delvis att handla om förlagsprofiler och förebilder. Enligt vad Cavefors då berättade, var londonbaserade Faber and Faber den främsta inspirationskällan när han grundade sitt eget förlag och etablerade dess profil. Detta brittiska förlag har gjort sig känt för sin utgivning av författare som T. S. Eliot, Ezra Pound och William Golding, samt för sin karakteristiska formgivning vars grafiska uttryck lånats till flera av Cavefors titlar.³³ Enligt Bo Cavefors var Faber and Faber inte endast en förebild för vilka titlar han valde

att ge ut och hur de formgavs, utan hade även betydelse för hans syn på förläggarrollen som sådan. På samma sätt som för detta förlag byggde nämligen hans varumärke på mer än enbart böckerna i sig. ”De människor som arbetade där drev verksamheten lite som en gentleman-nasyssla”, förklarade Cavefors för mig, ”jag menar, måste man försörja sig på något sätt kan man ju lika gärna ge ut lite böcker”. Under intervjun låg en box i skokartongsstorlek framför oss på bordet, innehållande ett tjugotal små svarta vaxduksböcker. En present till Bo Cavefors från hans svenska författare, överlämnad på förläggarens fyrtioårsdag år 1975. I en av dem, märkt ”Stig Claesson”, fanns en typisk S-las-teckning av en man med fladdrande öron, rock och stort paraply. ”Sist jag såg dig såg du ut såhär. Bär du fortfarande ditt eleganta paraply?”, löd bildtexten. Cavefors kommenterade att under de år som teckningen associerar till, svärmade han för ”den anglosaxiska stilen”, där paraplyet fungerade som ett nödvändigt bomärke, en markör som skulle signalera snobbighet. ”En *vänlig* snobbighet”, som Cavefors förtydligade saken.³⁴

Beskrivningar av Cavefors rock och paraply, samt av den ”smärta figuren och det kloka något bleka ansiktet”, som den citerade skribenten uttrycker det i början av detta avsnitt, ger en fingervisning om hur förläggaren ville framstå och hur hans verksamhet uppfattades av omgivningen. I och med detta slags utsagor skapades en bild av Bo Cavefors som från början mycket väl speglat hans egen självuppfattning, men som sedan snabbt fångades upp i intervjuer och bokrecensioner. Bilden av en engelsk gentleman, spankulerandes med eleganta paraplyer mitt i det svenska 1960- och 70-talens ”röda Lund”³⁵ är intressant. Handlar det om en anakronism, en otidsenlig illustration av en excentriker? Nej, snarare om en iscensättning av ett ideal med lång tradition på den västerländska bokmarknaden. Det handlar om den nya förläggarroll som uppkom paral-

lellt med den moderna bokmarknadens tillväxt under mitten av 1800-talet. Förlagshistorikern Bo Peterson har beskrivit det som att de förändringar bokmarknaden genomgick under industrialiseringen bidrog till att förläggaryrket övergick från att ha varit en bisyssla för personer som samtidigt hade andra yrken, till att få sin egen, självständiga status. Från och med nu skulle förläggaren fungera som mellanhand, inspiratör och medskapare i produktionen av bokverk, snarare än enbart som finansiär.³⁶

I boken *Doing Literary Business. American Women Writers in the Nineteenth Century* framhåller litteraturvetaren Susan Coutrap-McQuin de könade implikationerna av denna förändrade yrkesroll. Hon beskriver hur amerikanska bokförläggare vid 1800-talets mitt betraktade sig själva som *Gentleman Publishers*, en grupp som förenades i sin tro på icke-kommersialism och nära relationer mellan författare och förläggare.³⁷ Dessa gentlemanförläggare hade, enligt Coutrap-McQuin, ett starkt personligt intresse för den litteratur de gav ut och många av dem skrev även själva. Ytterligare ett kännetecknande drag hos gruppen var, menar hon, att de tog på sig ett moraliskt ansvar för de böcker de gav ut. I denna miljö grundlades en hederskodex som sedermera kommit att uppfattas som ett *gentlemen's agreement* förläggare emellan. Denna tysta överenskommelse har bland annat inneburit ett tabu kring att ”stjäla” författare från andra förlag, vilket i sin tur visat sig särskilt förmånligt för större förlag eftersom de på så sätt kunnat stänga ute småförlagen från att konkurrera om författarna.³⁸

Denna traditionella bild av förläggarrollen gör sig på flera sätt påmind i mediematerialet som granskats för den här artikeln. Även då skribenternas beskrivningar av Bo Cavefors och hans utgivning stundtals tar sig en rent fysisk gestalt i vållustiga beskrivningar av förläggarens klädstil och ansiktsfärg, innebär de i själva verket ett frammanande av bilden av gentlemanförläggaren, med dess inarbe-

tade konnotationer av kvalitet, idealism, ickekommersialism och kulturkonservativism. Det mest kännetecknande för gentlemannaförläggarna var, enligt Coultrap-McQuin, att de gärna hävdade att deras mål gick utöver rent ekonomisk vinning samt betonade den så kallade kvalitetslitteraturen som särskilt hotad eller utsatt. Gentlemannaförläggarna var idealister och att ge ut böcker var *mer än ett yrke* för dessa personer, som hon uttrycker det.³⁹

Den tveetydiga inställningen till litteraturen som en vara på en marknad tycks vara ständigt återkommande inom västerländsk bokhistoria. Den låg också i tiden under Cavefors verksamhetsperiod i och med den redan nämnda förlagskrisen samt den statliga litteraturutredning som följde i dess spår. I utredningen noterades en ökad försäljning av populärlitteratur samt en markant minskning av så kallad kvalitetslitteratur som lyrik eller klassiker, vilket gav upphov till en mediedebatt där kvalitetslitteratur ställdes mot populärlitteratur. Ett vanligt argument i debatten var att den smala litteraturen borde värnas, exempelvis genom stöd från staten.⁴⁰ Det hände att Bo Cavefors förlag framställdes som förebild av debattörer som ville poängtera att det faktiskt var möjligt att sälja sådan litteratur i Sverige. I recensioner och tidningsartiklar presenterades Cavefors som ett "kvalitetsförlag" eller ett "exklusivt förlag", vilket delvis bör förstås utifrån denna bokmarknadsmässiga kontext.⁴¹ Många recensenter påpekade att Cavefors böcker var dyra och påkostade, vilket snarare framställdes som en kvalitetsstämpel än ett problem.

"De tre volymerna [är] prydliga, både till innehåll och utstyrsel, priset, 12 kr., är nog väl högt för ett rätt tunt pjäshäfte, men i förhållande till omständigheterna kan det accepteras – ett bokförlag av det här slaget kan inte undvika trögt före i portgången"⁴² heter det exempelvis i *Kvällsposten Malmös* recension av Cavefors tre första böcker. När *Göteborgs-Posten* utropar om Bo Cavefors att "karln ger ut böcker av alle-

handa exklusiva arter, ofta till priser som tyder på en läggning åt ekonomiskt självmord",⁴³ så framställs denna suicidala läggning som något positivt, ett tecken på att förläggaren tar ansvar för och respekterar litteraturens egenvärde. Ofta anmärktes det att Cavefors utgivning bestod av smal eller exklusiv litteratur som inte gärna kunde förväntas sälja bra, men just därför var särskilt intressant eller viktig. Vid tiden för förlagets grundande kommenterade exempelvis *Kvällsposten* Malmös Henrik Sjögren att:

Naturligtvis är det svårt, mycket svårt, att starta ett bokförlag. Särskilt om man gör det på normal kommersiell bas. Jag vet inte om Bo Cavefors i sitt idealistiska nit har gjort alla svårigheter klara för sig, i varje fall är det tydligt att han är fast besluten att forcera dem.⁴⁴

Utgivningen av förmodat svårsålda böcker framstår här som en subversiv motståndshandling mot masskultur och likriktning. Det är en bild av förlaget som uppstått i en växelverkan mellan dess egen utgivningspolitik och omgivningens förståelse av de signaler denna sände ut. Ofta vände sig utgivningen till en kräsen läsekrets, där priset på boken inte var av avgörande betydelse. Vid flera tillfällen gjorde Bo Cavefors reklam för sig som utgivare av riktigt exklusiva verk och i ett reklamutskick betonar han denna egenskap hos utgivningen. I ett stencilerat brev till bokhandlare, skriver han:

Det har visat sig vara möjligt att bedriva en kräsen utgivningspolitik i vårt land, även om det måste ske med vissa uppoffringar. Den utgivningspolitiken kommer att fullföljas om fler bokhandlare än hittills inser glädjen i att kunna erbjuda sina kunder bra böcker.⁴⁵

Denna typ av utsagor visar att den kulturkonservative gentlemannaförläggaren fortfarande fungerade som förlagsmässigt ideal i den 1960- och 70-talens bokmarknad som

samtidigt odlade fenomen som det kooperativt drivna Författarförlaget och nya författarröster i rapportböcker och så kallad bekännelselitteratur. Detta ideal var, vilket exempelvis Warner påpekar, kopplat till kön såväl som till klass. När Cavefors så berömdes för att ha en idealistisk, exklusiv och svårtillgänglig utgivning kan innebörden i berömmet spåras till samma aristokratiska ursprung som själva gentlemannafiguren i sig. Det handlar om ett slags icke-problematiserat maktförhållande som här exemplifieras av en förlagsprofil, men som i minst lika hög grad beskriver självbilden hos en publik, nämligen den begränsade samling personer vars tankar och åsikter publicerats i dagspress och tidskrifter och därför kunnat arkiveras för eftervärlden. Det är fråga om en grupp som på grund av det utrymme som erbjöds den, innehade en alldeles särskild maktposition.

Kultursociologen Pierre Bourdieu har formulerat spänningförhållandet mellan å ena sidan kvalitetslitteratur och å andra sidan populärlitteratur som en konflikt mellan kulturellt och ekonomiskt kapital. Enligt Bourdieu rör det sig om ett slags ”bakvänd ekonomi”, driven av två skilda men parallellt existerande logiker.⁴⁶ Att denna konflikt har en uppenbar klassaspekt är själva utgångspunkten för Bourdieus analys. Hit hör även hyllandet av det lilla ”oberoende” förlaget, som diskuterats tidigare i artikeln.

Litteraturvetaren Christine Haynes härleder synen på litteraturens egenvärde till romantiken, en tid och en miljö där litteraturen främst var en syssla för män ur aristokratin. Inom denna miljö sågs, enligt Haynes, professionaliseringen av författarrollen som ett kulturellt förfall. Att skriva för pengar var möjligen något som kvinnor eller murvlar kunde ägna sig åt, men det var otänkbart för varje gentleman med självaktning.⁴⁷ Kvinnliga författarskap har länge associerats med lättillgänglig litteratur, kulturellt förfall och kommersialism.⁴⁸ I *The Imprint of Gender. Authorship and Publication in the Eng-*

lish Renaissance visar dessutom litteraturvetaren Wendy Wall hur övergången mellan handskriftskultur och tryckkultur även resulterade i att skönlitteraturen som helhet kom att associeras med manlighet och högre klasstillhörighet. Som en följd av samma process kom kvinnor, enligt Wall, att bortdefinieras ur *föreställningen* om författaren, om än inte ur författarrollen som sådan.⁴⁹ Samma ideal har även levt vidare i synen på förläggaren, vilket föreställningen om gentlemannaförläggaren är ett illustrativt exempel på.

Den svenska förlagsvärlden har, på samma sätt som den anglosaxiska, präglats av ett starkt gentlemannaideal som växelvis tycks ha varit uttalat eller underförstått. Ett uttryck för det är bilden av förläggaren som ett slags trädgårdsmästare som så att säga odlar fram sina författarskap.⁵⁰ Hit hör också en betoning på den så kallade kvalitetslitteraturen som särskilt hotad eller utsatt.⁵¹ Att bilden av gentlemannaförläggaren fortfarande var gångbar som rättesnöre på den svenska bokmarknad där Cavefors verkade, visar också den amerikanske bokförläggaren André Schiffrin i sina memoarer. Schiffrin beskriver sitt första besök i Sverige år 1964 och kommenterar att vid denna tid ”var de svenska bokförlagen fortfarande mycket traditionella och konservativa”. Han tecknar en bild av bokförläggare som, enligt honom, kunnat vara hämtade från förkrigstidens England i det att de intog sina luncher på engelskinspirerade klubbar och sinsemellan uppförde sig både chevalereskt och gentlemannamässigt: ”Tanken att de skulle konkurrera med varandra om en och samma författare var dem främmande”, som han uttrycker det.⁵²

FÖRLÄGGAREN SOM OUTSIDER

På våren 1959 inledde Bo Cavefors bokförlag sin verksamhet med att översätta och ge ut två pjäser, den ena skriven av den engelska dramatikern Shelagh Delaney och den andra av Brendan Behan, irländsk författare med en bakgrund inom IRA. Hos den svenska kriti-

kerkåren var mottagandet blandat.⁵³ Samtidigt tycktes recensenterna vara rörande eniga om det storslagna och viktiga i själva utgivningen i sig. Litteraturvetaren Axel Liffners recension i *Aftonbladet* gav uttryck för den syn på förlaget som sedan kom att bli väl etablerad, när han skrev att: "Någon sällsynt och glädjande gång startar förlag till synes bara för att ärofyllt bryta nacken av sig. Utsikterna att lyckas med det är tyvärr bara alltför goda. I den våghalsigare sektorn av förlagsvärlden hör utan tvekan Bo Cavefors bokförlag hemma. Vi ska hoppas att det blir ett undantag som upphäver alla hit-tillsvarande regler".⁵⁴

I denna skildring av Cavefors förläggargärning framträder bilden av en person som skulle offra vad som helst, till och med sitt eget liv, för den goda litteraturen. En man som drivs av ett kall snarare än av en affärsidé. Samtidigt är det inte något oöverlagt vansinnesdåd som Liffner beskriver, utan en *ärofylld* gärning. Karaktärsbeskrivningen skiljer sig delvis från den kloke och ansvarsfulle unge man, klädd i tweed, som presenterats tidigare i denna artikel.

Här synliggörs istället en annan urtyp från litteraturens värld. Jag tänker på den litterära *outsidern*, en samtidigt traditionstyngd och statusfylld författarroll som Johan Svedjedal och Ann Steiner beskriver som en klassisk karaktär bland bokmarknadens aktörer.⁵⁵ Inom maskulinitetsforskningen brukar begreppet outsider vanligen syfta på en person som står utanför lagen, samhället eller en dominerande klass eller etnicitet.⁵⁶ Den litterära outsiderrollen är snarare ett slags dubbelnatur som trots sitt självupplevda utanförskap ändå står med ena benet stadigt i det litterära etablissemanget. I denna miljö har han sin beundrarskara som samtidigt högaktar, avundas och ser sig själva i honom. Christine Battersby, som undersökt outsidermytens könade implikationer, ser denna figur som en version av den mer välkända myten om det manliga geniet: "From Byron to William Blake to Nietzsche and Van Gogh, the typical

genius was atypical: in one way or another, an Outsider, misunderstood by society and at odds with it", skriver hon. Battersbys slutsats är att outsiders eller geniet kan ta sig alla möjliga skepnader, så länge dessa inte är kvinnliga: "he is always a 'Hero', and never a heroine. He cannot be a woman".⁵⁷

Litteraturvärldens outsider personifieras vanligtvis av en ung, manlig författare med höga ideal om konsten. Troligen föredrar han att skriva lyrik eller dramatik, genrer som brukar anses svårsålda. Han är en normbrytare, en risktagare som rör sig på gränsen mellan det förväntade och det alltför våghalsiga. En figur som älskas för att han vågar bryta mot konventionerna, men han balanserar samtidigt nära på gränsen för att vara *för* obekvämt.

Precis som när det gäller bilden av gentlemannaförläggaren är det fråga om ett slags osynliggjord maktposition, i outsiders fall manifesterad i en uppkäftig "jag gör vad som faller mig in"-attityd.⁵⁸

Inom 1900-talets svenska litteraturhistoria finns särskilt en författare som brukar få personifiera outsidergestalten, nämligen poeten Bruno K. Öijer. Bilden av Öijer, såsom den förmedlats i samtidens medier såväl som i sentida forskning, är en personifikation av den redan nämnda konflikten mellan kulturella och litterära värden.⁵⁹ Hans ständiga försök att sätta sig på tvären gentemot det litterära etablissemanget har med tiden nästan gjort honom folkkär. När Öijer 1976 gick över från det egna stencilförlaget till Bo Cavefors bokförlag, insåg omgivningen genast händelsens symbolvärde. "Bo Cavefors (vem annars!) har tagit dem till sig",⁶⁰ skrev exempelvis författarkollegan Jacques Werup i *Arbetet* angående Öijers dikter. Även om outsidergestalten traditionellt sett har använts för att beskriva en författartyp, menar jag att Cavefors är ett exempel på att dess konnotationer även fungerar för att beskriva en förläggares roll eller image. Denna bild av Cavefors var för övrigt redan väl etablerad då

Öijer blev en del av förlagets författarstall. Så tidigt som år 1960 uttrycks den exempelvis av Artur Lundkvist i dennes recension av Ezra Pounds *Cantos*, utgiven på Cavefors förlag:

Ett nystartat förlag (Cavefors) visar sitt dödsförakt genom att ge ut två volymer av Ezra Pound i svensk tolkning [---] Företaget är naturligtvis prisvärt i sin djärvhet, bortsett från vilken angelägenhetsgrad man tilldömer Ezra Pound. Åtminstone för ett par år sedan var det högsta mod (och mode) bland yngre intellektuella i Stockholm att satsa på Pound. Det var avvikande (bort från Eliot), det var utmanande (fascismen), det var avancerat ("The Cantos").⁶¹

Lundkvist beskriver Pound, men karaktärs-teckningen påminner starkt om den bild som efterhand ska komma att ges av förläggaren Cavefors själv. En bild som präglas av just de epitet som brukar känneteckna en outsider. I andra tidningsartiklar beskrivs Cavefors omväxlande som "djärv", "originell" och "kompromisslös".⁶² Eller, som sagt, som en person som startar förlag bara för äran att bryta nacken av sig. Denna beskrivning förenas på ett intressant sätt med bilden av den propre, intellektuelle (och bleke!) ynglingen, som beskrivits tidigare i artikeln.

Bo Cavefors förlag verkar ha varit förlaget som kritikerna ville, men inte riktigt vågade, tro på. Ett genomgående i tema i källmaterialet jag gått igenom är just denna dubbelhet. Å ena sidan glädje över att någon vågar göra det som Cavefors gör, "en kulturbragd",⁶³ enligt mer än en skribent. Å den andra en misstro, som om det inte borde vara möjligt att ge ut sådant som man själv tycker om. Åtminstone inte om man råkar uppskatta sådant som anses vara kvalitetslitteratur. "Man vill ge en eloge åt det nya förlaget Bo Cavefors som tagit sig an denna och flera andra 'svåra' och obekväma böcker",⁶⁴ som skribenten i Stockholmstidskriften *Freden* uttrycker saken i en recension av en av förla-

gets tidigaste titlar. Drygt tjugo år senare, när nedläggningen av Cavefors förlag blivit ett faktum år 1978, skriver signaturen Karlis Branke i *Vecko-Journalen*:

Alla bokälskare har sorg. Cavefors bokförlag har gått omkull. Lagt av, lagt ner, gått omkull, för det går inte att ge ut originella böcker, tycks det.

Nu, vid gravens rand, står jag och snörvlar och beklagar att jag inte skrev oftare om Bo Cavefors originella utgivning.⁶⁵

Skribenten var inte ensam om sina känslor. Att döma av mediebevakningen kring förlaget uppfyllde tvärtom Cavefors många litteraturjournalisters idealbild av hur ett mindre bokförlags profil och utgivningslista skulle utformas. Brankes artikel formulerar dock på ett särskilt tydligt sätt en av de teser jag velat driva i denna artikel, nämligen den om mediebevakningen av Bo Cavefors bokförlag som driven av ett homo-socialt beteende eller begär, ett sammanhang där "bokälskare" kan samlas för ömsesidig förståelse och identifikation. De återkommande utsagorna om förlagets förmodade oberoende i förhållande till försäljningssiffror och politiska hänsyn, ger enligt min mening en fingervisning om vilka ideal som rådde för den som ville tillhöra litteraturvärldens elitskikt.

AVSLUTNING

Kring Cavefors förläggargärning etablerades redan tidigt en särskild aura i samtida recensioner, tidnings- och tidskriftsartiklar. En air av oräddhet och kompromisslöshet, parat med en välutvecklad smak för den smala litteraturen och det kräset exklusiva. Att Cavefors var ett förlag för finsmakare eller att utgivningslistan visade på en djärvhet på gränsen till självmord, såsom tidigare exemplifierats, var typiska omdömen om förlaget i samtida litterär press. Synen på Bo Cavefors som en excentriker, ett slags litteraturens särpling, löper också som en röd tråd i det undersökta materialet. Dessa

associationer hade även genklang i de utsagor förläggaren spred om sig själv och sitt förlag, exempelvis genom hur han beskrev sin utgivning i egenproducerade reklamutskick.

I det undersökta materialet framträder två klassiska mytbilder: gentlemannaförläggaren och den litterära outsidersn. Det är två figurer som kan tyckas oförenliga, då de traditionellt brukar symbolisera olika viljor i historien om produktionen av litterära verk. Bilden av gentlemannaförläggaren uppkom som ett direkt resultat av den moderna bokmarknadens framväxt under 1800-talets mitt. Hans verksamhet kännetecknas av sofistikerad smak och idealistisk nit och tar sig i utsagorna kring Cavefors stil rent av ett fysiskt uttryck i en anglosaxiskt proper framtoning med rock och paraply. Den litterära outsidersn, som är en klassisk författarroll med rötterna i romantikens genikult, framträder i beskrivningarna av Cavefors förläggargärning som djärv, originell och kompromisslös. En karakteristik som traditionellt kopplas till outsidersnmyten. Denna figur är en dubbelnatur vars utanförskap är känslomässigt betingat, snarare än faktiskt.

Dessa båda gestalter skiljer sig till viss del åt i sin framtoning och i den attityd de intar gentemot litteraturen. Medan gentlemannaförläggaren ger ut böcker av idealistiska skäl och för att förhindra kulturell förflockning vurmar outsidersn, i sin gestalt av förläggare, snarare för kontroversiella böcker. I Cavefors fall kunde det exempelvis röra sig om författare som Jünger, Pound eller RAF:s Ulrike Meinhof. Samtidigt förenas dessa herrar i ett antal egenskaper. De

värnar båda om sitt oberoende och sätter, med Bourdieus språkbruk, det kulturella kapitalet långt högre än det ekonomiska. Såväl gentlemannen som outsidersn för sig med självklarhet och pondus i litteraturens boningar, och båda tillåts att ge uttryck för och agera efter sina ideal.

De associationer som görs kring Cavefors, förlaget och förläggaren i det undersökta materialet förefaller ofta ha handlat mer om skribenternas självbild än om det sammanhang som faktiskt beskrivs. Det uppstod något av en kultstatus kring förlaget hos samtida litteraturskribenter, särskilt manliga sådana, som för övrigt fortsatt att reproduceras i andra sammanhang, såsom några av de litteraturvetenskapliga arbeten där Cavefors verksamhet omnämns.⁶⁶ Med Warner och Sedgwick menar jag att de båda mytbilder som identifierats i denna artikel bör ses som resultatet av processer inom en osynliggjord maktsfär, där ett homosocialt begär driver män med litterära intressen att mäta sig med varandra och spegla sig i varandras med- och motgångar. Slutligen bör tilläggas att sådana processer upprätthålls i ett samspel mellan en mängd av bokmarknadens aktörer. De kritiker och litteraturskribenter som citeras här utgjorde endast en bråkdel av de bokköpare och -läsare som intresserade sig för Cavefors utgivning. Att identifiera vilken den bredare publiken var samt vilka associationer de knöt till förlaget vore en grannlaga uppgift, vilket flera bokhistoriker före mig konstaterat.⁶⁷ Icke desto mindre skulle en sådan utredning kunna bidra till att kasta ytterligare ljus över det slags meningsskapande processer där detta slags bilder uppstår.

1. Trysh Travis, "Me and My Bookmen", i *American Literary History* 2013:25:1, s. 105.
2. Ann Steiner, *I litteraturens mittfåra. Månadens bok och svensk bokmarknad under 1970-talet*, diss. Lund; Göteborg/Stockholm: Makadam, 2006, s. 45f.

3. Jonas Hehrne & P. Jonas Sjögren, "Förlagsbranschens utveckling", i *Bokbranschen i Sverige. Utvecklingen mellan 1973 och 2003*, Stockholm: Svenska bokhandlareföreningen, 2003, s. 39.
4. Rolf Yrliid, *Litteraturens villkor*, Lund: Studentlitteratur, 1994, 139f.

5. Magnus Palm, "Det litterära kooperativets uppgång och fall. En historia i två delar", i *Svensk bokhandel* 1994:9, s. 14.
6. Kjell Östberg, *1968 när allting var i rörelse. Sex-tiotalsradikaliseringen och de sociala rörelserna*, Stockholm: Prisma i samarbete med Samtidshistoriska institutet vid Södertörns högskola, 2002, s. 82.
7. Se t.ex. Yrlid 1994, s. 139ff., osignerad, "Tysk irritation över svenska terroristboken", i *Svenska Dagbladet* 1977.11.18 och Gun Lauritzson, "Årets största praktgräl", i *Aftonbladet* 1980.11.28.
8. Anders Nyblom, *Ryktbarhetens ansikte. Verner von Heidenstam, medierna och personkulten i sekelskiftets Sverige*, diss. Linköping; Stockholm: Atlantis 2008, s. 13.
9. Alistair McCleery, "The Return of the Publisher to Book History. The Case of Allen Lane", i *Book History* 2002:1, s. 163.
10. "Cavefors förlag lät snabbt höra talas om sig. Dess ambitiösa och orädda kvalitetsutgivning väckte berättigad beundran", skriver t.ex. Yrlid i Yrlid 1994, s. 139. "En viktig roll innehades i början också av vår unge och ytterst originelle förläggare i Malmö, Bo Cavefors, som med hjälp av ärvd förmögenhet höll på att etablera sig som utgivare av maximalt kontroversiella böcker; ur hans synpunkt kunde vi aldrig bli tillräckligt rabulistiska, men han understödde ändå det mesta vi hittade på", skriver Lars Lönnroth i självbiografen *Dörrar till främmande rum. Minnesfragment*. Stockholm: Atlantis, 2009, s. 127.
11. Arkivet tillhör sedan 2004 Lunds universitetsbibliotek.
12. Se t.ex. *Sandgatan 14*, kvartalstidskrift från Bo Cavefors bokförlag som utkom i ca 30 000 exemplar under åren 1976–77. *Sandgatan 14* 1977:1. Bo Cavefors skrev även ett flertal tidningsartiklar och insändare där han diskuterade sin utgivning eller kritiserade recensioner som han ansåg orättvisa. Se t.ex. Bo Cavefors: "Ingenting mittemellan", i *Vasabladet* 1970.04.19 och Bo Cavefors, "Replik till Sven Ove Hansson", i *Tiden* 1975:9.
13. Jfr Nyblom 2008, s. 28.
14. Samtal med Bo Cavefors, 2010.01.27, inspelning i författarens ägo.
15. Per A Sjögren, "Ny start för Hans Rabén. En expansiv period 1959–1968", i Kjell Bohlund, Pär Frank, Jan Lagerstedt & Gerd Strömberg (red.), *Rabén, Sjögren och alla vi andra. Femtio års förlagshistoria*, Stockholm: Rabén & Sjögren, 1992, s. 87.
16. Simone Murray, *Mixed Media. Feminist Presses and Publishing Politics*, London: Pluto, 2004, s. 8.
17. Se t.ex. avsnittet om Cavefors i Daan Vandenhoute, *Om inträdet i världen. Lyrikdebutanterna i 1970-talets svenska litterära fält*, diss: Uppsala; Hedemora: Gidlunds förlag, 2008, s. 68.
18. Johan Svedjedal, "Det litteratursociologiska perspektivet. Om en forskningstradition och dess grundantaganden", i *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1997:3–4, s. 6f.
19. Robert Darnton, "What is the History of Books? Revisited", i *Modern Intellectual History* 2007:4:3.
20. Murray 2004, s. 215.
21. Mitt forskningsprojekt kommer att inkludera upprättandet av en statistisk kartläggning av Cavefors utgivning, där bl.a. antalet manliga respektive kvinnliga författare ska räknas och analyseras. I skrivande stund är denna undersökning inte slutförd, även om intrycket talar för en tydlig snedfördelning vad gäller kön. Se även referat av Warnqvist senare i artikeln.
22. Exempelvis via sitt samarbete med den uppsaliensiska studentföreningen Verdandi i början av 1960-talet. Kärnan i denna grupp bestod av bl.a. Lars Lönnroth och Sven Hamrell.
23. Jfr t.ex. Murray 2004, s. 10, Christine Haynes, "Reassessing 'Genius' in Studies of Authorship. The State of the Discipline", i *Book History* 2005:8, s. 299 och Trysh Travis "The Women in Print Movement. History and Implications", i *Book History* 2008:11, s. 275ff.
24. Travis 2008, s. 275.
25. Michael Warner, *The Letters of the Republic. Publication and the Public Sphere in Eighteenth-Century America*, Cambridge/London: Harvard University Press, 1990, s. 42.
26. Sonya O. Rose, *What is Gender History?*, Cambridge: Polity Press, 2010, s. 56.
27. Gerd Lindgren, "Broderskapets logik", i *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 1996:1, s. 12f.

28. Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, New York: Columbia University Press, 1985, s. 1f.
29. Här övertrumfas han dock av ellerströms förlag som under undersökningsperioden publicerade tjuoen titlar av män men endast en av en kvinna, samt av Fripress som gav ut nitton lyriksamlingar skrivna av män men inte en enda av en kvinna. Åsa Warnqvist, *Poesifloden. Ulgivningen av diktsamlingar i Sverige 1976–1995*, diss. Uppsala; Lund: ellerström, 2007, s. 165.
30. Arne König & Lasse Winkler, "Cavefors ande vilar över Lund. Lundaförlagen", i *Svensk bokhandel* 1997:2, s. 13–26.
31. Arne Häggqvist, "Komet eller sputnik?", i *Folket i bild* 1960:34.
32. Detta samtal utgör inte en del av det material som ligger till grund för artikelns analys. Redogörelsen är snarare avsedd som en illustration till densamma.
33. Se Joseph Connoly, *Faber and Faber. Eighty Years of Book Cover Design*. London: Faber and Faber Ltd, 2009.
34. Samtal med Bo Cavefors 2013.06.10, inspelning i artikelförfattarens ägo.
35. Jfr Kim Salomon & Göran Blomqvist, *Det röda Lund. Berättelser om 1968 och studentrevolten*, Lund: Historiska media, 1998.
36. Bo Peterson, "Förlag och förläggare – en historisk bakgrund" i Margareta Björkman (red.), *Böcker och bibliotek. Bokhistoriska texter*, Lund: Studentlitteratur, 1998, s. 152.
37. Susan Coultrap-McQuin, *Doing Literary Business. American Women Writers in the Nineteenth Century*, Chapel Hill/London: The University of North Carolina Press, 1990, s. 28.
38. Bo Peterson, *Välja & sälja. Om bokförläggarens nya roll under 1800-talet, då landet industrialiserades, tågen började rulla, elektriciteten förändrade läsvanorna, skolan byggdes ut och bokläsarna blev allt fler*, Stockholm: Norstedt, 2003, s. 206f.
39. Coultrap-McQuin 1990, s. 29.
40. Steiner 2006, s. 59f.
41. Se t.ex. Rune M Lindgren, "Höjpriset utveckling pågår 'Slit-och-släng-bok' på väg?", i *Dagbladet* 1970.02.09 och Kersti Javala, "Konkurs hotar fyra bokförlag. Bo Cavefors, kvalitetsförläggare i konkurs. Böckerna pulseras ut och försvinner", i *Vestmanlands Läns Tidning* 1978.11.28.
42. Evald Palmlund, "Hjärtats slag i engelsk lyrik", i *Kvällsposten Malmö* 1959.10.04.
43. Bernt Eklundh, utan titel, i *Göteborgs-Posten* 1975.09.05.
44. Henrik Sjögren, "Dramatiska nyheter på nytt förlag", i *Kvällsposten Malmö* 1959.08.15.
45. Opublicerat reklammaterial från Bo Cavefors bokförlag AB, 1961.11.10, "Reklammaterial 1959–1961", Bo Cavefors förlagsarkiv, Lunds universitetsbibliotek.
46. Pierre Bourdieu, *Konstens regler. Det litterära fältet uppkomst och struktur*, övers. Johan Stierna, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2000, s. 214.
47. Haynes 2005, s. 303.
48. Se t.ex. Linda Zionkowski, *Men's Work. Gender, Class, and the Professionalization of Poetry, 1660–1784*, New York: Palgrave, 2001.
49. Wendy Wall, *The Imprint of Gender. Authorship and Publication in the English Renaissance*, Ithaca: Cornell University Press, 1993.
50. Jfr Per I. Gedin, *Litteraturens örtagårdsmästare. Karl Otto Bonnier och hans tid*, Stockholm: Mån-pocket, 2004, s. 80.
51. Peterson 2003, s. 206.
52. Lillemor Schiffriin, *Förlag utan förläggare*, övers. Lillemor Ganuza Jonsson, Stockholm: Ordfront, 2001, s. 7. Se även Steiner 2006, s. 42.
53. Se t.ex. osignerad, "En översättares missöde", i *Aftonbladet* 1959.09.11.
54. Axel Liffner, "Förlag som tar risker", i *Aftonbladet* 1959.06.08.
55. Se t.ex. Ann Steiner, *Litteraturen i mediasamhället*. Lund: Studentlitteratur, 2009, s. 33ff. och Johan Svedjedal, *Gurun och grottmannen och andra litteratursociologiska studier. Om Birger Sjöberg, Vilhelm Moberg, Bruno K. Öijer, Sven Delblanc, Bob Dylan och Stig Larsson*, Falun: Gedins, 1996, s. 75.
56. Bent Fausing, Steffen Kiselberg & Niels Senius Clausen, *Bilder ur männens historia*, övers. Hans-Jacob Nilsson, Stockholm: Alfabeta, 1987, s. 189f.
57. Christine Battersby, *Gender and Genius. Towards a Feminist Aesthetics*. London: The Women's Press, 1989, s. 13f.

58. Steiner 2009, s. 33f.
59. Se t.ex. Per Bäckström, *Aska, tomhet & eld. Outsiderproblematiken hos Bruno K. Öijer*, diss. Lund: ellerström, 2003.
60. Jacques Werup, "Då uppstår ljuv lyrik", i *Arbetet* 1976.01.21.
61. Artur Lundkvist, "Vägar till Ezra Pound", i *Stockholms-Tidningen* 1959.11.17.
62. Se t.ex. Javala 1978 och Caj Andersson, "Hans bokförlag läggs ner, men – Vem har sagt att Cavefors är knäckt!", i *Vecko-Journalen* 1978.11.07.
63. Se t.ex. osignerad, "Ernst Jünger och hans krigsdagböcker", i *Svensk Tidskrift* 1975:10.
64. Lillemor Holmberg, "Om samhället och mördare", i *Freden* 1960:3.
65. Karlis Branke, "Skattefritt och internationellt", i *Vecko-Journalen* 1978:44.
66. Se t.ex. Vandenhoute 2008, s. 68.
67. Robert Chartier, *Böckernas ordning. Läsare, författare och bibliotek i Europa från 1300-tal till 1700-tal*, övers. Jan Stolpe, Göteborg: Anamma, 1995, s. 30f.

SUMMARY

An Outsider and a Gentleman. Bo Cavefors's Publishing and Two Mythical Archetypes of the Western Book Market

This article aims to examine how contemporary literary criticism and statements from the publisher Bo Cavefors contributed to the construction of his public image. Bo Cavefors's Swedish publishing house was active between the years 1959 and 1979. The company's book list attracted notable attention from the literary media of the time, and was considered to be both economically and culturally "daring". It was a multifaceted publication list, containing genres such as contemporary Swedish poetry, drama and fiction, along with Marxist theory and politically controversial writers such as Ezra Pound, Ernst Jünger and Ulrike Meinhof. The publishing house had a reputation for "good taste" and for offering literature of "high literary quality", but the publisher himself was often portrayed as an eccentric. This combination of qualities seems to have generated a contradictory reputation for the publishing house – a reputation both at odds with, and in tune with, its cultural and political context: the Swedish cultural sphere of the 1960's and 70's. The article argues that unquestioned power relations and masculinity norms manifest themselves in two myths surrounding the publisher Cavefors: the myth of the "Gentleman Publisher" and the myth of the "Literary Outsider". The former is a personification of early twentieth century book-market honour codes. The latter is a version of the "Romantic Genius", which specifically pertains to a literary context. These two archetypes could be perceived as both unanimous and contradictory, since they traditionally represent different positions in the process of literary production. With respect to the image constructed of Bo Cavefors's publishing, they seem to coexist in one and the same persona.

Keywords: Bo Cavefors, publishing history, the Gentleman Publisher, the Literary Outsider

FÖRFATTARENS VÄLKLÄDDA LIK

En familjeförsörjares död på könskampens slagfält i August Strindbergs *Giftas*

”Det låg ett välklätt lik på sandgången med huvudet mot en stolföt.”¹ Så står det på sista sidan i August Strindbergs novell ”Familjeförsörjaren” från 1886. Den döda kroppen tillhör titelns familjeförsörjare, men det är också en författares lik vi ser. Med ett slag – och nästan hundra år före Roland Barthes ”La mort de l’auteur” (”Författarens död”) från 1968 – har Strindberg här (symboliskt) dödat både författaren och familjeförsörjaren med ett slag. Men texten fortsätter ...

Två grundläggande maskulina identiteter, författaren och familjeförsörjaren, dödas i samma kropp – samtidigt som den biografiske författaren till novellen ”Familjeförsörjaren” uppenbarligen lever, eftersom texten fortsätter efter likfyndet. Båda dessa identiteter stod under omförhandling och debatt vid tiden då *Giftas II* utgavs 1886. Novellen tematiserar denna situation för författaren, det vill säga den manlige författaren, och för mannen som familjeförsörjare och *pater familias*. ”Familjeförsörjaren” avslutar samlingen *Giftas II* och skildrar sista dagen i mannens liv, från det att han vaknar på morgonen, via noggranna tidsangivelser om dagens förlopp och fram till dess att han dör på kvällen.

I novellen tematiseras författaryrket både som professionell verksamhet och som könskodad (problematiserad), maskulin identitet och

ställs också mot ett antal representationer av feminitet, både kopplade till yrkesidentitet och till föreställningar om kvinnors plats och funktion i familjen och samhället. I föreliggande artikel kommer jag att undersöka hur denna tematisering verkar i de båda *Giftas*-samlingarna i allmänhet. Jag kommer i synnerhet att fokusera på maskulinitetens framträdelseformer i novellen ”Familjeförsörjaren” och hur dessa förhåller sig till de föreställningar om maskulinitet – och om författaridentitet – som var i omlopp vid tiden då *Giftas II* skrevs. Med tanke på mottagandet av *Giftas I* – med rättegången mot Strindberg för novellen ”Dygdens lön” – och senare de häftiga reaktioner mot honom som författare av litteratur som man menade kunde på allvar förstöra dem som läste den, i synnerhet ungdomarna, så menar jag att just ”Familjeförsörjaren” blir ett intressant och belysande exempel på den biografiske Strindbergs självförsvaret – där författaren och familjeförsörjaren framställs närmast som en martyr – och ett, om än något motsägelsefullt, inlägg i den i samtiden pågående diskussionen om författarens (yrkes)roll.² Novellen utgör också en symboliskt belysande slutpunkt på ett verk, det tematiskt sammanhållna *Giftas*, som inleds med ett ifrågasättande av författaren av ”romanböcker”, dit även *Giftas* räknas.

Det sena 1800-talet har angivits som en tid då maskuliniteten befann sig i kris.³ Kvinnor ur medelklassen, som tidigare haft äktenskapet som sin primära försörjningsmöjlighet men som nu i allt större skaror befann sig utanför äktenskapsmarknaden, gavs genom politiska beslut tillträde till yrkeslivet.⁴ I samband med denna nya situation framträder också den ekonomiskt och sexuellt självständiga Nya kvinnan som litterär figur och reell möjlighet.⁵ Föreställningarna om den Nya kvinnan rörde sig mellan ytterligheter, hon uppfattades både som hotfullt skräckexempel och utopiskt ideal.⁶ Fenomenet gav även upphov till en egen litterär genre.⁷ Det blev också påtagligt i Sverige att kvinnors röster kom att höras mer och tydligare i det offentliga rummet under 1880-talet.⁸ Romankonsten och det skönlitterära skrivandet hade under 1800-talet alltmer kommit att kodas som en kvinnlig sysselsättning. I sin avhandling *Fältets herrar* (2004) visar David Gedin hur det på det litterära fältet i Sverige pågick en kamp om makt och tolkningsföreträde, där de manliga författarna sökte (åter)erövra författaryrket som en maskulint kodad sysselsättning.⁹ Denna kamp fördes i det offentliga debatttrummet och genom skönlitterära bidrag såväl som i artiklar och föredrag.¹⁰ Återkommande teman genom flertalet av de stora, principiella diskussioner som fördes under denna tid var, som bland andra Lisbeth Stenberg visar i *I kärlekens namn* (2009), hur maskulinitet och femininitet representerades i den viktiga offentliga arena som litteraturen utgjorde under denna period av omförhandlingar. I synnerhet kom detta till tydligt uttryck när det handlade om hur den Nya kvinnan skildrades och hur kraven på samhällsförändringar mot ökad demokrati och jämlikhet möttes av samhällets institutioner. Ungefär samtidigt som den Nya kvinnan uppträdde även nya maskulinitetsfigurationer som dandyn och flanören, vilka också uppfattades som hot mot de komplementära genusformationerna.¹¹

August Strindberg ville med *Giftas I* enligt egen utsago dels "rikta den Svenska hor-litteraturen med några utmärkta bidrag",¹² dels skriva ett arbete som tidigare gått under titeln "Qvinnobilder, som jag nu vill ändra till Gift Folk och med ett företal föreskicka, utgörande kanske en uppsats i Qvinnofrågan".¹³ Det var redan från början tänkt att *Giftas* skulle utkomma i flera volymer, planer fanns både på en volym två och på en tredje samling på samma tema: äktenskapets olika stadier och representationer.¹⁴ Strindberg var en av de debattörer i tiden som uppmärksammades mest i och med publiceringen av *Giftas I*, som ledde till åtal för hädelse, men vars mest brännbara ämne egentligen var (sexuella) relationer mellan män och kvinnor.¹⁵ Åtalet fick konsekvenser både för Strindbergs position på det litterära fältet och för debatten kring (den realistiska) litteraturens funktion som diskussionsforum för sociala frågor. Medan han tidigare – av sig själv motvilligt – uppfattats som en av ledargestalterna för Det unga Sverige, sågs han nu som ett avskräckande exempel på vad som kunde hända om en författare trädde alltför nära gränsen för vad som gick att säga i skrift.¹⁶ Novellsamlingen *Giftas I* fick konsekvenser för det sätt på vilket det talades om kvinnofrågan i offentligheten. Den ses som en vändpunkt när det gällde utmanövreringen av de kvinnliga författarna från det litterära fältet och som bidragande till en omformulering av tolkningsföreträdet när det gällde kvinnofrågan.¹⁷

Om man läser *Giftas* som ett verk börjar och slutar verket med att den manlige författaren problematiseras, i sin maskulinitet och i sin yrkesroll. I den första texten i *Giftas I* fördelas författarpraktikens problematik på två röster i en dialogsituation som etablerar ett dramatiskt presens, en känsla av närvaro och ett pågående nu medan *Giftas II* alltså avslutas med att författaren i den sista novellen "Familjeförsörjaren" framträder som lik. Mellan dessa extremer rör sig, både i dessa utpekade texter och i de

övriga som ingår i Giftassamlingarna, figurationer av manliga och kvinnliga författare: könskodningen av författaren är hela tiden närvarande.

Giftas I inleds med en fiktiv intervju, vilken är placerad i ett omfattande företal på drygt tjugo boksidor och uppdelad i flera avsnitt. En "Interv." (det vill säga intervjuare) ställer frågor till en "Förf." – en författare alltså:

Interv.: Nå herrn har gått och skrivit en romanbok igen nu?

Förf.: Ja, kära herre, så illa är det! Jag vet att det är stort straff på det, men jag kunde inte hålla mig!

Interv.: Men jag tycker det är inkonsekvent att hugga på författeri och sedan själv gå och författa. Medger herrn det?

Förf.: Medgives!

Interv.: Herrn medger, att herrn är inkonsekvent?

Förf.: Javisst! Jag är liksom allt skapat underkastad utvecklingens lag, och utvecklingen går fram genom återfall! Den här romanboken är ett litet återfall (en rechute), men herrn skall inte vara ond på mig för det. Om ett par år skall jag sluta med romanböcker, pjäsböcker och versböcker, om det är möjligt!

Interv.: Vad tänker herrn ta sig till sedan då?

Förf.: Jag tänker bli intervjuare. Ja det är allvar det. Ser ni jag har tröttnat på att sitta och gissa mig till vad mänskorna mena, i synnerhet när de skriva böcker; jag vill göra som ni: gå och fråga dem! (s. 9)

Författaren och intervjuaren ställs mot varandra som representanter för olika sätt att förhålla sig till skrivandets praktik och skrivandets relation till fiktion och verklighet. Författaren är den som "gissar" medan intervjuaren "går och frågar". Författaren är också en som gissar inte bara vad "mänskorna mena" utan "i synnerhet när de skriva böcker", det vill säga en som gissar och försöker tolka både vad människor som

inte är författare menar och vad *andra författare* menar när de skriver. Här framstår författarprofessionen som en delvis intern historia, där författare kommunicerar med varandra i en egen värld genom att läsa varandras texter och gissa vad de menar, istället för att som en intervjuare ge sig ut i verkligheten och ställa frågor och få veta hur det är.

Intervjuarens hållning framstår som aggressiv och anklagande, samtidigt som tonen genomgående är ironisk och raljant, något som underminerar det entydigt aggressiva. Intervjun som journalistisk metod var ny vid tiden för publiceringen av *Giftas I* och refereras både av Strindberg och andra som en form karakteriserad av påflugenhet, närgången nyfikenhet och just aggressivitet. Vid något tillfälle benämns en intervjuande journalist 'gangster', och uttrycket 'skjutjärnsjournalistik' härrör från detta synsätt.¹⁸ Så introduceras en kontroversiell, ny aspekt av författarrollen, redan förknippad med egenskaper som bryter mot ett borgerligt ideal av behärskning och måttfullhet, i synnerhet i offentliga sammanhang. Problematiseringen av författaryrket vidgas ytterligare när "Förf." refererar till just de andra författare som han funnit så svårtolkade, här namngivna som "fru Edgren" och "Ibsen", det vill säga Anne Charlotte (Edgren) Leffler och Henrik Ibsen. Leffler var den som förutom Strindberg nämndes som ledarfigur för Det unga Sverige. Ibsens pjäs *Et dukkehjem* (1879) var tillsammans med bland andra Bjørnstjerne Bjørnsons *En handske* (1883) mycket viktiga texter i den omfattande och långvariga sedlighetsdebatt som fördes i de skandinaviska länderna under 1880-talet.¹⁹

I denna fiktiva intervju positionerar sig Strindberg via "Förf." tydligt i debatten genom att namnge och därmed utnämna Leffler och Ibsen till motståndare i bemärkelsen författare som utgör illustrativa exempel på just det "Förf." vill komma bort ifrån i sin skrivpraktik. Synpunkterna på Ibsen återkommer senare i

företalets andra avsnitt, både i en lång kritisk läsning av *Et dukkehjem* och i den avslutande intervju som utgör företalets sista del:

Vad Ibsen beträffar, så har hans exempel visat farorna av skönlitteraturen. Han skrev *Brand mot kristendomen*, och läsarna gjorde en kristendomskodex av den! [...] Han skrev *Gengangere* mot osedligheten och de sedliga gjorde den till en osedlighetskodex. [...] Så där är det att vara Moses på berget och tala tungomål med ett blått skynke över huvudet. (s. 28)

Samtidigt blir denna kritik av Ibsen i någon mån en kritik av den egna texten. Om en litterär text är svårtolkad, just för att den är litterär, öppnar det för en liknande kritik av Strindbergs text. Ett sätt att slingra sig undan en sådan bestämmelse kan då vara tekniken med den fiktiva intervjun, där författarpositionen å ena sidan kan knytas till den biografiska personen Strindberg och de åsikter han givit luft åt offentligt, å andra sidan kan framställas som en lek med positioner, ett prövande av olika hållningar, representerade av *Förf.* och *Interv.*

De föregående delarna av företalet diskuteras i den andra intervjun i en sorts performativ, dramatisk akt, där läsandet förutsätts ha skett i realtid så att författaren och intervjuaren kommenterar de avsnitt som de (och vi) nyss läst. Denna dramatisering av läsakten etableras redan i den första intervjun, då författaren talar om hur han ska låna ut sin text till intervjuaren för kopiering och vidare spridning (s. 10).

Uppdelningen av författarrollen i två som agerar motståndare anknyter till den framträdelseform författaren kom att få under andra hälften av 1800-talet, då *litteratören* som beteckning på den professionellt skrivande personen, eller mannen, för det var en i hög grad maskulint kodat yrkesidentitet, etablerades.²⁰ Men samtidigt som denna mer praktiska, uppsökande journalistiska författarroll kom att få fäste i tidens medvetande, lever åtminstone i

”Familjeförsörjaren” den mer romantiskt präglade föreställningen om det under stor vanda skapande författargeniet kvar. Den författarroll som *Interv.* representerar har släktband till Émile Zolas naturalistiske observatör, som under vetenskapsliknande former undersöker och kartlägger sitt material, han som rör sig i samhällets alla skikt, observerar, frågar direkt och rapporterar till läsarna. Denna mer offentligt rörliga författarroll kontrasterar också mot (föreställningar om) den kvinnliga författarens snävare motivkrets, kopplad till hennes position som fast placerad i familjen, iakttagande dess intima relationer och avspeglarna av livet utanför hemmets väggar.²¹

I *Giftas* förekommer, förutom de namngivna, flera personer som framstår som figurationer av författarrollen. Så finns karaktärer som skriver antingen inom ramen för sin yrkesverksamhet eller i andra sammanhang, såsom privata brev, men där skrivandet har en avgörande betydelse för berättelsen. Bland de skrivande männen finner vi exempelvis notarien i ”Kärlek och spannmål” som arbetar med renskrivning och extraknacker som översättare i likhet med notarien i ”Brödet”; baronen i ”Slitningar” skriver artiklar och böcker som uppmärksammas i tidningarna och debatteras; kapten Pall i ”Ett dockhem” brevväxlar med sin hustru Gullan under långresor till havs, brev som utvecklas till både litteraturkritik och ingående didaktiska diskussioner om etik och äktenskapsmoral; maken i ”Höst” övergår från samma typ av korta brevlappar som Pall i början också skriver till sin hustru, till kärleksbrev till kvinnan han en gång var så förälskad i. Men mannen i ”Familjeförsörjaren” är egentligen den ende vi får möta under själva skrivpraktiken, den ende som har författare som yrke. Visserligen klagar kapten Pall i ”Ett dockhem” på hur svårt han har att skriva: ”Jag är en dålig brevskrivare som du vet och slutar nu!” (s. 149) och lite senare, när han under motstånd tagit sig igenom Henrik Ibsens drama: ”Ett

välment litet Ablativus om pjäsen Ett Dockhem sammanklåtat av gamle Pall” (s. 151) och: ”Detta har Kapten Pall skrivit med sina styva fingrar och sitt tröga förstånd!” (s. 152) Men detta är ändå långt ifrån de nervslitande mödor som familjeförsörjaren genomlider under sin skrivpraktik.

Bland de skrivande kvinnorna i *Giftas*, förutom Anne Charlotte Leffler och den i förordet till *Giftas II* citerade Annie Besant, nämns Mme de Staël (”Mot betalning”) och det refereras även till personer som för samtiden framstod som lätta att identifiera.²² Leffler förekommer för övrigt även som referens i ”Familjeförsörjaren”, då som exempel på litteratur för sysslösa kvinnor: ”Den feta pigan sitter på en trädgårdssoffa och läser Sanna kvinnor, som hon lånat av frun” (s. 313).²³ När kvinnor ägnar sig åt skrivande i någon form är det påfallande hur hotfull denna sysselsättning ter sig för mannen och äktenskapet. I ”Ett dockhem” börjar hustrun Gullan tala med en tydligare stämma sedan hon träffat den seminarieutbildade lärarinnan Otilia – även om hennes make kapten Pall menar att hon nu talar med Otilias, och Ibsens, röst och inte med sin egen. Hon skriver nu under namnet Gurli en ny sorts brev till sin make, brev som föranleder mannen att verbalt iscensätta en gruppvåldtäkt på Otilia och att återerövra makten över ordet genom att både i svarsbrev och muntliga repliker vederlägga alla påståenden om deras äktenskap som Gurli presenterat. I texten framställs detta återtagande av tolkningsföreträdet genom att Pall tillåts att kritiskt och nedgörande kommentera Gurlis text, som därmed förlöjligas, förminkas och avslöjas som full av kunskapsluckor:

”Kära Vilhelm!” – *Hm Vilhelm! Inte Pall mera!* –

”Livet är en strid ifrån...” *Vad fan nu? Vad ha vi med livet att göra!* ”början till slut! Lugnt som en bäck i Kidron...” – *Kidron! Det är ju bibeln det!* – ” har vårt liv flutit fram. Vi ha gått såsom sömngångare över avgrunder utan

att se dem!” – *Seminarium, seminarium!* –

”Men så kommer det etiska” – *Etiska?*

Ablativus! Hm, hm! – ”och gör sig gällande i dess högre potenser!” – *Potenser?!* – ”När jag nu vaknar upp ur vår långa sömn och frågar mig själv: har vårt äktenskap varit ett rätt äktenskap? så måste jag med ånger och blygsel erkänna att det icke varit så! Kärleken är av himmelskt ursprung (Matt. XI: 22 o.f.)” – (s. 150, mina kurs.)

Detta stycke är som synes inte helt lättläst när det gäller att avgöra vems röst som hörs – eller vem som skriver: det blir en markering av skillnader mellan skrivet och talat språk, kursiveringarna av Palls ord är till för att synliggöra hur han avbryter och kommenterar Gurli under läsningen. Avbrotten skapar en dramatiserande effekt som inger läsaren känslan av att detta sker nu, *medan jag läser*. Denna nukänsla liknar den som skrivs fram i förordet till *Giftas I*, där den fiktiva inledande intervjun innehåller en sorts performativa anvisningar om hur noveller ska läsas. Bibelcitatet som anges av Gurli ovan visar sig, enligt ”Ordförklaringar” till SV 16 vara felaktigt. Detta blir ytterligare ett sätt att underminera denna skrivande kvinnas auktoritet. I ”Slitningar” träffar baronen sin blivande andra hustru över samtal om texter de skrivit. Hon ska ”sätta upp en liten skrift” om fångvård som ”baronen skulle granska och utarbeta” (s. 119). Men när hon senare ger ut en bok som får dålig kritik, slutar hon skriva och övergår till att bli maka och mor och en tröstare när maken angräps för sina texter i tidningarna. Adèle i ”Tvekamp” framträder mot slutet av novellen plötsligt som dramatiker:

En dag förkunnade tidningarna att frun hade en pjäs antagen till spelning på teatern.

– Ser du nu, sade hon till mannen, att kvinnan också kan leva för högre uppgifter än vagga och laga mat.

Och det erkände han och bad om förlåtelse. Pjäsen spelades. Mannen satt i ett oxöga som under kall dusch, och efter spektaklets slut fick han vara värd på sexan.

Frun var omgiven av beundrare, åt vilka mannen fick slå i supar och snoppa cigarrer. (s. 278)

Efter att tidigare framträtt som läkare och avslöjats som kvacksalvare eller som lantbrukare och avslöjats som oduglig bonde och okunnig bokförare, framställs skrivandet här som ett exempel på ytterligare ett yrke där Adèle fuskar. Även Helène i ”Mot betalning” prövar på författaryrket: ”Hon började skriva. En dag försökte hon på vers. Det lyckades. Raderna blevo lika långa och sluten rimmade. Då gick det upp ett ljus för henne: hon var född till skaldinna. Återstod bara tankarne, och dem hade hon färdiga i Corinne.” (s. 236)

Jämför detta med hur skrivandets praktik framställs i ”Familjeförsörjaren”:

Därpå rustar han till sin säng, borstar sina kläder, och sätter sig att skriva.

Febern kommer, febern, som skall alstra hallucinationer av rum, som han aldrig sett, landskap, som aldrig funnits, och människor, som icke finnas i adresskalendern. Han känner sig vid skrivbordet i en dödsens ångest. Tankarne skola vara klara, orden korrekta och målande, stilen läslig, handlingen skall löpa framåt, intresset får icke slappas, bilderna skola vara slående, replikerna blixtrande. Och så grina emot honom publikens automater, vars hjärnor han skall draga opp, recensenterna med avundens pincené, som han skall betvinga, förläggarens surmulna anlete, som han skall klarna opp. Han ser kanske jurymännen sitta kring det svarta bordet med bibeln på, han hör svaga gläntringar på fängelsets portar, där fritänkare skola försona brottet att ha tänkt tankar för de lata, lyssnar efter hotellvärdens smygande steg, ty denne skall komma med räkningen. Och

under allt detta pågår febern, och pennan löper, löper rätt fram, utan att tveka ett ögonblick vid åsynen av förläggare eller jurymän, och den lämnar röda strimmor efter sig som av levrat blod, vilka sedan ligga och svartna. När han efter två timmar stiger upp, har han så mycket kraft, att han hinner gå fram till sin säng och kasta sig ner. Då ligger han såsom om döden kramat honom. Det är icke vederkwickande sömn, icke dvala; det är en lång svimning, men medveten, följd av fasan att känna krafterna borta, nerverna slappa, hjärnan tom. (s. 311f.)

Dessa två sätt att framställa skrivprocessen sammanfaller på ett närmast övertydligt vis med en könskodning av skapande verksamhet, där mannen är originell, den som gör nytt, geniet, medan kvinnan imiterar. I det här fallet är den imiterade dessutom en annan kvinna, Mme de Staël, som i sin tur läxas upp i novellen av den tidskriftsredaktör som sågar Helènes (under pseudonymen Corinne) insända dikt ”Sapfo” med orden: ”*Corinne* av 1807 skulle ha lagat mat och vaggat barn, om hon levat efter 1870. Men ni är inte någon Corinne!” (s. 237)²⁴ Så fungerar också novellen som ett försök att skriva ut Mme de Staël ur litteraturhistorien genom att förminska hennes betydelse och markera att hon skulle ha gjort större nytta som maka och mor istället för som författare – och att hennes inflytande som författare med exemplet Helène visar sig i form av dåliga imitatorer, bortskämda överklasskvinnor som inbillar sig ha något att säga världen.²⁵

Den ingående skildringen av författarens vedermodor i ”Familjeförsörjaren” citerad ovan, är ett av de få tillfällen i *Giftas* där arbetets praktik skildras. Arbeta omnämns visserligen återkommande i *Giftas* novellerna, men det är mycket sällsynt att det synliggörs när det utförs. Snarare refereras det till arbetets praktik i samband med annat: fiolläraren i ”För att bli gift” som måste gå hemifrån för att ha lektioner sedan han fått barn och det blivit störande med

övningarna i hemmet, läraren Blom i "Måste" som är ledig från sin tjänst över midsommarhelgen, häradshövdingen i "Tvekamp" har sin praktik hemma, vilket stör familjefriden och behöver avstå från yrkesverksamheten när de flyttar ut på landet och professorn i "Dygdens lön", Theodor Wennerströms far, är så uppslukad av sitt arbete att han glömmer bort att hans hustru är död. Arbetet är framför allt en del av familjelivet, en faktor som inverkar på relationerna i hushållet och del av karaktärernas identitet, som exempelvis riksdagsmannen i "Mot betalning", vars yrkestillhörighet utnyttjas av hustrun under utpressningsliknande former i ett utbyte av sex mot tjänster. I de allra flesta fall skildras yrkestillhörigheten som just ett attribut till personen, eller som en del av intrigmotorn, en dramaturgisk detalj. Samtidigt har denna detalj en avgörande betydelse för maktrelationerna mellan könen eftersom de kvinnor som söker en yrkesidentitet utanför hemmet istället för att nöja sig med moderskap och hustruroll, på olika sätt sätts på plats, blir föremål för sanktioner.

I beskrivningen av hur familjeförsörjaren skapar sin text med sådan smärta finns också en återkoppling till den juridiska diskurs som etablerats i början av företalet i *Giftas I* och som aktiveras gång på gång genom båda novellsamlingarna. Redan på första raderna i den inledande (fiktiva) intervjun i *Giftas I* talas det om hur *Förf.* "vet att det är stort straff" på att skriva "romanböcker" (s. 9). Även om tonen i detta samtal är mestadels ironisk, är den tydliga hänvisning till och anspelning på juridikens värld något som återkommer som ett tema i novellerna, både i form av yrkesbeteckningar som häradshövding och sekreterare vid fängelseinspektionen, och i referenser till begrepp som lag, ordning, rätt och orätt, brott, straff, lögn och sanning och till juridiskt associerade termer som förhör, rättegång, jury, fängelse.

"Familjeförsörjaren" blir också en sorts meta-text som handlar om hur författaren skriver

den text vi läser. Frågan är dock om denna text verkligen skulle kunna vara densamma som författaren i texten skriver med sådan möda, under sådan vända? Präglas den verkligen av "korrekta och målände" ord, av "slående" bilder och "blixtrande" repliker? Det finns en kontrastverkan i skildringen av den febrige författaren, där å ena sidan replikerna ska vara blixtrande, febern härjar honom, blodet finns närvarande i drastiska liknelser – men å andra sidan strikt ordning råder: "Tankarne skola vara *klara*, orden *korrekta* och målände, stilen *läslig*, handlingen skall löpa *framåt*" (s. 311, min kurs.). Det vill säga att författaren betvingar febertillståndet, inordnar det i en disciplinär ordning (med en ansträngning som visserligen uttömer alla hans krafter) som omvandlar tankarna till "läslig" skrift. Här påminner förövrigt denne familjeförsörjare om andra män i Strindbergs persongalleri, som exempelvis fiskeriintendenten Borg i romanen *I havsbandet* (1890), Axel i *En dåres försvarstal* (först skriven på franska 1887–88) eller huvudpersonen i *Inferno* (1897), alla skildrade som män med högt uppdriven känslighet, parad med överlägsen intelligens, en kombination som lämnar dem utmattade efter stunder av kreativ förlösning. Den sexualiserade undertonen är också tydlig i dessa kopplingar mellan kön och skaparkraft, det gäller både familjeförsörjaren i novellen och de andra tre nämnda männen, och syns även i exemplen på de skrivande kvinnor i *Giftasnovellerna* som nämndes ovan. Samtidigt utgör denna bild av den av nervpåfrestningar sönderslitne manlige författaren (eller fiskeriintendenten, som i Borgs fall) en problematisering av den maskulinitet som representeras. Visserligen råder ordning och kontroll i textproduktionen, slutprodukten ska vara präglad av just de korrekta orden, av framåtsyftande meningarna, av disciplin – men samtidigt finns denna oro, detta hotande kaos, denna fysiska och psykiska utmattning, som snarast gör författaren och familjeförsörjaren besläktad med en hotfullt femininiserad masku-

linitet som fick sitt tydligaste uttryck i dandyns gestalt. Det pågår en kamp här där den disciplinerade och disciplinerande manlige författaren utövar kontroll över texten, över verket och yrket så som det förväntas av en (borgerlig) man i tiden, och försöker hålla stånd mot det hot om gränslöshet, besläktad med föreställningar om den femininitet som representerar och representeras av oordning, upplösning och uppslukande som också finns implicit i föreställningarna om skapandet som kreativt kaos.

Den ordning som framskymtar parallellt med skaparfebern återkommer också som ett strukturerande element i "Familjeförsörjaren" i form av de noggranna tidsangivelser som anger hur den sista dagen i författarens liv gestaltar sig. Dessa tidsangivelser är kopplade till situationer som visar hur en förväntad (könsarbets) ordning är upplöst, ett faktum som till slut leder till författarens död.

Författaren befinner sig tillsammans med sin familj – fru och ett icke preciserat antal barn – i en hotellpension på en geografiskt obestämmd plats, men där vissa antydningar pekar på Schweiz (eller något annat franskspråkigt land).²⁶ Familjens betydelse, rollerna i familjen och med dem ordningen i det mikrokosmos av ett samhälle som hushållet var tänkt att utgöra, stod som nämnts ovan under debatt vid tiden för *Giftas*. Det borgerliga maskulinitetsideal som hade sin grund i identiteten som familjeförsörjare, make och far, rubbades i och med närvaron av de Nya kvinnor som bevisligen kunde försörja sig utan hjälp av en make. I "Familjeförsörjaren" är dessa debattfrågor tydligt närvarande. Till att börja med lever familjen inte i eget hem utan de bor på detta hotell och anledningen anges vara hustruns längtan efter att få utrymme för sitt skapande: "Så flyttade de i pension för att befria henne från hushållet att hon måtte få ägna sig åt sin konst." (s. 316) De har således inte "hushåll" utan flyttar runt som en sorts nomader. De saknar den fasta punkt som hemmiljön utgör,

beskriven i flera av novellerna i *Giftas* som den lugna plats där mannen får tröst av hustrun, helt i enlighet med föreställningen om mannens och kvinnans funktioner i tidens samhälle. Men hemmet skildras i *Giftas* också som en plats utsatt för hot om upplösning antingen inifrån, genom någon av parternas svek mot sin funktion i äktenskapet, eller utifrån, genom den ekonomiska ordning som främjar skuldsättning och inte tillåter den mindre bemedlade att leva i enlighet med sina begär. Hemmet beskrivs även, exempelvis i både "Måste", "Kärlek och spannmål" och "Brödet", som en plats där allt finns samlat under ett tak, alla de nödvändigheter – och den lyx – som staden som konsumtionsmiljö tillhandahåller på olika, geografiskt åtskilda platser.²⁷ Föreställningar om hemmet som den privata miljön, kodad som kvinnlig, ställd i kontrast mot den offentliga maskulina sfären, utanför hemmets väggar, i staden, arbetslivet, utmanas i "Familjeförsörjaren". Det visar sig att dessa föreställningar tydliga avgränsningar mellan dessa båda sfärer inte är så självklart givna som det kunnat förefalla. Den plats familjen befinner sig på utgörs av ett rum mellan privat och offentligt, där det intima livet försiggår öppet inför ögonen på de andra gästerna på hotellpensionen och inte i avskildhet inom det egna hemmets väggar.

Vid alla de olika tidpunkter som anges i novellen beskrivs en situation där undertexten talar om en upphävd förväntad ordning i arbetsfördelningen mellan könen. Det börjar redan i första stycket:

Han vaknar på morgonen efter svåra drömmar om förfallna växlar och icke lämnat manuskript. Han är svettig i håret av ångest, och hans kinder darra då han klär sig. Men *han bör barnen börja kvittra i rummet bredvid*, och han sköljer sitt heta huvud i kallt vatten, dricker sitt kaffe, *som han kokar själv för att icke behöva köra upp den stackars barnjungfrun så tidigt som klockan halv åtta.* (s. 311, min kurs.)

Här synliggörs hur mannen vaknar till en dag av arbete, hur han, trots att han sovit illa, ändå är så hänsynsfull att han inte vill störa barnjungfrun med att be henne koka kaffet åt honom och det framstår som underförstått att detta hade varit den normala ordningen. Barnens kvittrande markerar hans roll som familjefar, och att han är en god och kärleksfull sådan, med tanke på hur deras röster tycks ha en lindrande snarare än störande inverkan på hans plågade tillstånd. Vid nästa tidsangivelse, två timmar senare och efter det ansträngande skrivarbetet citerat ovan, kommer brevbäraren med en mängd korrespondens för den upptagne författaren att ta hand om. Samtidigt noteras att "[b]arnpiggen har nu stigit opp, klätt barnen, *druckit kaffe med smörgås med honung på, som hotellet kokat och lagat åt henne. Så drar hon ut på promenad i det gröna*" (s. 312, min kurs.), det vill säga att hon blir betjänad av hotellpersonalen på ett sätt som den hårt arbetande familjeförsörjaren inte blir och detta för att hon sedan ska ge sig ut på en lättjefull promenad, allt medan mannen, "en maktlös", tar itu med sin post.

Nästa tidsangivelse markerar ännu en måltid:

Klockan 1 ringer det till déjeuner. Alla gästerna samlas omkring matbordet, *där han slår sig ner ensam.*

– Var är frun? frågas från höger och vänster.

– Det vet jag inte, svarar han.

– Vilket odjur! viska damerna, som nyss fått på morgonrockarna.

Så kommer frun. *Servisen avbrytes för hennes skull, och de hungriga, som passat på tiden, få vänta på andra rätten.* (s. 312, min kurs.)

Återigen kodas lättja och egoistisk bekvämlighet som kvinnligt. Uppdelningen efter kön blir också tydlig, en uppdelning där mannen, familjeförsörjaren, både sitter ensam vid bordet och står ensam mot alla kvinnor i sin omgiv-

ning, inklusive barnjungfrun och hustrun. Denna kategorisering är inte överraskande i det sammanhang som Strindbergs textproduktion utgör, exemplen är många både inom *Giftas* textuniversum och utanför det, i synnerhet i de verk som publicerades under 1880-talet. Tematiken kommer också att spetsas till ytterligare i texter som följer efter novellsamlingarna, mest tydligt i *En dåres försvarstal* men även i uppsatser och artiklar. Samtidigt fanns det under en kort tid en öppning i Strindbergs texter mot en positiv syn på möjligheterna av ett mer jämställt förhållande mellan könen vad gällde arbetsfördelning i hushållet och på arbetsmarknaden, och även på de så kallade "frigjorda" eller "emanciperade" kvinnorna, som uttrycktes i novellsamlingen *Utopier i verkligheten* från 1885, alltså året mellan *Giftas I* och *II*. I synnerhet i novellerna "Nybyggnad" och "Återfall" förekommer män och kvinnor som överskrider den förväntade könsarbetsdelningen. Där skildras inte detta i negativa ordalag som ett omkullkastande av ordningen: maken i "Återfall" deltar aktivt i hushållsarbetet och Blanche Chappuis i "Nybyggnad" utbildar sig till läkare (tre år innan den första kvinnliga läkaren i Sverige, Karolina Widerström, utexaminerades 1888) och är yrkesverksam vid en utopiskt socialistisk familistère.²⁸ Men oftast skildras män som gör sysslor förknippade med kvinnors funktion som maka och mor hos Strindberg som anomalier, avvikande från en önskvärd ordning – även om dessa män samtidigt kan framställas som ädla och heroiska, som i exemplet ovan från "Familjeförsörjaren". Ett annat sådant exempel är mannen i novellen "Tvekamp" och ytterligare andra återfinns i "den gröne jägaren" i "Naturhinder" och grosshandlaren i "Otur".

Under denna som önskvärd framställda arbetsordning finns en könskomplementär struktur, där kvinnans plats är i hemmet, som maka och mor, utan andra ambitioner än att förbli i denna position. Grundformen för denna syn

finns på flera ställen genom historien, men kanske tydligast artikulera hos Jean-Jacques Rousseau, i *Émile ou l'Éducation* (1762).²⁹

Mannens funktion som familjeförsörjare är både problematiserad och heroiserad i *Gif-tas*, men att det är en roll som är självklar för mannen att axla råder ändå ingen tvekan om. Det finns dock män som på olika sätt undandrar sig detta ansvar, som notarien Ludvig i "Kärlek och spannmål" som driver hushållet till ruinens brant genom överkonsumtion av exklusiva varor, eller ungarlen magister Blom i "Måste" som i det längsta försöker undvika att inträda i familjeförsörjarens roll och istället lever genom alla de möjligheter till substitut för hemmets funktioner som staden erbjuder i form av hyresmamseller, restauranger och prostituerade. Samtidigt som författaren i "Familjeförsörjaren" uppfyller denna del av det borgerliga maskulinitetsidealet såtillvida att han arbetar för att dra in pengar till sin familj, så avviker han från detta ideal genom just den sortens arbete han utför. Författaryrket stod under omförhandling vid tiden för publiceringen av *Gif-tas*, och en framtida modell för den professionella skribenten prövades och etablerades, kontrasterande mot en femininiserad romanförfattarroll.

Så kan då "Familjeförsörjaren" läsas som romanförfattarens död, tar Strindberg livet av denna otidsenliga författartyp? Inte riktigt ändå, eftersom mannen i novellen inte bara ägnar sig åt att febrigt framkalla "hallucinationer av rum, som han aldrig sett, landskap, som aldrig funnits, och människor, som icke finnas i adresskalendern" (s. 311), det vill säga: att 'hitta på'. I hans verksamhet ingår också att skriva utlåtanden om "[e]n bok från en ung författare" och att läsa "ett tidningsnummer med polemik att besvara" liksom att besvara "ett brev med anhållan om bidrag till en kalender" samt andra brev "till Berlin på tyska, ...till Paris på franska, ...till London på engelska" (s. 312f.). Författaryrket omfattar i den här familjeförsör-

jarens tappning inte bara skapandet av fiktion, utan också en vidsträckt och omfattande korrespondens med internationella kontakter och uppdrag för både tidskrifter och andra typer av publikationer.

I motsats till Strindbergs lata kvinnogestalter, som barnjungfrun/feta pigan som läser när hon borde se efter barnen, hustrun som sover länge på dagen och sedan dricker konjak och de "frigjorda damer" som promenerar i trädgården, gör familjeförsörjaren hela tiden nytta, även om hans yrke egentligen inte kan kategoriseras som 'nyttigt'. De män som förekommer i novellen utöver familjeförsörjaren, skildras inte heller när de arbetar utan de sitter och röker efter middagen på kvällen och deras funktion är att återge bakgrunden till det skeende som skildras i novellen. De utgör också vittnen till författarens död och framför anklagelser mot kvinnorna som de menar orsakade hans lidande i livet.

Könsarbetsordningen är alltså kullkastad i "Familjeförsörjaren": mannen tvingas göra inte bara sitt eget arbete utan även hustruns och pigans. Samtidigt finns den här andra ordningen som ändå upprätthålls, markerad av tidsangivelserna, av måltidernas rytm över dygnet; den sociala konventionens teatrala disciplin där det intima livet utspelas inför de andra gästerna på hotellpensionen, men även en sorts historiserande erinran om tidens gång som evig och orubblig, trots alla mänskliga försök till förändringar. De teatrala, representativa aspekterna av det borgerliga familjelivet blir här särskilt tydliga i och med att vardagspraktiker som arbete och hushåll, integrerats och sker på samma plats (mannen lämnar inte hemmet för att arbeta) men detta sker inte inom det egna hemmets intima väggar utan inför publik: de andra pensionatsgästerna.³⁰

Det är också denna teatrala, offentliggjorda aspekt av livet på pensionen som gör att äktenskapet synliggörs, att det finns vittnen till mannens och kvinnans pågående kamp. Till en

början tycks familjeförsörjaren omgiven av lata kvinnor som alla står på hustruns sida, men efter middagen träder alltså ”två herrar, som rökte cigarr” (s. 315) fram i den vittnesfunktion som de sedan behåller novellen ut. Halvt gömda ”bakom lagerbuskarne på en trädgårdssoffa” (s. 315) halvviskar de fram det äkta paret bakgrundshistoria:

– [...] Du vet att hon skulle bli målare, men kunde inte. Och när hon refuserades till salongen kastade hon sig på den där stackarn, och kascherade sitt nederlag med giftermål.

– Ja, jag har hört det. Och så pinade hon honom tills han går som en skugga. De började med hushåll, och fastän hon hade två pigor i Paris, kallade hon sig hans pigor. Fastän hon ensam bestämde om huset, kallade hon sig hans slavinna. Hon vanskötte huset, som skövlades av pigorna, och han fick se på hur det gick mot ruin utan att få bestämma om något. När han framkastade ett förslag till räddning motsatte hon sig det; sade han svart, ville hon ha vitt. Därigenom har hon ödelagt hans viljeförmåga och rubbat hela hans intelligens. (s. 316)

Mannen *gör nytta* – han är en familjeförsörjare. Samtidigt är han söndersliten av nervpåfrestningar, som av de två kommenterande anonyma männen helt och hållet skylls på kvinnan. Han har på ett vis makt över världen, han kommunicerar med den på flera språk, men inte över kvinnan. Hennes hotfulla inflytande uttrycks i hur hon ”ödelagt hans viljeförmåga och rubbat hela hans intelligens” (s. 316) och hur hon ”ville även draga honom från sitt arbete och förnedra honom med superi, men det har icke lyckats, därför hatar hon honom även såsom moraliskt överlägsen såsom han är” (s. 316). Motsättningarna mellan män och kvinnor skrivs här som att mannen och kvinnan är motsåndare i en kamp med en för mannen dödlig utgång. Den isärhållandets och sammanförandets politik som i mycket

präglade synen på äktenskapet under det sena 1800-talet, där män och kvinnor kodades som särskilda men tillsammans kompletterade varandra, har här ersatts med fiendskap. Maken, familjeförsörjaren, står ensam mot hustrun och hennes bundsförvanter på hotellpensionen. De män som inträder till mannens försvar kommer försent för att rädda honom. De ingriper aldrig utan förhåller sig som passiva åskådare, som till och med delvis understödjer kvinnornas kritik av mannen som alltför svag: ”– Ja, men det är ett kräk till karl, svarade den andra. – Ja, i den punkten, men det äro vi gunås alla – i den punkten. Han är kär i henne ännu efter tolv långa år.” (s. 316). Det är alltså kärleken som är orsaken till hans svaghet – och hennes överläge. Han ifrågasätts både i sin roll som författare och som familjeförsörjare:

Men det värsta är att han, som förr var så stark, vars ord fruktades i kammaren eller tidningen, nu börjar bli slapp. Jag talade vid honom i förmiddags, och han är minst sagt sjuk.

– Ja, det sägs att hustrun velat ha in honom på därhus, och att väninnan understödjer hennes bemödanden.

– Ah, fy fan! Och där sitter han och slavar åt henne för att hon skall få roa sig.

– Nä, vet du varför hon föraktar honom mest. För att han icke kan försörja henne så som hon ville. – En man, som icke kan försörja sin hustru, ce n'est pas grand' chose, sa hon härom dagen vid middagsbordet. (s. 316)³¹

Samtidigt är uttrycket familjeförsörjare tvetydigt här, eftersom det inte täcker det hustrun förväntade sig: ”Och jag har starka anledningar tro att hon beräknade en gång han skulle skriva fram henne som målare. Olyckligtvis förbjöd honom hans politiska meningar att ha göra med de tongivande tidningarna, och så undvek han artistvärlden såsom främmande för hans uppgifter.” (s. 316f.) För hustrun omfattade uppenbarligen familjeförsörjarfunktionen

något utöver att maken tjänar in de pengar som går åt till familjen: det finns en korrump- perande aspekt i hennes uppfattning om vad hans plikter som make innefattar. Men begreppet familjeförsörjare betyder några repliker se- nare det att vara en man som drar in pengar till familjens uppehälle, då den ene av de två kommenterande männen säger att ”– Hon ville begagna honom alltså, men när han icke dugde användas, så kasserades han. Ännu duger han emellertid till familjeförsörjare.” (s. 317)³²

Familjeförsörjaren dör – men också för- fattaren, den (han) som i intervjun i *Giftas I* redan markerades som en otidsenlig, otydlig och svårtolkad figur, dör i familjeförsörjarens gestalt. Samtidigt var den döde författaren ett exempel på den nya manliga författartypen, den mångsidige, verklighetsförankrade som inte bara skriver ”romanböcker” utan verkar inom olika former och genrer, på flera språk. Detta gör familjeförsörjarens/författarens martyrium tvetydigt och svårtolkat. Så, genom att ta död på en författare som i sin yrkesutöv- ning visar tecken på nervklenhet, på bristande kontroll och på att höra till den sortens för- fattare som sitter ensam på sin kammare och hittar på, ”gissar”, ser det till det yttre ut som att Strindberg på ett elegant sätt knyter ihop inledningen av *Giftas I* med slutet i *Giftas II*, att de hänger samman och bekräftar varandra. Men denna författare är en mer komplex figur än så. I hans gestalt inkorporeras också den på- gående kamp om tolkningsföreträdet mellan

män och kvinnor, som inte alltid artikuleras i offentlig debatt mellan manliga och kvinnliga författare utan istället gestaltades i fiktionen (och i konsten) som en oförsonlig könskamp mellan två motståndargrupper, där mannen gestaltas som en martyr i förhållande till (den vampyriska) kvinnan.³³ På ett sätt bildar så ”Familjeförsörjaren” en helt logisk slutpunkt i verket *Giftas*, som går från en uttalad – om än inte gestaltad – försonlighet inför idén om en ökad jämställdhet mellan könen, till en alltmer oförsonlig, aggressiv hållning, en kamp på liv och död där mannen är offret.

Hans död sker diskret: ”– Paff, hördes ett torrt ljud bakifrån valnötstrådet. Det knäcktes några grenar och det rasslade i sand” (s. 317).

Giftas avslutas med anklagelsen mot kvin- norna för författarens/familjeförsörjarens död: ”Vet hut, kvinnor, och respekt för familjeför- sörjaren!” (s. 317) Så har vi rört oss från ett levande nu i inledningen till *Giftas I*, med två argumenterande manliga författartyper, till författarens och familjeförsörjarens bokstavliga (och symboliska) död. Författarens död *löser* dock ingenting, problemen kvarstår, kampen mellan männen och kvinnorna fortsätter, än mer accentuerad nu eftersom den krävt döds- offer. Snarare blir den familjeförsörjande för- fattarens död en bekräftelse på att denna kamp verkligen är på allvar. Men texten fortsätter ännu en bit, fram till de sista orden:

”Och det var slut.” (s. 317)

1. August Strindberg, ”Familjeförsörjaren”, s. 311–317, i *Giftas. Andra delen. Aderton äktenskapshistorier med förord i Giftas I–II. Äktenskapshistorier*, i *August Strindbergs Samlade Verk 16*, red. Ulf Boëthius, Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1982, s. 317. Hänvisningar ges i fortsättningen inom parentes i löpande text.
2. Ett tydligt exempel på reaktionerna mot Strindberg som ungdomens förförare är lektor

- John Personnes skrift ”Strindbergs-litteraturen och osedligheten bland skolungdomen: till för- äldrar och uppfostrare samt till de styrande”, Stockholm: Deleen & co, 1887.
3. Se exempelvis Stephanie von Schnurbein, ”Maskulinitetens kris och *En dåres försvarstal*”, i Anna Cavallin & Anna Westerståhl Stenport (red.), *Det gäckande könet. Strindberg och genusteori*, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings

- Bokförlag Symposion, 2006, s. 39–67; Claes Ekenstam, "Historisk mansforskning", i Claes Ekenstam m.fl. (red.), *Rädd att falla. Studier i manlighet*, Hedemora: Gidlunds förlag, 1998, s. 19–25, särskilt s. 23–25 om att denna föreställning behöver modifieras och preciseras till att det snarast handlar om en kris för en viss maskulinitet: den borgerliga, vita västeuropeiska. Se även Elaine Showalter, *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin-de-Siècle*, London: Virago, 1992, om dandyn som en utmanande maskulinitetsrepresentation som tillsammans med the New Woman, uppfattades som anarkistisk i det borgerliga samhället.
4. Jfr Showalter 1992. Se även Ulf Boëthius, *Strindberg och kvinnofrågan till och med Giftas I*, diss., Stockholm: Prisma, 1969, särskilt avsnittet "Kvinnofrågan i Sverige 1865–1884" s. 13–78; Sally Ledger, *The New Woman. Fiction and Feminism at the Fin-de-Siècle*, Manchester: Manchester Univ. Press, 1997; Eva Heggstad, *Fången och fri. 1880-talets svenska kvinnliga författare om hemmet, yrkeslivet och konstnärskapet*, diss. Uppsala: Uppsala Univ., 1991, särskilt s. 19–29.
 5. Jfr exempelvis Ledger 1997 och Showalter 1992. Se även Kristina Fjelkestam, *Ungkarlsflickor, kamrathustrur och manhaftiga lesbianer. Modernitetens litterära gestalter i mellankrigstidens Sverige*, diss. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2002, s. 9–48 och Claudia Lindén, *Om kärlek. Litteratur, sexualitet och politik hos Ellen Key*, diss. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2002, s. 106f. Se även Ulf Olsson, *Levande död. Studier i Strindbergs prosa*, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1996, s. 446 om den Nya kvinnan hos Strindberg.
 6. Jfr Anna Cavallin, "Från magnolia till körsbärsträd. Strindbergs novell 'Nybyggnad' och den Nya kvinnan", i Birgitta Steene (red.), *Strindbergiana. Femtonde samlingen*, Stockholm: Atlantis, 2000, s. 138–178.
 7. Om "New Women Literature", se Showalter 1992 och Ledger 1997.
 8. Om debatternas hierarkier och rörelser, se David Gedin, *Fältets herrar. Framväxten av en modern författarroll. Artonhundratalet*, diss. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 2004, i synnerhet del 1, samt Lindén 2002, s. 228f.
 9. Om manliga författares återerövring av det litterära fältet, se Gedin 2004, s. 73f.
 10. Om inslag i debatterna, om debatter som fördes, se exempelvis Lisbeth Stenberg, *I kärlekens namn. Om människosynen, den nya kvinnan och framtidens samhälle i fem litteraturdebatter 1881–1909*, Stockholm: Normal förlag, 2009, s. 9ff.
 11. Ibid.
 12. August Strindberg, *Brev 2*, s. 147, cit. fr. Boëthius i "Tillkomst och mottagande", SV 16, s. 321.
 13. August Strindberg, *Brev 4*, s. 182, cit. fr. Boëthius i "Tillkomst och mottagande", SV 16, s. 322.
 14. August Strindberg, *Brev 4*, s. 400 samt *Brev 5*, s. 70, cit. fr. Boëthius i "Tillkomst och mottagande", SV 16, s. 338.
 15. Om utgivningen av och åtalet mot *Giftas I*, se exempelvis Boëthius, "Tillkomst och mottagande" i SV 16, s. 321–351.
 16. Se exempelvis Gedin 2004, s. 267–317 om Strindbergs ändrade position efter *Giftas*åtalet.
 17. Jfr Gedin 2004. Se även Hjärdis Levin, *Testiklarnas herravälde. Sexualmoralens historia*, 2:a uppl., Stockholm: Natur och Kultur, 1989, s. 111ff; se även Stenberg 2009 om Strindbergs betydelse under den s.k. Strindbergsfejden i början av 1900-talet, som samlande gestalt för uttryck och föreställningar om framför allt en arbetarklassrelaterad maskulinitet.
 18. Nils Gunnar Nilsson, "Åra och lof vare intervjuandet". *Studier i tidningsintervjuns historia*, Lund: Litteraturvetenskapliga institutionen/ Studentlitteratur, 1975, s. 7, 72 & 98f. Se även Gedin 2004, s. 72, om den aggressiva journalisten som författartyp och om benämningen 'interview'.
 19. Litteraturen om sedlighetsdebatten är omfattande, låt mig bara nämna några verk: Boëthius 1969, s. 63–78; Gedin 2004, s. 80–101; Hjärdis Levin 1989, s. 53–110.
 20. Jfr Gedin 2004, s. 73f. om litteratörens etablering som den nya sortens författare under 1880-talet.
 21. Se exempelvis Anna Williams som i "Den klivna litteraturhistorien", i Åsa Arping &

- Anna Nordenstam (red.), *Genusvetenskapliga litteraturanalyser*, Lund: Studentlitteratur, 2010, s. 29–45, gör en genomgång av olika aspekter av hur kvinnor och kvinnlighet uppfattats och värderats genom litteraturhistorien. Se även Åsa Arping, *Den anspråksfulla blygsamheten. Auktoritet och genus i 1830-talets svenska romandebatt*, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2002, s. 34f. om föreställningar om kvinnliga författare motviktets områden, om den tidiga (ideal) realismen och de områden kvinnliga författare ansågs bäst skickade att skildra, och Gedin 2004, s. 73f. Kvinnliga författare skrev inte bara om dessa områden och det är naturligtvis en mycket grov generalisering att samla alla författare under en kategori betecknad av (föreställt) kön. Men för att synliggöra den motsättning och de rörelser inom författarrollen som framträder i "Familjeförsörjaren" får resonemanget och bakgrunden här stanna på denna mer generaliserande, onyanserade nivå.
22. Exempelvis "fru X" i "Den starkare", som i "Ordförklaringar" till SV 16 anges som "Marie Goegg född Poucholin (1826–1890), utgivare av Les États-Unis d'Europe, organ för La Ligue internationale de la Paix et de la Liberté", SV 16, s. 385, eller "Mme Adam", Sonja Kovalevsky och Betty Pettersson, som alla omnämns i "Förord" och som det i "Ordförklaringar" till SV 16 finns referenser till som placerar dem i sin samtid.
 23. Anne Charlotte Lefflers drama *Sanna kvinnor* utgavs 1883.
 24. Mme de Staëls roman *Corinne ou l'Italie* utkom 1807 (översatt till sv. 1808–1809).
 25. Antalet namngivna och kritiserade kvinnliga författare i *Giftas* visar om något att Strindberg tillmätte dessa så pass stor betydelse att han ansåg sig behöva skriva ut dem ur det litterära fältet genom att skriva ner dem.
 26. Se exempelvis Gunnar Brandell, *Strindberg – ett författarliv. Andra delen. Borta och hemma 1883–1894*, Stockholm: Alba, 1985, s. 33ff., samt Boëthius, SV 16, "Tillkomst och mottagande", s. 321ff.
 27. Senare samlades faktiskt också i stort sett alla dessa funktioner som hemmet erbjöd under ett och samma tak i form av de varuhus som först kom att etableras i Paris på 1870- och 1880-talen, beskrivet bland annat i Émile Zolas roman *Au bonheur des dames* (1883) och senare Nordiska Kompaniet i Stockholm, år 1900. Se exempelvis Orsi Husz, *Drömmars värde. Varuhus och lotteri i svensk konsumtionskultur 1897–1939*, diss. Stockholm; Hedemora: Gidlunds, 2004, s. 39–167.
 28. August Strindberg, "Nybyggnad", s. 13–73 och "Återfall", s. 75–119 i *Utopier i verkligheten. Fyra berättelser*, i *August Strindbergs SV 19*, red. Sven-Gustaf Edqvist, Stockholm: Norstedts, 1990.
 29. Jean-Jacques Rousseaus inflytande över Strindbergs idévärld diskuteras exempelvis hos Boëthius 1969, s. 378ff. Boëthius tar upp hur den primitivistiska bakgrunden präglar Strindbergs hållning i kvinnofrågan åren kring publiceringen av *Giftas I*.
 30. Jonas Frykman och Orvar Löfgren beskriver i *Den kultiverade människan*, Lund: Liber Läromedel, 1979, s. 104ff., hur det borgerliga (europeiska, skandinaviska) hemmet i slutet av 1800-talet blev en plats där familjen framträdde både som intim enhet och som mer representativ och där rummen i bostaden också kategoriserades efter sina olika funktioner i relation till just dessa intimiserande eller mer representativa kvaliteter.
 31. Temat med hustrun som försöker – ibland lyckas – att få sin make sinnessjukförklarad förekommer på flera ställen i Strindbergs verk, ett tydligt exempel är dramat *Fadren* (1887) ett annat naturligtvis *En daires försvarstal*.
 32. Temat med kvinnan som korrumpierar sin make och med utpressningsliknande metoder försöker förmå honom att gå hennes ärenden finns i andra noveller i *Giftas*, ett exempel är "Mot betalning".
 33. Jfr Bram Dijkstra i *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, New York/Oxford: Oxford University Press, 1986, där Strindbergs framställningar nämns vid ett antal tillfällen som belysande exempel, se s. 85, 170, 222 & 394.

SUMMARY

The Well-Dressed Corpse of the Author. The Death of a Family-Provider on the Frontlines of the Sex-War in August Strindberg's Giftas (Getting Married)

This text examines how the short story, "Familjeförsörjaren" ("The Family Provider") – part of the 1886 collection, *Giftas II* – represents and problematises masculinity and the role of the author as a professional in the late 19th century. Strindberg wrote his two *Giftas*-collections at a time in which masculinities and femininities were vividly debated in Sweden in journals, newspapers and in fiction – when the roles and functions of men and women in society, in marriage and the home, and traditional gender-based tasks for men and women were questioned. With the emergence of the "New Woman", both as a reality, in the shape of independent women, and as a literary figure, the function of the bread-winning husband, the *pater familias*, was questioned. Moreover, with the emergence of a great number of women as authors in the 1880's, the art and profession of fiction-writing came to be perceived as feminine. The late 1880's witnessed the emergence of a movement on behalf of male authors who wished to reclaim fiction-writing as a male-coded profession. In *Giftas*, and in "Familjeförsörjaren" specifically, this act of reclaiming is made visible through Strindberg's representation of male authors in contrast with women who write. These women are depicted as imitating others, copying for example Sappho and Mme de Staël, while the writing bread-winner in "Familjeförsörjaren" is the original, male genius, creating under great strains. On the other hand, the masculinity of this bread-winning male author is ambivalent: he is both hypersensitive (a characteristic which likens him to the androgynous figure of the dandy), and creates an orderly, well-written text. The story ends in the death of the author and the bread-winner but nothing has actually changed in the battle between men and women – rather the seriousness of the struggle is accentuated now that there are dead bodies to count.

Keywords: authorship, masculinity, femininity, private-public sphere

HEMMET SOM POJKLAND

Relationellt subjektsblivande i Kerstin Thorvalls mellanåldersromaner

Hemma igen. Matlistan och frukostdisken i diskhon. På golvet [...] låg en av de glada semesterböckerna. Sol och palmer och lyckliga människor på en lång strand. Han visste inte varför han gjorde det, men han sparkade till broschyren och sa högt: ”Djävlar, djävlar!”

Men han grät inte.¹

I Kerstin Thorvalls böcker om Gunnar från 1960-talets mitt får vi följa en pojke vars hjärta slits itu någonstans mellan diskbänk och rese-drömmar, dammsugning och fotbollsmatcher, realism och äventyr.² Gunnar bor i ett hus med sin mamma, pappa och tre bröder. Det är en skildring av en helt vanlig familj i ett helt vanligt hus med den helt vanliga våldsamma sorg, glädje, förtvivlan, kärlek, vanmakt och gnagande oro som präglar de flesta familjers inre relationer. Genom Gunnar kanaliseras familjens känslor och stämningar – han är den seismograf som registrerar minsta humörväxling som äger rum inom husets fyra väggar. Varje känslorörelse vibrerar genom hans kropp, ilar i tänderna, sprider kyla längs ryggraden eller mjuknar i magen. I likhet med Magnus, Leif, Kjelle, Thomas och alla de andra pojkar och unga män Thorvall gestaltar under det sena 1960- och tidiga 1970-talet är Gunnar i djupaste mening ett relationellt och avhängigt

subjekt, långt ifrån det maskulinitetsideal som präglat tidigare pojkskildringar.³

Under första delen av sitt författarskap skriver Kerstin Thorvall alltså en mängd barn- och ungdomsböcker, ofta med pojkar som huvudkaraktärer. Hon är både en representant för och en pionjär bland de moderna barn- och ungdomsförfattare som slår igenom i Sverige under dessa decennier och som Ulla Lundqvist har kallat ”den första generationens ungdomsförfattare”.⁴ I likhet med författare som Gunnell Bäckman och Inger Brattström prövar hon ett nytt tilltal till barn och ungdomar och utforskar nya ämnesval. Lundqvist menar att denna första generationens böcker hade sina rötter i pojkbokens gäng- och äventyrsskildringar samt i flickbokens psykologiserande och familjecentrerade tradition. Lundqvist lyfter fram Thorvalls ungdomsböcker om Kjelle som typiska för de böcker om unga sökare som hon benämner ”de vilsna vandrarna”. Hon framhåller att det rör sig om ”gängböcker” med tydligt pojkboksmönster, där ”huvudpersonen skildras som beroende av och verkligt hemmahörande endast i en krets av jämnåriga”.⁵ Avståndstagandet från modern och hemmet är enligt detta synsätt centralt för Kjelles identitetskonstruktion.

I den här artikeln har jag för avsikt att nyansera och problematisera denna bild av Thor-

valls pojkskildringar. Jag menar att Thorvalls barn- och ungdomsböcker tydligt förhåller sig till pojkboksmönstret men också att de utforskar nya former för hur pojkar kan skildras.⁶ De romaner jag undersöker handlar om pojkar Gunnar, Magnus, Leif och Thomas och gestaltar något jag vill kalla för ett relationellt subjektstillstånd.⁷

Thorvalls böcker – företrädesvis barnromanerna eller de så kallade mellanåldersböckerna – handlar ofta om en pojke och hans relation till sina bröder och föräldrar, men framförallt till sin mamma. Fadern figurerar i bakgrunden, eller så är han helt frånvarande. De böcker som gestaltar faderns frånvaro tydligast är romanerna om Magnus (*Istället för en pappa*, 1971 och *Hur blir det sen då?*, 1972). I romanen om Leif, *Att älska Sussy* (1976), är pappans frånvaro en självklarhet som inte tematiseras. Om pappan är närvarande – vilket är fallet i romanerna om Gunnar – handlar det istället om föräldrarnas konflikter och ett mer eller mindre uttalat hot om skilsmässa.⁸ I centrum för alla romaner står dock barnets känsloliv och den komplicerade men nära relationen till mamman. Handlingen är ofta förlagd till ett villaliv i småstad eller en lägenhet i stadsmiljö. Det är känslorna, samspelet, spänningarna och dynamiken i de nära relationerna som texterna kretsar kring. Thorvall använder alltså inte äventyrsromanens genredrag i sin pojkskildring utan håller sig inom ett realistiskt paradigm. Inte heller använder hon särskilt ofta det didaktiskt-politiska tilltal som ofta förekommer under denna period.⁹ Till skillnad från många efterföljare i den psykologiskt-realistiska strömning som vid denna tid höll på att slå igenom skriver hon heller inga renodlade utvecklingsromaner där man får följa en ung människas gradvisa mognad i relation till omvärlden och andra människor. Thorvalls barnböcker handlar snarare om *själva relationen*. Individerna är känslomässigt och fysiskt hoptvinnade med sin familj – särskilt med modern – och detta relationella samspel kan

sägas vara romanernas topos. Jag argumenterar i denna artikel för att Thorvall påbörjar utforskandet av det moderna pojkskapets tidrum snarare än att hon, som Lundqvist antyder, förvaltar arvet från pojkboksgenren.

HEMMET SOM TIDRUM

I min tidigare forskning om Thorvalls författarskap har jag arbetat med begrepp som ålder och åldrande eftersom hennes romaner handlar så mycket om just att vara i olika åldrar i relation till omvärlden, tiden och andra människor. Åldrandet har på många sätt en mer central plats hos Thorvall än vad sexualiteten har – även om det är den senare som kommit att förknippas med hennes författarskap.¹⁰ Jag har därför också använt begreppen samtidighet och osamtidighet för att fånga in de ålderskorsningar, de hållplatser i tid och rum, de överträdelser rörande ålder, genus och sexualitet som Thorvall gestaltar i figurer som det brådmogna barnet, barntanten, tonårstanten, spädbarnsgamlingen, och så vidare.¹¹ Gestaltningen av o/samtidighet har alltid kropp, den placeras i ett här och nu, i ett rum och en geografi. Ett annat sätt att tala om förkroppsligad tid är förstas att använda sig av Michail Bachtins kronotopbegrepp. Kronotopen är ett fruktbart verktyg för att komma åt förändringar som sker i sättet att gestalta mänsklig erfarenhet, upplevelser av rum och tid, vad som är möjligt att varsebli och erfara, säga och berätta, vid en viss tidpunkt och på en viss plats. I en grundläggande mening handlar kronotopen alltså om olika former för subjektivitet. Thorvalls användning av vissa kronotoper uttrycker således vad som var möjligt att gestalta på 1960-talet – samtidigt som denna användning introducerade nya sätt att representera pojkars erfarenhet och tillvaro. Enligt Michail Bachtin är kronotoper punkter i berättelser där tid och rum knyts samman och upplöses. Olika kronotoper möjliggör olika sorters berättelser. Vägens och resans kronotop förkroppsligar en

särskild sorts tid och ett särskilt sätt att uppleva världen. Resans tid är ordnad på ett sätt som sätter igång vissa förlopp men inte andra; en hjälte som övervinner hinder, möter hjälpare och fiender, ett uppbrott och en hemkomst. Vardagslivets kronotop däremot synliggör andra tidsräckor: det repetitiva, det reproduktiva, ständigt återkommande.¹² Kronotopen binder samman litteratur och historia, text och kontext på ett oupplösligt sätt: den ger fysisk form åt en diskurs, en idé eller ett sätt att tänka, ordna, varsebli och uppleva. Via kronotopen gestaltas och bearbetas allt detta i litteraturen.¹³

Pojklitteraturens tidrum har traditionellt sett lokaliserats till skogen, vattnet och stads-kvarteren. Magnus Öhrn kallar dessa platser för ett ”pojkländ” som enligt honom upprättas i litteratur riktad till pojkar under 1800- och 1900-talet. Pojkländet karaktäriseras av ett aktivt avståndstagande från hemmet. Genom att vända sig från hemmet vänder sig pojkarna bort från modern, men också från sådana idéer om civilisering, utbildning, modernitet och förväntat vuxenblivande som bryter igenom under denna period av social omvandling.¹⁴ Hemmet och skolan representerar en förväntan om respektabilitet och ansvarstagande som är förbunden med en annan sorts manlighet än den åtrådda. I pojkböckerna är det handlingens och händernas män som idealiseras – inte de feminiserade bokmalarna.¹⁵ Pojkländet erbjuder en tillflykt till en plats utanför moderniteten – till äventyrstiden. Öhrn visar hur pojkboksmönstret lever kvar långt in på 1900-talet.¹⁶ Under 1960-talet förändras genren och stöps om till en mer könsöverskridande ungdomslitteratur. Pojkbokens mönster får visserligen en plats i de äventyrs- och busstrecksböcker som ständigt hittar nya läsare. Men det realistiska paradigmet vinner starkt inträde, där äventyrstiden får stå tillbaka eller konkurrera med vardagslivets tid.

Thorvalls författarskap kan ses som en del av denna rörelse. Hon är en av föregångarna

för ett nytt tilltal till barn och unga, ett nytt sätt att organisera berättelser för pojkar i tid och rum.¹⁷ Till skillnad från traditionella pojkböcker placeras Thorvalls pojkgestalter inte i ett pojkländ utanför hemmet. I Thorvalls böcker ligger pojkländet mitt i hemmet, huset eller lägenheten. Mer specifikt utspelar sig handlingen oftast i köket, hallen eller sovrummen. Hemmets tid är den reproduktiva tiden: repetitionens och vardagslivets tid. Men hemmets tid är i moderniteten också förbunden med produktionens tid, ja hela sättet att indela tillvaron i arbetstid, fritid, familjetid och så vidare.¹⁸ Hemmets kronotop – kökets, hallens och sovrummens kronotop – frigör vissa tidsräckor men inte andra. Till exempel fäster kökets kronotop läsarens uppmärksamhet vid vissa rörelser, sysslor och händelser. Det är troligare att stöta på sysslor som att diska, sopa och laga mat än skjuta pilbåge och jaga indianer. Köket är också kvinnornas plats. Den tid som pågår där är återfödandets tid, den cirkulära tid som koncentreras på livets uppehållande, stilandet av hunger, plåstrandet om sår, lagande, städande, återställande. Framförallt är kökets utrymme begränsat. Det tillåter inte den rörelse som resans och vägens kronotop möjliggör. Det begränsade utrymmet frigör tidsräckor eller förändring som består av detaljer, känslöstämningar, dialoger och rörelser människor emellan. Allt detta ger alltså nya förutsättningar för texternas konstruktion av pojkighet.

Att beskriva hemmet och familjerelationer var naturligtvis i sig inget nytt i 1960-talets barn- och ungdomslitteratur. Den borgerliga realism som lever vidare i flickboken har alltid haft hemmet som utgångspunkt.¹⁹ Det nya som Thorvall utträttade var att placera pojkar i denna miljö och att så självklart beskriva deras pojkländ i dessa termer. Det är inomhus och i närkontakt med hemmets rum, väggar, möbler och människor som pojkarna fokuseras. Det är också i hemmet som det viktiga, spännande och farliga sker: mellan pojkarna och deras

bröder, mellan föräldrarna och framförallt mellan pojkarna och deras mamma. I följande avsnitt ur *Nämen Gunnar* (1970) ser vi hur förändringen av mammas sinnesstämning tar plats i hemmets interiörer:

Gunnar tyckte många gånger att det hade passat bättre att säga "Nämen mamma." För nog var det *hon* som var konstig och inte han. Det var som om hon inte tålde nånting nuförtiden. Hon var så *nerlös* liksom. Saker som han missat på förut, som att slänga jackan på golvet eller stiga ur stövlarna mitt framför ytterdörren eller ta en smörgås och sen inte lägga brödet tillbaks i burken – ja, allt möjligt sånt som det är så lätt att man gör för att man har bråttom eller tänker på annat. Av det blev det nu mycket: "Nämen Gunnar." Och efteråt kom den där speciella sucken, som hon lagt sig till med sista tiden. Som om det verkligen var *hemskt* att han inte kunde tänka sig för bättre.

Förut hade hon kunnat skratta när hon sa det. Det hade varit "Nämen Gunnar" med ett skoj i rösten. Så att man förstod att hon visste att man inte menade att göra något fel, det var mera olyckshändelser. Som när han sprang rätt på en dörrkarm för att han glömt gymnastikgrejerna och han hade bara tre minuter på sig för att hinna till skolan. Ja. Sånt. Då sa hon att, tänk, precis så där gjorde jag också när jag var liten för jag var så ivrig så att jag inte hann med att se mig för.

Förut då gjorde det ingenting. Men när han *nu* inte skruvat på hatten till tandkrämstuben, då lät hon som om det var något så *oerhört*. "Nämen Gunnar."²⁰

De känslor och tankar som mammans "Nämen Gunnar" väcker placeras i dörrkarmen, tandkrämstuben, jackan på golvet och så vidare. Så här rör sig Gunnars kropp och känslor runt i hemmets geografi, i det pojkland som är hans, och som han delar med sin mamma och den övriga familjen.

Magnus Öhrn menar att den traditionella pojkskildringen i hög grad skildrar en individuationsprocess som går ut på att ta avstånd från hemmet och mamman. Pojkens subjekt-blivande sker genom en förskjutning av mamman som återspeglar sig på en geografisk nivå i romanerna. Vad Thorvall gjorde i slutet på 1960-talet var alltså att förlägga individuationsprocessen inom hemmets väggar. Den processen skedde i Thorvalls barnromaner i samspel med och beroende av mamman, och pojkarna gestaltades som relationella och avhängiga subjekt. Visst skildras utbrytningsförsök och frigörelseprocesser. Men dessa sker inte genom avståndstagande utan genom en rörelse bort från och tillbaka till modern och hemmet.

Precis som i Thorvalls romaner för vuxna är det huvudpersonens beroende och skriande omsorgsbehov som utgör en av smärtpunkterna. Oavsett om Thorvall gestaltar en åldrande kvinnas längtan efter att bli upplyft och buren eller en pojkes längtan efter doften i mammans famn är det subjektets bindningar som på ett nästan plågsamt sätt synliggörs rakt igenom hela hennes författarskap. (Läsarna verkar ha haft mindre problem att förlrika sig med detta när det handlade om små barn än när det senare i författarskapet rörde medelålders kvinnor).²¹

Det subjekt som skildras är vad man med teoretiker som Judith Butler eller Adriana Cavarero skulle kunna kalla för sårbart och relationellt (långt ifrån det avgränsade och autonoma subjekt som inom poststrukturalistisk kritik förknippas med rationalismen i västerländsk idétradition).²² Istället för avståndstagandet är det de mellanmänniska bindningarna som hos Thorvall utgör fundamentet för pojkarnas subjektivitet. Annorlunda uttryckt skulle man kunna säga att Thorvall visar hur även avståndstagandet bygger på den andres ofrånkomliga närvaro. Det konkreta, i situationen nedsänkta, relationella samspelet är enligt Cavarero själva förutsättningen för

att ett subjekt – eller ett jag – ska framträda i sin singularitet, som just *detta* jag, med just *denna* historia, och inte som ett generaliserbart subjekt, vilket som helst. Jag vill nu undersöka hur detta relationella subjektsblivande tar plats i rummet, i pojkarnas rörelser mellan hall, kök och sovrum, ja, kort sagt genom den koreografi som tar form mellan hemmets fyra väggar i Thorvalls mellanåldersromaner.

KÖKET: ÅTERSTÄLLANDE AV LIV

Om hemmet som litterärt motiv varit förbundet med modern, flickan och reproduktionsarbetet så är köket kvinnornas domän framför andra. I köket placeras också Thorvalls pojkar: lyssnande, pratande, eller arbetande med hushållssysslor. Pojken Magnus i romanen *Istället för en pappa* har en ung mamma som arbetar på frisörsalong. Deras hem beskrivs som något gemensamt för just dem, det är den trygga vrå de upprättat tillsammans. Magnus mamma har sällan tid att laga mat. Magnus sköter handlandet och på många sätt verkar de dela ansvar för köket. På samma sätt är det för Gunnar. För att både mamma och pappa ska kunna arbeta har Gunnar och hans storebror en lång lista på sysslor de måste utföra när de kommer hem, sysslor som vävs ihop med Gunnars tankar och känslor: ”Grädden i en röd plastbunke. Det stänkte lite av vispet och han slickade i sig stänket medan han inte kunde hindra tankarna att komma flytande. Varför skrek mamma det där till pappa? Vad menade hon?”²³

Men köket erbjuder också vänskaplig förtrohet, och pojkarnas delaktighet i köksarbetet är inte bara ett nödvändigt ont. Det ger också en känsla av tillhörighet och att vara behövd. När Gunnars familj gjorde upp om arbetslistan hade det ”känts så ovanligt mycket *tillsammans*”. Sysslorna skildras ofta konkret och sammanflätade med barnens tankar, som kretsar kring det gemensamma livet. Magnus är den pojke som har mest ansvar, ett ansvar som handlar om både hans eget och mammans liv.

Genom sysslorna återupprättas livet gång på gång och vardagen får igenkännbara konturer:

Efter maten började dom på allvar. Bar ut soppsåsar. Diskade, torkade rent på diskbänken och spisen och skåpdörrarna och stolarna. Upp med fönstret, så att det kom in ny luft, medan hon skurade golvet. Magnus dammsög och mamma smygskakade sängkläderna genom köksfönstret. Egentligen skulle man bära ut dom på gården till en sotig, äcklig piskställning som stod bredvid soptunnorna.

I tre timmar jobbade dom utan att prata om annat än mattor och dammtrasor och gamla tidningar. Det kändes skönt och befriande på något sätt. Och det är nästan konstigt att det kan vara så roligt att städa och känna hur det börjar lukta rent och se hur allting kommer på plats. När mamma till slut lägger en nystruken rutig duk på köksbordet så är man faktiskt *lycklig* över att det är så fint. Även om man förstås också är trött.²⁴

Scenen utspelar sig när Magnus och hans mamma bestämmer sig för att städa upp efter en av mammans pojkväns många fyllekvällar. Här skulle man kunna hävda att det finns en didaktisk dimension i gestaltningen – att Thorvall lyfter fram pojkars städande och reproduktionsarbete på ett uppbyggligt eller förevisande sätt. Samtidigt är städsscenerna så integrerade i gestaltningen att de snarare utgör en självklar del av pojkarnas varseblivning, rörelsemönster eller kompetenser. Pojkarna *vet* hur man städar, det är en kunskap som sitter i kroppen, händerna och hela deras sätt att vara. I den mån man kan tala om en didaktisk dimension i skildringen handlar det snarare om att Thorvall lyfter fram just detta sinnliga kunnande *som* kunskap, som en självklar kompetens. I det här fallet handlar städandet förstås också om något annat – det är mammans och Magnus försök att praktiskt återställa den trygghet som raserats av pojkvännens drickande.

Köket är mer än en plats för städande. I köket finns tryggheten och närheten till de vuxna. Där lagas det mat, pussas och kramas. Men där utspelas också många av konflikterna i form av gräl eller tunga kvävande tystnader. Ledsamma frukostar i ensamhet. I böckerna om Magnus är köket till exempel en korsväg för det hopp och den förtvivlan som handlar om mammans relation till den älskade varme och omsorgsfulle Leffe. Leffe som också är kåkfarare och alkoholist och som därför drar in både lust och olust i Magnus och mammans kök: "Leffe sitter i köket. Detta stökiga, slarviga kök, som tycks ha tappat all stolthet. Framför Leffe står en flaska, den har vitt innehåll och så är det en gul burk med juice och ett halvfullt glas. Ett askfat som kräks fimpar ner på duken."²⁵ Besvikelsen över att Leffe väljer flaskan framför mamma och Magnus får fäste i köket, som sägs ha tappat sin stolthet. Att Leffe stökar till i deras kök blir i det närmaste en kränkning av Magnus och mammas strävan att upprätthålla liv och mening i sin vardag: "Tystnaden stod stilla och darrade. Köket skrek av den. Askfatet. Det omkullstjälpta glaset, där det runna låg kvar på vaxduken och i en torkad fläck på golvet. På diskbänken där disken stod huller om buller."²⁶

Köket är den plats där relationerna koncentreras och korsas. Över köksbordet grälar man, skrattar och faller tårar. Vid köksfönstret väntar barnen på mammor och mammor på kärleken. Köket är relationernas centralplats, en plats för öppenhet och intimitet men också en plats där relationer konkurrerar med varandra, där man riskerar att hamna utanför. Att utifrån lyssna på vad som pågår i köket är erfarenheter som gestalts både i böckerna om Gunnar och böckerna om Magnus. Från pojkrummet eller översta trappsteget i trappan tjuvlyssnar pojkarna på de vuxnas samtal. Barnen är utestängda från de vuxnas gräl eller kärlekslek, ändå fullständigt indragna i och utlämnade åt det spänningsfält som strålar från köket. Gunnar har svårt att somna och oroar

sig över den tryckta stämning som smugit sig in mellan hans mamma och pappa. På kvällen dagen innan han ska resa med mamma och lillebror på semester till Italien ligger han vaken och kan inte sova:

Han försökte att ligga still djupt under täcket och andas långsamt och tungt som man gör när man sover. Det hjälpte inte. Han blev bara svettig. Genom tystnaden i sitt rum hörde han mammas röst, den var hög, snart skulle den säkert gå sönder och bli till gråt istället och han ville inte. Det gick inte att ligga still, det var som att ha feber, han var dödstrött och ändå klarvaken.²⁷

Att pojkarna hör sin mammas röst "genom tystnaden" är signifikativt för mor-son-relationerna hos Thorvall. Det hjälper inte att mamman försöker skona sina barn från sin ångest och oro – de "hör" ändå vad hon (inte) säger. Thorvall återkommer ofta till denna speciella utsatthet som barn lever i – att de är helt indragna som vittnen till de vuxnas samspel och samtidigt står utan möjlighet att påverka. Att inte kunna stänga om sig, att vara perforerad av de vuxnas röster och känslor, samtidigt som ingen tror en om att förstå särskilt mycket. Pojkarna befinner sig i ett slags död vinkel i hemmet – varifrån de ser och hör allt men inte själva blir sedda.²⁸ Både Gunnar och Thomas i ungdomsromanen *Thomas – en vecka i maj* (1967) blir vittne till hätska gräl mellan mamma och pappa vilka slutar med att någon av dem åker iväg med bilen. I Gunnars fall är det pappa som åker iväg i vredesmod, i Thomas fall är det mamman som med jämna mellanrum inte står ut. Allt registreras av sönerna:

De grälade mest på nätterna. Möjligen av hänsyn till barnen tänkte han nu efteråt. Men ibland vaknade han. Ofta slutade det med mammas klackar som trumvirvlade nerför trappan, ytterdörren som brakade igen. Bilen

när den startade och rev i gruset. Pappa kanske skrek något åt henne, men mest gav han upp och gick med tunga, resignerade steg uppför trappan. Ibland hände det att han istället gick in och stoppade om Thomas och strök honom över håret, så Thomas blev så småningom mycket skicklig i att andas lugnt och regelbundet som man gör när man sover.²⁹

I köket koncentreras de vuxnas försök och oförmåga att dra gränser mellan sig själva och barnen. Balansgången mellan öppenhet och integritet är svår att gå. De vuxna pendlar mellan att å ena sidan inte kunna hårbärgera egna känslor, och att å andra sidan stänga barnen ute när det viktiga och livsavgörande händer.

HALLEN: FÖRVÄNTAN OCH GRÄNSKONTROLL

Hallen, eller tamburen som det ofta heter hos Thorvall, spelar en stor roll som gräns mellan olika möjliga berättelser och tidsräckor. Bachtin talar också om hallen som en variant av den kronotop han kallar ”tröskeln”. Tröskeln är en punkt, eller gräns, för växling mellan olika tillstånd. Enligt Bachtin är till exempel tröskeln, trappan och tamburen några av de viktigaste platserna i Dostojevskijs romaner – det är platserna för avgörande kriser, förnyelser och beslut.³⁰ I Thorvalls barnböcker fungerar hallen snarare som paus, mellanrum eller transit mellan olika tillstånd än som en vändpunkt i sig. Hallen är porten mellan inne och ute, mellan den lilla världen – där relationen mellan son och mamma dominerar – och den stora världen utanför.³¹ I gränslandet konkurrerar vardagstid med äventyrstid.

Även om Thorvalls pojkar sällan rör sig vid skog, äng eller vatten kan de befinna sig vid kiosken, i tunnelbanan, på ishockey- eller fotbollsplanen. I dessa sekvenser är rörelsen central. Pojkarna rör sig till och från hemmet – de möter svårigheter på vägen och ställs inför andra relationer och konflikter än de därhemma.

De befinner sig kort sagt närmare äventyrets och vägens kronotop. De går dock aldrig in i äventyrstiden fullt ut eftersom de nära relationerna är den kompass som styr pojkarnas rörelser och drar dem tillbaka till det Bachtin kallar den biografiska tiden.

Ett exempel är romanen *När Gunnar ville spela ishockey* (1967), som i sin helhet kan ses som en gestaltning av Gunnars slitningar mellan två olika pojkstillstånd, mellan hemmets biografiska tid och den tid Bachtin benämner som ”den underbara världen i äventyrstiden”.³² Ordet ”ville” i titeln bär på hela denna konflikt – man förstår att det Gunnar *vill* inte är det samma som det han *kan* göra. Hela romanen handlar om Gunnars frihetslängtan å ena sidan och hans ansvar hemma som storebror å den andra. Dilemmat gestaltas genom att Gunnar, som för dagen ansvarar för lillebror Anders, lockas av möjligheten att spela ishockey med de andra pojkarna, trots att han borde se efter sin bror som han lovat. Glädjen i hockeyspelet står i kontrast till den monotona tillvaron hemma, som är fylld av ansvar. Samtidigt är det också hos lillebror, storebror och föräldrarna som Gunnar är förankrad, det är där han behövs. Det är Gunnar själv som föreslagit att han och storebror Lars ska ta hand om Anders under dagen så att mamma kan arbeta. På storebrors initiativ tar han med sig Anders till affären, en till synes enkel handling som visar sig nästan oöverstiglig. I hallen sliter Gunnar med att få på Anders kläderna. Inomhus är det svettigt och gnälligt, utomhus finns den friska luften. Scenerna i hallen andas frustration, friheten ligger så nära och så långt borta:

Först var det tusen grejer att samla ihop. Sockor, byxor och vantar låg utspridda på elementen. Jackan låg på golvet för hängaren var sönder. Men var var mössan? [...] Till slut var det bara pjäxorna kvar. Men det var inte så bara. Av alla kläderna var Anders liksom orörlig och han orkade inte hålla emot foten, när Gunnar skulle

sätta på första pjäxan. Foten bara vek sig och när Gunnar blev arg skrattade Anders som om det var något riktigt roligt han hittat på.

”Snälla Anders. Stampa då. STAMPA”, röt Gunnar och då äntligen gjorde Anders det. Med en suck av lättnad gick Gunnar efter sina egna kläder och den randiga kassen. Öppnade dörren och kände den sköna svala luften mot sina heta kinder.³³

Många är nog de barn- och vuxenläsare som känner igen sig i den desperation som kan infinna sig när det är bråttom och ett litet barn inte vill trampa ner sina fötter i skorna. Hur det känns att trycka på en sko på en fot som lealöst böjer sig för trycket är kunskap och minne som bokstavligen sitter i ryggraden. Gunnar vet allt om sådana förtvivlade situationer. Han har det vidsträckta pojkländet utanför dörren inom räckhåll, men hålls tillbaka av lillebrors behov. Pojkarna i Thorvalls romaner rör sig till och från sin mamma, kompisar, lärare, fotbollslag eller grannar. Hallen utgör gränsen mellan rollerna som barn, bror och son å ena sidan och elev och kompis å den andra. Hallen är också en gräns mellan den inre gemenskapen mellan mor och son och den yttre världen med alla dess hot och möjligheter. Det är i hallen Magnus läser av stämningen innan han går in i köket – det är där han avgör om mammas hem är befolkat av en onykter Leffe som gör hemmet otryggt och olustigt, eller en nykter och hett efterlängtd Leffe, som fyller lägenheten med liv och skratt.

Den femte dagen var Magnus ensam. Så fort han kom in i tamburen kände han det. Det luktade människa. Någon var där. ”Leffe”, ropade han glatt. ”Hej, Leffe. Det är jag.”

Tystnaden efteråt var äcklig. Det var så enormt tyst, liksom.³⁴

Hallen stänger inne och stänger ute, det är en kronotop för väntan, *förväntan*, tvekan, avvaktan, vädrande i luften och avlyssnande.

I hallen håller man andan och inväntar den tid av rörelse som ska ta vid. Alla sinnen är på helspänn – en tystnad kan kännas ”äcklig”, en lukt kan säga allt: ”Men det är inget roligt att komma hem längre. Att komma in i tamburen och känna lukten av Leffe. Det är cigaretter, ovädrade sängar. Öl. På golvet ligger ofta kvar tidningar och post, som ingen tagit upp.”³⁵

I hallen står tiden för ett ögonblick stilla, och pojkarna väger mellan att gå in och gå ut, mellan gemenskap inne och individualitet ute, mellan vardagstid och äventyrstid. Hallen är också en plats för avsked och välkomnande, för växelspelet mellan beroende och oberoende. Genom hallen rusar man när man är arg och vill slå sig fri. Genom hallen kommer man när man vill bli omfamnad. Hallen är dessutom en plats att själv bli lämnad på, när mamma är den som går iväg, lämnar gemenskapen och blir någon annan än bara ”mamma”. Magnus mamma går ibland ut och dansar på kvällarna. När hon går försäkras hon sig om att Magnus inte är rädd för att vara ensam. Men längtan går inte att försäkra sig mot. Mamman böjer sig ner i hallen för att krama honom: ”[...] hon var bara lite längre än han. Hennes hår kittlade honom på pannan och hon luktade parfym. Längre efter sen hon gått fanns lukten kvar i tamburen.”³⁶ Magnus längtan efter mamman är kroppslig och ickeverbal. I hallen är mammas frånvaro närvarande genom doften.

Hallen fungerar också som en gränskontroll för vad som släpps in och vad som hålls ute. I hallen ropar man efter den älskade och efterlängtdade eller den önskade och fruktade. I hallen blir man tilltalad genom glada eller arga tillrop från de övriga i hemmet. Hallen är en plats för interpellation, och för tystnad. I boken *Att älska Sussy* förälskar sig den blyge och lydige Leif i den vilda och trasiga skolkamraten Sussy. Leifs överbeskyddande mamma är dock skeptisk till Sussy. Leif slits mellan sitt beroende av sin mammas erkännande och sin längtan att frigöra sig och välja kärleken till

Sussy oavsett vad mamma tycker. Vid ett tillfälle försöker han ena de två världarna. Han rymmer hemifrån och letar upp Sussy för att bjuda hem henne. Han försäkrar henne om att hans mamma ska ta emot dem väl, men Sussy tvekar när de kommer in i hallen:

Han kunde lukta hennes [Sussys] nervositet, då dom stod i hallen och mamma ropade inifrån stora rummet: ”Leif, är det du, Leif?”

”Ja”, svarade han med spänd röst (medan han undrade vem hon annars trodde att det var.)

Hon kom störtande emot dom, studsade och stannade mitt i steget, när hon såg att han inte var ensam.

Han kände hur Sussy gömde sig bakom honom. Alldeles intill honom.

”Jaså”, sa mamma med sin värsta byrådirektörsröst. ”Du har besök med dig, ser jag...”

Varför måste hon låta så där? Kunde hon inte vänta tills hon visste?³⁷

I hallen förbyts det förväntansfulla anropet till den lydige sonen Leif till ett avvisande av den Leif som gått sin egen väg och hämtat Sussy. I hallen avvisas också Sussy, som inte hör hemma i det ordnade medelklasshem från vilket hon dessutom tidigare stulit ett par örhängen. Att Sussy kom för att lämna tillbaka dessa örhängen är inget som mamman hinner uppfatta. Sussy släpps inte in i hallen och Leif tvingas välja sida. Bachtin menar att tamburen signalerar kris, omvandling och beslut. Även om vi tänker med Butler är hallen en konkret kriszon för subjektet – här sker interpellationer av olika slag, de må vara kärleksfulla men är likväl disciplinerande. Frågan ”är det du Leif?” är en svår fråga att svara på. Vilken Leif är det som ska svara på och bli till inför mammans tilltal? Är det den snälle pojken eller är det den förälskade pojken? Samtidigt är mammans och Leifs relation något mer än så. De är just denna mamma och just denna Leif för varandra, som har just denna konflikt, står ansikte mot ansikte expo-

nerade för varandra i just denna hall, i behov av den andres erkännande för att bli till.

SOVRUMMET: FÖRHANDLINGAR OM OMSORG

Det egna rummet och badrummet fungerar i Thorvalls böcker som platser där man kan stänga om sig, få vara ifred, tänka sina egna tankar och bida sin tid. Det är till sovrummet pojkar springer när de är ledsna och arga, kryper upp i sina sängar, och vägrar komma ut. Det är också utanför den stängda pojkrums- eller badrumsdörren, i dörrspringan eller på sängkanten som förhandlingen om självständighet sker – oftast med mamman som motpart. Vid sängkanten eller bakom den stängda dörren gråter mor och son, där ber mamma om förlåtelse, där upprättas barnets självkänsla och där kan barnet (och mamman) ibland få tröst. När Leifs mamma avvisat Sussy springer Leif upp på sitt rum och drar täcket över huvudet och vill aldrig komma fram.

Svettig och snyftande sprang han uppför trappan och in i sitt rum. Där slängde han sig framstupa på sängen. Med skorna på, jaadå, det var riktigt bra att dom var leriga.

Han kokade av värme och förtvivlan, han ville kräkas, han ville dö, han ville rymma, han ville döda henne. Han skulle aldrig mer tala med henne.

Han la kudden över huvudet, och det blev ännu varmare och äckligare, men det var det enda sättet att stänga ute henne, för någon nyckel hade han inte. Det hade aldrig blivit av att han bett om någon och det hade inte heller känts nödvändigt.

Inte förrän nu.

”Leif. Lilla gubben. Leif. Snälla du. Tala till mig då. Leif!”

Hon var över honom. Hon vråkte sig över honom med sina armar, sitt hår, som luktade den där parfymen som Sussy hällde på sig häromdagen.³⁸

Leifs mamma får böna och be, truga och lirka för att återvinna sitt barns förtroende. I en flera sidor lång scen pågår denna dragkamp och förhandling mellan mor och son på sonens sängkant. De är förtvivlade båda två, de kämpar med tårar och svett som blandas samman. De rör sig mot varandra och från varandra, i något som liknar en brottningsmatch där känslor av kärlek och hat går omlott, där den andres kropp utgör både tröst och hot – där de kort sagt är förbundna med varandra.³⁹ Parfymdoften som Magnus tröstade sig med när hans mamma lämnade honom förvandlas för Leif till något kvalmigt. I *Jonas och kärleken* (1980) och i böckerna om Gunnar finns flera liknande scener.⁴⁰ I *Nämen Gunnar* stormar Gunnar förbi sin mamma i besvikelse över att ha fått veta att pappan inte följer med på den planerade resan till Italien. Bakgrunden är det hot om skilsmässa som vilar över hemmet. Dörren till hans rum smälls igen. Mamman kommer efter, sätter sig på hans sängkant och klappar hans hår:

”Snälla älskade Gunnar, säg vad det är. Du måste säga vad det är.”

Nehej, han tänkte inte säga det. Det gjorde han inte.

Men det pressade på, det kom utan att han ville det: ”Han, han följer inte med till Italien.”

Mamma frågade inte vilken ”han”. Hennes hand stannade på hans hår, gick därifrån och det kändes konstigt tomt.

”Å”, sa hon tyst. ”Å, var det det.”

Gunnar teg och svalde nästa snyftning. Nu hade han sagt det. Nu visste hon. Nu var det hennes tur.

”Du Gunnar.” Å, vad hennes röst var liten och bedjande. ”Gunnar. Du. Vi kan väl ha roligt ändå?”⁴¹

Gunnar har gått och burit på insikten att något är fel mellan mamman och pappan, och när han äntligen får det sagt där vid sängkanten väntar han på mammans respons. Men när det

är ”hennes tur” förmår hon inte ge honom den omsorg han efterfrågar, handen slutar klappa honom och hon visar sin litenhet. Det blir *hon* som vädjar till *hans* förståelse.

I böckerna om Gunnar väcks Gunnars insikt om mammans bristande omsorgsförmåga långsamt och efterhand. Han reagerar med vanmakt, frustration och ilska – reaktioner som bjuder motstånd och som resulterar i just förhandlingar. För Magnus i böckerna *Istället för en pappa* och *Hur blir det sen då?* är beroendet av mamman än mer akut, och förhandlingsutrymmet är begränsat. Magnus längtar efter att mamma ska visa sig vara den vuxna, den som tar hand om och som tröstar. Alltför ofta är det istället han som får trösta mamma. Ett exempel på denna omsorgsrörelse är när både Magnus och mamman en kväll går och oroar sig och väntar på Leffe. Till slut säger mamman att Magnus ska gå och lägga sig, och han går till sin säng. Men Magnus kan inte sova på grund av all oro och tassar så småningom ut till mammans sovrum igen. Istället för att be om den tröst han behöver frågar han:

”Morsan. Är du lessen?” Det var en dum fråga. Den bara slank ur honom.

Hon ryckte hjälplöst på axlarna. ”Ja, du vet”, sa hon långsamt. ”Jag tycker ju i alla fall så hemskt mycket om honom.”

”Å, morsan.” Han visste inte hur han skulle säga för att hon skulle fatta hur han tyckte synd om henne och att han ville hjälpa henne.

”Men du, han kanske kommer i alla fall”, sa han och inte var det väl det bästa han kunde hitta på, när hon nyss sagt, att om han kom så skulle hon be honom att gå sin väg.

Hon försökte le mot honom, men det gick dåligt.

”Du är så snäll”, sa hon och snyftade på ordet ”snäll”. ”Du är så himla snäll mot mig. Det kan inte finnas någon mamma, som har en så rar pojke som jag”. Nu grät hon riktigt.

Magnus tyckte hon tog i. Inte var han väl

så särskilt snäll. Han visste inte vart han skulle titta. Och det var liksom utanför *ämnet*, så att säga. Men när hon kramade honom och han hade hennes hår, som luktade gott, överallt omkring sitt ansikte, tyckte han ändå det var skönt att hon brydde sig om honom.

Hon grät inte mera sen. Han visste det, för han somnade bredvid henne.

Det var hennes idé att Magnus skulle sova lugnare, om han låg i hennes säng. ”Och så kan du hålla mig i hand”, sa hon ”så känner jag mig mindre rädd också.”

Han frågade inte vad hon var rädd för. Men det slog honom, att en gång till gjorde hon honom till den, som var större. Den, som *hon* behövde för att hålla i hand.⁴²

Här har omsorgsrörelsen gått varvet runt. Från mammans tafatta försök att ta ansvar för att sonen behöver gå och lägga sig, vidare till Magnus ängslan som driver honom ut ur sitt sovrum och in till mammans rum. Istället för att be henne sitta på hans sängkant är det han som blir stående inne hos henne. Det han söker är känslan av att ”hon brydde sig om honom” – en känsla som återigen är förbunden med hennes doft. Mamman erbjuder honom att sova i hennes säng om det känns bättre för honom, men det visar sig minst lika mycket handla om att hon själv behöver omsorg. Hon har inte en trygg famn för Magnus att sova i. Det som gestaltas är snarare två små barn hand i hand på en båt i sjönöd.⁴³

I böckerna för de yngre läsarna rör sig poj-karna också mellan det egna rummet och föräldrarnas rum – men där finns, till exempel i böckerna om Anders och Jonas, en tydligare ansvarsfördelning mellan barn och vuxen. Genom att gå till föräldrarnas sovrum kan man få trygghet. I *Godnattsagor om Anders, 4 år* (1974) gestaltas pendelrörelsen mellan frihetssträvan och trygghetsbehov mycket konkret. Anders vaknar på natten i sitt rum av att han har kissat på sig och är ”ensam i hela världen”:

”Mamma”, säger han. ”Mamma.”

Han sätter sig upp och tittar och det är alldeles mörkt och tyst, men han kan höra mamma och pappa andas. Dom ligger borta i den stora sängen. Det är jättevarmt och mjukt borta i den sängen. Det vet Anders, för han brukar gå dit när han vaknar på natten och inte vill vara ensam. Anders tycker om att ligga trångt med någon.⁴⁴

Anders går in till sina föräldrar för att krypa ner hos dem. När de upptäcker att han kissat på sig börjar han gråta och oroar sig för att storebror Svante ska få höra talas om olyckan och reta honom. Föräldrarna lugnar honom och förklarar att alla barn kissar på sig när de är små, det gjorde Svante också. Anders blir lugn: ”Så släcker hon lampan och nu ligger Anders mellan mamma och pappa. Han ligger som i ett bo, ett torrt och varmt bo, där alla sover nära varann.”⁴⁵

Längtan efter detta torra varma bo där alla sover nära varandra, där man är mitt emellan, buren, hållen eller upplyft är ett starkt motiv i Thorvalls författarskap. Ett exempel på det är slutscenen i *När Gunnar ville spela ishockey*. Gunnar har gömt sig på sitt rum. Han både skäms över att ha tappat bort sin lillebror när han skulle passa honom och är arg på att han fick ta det ansvaret själv. En efter en kommer familjemedlemmarna in till honom. Storebror klättrar in utifrån genom fönstret med hjälp av en stege eftersom Gunnar låst dörren. Mamma och pappa sätter sig på golvet bredvid bilbanan och mamman håller Gunnar i sitt knä. Lillebror är också där: ”Då rodnade Gunnar igen. Så mycket besvär hade de haft för hans skull. Men samtidigt kändes det skönt. Så mycket brydde de sig om honom ändå. Det var en mjuk, varm känsla. Den smakade choklad ända ner i tårna.”⁴⁶ Alla ser, hör och känner Gunnar, han är äntligen *mitt i*.

*

Genom den rörelse jag här försökt skissera – böljande fram och tillbaka mellan hemmets olika rum – skildrar Thorvall pojkar som relationella subjekt. Att Thorvall placerar pojkarna i ett pojkländ som bland annat består av köket, hallen och sovrummet sätter igång räckor av händelser som är förbundna med vardagstiden och reproduktionstiden istället för äventyrstiden. Detta tidrum inbegriper ett annat subjektstillstånd än det avståndstagande som till exempel Öhrn menar präglar konstruktionen av pojkskap i pojkboksgenren. Istället för att ta avstånd från hemmet och modern och ge sig iväg mot vattnet, skogen och staden i äventyrstiden, placerar sig Thorvalls pojkar på gott och ont mitt i hemmet. De är förbundna med sina mödrar och sin familj på komplicerade sätt. De tidsräckor som aktiveras handlar om tillhörighet, om att vara innanför eller utanför, att bli tilltalad, att få och ge omsorg. Det är en individuationsprocess som är relationell, som sker i samspel framförallt med mamman, som i sin tur också ofta är ett slags barn. I själva verket är det kanske relationerna som är ”ämnet” i Thorvalls barnböcker.

Att säga att någon är ”före sin tid” är självklart problematiskt. Men frågan är om Thorvall

när det gäller pojkskildringen ändå inte bröt ny mark. Pojkbokens storhetstid tog slut någon gång i mitten på sextiotalet. I sin artikel om pojkländet menar Öhrn att flickorna i modern barnlitteratur kommit att utmana det traditionella pojkländet som rummet för äventyr *per se*. Han menar att även intimsfären kommit att bli en arena för äventyr och upptäcktsresor – exempelvis i Pija Lindenbaums och Åsa Linds författarskap. Kort sagt – i överensstämmelse med svensk jämställdhetsideologi får barnböckernas flickor också tillgång till äventyret och släpps in i pojkarnas domäner. Min poäng här har snarare varit den omvända – att intimsfären hos Thorvall flyttar in i pojkländet och ritat upp nya tidsrumsliga ramar för vad det kan innebära att vara pojke. Istället för att utgå från pojkskapet och äventyret som norm och låta flickor få tillträde till denna norm, förhandlar Thorvall med normen och gestaltar andra former av pojkbildande. Trots att det gått ett halvt sekel sedan Thorvall skrev sina barnböcker för mellanåldern måste man nog konstatera att detta tidsrumsliga utforskande av pojkskapets möjligheter – det relationella pojkbildandet – i någon mening bara har inletts.

1. Kerstin Thorvall, *Nämen Gunnar*, Stockholm: Rabén & Sjögren, 1970, s. 32f.
2. Thorvall skrev fyra böcker om Gunnar: *Gunnar gör mål*, Stockholm: Rabén & Sjögren, 1966, *När Gunnar ville spela ishockey*, Stockholm: Rabén & Sjögren, 1967, *Gunnar vill inte klippa håret*, Stockholm: Rabén & Sjögren, 1968, *Nämen Gunnar*, Stockholm: Bonniers, 1970.
3. För en utförligare analys av maskulinitet i pojkboksgenren och äventyrberättelsen, se t.ex. Magnus Öhrn, ”I pojkländet”, i *Tidskrift för litteraturvetenskap* 2009:1, Olle Widhe, ”Äventyrets maskulina geografi. Sigrid Siwertz och mellankrigstidens borgerliga reseskildring”, i *Edda* 2008:2, Conny Svensson, *Pli på pojkar. Från Dumas till Kar de Mumma*, Stockholm: Atlantis, 2008.
4. Ulla Lundqvist, *Tradition och förnyelse. Svensk ungdomsbok från sextiotalet till nittiotalet*, Stockholm: Rabén & Sjögren, 1994, s. 49.
5. *Ibid.*, s. 56.
6. Thorvall har i översiktsverk och uppsatser förutom för sina vuxenromaner också uppmärksammat för sina ungdomsböcker – men mer sällan för sina romaner för barn i den så kallade mellanåldern (ca 9–12 år). Det är som författare av barnromaner hon intar en särställning när det kommer till gestaltningen av pojkar i realistiska hemmiljöer. Att Thorvall

- också bröt ny mark med sina anti-idylliska skildringar av mödrar har Sara Kärrholm visat – något som för övrigt stämmer väl med bilden av Thorvall som det misslyckade moderkapets skildrare i romanerna för vuxna. Sara Kärrholm, ”Trötta mammors försvarare. Familjevärderingar i Kerstin Thorvalls bilderböcker från 1970-talet”, i *Barnboken* 2011:1, Maria Jönsson, ”Det släpar efter i mig. Osamtidigt åldrande i Kerstin Thorvalls författarskap”, i Fanny Ambjörnsson & Maria Jönsson (red.), *Livslinjer. Berättelser om ålder, genus och sexualitet*, Göteborg/Stockholm: Makadam, 2010.
7. Utöver de ovan nämnda böckerna om Gunnar står följande romaner av Kerstin Thorvall i fokus för denna artikel: *Istället för en pappa*, Stockholm: Rabén & Sjögren, 1971, *Hur blir det sen då?*, Stockholm: Rabén & Sjögren, 1972, *Att älska Sussy*, Stockholm: Bonnier, 1976, *Thomas – en vecka i maj*, Stockholm: Bonnier, 1967. Jag berör även *Godnattsagor om Anders, nästan 4*, Stockholm: Rabén & Sjögren, 1974.
 8. Men det är trots detta inga traditionellt auktoritära tidningsläsande fäder som Thorvall porträtterar. När fäderna förekommer är de ofta varma, omsorgsfulla och vårdande. Gunnars pappa representerar t.ex. den moderna ”mjukare” maskulinitet som växer fram i barnböcker från 1970-talet och framåt. Se t.ex. Birgitta Fransson, ”Bilderbokspappor utan portfölj”, i *Opsis Kalopsis* 1995:2, s. 12–18, och Kristin Hallberg, ”Kom an, Alfons Åberg! En studie av Gunilla Bergströms bilderbokssvit”, i Elina Druker & Maria Andersson (red.), *Barnlitteraturanalyser*, Lund: Studentlitteratur, 2008, s. 9–26.
 9. Till de ”politiskt medvetna” författarna räknar Ulla Lundqvist t.ex. Sven Wernström och Siv Widerberg. Lundqvist 1994, s. 63ff.
 10. Maria Jönsson, ”Tantförvandlingen. Om kroppens längtan, skam och exotisering i Kerstin Thorvalls reseromaner”, i *Tidskrift för genusvetenskap* 2009:4.
 11. Jönsson 2010.
 12. Michail Bachtin, ”Kronotopen. Tiden och rummet i romanen. Essäer i historisk poetik”, i *Det dialogiska ordet*, övers. Johan Öberg, Gråbo: Bokförlaget Anthropos, 1997.
 13. För Bachtin är kronotopen i grundläggande mening ett uttryck för mänsklig erfarenhet i tid och rum: ”Följaktligen kan inträdet i innebörderernas sfär endast ske genom kronotopernas port.”, Bachtin 1997, s. 165.
 14. E. Anthony Rotundo, ”Boy Culture. Middleclass Boyhood in Nineteenth-Century America”, i Marc C. Carnes & Clyde Griffens (red.), *Meanings of Manhood. Constructions of Masculinity in Victorian America*, Chicago/London: University of Chicago Press, 1990.
 15. Att pojkböckerna själva faktiskt är litteratur och att de pojkar som läser dem kanske tillhör just bokmalkategorin är en paradox som Conny Svensson berör. Svensson 2008, s. 8f. Framväxten av det moderna samhället innebär visserligen en omvärdering också av maskuliniteten, men vilken maskulinitet som med Raewyn Connells term kan kallas för ”hegemonisk” är inte entydigt i pojkböckerna. Där pågår, som bl.a. Öhrn har visat, en förhandling mellan en äventyrlig pojkighet och mogen manlighet. Magnus Öhrn, ”Från mammas kjol till pappas like. Pojkdomens livslinje i äldre svensk barnlitteratur”, i Fanny Ambjörnsson & Maria Jönsson (red.), *Livslinjer. Berättelser om ålder, genus och sexualitet*, Stockholm: Makadam, 2010. Raewyn Connell, *Masculinities*, Berkeley: University of California Press, 1995.
 16. Öhrn har i sin forskning visat hur t.ex. avvisandet av skötsamheten och allvarskulturen är centrala drag i konstruktionen av pojkighet. Avvisandet lever vidare bl.a. genom den ”pojkhumor” som finns t.ex. i böckerna om Bert och Sune. Magnus Öhrn, ”Klart slut varulvstjut. Den litterära pojkhumorn och exemplet Bert”, i *Barnboken* 2011:2, s. 6–29.
 17. För en utförlig genomgång av Kerstin Thorvalls biografi och hennes förhållande till sin samtid, se Beata Arnborg, *Kerstin Thorvall. Uppror i skärt och svart. En biografi*, Stockholm: Atlantis, 2013.
 18. Se t.ex. Lena Eskilssons forskning om begreppet ”fritid” i ”Fritid som idé, struktur och praktik. Rätten till lättja eller friluftsliv i folkhemmet”, i *Historisk tidskrift* 2000:1. Judith Halberstam kallar denna indelning av tid för ”straight time” – dvs. det är en framåtriktad tidsuppfattning där heterosexualitet,

- reproduktion och utveckling fyller en central funktion. Judith Halberstam, *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York: New York University Press, 2005.
19. Boel Westin, "Flickboken som genre", i Ying Toijer-Nilsson & Boel Westin (red.), *Den svenska flickboken. Om flickor för flickor*, Stockholm: Raben & Sjögren, 1994, s. 10f.
 20. Thorvall 1970 s. 3f.
 21. För en analys av mottagandet av Thorvalls författarskap se Maria Jönsson, "Att väcka anstöt. Om äckel, genans och obehag i mottagandet av Kerstin Thorvalls författarskap", i Annelie Bränström Öhman, Maria Jönsson & Ingeborg Svensson (red.), *Att känna sig fram. Känslor i humanistisk genusforskning*, Umeå: H:ström – Text och Kultur, 2011.
 22. Jag utgår här från Judith Butlers bok *Giving an Account of Oneself* där hon, bl.a. utifrån Adriana Cavarero, argumenterar för subjektblivandet inte enbart som negativ subjektivering (genom interpellation). I subjektets ofullkomlighet, i dess språkliga och sociala avhängighet ligger också möjligheten att bli till genom en etisk relation till den andre. Judith Butler, *Giving an Account of Oneself*, New York: Fordham University Press, 2005. Cavarero går kanske längre än Butler, fr.a. genom den tonvikt hon lägger på det specifika du:et i det sociala. "Du:et" kommer före både "vi", "jag" och "dem". Du:et kan inte reduceras till "den andre" i någon abstrakt mening utan är situerad i en kroppslig och unik relation. Inför du:et är jaget synligt och exponerat. Men du:et ger också jaget tillgång till sig själv – genom interaktion, erkännande och återberättande får jaget tillgång till sin singularitet, sin berättelse som just *detta* jag, i just *denna* relation, omöjligt att reducera till en språklig bestämning eller social kategorisering. Adriana Cavarero, *Relating Narratives. Storytelling and Selfhood*, London: Routledge, 2000.
 23. Thorvall 1970 s. 36.
 24. Thorvall 1971 s. 101.
 25. *Ibid.*, s. 89.
 26. *Ibid.*, s. 99.
 27. Thorvall 1970, s. 55.
 28. Värt att uppmärksamma är kanske att pojkbarn trots allt blir sedda av *författaren*. Genom hennes blick blir de med Cavareros ord "berättarbara" och erkända. Cavarero 2000, s. 62f. Därmed inget sagt om Thorvalls relation till sina egna barn utanför fiktionen – att deras relation var minst lika problematisk som de barn- och vuxenrelationer hon gestaltar i romanerna är väl belagt vid det här laget. Se t.ex. Arnborgs biografi eller Stina Jofs artikel om sonen Gunnar Falk i *Vi Biografi* 2010:2.
 29. Thorvall 1967, 98f.
 30. Bachtin 1997, s. 157ff.
 31. Se även Öhrn 2009.
 32. *Ibid.*, s. 71ff.
 33. Thorvall 1967, s. 31f.
 34. Thorvall 1971, s. 70.
 35. *Ibid.*, s. 89.
 36. Thorvall 1972, s. 8.
 37. Thorvall 1976, s. 109.
 38. *Ibid.*, s. 111f. Magnus Öhrn har i flera sammanhang uppmärksammat smutsens symboliska betydelse för pojkgestalternas krigföring mot modern och hemmet. Se t.ex. Öhrn 2009. I det här citatet fungerar de leriga skorna som en tydlig markering mot modern, men också mot moderns och Leifs gemensamma omsorgsarbete i hemmet.
 39. Om man tänker med Judith Butler och Adriana Cavarero är avståndstagandet – eller det som med en psykologisk och pedagogisk vokabulär kallas "individuationsprocessen" – ett uttryck för ömsesidigt beroende. Detta beroende – där båda parterna är utelämnade och exponerade inför varandra – föregår avståndstagandet. Just denna dimension är särskilt tydlig i Thorvalls skildringar av pojkbarns frigörelseprocess och en av anledningarna till att Lundqvists term "gängbok" behöver nyanseras även vad gäller Thorvalls ungdomslitteratur.
 40. Kerstin Thorvall, *Jonas och kärleken*, Stockholm: Rabén & Sjögren, 1980.
 41. Thorvall 1970, s. 49.
 42. Thorvall 1971, 106f.
 43. För ett resonemang om omsorgsbehovet i Thorvalls författarskap, se Jönsson 2009.
 44. Thorvall 1974, s. 45.
 45. *Ibid.*, s. 45ff.
 46. Thorvall 1967, s. 112.

SUMMARY

The Home as Boyhood Territory. Relational Subject Formation in Kerstin Thorvall's Children's Literature

This article explores novels from the 1960's and 70's, targeted primarily towards children in the so-called intermediate age (age 9–12), by Swedish author Kerstin Thorvall. Thorvall was both a part of, and a forerunner to, the rejuvenation of children's literature that took place in the 1960's in Sweden – a time when books written for young boys and girls became known as "youth literature". This article argues that one of Thorvall's contributions to this rejuvenation concerned her portrayal of boys and their relation to the mother, the family and the home. Boys have traditionally been depicted in outdoor environments associated with adventure: for instance, the woods, the water or in city neighbourhoods. Magnus Öhrn has classified such locations as "boyhood territory". Thorvall effectively re-situated this territory indoors – in the apartment or in the house. In Thorvall's books, the boy's subjectivity is shaped in relation to his mother and other intimate relations within the home. Whereas the individuation process for boys traditionally entails dissociation from the mother, in Thorvall's novels, the boy's identity formation is relational, dependent and intertwined with relations within the home. Utilising the Bakhtinian chronotope as an analytical tool, the article explores how the plot constructs this identity formation both spatially and emotionally. Thorvall makes use of the home in a very concrete manner – through the boy's movements between kitchen, hall and bedroom. The article argues that by placing boys in what has traditionally been regarded as "girlhood territory" Thorvall effectively revises the "boy book" genre. Instead of introducing girl characters into the adventures of the boy book, she exposes boy characters to the realism of traditionally "female" domestic settings.

Keywords: Kerstin Thorvall, children's literature, relationality, subject formation, vulnerability, boy's literature

IRMAS INJEKTIONER

Psykiatrisk makt och kvinnligt motstånd i sekelskiftets patriarkala Wien

Någon gång under natten mellan den 23 och 24 juli 1895 drömmer en vid den tiden ännu obemärkt men ambitiös docent i neuropatologi och privatpraktiserande läkare, en dröm, antagligen under de tidiga morgontimmarna, som i den psykoanalytiska traditionen kommer att fortleva som drömmen om Irmas injektioner.¹

I den behagliga miljön vid Bellevue utanför Wien finns tid och möjlighet att ägna drömmen den uppmärksamhet som behövs för att underkasta den en detaljerad tolkning. I en hyrd villa åtnjuts en tids rekreation från en omfattande praktik som också inbegriper det ambitiösa projektet att etablera grunderna för en naturvetenskaplig psykologi. Projektet syftar till att artikulera de psykiska processerna som kvantifierbara tillstånd, i hopp om att i framtiden kunna ”direkt påverka energimängderna och deras fördelning i den själsliga apparaten med bestämda kemiska preparat”.² Projektet förblir ett utkast medan den påbörjade systematiska nedteckningen av drömmar kommer att resultera i ett epokgörande verk, publicerat 1900, vars uppbrutna yta medger en läsning av det som en blandning av självanalys, litterär prosa, vetenskaplig diskurs och spekulativ essä. Bokens sedermera berömda sjunde kapitel fullföljer utkastets ambition genom

att skissera en virtuell modell över de mentala processerna. Därutöver finns hela övermättet av data i form av komplexa associationsvävar utifrån drömmarnas detaljer behandlade som diskreta element. Då materialet till boken till stora delar består av författarens egna drömmar kan den delvis betraktas som del i en pågående självanalys.³ Drömmarna, så som den första, den om Irmas injektioner med dess ”egenheter, detaljer, indiskretioner, dåliga skämt”,⁴ erbjuder i förvrängd form läsaren vinjetter från den medicinska världen i det samtida Wien, dess rivaliteter män emellan, statusjakt, ja, hela det komplicerade maktspel som behärskade det förra sekelslutets aggressiva patriarkat.

Avantgarde-kulturen i sekelskiftets Wien har karaktäriserats som en serie överlappande cirklar. I många fall denoterar de verkliga institutioner eller sällskap, andra gånger kafémiljöer eller salonger. Till dessa hör kretsen kring Sigmund Freud och den tidiga psykoanalytiska rörelsen som kan dateras från åren efter Freuds vistelse i Paris där han 1885 hos Jean-Martin Charcot upptog influenser som kom att påverka hans psykofysiskt grundade verksamhet i delvis ny riktning. Under de här åren skrivs några av den psykoanalytiska teorins grundläggande texter: det postumt publicerade utkastet till en psykologi (1895), *Studier i hysteri* (1896)

tillsammans med Josef Breuer och den nyss nämnda *Drömtydning* (1900) som också innehåller den första topologiska modellen över de mentala processerna. Samma år som Freud till sist erhöll sin utnämning vid universitetet i Wien 1902 inleddes de så kallade onsdagskvällarna där diskussioner fördes omkring tankar och upptäckter som skulle bli oundgängliga för den metapsykologi Freud utvecklade som det teoretiska korrelatet till den psykoanalytiska praktiken. 1908 etablerades denna krets som den första psykoanalytiska föreningen. Därutöver finns brevkorrespondensen med läkaren Wilhelm Fliess. I den formulerar Freud utkast och ansatser till några av sina mest centrala teorier: om drömtydning, den systematiska bestämningen av det omedvetna och fantasins roll i de tidiga objektrelationerna.

Freuds bildningsvärld och litterära smak är genomsyrad av den tyska humanismen, han refererar gärna till Schiller och Goethe, Shakespeare och de grekiska tragödena. Men trots att han inte delar det samtida avantgardets strävan – varken kretsarna i Wien kring män som Hugo von Hofmannsthal, Karl Kraus eller tonsättaren Arnold Schönberg eller senare Bretons surrealism – visar hans analyser oväntad affinitet med dem. Vi ser det i beskrivningen av minnesfunktionerna i termer av spår och inskriptioner där händelser och affekter bryts ned i diskreta element. Stilistiskt får detta effekten att fallstudier och självobservationer inte endast, vilket Freud själv förvånat konstaterar, liknar noveller. Dessa noveller kan dessutom, vilket inte minst *Drömtydning* med sitt sammansatta formspråk och sin uppbrutna yta visar, underställas många av de formprinciper som ska komma att bestämma det nya århundradets modernismer: collagelets sidordnande metod, ett radikalt decentrerat subjekt, anhopningen av data genom slump och godtyckliga serier.

De relationer som träder fram i Freuds texter – genom drömtydningens noggrant kartlagda

associationsvävar till varje enskilt drömelement – präglas av en skoningslös kamp om maktpositioner. Freuds judiska bakgrund gav honom på grund av de antisemitiska stämningarna stora svårigheter vid universitetet.⁵ Rivaliteten mellan män i den medicinska världen framstår då som del i en vidgad cirkel där män dominerar inom militären, industrin, vetenskapen och politiken. Detta förhållande kan benämnas ett patriarkat då det styrs av den tvåfaldiga principen att mannen ska härska över kvinnan och den äldre mannen över den yngre.⁶ Om patriarkatet som institution är en social konstant som genomsyrar politiska, samhällliga och ekonomiska former kan den likväl variera både i tiden och rummet. I drömmen om Irmas injektioner kan relationen mellan läkare och patient avläsas mot bakgrund av ett sådant patriarkat. Freuds nedtecknade dröm och drömtydning registrerar läkarens relation till en ung kvinnlig patient. I drömmen får vi en bild – så att säga i förvanskad form – av relationen mellan dem samt de fantasier och ordningar som bestämmer mötet mellan läkare och patient vid tiden för psykoanalysens härkomst.

SYFTE

Vad säger drömmen, betraktad som en vinjett från sekelskiftets medicinskt kliniska miljö präglad av en patriarkal ordning, om relationen mellan kvinnlig patient och manlig läkare? Den förra betecknas i drömanalysen som ett komposit, alltså en förtätning av flera kvinnliga patienter, medan läkaren flankeras av en grupp manliga kollegor vilka i sin tur på ett liknande sätt är sammansatta personer. De enskilda detaljerna i drömmen – det rör sig om ett lösrückt ord, kluster av bilder, bestämda situationer, ja, till och med en kemisk formel – utgör noder genom vilka det fria infallets metod ger upphov till nya serier av data. I det tolkningsarbete Freud genomför av drömmen läses dessa som ett slags rebus vars mening kan

dechiffreras. I praktiken innebär det att nätverket av bilder och ord hela tiden kan föras tillbaka på knutpunkter vilka översätts till en återkommande utsaga. Tolkad som drömmens mening kan den formuleras som en önskan: är patienten – Irma – fortfarande dålig är det inte mitt fel.

Det finns emellertid ett krux här som vi måste förhålla oss till givet vårt syfte att i drömmen utläsa en utsaga om relationen mellan läkare och patient. Freud formulerar som tidigare nämnts en topologi över de mentala processerna i *Drömtydning* som ersätter den samtida neurologins strävan, som Freud till en början delar, att lokalisera det psykiska livet i hjärnans anatomi, med en virtuell modell. Som bekant delar denna in den så kallade psykiska apparaten i tre *system*: mv, fmv och omv. Det första som kan utläsas som medvetandet och liknas vid en skärm utgör ett slags gränssnitt varpå psykisk aktivitet registreras. Här saknas minnes- eller lagringsfunktioner vilka återfinns i de två övriga systemen, varför Freuds begrepp om medvetandet skiljer sig från självmedvetandets filosofi. Inskriptionerna i systemet omv förblir emellertid inte tillgängliga för systemen m och fmv annat än som derivat. Kruxet gäller därmed denna dröms önskan då nämligen teorin säger att varje dröm drivs av en *omedveten* önskeimpuls som når drömmens gränssnitt via derivat i förvanskad form. Utsagan ”är Irma dålig är det fortfarande hennes eget fel” är däremot en tanke drömmaren – vilket framgår av nedteckningen – själv uttryckt, ja, till och med nedtecknat kvällen före drömmen. Den omedvetna önskeimpulsen förblir en hemlighet vilket givit upphov till en mängd tolkningar. Därmed uppmuntras föreställningen om en inneboende mening som överflödet av utsagor kan hänföras till som deras sanning: under det betecknande döljer sig detta enda betecknade då, en första och yttersta mening som, med Michel Foucaults formulering, ”döljer sig under det som syns och dubblar

det i hemlighet”.⁷ Ett av de mest utarbetade exemplen på det ger Didier Anzieu som i sin monografi över Freuds självanalys ägnat drömmen en sådan tolkning där det av Freud senare utarbetade Oidipuskomplexet blir den totalitet myllret av utsagor hänförs till. I detta tolkningsarbete spelar den tidigare nämnda kemiska formeln som förekommer i drömmen in. Denna formel, som utskrivet får en triadisk form, är den ena av drömmens två intensiva punkter, den fantasmatiska beskrivningen av Irmas kropp, den andra. I det följande kommer en annan analys att få betydelse, nämligen Jacques Lacans, som finns återgiven i det andra seminariet. I denna får den kemiska formeln en funktion som knyter analysen till vårt syfte att se patriarkatet nedlagt i de mentala processerna vilket ger denna en strukturell form.

Drömmen drivs av derivat av en omedveten önskan, när Freud skriver in den i det förmedvetna systemet väcks föreställningen om en hemlighet. Först när vi avhåller oss från att tolka den hermeneutiskt kan drömmens registrering av relationen mellan läkare och patient säga oss något om psykoanalysens härkomst i det samtida patriarkatet.

DRÖMMEN OM IRMAS INJEKTIONER

Drömmen om Irmas injektioner inleder det andra kapitlet i *Drömtydning* och följer på en första beskrivning av metoden som Freud håller för den första vetenskapliga ansatsen att omvandla drömmandets absurditeter till meningsbärande element. I den tyska utgåvan uppstår återgivningen och analysen av drömmen 15 sidor i en formellt intrikat framställning. Först återges drömmen som helhet i ett kursiverat stycke, därefter klipper Freud så att säga upp texten och låter varje fragment följas av utläggningar styrda av det fria infallets metod, det vill säga de görs till föremål för öppna associationer vilka bildar liksom en serie data.

Drömmen har tillskrivits ett slags dramatisk karaktär, och faktum är att Freud själv gör

den till något av en nyckel. I boken placeras den i början av andra kapitlet som en mäktig men labyrinthisk ingång till de analyser som ska följa. I ett ofta citerat brev till vännen Wilhelm Fliess, som, ska det visa sig i de associationer som vecklas ut kring drömbilderna, döljer sig bland klustret av manliga kollegor, föreslår han skämtsamt att det utanför huset i Bellevue ska resas ett plakat: här avslöjade den 24 juli 1895 dr. Sigmund Freud ”drömmens hemlighet”.⁸ Ett senare brev till samma adressat ger i mörkare tonläge en aning om arbetets natur sådant han föreställer sig det. Problemet som uppstår honom kollapsar i ett ”intellektuellt helvete” där skikt efter skikt lossas och till sist, som om hela universum var animerat av pulserande och glimrande rörelser, syns ”konturerna av en Lucifer-Amor” i mörkrets hjärta.⁹ Lacan har, i sin analys av drömmen som vi ska få anledning att återkomma till, tagit detta yttrande till intyg på att Freud vid den här tiden levde i en atmosfär av oro, i en känsla av att vara nära ett farligt avslöjande.¹⁰

Låt oss nu se till drömmens element, materialet för Freuds analys. Bakgrunden är denna. Under sommaren hade Freud tagit en ung kvinna som stod hans familj nära i en kortare analys. Behandlingen tycktes ha lindrat den ångest kvinnan lidit av men inte hennes kroppsliga symtom. I efterhand noterar han svårigheterna med att arbeta analytiskt med en nära bekant: det personliga intresset är större, läkarens auktoritet däremot försvagad.¹¹ Efter att ha hört en förebrående ton från en kollega som mött den unga kvinnan nedtecknar han kvällen före den aktuella drömmen sjukdomshistorien i syfte att i ett slags självförsvar överlämna den till en då i kretsen tongivande läkare. Möjligen ger han sig själv innan sänggåendet också en dos av kokain.¹² Hur det än är med den saken bildar alla dessa element material för den dröm som kommer till honom under morgontimmarna och som han omedelbart vid uppvaknandet skriver ned.

Materialets data kretsar kring kvinnliga patienter och manliga läkarkollegor; utsagorna rör sjukdomsbilder, difteri, barnhem, resor i Egypten, smitta, skildringar av läkarundersökningar som inbegriper kanyler och dessa blandas med vinjetter från hemmet, referenser till vänner och tjänstefolk, och inbegriper slutligen rena kemiska formler. I drömmens material sidoordnas ordvitsar och lustigheter med ångestdrivna minnesbilder och dagsaktualiteter. Resultatet är en blandning av professionella angelägenheter, terapeutiska misstag som inbegriper kokain och smutsiga nålar, familjeangelägenheter, sjukdom och rädslan för en älskad dotters död.

I drömmens inledning finns en hall där familjen tar emot gäster, bland dem ”Irma”, den kvinnliga patient Freud behandlat och som han nu omedelbart tar åt sidan förebrående henne för att inte ”godta lösningen”.¹³ ”*Om du fortfarande har ont*”, säger han till henne, ”är det verkligen ditt fel”.¹⁴ Hon svarar med att tala om smärtor i hals, mage och underliv. Hon ser också påfallande blek ut och är egendomligt uppsvullen. Freud som blir osäker på om han inte förbisett någon organisk sjukdom ser henne i halsen. ”*Därvid visar hon sig något motsträvigt, ungefär som en kvinna som har lösgom*.”¹⁵ När hon till sist öppnar munnen ser han ”*till höger en stor vit fläck och på andra ställen [...] krusiga bildningar av samma form som näsmusslorna*”.¹⁶ Han kallar sina manliga kollegor till sig, de ter sig förvånade, en ”är mycket blek, han haltar och är dessutom helt slätrakad”.¹⁷ I varje fall grupperar de sig kring den unga kvinnan. En av dem ”*perkuterar henne utanpå snörlivet och säger: 'Hon har en dämpning nere till vänster.' Han påvisar också ett infiltrerat hudparti uppåt vänstra skuldran*”.¹⁸ Det talas om infektion, om dysenteri och om ett gift som kommer att utsöndras. ”*Vi vet också omedelbart varifrån infektionen härrör*”, heter det.¹⁹ Det är Otto, den kollega som drömmaren dagen innan känt sig förebrädd av, som gett Irma injek-

tionen och "troligen var sprutan inte heller ren". Det rör sig om ett "propylpreparat, propylen –", Freud stammar, "propionsyra –" till sist ser han formeln, "trimetylammin", tryckt i fetstil framför sig.²⁰

Det är denna formel som Lacan betraktar som drömmens andra fixpunkt vilken får karaktären av ett hermetiskt ord nedlagt i det psykiska livet som ett slags formel som utgör närvaron av en symbolisk ordning, på en gång otillgänglig och tvingande. För Lacan innebär denna ordning att en fråga gör sig gällande, påkallad av det tomrum den omedvetna önskeimpulsen lämnat i Freuds analys. "Vad innebär det att tala om ett omedvetet begär? För vem existerar detta begär?"²¹

Freud analyserar sin egen dröm. Således är den del i en under några år genomförd självanalys som påbörjades i samband med faderns död, men det faktum att han därmed analyserar sina egna psykiska processer vittnar också om själva diskursens ordning. Följande läsning tar intryck av Foucaults analys av diskursiva formationer sådan den beskrivs i *Vetandets arkeologi*. Snarare än att söka efter det förmodat underliggande i en text betraktar den utsägelseområdet som vilande helt och hållet på ytan. Det handlar om att utkristallisera en bestämd utsaga för att söka synliggöra "vilka förgreningar i formationernas system som tillåter att lokalisera den, således isolera den i utsagornas allmänna spridning".²² Drömtydningens nätverk av utsagor kommer att korsas av framförallt två formationer: en diskurs om droger samt artikulerandet av ett motstånd mot psykiatriens makt vilket präglade diskursen om hysteri. Här kommer uppmärksamheten att koncentreras till den senare, diskursen om droger kommer endast ägnas en kort reflexion. Det är bekant att referenser till kokain utgör del i materialet till flera av de drömmar som analyseras i *Drömtydning*, det gäller i synnerhet drömmen om Irmas injektioner och den så kallade drömmen om den botaniska monografen. Däremot är det vanskligt att argumen-

tera för någon tydlig teoretisk koppling mellan drogen och drömkonstruktionens process, både vad gäller själva drömarbetet och tolkningen av det. Men på några viktiga punkter tangerar projekten varandra. I ett brev till sin fästmo kallar Freud sitt intresse för kokain ett terapeutiskt experiment.²³ Då handlar det inte endast om att han ordinerade flera av sina patienter kokain och att han kunde observera dess verkan, i synnerhet på den olycklige dr Fleischl och dennes "miserabla tillstånd" under avtändningen från morfin. Faktum är att Freud gjorde "upprepade experiment på sig själv".²⁴ Så som många forskande läkare i sin samtid grundade Freud sina vetenskapliga studier på självexperiment. I fallet kokain blir detta särdeles tydligt, vilket monografen om drogen skriven 1884 visar. Här sammanställer författaren inte bara sin läsning i ämnet, frekvent finner vi anmärkningar som: "jag har observerat mig själv i ett tillstånd", eller "man känner en ökad självkontroll, och känner sig revitaliserad", och vidare "jag har provat den effekten av kokain på mig själv ett dussin gånger".²⁵ Det är alltså på dessa experiment beskrivningarna av drogens effekter grundas, tillstånd vilka karaktäriseras som "frånvaron av depressiva element".²⁶ Howard Markel noterar i en nyutkommen monografi att *Über Coca* skrivs precis vid övergången från registrerandet av reproducerbara, mätbara och experimentellt kontrollerbara observationer till utforskandet av tankar och känslor.²⁷ Med monografen introduceras en litterär persona som kommer att bli återkommande i Sigmunds arbeten: han själv.²⁸ Denna nya persona kan anses förverkliga psykofysikens strävan att behandla tankar och känslor som mätbara storheter; hos Freud ersätts därmed filosofins självmedvetande av ett dynamiskt tänkande i system där föreställningar om intention och idéer om subjektivitetens hemligheter ger vika för analyser av funktioner och inskriptioner i stratifierade system.

Freud tänker sig drömmen, och som sådan får den också sin funktion i det analytiska

arbetet, liksom symptomet, som någonting *sammansatt*, ja, ”ett konglomerat av psykiska element”.²⁹ Det betyder att dess mening varken kan utvinnas genom att tillskriva hela drömmen en bestämd symbolisk betydelse, eller att dess kryptogram kan kodas utifrån en fast nyckel. Istället tillämpas den metod Freud några år tidigare lärt av Breuer för att sedan själv utveckla, metoden en kvinnlig patient givit namnet *talking cure* – det fria infallets metod.³⁰ Genom att betrakta drömmen med en viss distanserad uppmärksamhet, samtidigt som all rationell och kritisk verksamhet överges, kan varje enskild detalj bli utgångspunkt för öppna associationer. Det handlar inte om att tolka drömmen som helhet utan istället ge akt på de enskilda delarna av drömmens innehåll för att på så vis finna varje enskilt ”drömpartis ’bakomliggande tankar’”.³¹ I de nätverk av associationer – hämtade från dagsaktuella händelser och gamla minnespår – som därmed utvecklas, menar sig Freud utläsa en gemensam princip, nämligen att den drivs eller påkallas av en omedveten impuls. ”[Drömmen] är ett fullvärdigt psykiskt fenomen, nämligen en önskeuppfyllelse”.³² Elementen i denna sammansättning är ryckta ur sitt sammanhang. De består av brottstycken av yttranden eller minnesbilder, på samma nivå kan dessutom numeriska tal, namn och yttranden, bilder eller akustiska fenomen sidordnas.³³ Mellan komponenterna skapas i en sekundär bearbetning ett skenbart sammanhang vilket vid tolkningen kommer att lämnas åt sidan för att i den ägna uppmärksamhet åt drömyttrandets ordföreställningar, akustiska och visuella fenomen som tillhörande samma medium.³⁴ Dröminnehållet är alltså givet som ett slags ”bildskrift”, helt enkelt en ”rebus” där det gäller att ”ersätta varje bild med en stavelse eller ett ord som genom någon förbindelse låter sig åskådliggöras genom bilden”.³⁵ På platsen för ett meningslöst nonsens kan psykoanalysen visa drömmaren ett omedvetet av hem-

liga skrivna koder i dennes mentala processer vilka är möjliga att dechiffrera.³⁶ När det väl är gjort framträder *drömtankar* i dröminnehållets ställe. Drömytndning må vara en tolkandets konst men är alltså ingen hermeneutik i ordets egentliga mening.³⁷

Freud tänkte sig drömmen som en sammansättning, ett slags amalgam av psykiska element som till stora delar består av otillgängliga element i det psykiska livet vilka står i förbindelse med drömmarens minnesvärld. Sättet de kommer till uttryck på är analogt med symptomet: det psykiska fenomenet har karaktären av en önskeuppfyllelse. I vårt exempel mynnar Freuds preliminära analys ut i att närvaron av varje element i drömmen motiveras av önskan hos drömmaren att fränskriva sig ansvar för patientens nuvarande tillstånd. Är hon fortfarande dålig är det hennes eget fel.

Drömmen grupperas omkring två motiv, å ena sidan kollegiet av manliga läkare, å den andra den kvinnliga patienten vars kropp blir föremål för deras granskande undersökning. Framställningen av det manliga läkarkollektivet domineras av hierarkier och strävanden där Freuds terapeutiska ambition står i centrum. Den kvinnliga patientens kropp blir föremål för en hel ekonomi kretsande kring penetrerandet av en hemlighet och som ett svar aktiveras ett motstånd. Detta motstånd förstås här utifrån Michel Foucaults analyser av 1800-talsfenomenet hysteri som symptom på relationen mellan psykiatriens makt och de kvinnliga patienterna.

Först har vi den trio av män som grupperar sig kring Irma. I nedteckningen av drömmen betecknas de som Otto, dr. M och Leopold. Relationen männen emellan präglas av konkurrens och hierarkier. Partiet: ”*Min vän Otto står nu hos den sjuka och min vän Leopold undersöker henne och visar på en dämpning nere på vänstra sidan*”, kommenteras av Freud. ”Min vän Leopold är också läkare och släkt med Otto. Eftersom båda är specialister på samma

område, har ödet gjort dem till konkurrenter som man ständigt jämför med varandra”.³⁸ På några ställen tycks en gestalt glida över i en annan. Männén i drömarbetet avslöjas, precis som ”Irma” genom förtättningsmekanismen, som sammansatta personer eller komposit. I serien av associationer som i drömtydningen utvecklas kring ”Irma” blandas i synnerhet två kvinnliga patienter samman eller ställs mot varandra. Biografiskt har de identifierats som Emma Eckstein och Anna Lichtheim. När det kommer till männen handlar det om läkare i det samtida Wien, men även Freuds egen familj figurerar här. Dr M., den dominante läkaren i kretsen som Freud också haft i åtanke när han på kvällen skrivit sjukdomshistorien i syfte att rentvå sig, smälter samman, visar det sig, med Freuds halvbror. ”Jag kommer att tänka på min äldre bror, som är bosatt utomlands. Han är slätrakad och liknar, om jag minns rätt, på det hela taget den dr M. jag såg i drömmen”.³⁹ Lacan kommenterar detta med en hänvisning till den äldre broderns betydelse för förståelsen av Freuds i sin självanalys utarbetade Oidipuskomplex. Denne blev den förmedlande länken, platsen för de aggressiva känslor Freud inte kunde rikta mot den symboliske fadern: dr M. representerar ett ideal konstituerat av den imaginära fadern.⁴⁰ Peter Gay har även fäst uppmärksamhet vid att den person som borde spela den största rollen, Fliess, genom en förskjutning liksom träder åt sidan, diskret förpassas ur drömanalysen som inte heller vidare kommenteras i deras vid den här tiden djuplodande korrespondens. Bakgrunden är dennes olyckliga inspel i behandlingen av Emma Eckstein som vid sidan av kraftig ångest led av kroppsliga symtom, däribland problem med näsgångarna. Fliess genomförde en operation som inte bara misslyckades men till följd av hans slarv även närapå kostade kvinnan livet då han lämnade kvar bindväv i öppningen som sedan syddes igen. Gay menar att nedteckningen av drömanalysen inte endast av

konfidentiella hänsyn till Fliess utelämnar hans betydelse men att hela drömmen är ett intrikat scenario som delvis syftar till att rädda en idealiserad bild av honom.⁴¹ Det handlar inte bara om det homosociala nätverket, här anas även ett begär som blir tydligt när drömmens element jämförs med Freuds brev till Fliess. Rivalitet, homosociala band, libidinösa investeringar: klustret av män blir en spelplats för jagets identifikationer.

MOTSTÅND

Föreställningen om ett motstånd återkommer genomgående i drömmen, det kan röra den ”lösning” Freud föreslår Irma, eller själva behandlingen i sig, vilket också får kroppsliga uttryck: Irma talar om smärtor, hon känner sig ”kvävd”, upplever ”liksom en hopsnörning”.⁴² Irmagestalten kommer också att glida över i och jämföras med andra kvinnliga patienter, frågan gäller hela tiden hur väl de tar emot Freuds tolkningar, om de accepterar behandlingen, i drömmen illustrerad av gruppen av män som känner på hennes kropp, tvingar upp hennes mun, äcklas inför de öppningar och hemligheter de där anar. Hon är ”motsträvig”, ”oförstående” som inte accepterar lösningen, i drömmen glider Irma också över i två andra patienter, varvid en ”skulle vara klokare, dvs. hon skulle lättare ge vika för mig”.⁴³ Om Irma i den meningen är en sammansättning, en *Sammelperson*, räcker det inte med att biografiskt återföra denna till patienterna Emma Eckstein och Anna Lichtheim. Vi bör istället dröja vid själva föreställningen om en lösning och det motstånd den väcker. Därmed öppnas texten för hela det komplex som vid sekelskiftet 1900 sedan några decennier utvecklats omkring hysterin, eller närmare bestämt den neurologiska och den sexualiserade kroppen. I det följande ska – med hjälp av Foucaults analys – nedteckningen av drömmen placeras inom den nya riktning detta komplex nu är i färd med att ta, en riktning som, visar det sig, sammanfaller

med psykoanalysens härkomst. Oavsett om vi tänker det som att hypnos ger vika för vad som så småningom kommer att kallas tillstånd av *rêverie*, om drogens direkta verkan på de mentala processerna ersätts av den fria associationen, eller om sexualitetens betydelse erkänns i neurosens etiologi. Detta är vad det handlar om: Freud är i färd att inse motståndets betydelse i den psykoanalytiska situationen.⁴⁴ Drömtydningens utsaga kan begränsas till ett "system av närvaro",⁴⁵ nämligen närvaron av ett motstånd.

Det tidiga 1890-talet är tiden för *Studier i hysteri*. Boken publicerades 1895 och bevarar för eftervärlden några av de kvinnliga patienter Freud arbetade med under namnen Anna O, Emmy von R och Miss Lucy. Det kliniska arbete som dokumenteras utgår från hypnos men kommer att dra upp riktlinjerna för den psykoanalytiska tekniken med dess fria infall, tolkning och genomarbetning. Det vittnar också om det "paradoxala samspelet mellan borgerlighetens instängda kvinnor och den nya medicinen",⁴⁶ i mitten av den era som Karin Johannisson kallat *hysterins guldålder*.⁴⁷ Tio år tidigare hade Freud besökt Charcot på hans berömda klinik Salpêtrière, bländats av hans föreställningar, men också upptäckt, dold som hypnosens "mystiska element", vad han senare skulle utarbeta som psykoanalysens centrala instrument: överföringen.⁴⁸

Vintern 1885/86 studerade Freud hos Charcot i Paris. Han hade få kontakter i staden men blev inbjuden till en av Charcots privata mottagningar. Stärkt med en dos kokain rör han sig bland gästerna hos det etablerade paret.⁴⁹ Lämnad åt sig själv hör han Charcot yttra i förtroende: "Å, alla vet att det handlar om sexualitet".⁵⁰ Charcot syftar på sina hysterikor. Men varför, frågar sig Freud, säger han då inte det om han vet att det förhåller sig så? För faktum är att Charcot inte bara undvek ämnet, han hävdade motsatsen. Foucault ger i sina föreläsningar om psykiatrins makt ett

svar: det är konsekvensen av kruxet att hysterin uppenbarligen var framkallad av läkarnas suggestion och patienternas simulering. För att bli erkänd som en inom medicinens vetenskap fungerande diagnos måste hysterin hållas ren från alla kontingenta element i den mån det var möjligt: det gällde i synnerhet sexualiteten. Det rörde sig alltså inte om några moraliska skrupler. Men med hänsyn till de invändningar som väcktes rörande diagnostiseringens pålitlighet måste den avgränsas från den sexuella kroppen. Patienterna å sin sida, prisgivna som de var åt Charcots ramverk och möjligheten att framkalla denna simulering, svarar med att fylla den med individuella erfarenheter, minnen, sexuella spår. Med Foucault skulle kunna sägas att de återaktualiserar sin sexualitet i hjärtat av den psykiatriska miljön.⁵¹ Sexualiteten skulle alltså förvaltas som den hemlighet Charcot endast kunde medge i förtroende, men som Freud i sin tur skulle inkorporera som kärnan i den teori som beledsagade hans arbete.

"Har jag meddelat dig den stora kliniska hemligheten?" heter det i ett brev till Fliess.⁵² Vad de tidiga fallstudierna antydde var att de förment hysteriska symptomen hade ett sexuellt ursprung. "Hysteri är konsekvensen av en *presexuell skrämsel*", fortsätter han och pekar därmed framåt mot den domän som kommer att vara en dominant i hans metapsykologi, den infantila sexualiteten. Också denna modell söker sin härkomst i den kliniska situation han lärde känna i Paris. Föreställningen om ett formande trauma spelar nämligen en avgörande roll i relationen mellan den psykiatriska makten och patienten. De hysteriska symptomen som Charcots patienter producerade under hypnos behövde ett ramverk, och ett patologiskt sådant. Då kroppen förvisso uttrycker symptom men inte talar, måste en orsak sökas. Vad Charcot behövde, på en etiologisk nivå, var något som förmådde samla de uppvisade fenomenen och knyta dem samman i en rigörös patologi. Lösningen blev en händelse som

gavs funktionen av ett bestämmande trauma, hos Freud kommer den att omformuleras i termer av omedvetna fantasier.

Ser man till hela den sexuella pantomim som patienterna med sina läkare och doktorer levererade är den också ordnad enligt traumats modell. Men som den hela tiden lyfter fram den sexualitet som den rigorösa patologin förnekar, kan Foucault betrakta pantomimen som patienternas, hysterikornas, ”segerskri”.⁵³ Som om hysterikan säger till de omgivande läkarna och doktorerna: ni vill finna en orsak till symptomen, ett trauma som kan patologisera dem och som låter er fungera som läkare. Nåväl, jag ska ge er det, jag ska ge er hela mitt liv, jag ska ge er åter och åter hela min sexuella erfarenhet. Med drömmen om Irmas injektioner befinner vi oss vid slutet av denna maktkamp mellan läkare och patient, eller vid den punkt där den antagit en ny form. För med denna pantomim framträder en, så att säga, annan kropp, en ny kropp, en kropp som inte längre är den neurologiska kropp som kunde göras till föremål för Charcots och läkevetenskapens kliniska blickar och obduktion, det är en sexualiserad kropp. Denna sexualiserade kropp kommer oss till mötes i drömmens fantasmatiske bilder. I bemästrandet av denna kropp kommer så sakta hysterin att förlora i betydelse. Istället framträder den medicinska vetenskapens, psykiatris och också den framtida psykoanalysens investering i sexualiteten. Den är den investering vi ser framställd i drömmen om Irmas injektioner, i klustret av män grupperade kring den kvinnliga kroppen som antar fantasmatiske former. Närheten mellan makten och motståndet är en förutsättning för vad som med tiden kommer att utkristallisera sig som den psykoanalytiska situationen.

Då, under tiden för *Studier i hysteri*, hade Freud blivit övertygad om att hans neurotiska patienters hemligheter var vad hans kollega refererade till som ”secrets d’alcôve”, för individen själv dolda sexuella konflikter.⁵⁴ Hemlig-

hetens innehåll skulle alltså vara en inte erkänd sexuell impuls och de spänningar som uppstår som följd av den.

Om nu psykoanalysens härkomst tycks intrasslad i dessa fenomen, och den dröm vi studerar tycks ta dess komplexa mönster som sitt ämne, kan det vara på sin plats att ett kort ögonblick ägna denna artonhundratalets stora sjukdom uppmärksamhet. Vad händer nämligen om vi tänker att hysterin inte har försvunnit, eller rättare att den aldrig var detta sekels stora sjukdom? Om den istället var, för att använda en medicinsk terminologi, ett syndrom som uppstod på de psykiatriska anstalterna. Det handlar om, som Foucault ser det, själva processen med vilken patienter sökte undkomma psykiatrisk makt.⁵⁵ Här är kontexten att söka för det motstånd som tematiseras i drömarbetet. På så sätt är drömtydningens lappverk av utsagor del i ett anonymt fält vars utformning definierar den plats drömtydningen kan formuleras utifrån.

Ges hysterin upp som det fenomen genom vilket sakernas ordning betraktas träder andra former i förgrunden. Snarare än en bestämd diagnos som i sin tur uppvisar en rad skiftande och svårfångade symptom psykiskt och somatiskt, visar Foucaults analys en relation mellan inte endast dignitärer i ett psykiatriskt system å ena sidan och dess interner å den andra; vi lär också känna en implicit delaktighet mellan patienter inom anstalten och deras skötare, doktorer eller medicinsk personal. Foucault påminner oss om det bekanta förhållandet att Charcot själv praktiskt taget aldrig undersökte någon av dessa hysterikor, att alla hans observationer faktiskt var givna honom av personalen runtom patienterna. Det blir uppenbart att alla de symptom han studerade frammanades av honom själv på basis av hans patienters simulering. Faktum är att simulering utgör nyckel för att förstå komplexet. Så när Foucault snarare än ett patologiskt fenomen vill få oss att se tecken på en kamp, innebär

det att det i hjärtat av det psykiatriska systemet pågår en process av en bestämd art; de processer genom vilka de vansinniga svarade den psykiatriska makten. Med Foucaults ord utgör psykiatrin en makt som undviker att ställa frågan om sanning. Simulering som strategi blir patientens svar på det. Den psykiatriska makten utmanas av internen. Genom att simulera vansinne kan frågan om sanning, som genom de disciplinära systemen efter Pinel och hans samtida åsidosatts, nu återkomma i alla psykiatrins processer. Psykoanalysen tolkas i den kontexten av Foucault, i den mån den syftar till att nå en sanning som döljer sig i symptomet, som psykiatrins ”första stora reträtt”.⁵⁶ Denna reträtt ger villkoren för hur de utsågs som anhopas i drömmen om Irmas injektioner utformas. Vad den disciplinära apparaten tränger bort, frågan om sanning, återkommer i form av ett motstånd som tar plats i själva behandlingens kärna. I denna återkomst spelar också kroppen in, precis som vi sett i detaljerna i drömmen om Irmas injektioner. Så kan det motstånd Freud finner hos sina kvinnliga patienter läsas som del i en diskursiv formation.

DRÖMMENS HEMLIGHET

Föreställningen om en hemlighet är hela tiden verksam i det intellektuella arbetet. Arbetet i sig kretsar ständigt kring ett möjligt avslöjande, i breven gestaltad som en hemlighet som ständigt undgår honom.⁵⁷ Vändningen i det teoretiska arbetet hösten 1897, det som förknippats med övergivandet av förförelseteorin, tillkännages som en hemlighets avslöjande.⁵⁸ Hemligheten verkar som en form varigenom den analytiska teorins framväxt, ja, dess sätt att fungera kan uttryckas. Så vi har å ena sidan sexualiteten som hemligheten om de hysteriska patienterna, å andra sidan en teoretisk process som hela tiden påkallar föreställningen om en hemlighet.

Men vad är en hemlighet? Först och främst relaterar den till ett innehåll, något som av olika skäl anses bäst att dölja eller förklä. I

de exempel vi sett här gällde det sexualiteten, eller rättare, en kvinnas sexualitet. Skälen till att hemligheten måste förbli dold – om de så är skam, att den förnimms som en skatt eller någonting magiskt – är underordnade föreställningen om hemligheten som motsatt dess upptäckt eller avslöjande. Som begrepp är hemligheten oskiljaktig från dess förnimmande och definieras som ett innehåll som döljer sin form men där någonting alltid sipprar ut eller anas i det slutna. Senare ska Freud i essän *Das Unheimliche* (1919) iakttä hur adjektivet – unheimlich – hänger samman med två olika betydelsekretsar vilka står främmande för varandra. Analysen kretsar kring en denotation av ordet heimlich som på en gång hemlik eller hemtam och hemlig. Det betecknar på en gång något som är välbekant och någonting förborgat; helt enkelt vad man inte vill låta andra veta om och därför döljer för dem.⁵⁹ Ordets ambivalens – att det kan sammanfalla med sin motsats – rymmer, om en genetisk relation verkar mellan dessa betydelser, en spänning mellan det kusliga och det hemtama. Men mer än så: Freud skriver att ”allt det är unheimlich som borde förblivit en hemlighet, stannat kvar i det förborgade, men som framträtt”.⁶⁰ Kort sagt hänvisar Freud ordet hemlig till en specifik process, det gäller ”någonting bortträngt som återkommer”.⁶¹ Med det för han tillbaka begreppet till det omedvetnas domän. Så har också det omedvetna tillskrivits den omöjliga uppgiften att själv vara hemlighetens oändliga form.⁶² Ju mer hemligheten görs till en strukturerande form desto tunnare, mer allestädes närvarande är den, desto mer blir dess innehåll omöjligt att förnimma. Därmed kommer hemligheten som fenomen att aktualisera det omedvetna som källan till oändliga tolkningar.

Om hemligheten i den metapsykologiska modellen, som vi såg, förutsätter bortträngningsprocessen, aktualiserar dess närvaro i kliniken ett spel mellan att avslöja och dölja vilket kan anta formen av ett maktspel. En av Freuds

tidiga fallstudier, *Brottstycke ur en hysterianalys (Dora)*, illustrerar detta med önskvärd tydlighet, exemplen är flera. Året är 1901. På ett ställe beskrivs hur Dora tar fram och döljer ett brev i väntrummet, vilket Freud tolkar som att hon gäcker honom då dess innehåll vid närmare påseende visar sig banalt och ovidkommande för analysen. ”Jag menar att hon bara ville leka ’hemlighet’ med mig och antydde att hon nu lät läkaren beröva henne hemligheten”.⁶³ Detta berövande präglar delvis och ger form åt denna avbrutna analys i vilken Freuds arbete stundtals tycks underställt ett ihärdigt begär att lära känna ”ett inre, men ännu förborgat sammanhang”.⁶⁴ Därmed kommer situationen att aktualisera och ge ny riktning åt en äldre praktik, analysen kommer att gälla för en ”bekän-nelse” där hela personen kan bli föremål för en inträngande blick, ett granskande sinne. ”Den som har ögon att se med och öron att höra med kommer att bli övertygad om att de dödliga inte kan dölja en hemlighet. Den som tiger med läpparna den skvallrar med fingertopparna; hemligheten tränger ut ur alla porer och förräder honom. Och därför går det mycket väl att lösa uppgiften att medvetandegöra det som är mest fördolt i själen”.⁶⁵ I fallet Dora blir denna hemlighet avslöjad som könet och ”vad hon skulle vilja göra med det”.⁶⁶ Därmed anas hur det psykoanalytiska projektet tar del i de moderna samhällenas ständiga förmerande av ett tal om könet i syfte att ”göra det till hemligheten, till den allsmåktiga orsaken, till den dolda meningen”.⁶⁷ Underordnad denna vilja att veta blir nämligen hemligheten ett socialt fenomen, en kollektiv historia, där en hel kulturs predikament, så att säga, investeras i en flickas hemlighet. Hemligheten och spelet med den är således investerade i den sexualiserade kropp som vi tidigare såg ersätta den neurologiska kroppen som föremål för läkevetenskapens och psykiatrins makt.

På vilka sätt och längs vilka vägar kommer nu hemligheten oss till möte i den dröm vi stu-

derat? Hur sätter Freuds analys av drömmen föreställningen om en hemlighet i spel? Till en början menar ju Freud att han med denna dröm avslöjat ”drömmens hemlighet”, som det hette i brevet till Fliess. Tolkningen rymmer irrgångar som öppnas och sluts. Han hejdar sig. ”Fortsättningen är dunkel för mig, och jag är, uppriktigt sagt, inte benägen till vidare fördjupning”.⁶⁸ Där finns naturligtvis ”luckor” i tolkningen, och att dröja vid den skulle med nödvändighet, heter det, frambringa ”nya gåtor”.⁶⁹

Lacan placerar drömmens bilder i, vad han kallar, det imaginära registret. Till detta hör bilden av kvinnokroppen – porös, med sina öppningar på en gång skrämmande och lockande, – så väl som drömmens imaginära fadersfigurer. Klustret av män, vars identiteter förtätas och förskjuts, befinner sig alltså på samma nivå. Bägge motiv som jag i inledningen av analysen ringade in har så här långt kommit oss till mötes som derivat av omedvetna processer i det imaginära. Men klustret av män är också en ”strukturerad mängd”:⁷⁰ i drömmens andra intensitet kommer dess formel drömmaren till mötes. De kemiska preparaten som rörliga systematiska organisationer, ”propylpreparat, propylen –”, som vidare kan bli ”propionsyra –” ger till sist vika för en formel, trimetylaminiets formel, tryckt i fetstil. I skriften form antar den utseendet av till varandra länkade triader eller trianguleringar.

På platsen för *Irma* möter vi en fantasmastisk kropp i drömmen. Den har egendomliga öppningar och fält, den tycks föränderlig och löst sammansatt, förekomsten av en lösгом suggererar det senare. I det imaginära sönderplockas bilden av kroppen uppfattad som helhet. Vi skulle kunna säga att drömmen således närmar sig det kusliga, *das Unheimliche*. Det förfärliga öppnandet av munnen, den ångestdrivna bilden blir ett slags framprovocerande av någonting onämnbart. När munnen öppnas ses ”till höger en stor vit fläck och på andra

ställen [...] krusiga bildningar av samma form som näsmusslorna”. Det är, enligt Lacan, ett Medusahuvud på platsen för det reala; en bild där död och sjukdom smälter samman i en uppslukande mun: som om drömmen här kondenserade en skräck för det kvinnliga könsorganet.⁷¹ Det är den punkt i vilken drömmarens sökande, liksom Freuds i det vakna livets, till sist förlorar sig: hans ambitioner, önskan att lyckas, närhet och konkurrensen till det manliga nätverket, de smutsiga nålarna, döljandet och förtigandet av misslyckade operationer,

drogens offer. Denna bild som är den första av drömmens två mest tydliga intensiteter, är ”ängestens objekt par excellence”.⁷²

De imaginära objekten knyter drömmaren till en bestämd ordning. Den kommer honom till mötes som en kryptisk formel: vi märker den endast som ett hermetiskt ord nedtecknat på ett språk som inte är avfattat på något läsbart alfabet.⁷³ Drömmens hemlighet är närvaron av patriarkatet i formen av denna symboliska ordning som i sig aldrig blir föremål för tolkning.

1. Sigmund Freud, *Drömtydning, Samlade skrifter* Band II, övers. John Landquist, Stockholm: Natur och kultur, 1996, s 134–148.
2. Sigmund Freud, *Metapsykologi. Samlade skrifter* Band IX, övers. Eva Backelin, Mia Engvén, Ingrid Wikén Bonde och Clarence Crafoord, Stockholm: Natur och kultur, 2003, s. 432. Sigmund Freud, *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*. Bd 17, *Schriften aus dem Nachlass*, London: Imago publ., 1941, s. 108: ”Die Zukunft mag uns lehren, mit besonderen chemischen Stoffen die Energiemengen und deren Verteilungen im seelischen Apparat direkt zu beeinflussen”. Formuleringen från ”Psykoanalysens huvudlinjer” (1940) upprepar ansatsen i det 1895 anlagda ”Utkast till en psykologi” [”Entwurf einer Psychologie”, i Sigmund Freud, *Aus den Anfängen der Psychoanalyse: Briefe an Wilhelm Fliess: Abhandlungen und Notizen aus den Jahren 1887–1902*, Imago, London, 1950]. Se också Peter Gay, *Freud. A Life for Our Time*, New York/London: W. W. Norton & Company, 1998, s. 79. Föreställningen om den ”organiska grund” som metapsykologins antagande vilar på löper genom Freuds arbeten (s. 81). Likt en naturvetenskap handlar psykoanalysens teoretiska anspråk om att kartlägga de ”fysiska eller somatiska processer som beledsagar de psykiska”, vilket diskursivt binder den till den samtida psykofysiken. Se Friedrich Kittler, *Nedskrivningssystem 1800 1900*, övers. Tommy Andersson, Göteborg: Glänta produktion, 2012, s. 399.
3. Didier Anzieu, *Freud's Self-analysis*, London: Hogarth, 1986.
4. Brev från Sigmund Freud till Wilhelm Fliess, den 6 augusti 1899, i *Briefe an Wilhelm Fliess 1887–1904*, Ungekürzte Ausgabe, Frankfurt am Main: Fischer, 1986, s. 400: ”mein Traum-muster mit seinen Sonerbarkeiten, Details, Indiskrationen, schlechten Witzen”.
5. Abigail Gillman, *Viennese Jewish Modernism. Freud, Hofmannsthal, Beer-Hofmann, and Schnitzler*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2009.
6. Kate Millett, *Sexual Politics*, Urbana: University of Illinois Press, 2000 [1970], s. 25ff.
7. Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris: Gallimard, 1969, s. 155: ”puisqu'il se cache sous ce qui apparaît et que secrètement il le dédouble”.
8. Brev från Freud till Fliess, den 12 juni 1900, Freud 1986, s. 458: ”das Geheimnis des Traumes”.
9. Brev från Freud till Fliess, den 10 juli 1900, Freud 1986, s. 463: ”eine intellektuelle Hölle, eine Schicht hinter der anderen; im dunkelsten Kern die Umriss von Luzifer-Amor sichtbar”.
10. Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan*, i Jacques-Alain Miller (red.), *Book II. The*

- Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis 1854–1955*, übers. Sylvana Tomaselli, W. W. Norton & Company: New York/London, 1988, s. 162.
11. Freud 1996, s. 134.
 12. Howard Markel, *An Anatomy of Addiction. Sigmund Freud, William Halsted, and the Miracle Drug Cocaine*, New York: Pantheon Books, 2011, s. 179 & Gay 1998, s. 42–45.
 13. Freud 1996, s. 135. Sigmund Freud, *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Bd 2/3, Die Traumdeutung. Über den Traum*, Imago publ.: London, 1948 [1942]: "die 'Lösung' noch nicht akzeptiert".
 14. Ibid.: "Wenn du noch Schmerzen hast so ist es wirklich nur deine Schuld".
 15. Ibid.: "Dabei zeigt sie etwas Sträuben wie die Frauen, die ein künstliches Gebiss tragen."
 16. Ibid.: "rechtseinen grossen Fleck [...] merkwürdigen krausen Gebilden, die offenbar den Nasenmuscheln nachgebildet sind".
 17. Ibid.: "ist sehr bleich, hinkt, Kinn bartlos".
 18. Ibid.: "perkutierte sie über dem Leibchen und sagt: 'Sie hat eine Dämpfung links unter.' Weist auf eine infiltrierte Hautpartie an der linken Schulter hin".
 19. Ibid.: "Wir wissen auch unmittelbar, woher die Infektion rührt".
 20. Ibid.: "Wahrscheinlich war auch die Spritze nicht rein"; "Propylpräparat, Propylen ...", "Propionsäure ...", "Trimethylamin".
 21. Lacan 1988, s. 151.
 22. Foucault, 1969, s. 157: "quels embranchements dans le système des formations permettent de repérer sa localisation, comment il s'isole dans la dispersion générale des énoncés".
 23. Freud i brev 21 april 1884, i Sigmund Freud, *On Cocaine*, London: Hesperus Press Limited, 2011, s. 3. Se även Sigmund Freud, *Cocaine papers*, Anna Freud & Robert Byck (red.) New York: Stonehill, 1974.
 24. Freud 2011, s. 4 & s. 20.
 25. Ibid., s. 23.
 26. Ibid.
 27. Freud 1974, "Über coca" (1884), s. 47–73.
 28. Markel 2011, s. 83.
 29. Freud 1996, s. 132. Freud 1948, s. 108: "ein Konglomerat von psychischen Bildungen".
 30. Sigmund Freud och Josef Breuer, *Studier i hysteri*, übers. Lars W. Freij, Stockholm: Natur och kultur, 1995, s. 53.
 31. Freud 1996, s. 132. Freud 1948, s. 108: "'Hun-tergedanken' dieser Traumpartie".
 32. Freud 1996, s. 149. Freud 1948, s. 127: "ein vollgültiges psychisches Phänomen, und zwar ein Wunscherfüllung".
 33. Freud 1996, s. 386. Freud 1948, s. 421.
 34. Freud 1996, s. 385. Freud 1948, s. 412.
 35. Freud 1996, s. 272f. Freud, 1948, s. 283f.: "Bilderschrift", "Rebus", "jedes Bild durch eine Silbe oder ein Wort zu ersetzen, das nach irgendwelcher Beziehung durch das Bild darstellbar ist".
 36. Kittler 2012, s. 394.
 37. Jean Laplanche, *Essays On Otherness*, übers. & red. John Fletcher, London/New York: Routledge, 1999, s. 112.
 38. Freud 1996, s. 140. Freud 1948, s. 117: "Freund Otto steht jetzt bei der Kranken und Freund Leopold untersucht sie und weist eine Dämpfung links unten nach. Freund Leopold ist gleichfalls Arzt, ein Verwandter von Otto. Das Schicksal har die beiden, da sie dieselbe Spezialität ausüben, zu Konkurrenten gemacht, die man beständig miteinander vergleicht".
 39. Freud 1996, 140. Freud 1948, s. 117: "Es fällt mir mein im Auslande lebender älterer Bruder ein, der das Kinn rasiert trägt und dem, wenn ich mich recht erinnere, der M. des Traumes im ganzen ähnlich sah".
 40. Lacan 1988, s. 156.
 41. Gay 1998, s. 82.
 42. Freud 1996, s. 137. Freud 1948, s. 113: "es schnürt sie zusammen", "Schnüren in der Kehle".
 43. Freud 1996, s. 139. Freud 1948, s. 115: "Sie sträubt sich", "unklug", "wäre klüger, würde also eher nachgeben".
 44. Gay 1998, s. 71.
 45. Foucault 1969, s. 156: "un système limité de présences".
 46. Breuer och Freud 1995, s. 8.
 47. Karin Johannisson, *Den mörka kontinenten. Kvinnan, medicinen och fin-de-siècle*, Stockholm: Norstedts, 1994.
 48. Gay 1998, s. 50.

49. Freud 2011, s. 66.
50. Michel Foucault, *Le pouvoir psychiatrique. Cours au Collège de France (1973–1974)*, Paris: Gallimard Seuil, 2003, s. 323: "Oh! L'hystérie, tout le monde sait bien que c'est de sexualité qu'il s'agit"]. Se även Gay 1998, s. 92.
51. Foucault 2003, s. 32.
52. Brev från Freud till Fliess, den 15 oktober 1895. Freud 1986, s. 147: "Hab ich Dir das grosse klinische Geheimnis schon mündlich oder schriftlich mitgeteilt?"
53. Foucault 2003, s. 324: "le cri de victoire".
54. Gay 1998, s. 70.
55. Foucault 2003, s. 136.
56. Ibid., s. 137: "le premier grand recul".
57. Brev från Freud till Fliess, den 15 oktober 1895. Freud, 1986, s. 147: "Ich war zwei Wochen lang im Schreibfieber, glaubte das Geheimnis schon zu haben, jetzt weiss Ich, ich hab'es noch nicht".
58. Brev från Freud till Fliess, den 21 september 1897. Freud 1986, s. 283–286; se även Gay 1998, s. 94.
59. Sigmund Freud, *Konst och litteratur*, övers. Ingrid Wikén Bonde, Clarence Crafoord & Lars Sjögren, Natur och kultur, Stockholm, 2009 [2007], s. 326. Sigmund Freud, *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Bd 12, Werke aus den Jahren 1917–1920*, London: Imago publ., 1955 [1947], s. 234: "versteckt, verborgen gehalten, so dass man Andre nicht davon oder daurm wissen lassen".
60. Freud 2009, s. 328. Freud 1955, s. 236: "Unheimlich sei alles, was ein Geheimnis, im Verborgenen bleiben sollte und hervorgetreten ist".
61. Freud 2009, s. 342. Freud 1955, s. 254: "etwas wiederkehrendes Verdrängtes".
62. Gilles Deleuze & Felix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1980, s. 351.
63. Sigmund Freud, *Fallstudier*, red. Andrzej Werbart, övers. Ingrid Wikén Bonde & Lars W. Freij, Stockholm: Natur och kultur, 2000, s. 124. Sigmund Freud, *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Bd 5, Werke aus den Jahren 1904–1905*, London: Imago publ., 1942, s. 241: "Ich meine, sie wollte mir nur 'Geheimnis' vorspielen und andeuten, dass sie sich jetzt ihr Geheimnis vom Arzt entreissen lasse".
64. Freud 2000, s. 90. Freud 1955, s. 198: "ein innerer, aber noch verborgener Zusammenhang".
65. Freud 2000, s. 123. Freud 1955, s. 240: "Wer Augen hat zu sehen und Ohren zu hören, überzeugt sich, dass die Sterblichen kein Geheimnis verbergen können. Wessen Lippen schweigen, der schwätzt mit den Fingerspitzen; aus Allen Poren dringt ihm der Verrat".
66. Freud 2000, s. 123. Freud 1955, s. 239f.: "was sie damit tun möchte, die der Masturbation".
67. Michel Foucault, *Sexualitetens historia. Bd 1, Viljan att veta*, övers. Britta Gröndahl, Göteborg: Daidalos, 2002, s. 93. Michel Foucault, *Histoire de la sexualité 1. La volonté de savoir*, Paris: Gallimard, 1976, s. 93: "Signification générale, secret universel, cause omniprésente".
68. Freud 1996, s. 141. Freud 1948, s. 118: "Das Weitere ist mir dunkel, ich habe, offen gesagt, keine Neigung, mich hier tiefer einzulassen".
69. Freud 1996, s. 147. Freud 1948, s. 126: "Ich will nicht behaupten, dass ich den Sinn dieses Traumes vollständig aufgedeckt habe, dass seine Deutung eine lückenlose ist", "neue Rätsel erörtern".
70. Lacan 1988, s. 160.
71. Ibid., s. 164.
72. Ibid.
73. Ibid., s. 170.

SUMMARY

Irma's Injections. Psychiatric Power and Female Resistance in Patriarchal Vienna 1900

Die Traumdeutung (1900) contains the first dream that Sigmund Freud devoted a full analysis to, using the new method of dream interpretation. In the psychoanalytic tradition it is known as the dream of Irma's injections. In this article I propose a reading of the dream as a vignette from the turn of the century medical environment characterized by a patriarchal order, that is expressed through the relationship between a female patient and male physicians. Freud presents the dream as containing a secret, which has given rise to a variety of interpretations. He thus encouraged the notion that there is an intrinsic meaning hidden beneath the signifier, a primary and definitive meaning that is hidden beneath what is written and so doubles it in secret. I argue that it is only when we abstain from a hermeneutic analysis of the dream, that this dream record of the relationship between doctor and patient can tell us something about the origin of psychoanalysis in contemporary patriarchy. The interpretative framework is the male social network, which in the dream is permeated by desire and depicted in the form of rivalry, male social ties and libidinal investment. The future investment in sexuality by medical science, psychiatry and psychoanalysis appears in the dream through the cluster of men grouped around Irma whose body adopts phantasmatic forms. The female patient's resistance to psychiatric and medical power thereby becomes a crucial component of psychoanalytic theory and method, initially formulated as a penetration of secrets.

Keywords: dream interpretation, psychoanalysis, psychiatry, Sigmund Freud, modernism, patriarchal order, male social network, literature and psychoanalysis

”MÄN KAN INTE VÅLDTAS”?

Märta Tikkanen, Stieg Larsson och heteronormativitetens gränser

Enligt den logik som innebär att aktuella maktbaser konnoteras som manliga, konstrueras våldtäktsförövaren generellt som man, medan offret tar kvinnlig gestalt.¹ Detta konventionella manuskript, dessutom baserat på den heterosexuella norm där manlig sexualitet är aktiv och den kvinnliga är passiv, ligger ännu till grund för dagens rättsliga hantering av våldtäkt.² Det ligger också till grund för kulturella representationer av våldtäktsscenarioer, alltsedan de grekiska gudasagorna. Jag vill här söka problematisera dessa närmast slentrianmässiga framställningar genom att studera hur istället normbrott gestaltats i form av att kvinnor våldtar män, och se vad det i förlängningen kan få för teoretiska konsekvenser.

Jag har valt att fokusera på två litterära skildringar som publicerats med trettio års mellanrum, nämligen Märta Tikkanens feministiska klassiker *Män kan inte våldtas* från 1975 och Stieg Larssons bästsäljande deckare *Män som hatar kvinnor* från 2005.³ Hämndmotivet är gemensamt för dessa båda romaner, eftersom kvinnornas våldtäktsoffer utgörs av den man som tidigare agerat deras förövare. Motivet, som aktualiserades på 1990-talet genom filmer som *Thelma & Louise* eller romaner som *Dirty Weekend*, har gamla anor även om hämnden inte alltid innefattar våldtäkt. Redan Ovidius

gestaltade till exempel i sina *Metamorfoser* den våldtagna Philomelas hämnd där förövaren luras att äta sin mördade och tillagade son, och inom modern populärkultur är de skjutglada offren i rape-revengefilmer ett inslag i en etablerad genre åtminstone sedan 1970-talet.⁴ Jag återkommer till bland annat detta i romananalyserna, men vill inledningsvis fundera kring möjligheten att teoretisera kring våldtäkt utan att läsas av heteronormativa gränsdragningar.

HETERONORMATIVITETENS GRÄNSER

Att teoretisera kring sexuellt våld har sedan Susan Brownmillers moderna klassiker *Against Our Will. Men, Women and Rape* (1975) inneburit ett antagande om att mäns våldtäkt av kvinnor är en integrerad del av den patriarkala maktstrukturen. Men hur ska då kvinnors våldtäkt av män förklaras teoretiskt? Bli dessa kvinnliga förövare delaktiga i det patriarkala förtryck som i förlängningen implicerar sexuella våldshandlingar, och bör de därför definieras som ”män”? Eller kan denna teoretiska modell kompliceras genom en problematisering av dess implicita heterosexualisering?

Ett nytt sätt att teoretisera kring våldtäkt skulle kunna innebära att vända intresset mot män – men inte i den mening som tidigare forskare har gjort, det vill säga att fokusera på

förövaren snarare än på offret så som exempelvis Joanna Burke menar när hon skriver att "writers and academics must turn their focus to men, the crisis of masculinity and the social factors that create rapists in the first place."⁵ Självklart är det nödvändigt att studera och söka motverka möjliga orsaker till att män våldtar kvinnor, men jag tycker också att det är viktigt att bryta med en endimensionell könad offer- och förövarposition när våldtäkt ska teoretiseras på nya sätt. Att då vända blicken mot män innebär ett studium av maskulinitetens konstruktion i en vidare mening.

Teorier om maskulinitet har tidigare främst undersökt dess homosociala konstruktion, det vill säga män i relation till andra män och maskuliniteter, snarare än att studera det även i ett heterosocialt samspel med kvinnor och femininiteter. I syfte att nyansera bilden av att det i så fall är en enda sorts maskulinitet som alltid överordnas (ett slags) femininitet har Raewyn Connells teori om hegemonisk maskulinitet vunnit stort genomslag på fältet. Hegemonisk maskulinitet definieras som att

the configuration of gender practice which embodies the currently accepted answer to the problem of the legitimacy of patriarchy [...] guarantees (or is taken to guarantee) the dominant position of men and the subordination of women.⁶

Men vidare visar Connell att denna patriarkala överordning i sin tur förutsätter att även män är hierarkiskt indelade och att några mäns överordning är baserad på andra mäns underordning, vilket i förlängningen innebär att även kvinnors partiella överordning baseras på andra mäns – och kvinnors – underordning.

I Sverige har begreppet omanlighet använts för att utveckla Connells teori, och det kan användas både som ännu ett sätt att dekonstruera maskuliniteter och som ett sätt att förstå hur maskulinitetsnormer reproduceras, eftersom

begreppet syftar till att definiera vad som vid en given tid och plats bryter mot dem.⁷ Men trots allt har kopplingen mellan män och maskulinitet sällan ifrågasatts. Efter Judith Halberstams inflytelserika studie *Female Masculinity* från 1998 har några försök gjorts att frikoppla maskulinitet från män. I Sverige, exempelvis, har Marie Nordberg prövat att använda begreppen "kvinnlig maskulinitet" och "manlig femininitet", för att undersöka om begreppen kunde hjälpa till att dekonstruera länken mellan män och maskulinitet och kvinnor och femininitet. Nordberg drar dock slutsatsen att användandet av begreppen riskerar att cementera konventionella definitioner av vad femininitet eller maskulinitet kan tänkas innebära i termer av egenskaper och uppträdande.⁸ Och visst, det är helt klart så som även Judith Butler påpekar, att

[g]enus kan göras mångtydigt utan att alls rubba eller omorientera den normativa sexualiteten. Ibland kan denna mångtydighet verka just genom att tygla eller avleda icke-normativa sexuella praktiker, och då förblir den normativa heterosexualiteten orubbad.⁹

Men å andra sidan kan det trots allt vara värt att försöka, påpekar den av Halberstam inspirerade Jean Bobby Noble, och i synnerhet kan just studier av kvinnors maskulinitet blottlägga heteronormativa gränser och begränsningar:

When pressure is placed on the fault line between masculinities, what is exposed in the fissure are the limitations of heteronormative (read: binaristic) configurations of gender, embodiment, and identities.¹⁰

Genom att i det följande analysera och problematisera hur kvinnors (och mäns) maskulinitet och normbrytande sexualitet gestaltas i två romaner på svenska vill jag i förlängningen väcka frågan om heteronormativitetens gränser, men

i relation till en möjlig nyteoretisering av våldtäkt. Det vill säga, "förblir den normativa heterosexualiteten orubbad" så som Butler varnar för, eller avslöjas istället heteronormativitetens begränsningar, som Noble menar, i romanernas gestaltning av hur kvinnor och män både våldtar och våldtas? Och kan detta, i sin tur, rentav förskjuta gränserna?

När de kvinnliga romangestalterna hämnas på sina manliga förövare genom att ge igen med samma mynt, så är frågan också hur denna upprepning ska uppfattas. Teoretiska begrepp som "iterabilitet" och "performativitet" har tagit fasta på upprepningen som meningsförskjutning; Jacques Derridas iterabilitet betecknar det språkliga uttryckets logik i termer av att förbinda "upprepning med förändring", medan Judith Butlers performativitetsbegrepp belyser hur genuskonstruktioner endast existerar i sin egen iscensättning och därför ständigt förändras.¹¹ Den feministiska filosofen Luce Irigaray använder för sin del begreppet "mimesis", vilket hon definierar som ett sätt för kvinnor att imitera och "försöka återfinna den plats där hon exploateras av [den patriarkala] diskursen, men utan att låta sig reduceras till denna", medan en postkolonial teoretiker som Homi Bhabha talar om den imitationens "mimicry" som inträffar när den koloniserade anammar den koloniserandes uttryck.¹² Det gemensamma i dessa olika försök att teoretisera upprepning består i att se den som *skillnad*, och inte som likhet. Upprepningen och imitationen kan som sådan aldrig bli *likadan*, i synnerhet som originalet knappast heller kan betraktas som någon fast och ursprunglig grund. I upprepningens skillnad ligger en möjlighet till aktivt motstånd mot makten, enligt teoretiker som Irigaray ovan, men som härmning kan den även betyda passiv underkastelse i form av de koloniserade svartas "vita masker" som Frantz Fanon menade i *Svart hud, vita masker*. Idag torde dock de flesta vara överens om upprepningens ambivalens, vilken

kan rymma både motstånd och underkastelse. Hur denna ambivalens gestaltas i just *Män kan inte våldtas* och *Män som hatar kvinnor* ska jag nu undersöka närmare genom att studera de kvinnliga huvudpersonernas upprepning av den manliga våldtäktsförövarens akt.

MÄN KAN INTE VÅLDTAS

Märta Tikkanens roman från 1975 har översatts till flera språk och filmatiserats och anses numera vara en feministisk klassiker, men den är hittills i princip obeforskad. När den gavs ut väckte den stormande kritik, och Tikkanens stora genombrott kom egentligen inte förrän med hennes påföljande bok, diktsamlingen *Århundradets kärlekssaga* (1978), som kritiskt gestaltar ett äktenskap – dock utan att i grunden problematisera heterosexualiseringens och könsstereotypiseringens dåtida konventioner. Men frågan är om *Män kan inte våldtas* ruckar på heteronormativitetens gränser?

Romanen inleds med en presentation av huvudpersonen, Tova Randers, ensamstående bibliotekarie med två tonårspojkar som firar sin fyrtioårsdag med att gå ut på krogen. Där träffar hon en man och går hem med honom. De dricker likör och lyssnar på musik och han talar om sin familj. Men när Tova reser sig för att gå tvingar han tillbaka henne i soffan, "va nu då, ska du börja krångla nu din fan, det blir vi två om" (15). Hon tar det inte riktigt på allvar, men när hon försöker rätta till kjolen som åkt upp vrider han hennes arm bakåt, hon skriker att kvinnor väljer själva om och när de vill och han bara skrattar,

när hon biter slår han en gång till och när hon
klöser vrider han om armen ännu mer än nyss,
hon kvider, faller ner på golvet
fast hon sparkar har hon ingen chans
och plötsligt blir hon rädd.

Tova ger helt enkelt upp sitt motstånd eftersom hon vill leva.

Mannen binder henne vid sängstolparna och beskriver för henne hur han uppfattar hennes kropp; hon tvångsmatas med hans oanständiga ord och förvridna perspektiv om att kvinnor njuter av att bli tvingade. Tova försöker tänka sig bort, hon tänker rasande att hans kuk är den kortaste hon sett, men hon tänker också att hon aldrig hade följt med honom hem om hon varit yngre och inte fyllt fyrtio. Han slår henne igen när hon vägrar slicka av honom likören han hållt över henne och sig själv. Han håller i sig mer likör, somnar och Tova lyckas fly.

Efter våldtäkten känner Tova skräck inför tanken att någon ska få reda på hennes förnedring, "[s]kammen i att bli tvingad. Skammen i att vara den svaga, den som utnyttjas, den som föraktar hatar men som ändå fogar sig" (21). Därför vill hon inte gå till polisen. Samtidigt kan hon inte låtsas som om ingenting har hänt så hon funderar:

Vad skulle Jon göra?

Vad skulle B göra?

Vad skulle Kari ha gjort?

Kort sagt, vad skulle en man göra om han blev kränkt och förnedrad? (23f.)

Tova försöker sätta sig in i hur en man skulle agera genom att tänka på sin före detta man och sina före detta älskare, alltså uteslutande sådana män som hon haft en heterosexuellt intim relation till. Direkt ser hon framför sig hur de, i egenskap av "män", skulle ha reagerat i hennes situation:

Ta saken i egna händer. Hämnas. Släss. Kanske förlora, kanske gå under på kuppen, kanske förgöra både fienden och oskyldiga civila och sej själv. Men släss! (24)

Tova bestämmer sig för att följa denna tänkta maskulinitetsstrategi och förklarar krig mot våldtäktsförövaren. Hon antar alltså själv rollen av heteronormativ "man" som i form av

en okritiskt härmande upprepning tar saken i egna händer och bemöter våld med våld helt enligt det klassiska mönstret av modernitetens självständiga individ, vars utpräglat manliga gestalter – exempelvis cowboy, hemmansägare, soldat – tar sig rätten att gå till attack.

Krigsföringen inleds med rekognosering: Tova går tillbaka till adressen där hon blev våldtagen och ser att våldtäktsmannen heter Martti Wester. Redan vetskapen om hans namn ger henne en känsla av makt, och sedan inleder hon sin kartläggning av hans vanor och rutiner. Plötsligt inser hon också på vilket specifikt sätt hon ska hämnas:

Hon ska inte alls skjuta honom eller skära halsen av honom eller säga av kuken vid roten eller stöta brödkniven i bröstet på honom.

Hon ska våldta honom helt enkelt. Hon ska tvinga honom att förnedra sej som han tvingade henne och som han säkert har tvingat många före henne. (83)

Men vilken typ av man är då denna Martti Wester? Han beskrivs som en skrytsam kvinnokarl utan respekt för andra människor, vare sig män eller kvinnor, vilket blir uppenbart då Tova avlyssnar en monolog han håller för en servitris:

Flickan hör snällt på medan Martti Wester berättar och utlägger. Sitt eget rekord talar han om, hur nära han är att få vara med och representera klubben landet runt. Hur alla tycker hans isättning är perfekt, hur klotet blir en fortsättning på hans muskler, du skulle känna på mina muskler sockerpulla, säger han, det är saker det, och musklerna följer min vilja in i minsta detalj, pang, allt bara faller till höger och vänster, som kvinnorna i min väg, säger han och skrattar självbelåtet, hehehe. (71)

Intressant nog är det bowling som Wester så självbelåtet utövar, en sport som inte är något

för kraftkarlar precis, och dessutom tillhör han i verkligheten inte ens eliten. Men vikten av armmuskler försöker han framhålla och liknelsen mellan kägglorna tillika kvinnorna som faller för honom är han inte sen att dra, vilket visar hur Wester försöker omgestalta sin omanlighet till något virilt. Tova anammar dock hans perspektiv på bowling som något maskulint, återigen närmast som ett slags okritisk härmning, och som ett vidare led i sitt förmanligande tar hon i hemlighet några bowlinglektioner på hans klubb.

Inför den planerade hämndeakten kontakter Tova en advokat för att få reda på den rättsliga påföljden av att våldta en man. Hon vill nämligen anmäla sig själv efteråt i syfte att få massmedial uppmärksamhet. Men det visar sig att män inte kan våldtas, enligt tidens strafflag: "Tvingar någon kvinna till samlag utom äktenskap genom våld eller genom sådant hot som innebär trängande fara, skall dömas för våldtäkt" (20 kap 1 §, 1974). Dessutom kan bara män straffas (trots att förövaren i strafflagen benämns som det genusneutrala "någon") eftersom de nämligen omöjligt kan våldtas av en kvinna, enligt advokaten, för annars handlar det om homosexuellt övervåld. Denna passage, tillsammans med den där Tova påstår att homosexuellt våld finns på fängelser (142), är den enda som ens anspelar på anal penetration i romanen. Advokaten fortsätter:

– En man är inte, ja han är inte skapt så han kan bli våldtagen fru Randers, säger han. Det går helt enkelt inte. Det är omöjligt. Och dessutom, hur ska brottet kunna bevisas? Och under vilka omständigheter är det överhuvudtaget tänkbart att våldta en man? Nej, det har lagen aldrig räknat med. (106)

Våldtäkt är alltså endast tänkbart i form av en mans vaginala penetration av en kvinna, och ombytta roller är sålunda en fysisk omöjlighet. Men Tova tänker ändå att det kanske "äntligen

är dags att byta roller" (107). Och denna mening tror jag är central i vad som kan beskrivas som romanens begreppsliga ram. De heteronormativa könsrollerna Kvinna och Man är så pass tydligt definierade att det åtminstone går att låta dem byta plats i tanken och därmed låta världen bli ett slags *mundus inversus* i stil med Gerd Brantenbergs samtida romanuniversum i *Egalias döttrar* från 1978, där männen bär "pehä", drömmer om att bli självständiga i yrken som "sjökvinnor" och samlar sig under "maskulismens" fana för att bekämpa kvinnornas förtryck av dem.

Syftet med den oppochnedvända könsvärlden i *Män kan inte våldtas* tycks visserligen innebära "att småningom avskrika alla roller" (107) – en abstrakt tanke som dock inte vidare utvecklas. Men i förlängningen hoppas Tova att rollbytet kommer att leda till "att ingenting är otänkbart och ingenting är självklart", så här finns trots allt embryot till en problematisering av den normativa heterosexualiteten. Men inom ramen för romanen är det fortfarande otänkbart med någonting annat än stereotyp vaginala samlag mellan en man och en kvinna – även vid de ombytta rollerna i våldtäktssituationen.

I slutändan nöjer sig romanen med att kritisera tidens könsstereotyper, snarare än heteronormativiteten i sig. Den hegemoniska maskuliniteten problematiseras till exempel genom att Martti Wester ter sig omanlig när han ständigt skryter utan att ha fog för det – som när bowlingen visar sig vara ett oregelbundet tidsfördriv och inte en sport han utövar ens på tävlingsnivå. Den manliga gemenskap han har där verkar endast röra sig kring sexistiskt potensskryt utan verklighetsförankring. Andra män tecknas också i ofördelaktig dager, till exempel agerar Tovas tidigare make ständigt på sin destruktivt infantila tävlingsinstinkt.

Tova lånar en leksakspistol av sönerna, och hon samlar ihop en nylonstrumpa, en luva och ett rep och en tisdagskväll efter arbetet skrider

hon till verket. Martti Wester förstår till slut vem hon är och då tror han att han är

oemotståndlig kantänka, hon fick inte nog
dendär gången, hon har gått och trånat efter
lite underkastelse och lite brutalitet och kanske
drömt om honom alltsen dess, om honom och
hans rep och hans likör (136).

Men med ens viftar Tova med sin pistol och börjar rya om att han inte längre ska kunna tvinga en kvinna utan att själv veta hur det känns,

Att hon ska berätta för honom hur ängest känns
och fasa, hur det är att inte komma loss, att vara
utlämnad på nåd och onåd till nån man inte
litar på, till nån som inte litar på sej själv, som
är farlig i sin osäkerhet. (136)

Martti Wester börjar bli rädd, men försöker plumpvt avvärja hennes pistolhot: ”det finns väl andra vapen som kan få dej att mjukna, kom ska du få smaka” (137). Denne man gestaltas alltså helt utan några försonande drag, vilket för övrigt gäller även den manlige förövaren i Stieg Larssons *Män som hatar kvinnor*. Martti Wester tvingas klä av sig och lägga sig på sängen där Tova binder fast hans armar och ben i sängstolparna. Men han ilsknar till när hon hånar honom för att han är helt slak. Hon inleder den ofördelaktiga beskrivning av hans kropp som liknar den hon tvingades lyssna på, och avslutningsvis meddelar hon vad hon tänker göra. ”Män kan inte våldtas”, säger då Martti Wester, med en exakt upprepning av vad den manliga advokaten tidigare förklarar för Tova.

Tova slår, biter, spottar och piskar sitt offer och till slut lyckas hon få honom till utlösning genom att rida honom. Han gråter och hon ringer polisen. Det slutar med att de ger Martti Wester böter för falskt alarm, för polisen tror inte heller att män kan våldtas och han håller god min i elakt spel. Men när Tova hotar att hela världen ska få veta, ”bowlingklubben först

och främst”, och polisen antyder att han verkar ha problem med potensen eftersom piskor och annat behövs, då blir det fart på honom:

– Hörnu, hörnu, skriker Martti Wester i falsett,
ni ska inte komma hit och förolämpa mej. Ni
kan fråga vemsomhelst vad Martti Wester är för
en kille. Fråga kunderna på klubben, Saku och
Kalle och Svantesson. Fråga Lasse Svantesson,
honom känner ni va, fördetta ordförande för
Twelve Pin i Åbo, trefaldig mästare, dirika för
Tosiatu, känner Jarva, ni kan få fan för dethär
så mycket ni vet om jag talar om det för Svante.
Och han vet ett och annat om vissa och somliga
omgångar med brudarna, så kom inte och
påstå... (164)

I slutändan kommer alltså hela episoden intressant nog att handla om en maktkamp mellan män – mellan Martti Wester och polisen, mellan polisen och bowlingklubben, och mellan bowlingklubben och Martti. Situationens kvinnliga huvudperson bryr sig ingen av de inblandade om, förutom när polisen frågar om Marttis potens. När hon svarar att piska måste till svarar konstapeln med eftertryck: ”Fy fan”. Martti Wester kastar sig då på sängen och gråter av ilska som ett litet barn. Maktkampen har inte utfallit till hans fördel, utan när hans sexualitet ifrågasätts marginaliseras hans maskulinitet gentemot polisernas hegemoniska maskulinitet och han blir omanlig. Men har då Tova tagit över den manliga rollen från honom?

Ja, utifrån en heterosexuell norm har Tova Randers tagit över den ”manligt” aktiva rollen, medan Martti Wester förpassats till den ”kvinnligt” passiva. Denna rollindelning i form av starkare och svagare sexualdrift innefattar även ett visst mått av övervåld från ”mannens” sida eftersom den tydliga över- och underordningen i allmän mening ansågs stimulera både mannen och kvinnan sexuellt. I en populär sexualmanual, vida läst under decennierna

kring mitten av 1900-talet, hävdas ”kvinnans behov att med våld kuvas av mannen”, vilket innebär att ”i vissa ögonblick [kan] verklig eller skenbar brutalitet eller våld ha en gynnsam påverkan”.¹³ Men i detta fall har Tova även utfört en juridiskt definierad våldtäkt, såtillvida att hennes offer gjort motstånd, hotats till liv och lem och försatts i vanmakt.¹⁴ Hon har alltså övertagit några av den hegemoniska maskulinitetens typiska attribut – aktiv sexualitet och maktutövning.

Tovas maskuliniseringsprocess inleds vid romanens vändpunkt, det vill säga när hon inser att hon måste lämna offerrollen och hämnas våldtäkten. I sin analys av den populärkulturella genren av rape-revengefilmer som uppstår på 1970-talet, samma decennium som Tikkanen publicerade *Män kan inte våldtas*, menar Rikke Schubart att nyckelscenen i filmernas narrativa struktur består i huvudpersonens transformering från offer till hämnare, vilken utgör den dramatiska peripetin.¹⁵ Detta gäller också Tova Randers – samt, som vi ska se, Stieg Larssons Lisbeth Salander, som dock till skillnad från Tova transformeras till hämnare ett flertal gånger under Millennium-trilogins gång.

Tovas gradvisa maskulinisering avmaskuliniserar på samma gång Martti Wester, som efterhand framstår som mer och mer omanlig. Hans omanlighet kulminerar efter våldtäkten, som jag tidigare påpekat, då hans sexualitet patologiseras av poliserna. Deras tolkningsföretär och hegemoniska maskulinitet både feminiserar och infantiliserar honom när han till slut ligger på sängen och gråter av skam, uppgivenhet och ilska. Den könskomplementärt patriarkala maktbalansen återställs dock precis vid slutet av våldtäktsepisoden eftersom Tova osynliggörs och palavern endast utspelas mellan männen. Som kvinna befinner hon sig återigen utanför den patriarkala maktsfären.

Dessutom slutar romanen med att Tovas tonårsson förgriper sig på en jämnårig flicka. Detta slut innebär dock, om man läser roma-

nen medhårs, en första ljusning i maktobalansen mellan könen eftersom den egentligen snälla sonen ångrar sig och berättar för sin mamma. Lögnen och förställningen mellan könen är det värsta, tycker Tova, och romanen slutar med orden: ”Upproret har börjat.” Scenen kan som sådan även läsas mot bakgrund av mitt tidigare resonemang om upprepning som förskjutning, vilket eventuellt öppnar för förändring. Men läser man istället slutet mothårs framstår det som en skärande sorglig ironi att Tovas son begår samma typ övergrepp som hon själv har blivit utsatt för, och i denna mening blir upprepningen snarare en reproducering av den hegemoniska maktstrukturen.

MÄN SOM HATAR KVINNOR

Om Tikkanens roman är en feministisk klassiker är Stieg Larssons Millennium-trilogi istället en internationell försäljningssuccé. På senare tid har det också kommit en hel del forskning om den.¹⁶ Det har diskuterats fram och tillbaka huruvida Lisbeth Salander är en feministisk gestalt eller ej, och hon har jämförts både med Pippi Långstrump och med traditionellt manliga action-hjältar. Det har också påpekats att huvudkaraktärerna inte följer heteronormativa begärsstrukturer eftersom den manliga huvudpersonen lever i ett slags *ménage à trois* och Lisbeth Salander har sexuella relationer med både kvinnor och män. Trilogins övergripande budskap har problematiserats utifrån en mängd skilda perspektiv men alla tycks vara tämligen överens om att Larsson försöker kritisera mäns strukturella våld mot kvinnor, både i bas och överbyggnad. Trilogin rör sig från första delens fokus på individuella mäns delaktighet i könsmaktsordningens våldsamma upprätthållande till de andra två delarnas mer institutionaliserat patriarkala våld, inom polisväsendet respektive politiken, men här nöjer jag mig med att studera den första delen.

När läsaren möter Lisbeth Salander första gången är det genom ögonen på den manlige

chefen vid det säkerhetsföretag hon anlitas av. Hon beskrivs av honom som en ”blek och anorektiskt mager flicka med stubinkort hår och piercad näsa och ögonbryn”, tatueringar och svartfärgat hår (40). Hon är tjugofyra år, men ser ut som fjorton, plattbröstad och på håll lik en spinkig pojke. Chefen är bekymrad eftersom hon, enligt honom, inbjuder ”till att bli det perfekta offret för någon som ville henne illa.” (58) Poängen är dock att Lisbeth själv vägrar att se sig som offer, vilket hon genomgående betalar ett högt pris för eftersom hon alltid tvingas slå ur underläge.

Chefen vet inget om Lisbeths bakgrund; han vet exempelvis inte att hon är satt under förmyndarskap och varför. Hon har precis fått en ny förmyndare, advokat Nils Erik Bjurman, som inte är sen att utnyttja sin maktposition. Till skillnad från Tova Randers, vars våldtäktsman var en fysiskt starkare men okänd man, står Lisbeth Salander i fullständig beroendeställning till sin förövare. Bjurman förvaltar hennes pengar och hon måste ha hans godkännande för att få några. Dessutom hotar han med att låta henne återvända till det psykiatriska sjukhuset igen om hon inte går med på hans krav. ”Om du är snäll mot mig kommer jag att vara snäll mot dig”, säger han. ”Om du bråkar kan jag placera dig på dårhus för resten av livet” (223).

Det hela inleds med att han tar på hennes bröst, vilket följs av en för romanen typisk faktapassage där berättaren informerar om att handlingen ”i juridiska termer definierades som sexuellt ofredande och utnyttjande av person i beroendeställning, och teoretiskt kunde rendera Bjurman upp till två års fängelse” (222). Med detta har Bjurman överskridit en gräns, vilket Lisbeth Salander sedan liknar vid en ”militär styrkedemonstration av en fientlig trupp”, där hon är vapenlös. Liksom i Tikkanens roman används alltså både juridiska fakta och militära liknelser i gestaltningen av sexuella övergrepp.

Bjurman tvingar Lisbeth att knäböja framför honom och tar tag i hennes huvud och nacke; han ”behöll hela tiden greppet runt nacken och drog henne våldsamt mot sig. Hon hade upphörligt kräkreflexer under de tio minuter han juckade; när det äntligen gick för honom höll han henne så hårt att hon knappt kunde andas” (223f.). Bjurman är synnerligen nöjd: ”*Det här är bättre än en hora; hon får betalt med sina egna pengar*” (224, Larssons kurs.). I grotesk mening gestaltas här konsekvenserna av den hegemoniska maskulinitetens maktutövning.

Lisbeth tror inte att det är någon idé att vända sig till polisen, den institutionaliserat hegemoniska maskuliniteten, vilket det ju bevisligen inte heller var i Tova Randers fall. Övergreppet ska dock inte få förbli ostraffat. Läsaren vet att Lisbeth tidigare agerat hämnande ängel, så till skillnad från Tova Randers har aggressiva attacker redan utgjort en central del i hennes karaktärsteckning. Men liksom Tova är hon ensam, och

[t]rots att hon hade god kunskap om vad en kvinnojour var till för föll det henne aldrig in att själv vända sig till en sådan. Kvinnojourer var i hennes ögon till för offer, vilket hon aldrig hade betraktat sig själv som. Hennes återstående alternativ bestod följaktligen i att göra det hon alltid hade gjort – ta saken i egna händer och själv reda ut sina problem. (237, Larssons kurs.)

Istället för på ett kvinnligt offer i vanmakt modelleras Lisbeth Slanders karaktär på ”the conventional male action hero”, vilket trots hennes kvinnliga kön snarast cementerar den hegemoniska maskuliniteten.¹⁷ Detta kan jämföras med Tova Randers maskuliniseringsprocess, som inleds då hon precis som Lisbeth Salander beslutat sig för att ”[t]a saken i egna händer” och därmed lika okritiskt anammar den hegemoniska maskulinitetens attribut.

Lisbeths första tanke är att helt enkelt döda Bjurman, ”man” mot man, ett alternativ hon

ägnar en vecka åt att undersöka och försöka planlägga. Men detta skulle inte ge henne tillbaka kontrollen över sitt liv, så nästa plan blir att åtgärda förmyndarskapet parallellt med straffet. I syfte att få bevis för hans sexuella övergrepp, och därmed få stopp på både dem och hans förmyndarskap, beslutar sig Lisbeth Salander att möta honom ännu en gång. Nu bepansrad med en hemlig filmkamera. Men hon hade inte kunnat förutse händelsernas utveckling:

Bjurmans ansiktsuttryck förändrades. Helt plötsligt gav han henne en örfil med handflatan. Salander spärrade upp ögonen men innan hon hann reagera hade han gripit tag i hennes axel och kastat henne framstupa på sängen. Hon överrumplades av det plötsliga våldet. När hon försökte vända sig om tryckte han ned henne på sängen och satte sig grensle över henne.

Precis som förra gången var hon ingen match för honom rent fysiskt. Hennes möjlighet att göra motstånd bestod i att hon skulle kunna skada honom med naglar i ögonen eller med något tillhygge. Men det scenario hon hade planerat hade redan rykt all världens väg. *Jävlar*, tänkte Lisbeth Salander när han slet av hennes t-tröja. Hon insåg med förfärande klarsyn att hon tagit sig vatten över huvudet. (249)

Den fysiskt överlägsne Bjurman låser fast hennes händer i sängstolparna, pressar in trosorna i hennes mun och trycker våldsamt in något i hennes rumpa med ”vanvettig smärta” till följd (250). De följande timmarna slipper läsaren få veta detaljerna om, men Lisbeth inser att det inte längre handlar om tvång och förnedring, utan om systematisk brutalitet. Hon nästan avlider när Bjurman trycker en kudde över hennes ansikte, så heterosexualitetens könskomplementära överordning och underordning dras här till sin yttersta spets när det blir uppenbart vem som kan döda vem.

Men i Larssons roman ”är” inte Bjurman

och Salander maskulina respektive feminina i ontologisk mening. Istället ”gör” Bjurman Salander till kvinna och ”blir” då själv man i våldtäkts scenariots iscensättning, liksom Salander i sin tur ”blir” man när hon ”gör” Bjurman till kvinna utifrån det traditionella manuskriptet. I *Män som hatar kvinnor* finns egentligen bara det mer genusneutrala ”offer” och ”förövare”, liksom i dagens brottsbalk där ”[d]en som genom misshandel eller annars med våld eller genom hot om brottslig gärning tvingar en person till samlag eller till att företa eller tåla en annan sexuell handling som med hänsyn till kränkningens art och omständigheterna i övrigt är jämförlig med samlag” (6 kap 1 §). Vägrar man det förstnämnda finns det endast ett alternativ. Hämnden blir därefter. Med hjälp av en elpistol passiviserar Lisbeth sitt offer och Bjurman fjättras i sängen, med tejp över munnen.

”Jag hittade dina leksaker”, sa Salander. Hon höll upp en ridpiska och petade i samlingen av dildos, munbetsel och gummimasker på golvet. ”Vad ska den här användas till?” Hon höll upp en grov analplugg. ”[...] Var det den du använde på mig förra veckan?” [...] ”Så du är sadist”, konstaterade hon. ”Gillar att trycka upp saker i folk, va?” Hon fixerade honom. Hennes ansikte var en uttryckslös mask. ”Utan glidmedel, eller hur?”

Bjurman gallskrek genom tejpens då Lisbeth Salander brutalt särade på hans skinkor och applicerade pluggen på dess avsedda plats.

”Sluta gnälla”, sa Lisbeth Salander och imiterade hans röst. ”Om du bråkar måste jag bestraffa dig.” (258)

I Larssons roman handlar alltså våldtäkten inte om mäns vaginala penetration av kvinnor, som hos Tikkanen. Men för båda romanerna gäller att förnedringen är det centrala i hämnden, liksom den varit det i övergreppet. Det är alltså inte våldet och smärtan i sig som ska hämnas,

utan maktlösheten och skammen. Skillnaden mellan romanerna ligger i synen på penetrationen, vilken i sin tur baseras på respektive romans tidstypiska syn på kön och våldtäkt. Tikkanens roman befinner sig inom en radikalfeministisk ram som tydligt förhåller sig till en könskomplementärt heterosexuell norm, medan Larssons roman snarare inspirerats av queerteoretiska teoriers syn på kön som en konstruktion.

Även huvudpersonernas sätt att kommunicera sin hämnd är tidstypiska, vilket bland annat kommer till uttryck i graden av tilltro till staten: Tova vill offentliggöra hämnden genom en polisanmälan som hon tänker sig ska spridas i massmedia och i förlängningen till samhället. Lisbeth tvingas privatisera hämnden, eftersom gärningsmannens ställning gentemot henne faktiskt sanktionerats av staten. Hon avslutar därför sin hämnd med en två timmars tatueringssession, varefter det över Bjurmans torso står: JAG ÄR ETT SADISTISKT SVIN, ETT KRÅK OCH EN VÅLDTÄKTSMAN. Försöker han ta bort tatueringen, någonsin tar med sig någon kvinna hem, eller i övrigt inte fullföljer deras överenskommelse om att hon ska slippa förmyndarskapet, så lovar hon honom att personligen komma tillbaka och döda honom. Maktbalansen mellan dem har nu uppenbarligen förskjutits.

Lisbeth Salander utgör å ena sidan "the conventional male action hero", vilket jag tidigare nämnt, men å andra sidan kan hon också liknas vid "The Final Girl", den kvinna som blir den enda överlevande i skräck- och slasherfilmer.¹⁸ Lisbeth klarar sig ju, trots allt hon går igenom – bland annat att bli både skjuten och begravd i den sista delen av trilogin. Carol J. Clover har i sin klassiska filmanalys av *The Final Girl* noterat hur gestalten efterhand under berättelsens gång utvecklar maskulina drag såsom aggression och attack, istället för feminina i stil med "crying, cowering, screaming, fainting, trembling, begging for mercy", vilket gör att

den maskuliniserade kvinnan besegrar den feminiserade man som utgör mördaren.¹⁹ Denna könsförvirring brukar dock återställas precis på slutet genom att filmens slutscen heterosexualiserar huvudpersonen på konventionellt vis – till exempel går ju Ripley omkring iklädd endast underkläder i *Alien* (1979).

Lisbeths könsstatus kan också sägas återställas i slutet av *Män som hatar kvinnor* genom den feminina performativitet hon iscensätter med hjälp av blonda peruker och låtsasbröst, men i ett slags ironisk mening. Könsgrensarna är som sagt mer flytande i Larssons roman, eftersom karaktärerna till skillnad från de i Tikkanens roman inte uteslutande uppfyller heteronormativa begärstrukturer. Inte heller våldtäktsscenen antar den konventionella formen av att en man penetrerar en kvinna vaginalt, utan Bjurmans våldtäkt av Salander är anal och sker utan kontakt med penis (till skillnad från det initiala orala övergreppet). Slanders hämnd följer samma tillvägagångssätt som Bjurmans våldtäkt och denna upprepning erinrar om Tikkanens skildring av hämndakten i *Män kan inte våldtas*, men premisserna skiljer sig markant. Den anala penetrationen är frånvarande i Tikkanens diskurs, och det är därför slutsatsen blir att män inte kan våldtas av kvinnor. I Larssons roman, däremot, kan i förlängningen alla våldtas av alla – vilket förstås inte gör det hela roligare.

HETERONORMATIVITETENS BEGRÄNSNINGAR

Sammanfattningsvis utgör Märta Tikkanens roman *Män kan inte våldtas* en del av sin tids radikalfeministiska paradigm där mäns förtryck av kvinnor i universell mening står i centrum. Tikkanens roman kritiserar både kvinnoförtryck och könsstereotyper, men trots detta ifrågasätts aldrig heteronormativiteten. Tikkanens typiska språkbruk tecknar också en annan del av det radikalfeministiska teoribyggets utgångspunkter, den kvinnliga erfaren-

heten, genom sitt fokus på Tovas upplevelser. I synnerhet våldtäktskapitlet har nästan inga punkter, utan språket rasar på i glödande fart utan att stanna upp inför krav på fullständiga meningar eller nya stycken. Radbyten sker plötsligt och den typografiska effekten av uppbrutna satser är ett pulserande och pågående nu, och genom smidiga övergångar till indirekt tal flyttar gestaltningen in i Tovas medvetande. Detta språkliga fokus på kvinnans erfarenhet av sexuellt våld finns inte i Stieg Larssons objektiva stil. På journalistiskt registrerande vis framställs fakta och yttre reaktioner i *Män som hatar kvinnor*, och den kvinnliga erfarenhetens specificitet fyller här ingen funktion. Den binära oppositionen man/kvinna har här ersatts av det mer genusneutrala offer/förövare, och fokus har förskjutits från kvinnoförtryck till maktövertagande i en vidare politisk, juridisk och ekonomisk mening.

För att anknyta till mina två inledande frågor om huruvida heteronormativiteten förblir orubbad (Butler) eller ej (Noble) och hur det i så fall hänger samman med utformningen av våldtäktens upprepning, så skulle jag vilja hävda att Judith Butlers farhåga infrias i Tikkanens fall eftersom den icke-normativa sexualiteten tyglas i slutändan, till skillnad från i Larssons roman. Samtidigt får även Jean Bobby Noble rätt eftersom Tikkanens text trots allt avslöjar heteronormativitetens begränsningar genom de uppenbara misslyckanden som Tovas maskulinisering och Marttis femininisering på olika sätt innebär. Lisbeth Salanders maskulinisering, däremot, är framgångsrik eftersom

hon till slut ”vinner” över Bjurman. Men vad kan insikten om den begränsande heteronormen i förlängningen leda till? Maktövertagandet finns ju kvar i *Män som hatar kvinnor*, trots att den hegemoniska maskuliniteten till viss del frikopplats från männen. Uppprepningens förändrande kraft är alltså inte självklar, vilket tidigare refererade teoretiker som Homi Bhabha redan påpekat.

Upprätthållandet av könsens isärhållning går genom konstruktionen av sexualitet. Den könskomplementära heteronormen är dock instabil och måste ständigt återskapas genom olika diskursiva processer där våldtäktsmanuskriptet kan sägas utgöra en central del. Den hegemoniska maskuliniteten är inte heller statisk utan står i ständig förhandling med femininiteter och underordnade maskuliniteter; framförallt behöver den inte vara biologiskt eller kulturellt knuten till män.

Frågan om hur hegemonisk maskulinitet konstrueras vid en viss tid och på en viss plats kan sålunda även besvaras genom att studera kvinnor eftersom män inte nödvändigtvis måste höra samman med maskulinitet, liksom kvinnor inte måste vara knutna till femininitet. Heteronormativitetens gränser utmanas helt enkelt inte av att våldtäktsoffer gestaltas i konventionella termer av passiv ”kvinna” och förövaren av aktiv ”man”. De måste istället ifrågasättas och kompliceras eftersom det sexuella förtryckets yttersta konsekvens utgörs av våld. Gränsstriderna måste därför måste tas på blodigaste allvar.

1. Denna logik definieras av Anita Göransson i ”Mening, makt och materialitet. Ett försök att förena realistiska och poststrukturalistiska positioner”, i *Häftet för kritiska studier* 1998:4, s. 11.
2. Ulrika Andersson, ”Det gränslöst feminina. Kvinnliga kroppar och sexualiteter i rättslig

- hantering av våldtäkt”, i Inger Lövkrona (red.), *Mord, misshandel och våldtäkt. Historiska och kulturella perspektiv på kön och våld*, Lund: Nordic Academic Press, 2001.
3. Märta Tikkanen, *Män kan inte våldtas*, Stockholm: Trevi, 1976; Stieg Larsson, *Män som hatar kvinnor*, Stockholm: Norstedts, 2005.

4. Jfr Rikke Schubart, "Enough! Birth of the Rape-Avenger", *Super Bitches and Action Babes. The Female Hero in Popular Cinema, 1970–2006*, London: MacFarland, 2007.
5. Joanna Bourke, *Rape. A History from 1860 to the Present*, London: Virago, 2007, s. 116. Även exempelvis Carine M. Mardorossian efterfrågar en omdefiniering av och nyteoretisering kring offret (dock inte uttalat det manliga offret) i "Toward a New Feminist Theory of Rape", i *Signs* 2002:27:3. Båda dessa forskare diskuterar visserligen nyteoretisering av verklighetens våldtäkter men även vad gäller studiet av litterära framställningar har en nyteoretisering av sexuellt våld och våldtäkt efterfrågats – se Sorcha Gunne & Zoë Brigley Thompson (red.), *Feminism, Literature and Rape Narratives. Violence and Violation*, London: Routledge, 2010.
6. Raewyn Connell, *Masculinities*, Berkeley: University of California Press, 1995, s. 77.
7. Se t.ex Jonas Liliequist, "Ära, dygd och manlighet. Strategier för social prestige i 1600- och 1700-talets Sverige", i *Lychnos* 2009.
8. Marie Nordberg, "'Kvinnlig maskulinitet' och 'manlig femininitet' – en möjlighet att överskrida könsdikotomin?", i *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 2004:1–2.
9. Judith Butler, "Förord (1999)", *Genustrubbel. Feminism och identitetens subversion*, övers. Suzanne Almqvist, Göteborg: Daidalos, s. 27.
10. Jean Bobby Noble, *Masculinities without Men? Female Masculinity in Twentieth-Century Fictions*, Vancouver: UBC Press, 2004, s. xii.
11. Derrida citeras ur Arne Melberg, *Mimesis. En repetition*, Stockholm/Stehag: Symposion, 1992, s. 195, och Butler presenterar sin performativitetsteori i klassikern *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, London: Routledge 1990.
12. Irigaray citeras ur intervjun "Diskursens makt, det kvinnligas underordning", publicerad i *Könsskillnadens etik och andra texter*, Stockholm/Stehag: Symposion, 1992, s. 68, och Bhabhas tankar kring mimicry återfinns bl.a. i hans bok *The Location of Culture*, London: Routledge, 1994.
13. Theodor van der Velde, *Det fulländade äktenskapet*, var en bästsäljare och publicerades i en mängd upplagor. Jag citerar här ur en upplaga från 1931, s. 183.
14. Andersson 2001, s. 184.
15. Schubart 2007, s. 84.
16. Jfr Berit Åström, Katarina Gregersdotter & Tanya Horeck (red.), *Rape in Stieg Larsson's Millennium Trilogy and Beyond. Contemporary Scandinavian and Anglophone Crime Fiction*, Basingstoke: Palgrave, 2013; Siv Fahlgren, Anders Johansson & Eva Söderberg (red.), *Millennium. Åtta genusvetenskapliga läsningar av den svenska välfärdsstaten genom Stieg Larssons Millennium-trilogi*, Sundsvall: Mittuniversitetet, 2013; Donna King & Carrie Lee Smith (red.), *Men Who Hate Women and Women Who Kick Their Asses. Stieg Larsson's Millennium Trilogy in Feminist Perspective*, Nashville: Vanderbilt University Press, 2012.
17. Anna Westerståhl Stenport & Cecilia Ovesdotter Alm, "Corporations, Crime, and Gender Construction in Stieg Larsson's *The Girl with the Dragon Tattoo*. Exploring Twenty-First Century Neoliberalism in Swedish Culture", i *Scandinavian Studies* 2009:2, s. 171.
18. Karen A. Ritzhoff, "Lisbeth Salander as 'Final Girl' in the Swedish 'Girl Who' Films", i Donna King & Carrie Lee Smith (red.), *Men Who Hate Women and Women Who Kick Their Asses. Stieg Larsson's Millennium Trilogy in Feminist Perspective*, Nashville: Vanderbilt University Press, 2012.
19. Carol J. Clover, "Her Body, Himself. Gender in the Slasher Film", i *Representations* 1987:20, s. 212.

SUMMARY

"Manrape"? Märta Tikkanen, Stieg Larsson, and the Limits of Heteronormativity

The central argument of this article originates in a rhetorical question: are female rapists "men"? If legal discourse is brought to its heteronormative head, the answer is yes; however, this article aims to problematize the presumptions underlying this answer, and to consider the possibility of theorising rape in the absence of heteronormative limitations. My analysis involves two readings: Märta Tikkanen's *Manrape* (*Män kan inte våldtas*, 1975) and Stieg Larsson's *The Girl with the Dragon Tattoo* (*Män som hatar kvinnor*, 2005), two novels in Swedish which depict women raping their male rapists out of revenge. My conclusion is that the former novel eventually conforms to heteronormativity, while the latter does not. However, this does not imply that sexual power structures are erased in *The Girl with the Dragon Tattoo*. Rather, in this novel, power violations are viewed in terms of the broader issues of law, politics and economics. But what is then lost, on the other hand, is the specificity of female experience as it is represented in *Manrape*.

Keywords: Märta Tikkanen, Stieg Larsson, Manrape, The Girl with the Dragon Tattoo, heteronormativity

TORBJÖRN FORSLID, JON HELGASON,
LISBETH LARSSON, CHRISTIAN LENEMARK,
ANDERS OHLSSON & ANN STEINER*

ATT FÖRHANDLA LITTERÄRT VÄRDE

Sami Said och *Väldigt sällan fin*

”It must be admitted that we are hardly short of theories of value”, konstaterar antropologen Daniel Miller i en artikel om hur människor i vardagslag använder begreppet värde.¹ Det samma gäller för det specifikt litterära värdebegreppet. Under senare tid har intresset för värdefrågor fått en alltmer framskjutna position inom litteraturvetenskapen.² Samtidigt är bruket av värdebegreppet långt ifrån entydigt.

Denna artikel är resultatet av ett gemensamt projektarbete kring litterärt värde som påbörjades hösten 2012. Vår avsikt med artikeln var dels att orientera oss om värdeförhandlingens typiska utseende på den svenska bokmarknaden, dels att finna adekvata redskap inför en mer omfattande materialinsamling hösten 2013 inom ramen för det av Riksbankens Jubileumsfond finansierade projektet ”Att förhandla litterärt värde. Sverige 2013”.³ I artikeln följer och diskuterar vi den värdeförhandling som skedde i relation till Sami Saida debutroman *Väldigt sällan fin*, vilken publicerades i augusti 2012. Att vi ansåg Saida roman särskilt intressant att studera i sammanhanget handlade bland annat om författarens (till synes) blyga inträde på det litterära fältet, den omedelbara

kritikerframgången och efterföljande mediala uppmärksamheten samt inte minst bokens etnokulturella inriktning, vilken i praktiken alla som behandlade romanen på olika sätt måste förhålla sig till. Redan bokens titel *Väldigt sällan fin* pekar för övrigt på värdeprocessens mångbottnade natur. Said var också inplanerad att uppträda på Littfest i Umeå (14–16 mars 2013), där vi hade planerat att göra en första djupdykning i den komplexa och mångförgrenade förhandlingsprocess genom vilken ett skönlitterärt verks värde skapas.

Alltsedan Kant har diskussionen om litterärt värde vanligen skett med hänvisning till texten själv, till dess inre kvaliteter och estetiska och allmänskulturella förtjänster. Detta synsätt har under 1900-talet förstärkts av inflytelserika textorienterade teoribildningar som formalism, nykritik och dekonstruktion. Det finns, som bland andra David Throsby påpekar i *Economics and Culture* (2001), en lång tradition som menar att det ”sanna” värdet hos ett konstverk går att finna i de ”intrinsic qualities of aesthetic, artistic or broader cultural worth which it possesses”.⁴ Kant och Throsby diskuterar visserligen inte specifikt litterärt värde.

* Denna artikel är resultatet av ett kollaborativt skrivande. Ordningen på författarnamnen är alfabetisk.

Ändå är deras teorier centrala också för det litterära fältet. Även här har stilistisk originalitet länge i det närmaste betraktats som synonymt med litterärt värde. Teoribildningar som hermeneutik, sociologi och genusteori har förvisso visat på historiseringens nödvändighet, samt att värderingen av en text i olika avseenden alltid är situerad. På en principiell och teoretisk nivå dominerar idag en konstruktivistisk syn på litterärt värde inom litteraturkritiken och litteraturvetenskapen. Så gott som alla är överens om att värdet hos och värderingen av en litterär text skiftar över tid och rum. I den dagliga praktiken ser det emellertid ofta annorlunda ut. Inte sällan behandlas litteraturen just som om dess värde finns i själva texten, som om det handlar om en egenskap oberoende av betraktaren och situationen. Den värderingsmässiga konsensus som genererats av exempelvis utbildningssystem, litteraturkritik och litteraturvetenskap gör därtill att det som i grunden är en kulturellt och historiskt bestämd värdering framstår som ett essentiellt värde.

Barbara Herrnstein Smiths utgångspunkt i sin numera klassiska *Contingencies of Value. Alternative Perspectives for Critical Theory* (1988) är att litteraturens värde alltid skapas eller ”görs”. Litterärt värde är, menar Herrnstein Smith, inte fast och evigt, utan underkastat en ständigt pågående förhandling: ”All value is radically contingent, being neither a fixed attribute, an inherent quality, or an object property of things but, rather, an effect of multiple, continuously changing, and continuously interacting variables or, to put this another way, the product of the dynamics of a system”.⁵ Litterärt värde finns inte i det litterära verket självt, utan genereras dynamiskt genom en rad förhandlingar i ett i vid mening ekonomiskt system, där alla aktörer på det litterära fältet konstruerar värde både hos boken, sig själva och andra genom olika värdeskapande handlingar. ”A double discourse of value” har alltsedan bokmarknadens framväxt styrt

litteraturens värden, menar Herrnstein Smith. Det rent penningmässiga värdeskapandet interagerar med de individuella ekonomierna, det vill säga de olika behov som olika läsare vill tillfredsställa, tillfredsställer eller menar sig tillfredsställa genom att läsa vissa litterära verk. Det kan handla om den njutning estetiska värden ger, de existentiella upplevelser man får, den kunskap, den prestige, eller den sociala gemenskap läsningen ger.⁶

Herrnstein Smiths diskussion i *Contingencies of Value* har fått ett brett genomslag i den teoretiska diskussionen om litteraturens värde. Den har anammats av många, men också mött kritik.⁷ Den har dock aldrig prövats mot en samtida empiri.⁸ Vår ambition med projektet ”Att förhandla litterärt värde” är att ta fram ett empiriskt underlag som gör det möjligt att konkretisera, pröva och eventuellt modifiera hennes teori. Genom att, på etnografiskt vis, ”följa objektet”⁹ – i vårt fall ett antal böcker på deras väg genom olika värderingsinstanser – avser vi att beskriva och analysera hur litterärt värde skapas i dagens föränderliga och medialiserade litterära offentlighet, där de tidigare gränserna mellan högt och lågt, digitalt och analogt blivit alltmer diffusa. Detta tillvägagångssätt vidgar diskussionen om litterärt värde och värdeskapande genom att föra oss bort från litteraturvetenskapens ofta alltför ensidiga fokus på traditionell litteraturkritik. Kritiken är förvisso fortfarande viktig när det gäller att tillskriva ett litterärt verk värde eller en författare kulturellt kapital, men den utgör samtidigt bara en kugge i det stora maskineri som genererar litterärt värde. Litteraturens värden förhandlas av ett flertal aktörer och i olika rum: inom bokförlagen, i tidskrifter, radio och tv, under liveframträdanden och på bokmässor, i bokhandeln och på biblioteken. Därtill kommer att aktörer som tidigare inte har tillmätts någon större auktoritet har fått en möjlighet att göra sina röster hörda på nätet: lustläsare med egna hemsidor, amatörskribenter på communities, bokbloggare, deltagare i det

alltmer växande antalet bokcirklar, besökare på bokmässor och litteraturfestivaler, för att nämna några.

I forskningen har det gjorts en rad försök att dekonstruera eller bryta ned begreppet litterärt värde för att göra det mer hanterligt och nyansera diskussionen. Det handlar om estetik, hur texten är gjord, och det handlar om vad den förmedlar, existentiellt och kunskapsmässigt. Många av värdekategorierna återkommer i lite olika skepnader hos en rad teoretiker. Throsby utgår exempelvis i sin diskussion av kulturellt värde ifrån kategorierna "aesthetic value", "spiritual value", "social value", "historical value", "symbolic value" och "authenticity value".¹⁰ Anders Palm, som för en ingående diskussion om "litteraturens egenvärde", menar att detta kan ringas in med sex kategorier: "fiktionalitet", "poeticitet", "emotionalitet", "interrogativitet", "performativitet" och "historicitet".¹¹ Rita Felski, som fokuserar mer på läsaren än på texten, talar om värden som "recognition", "enchantment", "knowledge" och "shock".¹² Genomgående i dessa diskussioner är att litteraturens rent ekonomiska värden sällan berörs. Oavsett värdekategorier sker diskussionen också vanligen på en teoretisk och abstrakt nivå. Vi vill i vårt projekt – och i denna artikel – konkretisera diskussionen och undersöka vilka värden som olika aktörer från sina respektive positioner i den litterära offentligheten sätter i spel och tillskriver de litterära verken.

I vår undersökning av värdeförhandlingen kring Sami Said och *Väldigt sällan fin* utgår vi tentativt från fem huvudkategorier vad gäller litterärt värde: estetiskt värde, kunskapsvärde, emotionellt värde, socialt värde samt ekonomiskt värde. Dessa kategorier kan ses som vår version av de olika värdekategorier vi mött i den teoretiska litteraturen. De två förstnämnda kategorierna, estetiskt värde och kunskapsvärde, är huvudsakligen förbundna med texten själv. Estetiskt värde handlar om textens språk, stil och form, men inkluderar i vår undersökning

även bokens rent fysiska materialitet, dess omslag, typografi, et cetera. Kunskapskategorin avser de nya kunskaper och insikter om samhället, samtiden och historien, vilka boken ger läsaren. Till kunskapskategorin hör också existentiella insikter och etiska frågor av olika slag.

Om estetiskt värde och kunskapsvärde i stor utsträckning kan ses som textliga kategorier är de emotionella och sociala värdena i högre grad förbundna med läsarens upplevelse eller bruk av texten och boken. Det emotionella värdet avser känslomässiga upplevelser av olika slag: njutning, sorg, glädje, spänning, rädsla, leda, vämjelse. Det sociala värdet är kopplat till den sociala gemenskap läsaren eller konsumenten upplever sig träda in i genom att läsa eller köpa boken – eller omvänt genom att välja att *inte* läsa eller köpa boken. Till det sociala värdet hör även olika typer av maktförhållande (inkludering/exkludering) och identitetsaspekter. Ekonomiskt värde, slutligen, är kopplat till kronor och ören. Det handlar om bokens pris, försäljningssiffror och produktionskostnader. Även andra typer av ekonomiska investeringar är emellertid viktiga i sammanhanget, såsom litteraturpriser, kulturrådets utdelning, stipendier och bibliotekersättning.

Dessa värdekategorier är som framgått tentativa. I artikeln prövar vi deras tillämpbarhet mot ett empiriskt material.

SAMI SAIDS VÄLDIGT SÄLLAN FIN

Väldigt sällan fin publicerades den 16 augusti 2012. Utgivare var bokförlaget Natur & Kultur. Romanen handlar om Noha, en ung invandrarsstudent som stängas med den svenska kulturen och sitt eget kulturella arv. Berättelsen bärs fram av ett egenartat språkbruk som accentuerar det dubbla utanförskap Noha lever i. Romanen fick lysande recensioner, i stort sett alla stora dagstidningar intervjuade Said. Han var med i en rad kultur- och samhällsprogram i radio och tv och blev ett samtalsämne i bokbloggar och på internetforum.

Under den tid vi följde boken fortsatte framgångarna för – och medialiseringen av – Said. I januari nominerades han till *Borås Tidnings* debutantpris, i februari erhöll han Författarförbundets Katapultpris och strax därefter Stora Läsarpriset efter en omröstning bland läsarna på bokcirklar.se. Under våren 2013 gavs pocketversionen av *Väldigt sällan fin* ut, vilken i maj följdes av författarens andra roman *Monomani*. Said var vid det här laget en del av det litterära etablissemanget. Han hade samtidigt ett ben i de mer populära delarna av offentligheten, vilket framgick av hans medverkan i Malou von Sivers *Efter tio* (20/2 2013) och av att han utsågs till Sommarpratare 2013. På mindre än ett år hade Sami Said gått från att vara helt okänd på det litterära fältet till att bli ett etablerat författarnamn. Under denna process hade Said och hans roman fortlöpande tillskrivits litterära värden av olika slag, på skilda platser, i olika rum och av aktörer som på olika sätt förhöll sig till varandra.

Värdeskapandet har en temporal dimension, det är utsträckt i tid. Med Herrnstein Smiths ord kan värderingsprocessen sägas sträcka sig från ”den initiala värderingen av ett verk av dess författare”, över olika explicita och implicita värderingar, som är verbala eller icke-verbala till sin karaktär, till ”högst specialiserade och institutionaliserade former av värdering”.¹³ Den löper från det att Said skickar in sitt manuskript till det att romanen blir antagen och utgiven, recenserad, medialt uppmärksammas, prisbelönad, pocketutgiven och så vidare.

FÖRVÄRDERING – FÖRLAGETS INVESTERING I SAID

Värdet förhandlingen kring ett litterärt verk inleds långt före själva publiceringen med att författaren börja skriva och sedan bestämmer sig för att manuset är färdigt att skickas in till ett förlag. I en process där olika personer och instanser läser, redigerar, väljer ut och beslutar blir till slut ett visst verk utgivet, medan andra lämnas därhän. Antalet obeställda manus som

kommer in till svenska förlag har ökat kraftigt under 2000-talet. Natur & Kultur får in närmare 2 000 manus per år. Detta ger en fingerisning om hur svårt det är att bli utgiven som debutant men också om att publicering i sig innebär en stark värdering från förlagets sida.

Valet av förlag är på liknande sätt av stor betydelse för den enskilda författaren. De stora förlagen har helt andra marknadsföringsresurser vilket leder till medieexponering och större bokhandelsutrymme. Said har själv hävdats att han skickade sitt manuskript till de två största förlagen, Bonniers och Norstedts, men att dessa refuserade honom. Enligt Said var det en vän som skickade in manuset till Natur & Kultur, ett förlag Said själv hade ratat eftersom det har lägre status än de två ledande förlagen.¹⁴

Förhandlingen mellan förlag och författare, att välja, bli utvald och få tillgång till förlagets varumärke är en viktig del av värderingen av det enskilda författarskapet. Ur författarens perspektiv ger förlaget, som Johan Svedjedal skriver, ”status och tolkningshorisont”.¹⁵ För förlaget är utgivningen av ett litterärt verk både en ekonomisk och en kulturell investering. Det överordnande värdet av att ge ut en viss typ av litteratur är ofta starkare än den enskilda titelns värde. Det utgivna verket och dess författare förväntas inbringa ekonomiskt kapital, men också bidra till att stärka förlagets varumärke. I Natur & Kulturs fall består varumärket i att vara ett kvalitetsinriktat, folkbildande och oberoende förlag, som även i sin skönlitterära utgivning syftar till att ”verka för en rad kulturella och allmännyttiga ändamål”.¹⁶ Förlagets beslut att ge ut en debutroman som Suids *Väldigt sällan fin* handlar rimligen mindre om ekonomiska vinster – eftersom debutanter sällan blir lönsamma – än om att bygga ett framtida författarskap samt att bibehålla auran av seriöst, folkbildande förlag.

Natur & Kulturs investering i Said framstår i första hand som ett sätt att stärka förlagets kulturella och litterära varumärke – detta vid

en tidpunkt då förlaget gjorde en seriös satsning på att öka sin skönlitterära marknadsandel. Förlaget hade likväl stor tilltro till textens kvaliteter och möjligheterna för boken att sälja. Den första upplagan låg på 3 000 exemplar, vilket är en hög upplaga för en icke-etablerad skönlitterär författare på Natur & Kultur.¹⁷

Ett sätt att avläsa vilka värden ett förlag knyter till en viss titel är att granska det som Genette benämner paratexter, det vill säga alla de textuella element som ligger i direkt anslutning till det litterära verket. Exempelvis kan omslag, fliktexter och förord, men även bilder, marknadsföringsmaterial och insäljningstexter, vara avgörande för ett verks förhållande till läsaren då de enligt Genette utgör ”trösklar” som ska passeras innan man kommer till själva texten.¹⁸ Som Claire Squires konstaterar i *Marketing Literature* (2007) ger paratexterna sammantagna en bild av förlagets marknadsföring. De används för att genreplacera enskilda verk och på så vis göra det lättare för nästa led i kedjan – återförsäljarna och läsarna – att hitta rätt bland nya titlar.¹⁹

Marknadsföringsmaterialet var i Saids fall sparsmakat och innehöll inga explicita värdeomdömen. Annonser i *Svensk bokhandels* höstkatalog 2012 bestod av bokomslag, författarporträtt, en mycket kort presentation av författaren samt en sammanfattning av romanens innehåll.²⁰ Stort fokus lades på Saids ursprung och bakgrund, det faktum att han är född i Keren, Eritrea, men också på att han har bott länge i Sverige och därmed är att betrakta som en svensk författare. Enligt Saids redaktör, Nina Eidem, var den korta och sakliga författarpresentationen delvis en konsekvens av att förlaget inte visste så mycket om författaren. Detta gjorde det naturligtvis svårt för de PR-ansvariga att skapa intresse och uppmärksamhet kring Said före publiceringen.²¹ Då det rörde sig om en debutant hade de heller ingen på förhand etablerad författarplattform att utgå från i marknadsföringen; Said var helt okänd och i detta

avseende att betrakta som ett tomt tecken.²² Den information som trots allt gavs, och som enligt Eidem ville förmedla romanens inriktning på hemhörighet, identitet och rotlöshet, menar hon likväl var viktig för mottagandet.²³

Av dessa paratexter framgår tydligt att förlaget tillskriver romanen och Said ett särskilt kunskapsvärde, men även i viss mån ett estetiskt sådant. I baksidestexten beskrivs *Väldigt sällan fin* som ”Sami Saids språkligt sprakande debut, en rolig och allvarlig roman, om minne, tillhörighet och identitet”. Omslaget – som Squires framhåller som en extra viktig paratext för att upprätta en relation mellan bok och läsare – har getts en etnokänsla som tydligt signalerar att boken kommer att ge läsaren inblick i en annan kultur.²⁴ Det sistnämnda accentueras också i det innehållsreferat som ges i *Svensk bokhandel*, där Eritrea, muslimsk identitetskris och existentiell problematik anges som romanens huvudsakliga teman. I *Svensk bokhandels* debutantporträtt beskriver Said en period som flyktning i Sudan, samtidigt som han bestämt tar avstånd från en eventuell självbiografisk koppling: ”Men det är inte detta min roman handlar om.”²⁵

Romanen tycks från början att haft en låg investeringsgrad, även om förstaupplagan var högre än brukligt för en debutant. I april 2013 hade romanen emellertid sålt 5 500 exemplar i hårdband, vilket är en hög försäljning för en debutroman i denna genre.²⁶ Det mediala och det ekonomiska utfallet för förlaget blev bättre än väntat. Därför var man beredd att satsa ytterligare på Saids författarskap och ge ut uppföljaren *Monomani* redan under våren 2013.

ROMANENS MÖTE MED DEN INSTITUTIONALISERADE LITTERATURKRITIKEN

Ofta anses kritikern, som Tomas Forser påpekar i sin studie över 1900-talets svenska litteraturkritik, vara ”den första läsaren när väl verket lämnat intimsfären och produktionsystemet”.²⁷ Dock är ju, som nämnts, verket

redan i flera avseenden värderat när det när den professionella kritikern. En kritiker som formulerar sitt värdeomdöme i recensionens form gör det heller inte enbart eller ens i första hand utifrån sin personliga värdeekonomi, det vill säga utifrån sitt eget tyckande och smak. Han eller hon gör det framför allt i rollen som professionell smakdomare och representant för den litterära institutionen.

Detta är tydligt när det gäller recensionerna av *Väldigt sällan fin*.²⁸ Utmärkande för mottagandet är att de professionella kritikerna vänder sig mot vad de uppfattar som en snedvriden marknadsföring från förlagets sida. Särskilt reagerar de mot att romanen reducerats till ”invandrarlitteratur” och Said till ”invandrarförfattare”.²⁹ Rebecca Åhlund i *Smålandsposten* finner beteckningen invandrarförfattare ”poänglös” och alldeles för ”stel” för ”att beskriva den här underbara romanen”.³⁰ I *Sydsvenskan* skriver Anneli Jordahl att hon hoppas att ”förlaget nästa gång skippar ordet invandrarlitteratur i sin marknadsföring. Det är urmodigt, passé, gone.”³¹

Det kunskapsvärde som förlaget accentuerat i marknadsföringen, att romanen ger inblick i en annan kultur, tonas därmed ner. Istället lyfter kritikerna fram det universella i romanen. *Väldigt sällan fin* handlar inte, menar man, om en partikulär erfarenhet av att vara icke-svensk i Sverige. Istället är det en berättelse med allmängiltiga dimensioner, som gäller alla och envar, oavsett bakgrund och ursprung, och som alla kan känna igen sig i. Jonas Thente slår i *Dagens Nyheter* fast att *Väldigt sällan fin* inte är en ”integrationsroman med budskapet att alla skall vara vänner och förstå varandra”.³² Lotta Olsson poängterar likaså i sin recension i *Dagens Nyheter*, i praktiken tidningens andra recension av boken, att Said visar ”att de stora skiljelinjerna går mellan individerna, inte mellan etniska tillhörigheter”.³³

Förutom att på dessa sätt accentuera romanens allmängiltighet och universella värde för-

merar kritikerna det estetiska värde som verket i förbifarten tillskrivits i marknadsföringen, men som där konsekvent underordnats romanens kunskapsvärde. I fokus för den litteraturkritiska värderingen av romanen står just Saims språk, stil och formmedvetenhet. I *Svenska Dagbladet* inleder Annina Rabe sin recension med en allmän utläggning om ”det skrivna litterära språket”. Hennes ideal är en roman som både har en berättelse och ett skickligt använt språk, vilket hon menar är fallet med *Väldigt sällan fin*: ”Det är en sorts korthuggen prosa som lånar av poesins associationsfrihet, med en spännvidd som gör att en enda mening kan rymma både humor och djupaste vemod, samt alla lägen däremellan.”³⁴

Med liknande formuleringar framhåller andra recensenter verkets form. ”Sami Said har odlat fram en särpräglad stil”, skriver Thente.³⁵ För de flesta kritiker framstår språket och stilen som Saims främsta tillgång och det är den höga värderingen av detta som ger romanen tyngd och betydelse. Den modernistiskt inspirerade, stream-of-consciousness-liknande estetik som präglar berättelsen lyfts fram som en av dess största förtjänster.

När förlagets initiala värdering av *Väldigt sällan fin* möter den institutionaliserade kritiken uppstår därmed en förhandling – eller kamp – om vilken värdeaspekt som ska prioriteras. I polemik mot förlagets starka betoning av berättelsens specifika kunskapsvärde, dess inblick i en främmande kultur, lyfter kritikerna samfälligt fram dess universalism och allmängiltighet. Framförallt framhåller man romanens estetiska värde.

En liknande kamp eller förhandling förs också på själva tidningssidan. Ser man till rubriksättningen är det påfallande hur en värdering i linje med förlagets marknadsföring dröjer kvar. Som framgått framhåller Thente romanens universalism och estetiska värde i sin recension i *Dagens Nyheter*. I rubriksättningen förmedlas emellertid en rakt motsatt bild. Här

är det etno-perspektivet som betonas. I telegramartad stil konstateras att boken handlar om en ”Kulturkrock mellan Sverige och Eritrea. Porträtt på pricken. Drivet om mötet med resten av världen.”³⁶ Exemplet visar hur två olika värdediskurser sätts i spel i det institutionaliserade mottagandet.

VÄRDEFÖRHANDLINGEN FORTSÄTTER – AMATÖRKRIKERNAS RÖSTER PÅ INTERNET

Den pågående förhandlingen – eller kampen – om romanens litterära värde var även tydlig på nätet, där *Väldigt sällan fin* från utgivningsdagen och framåt fick omfattande uppmärksamhet. Iögonenfallande är att många bokbloggare kommenterar eller rent av bestrider den höga värderingen av romanens språk och stil. Man positionerar sig tydligt gentemot dagskritiken och dess fokus på form genom att benämna sig ”kärringen mot strömmen” eller konstatera att romanen inte faller dem i smaken ”vad de progressiva än säger”.³⁷ Värderingen görs i dessa fall i tydlig opposition mot dagskritiken och det slags institutionaliserade värdering denna representerar. Därmed utmanas också explicit den senares auktoritet som värderingsinstans. Samtidigt bör man ha i åtanke att många av bokbloggarna är att betrakta som semi-professionella läsare; de har ofta en universitetsutbildning i litteraturvetenskap och flera av dem är kopplade till dagstidningar eller andra etablerade kulturinstitutioner. Bland dem som recenserade och kommenterade Said i den så kallade bloggofären fanns hela spektrat från professionella till ganska oerfarna läsare.³⁸

Först ut att recensera *Väldigt sällan fin* på nätet var bokbloggaren Bernur, Björn Kohlström, till vardags gymnasielärare, litteraturkritiker i *Jönköpings-Posten* och författare. Recensionen publicerades på utgivningsdagen och är på flera sätt representativ för bedömningen av romanen på internet. Som framgått är bloggarna generellt kritiska till just det som dagskritiken

lyfter fram: romanens estetiska värden. Suids språk anses bristfälligt – det är ”lite besvärligt: knyckigt, stelt” – och boken brister enligt Bernur även formmässigt: ”Tyvärr är det lite ordigerat, och intrycken forsar fram.”³⁹ Av detta framgår det att andra värderingskriterier är i spel i bokbloggarna än i den institutionaliserade litteraturkritiken. Om den senare upphöjer romanens estetiska kvaliteter genom att anamma en till synes objektiv, rationell och intresselös läsart, är det omvända fallet i bloggarna.⁴⁰ Här bedöms romanen i stor utsträckning som ett estetiskt misslyckande, eftersom språket och stilen ställer sig i vägen för en djupare inlevelse i den fiktiva världen. Det bokbloggarna sätter värde på är att leva sig in i berättelsen och känna igen sig, vad man med Rita Felski skulle kunna benämna ”recognition”: ”a moment of personal illumination and heightening self-understanding”.⁴¹ Viola Kondrackis nätreceension på *LitteraturMagazinet* åskådliggör detta. I likhet med Bernur är hon kritisk till romanens språk, som författaren sägs ”misshandla”, samt till gestaltningen vilken hon anser blockerar en större inlevelse och personlig igenkänning.⁴² Genomgående uppskattar bokbloggarna inte romanens modernistiska estetik. Istället dominerar föreställningen, åtminstone implicit, att en god roman i någon mån bör vara lättläst.

Något som förenar kritiker och bloggare är att värderingen i hög grad förankras på ett känslomässigt plan. Flera kritiker säger sig i mötet med Suids text uppleva stark glädje. Rabe framhåller att hon blir lycklig över Suids språk- och berättarförmåga.⁴³ En viktig skillnad i detta avseende är att litteraturkritikerna förankrar denna upplevda känsla i textens formspråk, medan bokbloggarnas värdering i första hand baseras på innehåll och identifikation med huvudpersonen. ”Jag har svårt att tycka om Noha”, skriver till exempel Camilla Hällbom på Dagens bok.⁴⁴

Även om den amatördrivna kritiken på nätet i stor utsträckning tar spjörn mot den

professionella litteraturkritiken är det i regel samma värden som är i spel. På nätet handlar diskussionen också om estetiska, emotionella och kunskapsmässiga värden. Här läggs dock tonvikten annorlunda. Medan romanens estetiska värde förmeras av den etablerade kritikerkåren, fokuserar bokbloggarna på romanens kunskapsmässiga värden. Därigenom bejaktar man till stor del förlagets marknadsföring. Bernur konstaterar exempelvis att romanen "fördjupar bilden av islam", och bloggaren Stockholmsflickan framhåller i mer allmänna och svepande ordalag att *Väldigt sällan fin* är en mycket "intressant och lärorik bok".⁴⁵

De skilda värderingsstrategierna handlar också om att denna värdering äger rum i olika forum och kanaler, med sina särskilda stilar och jargonger. Det är helt enkelt skillnad på vad man skriver och hur man uttrycker sig i olika mediala rum. Exempelvis florerar en stor mängd kortfattade och summariska boktips, rekommendationer, listor och betyg kring Suids roman på internet. Detta är värdehandlingar som sällan kommer till uttryck i dags- och kvällspressen, även om de också här blivit mer vanliga i takt med nätets ökade inflytande. Det "buzz" kring litteraturen, som dessa nät-kommentarer är ett uttryck för, har i dagens medialiserade kultur blivit allt viktigare.⁴⁶

FRÅN TEXT TILL FÖRFATTARE

– MEDIALISERINGEN AV SAMI SAID

Mottagandet av *Väldigt sällan fin* blottlägger en till synes självgenererande medielogik. Den närmast unisont hyllande dagskritiken blev nämligen i sig en nyhet i medierna. En tidigare okänd författare hade därmed, praktiskt taget över en natt, fått ett litterärt genombrott. Författaren och romanen trädde in i det som medieforskaren Graeme Turner benämner den mediala virveln.⁴⁷ De olika medierna lever i symbios med varandra. Ett inslag i ett medium genererar ofta fler inslag i andra medier. Under hösten avlöste författarintervjuerna varandra i

tidningar, radio och tv, vilket visar att positiva recensioner, även om dessa i sig inte spelar någon avgörande roll för försäljningen av ett litterärt verk, bidrar med vad Bourdieu kallar symboliskt kapital. Detta kapital kan sedan i förlängningen växlas in i ett ekonomiskt kapital av förlag, författare och medierna själva.

Drivande i medialiseringen av Said var i ett initialt skede dagspressen. Den första intervjun publicerades den 25 augusti 2012, en dryg vecka efter utgivningsdagen. Det rörde sig om ett stort uppslaget featurereportage på tre sidor i *Svenska Dagbladets* helgmagasin "Magasin K(ultur)". Att det är Suids nyligen timade litterära genombrott som gjort honom intressant för tidningen och dess läsare framgår med all önskvärd tydlighet redan i ingressen: "Hans roman [...] har fått kritiker att entusiastiskt klämma i med de starkaste av LOVORD och påstå sådant som att det är den bästa DEBUT de någonsin har läst."⁴⁸

Därefter följer ett stort antal intervjuer och andra inslag i tidningar, radio och tv. En höjdpunkt i medialiseringen nås den 18 november, då Said, som en direkt följd av sin litterära och mediala framgång, medverkar i *Babel*, den svenska televisionens litterära flaggskepp. Programledaren Jessica Gedin beskriver inledningsvis författaren som "hyllad och hemlös", vilket sammanfattar det sju minuter långa reportaget.⁴⁹

En viktig linje i höstens medieprocess är att fokus, efter det att romanen initialt lyfts fram och laddats med värde av kritikerna, förflyttas från verket till författarens person, eller som Turner uttrycker det: från *prestation* till *person*.⁵⁰ Ett återkommande ämne i intervjuerna med Said är romanens självbiografiska koppling. I reportaget i *Svenska Dagbladet* påpekar Lina Kalmtegg exempelvis att likheterna mellan Noha och Said är uppenbara: "de kommer båda från Eritrea, de har båda bott i Göteborg och studerat i Linköping, de är båda skelögda och föredrar båda att vara ensamma och läsa

eller skriva”.⁵¹ Detta fokus på det självbiografiska handlar inte bara om en vilja att förstå huvudpersonen Noha eller författaren bättre. Även frågan om autenticitet är här central, vilket ligger i linje med det begär efter föregivet verkliga berättelser som har präglat den litterära offentligheten det senaste decenniet.⁵²

Said själv intar i *Svenska Dagbladet* en tveksam hållning. I denna intervju legitimerar han å ena sidan en självbiografisk läsning. Med tanke på suget efter autenticitet har han mycket att vinna på att spela ut ”det biografiska kortet” och därigenom visa på parallellerna mellan honom och Noha. Å andra sidan distanserar sig Said från huvudpersonen.⁵³ I tidskriften *Amelia* är han betydligt mer explicit om relationen mellan liv och dikt: ”På ett eller annat sätt handlar allt i boken om mig.”⁵⁴ Det är tydligt att Said konstrueras och konstruerar sig själv på olika sätt i olika medier med skilda målgrupper.

Förutom att den biografiska dimensionen accentueras försöker medierna på olika sätt göra Said till en ”etnisk författare”, för att låna Magnus Nilssons begrepp i *Den föreställda mångkulturen* (2010). Den subjektsposition Said erbjuds av medierna är i likhet med författare som Jonas Hassen Khemiri positionen av ”invandrarförfattare” eller ”etniskt definierad författare”.⁵⁵ När dagskritiken väl tillskrivit romanen estetiskt värde, och på så vis öppnat dörren till medierna, är det såsom representant för en i förhållande till det svenska samhället annorlunda och exotisk kultur Said skrivs fram.

I kontrast till denna exotisering försöker Said placera sig i en romantisk och modernistisk författarroll, vilket harmonierar med litteraturkritikens värdering av hans konstnärliga skicklighet. Gång efter annan poängterar han sitt självpåtagna utanförskap. Han lever som en bohem, han lönearbetar minimalt och är, som han uttrycker sig i sitt första framträdande i *Babel*, hemlös: den modernistiska författarens predikament framför andra.⁵⁶ Journalisterna

betonar också svårigheterna med att intervjua en så pass skygg författare som Said.⁵⁷ Denna skygghet förbinder honom samtidigt med den klassiska romantiska/modernistiska konstnärsrollen, där författaren fungerar som en outsider, vilken utifrån sitt utanförperspektiv kan säga sanningar om livet och samhället. Suids skygghet är i sammanhanget en värdemarkör.

På Littfest i Umeå blev denna polaritet mellan invandrarförfattaren och den romantisk/modernistiske författaren explicit. Under Suids scenframträdande dominerade det etniska och kulturella perspektivet diskussionen. Detta var dels ett resultat av att Said sammanfördes med den slovenske författaren Goran Vojnovic, dels av de frågor som ställdes till dem båda med utgångspunkt från rubriken på arrangemanget: ”Utanförskap och identitet”. Under framträdandet talade sig dock Said varm för stilens och uttryckets centrala betydelse – det gäller att hitta ett sätt att skriva som är kongenialt med verkets innehåll – samtidigt som han tonade ned sina personliga erfarenheter av främlingsfientlighet. Den romantisk/modernistiska författarrollen accentuerades när två av oss intervjuade honom direkt efter hans framträdande. I denna intervju framställde han sig som en författare med höglitterära ambitioner, bland annat inspirerad av en modernistisk ikon som Gertrude Stein.

FRÅN URLADDNING TILL ÅTERUPPLADDNING – KONSEKRERING OCH CELEBRITETSSKAP

I december 2012 kan man märka en avmattning i den mediala uppmärksamheten och värdeförhandlingen kring Said och *Väldigt sällan fn*. Det mediala intresset ökade dock på nytt när Said i mitten av januari nominerades till *Borås Tidnings* debutantpris, därefter erhöll Katapultpriset för bästa debut i slutet av februari, fick Stora läsarpriset (framröstat på bokcirkklar.se) i mars och slutligen Kommunals hedersomnämning i april.

Som Jerry Määttä framhåller i artikeln "Pengar, prestige, publicitet" (2010), kan litterära priser sägas "ha fått en allt viktigare symbolisk funktion" i dagens litterära fält. De har, menar han, till och med blivit viktigare än litteraturkritiken när det gäller att konsekra en författare och marknadsföra hans eller hennes verk som kvalitetslitteratur.⁵⁸ Detta är också påtagligt i Saids fall. Om höstens medialisering av författaren hade en tendens att fokusera på personen Said samt därtill använda ett etniskt filter, konsekrerar de litterära priserna honom istället som en modernistisk författare.⁵⁹ Nomineringen till *Borås Tidnings* debutantpris löd: "Kvick, intelligent, medryckande prosa. En roman som är lätt att tycka om men som dröjer sig kvar länge."⁶⁰ Prismotiveringen till Katapultpriset, som i likhet med debutantpriset uteslutande ges till debutanter, accentuerade på motsvarande sätt det modernistiska draget hos Said och hans verk: "Med skyggheten som en lågintensivt glödande röd tråd genom hela texten lyckas Sami Said, med det omöjliga: Att kombinera en stark berättarauktoritet med ett slags bräckligt tvivel över det sagda."⁶¹ Med varje pris förmerades Saids värde. Priserna fyllde i detta avseende en liknande funktion som litteraturkritiken gjort under hösten.

Förutom att på nytt ladda Said och romanen med värden och värdeomdömen som bekräftar den institutionaliserade kritikens, kom priserna återigen att göra personen Said intressant för medierna. Därtill skänkte de på nytt romanen ett nyhetsvärde. Som James F. English poängterar i *The Economy of Prestige* (2005) är en viktig aspekt av priser att skapa medialt kapital.⁶² Under våren och sommaren 2013 förekom Said i ett vidare medialt sammanhang: från Malou von Sivers *Efter Tio* (20/2 2013), P3:s *Veckans Torsdagsgäst* (2/5 2013) till *Sommar* i P1 (13/8 2013) samt för andra gången på mindre än ett halvår i *Babel* (26/5 2013), med anledning av uppföljaren *Monomani*. Inte minst

genom sitt värdskap för det folkära och anrika radioprogrammet *Sommar* blev Said känd för en bredare allmänhet. Sammantagen bidrog denna medieuppmärksamhet till att göra Said till något av en litterär celebritet.

AVSLUTNING

Genom att på etnografiskt vis följa romanen och dess författare i denna vittförgrenade och omfattande värderingsprocess har vi kunnat visa hur Said och *Väldigt sällan fin* kom att tillskrivas olika värden, som inte sällan stod i konflikt med varandra. Exemplet Said och *Väldigt sällan fin* visar tydligt att, för att tala med Herrnstein Smith, litterärt värde är resultatet av "en fortlöpande process som försiggår via ett stort antal individuella aktiviteter och sociala och institutionella verksamheter".⁶³ Antalet aktörer och rum där förhandlingen om litterärt värde pågår är givetvis många fler än vi i denna första studie har kunnat ta hänsyn till. Bokhandelns och bibliotekens roll förtjänar också uppmärksamhet, liksom de icke-professionella läsarna. Det som framgår klart är emellertid att litterärt värde inbegriper inte bara estetiskt värde (stil) och kunskapsvärde utan även emotionella, sociala samt rent ekonomiska värden. Andra texter och författare skulle förmodligen aktualisera andra värderingsförlopp, där tyngdpunkterna ligger lite annorlunda men där de grundläggande värdekategorierna är desamma. Att Said var en okänd, dittills icke-värderad debutant bidrog förmodligen till att göra den förhandling som all litterär värdering inbegriper tydligare än i andra fall. Där förlaget i marknadsföringen framhävde romanens kunskapsvärden, accentuerade den institutionaliserade litteraturkritiken dess höga estetiska värde, ett värdeskapande som amatörkritikerna på internet, med sin öppet redovisade, känslomässigt förankrade och subjektiva värderingsgrund, ställde sig oförstående till. Värderingen kom också att pendla fram och tillbaka mellan en syn på romanen som

uttryck för en partikulär, icke-svensk erfarenhet med biografiska förtecken, och en läsning som tog fasta på romanens universalism. Detta var i synnerhet framträdande i mötet mellan den institutionaliserade litteraturkritiken och den övriga medierapporteringen. De olika aktörerna positionerar sig tydligt i förhållande till varandra och varandras värderingar, inte bara i förhållande till verket och dess författare.

Under värdeförhandlingens gång är det påtagligt att värdeskapandet skiftade fokus från texten till dess författare, rent konkret till Saids biografi. Frågan om autenticitet aktualiserades: i vilken mån är det sina egna erfarenheter Said gör bruk av? Medierna återknöt här till den initiala värdering förlaget stått för genom att skriva fram honom som invandrarförfattare, något som kontrasterar mot den romantisk/modernistiska författarroll Said själv framhåvt och de litterära priserna under våren 2013 ytterligare kom att accentuera. På mindre än ett år hade Said gått från att vara en helt okänd författare till att bli ett etablerat namn på det litterära fältet och slutligen något av en celebritet. Som vi sett var emellertid vägen till framgång långtifrån spikrak.

Värdeförhandlingen kring Said tog på nytt fart med utgivningen av hans andra bok *Monomani* i maj 2013. Värderingen av denna var tyd-

ligt förbunden med den tidigare värderingen av och diskussionen kring *Väldigt sällan fn*. Förlagets bild av författaren ligger nu mer i linje med föreställningen om den modernistiska författaren. I *Svensk Bokhandel* framhålls *Monomani* för sin ”språkliga briljans och humor”. Said skrivs här fram som en författare i rakt nedstigande led från Gertrude Stein.⁶⁴ Bokens omslag har inte heller samma etnokaraktär som debutromanen. Associationerna är istället litterära, vilket förstärks av att Said inte i första hand framställs som en ”invandrarförfattare”. Han beskrivs inte längre i termer av utanförskap, utan som en del av den nya svenska litteraturen. Värdeförhandlingen kring Said och hans verk är en kontinuerlig pågående verksamhet. Så länge Said fortsätter att skriva och publicera sig kommer värdeförhandlingen kring hans verk och författarskap att fortsätta. De fem värdekategorier vi valde att undersöka bruket av – estetiskt värde, kunskapsvärde, emotionellt värde, socialt värde och ekonomiskt värde – visade sig fruktbara och gav ett tydligt resultat, även om dessa kategorier sannolikt kommer att justeras och revideras i vårt fortsatta projektarbete. Genom att på etnografiskt vis ”följa objektet” framträder den process som skapar det litterära värde som alla aktörer på det litterära fältet, inklusive litteraturvetaren, är på jakt efter.

1. Daniel Miller, ”The Uses of Value”, i *Geoforum* 2008:39, s. 1122.
2. Se t.ex. Lynette Hunter, *Literary Value / Cultural power*, Manchester: Manchester University Press, 2001, Antje Wischmann, Eva Hættner Aurelius & Annegret Heitman (red.), *Litteraturens värde – Der Wert der Literatur*, Stockholm: Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, 2006, och Anders Mortensen (red.), *Litteraturens värden*, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2009.

3. För en mer djuplodande presentation av projektet, se <http://www.literaryvalue.com/>
4. David Throsby, *Economics and Culture*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001, s. 27.
5. Barbara Herrnstein Smith, *Contingencies of Value. Alternative Perspectives for Critical Theory*, Cambridge, Mass. & London: Harvard University Press, 1988, s. 30.
6. Herrnstein Smith 1988, s. 30ff.
7. Se t.ex. Mary Poovey, ”Estetik och politisk ekonomi under 1700-talet. Könets plats i den sociala konstitueringen av kunskap”, i Anders

- Mortensen (red.), *Litteraturens värden*, övers. Sven-Erik Torhell, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2009, s. 39–67, samt John Guillory, *Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 1993, s. 283ff.
8. Herrnstein Smith är i detta avseende noga med att poängtera att hennes ärende är att diskutera värdebegreppet teoretiskt och inte empiriskt. Det senare överlämnar hon till kommande forskning. Herrnstein Smith 1988, s. 29.
 9. För en redogörelse över denna metod, se t.ex. Oscar Pripp & Magnus Öhlander, "Observation", i Lars Kaijser & Magnus Öhlander (red.), *Etnologiskt fältarbete*, 2. uppl., Lund: Studentlitteratur, 2011, s. 121. Pripp och Öhlanders definition lyder: "Tekniken att följa objektet fokuserar inte en plats eller en specifik aktivitet utan ett objekt som förflyttas mellan olika platser genom en serie aktiviteter. Ett objekt behöver i detta sammanhang inte vara ett ting, det kan lika gärna vara någon annan företeelse som förflyttas mellan olika kulturella sammanhang i vilken den ges nya former och innebörder. Denna teknik möjliggör multikalala observationer."
 10. Throsby 2001, s. 28f.
 11. Anders Palm, "Egenart, egenskaper, egenvärden. Bidrag till en litterär värdeteori", i Anders Mortensen (red.), *Litteraturens värden*, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2009, s. 281–309.
 12. Rita Felski, *Uses of Literature*, Oxford: Blackwell Publishing, 2008, s. 14.
 13. Barbara Herrnstein Smith, "Värde/värdering", i Anders Mortensen (red.), *Litteraturens värden*, övers. Staffan Holmgren, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2009, s. 32. Jfr Herrstein Smith 1988, s. 45f.
 14. Se t.ex. Lina Kalmteq, "Författare som förvänar", i *Svenska Dagbladet* 2012.08.25.
 15. Johan Svedjedal, "Förläggaren och det litterära värdet", i *Tijdschrift voor Skandinavistiek*, vol. 30, 2009:1, s. 21.
 16. "Om Stiftelsen Natur & Kultur", <http://www.nok.se/Om-oss/stiftelsen/> [hämtad 2013.04.08].
 17. Nina Eidem, redaktör för Sami Said, *Natur & Kultur*, intervju per telefon 2013.04.23.
 18. Gérard Genette, *Paratexts. Thresholds of Interpretation*, övers. Jane Lewin, Cambridge: Cambridge University Press, 1997 [1987].
 19. Claire Squires, *Marketing Literature. The Making of Contemporary Writing in Britain*, London: Palgrave Macmillan, 2007, s. 75 samt s. 85.
 20. *Svensk Bokhandel* 2012:6, s. 145.
 21. Eidem, intervju.
 22. Begreppet författarplattform är hämtat från John B. Thompsons *Merchants of Culture. The Publishing Business in the Twenty-First Century*, 2 uppl., London: Plume Books, 2012, s. 204, där Thompson diskuterar betydelsen av vad han kallar just "an author's plattform" utifrån ett förlagsperspektiv.
 23. Eidem, intervju.
 24. Squires 2007, s. 75ff.
 25. Sami Said, "När det inte var torka var det översvämning", *Svensk Bokhandel* 2012:6, s. 35.
 26. Eidem, intervju.
 27. Tomas Forser, *Kritik av kritiken. 1900-talets svenska litteraturkritik*, Göteborg: Antropos, 2002, s. 9.
 28. Analysen avser, med ett undantag, Lotta Olssons recension i *Dagens Nyheter* 2012.09.01, förstadsrecensionerna av *Väldigt sällan fin*, publicerade 2012.08.16 i bland annat *Dagens Nyheter*, *Svenska Dagbladet*, *Aftonbladet*, *Expressen*, *Sydsvenskan*, *Nordvästra Skånes Tidningar*, *Norrköpings Tidningar*, *Smålandsposten* och *Borås Tidning*.
 29. Det är oklart i vilken mån förlaget i marknadsföringsmaterialet verkligen omnämner Said "invandrarförfattare", men flera kritiker påpekar att så är fallet.
 30. Rebecca Åhlund, "En lysande debut – språket flyter fram", *Smålandsposten* 2012.08.16.
 31. Anneli Jordahl, "Tystlåten berättare", *Sydsvenskan* 2012.08.16.
 32. Jonas Thente, "Debutroman. Kulturkrock mellan Sverige och Eritrea. Porträtt på pricken. Drivet om mötet med resten av världen", *Dagens Nyheter* 2012.08.16.
 33. Lotta Olsson, "Den ofrivillige vännen", *Dagens Nyheter* 2012.09.01.

34. Annina Rabe, "Enastående debut om vilsen ung man", *Svenska Dagbladet* 2012.08.16.
35. Thente 2012.
36. Ibid.
37. Viola Kondracki, "En bok som vill vara ifred – precis som huvudpersonen", i *LitteraturMagazinet* 2012.09.15, <http://www.litteraturmagazinet.se/sami-said/valdigt-sallan-fin/recension/viola-kondracki> [hämtad 2013.06.19], samt kommentar på <http://www.boktipset.se/bok/valdigt-sallan-fin> [hämtad 2013.06.19].
38. Resonemang kring skillnader mellan amatörer och professionella finns i Ann Steiner, "Digital litteraturkritik", i Christian Lenemark (red.), *Litteraturens nätverk. Berättande på internet*, Lund: Studentlitteratur, 2012, s. 51–63. För en fördjupad inblick i hur förändringarna har sett ut är en jämförelse med de studier Petra Söderlund genomförde under tidigt 00-tal intressanta. I hennes studie *Läsarnas nätverk* var de internetbaserade läsarforumen för boktips, recensioner och samtal tydligt avsedda för amatörer. Se Petra Söderlund, *Läsarnas nätverk. Om bokläsare och Internet*. Uppsala: Avd. för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala Universitet, 2004.
39. Bernur, "Väldigt sällan fin, Sami Said", 2012.08.16, <http://howsoftthisprisonis.blogspot.se/2012/08/valdigt-sallan-fin-sami-said.html> [hämtad 2013.06.19].
40. För en diskussion om den intresslösa och kontemplativa läsning som omhuldas inom litteraturkritiken i allmänhet, se Karin Littau, *Theories of Reading. Books, Bodies and Bibliomania*, Malden, MA: Polity Press, 2006, s. 92ff.
41. Felski 2008, s. 30.
42. Kondracki 2012.
43. Rabe 2012.
44. Camilla Hällbom, "Förskjutna fördomar", *Dagens bok* 2012.09.16, <http://dagensbok.com/2012/09/16/sami-said-valdigt-sallan-fin/> [hämtad 2013.06.19].
45. Bernur 2012, samt Stockholmsflickans blogg *Skrivande, mycket om böcker, litet om annat* <http://skrivande.blogspot.se/2013/01/valdigt-sallan-fin.html> [hämtad 2013.06.24].
46. Jfr Thompson 2012, s. 250ff.
47. Graeme Turner, *Understanding Celebrity*, London: Sage, 2004, s. 50.
48. Kalmtegg 2012.
49. *Babel*, 2012.11.18, SVT.
50. Turner 2004, s. 8.
51. Kalmtegg 2012.
52. Se Christian Lenemark, *Sanna lögnen. Carina Rydberg, Stig Larsson och författarens medialisering*, diss., Göteborg, Hedemora/Möklinta: Gidlunds, 2009.
53. Jfr Poul Behrendts diskussion av det "dubbelkontraktliga spelet" i *Dobbelkontrakten. En estetisk nydannelse*, Köpenhamn: Gyldendal, 2006.
54. Fanny Wikander, "Sami Said: – Vi är mer lika än vi tror", *Amelia* 2012:19, s. 97.
55. Magnus Nilsson, *Den föreställda mångkulturen. Klass och etnicitet i svensk samtidsprosa*, Hedemora/Möklinta: Gidlunds, 2010, s. 45.
56. *Babel*, 2012.11.18.
57. Se t.ex. Kalmtegg 2012.
58. Jerry Määttä, "Pengar, prestige, publicitet. Litterära priser och utmärkelser i Sverige 1786–2009", i *Samlaren* 2010, s. 232.
59. Begreppet "etniskt filter" är hämtat från Nilsson 2010, s. 15, et passim.
60. Niklas Sennerteg, "Här är de nominerade till BT:s debutantpris 2013", *Borås Tidning* 2013.01.10.
61. Katapultpriset 2013, <http://www.forfattarforbundet.se/verksamhet/skonlitterara-sektionen/katapultpriset/> [hämtad 2013.11.29].
62. James F. English, *The Economy of Prestige. Prizes, Awards, and the Circulation of Cultural Value*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2005.
63. Herrnstein Smith 2009, s. 32.
64. Svensk Bokhandel, *Sommarens böcker 2013*, s. 96.

SUMMARY

Negotiating Literary Value. The Case of Sami Said.

This article aims to highlight how literary value is constructed today: how it is created and negotiated. It seeks to develop a perspective that considers the manifold and complex value-negotiation process. In accordance with Barbara Herrnstein Smith, the article argues that literary value is generated by a constant and continuous series of negotiations between production and sale: the institutions, groups of readers, and individuals who are part of the value-making process. A number of different values circulate among different stakeholders – trade, educational, aesthetic, personal, and so on – and the negotiations take place in accordance with the dictates of the respective needs, interests, and resources of these stakeholders. While Barbara Herrnstein Smith's theories on literary value remain influential, they have rarely been tested empirically. The basic premise of the article is that the process of value creation has to be discussed from new perspectives based on empirical research.

The article presents a case study of the Swedish author Sami Said's literary debut – the critically acclaimed *Väldigt sällan fin* – and the negotiation process before and after its publication. The fact that Said was unknown at the time of his debut most likely foregrounded the visible negotiation of literary value in his case, but we believe that the process can be seen as an example of a continual and on-going practise in the literary sphere as a whole. The analysis shows that different agents claimed values and positions both in relation to the book and to each other. For example, marketing and publishing paratexts emphasised values of knowledge, institutionalised literary criticism valued the aesthetic qualities of the novel, while readers writing on the Internet took a more emotional and subjective position. The valuation also went back-and-forth between reading the novel as expressing a particular, non-Swedish experience with biographical overtones, and understanding it as manifesting universal existential values.

Keywords: literary value, literary criticism, reception studies, Barbara Herrnstein Smith

ÖRJAN TORELL

CARL LARSSON LÄSER ANNA MARIA LENNGREN UTAN *LITERARY TRANSFER*

Om *litterär kompetens och personlig läsning*

År 1884 utgav Isidor Bonnier Anna Maria Lenngrens *Samlade skaldeförsök* med illustrationer av Carl Larsson. Det första pergamentsbandexemplaret, som kostade en förmögenhet, köptes av Oscar II. Försäljningen var god och Carl Larsson påfallande nöjd med sina bilder, som enligt hans mening hade tagit bort den "karikatyrstämpel" som den tidigare illustratören Fritz von Dardels "gubbar hade inympat på de härliga 'skaldeförsöken". Ännu idag kan den gamla entusiasmen från 1884 ge eko när utgåvan kommer på tal. Carl Larsson-biografen Per Gedin anser så sent som 2011 att det är "en av de praktfullaste bokillustreringar som har gjorts i Sverige".¹

Samtidigt är det mycket tydligt att illustrationerna tillkom innan Carl Larsson blev den konstnär vi känner. Han hade ännu inte gjort sin geniala upptäckt att det absolut privata och personliga – det som Michail Bachtin kallar *det egna verkliga livet*² – kunde upphöjas till universaliserande och arketyperande konst som alla kan känna igen sig i. Illustrationerna i *Skaldeförsök* ger ingen aning om den Sundborn-målare som snart skulle öppna konsten för det egna verkliga livet på i princip samma sätt som Marcel Proust, Virginia Woolf och andra litterära modernister först en bit in på 1900-talet skulle öppna litteraturen.³

Sedd mot denna bakgrund blir Carl Larssons läsning av Anna Maria Lenngrens "Den mödosamma världen" från 1790 ett intressant åskådningsexempel på opersonlig litteraturläsning. Jag ska i denna artikel använda det som utgångspunkt för ett försök att ge fastare konturer åt några litteraturredaktiska begrepp i akut behov av precisering. Det gäller i första hand begreppet *literary transfer*, som jag själv har propagerat för så länge och med så pass stor (kvantitativ!) framgång att jag måste anses som huvudskyldig till nästan alla missförstånd som uppstått. Men för att visa att det finns systematik i begreppsförvirringen kommer jag också att diskutera Louise Rosenblatts begrepp *estetisk* och *effe rent läsning*, som har missförståtts på i princip samma sätt.

EXEMPLET

"DEN MÖDOSAMMA VÄRLDEN"

Pinsamt medveten om det närmast oförsämda i att citera Anna Maria Lenngrens välkända dikt i dess helhet gör jag det ändå – som stöd för minnet inför det fortsatta resonemang:

Vår värde prost jag nylig såg
En morgon, då han ännu låg
Matt utsträckt mellan tvenne lakan.
Hans kinder hade rosens färg,

Hans runda armar hull och mærg,
 Och magen, kullrig som ett berg,
 Sig hävde upp mot isterhakan.
 Vid sängen stod ett bord, där denne andans man
 Sin frukost redan färdig fann
 Av smör och kycklingar, så läcker och så härlig,
 Hans vördighet grep saken an
 Och fann likören rätt begärlig.
 Sen han nu visat utmärkt nit
 Med klunk för klunk och bit för bit,
 Han åter sänkte sig på mjuka huvudgården
 Och ropte: ”Store Gud, vad är vårt usla liv?
 En ständig kamp mot synd och flården.
 O, Herre, mig Thin styrko gif
 I thenna mödosamma världen!”

Carl Larssons läsning av dikten ser vi nedan.

Rent materiellt har Carl Larsson som synes inte läst fel. Diktens rekvisita är på plats: prosten ligger i sin säng som han ska och har uppenbarligen ätit och druckit i enlighet med

diktens bokstav. Ändå torde bilden vara en besvikelse för alla som känner Anna Maria Lenngren och Carl Larsson. Var finns deras starka personligheter i denna påfallande *opersonliga* karikatyr, som vem som helst med känsla för form och proportioner skulle kunna få till?

Var finns den Carl Larsson som i en så lång rad allmänt kända konstverk har lyckats fånga så många unikt personliga och ändå för alla igenkännbara existensögonblick direkt ur *det reella livet*? Även om dessa konstverk har banaliserats och invaderat vår tillvaro så att vi i värsta fall till och med kan ha torkat oss om munnen med servetter som avbildar exempelvis *Frukost under stora björken* (1896, bilden till höger), kan vi nog inte undgå att se att tavlan är ett typexempel på en *personlig* estetik som vi uppfattar som Carl Larssons egen.

Frukost under stora björken återger ett *personligt* existensögonblick mitt i Carl Larssons eget reella liv. Men bilden fungerar också som uni-



Carl Larsson, illustration till "Den mödosamma världen", i Anna Maria Lenngren, *Samlade skaldeförsök*, Stockholm: Bonnier, 1884.

versellt igenkännbar konst, bland annat för att personerna inte identifieras, som Per Gedin har noterat.⁴ Identiteterna döljs här av hattbrätten eller bortvända positioner. Ett flickansikte vänds mot åskådaren, men är bara antytt. Det samma gäller kvinnoprofilen längst till höger. Fast alla människor på bilden är hämtade ur Carl Larssons reella Sundbornsliv, kan de därför – och paradoxalt nog just på grund av detta unikt *personliga* verklighetsvärde! – fungera som universalmänniskor och bli igenkännbara också i våra egna liv. Det reella livet är alltid personligt och känns igen just på sin personliga dimension. Bilden blir universellt giltig i kraft av sitt unikt personliga innehåll.

Så fungerar bildkonsten när den fungerar som allra bäst. Och så fungerar också litteraturen – inte minst Anna Maria Lenngrens dikter. Liksom Carl Larsson är hon mycket

konkret och utgår från den verkliga värld hon har omkring sig. Hon ”fångar människorna i deras vanliga, lätt igenkännliga situationer”, som Bernt Olsson säger i en av våra vanligaste litteraturhistoriska handböcker.⁵ Just ”igenkännligheten” är utmärkande för hennes estetik. Läsaren känner igen sig själv – och känner sig träffad! Det gäller även ”Den mödosamma världen”, som även om den ytligt sett är en social satir inte vänder sin verkliga udd mot prästeståndet utan mot läsaren själv. Prosten är arketyp och slagpåse, men satiren riktar sig mot en allmänmänsklig svaghet för njutningsliv och vecklagan som vi kan känna igen hos oss själva. Hade dikten inte fungerat så, hade den aldrig blivit den eviga antologidikt den är.

Carl Larssons illustration, däremot, saknar helt denna ”igenkännlighet”. Ingen reellt levande människa kan identifiera sig själv med



Carl Larsson, *Frukost under stora björken*, 1896.

den dumskalleschablon som illustrationen visar. Sådana är vi i alla fall inte, ingen enda av oss! Udden pekar alltså inte in mot läsarens reella liv som individ och person, utan bort – mot abstrakta, schematiska föreställningar om privilegierade och omoraliska människor, som vi naturligtvis inte vill räkna oss till!

Problemet med Carl Larssons illustration kan beskrivas litteraturteoretiskt: den bygger på en läsning utan *literary transfer*. Carl Larsson har inte gjort vad varje litteraturläsare måste göra: han har inte prövat diktens verklighetsrelation mot sitt eget verkliga liv. Han har hoppat över det nödvändiga moment som i klassisk retorik kallas *subtilitas applicandi*. Han har inte applicerat. Han avläser dikten på de litterära konventionernas enkla nivå, ser en socialgruppsatir och ritat en livlös och operoslig karikatyr.

Att illustrera en dikt är förstås något annat än att göra egen konst av det slag som *Frukost under björken* representerar. Men de två bilderna utgör ändå ett märkligt exempel på att en människa som snart ska bli epokgörande transferkonstnär är oförmögen att göra en litterär transferläsning. Just därigenom ger de också en konkret uppfattning både om vad *literary transfer* egentligen är för någonting och om dess roll som läsfunktion. För att göra exemplet ännu tydligare kan det vara värt att peka på de förutsättningar för en transferläsning som förelåg vid tiden för illustrationsuppdraget. Carl Larsson hade redan då skapliga inkomster som tillät honom att ta sig genom livets trevligheter ”klunk för klunk och bit för bit” – samtidigt som han också omvitnat ofta suckade över sitt eget och livets allmänna elände. En transferläsning skulle förstås inte ha behövt ge upphov till något av de självporträtt som annars låg så nära till hands för honom, men den hade tveklöst resulterat i något mycket bättre än en karikatyr utan koppling till vare sig författaren, läsaren eller några som helst andra förhandenvarande människor i det reella livet.

I det reella livet var Carl Larsson för övrigt av allt att döma en påfallande omtänksam och empatisk människa: en spendersam och generös vän och sina föräldrars pålitliga försörjare, även den evigt otacksamme faderns. Här handlar det förstås inte om hans allmänna moral utan om att han trots enastående förutsättningar inte har *literary transfer*-kompetens nog för att känna igen sitt och allas vårt eget liv i en underbar dikt som ”Den mödosamma världen”.

LITERARY TRANSFER SOM LITTERATURVETENSKAPLIGT BEGREPP

Carl Larsson-exemplet har förhoppningsvis visat vad *literary transfer* är: en självklar och nödvändig läsmekanism som prövar fiktionens verklighetsvärde gentemot läsarens egen livserfarenhet och därmed aktiverar läsarens personlighet i läsningen. Om detta har gått fram är artikelns huvudsyfte redan uppnått. Men diskussionen måste också dras ned på det litteraturvetenskapliga verkstadsgolvets nivå, för där är *literary transfer*-funktionen varken självklar eller nödvändig. Tvärtom uppfattas den ofta som en komplikation eller störning. Det framgår av Peter Degermans doktorsavhandling ”*Litteraturen, det är vad man undervisar om.*” *Det svenska litteraturredaktiska fältet i förvandling*, försvarad vid Åbo Akademi i februari 2013.⁶ Det är i själva verket den avhandlingens många exempel på hur allmänt och kapitalt begreppet *literary transfer* har missförstått som har fått mig att skriva denna artikel.

För att reda ut oklarheterna är det bäst att börja från början. *Literary transfer* lanserades som litteraturredaktisk term kring 1970 av Alan C. Purves. I en stor internationell undersökning visade han att *literary transfer* var en faktor med god effekt i litteraturundervisningen.⁷ Det tog jag fasta på i min doktorsavhandling *Litteraturen som karaktärsdanare. En presentation av sovjetisk litteraturpedagogik* från 1979, som först och främst var en beskrivning av den ryska litteraturundervisningens väldiga

ambitioner – och av den rätt avancerade *litterära kompetens* som den av allt att döma utvecklade. Men jag redogjorde också för den intensiva ryska debatt som ifrågasatte denna kompetens som opersonlig, osjälvständig och formell. En huvudtanke i min avhandling var att detta allmänt omvittnade opersonlighetsproblem kunde bero på att den ryska skolan inte stimulerade *literary transfer*, som garanterar personlig läsning och på så vis kan motverka tendenser att underordna sig färdiga tankeschabloner.

Min avhandling väckte osedvanligt stort intresse, men förmodligen mest på grund av inblickarna i den exotiska ryska litteraturundervisningen. Kampanjen för *literary transfer* avsatte inga påtagliga spår i svensk litteraturvetenskap. Begreppet fortsatte att vara i stort sett osynligt ända fram till 2002, då jag i slutrapporten från det svensk-rysk-finska projektet *Literary Competence as a Product of School Culture* presenterade en modell för *litterär kompetens*, i vilken *literary transfer* tillmäts grundläggande betydelse.⁸ Rapporten blev kurslitteratur, och *literary transfer* uppmärksammades allt oftare. En nätsökning på *literary transfer* ger visserligen initialt få relevanta träffar,⁹ men radar så småningom upp en mängd akademiska uppsatser, artiklar, examensarbeten, konferensinlägg och avhandlingar som regelmässigt hänvisar till min modell.

ETT VIDGAT KOMPETENSBEGREPP

Men om min kompetensmodell alltså har blivit vida spridd, har den också blivit ordentligt missförstådd. Förmodligen beror det på att jag har vidgat kompetensbegreppet. Det är så min modell skiljer sig från traditionella föreställningar om *litterär kompetens*. Orsaken är enkel och praktisk. Min modell växte fram direkt ur resultaten från våra läsundersökningar inom ramen för projektet *Literary Competence as a Product of School Culture*, genomförda i Sverige, Ryssland och Finland 1997–2000. I ma-

terialet förekom helt enkelt former av litterär kompetens som inte rymdes i den traditionella kompetensuppfattning som Jonathan Culler har definierat som ”internaliserade litterära konventioner”.¹⁰

Cullers definition står för den sorts färdigheter som all litteraturundervisning traditionellt har försökt utveckla: att kunna iaktta, analysera och uttala sig om litterära uttrycksmedel, gestaltningskonst, epokkontexter, idéperspektiv et cetera. Dessa färdigheter kallar jag *performanskompetens*. I min modell utgör *performanskompetensen* en av tre huvudkomponenter i den litterära kompetensen. De andra är *literary transfer-kompetens* och *konstitutionell kompetens*. När dessa tre poler samverkar i full balans uppstår, enligt min mening, optimala förutsättningar för en fullödigt litterär läsning, som engagerar läsarens person och egenart som människa och samhällsvarelse i ett genuint dialogiskt förhållande till texten, författarpersonligheten och det reella liv som texten alltid är knuten till.

För en fullständig redovisning av min kompetensmodell hänvisar jag till *Hur gör man en litteraturläsare?* (se not 8). I denna artikel ägnar jag mig i stället åt de missförstånd och oklarheter som den givit upphov till, och som jag själv finner helt oförklarliga om de inte ses som uttryck för ett reflexmässigt motstånd inom den litteraturvetenskapliga disciplinen mot att vidga kompetensbegreppet så att det inkluderar förmågan att läsa personligt.

I den mån jag själv är medskyldig till sådana missförstånd tror jag att de har att göra med begreppet *literary transfer-blockeringar*, som jag (olyckligtvis, får man nog säga nu) uppfann för att beteckna det som sker när balansen mellan kompetenspolerna rubbas och *literary transfer*-läsningen går snett. Termen kan ha givit upphov till uppfattningen att jag är en ”särskilt” aktiv motsståndare mot den sorts personliga läsarter som *literary transfer* öppnar för: ”Särskilt Torell diskuterar hur den litterära

textläsningen kan bli ensidig i ett livsläsningsperspektiv i undervisning präglad av erfarenhetspedagogiska läsararter”, heter det faktiskt i en doktorsavhandling.¹¹ Det är sant att jag diskuterar frågan, men min modell ställer med schematisk tydlighet absoluta krav på *literary transfer* – och därmed ”livsläsningsperspektiv” – för att en litterärt kompetent läsning överhuvudtaget ska uppstå.

Att missförstånd av detta slag förkommer på doktorsavhandlingarnas nybörjarnivå är kanske inte så konstigt, med tanke på att *literary transfer* och *personlig läsning* inte är allmänt etablerade och klart definierade begrepp och alltså kan vara svåra att hantera. Men samma sorts felläsningar förekommer även bland mycket erfarna litteraturdidaktiker. När Staffan Thorson med hela sin professorsauktoriteten ska presentera ”Torells begrepp ’literary transfer’” ser han sålunda något han ”vill benämna *oreflekterad läsart*”, trots att jag som sagt inte tror på någon som helst verkligt ”reflekterande” litterär läsart utan *literary transfer*.¹²

Peter Degerman tillämnar i princip samma traditionella dikotomiska perspektiv när han i sin avhandling förvånas över att jag, som tidigare har understrukit ”vikten av litterär kompetens”, plötsligt ”uppträder som en den subjektiva läsningens banérförare” i en debatt i *Tidskrift för litteraturvetenskap*.¹³ Peter Degermans resonemang är särskilt intressant därför att han å ena sidan demonstrerar explicit medvetenhet om den dikotomiska tankemodellens problematik, samtidigt som han å andra sidan helt oproblematiskt tillämnar just denna dikotomi fullt ut. Enligt Peter Degerman rör sig den nämnda TFL-debatten på ett för det litteraturdidaktiska fältet typiskt sätt mellan motpolerna subjektivt–objektivt, operonligt–personligt och analytiskt–identifikatoriskt i en strävan att finna ”en upplösning av motsättningarna dem emellan”. Det låter träffsäkert – på ytan. Men under ytan, i praktiken, är Peter Degermans kompetenssyn traditionellt dikotomisk: *litterär*

kompetens är performanskompetens – *subjektiv läsning* har inte med saken att göra. Bara så kan hans blindhet för att jag sedan 1970-talet talat för ”subjektiv läsning” förklaras.

Den dikotomiska tankemodellens dominans framgår för övrigt särdeles tydligt just av den TFL-debatt som Peter Degerman åberopar.¹⁴ Debatten inleddes av Jenny Bergenmar med en plädering för en breddad litteraturundervisning som skulle kunna uppmuntra även personliga läsararter av den typ som Rita Felskis *igenkännande*-begrepp förutsätter. Förslaget avfärdades bestämt av Beata Agrell, Christer Ekholm och Staffan Thorson, som inte kunde se någon vits med att vidga fokus: litteraturundervisningens uppgift är att utveckla *performanskompetens*, punkt slut. Jenny Bergenmar förklarade då att hon insåg att hon råkat öppna litteraturvetenskapens giftskåp och att utsikterna för vidare diskussion var små, varför hon drog sig ur debatten. Jag försökte rädda livet på den genom att i ett inlägg ge Rita Felskis *igenkännande*-begrepp mer litteraturdidaktisk tyngd: jag påpekade att *igenkännandet* i princip är ett slags *literary transfer* och därmed av stor betydelse för utvecklandet av den *litterära kompetens* som rimligtvis är all litteraturundervisnings mål. Men debatten tvärdog. Det litteraturvetenskapliga etablissemangen brinner nog inte direkt av lust att diskutera en vidgning av det litterära kompetensbegreppet.

DEN MISSFÖRSTÅDDA LOUISE ROSENBLATT

Att driva kampanj för *personlig läsning* är svårt inte bara i Sverige. Under ett långt liv – från 1930-talet till sin död vid drygt 100 års ålder 2005 – försökte Louise Rosenblatt bekämpa ”dualistic habits of mind”, inte minst just av typen ”subjective or objective”.¹⁵ Jag vill se hennes stora svårigheter att bli förstådd som ett illustrativt och välkänt parallellfall till den lilla svenska historien om *literary transfer* och *personlig läsning*. Men det finns en betydande

skillnad: Louise Rosenblatts snåriga och provokativa terminologi står i vägen för förståelse på ett sätt som inte gäller det tydliga begreppet *literary transfer*. Det Louise Rosenblatt kallar *estetisk läsning* handlar inte på traditionellt sätt om hur texten är gjord för att fungera som den gör, utan om läsarens *personliga* möte med texten (alltså i princip *literary transfer*). Den i traditionell mening estetiska läsningen kallar Louise Rosenblatt i stället *effe rent* – av latinets *efferre*, ”föra bort”.¹⁶

Under denna förvirrande terminologiska yta positionerar hon sig ändå i princip som Michail Bachtin. Även han menar ju att bara en *personlig läsning* kan bli litterärt fullvärdig och att en i traditionell mening ”estetisk” medvetenhet kräver distans och alltså måste vara ”effe rent” till sin natur. För dem båda är det också självklart att det ”subjektivt” personliga och det ”objektivt” estetiska i varje läsning måste samverka.

Men just denna samverkan har litteraturvetenskapen systematiska svårigheter att se. Staffan Thorson, som förstås vet vad Louise Rosenblatt menar, tycks ändå på ett typiskt sätt ha svårt att ta henne på allvar. I en kort presentation av hennes tänkande från 2009 betonar han mycket korrekt hennes uppvärdering av ”den personliga upplevelsen” och ger en bra beskrivning av *estetisk* och *effe rent läsning*. Men som om detta inte skulle ha någon som helst betydelse bekänner han sig direkt därefter till det trånga perspektiv på litterär läsning som Louise Rosenblatt hela sitt liv försökte problematisera: ”Av hävd och tradition förknippas litteraturvetenskapliga läsarter med ett distanserat förhållningssätt, med analys, tolkning och vetenskaplig förståelse. Begreppet litteraturvetenskaplig läsart är således diskursivt avgränsande (...) från andra läsarter.”¹⁷ Så bekvämt såddas en obekväm teoretiker undan!

Samma brist på vilja att ta Louise Rosenblatt på allvar märks i en tidigare presentation av hennes tänkande som Staffan Thorson gör

2005. Även där är den ”estetiska läsarten” väl beskriven som ”upplevelseinriktad”, men om den *effe renta läsningen* sägs att den ”kan exemplifieras med läsning av facktexter, rapporter och sociologiska essäer”. Intrycket blir lätt att *estetisk* och *effe rent läsning* är läsarter för olika sorters texter: den ena för skönlitteratur, den andra för facklitteratur.¹⁸

Just så har också Peter Degerman uppfattat denna beskrivning: ”den estetiska läsningen är kopplad till skönlitterära genrer medan den effe renta läsningen sker i förhållande till facktexter”.¹⁹ Men själv säger Louise Rosenblatt mycket tydligt motsatsen: ”I stressed that there was not an opposition, a dichotomy, but a continuum between the two stances.”²⁰ Hon är alltså mycket klar, men hon tas inte på orden. *Disciplinen* vill inte läsa vad hon skriver. Hennes grundidé att *performanskompetens* inte räcker till, att läsarpersonligheten måste öppna texten mot det reella livet för att den ska bli fullvärdigt *transaktiv*, är uppenbarligen svårt att acceptera. Det är märkligt, för om Louise Rosenblatt reduceras till en beskedlig terminologiteoretiker med olika beteckningar på sakprose- och fiktionläsning blir det omöjligt att förstå hennes storslagna civilisatoriska ambition att utveckla ”personally critical reading, essential to citizens of a democracy”.²¹

KOMPETENS OCH MÄNNISKOSYN

Det svenska motståndet mot ett utvidgat kompetensbegrepp är alltså inte unikt. Men det finns kanske ändå en speciellt svensk problematik. Som framgår av de svensk-rysk-finska läsundersökningar vi genomförde inom ramen för projektet *Literary Competence as a Product of School Culture*, utvecklar svensk skola mycket svag litterär *performanskompetens* – särskilt jämfört med ryska förhållanden. Den svenska bristen på *performanskompetens* är ett påtagligt och handfast problem som skulle kunna förklara svenska litteraturvetares och -didaktikers ryggmärgsreflexer att till varje pris hålla fast vid ett

litterärt kompetensbegrepp som bara omfattar *performanskompetens*. Kanske tänker man att det är vetenskapens själva grundsten som måste läggas på plats först, innan vi bygger vidare?

Men frågan är om man överhuvudtaget kan utveckla *performanskompetens* för dess egen skull. Den ryska skolkulturens goda resultat på det området beror inte på att *performanskompetensen* är litteraturstudiernas överordnade mål. I själva verket ser prioriteringarna helt annorlunda ut. Begreppet "litterär utveckling" i litteraturundervisningen definieras till exempel på följande mycket typiska sätt i en doktorsavhandling som lades fram vid Herzenuniversitetet i Sankt Petersburg i december 2012: "Med litterär utveckling hos läsaren/eleven avser vi en process som utvecklar litterärt-konstnärliga läsfärdigheter, kunskaper och vanor inom ramen för skolans systematiska litteraturundervisning. Samtidigt är vi medvetna om att termen inte är helt lyckad. Den ska snarare uppfattas som utveckling av personligheten med litteraturen som medel."²²

"Utveckling av personligheten med litteraturen som medel" – det är målet inte bara för avhandlingsförfattaren Jelena Rober-tovna Jadrovskaja (formulerat i det pluralis majestatis-tonläge som fortfarande gäller i ryska avhandlingar). Jelena Jadrovskaja avviker i viss mån från normen genom att hon ansluter sig till den särdeles ambitiösa metodik som utvecklats av Vladimir Georgievitj Marántsmann, och som innebär att eleverna systematiskt tränas i litterärt skrivande och annat konstnärligt arbete. Ännu mera avvikande är hon på så vis att hon använder min kompetensmodell för att beskriva vad som sker i skolan under den litterära utvecklingsprocessen – (varvid *literary transfer* spelar en avgörande roll som öppningsmekanism för kopplingar till elevens personlighet och begreppet *konstitutionell kompetens* ger stöd för Marántsmanns litterärt-konstnärliga metod). Men hon är trots dessa avvikelser mycket normalrysk i sin syn

på personlighetsutveckling som överordnad litteraturpedagogisk princip.

Kanske kan tanken att litteraturundervisningen underordnas "personlighetsutvecklingen" inge farhågor. Om principen tillämpas i auktoritära samhällskulturer föreligger förstas risk för att skolan försöker styra snarare än stödja personlighetsutvecklingen. Men i det ganska ordentligt demokratiska Sverige, där den stödjande strategin sedan länge är den enda fungerande, kan vi nog utan att darra på manschetterna ta fasta på grundidén i Jelena Jadrovskajas avhandling: att litteraturen är en omätlig skatt av mänsklig livserfarenhet som kan lära eleverna att förstå livet och tolka det moderna samhällets enorma uttrycksutbud.

Det som litteraturen mest självklart kan bidra med i utvecklandet av en sådan tolkningsförmåga är förstås fiktionens sätt att kasta ljus över människans liv och villkor. Men för att visa hur det går till måste *literary transfer* och *personlig läsning* tillåtas och tränas. Bara så kan distansen mellan fiktion och reellt liv bestämmas. Skolan får inte näpsa en elev som vill att en bok inte ska vara "bara en bok", utan "sann" i förhållande till verkligheten. Snusförnuftiga kommentarer om att eleven inte har "klart för sig att den skönlitterära text som klassen just behandlat är en roman" borde inte få förekomma i sådana sammanhang – men det tycks kunna hända i svensk litteraturundervisning av idag.²³ En pseudo-problematik rörande fiktionens fiktionsvärde (som eleven med sin konstitutionella kompetens inte har några svårigheter med) får inte ställas i vägen för den verkligt litterära textdiskussion om fiktionens förhållande till livet som eleven i exemplet naturligtvis efterfrågar!

Sådana olycksfall inträffar inte bara i Sverige. I Tzvetan Todorovs *La littérature en péril* beskrivs hur den franska skolan ägnar sig åt att utbilda litteraturteoretiker i stället för att utveckla förståelse för det liv eleverna har framför sig med hjälp av den stora litteraturens bilder

av mänskliga passioner och socialt beteende under årtusendenas gång.²⁴ Tzvetan Todorov demonstrerar också den abstrakt teoretiska litteraturundervisningens djupa rötter i det västerländska tänkandets historia. Kanske är de rötternas djup en del av förklaringen till det systematiska motståndet mot *personlig läsning*?

Men givetvis innebär Tzvetan Todorovs kritik inget motstånd mot *performanskompetens*. Han är ju själv namnkunnig litteraturteoretiker

och inser att *performanskompetens* är en självklar förutsättning för att en litterär diskussion och dialog överhuvudtaget ska komma igång. Men han vet också att litteraturundervisningen måste inse att *performanskompetensen* inte har något värde i sig – att den får sitt värde först när den används för att öppna litteraturens fönster mot det reella livet. Och det fönstret heter på litteraturvetenskapens och *performanskompetens* eget språk *literary transfer*.

1. Per Gedin, *Jag. Carl Larsson*, Stockholm: Bonnier, 2011, s. 119. (Fungerar i denna artikel som Carl Larsson-biografisk huvudkälla.)
2. Hela resonemanget i denna artikel bygger på Michail Bachtins tänkande. Jag tillämpar bara grundtankar och avstår därför från att tynga framställningen med hänvisningar. Tankarna om *det egna verkliga livet* (det egna hemlandet, den egna hemstaden etc.) återfinns på svenska i det stora kronotopkapitlet i Michail Bachtin, *Det dialogiska ordet*, Gråbo: Anthropos, 1990. I samma bok finns som inledningstext "Konst och ansvar" från 1919, med det som skulle kunna kallas första budordet i Bachtins filosofi: "Konsten och livet är inte ett, men måste bli en enhet i mig, i mitt ansvars enhet." Min Bachtin-syn har jag presenterat i olika sammanhang. Se t.ex. Örjan Torell, "Tomma texter och texter med temperament", i *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1993:3–4.
3. Hur denna sorts litterära modernitet kom till Sverige i samband med träindustrialiseringen av Västernorrland har jag i ett Bachtin-perspektiv beskrivit i Örjan Torell, *Den osynliga staden. En gestaltungsmodell hos Olof Högberg, Ludvig Nordström, Bertil Malmberg, Stig Sjödin, Karl Östman, Lars Ahlin och andra svenska författare fram till våra dagar*, Umeå: H-ström, 2008.
4. Gedin 2011, s. 379: "Märkligt nog är utseendet på familjemedlemmarna, förutom Karin, ofta utsuddat. Sveriges kanske främste porträttmålare brydde sig i dessa bilder inte om att ge vare sig barn eller tjänstfolk ett individuellt utseende." Uttalandet gäller inte specifikt *Frukost under björken* utan Sundborn-konsten i stort. Anmärkningsvärt är också att Per Gedin har noterat fenomenet, men inte funktionen, som är så viktig i Carl Larssons konst.
5. Bernt Olsson & Ingemar Algulin, *Litteraturens historia i Sverige*, Stockholm: Norstedt, 1991, s. 146.
6. Utgivningsåret är dock 2012, Åbo Akademis förlag.
7. Alan C. Purves, *Literature Education in Ten Countries*, New York: Wiley, 1973. Beläggen för ett samband mellan goda undervisningsresultat och *literary transfer* bygger på hur försökspersoner väljer bland färdiga textfrågetyper. Skolor med goda resultat tenderar att prioritera frågor av följande typ: "When you read do you imagine the people you are reading about to look like people you know?" Se t.ex. s. 62 och s. 268.
8. Örjan Torell (red.), *Hur gör man en litteraturläsare? Om skolans litteraturundervisning i Sverige, Ryssland och Finland*, Härnösand: Institutionen för humaniora, Mittuniversitetet, 2002. Min kompetensmodell beskrivs på s. 81–91.
9. En av de första relevanta träffarna är David S. Mialls och Don Kuikens artikel "Aspects of Literary Response: A New Questionnaire". Där refereras till Alan C. Purves, begreppets huvudintroduktör: "One frequently used instrument is Purves's *Literary Transfer and Interest Measure* (1973). Half of its 20 items assess Transfer (i.e., whether the reader relates literature to

- familiar life circumstances).” Men medan artikeln noterar att Purves sett ett (självlart?) samband mellan intresse och nöjesläsning, sägs märkligt nog ingenting om sambandet mellan *literary transfer* och framgångsrik undervisning. Se vidare http://www.ualberta.ca/~dmiall/reading/LRQ_95.htm
10. Jonathan Culler, *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, London: Routledge, 1975. Jag har positionerat mig i förhållande till Jonathan Culler i Örjan Torell, ”Literary Competence Beyond Conventions”, i *Scandinavian Journal of Educational Research* 2001:4.
 11. Ingrid Mossberg Schüllerqvist, *Läsa texten eller ”verkligheten”*. *Tolkningsgemenskap på en litteraturdidaktisk bro*, diss. Stockholm: Institutionen för didaktik och pedagogiskt arbete, Stockholms universitet, 2008, s. 76.
 12. Staffan Thorson & Christer Ekholm (red.), *Främlingskap och främmandegöring. Förhållningssätt till skönlitteratur i universitetsutbildningen*, Göteborg: Daidalos, 2009, s. 161.
 13. Degerman 2012, s. 263, not 446.
 14. Se *Tidskrift för litteraturvetenskap* 2010:3–4, 2011:1 och 2011:2.
 15. Se t.ex. Louise M. Rosenblatt, ”The Transactional Theory: Against Dualisms”, i *College English* 1993:4. Citat, s. 381. (Artikeln, som publicerades när Louise Rosenblatt var 89 år gammal, är ett föredrag i tryckt form.)
 16. *Ibid.*, s. 383: ”The *effe-rent* stance (...) is involved primarily with analyzing, abstracting, and accumulating what will be retained after the reading. [---] In the aesthetic stance, attention is focused primarily on experiencing what is being evoked, lived through, during the reading.”
 17. Thorson & Ekholm 2009, s. 160f.
 18. Staffan Thorson, *Den dubbla receptionen. Om litteratursamtal mellan elever och deras svensklärare*, Göteborg: Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet, 2005, s. 16. Den märkliga definitionen kan kanske förklaras med hjälp av utelämnade avsnitt i det Rosenblatt-citat som återfinns i not 15. Om *effe-rent läsning* sägs där: ”Examples would include reading to acquire information, directions for action, or solutions to a problem.”
 19. Degerman 2012, s. 118.
 20. Rosenblatt 1993, s. 383.
 21. *Ibid.*, s. 380: ”I stressed that there was not an opposition, a dichotomy, but a continuum between the two stances.”
 22. Elena Robertovna Jadvorskaja, *Razvitie interpretatsionnoj dejatel’nosti tjitel’ja-skol’nika v protsesse literaturnogo obrazovanija (5–11 klassy)*, diss. Sankt Petersburg: Herzenuniversitetet, 2012. Avhandlingen finns i mycket få exemplar och är i princip omöjlig att få tag på i Sverige. Citatet är hämtat ur en kortversion (med identisk titel!) som utkom 2012 på Petersburgförlaget *Knizhnyj dom*, s. 69: ”Мы понимаем под литературным развитием читателя-школьника процесс развития литературно-творческих способностей, умений и навыков чтения художественных произведений в системе школьного литературного образования. При этом мы осознаем не совсем удачное название данного термина, которое между тем следует понимать как развитие личности средствами самой литературы.”
 23. Christina Olin-Scheller, *Mellan Dante och Big Brother. En studie om gymnasieelevers textvärldar*, diss. Karlstad: Estetisk-filosofiska fakulteten, Litteraturvetenskap, Karlstads universitet, 2006, s. 201.
 24. Tzvetan Todorov, *La littérature en péril*, Paris: Flammarion, 2007, s. 88f.: ”L’objet de la littérature, étant la condition humaine même, celui qui la lit et la comprend, deviendra non un spécialiste en analyse littéraire, mais un connaisseur de l’être humain. Quelle meilleure introduction à la compréhension des conduites et des passions humaines qu’une immersion dans l’œuvre des grands écrivains qui s’emploient à cette tâche depuis des millénaires?”

SUMMARY

Carl Larsson Reading Anna Maria Lenngren without "Literary Transfer". On "Literary Competence" and "Personal Reading"

Reading literature, we relate the fictive life we encounter to our own. That mechanism is called "literary transfer". The concept was introduced in the 1970's, but dates back to classical rhetoric, where it is known as *subtilitas applicandi*. "Literary transfer" is also an equivalent to Louise Rosenblatt's concept of "aesthetic stance", which concerns the personal aspects of reading theory. Inspired by Mikhail Bakhtin and his understanding of literature as a very personal form of dialogue, I see "literary transfer" as a fundamental aspect of literary competence that deserves further exploration. My article opens with an attempt to show with visual clarity the potential and function of "literary transfer" and personal reading. To this end, one of Carl Larsson's illustrations for an 1884 edition of Anna Maria Lenngren's poems is classified as a literary reading without "transfer", whereas an example of his later Sundborn art is shown to be, in principle, a work of "transfer"-art. I then demonstrate some misunderstandings in the field of personal reading, and suggest that they are the typical and systematic results of a dichotomised model of thinking that views personal reading as something principally alien – or even hostile – to literary competence.

Keywords: literary transfer, personal reading, literary competence, Bakhtin, Rosenblatt

ANDERS ÖHMAN

och bedömargruppens svenska ledamöter

HÖGSKOLEVERKET'S UTVÄRDERING AV ÄMNET LITTERATURVETENSKAP

I februari 2012 inleddes arbetet med den nationella utvärderingen av ämnet litteraturvetenskap av dåvarande Högskoleverket. I utvärderingsgruppen deltog nio ämnesexperter, en arbetslivsrepresentant, två studeranderepresentanter och två tjänstemän från Högskoleverket. Tre av ämnesexperterna kom från våra grannländer Norge, Danmark och Finland. Dessutom knöts ett antal extra ämnesexperter tillfälligt som läsare och bedömare av de självständiga arbetena till utvärderingsgruppen.

Tidigt i arbetet med utvärderingen stod det klart för bedömargruppen att utvärderingen främst bestod i att bedöma kvaliteten på de självständiga arbetena, det vill säga de uppsatser som avslutade en kandidatexamen, magisterexamen, lärarexamen eller en masterexamen. Lärosätenas självvärderingar och lärosätesintervjuerna var i och för sig viktiga för det allmänna intrycket av utbildningarna, men bara i enstaka fall där bedömningen stod och vägde mellan kategorierna ”Mycket hög kvalitet”, ”Hög kvalitet” och ”Bristande kvalitet” fick de någon egentlig betydelse.

Detta ledde till en viss frustration i bedömargruppen. Den inblick vi fick i uppläggningsen av utbildningen i litteraturvetenskap vid olika lärosäten visade sig ofta ha liten inverkan när det gällde att avgöra om utbildningen fick ett

bra betyg eller blev underkänd. Om de självständiga arbetena uppvisade godkända resultat med avseende på uppfyllandet av de nationella examensmålen som översteg 60 % av det totala antalet arbeten var det svårt att underkänna utbildningen, och tvärtom, om antalet underkända arbeten var högre än 40 % var det mycket svårt att godkänna den. I det senare fallet spelade det ingen roll om utbildningen hade en genomtänkt uppläggning och progression eller om vi tyckte att uppläggningsen av kurserna var ostrukturerad och splittrad.

Vi blev ofta märkvärdigt nöjda när vi tyckte oss se en relation mellan uppläggningsen av kurserna vid ett lärosäte och resultatet. Fann vi att lärosätet hade en i vårt tycke medveten och spännande uppläggning av kurserna och de samtidigt hade övervägande mycket hög kvalitet på sina självständiga arbeten, var det ett kvitto på att utvärderingen ändå kunde ge ett rättvisande omdöme. Resultatet var även mera betryggande för oss utvärderare när antalet uppsatser var många. Tidigt i utvärderingsprocessen bestämde Högskoleverket att de lärosäten som inte kunde få ihop fem uppsatser eller fler under en treårs-period inte heller skulle utvärderas. Det fanns dock ett antal lärosäten som hade just fem uppsatser och om tre av dessa bedömdes som svaga erhöLL ämnet om-

dömet bristande kvalitet och tvärtom, om tre av uppsatserna bedömdes ha hög kvalitet blev det även omdömet för hela ämnet på kandidat- eller magisternivå. Det var ett litet underlag att basera ett omdöme över en hel utbildning på. Rörde det sig däremot om tjugofem uppsatser som bedömdes kunde man troligen med större säkerhet sluta sig till större brister eller förtjänster i utbildningens uppläggning.

En annan osäkerhetsfaktor var att varje enskilt självständigt arbete endast lästes av en bedömare. I vissa fall när osäkerhet uppstod kunde bedömaren be att få hjälp av någon annan bedömare, men det skedde endast i undantagsfall. Högskoleverkets tjänstemän delade in oss bedömare utifrån en första provomgång i tre grupper: hökar, duvor och mesar. Hökarna är de bedömare som genomgående var strängare i sin bedömning, duvorna är snälla och mesarna mycket snälla. Trots dessa förbehåll var det ändå intressant att läsa så många uppsatser från olika lärosäten. Vi menar att bedömargruppen fick en tämligen god inblick i de självständiga arbetenas innehåll och kvalitet. Här tror vi att det finns mycket att göra för lärosätena, och det handlar inte enbart om att höja kraven för att ge betyget godkänd till en uppsats. Snarare gäller det att pedagogiskt lägga upp kurserna på ett sådant sätt att de verkligen tränar förmågan att urskilja problem och att formulera intressanta och fruktbara frågeställningar.

För att i någon mån råda bot på den frustration vi kände i bedömargruppen över att inte kunna få utlopp för det vi tyckte att vi lärt oss om tillståndet för ämnet litteraturvetenskap i Sverige idag, beslöt vi att försöka återkoppla våra lärdomar genom att dels delta i den nationella ämneskonferensen, dels skriva en artikel för publicering i *Tidskrift för litteraturvetenskap*. Vi möttes i början av mars, alldeles innan resultatet av utvärderingen offentliggjordes på Högskoleverkets hemsida, för att delge varandra de kunskaper och inblickar vi fått genom

att läsa självvärderingar och delta i lärosätetsintervjuer. Även om samtliga i bedömargruppen läste alla lärosätets självvärderingar, delades ansvaret för utvärderingen av olika lärosäten upp på olika beredningsgrupper bestående av både ämnesexperter, studeranderepresentanter och, ofta, arbetslivsrepresentanten. De som möttes i början av mars, och som står bakom denna artikel, var merparten av ämnesexperterna från Sverige, arbetslivsrepresentanten och studeranderepresentanterna.

Det vi framför allt syftar till med artikeln är att redovisa våra intryck av litteraturvetenskapens utseende i Sverige, och de möjligheter och problem som vi tycker oss skönja för ämnet. Här lämnar vi således frågan om hur utvärderingen gått till, och kritiken mot denna, och försöker i stället koncentrera oss på det som inte fick så stort utrymme i bedömningen, nämligen utbildningarnas innehåll och utseende. Vi hoppas naturligtvis att det perspektiv vi fått som utvärderare kan fungera som material för diskussionen om ämnets uppläggning ute på lärosätena, men vill samtidigt påpeka att detta inte är den samlade bedömargruppens påpekande. Det är de perspektiv och uppfattningar vi har som enskilda bedömare och som författare till denna artikel. Dessutom har de nordiska ledamöterna inte deltagit i denna sista fas av bedömargruppens arbete.

I kommentaren till utvärderingen jämförde vi vår utvärdering med den utvärdering Högskoleverket publicerade 2006, och som inte alls beaktade resultat i form av bedömda examensarbeten, utan främst bedömde och pekade på brister och förtjänster vad gällde lärarnas kompetens, kursernas struktur et cetera. Bedömarna i den förra utvärderingen drog sig inte heller för att ge förslag till lärosätena på hur man skulle kunna utveckla och förbättra utbildningarna. En mera generell anmärkning av denna art var att peka på vikten av ökad profilering av ämnena och ökad internationalisering. Man menade helt enkelt att disposi-

tionen av kurserna vid de olika lärosätena hade ett alltför likartat utseende. Man noterade även att söktalen till ämnet hade minskat avsevärt och förutspådde att många av de framtida litteraturvetarna troligen skulle vara gymnasie-lärare, det vill säga att lärarutbildningen var på väg att inta en dominerande ställning i ämnet.

Vi kan konstatera att denna förutsägelse inte blivit sannspådd. Majoriteten av de självständiga arbeten som lästs av bedömarna i denna utvärdering har skrivits av studerande i litteraturvetenskap. Erfarenheterna från vår bedömning har emellertid visat att det verkar som om den förra bedömargruppens efterlysning av ökad profilering har fått ett starkt genomslag. Vid flera lärosäten är det tydligt att man eftersträvar att ge utbildningen en markerad profil, inte minst i relation till nya kulturella och mediala former, där den litterära textanalysen utgör en väsentlig del för att förstå det narrativa i nya medier. Utvärderingen från 2006 konstaterade att kursernas utseende inte förändrats nämnvärt sedan 1960-talet, men i vår utvärdering har vi kunnat urskilja en betydande förändring. Det är bara något enstaka lärosäte som håller fast vid den en gång så vanliga kursstrukturen med historiska kurser från antiken till idag. I stället har vi i bedömargruppen sett många exempel på nya former för det litteraturvetenskapliga studiet. Bakom denna förändring ligger troligen hårdare krav på att möta både problem med minskande studentunderlag och anpassning till en ny mediasituation.

Här vill vi nu först redovisa de intryck vi har fått genom självvärderingar och lärosätesintervjuer av uppläggningsen av de litteraturvetenskapliga kurserna vid de olika lärosätena. Vi kommer inte att peka ut enskilda lärosäten, utan presenterar de olika tendenser i kursernas uppläggning som vi tycker oss ha sett. Vi vill gärna betona att våra tankar kommer sig av att läsa lärosätenas självvärderingar och av de intervjuer vi genomfört. Det är möjligt att undervisningen i den konkreta praktiken beaktar

synpunkter som vi efterlyser, men det har vi alltså inte kunnat ta ställning till. Avslutningsvis reflekterar vi även över det som vi tycker är viktigt att slå vakt om och utveckla i det litteraturvetenskapliga studiet.

Den största förändring vi iakttagit är att de litteraturhistoriska kurserna har blivit antingen färre eller minskat i poängantal vid de flesta lärosäten, och ersatts av andra typer av kurser. Här finns det flera olika varianter. En är att ersätta de historiska kurserna med teoretiska. Motivet bakom denna förändring tycks vara ett behov att öka den teoretiska medvetenheten och kompetensen hos de studerande, möjligen för att öka kvaliteten på de självständiga arbetena. Ibland verkar det dock som om både de teoretiska och historiska kurserna står alltför mycket för sig själva, det vill säga det tycks inte finnas någon förbindelse mellan dem. Strukturen på de historiska kurser som finns kvar ser tämligen traditionell ut, fastän med mindre antal verk och sidor att läsa. De teoretiska kurserna verkar domineras av teoretisk litteratur utan att det blir klart om teorierna prövas i analysen av litterära texter från olika epoker.

En annan variant är att ersätta de historiska kurserna med kurser som både försöker att anpassa det litteraturvetenskapliga studiet till ett nytt medie- och kulturklimat och att erbjuda en egen profil. Vid ett lärosäte innehåller exempelvis den första terminens kurser en problematisering av kanonbegreppet och relationen mellan hög och låg litteratur. Här försöker man även hitta en profil i form av att fokusera både på populärlitteratur och barn- och ungdomslitteratur. Först på B-kursen, då även antalet studenter minskar kraftigt, erbjuder man litteraturhistoriska kurser, som verkar ha en ganska traditionell uppläggning. Det riskerar att skapa onödiga trösklar mellan mera samtida kultur och mediefenomen och ett relativt oproblematiserat litteraturhistoriskt stoff.

Vid ett annat lärosäte börjar man A-kursen med en teori och metod-kurs, varpå följer en

traditionell litteraturhistorisk kurs som går fram till 1850 och en litteraturhistorisk kurs om perioden 1850–1980 som har ett tematiskt innehåll. Den första terminen avslutas sedan med en kurs inriktad mot samtidens kulturfenomen som har rubriken läsarstrategier och media. Vid ett lärosäte har man en mycket genomtänkt medieteoretisk inriktning som vid första anblicken riskerar att uppfattas som en aning ”populistisk”, men som visar sig tillvarata litteraturhistoriska och litteraturteoretiska kunskaper för att tillämpa dem på ett nytt medieklimat.

En tredje variant försöker att tillgodose behovet av både teoretiska och historiska kunskaper, men för dessutom in fortlöpande praktiska skrivövningar i olika genrer. Det börjar med kreativt skrivande av skönlitterära texter, fortsätter med skrivande av recensioner och så småningom vetenskapliga artiklar. Vid ett par av dessa lärosäten kan man även se försök att profilera studierna mot genus och postkolonial problematik, eller mot en mera allmän medieteoretisk profil med en viss inriktning mot kulturjournalistik.

En fjärde variant har en mera vad vi vill kalla pragmatisk struktur på kurserna. Här har man inte förändrat så mycket i det litteraturhistoriska innehållet och inte heller har man försökt att profilera studierna i någon nämnvärd utsträckning. Däremot har man i en del fall förkortat den kronologiska strukturen på kurserna, och framför allt i B-kursen ersatt denna med tematiska kurser som i vissa fall baserar sig på de enskilda lärarnas inriktning och alltså kan förändras beroende på vem som för tillfället har hand om undervisningen. Även om denna variant kan upplevas som en aning traditionell, kännetecknas den i flera fall av en mycket genomtänkt pedagogik och struktur. Här finns ofta även försök att förena teoretiska och historiska studier. I vissa fall kan man miss-tänka att den just är pragmatisk, det vill säga en anpassning av den klassiska uppläggnings till

de nya tider när studenterna inte längre förutsätts läsa B-kursen.

Inblicken i innehållet i de litteraturvetenskapliga studierna runtom i landet har naturligtvis gett upphov till flera funderingar bland bedömargruppens svenska deltagare. Vi menade exempelvis att det trots alla förändringar av ämnet, trots det tryck som ämnet utsatts för under senare tid både genom forskningspolitiska beslut och genom framväxten av nya konkurrerande medier, ändå var möjligt att tala om ett slags ”sakral kärna” i ämnet, något som utgör ämnets omistliga identitet. Detta menar vi är det litteraturhistoriska innehållet. Vid några lärosäten har vi tyckt oss märka att det inte finns ett genomtänkt förhållningssätt till de litteraturhistoriska inslagen, men ändå finns det inte något lärosäte som helt har gjort sig av med litteraturhistoriska kurser.

Vi menar att det vore värdefullt om lärosätena hade ett mera reflekterat förhållningssätt till det litteraturhistoriska stoffet. Det måste åstadkommas genom att bättre försöka få de teoretiska och historiska kunskaperna och perspektiven att samverka. Att fundera över vad ett sådant utbyte av teoretiska och historiska kunskaper kan innebära för planeringen av enskilda kurser, menar vi vore en angelägen uppgift för ämnet vid alla lärosäten. Ett medvetet förhållande till litteraturhistoria utesluter naturligtvis inte inriktningen mot nya medier. Tvärtom kan man utnyttja det faktum att litteraturhistorien hamnar i ett nytt ljus i jämförelsen med nya medier. Vad är det som karakteriserar läsning av skönlitteraturen jämfört med ”läsningen” av datorspel eller hypertexter?

Vi borde även vända det faktum att det endast är i Sverige som litteraturvetenskap sysslar med västeuropeisk litteraturhistoria till en fördel, naturligtvis även genom att ta in mer utomeuropeiska perspektiv. Det är alltså varken Comparative Literature eller nordisk litteratur. Det finns självfallet en risk för ytlighet

i en sådan uppläggning, men det kan även ge upphov till en annorlunda överblick som andra konstruktioner av ämnet inte förmår att erhålla. Vi menar även att det har sina poänger att i kurserna slå vakt om den historiska kronologin, i synnerhet i en tid när fragmentarisering och splittring av kunskapen utgör ett potentiellt hot. Att slå vakt om litteraturhistoria som ämnets kärna behöver inte heller utesluta olika profileringar av ämnet, utan kan i stället stärka dem ytterligare såvida det historiska perspektivet är reflekterat och inarbetat.

De inslag av skrivande som vid en del lärosäten löpt som en röd tråd parallellt med de teoretiska och historiska kurserna menar vi har en stor utvecklingspotential. De behöver inte enbart ses som ett sätt att försöka arbetsmarknadsanpassa vårt ämne, utan vi tror att de kan ha stor betydelse för att höja kvaliteten på examensarbetena och studenternas genremedvetenhet. Detta i synnerhet om skrivmomenten har flätats in i de övriga kurserna på ett genomtänkt sätt och har en progression genom hela kursen. Vid ett lärosäte tyckte vi oss finna en sådan genomarbetad syntes av teoretiska, historiska och praktiska skrivande moment, och det var också det lärosäte där vi tydligast tyckte oss uppfatta en korrelation mellan utbildningens uppläggning och det mycket goda resultatet i examensarbetenas kvalitet.

Det är också tydligt att ämnet vid de flesta lärosäten i huvudsak verkar inriktade på att förbereda studenterna för en karriär inom aka-

demin, förutom inslagen av litteraturvetenskap på lärarutbildningen. Vi menar att det vore fruktbart att försöka tänka mer på olika former av arbetslivsanknytning, utan att fördenskull anpassa oss alltför mycket till kraven på anställningsbarhet och liknande. Det vi borde bli bättre på att formulera är de textanalytiska kompetenser som våra studenter får med sig genom att läsa vårt ämne. Hur de ska ta med sig detta ut i samhället är också något som vi borde reflektera mera över.

Vi är medvetna om att ämnet litteraturvetenskap är utsatt för en mycket hård press i det rådande utbildnings- och forskningsklimatet. I början av utvärderingsprocessen lades ämnet ned vid två lärosäten, och mot slutet ytterligare ett. Det är ofta svårt att inordna våra fristående kurser i program, fränsett lärarutbildningen, i ett läge där studenterna på grund av studieekonomi och andra faktorer alltmer vill att deras studier ska leda till ett bestämt yrke. Minskande studentunderlag och små möjligheter att attrahera externa medel för forskning, gör att det ekonomiska läget för vårt ämne är mycket utsatt på många lärosäten.

Det gör att det blir än viktigare att vi ständigt är beredda att förändra och utveckla vårt ämne, utan att fördenskull förlora det som vi menar är kärnan i det. I denna artikel har vi velat delge våra erfarenheter av utvärderingen och vi hoppas att det kan bli ett incitament till att fortsätta diskussionen om vad svensk litteraturvetenskap är och kan bli.

OMLÄSNING:

MICHEL FOUCAULT, *HISTOIRE DE LA SEXUALITÉ* (1976–84)

INTRODUKTION

Michel Foucaults (1926–84) *Sexualitetens historia* planerades ursprungligen till sju volymer varav endast tre som bekant getts ut: *Viljan att veta*, *Njutningarnas bruk* och *Omsorgen om sig*. En fjärde finns mer eller mindre färdig medan de övriga förblev oskrivna. Arbetet avbröts av författarens död i den då mytiska virus-sjukdom som i svenska tidningar benämndes ”bögpusten”. I efterhand ter sig dessa tragiska omständigheter kongeniala med ett verk som ifrågasätter idén om moderniteten som sexualitetens frigörelse och som bland annat följer den homosexuella handlingens förvandling till avvikande identitet under perversionernas kliniska kategorisering. Trots det större projektets ofullgångna status är *Sexualitetens historia* krönet på ett intellektuellt verk vars betydelse för humanistiskt tänkande knappast kan över-skattas – oavsett på vilken sida av denna akademiska vattendelare man råkar befinna sig.

Redan året efter den första delens publicering föreslog Jean Baudrillard i *Oublier Foucault* (1977) att Foucaults maktbegrepp kunnat formuleras endast därför att dess diskursiva ordning redan börjat förflyktigas. Mindre elegant, och mer rättfram, kritik återfinns i

Camille Paglias explicita Foucault hat för vilket den ”paranoida” maktanalysens inflytande endast kan förklaras av hur sekulära amerikanska akademiker krävt en ny auktoritativ fadersgestalt att ty sig till. En sådan hårdhet bottnar delvis i den androcentrism feministiska teoretiker pekat ut. Än viktigare är nog att Foucault numer får räknas till de stora namn vars tankelinjer och begrepp så fullkomligt kommit att tas upp i det moderna tänkandet att de tycks allestädes närvarande och så att säga alltid-redan lästa. Till synes assimilerad av en konstruktivistisk ordning tycks Foucault rentav ha tagit Darwins plats bland Marx och Freud som modernitetens konstitutiva teoretiker.

Sexualitetens historia har gjort ett större avtryck på svensk litteraturvetenskap än exempelvis studien i Raymond Roussels författarskap eller den ofta citerade essän om ”författarfunktionen”. Det syns förstås i queer- och genusstudier liksom i nyhistoricismens intresse för den litterära textens roll i den diskursiva ordningen. Men metodologiskt har även den icke uttalat foucauldianska litteraturanalysen påverkats via föreställningen om maktens immanenta motståndproduktion: genom idén om hur textens meningsgivande struktur producerar sin egen potentiella motläsning kom litteraturteorin att jämka samman diskursbe-

greppet med derridansk dekonstruktion under slagordet ”reading against the grain”.

Hur förhåller sig svensk litteraturvetenskap till Foucaults idéer idag? För att besvara den frågan bad vi tre litteraturvetare – professor Ulf Olsson (Stockholms universitet) och doktoranderna Johannes Björk (Umeå universitet) och Moa Holmqvist (Uppsala universitet) – att i varsitt kort bidrag belysa någon aspekt av *Sexualitetens historia* av relevans för dagens litteraturvetenskapliga forskning.

Erik van Ooijen

TÄNKA PÅ ANNAT SÄTT: FOUCAULT

Just förhållandet till tvivlet skiljer i grunden den progressiva hållningen från varje reaktionär.

Hans Magnus Enzensberger, *Avantgardets dilemma*

Det finns, skriver Maurice Blanchot i en av essäerna i *La Part du feu*, böcker som skrivs för att läsas – men som just därför inte kan läsas: ”En författare som skriver för en specifik publik skriver egentligen inte: det är publiken som skriver, och av det skälet kan publiken inte längre vara en läsare; läsningen bara synes finnas, men egentligen finns den inte. Därför är verk skrivna för att läsas meningslösa: ingen läser dem.”¹

Ibland tänker jag att detta var vad som skedde med det första bandet av Foucaults *Sexualitetens historia*: Foucault skrev boken för att läsas, den blev en gigantisk akademisk succé – vilket möjligen betydde att ingen läste den: vi läser istället vår egen bild av verket, vi formar det till vårt. Foucault insåg detta, därför – åtminstone till någon del – omdirigeringen av hela arbetet, markerat i förordet till *Njutningarnas bruk*: ”Denna serie undersökningar kommer ut senare än jag hade tänkt mig och i en helt annan form.” Och om vi nu skulle tycka,

skriver Foucault, att ”detta att göra sig besvär, att börja och börja om, försöka, missta sig, börja om från början och ändå tvingas tveka steg för steg [...] är detsamma som svek, nåväl, vi är inte, det är tydligt, från samma planet.”²

Vad var det som gick snett? Samma år som första bandet utgavs påstår Foucault i en intervju att vad han skriver är ”en sorts historiska fiktioner”: inte historiker, inte romanförfattare, inte vetenskapsman och inte konstnär, men någonting med beröringspunkter med alla.³ Men i det här fallet blev fiktionen för stark: läsaren fick kontroll över den, den lurade oss till allt för snabba antaganden om både verkets och världens beskaffenhet.

I förordet till *Njutningarnas bruk*, som är ett viktigt metodologiskt dokument för Foucault-läsaren, skriver Foucault att analysen av sexualitetens historia måste vila på tre ”axlar”, vilka är ”hur vetande om den bildas, hur maktsystemen reglerar dess utövning och i vilka former individerna kan och bör erkänna sig som denna sexualitets subjekt.”⁴ De två första aspekterna tycktes tillgodosedda i den första delen – men inte den om individerna. Detta första band är en rasande effektiv kritik av en diskursiv ordning. Men den tycktes utelämnat vad människor gör – och därmed vad som gör oss till människor – och hur människor ”har förmåtts uppmärksamma sig själva, tolka sig, känna sig och erkänna sig som begärande subjekt”.⁵

Nå, detta kunde tyckas vara värt ytterligare en studie, men istället kom arbetet med den saknade tredje axeln – ”hur det går till när individen upptäcker sig själv och konstituerar sig som subjekt” – att innebära en radikal vändning om inte i Foucaults tänkande, så i hans arbete. Självt betonade Foucault gärna enhetligheten just i tänkandet, att han hela tiden om än i olika former sysslat med konstitueringen av människan som subjekt. Så kan hans samlade verk onekligen läsas, men de två avslutande delarna av *Sexualitetens historia* inskräper ändå

att detta arbete att demaskera den för givna tagna människan också inrymde starka etiska aspekter.

I förordet till *Njutningarnas bruk* beskriver Foucault arbetet med boken som en ”’askes’, en självövning i tänkande.” Som sådan är arbetet riktat inte mot en publik, utan mot det självt, det vill vara vad filosofin måste vara, ”tankens kritiska granskning av sig själv”. Dolt i denna formulering finns ett etiskt credo: meningen med övningen ”var att ta reda på i vilken mån arbetet med att tänka den egna historien kan befria tänkandet från vad det tänker i tysthet och låta det tänka på annat sätt.”⁶ Och den som tänker på andra sätt, kan också handla på andra sätt.

Hur tänker man annorlunda? Alla som läst Foucault vet att han inte är en exegetiskt kommenterande författare – han utlägger inte andras idéer på det sättet – och han är egentligen inte någon teoretiker – han bygger ingen systematisk metodologi – om än han hela tiden teoretiserar sina empiriska fynd. Han är, som särskilt Paul Veyne understrukit, en skeptisk empiriker. Det innebär att bara genom att granska och förstå hur människor gjort och gör kan vi gå utöver det givna, när vi ser hur det vi tar för givet är historiskt konstituerat och reglerat i en hela tiden pågående maktordning, och hur människor skapas i denna historiska ordning, då kan vi i en kritik gå utöver det som begränsar oss. Eller som Foucault själv uttrycker det: denna kritik är ”en hållning, *ethos*, ett filosofiskt liv i vilket kritiken av vad vi är samtidigt är en historisk analys av de begränsningar som påtvingas oss och beviset för att de kan överskridas.”⁷

Möjligheten till överskridande är inte reserverad exklusivt för tanken, utan gäller vad människor gör: tanken ska göra material tillgängligt för oss så att vi kan förändra våra liv – om vi så önskar.

Detta material, som alltså är historien om hur vi tänker oss själva, kan friläggas bara ge-

nom ”*problematisering*” – det är ett nyckelord, Foucault kursiverar det: ”varken analysera beteendena eller idéerna, samhällena eller deras ’ideologier’, utan de *problematiseringar* genom vilka människan anser sig kunna och böra tänkas, och de *förfaringssätt* utifrån vilka de bildas.”⁸ Det är nu som Foucault också knyter ihop vad som ofta beskrivs som två inte bara olika utan motsatta metodologiska principer: arkeologi och genealogi. Den senare ersätter inte den förra, utan driver den vidare, de två metodologiska principerna måste kombineras om vi ska kunna visa hur nuet inte är naturgivet, att det går att göra annorlunda.

I de två senare banden av *Sexualitetens historia*, *Njutningarnas bruk* och *Omsorgen om sig*, ljuder Foucaults röst annorlunda än i det första bandet. Här skymtar man den röst som Blanchot ser som motsatsen till den litteratur som skrivits för läsaren, ”en annans röst, en äkta röst, djup, irriterande, som sanningen.”⁹ Allra tydligaste blir Foucaults röst i föreläsningarna på Collège de France, den ljuder starkare där än i *Sexualitetens historia*, rörligare, mer frågande – och då drabbas också läsaren av denna besvärande sanning som uppfordrande tycks vara riktad mot oss själva.

Och detta trots, eller snarare tack vare, att texten inte är skriven för oss. Paul Veyne understryker att Foucault ”by constructing his books, [...] constructed himself”, och han citerar Foucault: ”I write in order to change myself and no longer think what I was thinking before.”¹⁰ Jag tror att denna tanke hela tiden finns med i Foucaults arbete, men det är med de sista årens vändning till de antika praktikerna, som den får materiell existens i hans skrift.

Det är i kombinationen av kritik och etik som Foucaults släktskap med Frankfurtskolan blir tydligt. Den motsatsställning mellan diskursanalys och kritisk teori som blivit närmast ett mantra, tonas i själva verket ner av Foucault själv, som beklagar att han inte stiftade bekantskap med Frankfurtskolans tänkande tidigare.

Foucault ser också sitt eget arbete som ingående i samma tradition som Frankfurtskolans.¹¹ I bägge fallen handlar det om att avslöja hur det för givet tagna – människa, historia, tradition – är historiskt konstituerat. I bägge fallen överlåter kritikern på oss att själva välja vårt handlande: kritikern föreskriver inte, predikar inte, utan lägger bara fram ett material för vårt användande, som Foucault inledningsvis säger i *Säkerhet, territorium, befolkning*: ”för den som vill engagera sig i en viss kamp finns här vissa nyckelpunkter, kraftlinjer, läsningar och blockeringar.”¹²

I bägge fallen handlar det också om upplysning: Adornos och Horkheimers tes i *Upplysningens dialektik* att den upplysning, som ”gett upp det klassiska kravet att tänka tänkandet”¹³ behöver upplysas, skulle nog Foucault ha kunnat skriva under på.

Ulf Olsson

NOTER

1. Maurice Blanchot, *La Part du feu*, Paris: Gallimard, 1949, s. 311 (min övers.): ”L’auteur qui écrit précisément pour un public, à la vérité n’écrit pas: c’est ce public qui écrit et, pour cette raison, ce public ne peut plus être lecteur; la lecture n’est que d’apparence, en réalité elle est nulle. De là, l’insignifiance des œuvres faites pour être lues, personne ne les lit.”
2. Michel Foucault, *Sexualitetens historia. Bd 2. Njutningarnas bruk*, övers. Britta Gröndahl, Stockholm: Gidlund, 1986, s. 11.
3. ”Foucault étudie la raison d’État”, i *Dits et écrits II 1976–1988*, Paris: Gallimard, 2001, s. 805: ”une sorte de fiction historique”. Se även s. 803.
4. Foucault 1986, s. 8.
5. *Ibid.*, s. 9.
6. *Ibid.*, s. 11f.
7. ”Ou’est-ce que les Lumières?”, i *Dits et écrits II*, s. 1396 (min övers.): ”une attitude, un *ethos*, une vie philosophique où la critique de ce que nous sommes est à la fois analyse historique

des limites qui nous sont posées et épreuve de leur franchissement possible.”

8. Foucault 1986, s. 15.
9. Blanchot 1949, s. 311 (min övers.): ”la voix d’un autre, une voix réelle, profonde, gênante comme la vérité.”
10. Paul Veyne, *Foucault: His Thought, His Character*, tr. Janet Lloyd, Cambridge: Polity 2010, s. 132.
11. ”Vad är upplysning?”, övers. Lars Eberhard Nyman, i *Diskursernas kamp. Texter i urval av Thomas Götselius och Ulf Olsson*, Eslöv: Symposion, 2008, s. 247.
12. Michel Foucault, *Säkerhet, territorium, befolkning. Collège de France 1977–1978*, övers. Kim West, Stockholm: Tankekraft, 2010, s. 25.
13. Max Horkheimer & Theodor W. Adorno, *Upplysningens dialektik. Filosofiska fragment*, övers. Lars Bjurman & Carl-Henning Wijkmark, Göteborg: Röda Bokförlaget, 1981, s. 40.

DISPOSITIVETS HISTORIA

I sitt förord till det första bandet i *Sexualitetens historia – Viljan att veta* – dröjer idéhistorikern och psykoanalytikern Per Magnus Johansson en stund vid den översättningsproblematik som vidlåder Foucaults arbeten i allmänhet och ett begrepp i synnerhet. Begreppet introduceras i *Viljan att veta* och återfinns i titeln till det fjärde kapitlet – *dispositif*. Johansson väljer i sin revidering av Britta Gröndahls översättning att behålla hennes val ”mönster”. Han framhåller emellertid att *dispositif* är besläktat med Foucaults tidigare begrepp *épistémè*, men att det också inbegriper ”icke-diskursiva, sociala och institutionella praktiker”.¹ Vidare får vi veta att *dispositif* också ”representerar [...] försök att analysera balansstrategier hos maktunderstödjande former av vetande”.² Men *dispositif* har också, till såväl engelska som svenska, översatts med ”apparat” respektive ”apparat”. Exempelvis skriver Thomas Götselius i sin avhand-

ling *Sjärens medium* att *dispositif* ”på svenska ungefärligen motsvaras av ’apparat’” – vilket han använder i sin översättning av Foucaults citat – men framhåller också korrekt att ”apparaten” bör identifieras med ett nätverk av element, snarare än med elementen själva.³

Det finns anledning att dröja vid dessa översättningar och definitioner. Problemet med Gröndahls val av det neutrala ”mönster” är att det tenderar att flytta fokus från den praxis som vidlåder begreppet. ”Apparat” är diskutabelt eftersom det sammanfaller med det begrepp (ideologiska statsapparater) som Althusser använde sig av för att beskriva de interpellierande institutionella praktiker varigenom individen subjektiveras till den position i strukturen som han alltid-redan var predisponerad för i enlighet med vad som krävs för reproduktionen av produktionsförhållandena.⁴ Och slutligen är Johanssons påstående att begreppet ”representerar [...] försök att analysera maktunderstödjande former av vetande” tvivelaktigt då det inte fångar den dialektiska och immanenta relationen mellan makt och vetande, utan tycks ge det förra ett företräde.⁵

Sedan Gröndahls översättning (1980) och Johanssons revidering (2002) har dispositivbegreppet ägnats särskilda studier av framstående filosofer som Gilles Deleuze och Giorgio Agamben (samt gett upphov till en särskild litteraturvetenskaplig inriktning, dispositivkritiken, med fäste i Toulouse⁶). Även om Deleuzes vitalistiska konstruktivism och Agambens ontologiska politik skiljer sig åt vad gäller den potentialitet de tillskriver subjektiveringsprocesserna, så kan deras respektive läsningar ändå bidra till att fånga den pragmatik och elasticitet som riskerar att gå förlorad i såväl översättningarna som idén om det maktunderstödjande vetandet.

Men låt oss gå till texten. Som bekant ger Foucault i *Viljan att veta* inte någon definition av dispositivet som sådant, utan endast av det historiska dispositiv som går under namnet sexualitet (och som ersätter det alliansdisposi-

tiv som hör till den repressiva juridisk-politiska makt som föregick sexualitetens dispositiv). Detta dispositiv, skriver Foucault, är ”inte någon underliggande verklighet som man skulle ha svårt att få grepp om, utan ett stort nätverk på ytan, där stimuleringen av kropparna, intensifieringen av lustupplevelsorna, eggelsen till tal, förvärvandet av kunskaper, förstärkningen av kontrollerna och motståndens länkas samman med varandra i enlighet med några stora vetande- och maktstrategier”.⁷ Det är viktigt att lägga märke till den temporalitet som sätts i spel här. Foucault beskriver inte vetandet som något som understödjer makten eller skänker den rationalitet, utan framhåller det sätt på vilket de genomsyrar varandra. Denna temporala samtidighet framhålls också i en intervju med den lacanianska tidskriften *Ornicar?* där Foucault säger att dispositivet alltid är ”inskrivet i ett maktspel samtidigt som det är bundet till vetandets gränser vilka frambringas av det såväl som bestämmer dess villkor”.⁸ Det är denna dubbla betingelse som Deleuze framhåller när han i sin bok *Foucault* påpekar att dispositivet förutsätter makten, men att makten också förutsätter dispositivet för att kunna differentieras och aktualiseras.⁹ Hos Deleuze hör dispositivet alltså till vetandet – det är själva sammansättningen av det utsägbara och det synliga, språkets och ljusets regimer, uttrycks- och innehållsformerna – på samma gång som det är den sammansättning som sedimenterar kraftförhållandena och ger makten form och relativ stabilitet.¹⁰

I sin essä ”Vad är ett dispositiv” skisserar Agamben begreppets etymologi. Å ena sidan framhåller han att det som Foucault i *Vetandets arkeologi* utan definition refererade till som positiviteter, det vill säga de diskursiva praktiker som var del av vetandet men skiljde sig från utsagornas formation, kan sägas föregripa utvecklingen av begreppet dispositiv (när Deleuze refererar till dispositivet som vetandets ”konkreta sammansättning” av det utsägbara

och det synliga, av uttrycks- och innehållsformer, skulle positiviteten alltså referera till det andra ledet).¹¹ Agamben spårar begreppet till Jean Hyppolites föreläsningar om den unge Hegels religionsstudier, där det görs en skillnad mellan naturlig och positiv relation, där den förra inbegriper förnuftets direkta relation till det gudomliga och det senare ”det historiska elementet, med hela den tyngd av regler, riter och institutioner som pådyvlas individerna av en yttre makt men så att säga interioriseras i systemen av trosföreställningar och känslor”.¹² Men även om vi i och med detta är framme vid en av Foucaults huvudfrågor – konvergensen mellan institution och subjektivation – så saknas prefixet, *dis-*. För att spåra dess härkomst måste vi gå längre tillbaka i tiden, till de första kyrkofädernas försök att begreppsliggöra den gudomliga treenighet varigenom Gud kunde behålla sin radikala alteritet samtidigt som han i form av Jesus Kristus kunde gripa in i världens angelägenheter. Överbryggandet av denna klyfta mellan Guds vara och praxis, som med fördel kan sättas i parallellitet med de troendes naturliga och positiva religion, beskrevs av de romerska kyrkofäderna med grekiskans *oikonomia*, som de latinska kyrkofäderna sedan översatte med *dispositio*.¹³ Denna sfär, hushållets, inbegriper som bekant varken det kunnande (*techne*) som hör till frambringandet (*poiesis*) eller den insikt (*nous*) och visdom (*sofia*) som hör till vetandet (*episteme*), utan en klokhet (*fronesis*) som hör till handlandet (*praxis*) och som Aristoteles i sin etik beskriver som ”en disposition”.¹⁴ Hos stoikerna kom *oikeiōsis* vidare att beteckna en självbevarelsedrift som senare utvidgades till en social etik – något som åtminstone öppnar för en läsning som överbryggar det fundamentala brott som tidigare förlagts mellan *Viljan att veta* och de två senare banden i *Sexualitetens historia*.¹⁵

Dispositivet har alltså en förankring i den strategiska ekonomin, bedömningen och handlandet, men är samtidigt det ramverk som möj-

liggör dessa.¹⁶ Men begreppet förekommer även i svenskan. Inom en civilrättslig diskurs betecknar det de processförutsättningar som inte är absoluta utan måste göras gällande av respektive parter. Det besläktade disposition används dessutom både i militär och estetisk diskurs som begrepp för spatiala fördelningar och i ett mer vardagligt tal för att beskriva perceptionsbetingelser hos subjektet. Det finns alltså all anledning att i svenskan framgent använda begreppet dispositiv och inte något annat.

Johannes Björk

NOTER

1. Per Magnus Johansson, ”Förord”, i Michel Foucault, *Sexualitetens historia. Bd 1. Viljan att veta*, övers. Birgitta Gröndahl, bearbetad och fackgranskad av Per Magnus Johansson, Göteborg: Bokförlaget Daidalos, 2002, s. 30.
2. Ibid., s. 31.
3. Tomas Götselius, *Själens medium. Skrift och subjekt i Nordeuropa omkring 1500*, diss. Stockholm; Göteborg: Glänta produktion, 2010, s. 16.
4. Foucault är explicit med att vad han undersöker ligger ”utanför staten och dess apparater”. Se Michel Foucault, *Sexualitetens historia*, övers. Birgitta Gröndahl, bearbetad och fackgranskad av Per Magnus Johansson, Göteborg: Daidalos, 2002, s. 101.
5. Johansson, i Foucault 2002, s. 31.
6. Se utdrag från den av Phillipe Ortel redigerade antologin *Discourse, Image, Dispositif* i *OEI* 2011:53–54.
7. Foucault 2002, s. 114.
8. Michel Foucault, ”Le jeu de Michel Foucault”, i *Dits et écrits 1954–1988. Tome III 1976–1979*, Paris: Gallimard, 1994, s. 300 (min övers.): ”Le dispositif est donc toujours inscrit dans un jeu de pouvoir, mais toujours lié aussi à une ou à des bornes de savoir, qui en naissent mais, tout autant, le conditionnent”.
9. Gilles Deleuze, *Foucault*, övers. Erik van der Heeg & Sven-Olov Wallenstein, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 1990, s. 74.

10. I en senare föreläsning, publicerad under titeln "Vad är ett dispositiv" skulle Deleuze emellertid låta dispositivet inta den plats som han i *Foucault* tillskriver diagrammet, det vill säga den sammansättning som genomlöps av vetandets, maktens och subjektivationsens variabla linjer.
11. Värt att anmärka är att Jacques Rancière redan vid denna tid, alltså 1969, begagnar sig av begreppet *dispositif* för att beskriva hur Althusser, genom att ta Marx formella distinktion mellan teknisk och samhällelig arbetsdelning för en reell distinktion, argumenterar för en inkom-mensurabilitet mellan ideologi och vetenskap i syfte att legitimera sin pedagogiska position i förhållande till studentprotesternas radikala krav under 1968. Jacques Rancière, "Appendix: On the Theory of Ideology", i *Althusser's Lesson*, övers. Emiliano Battista, London/New York: Continuum, 2011, s. 140.
12. Giorgio Agamben, "Vad är ett dispositiv", övers. Gustav Sjöberg, i *OEI* 2011:53–54, s. 687.
13. *Ibid.*, s. 688f.
14. Aristoteles, *Den nikomachiska etiken*, övers. Märten Ringbom, Göteborg: Daidalos, 2012, s. 168.
15. En kontinuitet som finns implicit i Deleuzes tredelade arkitektoniska läsning av Foucaults oeuvre och där stoikernas *oikeiōsis* skulle motsvaras av det veckande som enligt Deleuze utgör själva subjektivationsprocessen.
16. Helena Matsson och Sven Olov Wallenstein beskriver dispositivet som en struktur som införlivar ett flertal subjekts- och objektsposition. Helena Matsson & Sven-Olov Wallenstein, *1930/1931. Den svenska modernismen vid skiljevägen*, Stockholm: Axl Books, 2009, s. 16.

FOUCAULT SOM HOMO-, TRANS- OCH MOTSTÅNDSLÄSNING

Ibland känns det som att jag aldrig läser något nytt, bara samma gamla tummade utgåvor av sådant jag läste första gången på någon a-kurs för hundra år sedan. För varje läsning får understrykningarna en ny färg, och i *Sexualitetens*

historia har jag nu kommit till grönt. Det är en ganska besvärlig färg eftersom min gröna penna alltid smetar ut sig, men vad ska man göra.

Man kan koka ner sin Foucault till flera olika saker. Foucaults historiska översikter är inte särskilt översiktliga, vilket gör det nära nog omöjligt att göra rättvisande sammanfattningar av dem. Det är därför mycket fördelaktigt att koka ner Foucault. Det finns ingen anledning att använda sig av allt han har skrivit, snarare tvärtom, det blir inte bara splittrat utan direkt motsägelsefullt, man får plocka det man gillar och strunta i resten. Därmed förstås inte sagt att det jag valt att koka ner honom till här är det enda möjliga. *Sexualitetens historia* går att, med ett visst våld, koka ner till följande två punkter. För det första att en homosexuell identitet föds i slutet av 1800-talet; för det andra att makten är mångfaldig och produktiv och i sig själv producerar sitt motstånd.

Det finns ett träffande citat. I sin helhet lyder det (för den som mot förmodan inte kan det utantill): "Sodomiten var en återfallssyndare, den homosexuelle är nu en art."¹ Innan sexologernas glada sekelskifte 1900 sågs samkönade sexuella handlingar visserligen som felaktiga, men de var inte fel på något annat sätt än andra icke önskvärda sexuella praktiker. I slutet av 1800-talet kom man att intressera sig för sex som en del av identiteten, menar Foucault. Den som hade sex med någon av samma kön kom att ses som en särskild sorts människa, och vetenskapen gjorde sitt bästa för att lista ut alla detaljer i denna nya människotyp.

Jag arbetar med en avhandling om transmotiv i 1800-talslitteraturen, varför jag har hakat upp mig på den där formuleringen, "den homosexuelle". Inte så mycket för :et i slutet, den så kallade sexusböjningen ("l'homosexuel" i original – även om det helt klart är ett intressant ämne, liksom att Foucault över huvud taget är manscentrerad, för att inte tala om Europacentrerad), utan för vad "homosexuell" betyder här. Foucault nämner att "homo-

sexualitet” sågs som ”ett slags inre androgyni, en själens hermafroditism”, men han tänker aldrig den tanken till sitt slut.² Vad han inte nämner är att den kategori han beskriver innefattar det vi idag kallar transpersoner. Den inte bara innefattar transpersoner, den är till stor del uppbyggd av observationer av transidentiteter och -uttryck. Den grupp som Foucault kallar homosexuella kallades då – bland annat – inverterade. Ordet avser en könsidentitet som vänts ut och in, en kvinna i en mans kropp eller en man i en kvinnokropp. Begreppsapparaten kan tyckas som en detalj, men det skifte från praktik till identitet som Foucault beskriver är nästan övertydligt i 1800- respektive 1900-talens translitteratur. Skillnaden mellan hur transpersoner som Lasse-Maja (Lars Molin, 1785–1845) eller Andreas Bruce (1808–1885) beskrev sig själva och hur människor framställer sig i 1900-talets självbiografiska transberättelser är milsvid.

Foucaults transblindhet går igen i mycket queerforskning. (Över huvud taget har *Sexualitetens historia* förstås varit inflytelserik inom queerforskningen. Eller som Hanna Hallgren och Jenny Tunedal skriver om queer poesi i dikten ”Gränslösa hundar”: ”Butler, de Lauretis, Foucault, Foucault, Derrida, Butler, de Lauretis, Kosofsky Sedgwick, Foucault, Foucault, Derrida.”³) Till exempel har transforskaren Jay Prosser visat hur queerteori tenderar att använda trans som ”a kind of archetypal queer gender”.⁴ Queerforskningen har sällan lyckats ta hänsyn till transupplevelser och -berättelser som sådana, utan istället gjort trans till ett symptom på homosexualitet. Det är precis samma glidning mellan trans och homo som Foucault gör. Det sena 1800-talets sexologiska diskurs handlade inte i första hand om samkönade sexuella praktiker, utan om könsöverskridande identiteter och -beteenden som bland annat tog sig uttryck i sexuellt begär gentemot någon av ”samma” biologiska kön.

När gruppen inverterade definierades och

diagnostiserades inleddes inte enbart patologiseringen av vissa känslor och praktiker. Personerna i denna grupp fick (/tog/gavs/påtvingades) samtidigt en identitet och en tillhörighet, vilket möjliggjort den identitetspolitiska utveckling som skett under 1900-talet och som fortfarande pågår. Där det finns makt, menar Foucault i ett av de kanske mest citerade avsnitten i hans författarskap, finns det motstånd. Foucaults poäng är att makten inte är repressiv utan produktiv, och att exempelvis de viktoriaiska försöken att undertrycka sexualiteten innebar en explosion av just det den försökte göra sig av med. Makten existerar inte i sig själv utan bara i relation till någon eller något, i och med att den utövas. Den utövas dessutom inte enkelriktat ovanifrån och nedåt utan finns med i alla relationer, och utgör så i sig själv en spindelväv av relationer åt miljarder olika håll på samma gång. Av det följer att den enskilda individen inte bara utsätts för makt (av staten, samhället, institutionerna, auktoriteterna, normerna) utan även brukar den.

Det är en lockande tanke. Foucaults motmakt inte bara möjliggör utan förutsätter att förtryckta grupper alltid har gjort motstånd. Och, om vi ska vara uppriktiga, det är roligare för en litteraturhistoriker att arbeta med ett källmaterial där människorna inte bara slås ner, där motståndet hela tiden spirar under ytan. Problemet med Foucault, och kanske särskilt med *Sexualitetens historia*, är att det är lätt att trilla dit på romantiken. Bilden av de förtryckta som slår tillbaka är så tilltalande att den riskerar att ställa sig i vägen för en mer komplex maktanalys. Ett ensidigt fokus på motmakt kan få samhällshierarkierna att verka oviktiga. Som om det inte spelar någon roll vem som har den formella makten, vem som faktiskt bestämmer över vem. (Här kan invändas att Foucault har beskrivit sådana processer i andra verk, och även att motmaktbeskrivningen i *Sexualitetens historia* verkar stå i direkt motsats till skildringarna av den repressiva makten i

Övervakning och straff: Men man får, som sagt, plocka de bitar som passar en.)

Foucaults popularitet inom humaniora gränsar ibland till det hjantiga. Det är därför det finns lika många humanister som använder Foucault som det finns humanister som fnissar när hans namn kommer på tal. I mitt exemplar av *Sexualitetens historia* är understrykningarna vid det här laget så färgglada att de ser ut som en regnbåge, och det är ju ganska kul i sig. Men det är inget fel på regnbågar. Det vore inte första gången revolutionen formulerades av Judy Garland.

Moa Holmqvist

NOTER

1. Michel Foucault, *Sexualitetens historia*. Bd 1. *Viljan att veta*, övers. Britta Gröndahl, Göteborg: Daidalos, 2002, s. 65.
2. *Ibid.*, 64f.
3. Hanna Hallgren & Jenny Tunedal, ”Gränslösa hundar”, i Athena Farrokzhad & Linn Hansén (red.), *Omslag. Queer poesi*, Hägersten: Rosenlarv, 2010, s. 103.
4. Jay Prosser, *Second Skins. The Body Narratives of Transsexuality*, New York: Columbia University Press, 1998, s. 30.

RECENSIONER

ROGER WHITSON & JASON WHITTAKER
**WILLIAM BLAKE AND THE DIGITAL
HUMANITIES. COLLABORATION,
PARTICIPATION AND SOCIAL MEDIA**
New York: Routledge 2013, 211 s.

Under en vistelse i New York våren 2012 besökte jag, som turister gärna gör, Rockefeller Center, ett komplex i Manhattans Midtown om 14 skyskrapor uppförda under 1930-talet. Framför huvudingången till centralbyggnaden, det forna RCA Building, slog det mig att frisen ovanför dörrarna var en Blakepastisch. Det centrala objektet, reliefen "Wisdom", adapterade första sidan i Blakes illuminerade bok *Europe a Prophecy* (1794), och tillfogade därtill ett bibelcitat: "Wisdom and Knowledge shall be the Stability of Thy Times" (Jesaja 33:6). Även de två mindre, flankerande friserna "Sound" och "Light" – med det uttalade syftet att representera de nya medierna radio och television – utgjordes av versioner av Blakemotiv. Mitt i detta enorma monument över offentlig konst, konsumtion, populärkultur och masskommunikation alltså William Blake.

Placeringen är talande för den säregna kunskapsproduktion som omger William Blakes verk. Blake har alltid utgjort ett problem, inte

bara teoretiskt, materiellt och metodologiskt, utan även i hög grad disciplinärt. På samma gång som litteraturvetenskapen som disciplin har format sig kring författarskap som William Blakes, där materialet påkallat omfattande editionsarbete, har den definierat sig mot detta material som problem. Blakes böcker är varken konst eller dikt, och måste således omformas. Denna litteraturvetenskapens tendens att producera idealtexter har synliggjorts under senare år av de ökade möjligheterna att digitalt arkivera material. När exempelvis det elektroniska *William Blake Archive* – som sedan 1996 har digitaliserat en ansevärd mängd av Blakes illuminerade böcker – möjliggör effektiv reproduktion av såväl den illuminerade bokens multimodalitet, som de olika versioner av Blakes böcker som föreligger, så framstår ofrånkomligen textutgåvor, likt David Erdmans standardverk från 1965, som historiska konstruktioner, materiellt och ideologiskt betingade.

Digitaliseringens effekter och de digitala miljöernas förutsättning för kunskapsproduktion utgör kärnområdet för det framväxande forskningsfältet digitala humaniora. Om det nu är ett fält? I en eller annan form förefaller digitala humaniora dyka upp lite varstans på universitet och kulturinstitutioner. I viss mån forskningsmässigt påkallat, i andra samman-

hang mer med doft av marknadsföring och anslagsfloskel, kan tyckas. Men om vi ska tro författarna till *William Blake and the Digital Humanities*, kan digitala humaniora rentav utgöra lösningen på humanioras omhuldade kris.

Utifrån William Blakes spridning inom samtida nätverkskultur – och med stöd i Henry Jenkins diskussion av mediekonvergens, deltagarkultur och kollektiv intelligens – argumenterar Roger Whitson och Jason Whittaker, båda etablerade inom såväl Blakeforskning som digitala humaniora, för nödvändigheten att inkorporera vad de talar om som kollaborativ kreativitet i den humanistiska forskningen. Här är den visionära Blake exemplarisk. Inom digitala humaniora och posthumanistiskt orienterade mediastudier menar författarna att Blakes ”kreativa ontologi” finner en särskilt gynnsam grogrund. ”By creative ontology, we mean to highlight Blake’s belief in the visionary power of creativity as a force that can expand consciousness and change reality.” (s. 5) Det är en stundtals mycket suggestiv argumentation.

De senaste årens många digitaliseringsprojekt har medfört nya möjligheter att överblicka det kulturella materialet, vilket synliggjort humanioras, och kanske i synnerhet litteraturvetenskapens, ideologiska bundenhet vid tryckkulturen. Litteraturvetenskapen har naturaliserat kategorier som i viss utsträckning är framsprungna ur bokens materiella form. Men även om det finns fog för att, som Whitson och Whittaker, tala om en ”Gutenberg parenthesis” (s. 14) – där samtida läspraktiker återkopplar till en litterär kultur som föregår tryckets konsolidering, i vilken kollektivet och inte individen intar den självklara platsen för såväl konsumtion och produktion – menar författarna också att digitala humaniora nyanserar denna historieskrivning.

Som titeln antyder följer *William Blake and the Digital Humanities* huvudsakligen två argumentationsspår. Å ena sidan redogörs för en specifik läsning av William Blakes verk och hur

dessa samlingar med nätverksetetiska teorier, å andra sidan tas denna läsning till stöd för digitala humanioras kunskaps-teoretiska företrädare. Blake blir här både undersökningsobjekt och synliggörande exempel. I synnerhet används Blake för att, som författarna skriver, teoretisera det centrala begreppet zoamorphosis.

Zoamorphosis, förklarar Whitson och Whittaker, anspelar på Blakes användning av Uppenbarelsebokens och Hesekiels fyra levande väsen (kl. grekiska ”zoa”), vars orientering i fyra väderstreck infogas som en central del i Blakes uppfattning om motsättningsars funktion för kreativitet – ”Opposition is True Friendship”, som en av de mer berömda raderna ur *The Marriage of Heaven and Hell* (1790) lyder. Dessa fyra zoa blir i Blakes omfattande mytopoetiska konstruktion, på såväl det mänskliga som det mytologiska planet, den konflikt som driver fram skapelsen. Motsättningsens och konfliktens kreativa – och kritiska – effekter, men även den ständiga spjälkningen i nya konstellationer och temporära motsattpar som genomströmmar Blakes verk, inbegrips såtillvida, menar författarna, i begreppet zoamorphosis. Zoamorphosis avser även beskriva det sätt på vilket Blakes verk avkräver delaktighet. På ett materiellt plan återspeglas denna delaktighet i den illuminerade boken, där design, text och illustration genererar en läsning som rör sig mellan olika tids- och uppmärksamhetsformer, men där också själva sammansättningen av bokens plåtar är öppen för användaren att konfigurera. Hermeneutiskt avkräver också Blakes omfattande mytopoetiska transformationer ett tålmodigt deltagande. Zoamorphosis beskriver således en kollektiv kreativ process, ”the collaborative, often contradictory process of creative reception in which Blake’s own works are one important object in a flat ontology punctuated by the Gutenberg parenthesis of print” (28).

Whitson och Whittaker undersöker Blakes kanske mest berömda dikt ”The Tyger” som

zoamorphosis genom att kartlägga en disparat mängd versioner av dikten, något som, visar det sig, tar oss långt bortom gränserna för vad som traditionellt anses vara Blakes verk. Här är det i stället Blake som socialt medium – socialt nätverk – som undersöks. I adaptationer blir detta nätverk kanske allra tydligast, menar Whitson och Whittaker: när serietidningsförfattare som Alan Moore eller Mike Mignola, eller författare som Kipling och Bradbury formar berättelser kring dikten, eller när den brasilianska animatören Guilherme Marcondes genomför dikten som en dockanimation, är det naturligtvis uppenbart att ”The Tyger” omformas i vad som möjligen skulle kunna beskrivas i termer av kollaborativ kreativitet. Men även rena travestier, som nättidningen Huffington Posts ”Tiger, Tiger, taking flight” publicerad i anknytning till Tiger Woods omtalade otrohetsaffärer härom året, omfattas av nätverkets zoamorphosis, menar författarna.

Men zoamorphosis utmärker även den tidiga receptionen, liksom de efterhand alltmer vetenskapliga utgåvor av Blakes poesi som utkommer under 1900-talet. Författarna pekar på hur ”The Tyger” omarbetas av redaktörer, dels utifrån ortografiska hänsyn, men dels även med syfte att presentera en mer korrekt version av dikten, där många av dess inkongruenta inslag städats bort. Bröderna Rossettis omfattande bearbetningar, liksom Robert Graves egensinniga omskrivning, redovisas utförligt.

Här framhävs redaktörens kreativitet i överföringen av dikten till tryck: ”Print culture generated its own virtual Blakes, which in turn provided the ecosystem that enabled the Blake Archive.” (s. 33) Som zoamorphosis måste ”The Tyger” förstås som ett ekosystem, i vilket de enskilda verken framträder som versioner, på samma ontologiska nivå som omskrivningar, pastischer, travestier. Blakes dikt blir här bärare av en transfinit mängd betydelser, menar författarna. ”The Tyger” etablerar sig som ett nätverk som i sig utgör en begränsad uppsätt-

ning möjliga meningsinnehåll, men samtidigt kan detta nätverk kopplas till andra, angränsande nätverk, vilket möjliggör inte en infinit men en transfinit mängd meningsinnehåll. Detta är styrkan, menar författarna, med att behandla ”The Tyger” – och Blake – som ett socialt medium.

Blakes spridning som socialt medium synliggör även de begränsningar och förhoppningar som uppkommit kring de senaste decenniernas framväxt av digitala medier. Här erbjuder författarna en välbehövd påminnelse om att även den digitala tekniken är historiskt och materiellt grundad. Det elektroniska *William Blake Archive* arbetar exempelvis fortfarande med den tryckta boken som styrande princip och det likaledes ambitiösa *The Blake Multimedia Project* från 1996, vars hypertextuella versioner av Blakes illuminerade böcker skrevs i HyperCard, en applikation för Mac som Apple tog bort 2004, är idag, knappt tjugo år senare, oläsbara för de allra flesta användare, även om filerna fortfarande går att ladda ner.

För att kunna tillgodogöra sig den nätverksetetik och deltagande kreativitet som möjliggörs inom digitala humaniora är det nödvändigt, menar Whitson och Whittaker, att litteraturvetenskapen slutar fokusera på kanonbaserad historieskrivning, och i stället lär ut deltagande och engagemang: ”literary studies should switch its focus from teaching a canon or a history to teaching a form of participatory engagement in literary culture. Understanding, for example, history as a dynamic system including feedback loops and long-term trends encourages students to consider their own relationship to literary works and their responsibility to cultivate a relationship that is participatory.” (s. 114) Med en ansenlig mängd exempel tagna ur den egna undervisningen, på interdisciplinära institutioner med anknytning till digitala humaniora, försöker författarna argumentera för hur nya medier kan användas för att skapa en kreativ miljö

där studenter deltar i produktionen av den kunskap som lärs ut. Twitterflöden används för att skapa feedback, GoogleDocs och wiki-verktyg för att gemensamt redigera material, Youtube och Flickr för att mekaniskt generera och sprida arkiv. Här fokuseras studenternas förmåga att gestalta i andra material än text, att blanda uttrycksformer och att skriva kod. Det resultat som redovisas i boken är tveklöst intressant, och stöder författarnas resonemang om zoomorphosis och den kollaborativa kreativiteten som ett legitimt sätt att också undersöka längre kulturhistoriska linjer. Här visas tydligt fördelarna med att arbeta med stora mängder digitaliserat material, där jämförelser och överblickar som tidigare krävde stora insatser, idag kan göras relativt omgående. De digitala arkiven synliggör materialets materialitet, närmare bestämt att det handlar om digitala reproduktioner, vars framställning alltid inbegriper en mängd olika aktörer. Att digitalisering och digital humaniora såtillvida förändrar synen på humanioras material blir läsningen av Blakearkivet en klar påminnelse om. Frågan är bara vilket slags material?

Whitson och Whittaker utför en sorts maskinläsning, en i Franco Morettis mening "distant reading", där diktens avtryck kartläggs med hjälp av sökalgoritmer. Resultatet är övertygande – men kanske just för att det rör sig om ett redan privilegierat estetiskt objekt. Hur skulle en undersökning av zoomorphosis utifrån något annat undersökningsobjekt se ut? Ett objekt som inte är kulturellt konsektrat, exempelvis. Är det inte så att det är just dessa kreativa objekt – Blake, Shakespeare, Melville, Dickinson, Sapfo – som också har kanoniserats? Här borde Whitson och Whittaker mer utförligt ha redogjort för vad som är specifikt med Blake, inte minst hur Blake formulerar relationen mellan maskin, kreativitet och människa. Möjligen skulle kopplingen mellan Twitterflöden och Blakes visionära diktning då

bli tydligare. Under alla omständigheter utgör *Blake and the Digital Humanities* ett starkt tillskott till senare års materiellt orienterade Blakeforskning, där frågor om kroppslighet, nätverksetetik, social text, mediekonvergens och intermedialitet har utforskats utförligt, ofta med trådar mot posthumanistiska och ekokritiska resonemang.

Och här kommer Whitson och Whittaker också med en del relevanta reservationer, i vad som annars – vilket de medger själva – är en utopisk vision av digital humaniora. Även om de framhåller vikten av att bejaka andra objekts inverkan på subjektivitet och perception och betonar att just maskinens närvaro måste synliggöras och respekteras som en del i en utvidgad posthumanistisk ekologi, lyfter de också ett varnande finger för de ekonomiska och politiska intressen som genomströmmar de verktyg som de själva använder sig av i sin verksamhet. Det är till exempel långt ifrån säkert att *open access* och demokratiskt deltagande är vad som motiverar dessa företag.

I våras besökte jag återigen Rockefeller Center, i avsikt att mer systematiskt dokumentera platsen. Inne på Legos flaggskeppsbutik, belägen vid Rockefeller Plazas nordöstra hörn, fick jag då tillfälle att begrunda legoverSIONEN av Lee Lawries Blakeadaptation. Tydligare än så kan nog inte de utmaningar digital humaniora står inför formuleras. Å ena sidan transfinita möjligheter till nya kopplingar, till samarbeten och kollaborativ kreativitet – inom, utanför och tvärs över ritningarna. Å andra sidan en kreativitet utifrån ett system som uppenbarligen representerar och implementerar ett specifikt makt- och ägarförhållande. Här behövs onekligen en perceptionsapparat likt Blakes för att skära genom denna fasaväckande symmetri – om så i form av dockanimation, bildskärmpixlar eller en näve blandade bitar.

Per Israelson

MATS MALM

**POESINS RÖSTER. AVLYSSNINGAR AV
ÄLDRE LITTERATUR**

Stockholm/Höör: Brutus Östlings Bokförlag
Symposion 2011, 240 s.

Efter den starka fokuseringen på texten och skriften på åttitalets litteraturvetenskapliga seminarier, kraftigt inspirerad av tänkare som Barthes och Derrida, kom Horace Engdahls *Beröringens ABC. En essä om rösten i litteraturen* (Stockholm: Bonniers, 1994) närmast som en provokation. Sedan dess har begreppet ”röst” blivit ett välartat inslag i den svenska litteraturvetenskapliga diskursen. Bilden har rentav använts så flitigt att den redan visar tecken på att börja blekna.

Engdahl ställde i sin bok den berättigade frågan: ”Faller jag offer för en metafor, när jag talar om en ’röst’ i texten?” (s. 12) och menade att metoden ”att skriva på gehör” (s. 7) vore det enda konstruktiva sättet att behandla ämnet. I Friedrich Schlegels fotspår låter han därför i essäns form teori och poesi smälta samman i ett försök att ringa in det subtila något han med en annan metafor anser inte vara ”åtkomligt för maskinläran” (ibid). Liksom sin föregångare kopplar Engdahl ihop röstmetaforen med romantikens organismtanke: diktens ton och innehåll går inte att skilja åt, utan tonen går bara att uppfatta i relation till verkets helhet, alltså även tankeinnehållet. Han kunde i sammanhanget också ha nämnt Bachtins betonande av kontextens betydelse, det vill säga att de enskilda yttrandena i ett diktverk blir fullt begripliga endast i förhållande till hela yttrandet (diktverket) och i förlängningen alla andra yttranden som det är sammanflätat med i ett till synes oändligt, intertextuellt nätverk.

Malm har ett annat forskarterperament än Engdahl och följer en annan väg i sin nya bok med den uppfordrande titeln *Poesins röster. Avlyssningar av äldre litteratur*. Ändå

ter det sig onödigt begränsande att han i litteraturförteckningen endast upptar kapitlet ”Hastighetsskillnader” hos Engdahl (en mera ingående dialog med denne hade kunnat bli spännande). Genren i Malms egen bok är inte längre den litterära essän, utan rösten som talar i den ansluter helt och hållet till en rent akademisk diskurs. Det är därför överraskande att Malm inte någonstans i boken åstadkommer en någorlunda hanterlig bruksdefinition av röstbegreppet. Man efterlyser också en mera ingående diskussion av talets förhållande till skriften, vilken senare ju i Malms litteraturvetenskapliga perspektiv paradoxalt nog blir bärare av just det han kallar för ”röst”.

Nu slipper Malm undan sådana besvärligheter genom att inledningsvis förklara att hans bok inte är ”platsen för en kartläggning” utan har det mera begränsade syftet att ”skissera perspektivets potential för att sedan genom ett antal nedslag närma mig frågan hur poesins röster förändras. [...] Det handlar i hög grad om skillnaden mellan hur vi idag brukar uppfatta poesin och dess röster, och hur man tidigare i historien uppfattat den. Detta inbegriper litterära verks transmission genom olika utgåvor, medier, kulturella sammanhang, och de transformationer som där uppstår” (s. 8). Därmed tycks Malm, åtminstone i huvudsak, förlägga ”rösten” i det skrivna till läsarens medvetande, vilket verkar rimligt. Men samtidigt konstaterar han att rösten är ”till dels inskriven i det litterära verket, till dels avhängig läsarens förförståelse och förväntningar” (s. 11). Hur kan en röst vara ”inskriven” i verket? Detta är den centrala frågan som allting slutligen kretsar kring, men som aldrig får någon riktigt tillfredsställande förklaring i boken.

Men vad tillför då Malm egentligen diskussionen om ”poesins röster”? Först och främst snävar han in den till att gälla ”äldre litteratur” varmed menas även romantiska och realistiska 1800-talsverk, till och med en dikt av Ekelöf, ”flaggprydd sång”, ägnas ansenligt utrymme.

Motivet för begränsningen är helt enkelt att "frågan om röst är tydligast där", men snarare menar väl Malm tvärtom, eftersom boken tydligt visar att röstens närvaro i texten i själva verket är mest uppenbar i den äldre poesin, vilken vände sig till en retoriskt skolad läsekrets som ännu var van vid högläsning och förväntade sig att en stämma ljöd bakom orden. Detta är i själva verket bokens klart deklarerade utgångspunkt. En annan utgångspunkt har tydligen varit arbetet med boken *Det liderliga språket. Poetisk ambivalens i svensk "barock"* (2004), under vilket Malms intresse för "poesins röster" växte. Föreställningen om "det liderliga språket", en underström i den antika retoriken, utgör den röda tråden också i Malms nya bok, där den följs i några kapitel eller "nedslagspunkter" som handlar om Quintilianus retoriksyn och om den svenska klassicismens dikning under 1600- och 1700-talen. Därtill undersöker Malm i särskilda kapitel textkritiska utgåvor och översättningar, medeltida handskriftstradition, fornnordisk runpoesi, ironin i Lenngrens omdiskuterade dikt "Några ord till min k. Dotter, ifall jag hade någon" samt några av "Realismens röster", nämligen berättarrösten i Bremers *Famillen H**** och Almqvists "modulationer". Boken avslutas med ett kapitel om nyckelbegreppen "Tradition – transmission" som är klargörande men just därför hade vunnit på att integreras långt tidigare i framställningen. Denna brist liksom bokens något splittrade komposition och frånvaron av helhetsgrepp och syntes kan kanske till en del förklaras av dess långa tillkomsttid, som Malm upplyser om i en kort "Efterskrift".

Bristen på avgränsning och definition av begreppet "röst" i boken kan illustreras med kapitlet "Texterna vi använder: utgåvor och översättningar". "Vems röst är det egentligen som ljuder i utgåvan" frågar Malm (s. 27), men att en författare ibland formulerar sig annorlunda, stryker eller lägger till text i sena upplagor av sitt verk innebär ju inte att det är någon

annan än författaren själv som "talar", om än med av tiden förändrad stämma. Och att andra röster än författarens ljuder ur en utgåvas förord, inledning, variantapparat, ord- och sakförklaringar och annat som Malm drar fram, är ju ganska naturligt. Bilden av textutgivare som "smälter samman med originalet, samtidigt som de konkurrerar om sina olika versioner" och "tagit makten över texten i den senaste utgåvan" (s. 28) må ha sina avskryvda förebilder i verkligheten men är knappast representativ för gruppen som helhet. Mera komplicerat förhåller det sig nog med de samtida censuringreppen som ibland kan vara svåra att skilja ut från huvudtexten och dessutom kan ha sanktionerats i efterhand av en självkritisk och ångerfull författare. Pätvingade strykningar kan väl dock snarare karaktäriseras som tystnad eller brist på röst. I andra fall tvingar censorn författaren att skriva något "annat" så att det trots allt fortfarande är författaren själv som talar. Och denna förändring kan i sin tur beskrivas som något som sker helt och hållet inom ramen för det skrivna.

Kärnan i boken utgörs alltså av kapitlen om "Språkets hotande röster och retoriken", "Textens och språkets röster i Stiernhielms *Hercules*" och "Estetikens förhandlingar: stämman överröstad av synsinnen". Malm drar här en mäktig idéhistorisk linje från antikens retorik över barocken fram till den tidiga romantikens 1700-tal (termen 'förhandling' stör mig dock en smula i sammanhanget med sina byråkratiska och affärsbetonade associationer). Utgångspunkten är retorikern Quintilianus som dock strax hamnar i skamvrån med sin misogynt moraliserande dikotomi mellan det attiskt manligt kärva och det asianiskt kvinnliga, det vill säga det ornamentierande, dekadanta och vällustiga språk som Malm vanligen kallar för "det liderliga språket". Den antika retorikens distinktion bör enligt Malm ha varit aktuell också för de samtida mottagarna av *Hercules*. Han gör vidare troligt att förstaupplagans blygsam-

ma oktavformat för sina dåtida mottagare förknippades med undervisande och informativa gener av olika slag. Volymens grafiska tonläge beskriver Malm trogen sin röstmetafor som ”lägmält docerande” (s. 135). Slutsatsen blir att Stiernhielm ambivalent nog uppfattat språket i sitt verk som alltför liderligt för att lanseras annat än i oktav och att verket till sist demonstrerar att antikens goda retorik är liktydig med det gamla svenska språket. Denna metalingvistiska diskurs behandlar Malm utförligt i anslutning till den av fru Lusta rekommenderade *Rettorica delle puttane* av Pallavicino (1642) som tydligt lär ut konsten att motstå ”de sköna, förförande och vilseledande stämmorna” (s. 138) i poesin. I Bernt Olssons antologi *Svensk litteratur I. Från runorna till 1730* (Stockholm: Norstedts, 1993) betecknas verket i utgivarkommentaren tvärtom som ”pornografisk roman” (s. 238), vilket måhända illustrerar Malms tes att ”utgivarrösten” stundom kan blandas med författarens stämma men samtidigt förbryllar läsaren. Malms egen beskrivning av Pallavicinos verk stämmer nämligen dåligt med att lästipset läggs i den onda fru Lustas mun. I de följande kvartoupplagorna av *Hercules* bidrar enligt Malm det mer pretentiösa formatet till att hela språkdiskussionen förbleknar och diktens röster försvagas.

Under tidig romantik minskar retorikens inflytande till förmån för den nya estetikens och poesins stämma ”överröstas” – denna gång passar metaforen ovanligt illa – av synsinnet. Parallellt med denna utveckling förändrades också läsvanorna; vad som är orsak och verkan här förefaller dock svårt att avgöra. Högläsningen behåller enligt Malm sin fundamentala betydelse fram till slutet av 1700-talet. Han gör här en annan och något snålare bedömning än Sven Delblanc som i sitt kapitel om ”Nittio-talisterna” i *Den svenska litteraturen. 4* (Stockholm: Bonniers, 1989) hävdar att ”1800-talets poesi var ännu muntlig på ett sätt som vi idag har svårt att förstå” (s. 75). Estetikens bejakan-

de av sinnligheten ersätter hur som helst gradvis Quintilianus-traditionens uppfattning om ”det liderliga spåket”. För att förklara denna övergång frilägger Malm med hjälp av tidigare forskning en estetisk linje från föreställningen om ”den ofarliga intresselösheten” hos Shaftesbury, över Addisons berömda artiklar om ”The Pleasures of the Imagination” i *The Spectator* 1712 till Kants ”intresselöst välbehag” i *Kritik der Urteilkraft* 1790. Addison tilldelas en nyckelroll: eftersom läsningen genom det svala och distanserade synsinnet frikopplas från beröringens sinnlighet, kan läsaren – åtminstone den idealiska – själv kontrollera sin fantasi så att läsningen ur moralisk synpunkt blir ofarlig. Därmed får det sinnliga paradoxalt nog ett nytt berättigande i litteraturen. En fråga som varken besvaras av Malm eller någon av de andra tänkarna är dock varför synsinnet skulle vara mindre åtkomligt för ”liderliga” intryck än hörseln. Och stora idéhistoriska svep som det Malm gör riskerar alltid att bli både subjektiva och reduktiva. Så till exempel refererar han till John Lockes välkända bild med vaxkakan, men utelämnar samtidigt hans irländska empiristkollega Berkeleys ”immaterialistiska hypotes”, framlagd åren före Addisons artikel, som möjligen kunde tänkas ha påverkat utvecklingen i motsatt riktning.

Av bokens övriga kapitel tilldrar sig några ett särskilt intresse. Kapitlet ”Rökstenens röster” drar nytta av Malms eminenta och uppdaterade sakkunskap på området, samtidigt som det är en fascinerande uppvisning i konsten att pressa ut mesta möjliga intresse ur ett ständigt lika undflyende material. Frekvensen av ”eller” och ”antingen” i resonemangen är sålunda hög. Ett exempel: som Malm upplyser om har Bo Ralph visat att frasen ”då rådde Theoderik den dristige” lika gärna – eller hellre! – kan läsas ”red (på) hästen (gjorde) den dristige kämpen” (s. 87). Man kan dock fråga sig om den okände runristaren verkligen var så språketeoretiskt intresserad så att han, med författarens slutord,

”söker [...] etablera en giltig kommunikationsmodell, en överenskommelse om hur rösten skall uppfattas” (s. 99). Frågan ”Vem talar?” kunde möjligen också ha diskuterats något tydligare med hjälp av modern narratologi.

Ett annat kapitel har rubriken ”Stilsorterna talar. Fraktur och antikva i stormaktstidens Sverige”. Här klargör Malm hur stilsorterna under och efter reformationen fick ideologisk och så småningom också politisk och social betydelse; frakturen var den stilsort som förknippades med protestantismen och ”det goda” men också den folkliga stilen som kunde läsas av flertalet. Man kunde tillägga, att det sistnämnda förhållandet faktiskt varade in i senare delen av 1800-talet, vilket inte minst tidningstrycken vittnar om. Stormaktstidens hållning till antikvan var som Malm visar påfallande ambivalent: den förknippades visserligen starkt med katolicismen och det ”liderliga språket” men ansågs samtidigt renare, klarare och mer lättläst samt troddes optimistiskt nog kunna underlätta spridningen av det svenska språket och kulturen utomlands. Dessutom behövdes antikvan som en markör för allt det främmande och ”onda” språk som inte kunde hållas utanför boksidorna. Det känns som en besvikelse när Malm till sist återkopplar denna intressanta diskussion till det trots allt ganska ytliga röstbegreppet och reducerar alltihop till en språkfråga, låt vara med för denna bok ovanligt tydliga politiska och ideologiska implikationer.

Till det bästa i boken hör slutligen också dess näst sista kapitel om ”Realismens röster – några av dem”, särskilt avsnittet ”Realismens motröst”. Där beskriver Malm hur kunskapen om retoriken, alltjämt levande inte minst i tidens alla predikningar, styrde läsarnas förväntningar till att uppfatta ett moraliskt och politiskt syfte bakom det realistiska åskådliggörandet. Därav alltså det inflammerade i den motsättning mellan idealism och realism i litteraturdebatten som skulle kulminera några

decennier senare med Wirséns angrepp på Strindberg och andra åttitalister och fortsätta eka ännu under Strindbergsfejden.

Det råder inga tvivel om att Malm ånyo har åstadkommit en intresseväckande och gedigen insats med sin nya bok. Huvudtiteln väcker dock förväntningar på en teoretisk diskussion om röstmetaforens funktion och användbarhet som dessvärre saknas nästan helt. Inte heller utvecklar Malm någon egentlig teori för läsningen av äldre texter. Begreppen ”transmission” och ”transformation” spelar visserligen stor roll för hans ”avlyssningar”, men dessa har annars närmast karaktär av utvidgade idéhistoriska analyser. Malms perspektiv förefaller vidare snävt i den meningen att analyserna främst syftar till att förstå verkens receptionshistoria. Då förefaller textutgivaren, bokhistorikern och romantikforskaren Jerome McGanns – en av de föregångare som Malm sporadiskt nämner i boken utan att riktigt öppna någon diskussion med honom – hållning till de äldre texterna mera fruktbar: läsningen av dessa är för McGann framför allt ett sätt att möjliggöra en dialog över tiden. Malms attityd framstår därför som mera opolitisk, måhända i sig ett tidens tecken. Är det kanske just där vi hittar Malms egen tidsbundna stämma i boken, redan på väg att själv förvandlas till ”äldre litteratur”?

James Spens

LARS BURMAN

ELOQUENT STUDENTS. RHETORICAL PRACTICES AT THE UPPSALA STUDENT NATIONS 1663–2010

Uppsala: Acta universitatis upsaliensis, 2012, 212 s.

Forskning kring universitetens historia är ett snabbt växande fält. I Sverige har Annerstedts översiktsverk från slutet av 1800-talet om Uppsala universitets historia länge varit tongivande.

I vissa avseenden är det ännu inte överträffat, men på andra områden är bristen på nyare forskning kännbar. Ett exempel på detta är det faktum att universitetens historia i den äldre forskningen ofta varit liktydig med studier av professorernas verksamhet, medan det har varit en generell trend i modernare universitetshistorisk forskning att lyfta fram sådana aspekter som relationerna med det omgivande samhället, de ekonomiska förutsättningarna och mycket annat. Till detta hör också att ett vederbörligt intresse numera riktats mot studenternas förhållanden, liv och leverne. Lars Burmans korta studie *Eloquent Students. Rhetorical Practices at the Uppsala Student Nations 1663–2010* är ett utmärkt exempel. Denna specialundersökning av retorik inom universitetets nationer ger många värdefulla nya inblickar i universitetskulturens helhet genom att på ett förtjänstfullt sätt placera in nationerna i ett större pedagogiskt och socialt sammanhang. Boken finns översatt till svenska under titeln *Vältaliga studenter* (2013).

Studentnationerna hade inte bara en social funktion, utan var även ett stöd i studierna – ett möjligen självklart, men alltför ofta förbiset faktum. Den undervisning, eller de studier om man så vill, som skedde inom nationerna var av tre typer: disputationsovningar, orationer och mer grundläggande undervisning. Den sistnämnda förefaller ha gått till på så sätt att äldre studenter hjälpte de yngre med konkreta skrivövningar, mycket likt den lägre skolans undervisning. Burman är dock främst intresserad av de första två studieformerna: de formella talen och disputationsovningarna. Därtill undersöks också de debattföreningar som blev disputationsovningarnas arvtagare från och med andra halvan av 1800-talet och in i modern tid, samt jubileer och andra ceremonier som ordnades vid studentnationerna. Allt detta studeras ur ett retoriskt perspektiv. Detta framstår som ett gott val, eftersom alla dessa fenomen var olika former för medvetet övertygande kommunika-

tion. Innehållet i tal och disputationer är av sekundär betydelse för Burman, vars fokus istället ligger på de retoriska aspekterna och i viss mån de sociologiska. Han frångår emellertid som väl är denna princip i vissa fall.

Formella tal vid universiteten var ofta av demonstrativ typ, alltså lovtal. I nationerna förekom till exempel inte sällan lovtal till hemlandskapet. Disputationerna kan betraktas som en form av deliberativ retorik; man argumenterade för eller emot en sak i syfte att komma fram till den rätta handlingsvägen eller den rätta ståndpunkten. Till skillnad från idag var disputationerna i allra högsta grad strukturerade framföranden, till stor del ord för ord förberedda presentationer. Däremot kan disputationen inte på samma okomplicerade sätt som lovtalet kategoriseras med hjälp av den klassiska retorikens verktyg. I grunden var disputationen, liksom den skrivna texten (dissertationen) lika mycket en produkt av den medeltida skolastiska logiken, även om texterna, under intryck från renässanshumanismens vurm för retorik, blev mer omfattande med tiden. Under 1600- och 1700-talen kunde även dessa utvecklas till imponerande barocka vältalighetsprov. Problemet med disputationernas genretillhörighet är inget Burman fördjupar sig i, kanske hade det förtjänat en grundligare utredning.

Övningsdisputationer ägde rum också inom universitetets reguljära undervisning där de leddes av adjunkterna. Därtill kommer förstås de ”riktiga” formella disputationerna, som studenten skulle genomgå två gånger, en *pro exercitio*, en *pro gradu*. Till yttermera visso hade studenterna redan under sin tid i skolor och gymnasier prövat på denna typ av övningar. En väldig mängd av dessa övningar måste med andra ord ha arrangerats. Här kunde man ha önskat att Burman gjort fler utblickar mot vad denna retorik fick för konsekvenser utanför universitetet. De ständigt förekommande och ofta nedlåtande samtida uttalandena om de

pedantiska akademikernas ständiga dispute-
rande kan, att döma av *Eloquent Students*, ha
haft en fast förankring i verkliga akademiska
bruk. Man kan också förstå sig vilket försteg
prästandets riksdagsmän under frihetstiden
måste ha haft framför sina retoriskt min-
dre väl-drillade kollegor i de övriga stånden.
Kanske var det just därför att pedanternas
skicklighet i disputerande var så stor som den
väckte så mycket irritation – den kunde vara
en maktresurs.

Burman visar på ett förtjänstfullt sätt hur
undervisningen inom nationerna verkligen var
betydande. Han menar att den kan ha varit
minst lika viktig som adjunkternas, vilken den
efterliknade. Framför allt visar han hur na-
tionsövningarna passade väl in i en pedagogisk
stege, enligt vilken en student förväntades bör-
ja med att vara opponent, sedan tog steget till
att försvara teser och till sist själv kunde presi-
dera vid en disputation, först vid nationen och
sedan ”på riktigt”, varefter nationsövningarna
framskred parallellt med och som en tydlig
förberedelse för de ”riktiga” akterna. Nationer-
nas verksamhet förefaller i själva verket ofta ha
varit svår att skilja från den vanliga undervis-
ningen. Alltsedan 1663, då nationerna legali-
serades, hade universitetslärarna strävat efter
att på olika sätt hålla ordning på studenterna
genom att styra nationerna. Övningarna led-
des av en professor (i egenskap av inspektor).
I praktiken måste dessa övningar ha fungerat
som en förlängning av de privata kollegierna,
som gav professorerna en viktig inkomstkälla
och studenterna en bättre undervisning än de
traditionella föreläsningarna.

Disputationsövningarnas nedgång och fall
är också en historia som är värd att berät-
tas. Den traditionella universitetskulturen
överlevde mer eller mindre intakt långt in på
1800-talet, även om smärre förändringar intro-
ducerades successivt. Det blev till exempel allt
vanligare att texter och tal skrevs på svenska,
inte som tidigare enbart på latin. Revolutions-

året 1848 förefaller dock ha varit en avgörande
vändpunkt. Först dök verkligt radikala teser
upp i disputationerna, som att revolutioner är
en ”moralisk nödvändighet”. Man disputerade
nu till och med på tesen att disputationsöv-
ningarna själva var onödiga. I ett fascinerande
uttryck för akademisk frihet hölls de allra sista
disputationsövningarna över det ämnet i flera
av nationerna i Uppsala. Burman gör klart att
traditionen ändå inte därmed var helt död.
Debattföreningarna som ersatte dem fortsatte
dock samtidigt i 1848 års anda, då de fortsatte
att behandla kontroversiella ämnen, något som
inte var fallet i andra europeiska länder.

Burmans bok är långt ifrån en heltäckande
studie, tvärtom är det en pionjärsats på ett
område som skulle förtjäna ytterligare forsk-
ning. Detta är författaren själv på det klara
med: en av de aspekter han lyfter fram för fort-
satt forskning är sociala nätverk (patron/klient-
relationer) inom nationerna. Att sådana var
vanliga och betydelsefulla är naturligtvis högst
sannolikt, men som Burman påpekar ofta
mycket svårt att definitivt bevisa. En kritisk
synpunkt skulle kunna vara att Burman, som
själv varit aktiv i nationslivet som student och
numera är inspektor för sin gamla nation, i viss
mån talar i egen sak. Ibland skiner en vilja att
hylla den fina traditionen med studentnationer
igenom och den känns onödigt värderande.
Men då Burman vill lyfta fram nationernas
betydelse för utvecklingen av en demokratisk
tradition i Sverige, vid sidan av mer uppmärk-
sammade former av associationer, föreningsliv
och folkrörelser, är han övertygande. Naturligt-
vis hade det varit möjligt att betrakta dem med
en mer kritisk blick, men Burman är medvet-
ten om att nationernas övningar var tänkta att
forma en elit. Han modifierar emellertid detta
med att understryka att dessa studenter, liksom
säkerligen många studenter av idag, var en pri-
viligerad elit, men en elit med *begränsad makt*.

Andreas Hellerstedt

MARTIN HELLSTRÖM (RED.)

**TRON ÄR MITT LOKALBATTERI.
RELIGION OCH RELIGIOSITET I AUGUST
STRINDBERGS LIV OCH VERK**

Skellefteå: Artos 2012, 233 s.

I Cormac McCarthys pjäs *The Sunset Limited* (2006) samtalar två män i en liten lägenhet någonstans i de mindre glamorösa delarna av New York. En av dem kallas för Black, han är ”nigger” (han själv föredrar detta ord i stället för mer politiskt korrekta benämningar), kommer från sydstaterna, har suttit i fängelse för mord och där genomgått en religiös omvändelse. Den andre kallas för White och är en ateistiskt sinnad, desillusionerad litteraturprofessor med ett självmordsförsök i bagaget. Deras samtal kretsar kring tro och nihilism. Kammarspelet avslutas inte med någon klar poäng; vad som McCarthy tar upp här är att den sekulära och den religiösa världsbilden är inkompatibla. Kan man vara ”modern” och samtidigt följa *sola scriptura*-principen, fullfölja Bibelns moraliska krav (till exempel tredje Mosebokens mat- och sexualtabun) som för många ter sig arkaiska och absurda?

Att moderniteten har sin upprinnelse i sekulariseringsprocesser är en idéhistorisk *locus communi*. Förloppet var dock utdraget och aldrig okomplicerat. Det inleds med 1700-talets krav på individens emancipation och födelser av det nutida vetenskapliga tänkandet, 1800-talets litteratur och filosofi är i sin helhet genomsyrade av frågeställningar kring religion och vetenskap. Strindbergs författarskap – i synnerhet efter infernokrisen – är kongenialt med denna utveckling. Hans reflexioner över möjligheterna till en förening av vetenskap och teologi får relief mot fonden av den tyska romantikens och den franska ockultismens (halv- eller pseudo- om man så vill) vetenskapliga och naturfilosofiska projekt. I den excentriska subjektivitetens litterära alster, det

överspända jagets excesser, kan man samtidigt spåra huvudfäror av seklets idédebatter.

Strindbergs proteiska förvandlingar gäller i högsta grad också hans förhållande till religion. Bilden av författarjaget som en kräfte som ömskar skal (den återfinns bland annat i *En dåres försvarstal*, de sena essäerna och i breven till Torsten Hedlund) färgar alla delar av Strindbergs världsbild. Hans vantrivsel i tillvaron, den ofta groteska misantropin, ledde honom till en världsuppfattning som närmar sig gnosticismen: den materiella världen är skapad av en maliciös demiurg och dess många brister får en teologisk förklaring. Swedenborgläsningen i Klam resulterade i analogitänkandet som förvandlade världen till ett nätverk av korrespondenser. I *Tjänsteqvinns son* (1886) återfinns passager där världen tolkas som ett slagfält i en manikeisk kamp mellan det goda och det onda, mellan Ormus och Ariman. *En blå bok* vittnar om framväxten av tanken att alla religioner är former av samma gudomliga uppenbarelser och att det i själva verket bara finns en universalreligion.

Konferensvolymen *Tron är mitt lokalbatteri* samlar texter i vilka Strindbergs religiositet blir föremål för bred reflektion: volymen ställer tidigare läsningar i en ny dager, den vill ge nya ”perspektiv och infallsvinklar” på författarskapet, från ”personen Strindbergs religiositet till religiösa influenser i Strindbergs texter” (s. 8).

De stora utvecklingslinjerna behandlas av Göran Söderström, Per Stam och Caroline Krook. Alla betonar kontinuiteten bakom de skenbart motstridiga positionerna; visserligen blev infernokrisen en vattendelare i författarens liv, men också i Strindbergs inre utveckling kan ”ett Oändligt Sammanhang” i ”den Stora Oredan” spåras (s. 13). Livsdramat börjar med moderns pietistiska uppfostran och den barnliga religiositeten, för med sig flera peripetier i form av avfallet från statskyrkan och en period av fräna angrepp mot den (som dock kontrasteras av smått opportunistiska dramer

med utpräglad religiös tematik) och når sin kulmen i återkomsten till religionen vintern 1895–96. Författaren ältar därvidlag samma handfull frågor ur olika perspektiv och som vanligt råder ingen brist på fyndiga självkommentarer. Som kämpande antiklerikal förklarar han att ”verlden styres av fånar alltså är Gud en fåne” (s. 49) och som svar på frågan om han tror på Gud medger han: ”det gör jag nog; men jag tycker inte om honom” (s. 50). Efter omvändelsen ändras tonläget: ”Höll på att förgås, men fann i ensamheten en äldre bekantskap, som ännu döljer sig stundtals, och som är den personliga Guden, hvilken vakat öfver mig, slagit mig som Iob, än värre, men nog haft sina afsigter” (s. 35). Strindbergs begravning, där å ena sidan biskopar jämte representanter för Kungahuset å andra sidan arbetare med röda fanor deltar, innefattar många ironier och blir ett emblem över hans dubbeltydiga förhållande till maktens och den institutionella religionens dispositiver.

Strindbergs uppgörelse med kyrkan som institution kan inramas i en större kontext av hans batalj mot idealistiska lögnar. Toril Moi lade i sin Ibsenstudie *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism* (2006) fram tanken att dikotomien realism/modernism inte uttömmar beskrivningen av den ideologiska och estetiska kampen ”kring 1900”. Man bör återkomma till kategorierna ”idealism/antiidealism”, termer som hade en fundamental betydelse i det sena 1800-talets estetiska debatter men som idag lyser med sin frånvaro i litteraturhistoriska handböcker. Ibsens dramer, framhåver hon, var försök att riva idealismens rigida och verklighetsfrämmande värdesystem. Detta gäller i högsta grad också för Strindberg: hans författarskap innehåller talrika utbrott mot den offentliga moralen och mot ”idealisternas” förljugenhet och illusioner. Vid sidan av Ibsen, Flaubert och Nietzsche tillhör Strindberg denna brigad av europeiska kulturprofiler som flitigt dekonstruerade de idealistiska kraven.

Uppsjön av religiösa roller (swedenborgianen, ockultisten, kryptokatoliken, den pietistiske bibelläsaren, kättaren, hermetikern, profeten) belyses i boken inte bara utifrån det teologiska perspektivet utan också utifrån psykologiska, sociala och moraliska perspektiv. En del av texterna bjuder på en katalogisering av motiv och influenser (som kristna motiv i sagospelen, klostret, Linnéreceptionen, himlakropparna, bibliska motiv), andra belyser specialproblem som receptionen och översättningarna. Anders Jarlert läser *Påsk* som ett rättsteologiskt traktat om balansen mellan straff och nåd. Han påpekar att pjäsen bygger på begrepp förankrade i lutherska tankar om det jordiska som styrs av lagen och det himmelska riket där nåden och evangeliet råder. Björn Sundberg framhåver att sökarens, tvivlarens, icke-partigångarens texter kännetecknas av klivenhet, men också av en strävan att förstå makternas nyckfulla ingripande i historien. (Problematiken kring *Nemesis Divina*, slumpen och nödvändigheten som flera av bokens bidrag anknyter till diskuterades 1980 i en briljant *BLM*-essä av Lars Gustafsson; märkligt nog lyser den med sin frånvaro i uppsatsernas litteraturreckningar).

En mera ingående diskussion av Erik van Ooijens uppfriskande provokativa text ligger utanför denna recensions ramar. Ooijen reflekterar över skillnaden mellan över- och underkomponerade verk: det överkomponerade verket låter sig på ett självklart sätt öppnas med rätt tolkningsnyckel, den underkomponerade texten ”öppnar sig istället för ett mångfaldigande av lokala effekter” (s. 200) och motstår alla försök till totaliserad tolkning. Som exempel på den första typen omnämner uppsatsens författare Anthony Burgess *M/F*, den andra representeras av Strindbergs kammaspel. Även om själva kategoriseringen tycks mig vara problematisk (är inte ”överkomponerade” verk helt enkelt triviallitterära alster? är Joyce-kommentatörens och Shakespeareläsarens Burgess romaner verkligen ett exempel på denna

texttyp?) öppnar den för intressanta sidospår som förknippar Strindbergs texter med den nyare anglosaxiska litteraturen. Kopplingen till Henry Millers *Tropic of Cancer* är nästan automatisk; den polske Inferno-översättaren Mariusz Kalinowski lägger i dagen en annan ledtråd för tolkningen: från Strindberg till Philip K. Dick och dennes lekar med simultana världar i *Ubik* och hans (ofta rätt så trubbiga) förkunnelser i *Valis*.

Mickaëlle Cedergren – hon har redan tidigare skrivit om den franska katolicismens inflytande på Strindbergs dramaturgiska universum – ser Strindberg som en del av den katolska renessansen ”kring 1900” i frankofona kulturer. Strindberg deltar i gudstjänster i Notre Dame och refererar ymnigt till den katolska liturgin med dess visuella och akustiska överdåd. Analysen av de katolska ceremonierna inbäddas av Cedergren i en annan tematik som tidigare upptagits av Hans-Göran Ekman: sinnena och deras återgivande i Strindbergs texter (vid samma tid excellerar Huysmans med liknande problemställningar i romanerna *À rebours* och *La cathédrale*).

Cedergren framhäver att Strindberg ställer den ursprungliga katolicismen mot den rationella, teologiska, dogmatiska och here-tiska protestantismen. Detta tycks mig vara en av de viktigaste portalerna till hans sena författarskap. Strävan mot det ”autentiska”, grävandet efter kulturens djupaste skikt är ett konstant återkommande tema hos Strindberg och förknippar honom med en huvudlinje i den europeiska modernismen. Den excentriska svensken var djupt förankrad i den västerländska modernismens fantasier kring en universell religion och dess försök att borra sig fram genom kulturens förvittrade strata till dess urmateria, de djupa, levande rötter som är gemensamma för hela mänskligheten (samma tankar kan spåras hos W. B. Yeats, H. D., Osip Mandelstam, C. G. Jung och T. S. Eliot, för att nämna bara några i den stora skaran).

Tron är mitt lokalbatteri ger en rik utdelning för både den akademiske som allmänintresserade läsaren och bjuder på många ingångar i problematiken kring Strindbergs förhållande till religionen. I dagens smärtsamt banaliserade debatt kring religion och ateism med alla dess lättköpta poänger där komplexa problem görs lättillgängliga och medialt bärkraftiga genom att infogas i ett binärt raster (fundamentalistiska religioner i strid med sekulariserade multikulturella civilisationer; primitiva hederskulturer *versus* det öppna västerländska samhället, trångsynta troende mot upplysta ateister) är Strindberg ett uppbyggande mot-exempel: den religion han pläderar för är i ett stadium av ständigt *flux*, den är komplex och kännetecknas av det ofärdiga och icke-självklara. Även om utgångspunkten ter sig ganska trivial: religion som nödutgång för den krisdrabbade mannen i övre medelåldern, bjuder Strindberg på det lilla extra: hans ständiga metamorfoser, förmågan till pånyttfödelsen, de kreativa perspektivbytena, gör att inget stelnar i givna former och inget är förutsägbart – även i fråga om tro.

Jan Balbierz

MIRANDA LANDEN

OCH NU BÖRJAR HISTORIEN.

HJALMAR SÖDERBERGS NOVELLKONST

Stockholm: Bokförlaget Atlantis 2013, 591 s.

Hjalmar Söderbergs författarskap är ett av de mer välkända i Sverige, och även om det i synnerhet är romanerna, framför allt *Doktor Glas* och *Den allvarsamma leken*, som varit föremål såväl för forskning som för läsning och framförande i andra sammanhang, så är också novellkonsten välbekant och undersökt.

I inledningen till Miranda Landens avhandling *Och nu börjar historien. Hjalmar Söderbergs novellkonst* sägs att: ”Någon samlad studie

av alla Söderbergs noveller har inte gjorts tidigare” (s. 11), så denna avhandling fyller här ett uppenbart tomrum i Söderbergforskningen. Landen har gått igenom de fem originalsamlingarna samt den av Söderberg redigerade novellsamlingen *Preludier*, med texter inte tidigare tänkta att publiceras tillsammans.

Avhandlingen är strukturerad i fyra större avsnitt. Efter inledningen följer ”’Och nu börjar historien’. Berättande och novelltyper”, ”’Och sen var det ingenting mer’. Slutet på novellen”, ”’Och ibland händer det’. Novellsamling och novellcykel” och till sist den avslutande delen (förutom sammanfattningen) ”’Här låg det nya uppslaget’. Publicering i press”. I första avsnittet undersöks ”drag i berättandet i förhållande till olika novelltyper” och ”drag i berättarens attityd och förhållningssätt” (s. 36). Berättarperspektiv och berättarperspektiv står här i fokus och hur deras inverkan på den novelltyp Landen identifierar i sina exempel utreds. Det andra avsnittet rör i huvudsak ”hur novellen förtäts och är kort” (s. 36) och novellens slut som viktigt strukturerande narratologiskt element diskuteras. ”Novellsamling och novellcykel”, avhandlingens tredje större avsnitt, undersöker efter vilka principer samlingarna komponerats och sambanden med novellens format, samt hur den enskilda novellen ges nya betydelser i en samling. Det sista avsnittet behandlar de av Hjalmar Söderbergs noveller som först publicerades i press. Miranda Landen har undersökt i vilka publikationer novellerna förekom och ringar historiskt in deras estetiska principer samt huruvida novellernas innehåll och stil stod i samklang med genre (skämtpress, julkalender, dagspress, periodisk tidskrift et cetera) och status.

Och nu börjar historien är en omfattande avhandling. Dess styrka ligger i att det intressanta materialet här presenteras på ett mer systematiskt och genomgripande sätt än vad som gjorts tidigare. Presentationen är också grundlig, novellernas sammanhang i samlingar och i övriga

publikationer synliggörs. Söderbergs novellkonst utgör onekligen ett omfattande material – lite överraskande med tanke på hans aura av sparsmakad författare (jämfört med exempelvis den delvis samtida, överväldigande produktive August Strindberg) – och redovisningen av detta material är avhandlingens mest övertygande sida. Redovisningen är också förtjänstfullt utförd, i synnerhet ur en inventerande aspekt, där noggranna analyser lyfter fram nya aspekter av Söderbergs texter, och där tidigare inte så välbekanta noveller uppmärksammas.

Invändningarna jag har mot Landens avhandling handlar om undersökningens teoretiska och metodologiska utgångspunkter och hur dessa präglar (eller inte) framställningen. När Landen i inledningsavsnittet introducerar Söderberg som novellförfattare, beskrivs den teoretiska utgångspunkten som ”genrehistorisk” (s. 11) och Landen skriver att hon ”undersöker Söderbergs noveller med avseende på hur tidens novell var beskaffad [...] såväl formen, att den är kort och att novellslutet är utformat på ett visst sätt, som typen av novell, till exempel att Söderberg skrev debattnoveller, skämtnoveller, resenoveller” (s. 11). I avsnittet ”Syfte, metod och uppläggning” förväntar jag mig så en utveckling och fördjupning av den skisserade teoretiska utgångspunkten, där den genrehistoriska ansatsen sätts in i ett kritiskt sammanhang och där de undersökningar som företas i avhandlingen motiveras tydligare utifrån mer preciserade, problematiserande frågeställningar. Men syftet förblir oklart motiverat: *varför* görs denna inventering av Söderbergs samtliga noveller? Varför är den viktig? Det klargörs inte utan vad som står är: ”Mitt syfte är alltså att studera hur Söderbergs novellkonst ter sig i förhållande till 1800-talets novellgenre. Jag ser på vissa drag i berättandet och på vilken typ av novell han skrev” (s. 12). Detta oklart motiverade syfte, tillsammans med en otydlig teoretisk utgångspunkt, utgör ett problem för avhandlingen som helhet. Otydligheten med-

för också att de så noggrant utförda novellanalyserna ändå framstår som något riktningsslösa; ett tydligare teoretiskt perspektiv skulle ha inneburit en fördjupning.

Inledningens 38 sidor innehåller många upprepningar; inte minst de historiska översiktarna över novellgenrens utveckling och de olika termer med vilka novellen betecknats överlappar varandra. Med ett tydligare angivet teoretiskt perspektiv hade dessa avsnitt kunnat stramas åt och tätas; nu hamnar snarlika presentationer under novellens genrehistoria och novellbegreppets historia utan att skillnaderna dem emellan poängteras. Istället för att förklara benämningarna på novelltyper: ”resenovellen, lägereldsnovellen, brev- och dagboksnovellen, debatt- och dialognovellen samt dokumentära noveller” och hänvisa till varifrån dessa namn hämtats, om de är allmänt vedertagna inom novellforskningen eller författarens egna termer, så upprepas de ett flertal gånger i förordet. Den icke-problematiserande hållningen är också genomgående i inledningen, till förmån för ett redovisande uppräknande. Materialet presenteras på flera olika ställen, så att vid presentationen av metod är det snarare materialet som går igenom än en gång, medan metoden inte motiveras och sätts in i ett teoretiskt, problematiserande sammanhang, och den genrehistoriska utgångspunkten problematiseras och/eller historiseras inte. Jag hade här önskat en tydligare positionering av författaren i förhållande till novellstudien som forskningsfält, ett ställningstagande som ger avtryck i den egna studien av Söderbergs noveller.

I avsnittet ”Definition av novellen” ringas novellens specifika litterära egenskaper in och en operativ definition av genren presenteras: ”en i regel fiktiv berättelse på prosa som på ett begränsat utrymme relaterar ett skeende eller händelser, oftast med få personer” (s. 28). Det framstår som att detta är Landens definition, men referensen som anges av notsiffran visar att detta (nog?) är en översättning av termen

”short story” hämtad ur *The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms*. Det är naturligtvis inget problem i sig att använda etablerade definitioner av termer om de fungerar i sammanhanget, och översätta dem men då behövs en tydlighet i hur definitionen används.

Ett exempel på otydligheten hos avhandlingsförfattaren är att det inte anges om citatöversättningar är Landens egna. Detta är återkommande och gäller exempelvis termdefinitionen ovan, en brist som går att överse med men som ändå bidrar till onödiga oklarheter i framställningen och osäkerhet hos läsaren. Mer problematiskt blir det när det gäller definitioner av begrepp som har med novellgenren att göra. Inledningsvis räknar Landen upp ett antal novelltyper, eller novellgenrer, där förutom tidigare nämnda ”debattnovell, skämtnovell och resenovell” (s. 11), något som benämns ’lägereldsnovellen’ (s. 12) anges. Begreppet ”lägereldsnovell” presenteras inledningsvis inom citattecken, men utan angivelse av om det är för att det är ett citerat begrepp eller för att det inte är ett allmänt vedertaget uttryck men ett uttryck som kan användas och förstås utifrån denna användning, så att säga inom citations-tecken. Lite kort anges att beteckningen innebär att ”en person inom novellens ram berättar en historia för en annan”, och att detta var ”en typisk novellgenre i pressen” (s. 12). Trots en vid och allmän definition som denna utreds begreppet inte mer ingående, men används vid flera tillfällen, ibland inom citattecken, ibland med förbehållet ”den så kallade lägereldsnovellen”, ibland utan vare sig förbehåll eller citattecken. Först i avsnittet ”Jaget i övriga noveller” på sidan 62 kommer en något mer utförlig förklaring, med en hänvisning, dock utan att det i noten anges om detta är ett begrepp Landen själv etablerat eller hur dess genealogi ser ut. Det kan tyckas petigt att haka upp sig på ett enda ord, men det fick mig att reagera eftersom ett sådant precist uttryck väckte min nyfikenhet på just när och av vem/vilka detta begrepp etable-

rats, vad det innefattar, och vilka konsekvenser denna beteckning får för en novellanalys. Detta är ett av flera exempel på hur definitionen av begrepp brister i avhandlingen, begrepp som å ena sidan framställs som självklara och inte behöver förklaras, å andra sidan plötsligt sätts inom citattecken och då inte längre framstår som lika otvetydiga. Oklarheten gäller också andra benämningar på novelltyper vilka presenteras som vedertagna, men utan att det finns någon referens till tidigare forskning. Även när det gäller andra begreppsdefinitioner än de som uteslutande hör till novellgenren, som exempelvis de narratologiska, saknar jag hos Landen både mer precisering, med tydligare referenser, och mer problematisering, utifrån en klarare teoretiskt utgångspunkt.

I avhandlingens avslutande sammanfattning sägs följande:

”I föreliggande studie har Söderbergs noveller undersökts ur ett genrehistoriskt och genre-teoretiskt perspektiv. Frågor som har ställts är vad som kännetecknar Söderbergs novellkonst och vilka novelltyper han skrev, om hans noveller har något gemensamt med annan västerländsk samtida novellistik, till exempel vad gäller berättandet och typen av novell. En fråga är om det hade någon betydelse att novellerna först trycktes i pressen, till exempel för det korta formatet eller novelltyperna. En annan fråga gäller hur han komponerade sina samlingar och vad detta kan säga om tidens novell. Slutligen frågas i vilka tidningar hans noveller publicerades, och hur de placerades i dessa” (s. 475).

Studien sägs alltså vara genrehistorisk och genre-teoretisk, men det senare perspektivet lyser till stor del med sin frånvaro. Här hade ett motiverat syfte, där de teoretiska utgångspunkterna för studien lyfts fram och problematiserats kunnat etablera Landens författarauktoritet och givit ett driv i framställningen så att det tydligare framgår vart analyserna leder. Då hade också frågeställningarna blivit mindre

allmänna, och vagheten i begreppsdefinitionerna hade kunnat undvikas. Ett tydligare angivet teoretiskt perspektiv hade också kunnat snäva in och fördjupa analyserna av Söderbergs noveller, och balanserat den redovisande framställningsformen, gjort den mer dynamisk och spännande – inte minst för läsaren.

Miranda Landen har gjort ett grundligt arbete med att göra ett omfattande material som tidigare inte presenterats på detta sammanhängande vis överblickbart, och det är avhandlingens stora förtjänst. Om avhandlingen på ett intresseväckande sätt ’börjar historien’ om Söderbergs novellkonst så återstår nu för vidare forskning att – med mer problematiserande, teoretiskt fördjupade analyser av materialet – skriva fortsättningen på denna högst relevanta historia.

Anna Cavallin

ANNE GRY HAUGLAND
**NATUREN I ÅNDEN. NATURFILOSOFIEN
I INGER CHRISTENSENS
FORFATTERSKAB**

København: Institut for nordiske studier og sprogvidenskab, Københavns universitet
2012, 237 s. (diss. København)

Inger Christensens författarskap har länge uppmärksammats, men på senare år har intresset intensifierats. Förlaget Modernista har gett ut flera av hennes tidiga böcker i nya översättningar; den stora boken *det* (1969) kom till och med ut i pocket hösten 2012. Inte mindre än tre avhandlingar om hennes författarskap har kommit ut sedan millenieskiftet, Ortrun Rehms *Er-lesene Bilder* (2005), Henning Fjortofts *Jordsanger* (2011) och nu senast Anne Gry Hauglands *Naturen i ånden* (2012). Utöver detta har flera danska tidskrifter ägnat hela nummer åt författarskapet (till exempel *Spring* och *Trappe tusind*). Forskningen är emellertid fortfarande överskådlig, och när nu två av de se-

naste avhandlingarna på olika sätt rör sig i riktning mot ekokritik och relationen mellan poesi och naturvetenskap har det genast uppkommit en trend i Christensen-forskningen: författarskapets naturfilosofiska aspekter lyfts fram och utforskas. Och hellre i relation till 1900-talets naturvetenskapliga rön inom fysik, biologi, cybernetik, et cetera, än till Henri Bergsons vitalism eller den tyska idealistiska naturfilosofin, en förskjutning i perspektiv som förvisso är frisk, men kanske också förhastad. Den franske filosofen och matematikern Michel Serres, till exempel, hävdar i en konversation med Bruno Latour att hela den moderna fysiken redan finns hos Lucretius. Hauglands tes att Christensens naturfilosofi skulle bygga på de ”nye videnskabers” naturfilosofi är kanske alltför stark.

Inte desto mindre är perspektivet åtminstone i hennes avhandling fruktbart. Hon har skrivit en ambitiös och i flera avseenden imponerande avhandling, där hon föresätter sig att (1) avtäcka den naturfilosofi som ligger till grund för Christensens poetik och (2) att genomföra en grundlig analys av bildspråket i *Sommerfugledalen* (1996), poetens sista diktsamling. När det gäller det första syftet vill Haugland placera Christensens poetik och naturfilosofi som en del av den moderna naturvetenskapen; och när det gäller det andra är hennes ambition att följa hur Christensen använder sonettformen för att knåda och bearbeta ett traditionellt bildspråk och undersöka resultatet. Dessa avhandlingens två delundersökningar har Haugland sedan renodlat i en specifik form, ett system om man så vill. Efter ett inledande avsnitt växlar avhandlingen mellan numrerade kapitel (1–14) där sonetterna avhandlas en efter en och bokstaverade kapitel (a–n) där Haugland diskuterar resultaten i diktanalysen och samtidigt utlägger Christensens poetik och naturfilosofi i relation till relevanta texter och kontexter. Avslutningsvis binder hon samman det hela i en analys av mästersonetten i ett kapitel som är betecknat ”o”, det vill säga en bokstav som

också minner om siffran ”0”. Sammantaget ugnas alltså avhandlingen av 29 kapitel exklusiv inledningen. Att sammanfatta den erbjuder därmed vissa svårigheter, eftersom formen har en viss inverkan på vad som sägs. Många teman behandlas, men enbart ett fåtal bereds något större utrymme.

Genom de 29 kapitlen finns emellertid ett mindre antal naturfilosofiska teman som återkommer och fördjupas allt eftersom, teman som i det näst sista kapitlet återkommer i form av en kortare sammanfattning. Redan i inledningen står det klart att tyngdpunkten ligger på kopplingen mellan Christensen och biosemiotik. Haugland tar fasta på hur biosemiotiken problematiserar och underkänner föreställningen om att bara det mänskliga livet skulle vara präglad av meningsskapande och tolkning. Tvärtom är en sådan praktik grundläggande för ”den levande natur” överhuvudtaget. Det mänskliga språket är enligt denna teori, och här ser Haugland en tydlig resonans i Christensens naturfilosofi, en förlängning av naturen. Detta kontrasteras mot Saussures språk teori som, enligt Haugland, betraktar språket som ett system i sig självt och därmed radikalt åtskilt världen. När Haugland diskuterar denna koppling är det främst med utgångspunkt i frågor om poetens skapande, bildspråkets funktion och diktens förhållande till verkligheten. Vem är det som gör och skapar? Varför skapar människan bilder och symboler? Och är Christensens dikt mimetisk? Föreställande? Eller är den hermetiskt slutet? Resultatet av Hauglands undersökning är ingenting mindre än en vetenskaplig förklaring till hur det går till att skriva dikter vilkas ord uppstår som blommor.

Analyserna av *Sommerfugledalens* sonetter är eleganta och lärda. Genom att gå igenom varje sonett för sig kan hon följa hur sonettkransens form omväxlande leder poeten till att fördjupa och dekonstruera tidigare sonettets fraser och metaforer. Analyserna är genomförda med ett

prövande förhållningssätt. Haugland låter delar av tolkningsarbetet som normalt tvättas bort vara kvar i framställningen. De utgör inte retoriskt perfekta resonemang som leder till transparenta och obestridliga tolkningar. Tvärtom pekar Haugland på de fraser och passager där hon sett flera möjliga alternativ. Ibland underbygger hon sitt beslut att följa det ena men inte det andra alternativet med argument, ibland låter hon argumenten utebli. Och det bevarar sonetternas rika och mångfaldiga betydelsepotential. Diktanalyserna flätas samman av Hauglands fokus på vad Christensen gör med fjärlens traditionella funktion i poesi som symbol för själ, förvandling och uppståndelse. Särskilt intressant är analysen av sonett nummer fyra, där Haugland först visar hur Christensen avtäcker det fula (och kroppsliga) som fjärlar och blommor beslöjar både symboliskt i konsten och utanför konsten. Fjärlens vingar döljer dess kropp och blommans skönhet är sprungen ur den mörka förmultnade jorden. I ett andra skede, bland annat stödande sig på sitt biosemiotiska perspektiv, visar emellertid Haugland hur detta inte alls är ett modernistiskt eller avantgardistiskt bilduppror utan tvärtom framställer hur konstens beslöjande också finns utanför konsten, i fjärlens vingar och prunkande blomsterängar.

Genom att koppla detta till biosemiotikens språksyn menar avhandlingsförfattaren att det poetiska skrivandet, betraktat som process och praktik, upprepar en process som också hör naturen till. "[S]proget gentager den semiotiske proces, som kendetegner det levende." (s. 160) Här lägger sig Haugland nära den tidigare forskning som framställer Christensen som en mimetisk snarare än anti-mimetisk poet. Hon stödjer sig bland annat på Niels Lyngsø som hävdar att Christensen förskjuter frågan om mimesis. I hennes poesi är frågan inte om, i vilken grad eller hur litteraturen efterliknar verkligheten, utan varför. Men Haugland går längre än så, pådriven av ett biosemiotiskt

etos, genom att slå fast att den poetiska praktiken av ontologisk nödvändighet är mimetisk. Språkets form och funktion är alltså som naturen. Haugland menar att Christensens utforskande av språkliga relationer därmed också utgör ett utforskande av världsliga relationer. *Det*, strukturerad som den är av lingvisten Viggo Brøndals prepositions-kategorier, utgör det allra tydligaste exemplet i poetens författarskap på ett sådant förhållande till den poetiska praktiken.

Därmed kommer vi in på ytterligare ett estetiskt problem som belyses på ett delvis nytt vis med det biosemiotiska perspektivet, nämligen det poetiska skapandet. Detta är i Hauglands avhandling liksom i Christensens poetologiska essäer en komplex fråga. Å ena sidan kan man inte skilja diskussionen om poetens skapande av nya former och nya poetiska bilder från det sätt på vilket liv blir till i naturen; å andra sidan framhäver Haugland att poetens verksamhet är en exceptionell *semiosis*. Den är inte en tolkan-de teckenproduktion vilken som helst; poesin, skriver hon, representerar den högsta graden av semiotisk frihet (s. 207). I den kommer, för att parafrasera en av Christensens berömda formuleringar, världen till medvetande om sig själv.

För den som söker framställa Christensens naturfilosofi som ett steg bort från en antropocentrisk blick på världen ställer detta dubbla förhållande upp vissa problem. I ett första skede fränkänns förvisso människan sin plats i centrum som världens mått, men i ett andra träder hon tillbaka och tilldelas en privilegierad roll. Hennes är diktandet, och därmed den högsta graden av semiotisk frihet. Om något saknas i denna avhandling är det en kritisk reflektion av det här slaget. Haugland hade tjänat på att lyfta fram detta motsägelsefulla förhållande i Christensens författarskap. Det hade då blivit än tydligare att det faktiskt är en *annan* människa och ett annat diktande som tilldelas denna privilegierade roll.

Den andra viktiga punkten som Haugland uppmärksammar i Christensens naturfilosofi har nämligen att göra med förhållandet mellan form och materia och livets tillblivelse. Detta belyser Haugland med begreppet och fenomenet *emergens*, som avhandlingsförfattaren likställer med materians förmåga eller tendens till självorganisering. I Christensens naturfilosofi – liksom i till exempel komplexitetsteorier – kan nya livsformer stiga även ur så kallad död materia. Det krävs varken en gudomlig kraft (som i religiösa världsbilder) eller élan vital (som i Bergsons vitalism). Det finns ett kreativt element i naturen i den meningen att det kan uppstå nya former utan nödvändig koppling vare sig till tidigare former eller någon kraft utanför materien eller elementen själva. Mot bakgrund av en sådan förståelse av livet, menar Haugland att Christensens dikter också de stiger upp ur den materia som språket, orden utgör. Och eftersom språket är en förlängning av naturen är det inte poeten som i kraft av hennes förmåga och ämbete åtnjuter den semiotiska frihet som diktandet är, utan naturen själv. Så föreställer jag mig att Haugland förstår Christensens gåtfulla yttrande om hur universum kommer till medvetande om sig själv genom poesin.

Avslutningsvis kan jag bara konstatera att Haugland skrivit en viktig avhandling, som kommer att vara nödvändig att förhålla sig till oavsett perspektiv och fokus. De många kapitlen har gjort det möjligt för Haugland att närma sig många centrala frågor som författarskapet väcker. Det biosemiotiska perspektivet är särskilt givande för att studera poetens transformation av fjärlssymbolen och aktualiserar väsentliga aspekter av hennes poetik. Min huvudsakliga invändning mot perspektivet, det naturfilosofiska i allmänhet och det biosemiotiska i synnerhet, är att det kan bli historielöst. Om det poetiska skapandet av ontologiska och språkfilosofiska (de två tycks inte riktigt möjliga att skilja åt i Hauglands utläggning om bio-

semiotik) skäl med nödvändighet är mimetiskt, följer det inte då att varje utsaga, om poetisk eller inte, också är mimetisk? Åtminstone tenderar en sådan teori att gälla all poetisk praktik oavhängigt de historiska omständigheter i vilka en specifik praktik utförs. Eller? Detta är förvisso bara en konsekvens bland flera möjliga som Hauglands perspektiv skulle kunna leda till, och säkert finns det andra som hon har haft i åtanke. Som läsare ställer man sig frågan vad det *betyder* att poesin är den högsta graden av semiotisk frihet; vad det *betyder* att Christensens dikter, liksom materia som organiserar sig själv till liv, stiger upp ur den materia som orden och språket utgör? Men avhandlingens form verkar ha uppställt hinder eller kanske till och med positivt verkat för att dessa frågor inte riktigt fått utrymme.

Erik Erlanson

ULF OLSSON
**SPRÅKMASKINEN. OM LARS NORÉNS
FÖRFATTARSKAP**

Göteborg: Glänta Produktion (Hardcore 06), 2013, 176 s.

2013 är Lars Noréns författarskap femtio år långt och omfattar en textvärld som sträcker sig mellan poesi, dramatik och prosa – vilket innebär femton diktsamlingar, ungefär ett hundratal skådespel och vidare prosa i romaner och häftigt växande dagböcker. Hur skall vi kunna genomlysna denna kreativitet och produktivitet som senaste året gestaltat sig som fyrtimmarspjäsen *3.31.93*, drygt 1400 sidor av *En dramatikers dagboks* andra del, en framväxande prosatrilogi och allra senast som videoprojektioner av en handfull komprimerade Fragment på Moderna Museet? Hur återklingar och framför allt omgestaltar sig denna väldiga textvärld som är i levande rörelse i ett nu som spänner mellan det djupast förflutna

och det snart kommande? Vad är egenarten hos dess skapande "subjekt"? Ett svar skulle kunna vara – som Ulf Olsson föreslår i *Språkmaskinen. Om Lars Noréns författarskap* – att denna textvärld drivs av en "subjektsapparat".

Jag vill göra två återblickar som tillsammans både bekräftar och problematiserar Olssons tes. En första återblick observerar en grundpuls där Lars Noréns texter svänger mellan formernas extremer i spelet mellan maximalism och minimalism, mellan växande och reduktion. Som vore det en addition som hela tiden syftar till en subtraktion – eller med Noréns ord en skapelse vars drivkraft är en "avskapelse". Den andra återblicken – som jag senare skall återkomma till – pekar istället på det mänskliga åldrandets dimension, genom spektrumet av ursprung, tid och kärlek.

Det första böjningsmönstret kan illustreras i enskilda verk. Noréns poetiska texter under 60-talet börjar i den lilla glödhetade debuten *Syrenen, snö* 1963. Därefter växer texternas storlek explosivt för att nå den ojämförliga schizopoesin i *Encyklopedi* och *Stupor*, 1966 respektive 1968. Därefter vänds rörelsen mot de alltmer koncentrerade formerna – som i det filmiskt avsmalnade flödet i *Revolver* 1969 för att därefter nå kristallerna i *Viltspelar* 1972. I *Solitära dikter* som utkom samtidigt med *Viltspelar* finns en mycket kort dikt: "Musiken bryter / ut ur Jupiter."

Snart glider Noréns förtätningar över i en rapsodisk dagbokspoesi som flödar av drömmar, vardagligheter och växande separationsmärta. Bildflödet vänder åter, men mot slutet av sjuttioalet komprimeras poesin änyo, även om den inte direkt förminskas i samlad volym. Den omfattande *Order* från 1978 inleder askesens och avskedets branta akter och i den extremt förtunnade *Den ofullbordade stjärnan* 1979 försvinner nästan dikterna helt som glesa och subjektlösa ordstaplar. Denna avklädning vänds sedan mot slutet av *Hjärta i hjärta* 1980 där ett jag plötsligt gör sig fritt ur "armodets

poesi", vilket bland annat sker i den avslutande dikten Hymn. I den dikten hörs plötsligt ett emfatiskt tilltal som förbereder Noréns genombrott på teaterscenen, vilket snart realiseras som en krevad av det mäktigare formatet med tandempjäsen *Natten är dagens mor* och *Kaos är granne med Gud*, 1982 respektive 1983.

Därefter växer Noréns dramatik till pjäser som fordrar timmar på scenen – som exempelvis *Nattvarden* 1983 och som decenniet senare kulminerar med helaftonsföreställningar som *Tiden är vårt hem* och *Som löven i Vallombrosa*. Fast där uppenbarar sig åter den avskapande brytpunkt som vi redan tidigare sett i verket. Den kommer med vad Norén kallar *De döda pjäserna* (1995). I den samlingen av fjorton pjäser vänds den orkesterlika uppbyggnaden i en nedbrytning vilket resulterar i brustna stycken som *Sterblich* och *Rumänerna*. Denna fragmentariska eller vilsna form får en fortsättning i skådespel som de beckettiska *Under* (1998) och *Kommer och försvinner* (2000) och vidare i de lapidariska elegierna på 2000-talet – Noréns stora svit av Terminalpjäser. Reduktionen når där åter sin inre gräns, men väl att märka inleds denna period av Noréns allra längsta pjäs – det existentiella soprummet i *Personkrets 3:1* från 1997. Denna urbana fresk från undergången tog fem timmar eller längre att uppföra. En iakttagelse är att Noréns långa verk nu byggs av korta scener och möten.

Så ser formernas och formatens dialektik ut i Lars Noréns textvärld. Det är ett spel mellan maximalism och minimalism men inte bara som motsatser utan också som inflätade former av talande flöde och förstumning. Det stora spelet får en eftertrycklig illustration när de så skarpt stilerade och tonmässigt neutraliserade Terminalpjäserna ställs mot Noréns dagböcker – *En dramatikers dagbok 1* och *2* (2008, 2013) på 1700 respektive 1400 sidor och som står mot den parallellt skrivna lilla stensamlingen av herakleitismer av ännu outgivna Fragment. Är inte detta skifte mellan maximalism och mini-

malism själva växlingarna hos en språkmaskin som Norén antingen accelererar eller krypkör?

Utan att direkt tala om formernas dialektik lyckas Ulf Olsson på 170 beundransvärda sidor kasta ett sökarljus genom hela det norénska verket för att visa hur en sådan språkmaskin är i arbete. Hans läsning är uttalat horisontell istället för hermeneutiskt vertikal, vilket äger både sina förtjänster och begränsningar. Ulf Olsson skriver: "Det är en medvetet ytlig form av läsning, vilken kan röra sig fram och tillbaka genom texten samtidigt som den försöker undvika att upprätta hierarkier, och som vägrar att konsumera textytan till förmån för dess förmodade djup. En bokstavlig läsart vill *använda* texter, inte nödvändigtvis omfatta dem: förståelsen uppkommer inte genom vertikal nedstigning i textdjupet, utan i de konstellationer som textvärlden producerar [...] Noréns texter rör sig bort från det symboliska, bort från den Dikt i vilken det sagda kan ersättas av det djupt tänkta" (sid 11, Olssons kursiv). I citatet begynner Olsson med att framlägga en läsart, men i slutet av passagen låter han denna läsart plötsligt bli totaliserande – den visar sig omfatta den väsentliga egenarten i Noréns diktning. Djupet utspelar sig ofta nog på ytan. Det är en bestickande tanke, men en hypotes som jag vill ifrågasätta eftersom den är odialektisk.

Vad vi sedan kan se med Ulf Olssons sökarljus är en mångfald författad av en textmaskin som hela tiden producerar sig med ett utbytbar subjekt, som existerar i detta skrivmaskinslika tillstånd av både efterbildning och förställning, men där det väsentliga ändå är hur Noréns texter icensätter samhällstillstånd av våld och begränsning. Noréns författarjag är en extremt kreativ monitor som avläser världen. Ulf Olsson vänder därmed ut och in på förställningen om författarskapets interioritet, dess föregivna själiska djup.

Med den läsarten skulle Norén med råge fylla ut en i svensk litteratur tämligen sällsynt och modernistisk författarart där det annars

kungliga och inte sällan självsmekande subjekt ständigt dekapiteras av nya märkliga jagskapelser. Vi ser rötterna ner i den postrimbaudska surrealism som också var Noréns allra tidigaste lekplatser (Michaux, Roussel, Garcia Lorca, en eskader helt eller halvt surrealistiska poeter). *Je est une Autre*.

Ulf Olsson har på denna väg skrivit en värdefull bok – både tankeskarp och tankestörande. Den bärs av en analytisk stil och en polemisk *verve* som är ovanlig för svenska litteraturvetare, även om jag gärna hade sett att Michel Foucault sattes i väntrummet då och då. Hans tuffa abstraktioner känns numera föråldrade. Det blir likväl kritiklitteratur när den är som spetsigast – en intervention buren av tanke och lidelse som gör att jag som läsare får utsätta min förståelse för omprövning. Min uppfattning är att Ulf Olssons argumentation lyckas långt med den ambitionen, men på ett metodiskt plan egentligen bara delvis. Vilket har att göra med den vertikala läsarten versus Olssons horisontella.

Starkt förenklat tror jag att man kan läsa Noréns textvärld både inifrån och utifrån (vilket alltså skulle motsvaras av Olssons vertikalt och horisontellt), men att dessa två perspektiv interagerar med varandra på ett mycket karaktäristiskt vis eftersom författaren Norén arbetar med *motsägelsen* som medel. Inifrån men också spegelvänt utifrån. Man kan som läsare söka författarskapets existentiella eller psykoanalytiska rot av sårig självgestaltning men också omvänt och offensivt som Olsson avläsa hur Noréns texter ritat upp alla de zick-zackande gränserna mot ett samhälles olika repressiva dimensioner.

Ulf Olsson väljer således den senare vinkeln. Han klyver därmed författarskapet för att se det utifrån, men lyckas genom en vig och tränad textblick ändå få denna utsida att säga en del om dess subjektiva insida, även om han metodiskt försöker hålla undan denna med sitt deciderat anti-psykoanalytiska perspektiv.

För att ta ett exempel – när drivkraften mot det intiga ("Jag vill en gång komma hem där ingenting är" heter det i en dagsboksdikt från 1973 som Olsson inte citerar) i Noréns texter ibland kallas "avskapelse" (ett teologiskt och existentialistiskt begrepp hämtat från Simone Weil), talar Ulf Olsson om "avsubjektivering". Olsson ser förstås hur de två termerna möts. Men hur? Den spontana reflexen vore kanske att vi inte kan finna ett mer "närvarande" och "privat" bekännarjag än det som uppträder i Noréns *En dramatikers dagbok* om 1680 plus 1440 sidor, en tanke som förstås bemöts av Olsson.

De två perspektiven är emellertid inte nödvändigtvis så antagonistiska som Olsson då menar. Hans slutkapitel om dagböckerna är här särskilt givande eftersom dagböckernas egenart varken är enkelt självbiografisk eller enkelt bekännande utan är fixerad vid tiden som levd och upplevd tid. Olsson skriver: "Ju mer intim dagboken synes bli, desto mindre av personen ser vi: han försvinner, förvandlas till en fin svart linje på ett papper." (s. 153) Och ändå gäller även motsatsen i dagbokens repetitiva bekräftelse av en jagpersons självnärvaro.

Noréns dagbok är ju också något mycket mer än en maskinmässig och kalendarisk repetition, den är också – i minsta intervall – en flimrande *temporalisering* av subjektets ändlighet. Det bildar en subjektiv, fenomenologisk tidsdimension som Olssons läsning undviker med hjälp av maskinmetaforen.

Ulf Olsson hämtar alltså sitt perspektiv från Michel Foucault som inte bara skrivit om vassinnets historia, om att övervaka och straffa men 1963 även en liten bok om den bisarre Raymond Roussel (1877–1933) som på sextiotalet blev en hårt ockuperad idol i Noréns schizopoesi. Roussel var textmaskinernas häxmästare och det är ingen slump att en språkmaterialist och språkmaskinist som Norén attraherades då (och, vilket Olsson nu inte noterar, Norén citerar faktiskt i *Stupor* ur Foucaults Rousselbok, men med Artur Lundkvist som ombud).

Med den extreme nominalisten Foucault blir samhället till en väv av språkligt formerade maktrelationer, författaren blir till en funktion och litteraturen en sorts kroppslig teknik: fantastiska språkmaskiner. Det låter som en nackstöv och militant aversion mot allt själiskt djupsinne: "Noréns värld grundas inte i psykologi utan i språk" (s. 52), slår Olsson då fast. Det bor en väsentlig sanning i detta påstående, men som antytt är det en motsägelsefylld sanning eftersom Olsson driver synsättet så långt att han får avlägsna varje aspekt som ger författarskapet en temporal dimension av individuellt *åldrande*.

Att studera Noréns sextiotalet med maskinen som metafor eller sakled faller sig emellertid naturligt – vilken verkstad bullrar inte här! – men den bilden måste sedan ändå modifieras vilket givetvis också sker när Ulf Olsson efter två avsnitt om detta schizopoetiska sextiotalet läser Noréns romaner och dramatik. Det är då Foucaults studier av makt och övervakning som sätter en särskild scenbelysning.

Detta perspektiv blir särskilt produktivt i Olssons läsning av Noréns skådespel från 80- och 90-talen. Olsson illustrerar hur språktvånget formar den psykosociala krisen i Noréns borgerliga kvartetter, hur övervakningen vrider fram figurerna i en pjäs som *Skuggpojarna* och vidare i 90-talsdramatikens storverk *Personkrets 3:1* hur gatans hunsade flockdjur av missbrukare och missbrukade rör sig i en värld med egen hackordning.

Det är särskilt där som Olssons bok får en fin tyngd. Noréns verk konfronterar frihet och förtryck ända ner till mikronivån av tvång och deformation – i poesi, i romaner, i pjäser. Vad finns däremellan? Är inte allt samhällsliv överbestämt av maktrelationer? Finns utbrytningar, flyktlinjer? I Noréns samhällsdramatik verkar inte frihetsmarginalen vara särskilt stor. Ständigt dessa slutna rum med övervakning, telefoner, kameror och till och med publiken kan bli till övervakningsinstans. Olsson driver sitt analytiska perspektiv så långt han kan,

men därmed förtunnas också författarskapets drivkraft att skapa om sig själv – alltså skälet till varför det över huvud taget skrivs med akut livskänsla. Dess *raison d'être*.

Med Foucaultinspirerade analyser blir det mindre meningsfullt att beskriva den utveckling som kretsar kring jagets intighet men som likväl också tecknar en successiv jaggestaltning. Olssons läsart får exempelvis svårt att införliva den roll som minnesfunktionen äger hos Norén. Ett minne bryts alltid genom ett subjekt – även när det är ett fiktivt minne eller ett minne av ett minne. Istället ser vi med Olsson plötsliga kursändringar där textdemonen Norén skapar och avskedar sig själv allt efter hand.

Sådana friställningar sker men i ett genererat förlopp med förbluffande jämna decenniekliv av åldrande som i grunden har det mänskliga livsförloppet som urmodell. Det betyder att min inledande belysning av Noréns verk som en språkmaskin som växlar mellan maximala och minimala former också kan besvaras av något så urtida som en psykobiografisk hermeneutik. Det finns mer än ett spöke i den norénska textmaskinen. Där finns inte bara ”subjekt” utan också ett jag som aktivt framkallar detta rimbaudska ”jag är en Annan”.

Detta blir uppenbart om vi nu kastar en andra återblick på Noréns verk sedan debuten. Noréns sextioal är sannolikt det allra våldsammaste kapitlet i den svenska lyrikens historia. Som en underström i detta visuellt rusiga, texttuggande och multibrutala universum finns besvärjelserna av en demonisk och föröidipal Modersgestalt som hemsöker Perseuspoeten som en gasartad Medusa.

När decenniet går över i ett nytt ersätts Modersdemonen av den ovissa Fadersgestalten som utfrågas i romaner (som i *Bisköarna* 1970) och tidiga skådespel (*Amala, Kamala* 1968 och *Fursteslickaren* 1973). Det egna faderskapet blir en orgelpunkt i poesin, i pjäserna växer fadern fram som det fascistiska våldets urkälla – svagheten omvandlas till besinningslös styrka och

omvänt. Mot decenniets slut skriver Norén två pjäser där fadermordet respektive modernmordet är i blickpunkten – *Modet att döda* och *Orestes*. De två skådespelen innebär i själva verket en arkaisk men konstnärlig befrielseakt efter två decenniers författarliv. Öppnar inte dessa mord dörren till familjedramatiken som vi sedan möter den i hotellpjäsernas psykobiografiska förflutna (*Natten är dagens mor, Kaos är granne med Gud, Stillheten*) och nutidspjäsernas vidbrända äktenskapskomedier (*En fruktansvärd lycka, Underjordens leende*) från samma tid? Med det inledande åttiotalet är Familjen etablerad som en sorts nöjesdetalj från helvetet. Vad som följer under det kommande decenniet är de borgerliga familjekvartetterna (*Höst och vinter, Sanning och konsekvens* ...) samtidigt som rollbesättningen växer med den mycket komplexa *Endagsvarelser* och den tjechovska sommarförsamlingen i exempelvis *Komedianter*.

Så långt har vi sett ett poetografiskt åldrande i kretsar – från Moderns domän till Faderns regim till Familjens kretsar. Med nittioalet förvandlas detta scenrum till mötet mellan två och tre generationer i växande ensemble (*Tiden är vårt hem, Som löven i Vallombrosa*) samtidigt som detta borgerliga samhälles underjord blottas i pjäser som *En sorts Hades, Skuggpojarna* och förs vidare in i en våldsam politisk samtid (*Kyla, Krig och Till minne av Anna Politkovskaja*).

Vad min tillbakablick nummer två nu vill visa är hur Lars Noréns författarskap också är en skrivande levnadsberättelse från tidig barndom, ungdom, vuxenhet, familjekrets och åldrande in i ett samhällsliv som växer i omfång – den borgerliga våningen, sommarstället, kliniken, staden, fängelset, Sverige, Europa. Krets efter krets. Noréns diktning banar sig genom decennierna som personliga levnadsåldrar – och hans diktning byter kompassriktning runt varje decennieskifte – och når naturligt nog fram till det obekanta landet mellan födelsen och döden i Terminalpjäserna på det inledande tvåtusenålet.

Men vid sidan av denna genetiska rytm finns där alltså även en generator vars maskinmässiga textproduktion växlar form mellan maximala flöden och minimala fragment, men som efterhand också är inflätade i varandra i en allt snabbare andning. Författaren vistas så i två olika rum – han lever i det ena, skriver i det andra och samtidigt är dessa två rum dubblrade genom dagbokens skrivrytm.

Ulf Olssons utifrånläsning av det norénska "jaget" kan därför kompletteras med en inifrånläsning. Min tanke är att vi inte kan frigöra de två aspekterna från varandra – den subjektiva självskapelsen och textmaskinen av olika temporära subjekt – och detta sannolikt av de skäl som framställs i dagböckerna. Lars Norén är "Lars Norén" i sin dagbok genom att minutöst förteckna varje stund i livskalenderns flöde av väsentligheter och oväsentligheter, men för att kunna skriva detta jag måste Lars Norén *uppfinna den författare* som skall skriva boken. Tidigare har detta ofta varit lånade masker från Roussel, Michaux, Hill, Hölderlin, Celan, O'Neill ... I dagböckerna har Norén kommit fram till den punkt där han måste uppfinna sig själv genom masken "Lars Norén".

Vi får då åter påminna oss om hur Norén arbetar med motsägelsernas alla möjligheter. Det jag som uppfunnit den "Lars Norén" vi möter i dagboksprosan – är det ett privat jag in på den intima huden eller denna skugglike Andre som uppstår först som språkliga spår av svarta streck? Är det ett jag som försöker fånga levnadstidens minsta måttenheter eller är det ett litterärt jag som vill skapa bort all tid för att finna platsen för sin egen (djupt personliga) opersonlighet?

Det första alternativet bärs av tron på ett "autentiskt jag" – som Norén bekräftar i *En dramatikers dagbok* del 2 liksom i texterna till Cindy Shermans utställning *Untitled Horrors* på Moderna Museet hösten 2013. Han bekänner sig där uttryckligen till ett autentiskt jag, men samtidigt kan ju denna skrivna bekän-

nelse läsas som en effekt bland andra som alstras av det maskinmässiga Norénjag som noterar sig själv sida upp och sida ner som en sig själv förvandlande subjektivitet som prövar olika positioner – då även den "autentiska". Detta jag nedtecknar allt i sitt åldrande men kan också lösa upp det.

En utsaga upphäver inte sin motsägelse. Noréns variant av Rimbauds "Jag är en Annan" vore "Jag är Ingen" (och *Ingen* är betecknande nog titeln på Noréns andra prosavolym som utges i januari 2014). Denna sats vidmakthåller ett autentiskt jag men ett jag som håller en tom spegel framför sig. Det vore emellertid fel att bara stanna inför detta tematiska subjekt som vore det enbart frågan om ett litterärt filosofem. Vi får givetvis också se till den litterära textens egenart, till dess stilistiskt nyansrika, böjliga *subjektivitet*, till den infärgning av texten som gör att den inte kan vara skriven av någon annan än den omisskännlige eller "autentiske" Lars Norén – med eller utan sitt psykoanalytiska och existenshermeneutiska tankebagage.

Detta "autentiska" subjekt blir inte synligt i Olssons horisontella läsning men dess befintlighet blir ändå uppenbarad på indirekta vägar som det biografiska åldrandets cirklar genom verket. Noréns diktning är som helhet en ständigt omredigerad ("nyckelordet är *redigera*", s. 151, skriver Olsson) poetografi där klyvningens tematik också blottar sin dialektiska motsats. Jag är Ingen. Men denne Ingen är – bortom retoriken – också ett ständigt modellerat men likväl igenkännbart och "autentiskt" Jag.

Har någon svensk författare givit jaget så självupplösande och samtidigt *karaktäristiska* dimensioner? Ulf Olsson skriver: "Norén är i dagboken lika lite *en* som han är i sin radikala sextiotalspoesi" (s. 154). Och – samtidigt är författaren subjektivt nog, naturligt nog, motsägelsefullt nog *en*. Detta Jag bestrålar i själva verket denna Ingen. Med vad? Med sig själv.

Karaktäristiskt nog. I denna motsägelse bor – som Olsson påpekar i sin bok – en ”konstnärlig etik” (s. 154) av förvandling som förmodligen varit del av Noréns arbete redan från början. Att skriva ett litterärt subjekt.

Mikael van Reis

ANEŽKA KUZMIČOVÁ

MENTAL IMAGERY IN THE EXPERIENCE OF LITERARY NARRATIVE. VIEWS FROM EMBODIED COGNITION

Stockholm: Stockholm University 2013, 177 s. (diss. Stockholm)

Vad menar vi då vi talar om läsares interaktion med skönlitteratur och till exempel hävdar att man skapar föreställningsvärldar, förflyttas till fiktionens värld eller berörs av och upplever fiktionella texter på ett sätt som påminner om hur man reagerar på den verkliga världen? Hur kan vi förresten veta något om detta? Bygger resonemangen enbart på spekulation baserad på minnen av läsoplevelser och teoretiska härledningar eller kan man bedriva empirisk forskning på litterära upplevelser? Under några årtionden har frågor som dessa adresserats på ett nytt sätt i och med att litteraturforskningen kompletterats med, och utmanats av, experimentella psykologiska studier och olika typer av kognitionsforskning. Anežka Kuzmičová:s avhandling hör hemma i detta fält. Med utgångspunkt i andra generationens kognitionsforskning – en forskning som betonar ”embodied cognition” – studerar hon det hon benämner som ”imagery”. Studiet utgår från premissen att det finns ett samband mellan de omedvetna muskulära eller neurologiska reaktioner (simuleringar) som uppstår då vi möter olika företeelser (och som forskare numera kan mäta), och de upplevelser vi gör vid läsningen av skönlitteratur. ”Imagery” betecknar dock inte omedvetna ”simuleringar” utan snarare

det som sker när dessa reaktioner når medvetandet så att vi blir varse dem och kan reflektera över dem. ”Imagery”, som ska förstås som ett slags spontana sinnesrelaterade upplevelser, skiljs också från de frivilligt frammanade föreställningar (imagination) en läsare kan skapa av textvärlden.

När Kuzmičová tar sig an ”imagery” utgår hon från sina egna reaktioner vid läsning och teoretiserar kring dessa. Framför allt fokuseras upplevelser av ”närvaro”; att hon liksom ser och hör det som återges i texten. I sitt teoretiserande relaterar hon skickligt till narrativ teori, estetik, fenomenologi, kognitionsforskning, experimentell psykologi, et cetera. Studiet kretsar kring sex frågor: Vilka grundläggande varianter av ”mental imagery” uppstår vid läsningen av skönlitteratur? Vilket innehåll eller vilka narrativa strategier genererar ”imagery”? Hur erfar läsare de olika varianterna av ”imagery”? Vilka är de psykiska och fysiologiska förutsättningarna för dessa erfarenheter? Hur relaterar de olika varianterna av ”imagery” till perception? Hur relaterar ”imagery” till meningsskapande och tolkning?

För att ta sig an dessa frågor delar Kuzmičová in ”imagery” i två domäner som vardera innehåller två varianter. Domänen ”referential imagery” består av ”enactment-imagery” och ”description-imagery”. Den första varianten betecknar ett slags ställföreträdande erfarenheter som kan beskrivas som korta upplevelser av att själv ”vara med om” det som sker i berättelsen. För att denna effekt ska uppstå krävs, enligt Kuzmičová, en ”upplevare” i texten. För att förklara fenomenet hänvisar hon bland annat till forskningen på så kallade speglingsneuroner och hävdar att de effekter man noterat vid olika typer av experiment kan förklara våra reaktioner då karaktärer i fiktionen tillskrivs sensomotoriska erfarenheter, gärna i direkt interaktion med deras fysiska omgivning. ”Description-imagery” beskrivs som ”semi-autonomous experience” som medieras genom

ett verbalt filter. Här sägs läsaren inte uppleva samma direkta kontakt med textvärlden som i den förra varianten. En andra domän, "verbal imagery", rymmer varianterna "speech-imagery" och "rehearsal-imagery". I den första av dessa kan läsarens upplevelse beskrivas som en ställföreträdande lyssnare. Det kan röra sig både om att man hör berättarrösten och karaktärstal. Den röst man uppfattar är alltså "någon annans". Det är inte fallet vid "rehearsal-imagery". Här aktiveras läsarens egna neurologiska funktioner, muskler, et cetera, så att hon liksom själv talar tyst. Kuzmičová gör även en indelning som går på tvärs mot de båda domänerna och säger att läsaren har en "inner stance" vid "enactment-imagery" och "rehearsal-imagery" och en "outer stance" vid "description-imagery" och "speech-imagery". Här syftar "yttre" och "inre" inte på läsarens förhållande till textvärlden utan till läsaren själv, det vill säga om det hon ser eller hör uppfattas som kommande utifrån eller inifrån henne själv. Dessa kategorier och indelningen mellan dem är centrala i avhandlingen men de är inte problemfria, både eftersom det kan tyckas som att kategorierna inte är helt kongruenta och eftersom de och uppdelningen mellan dem kan förefalla något godtycklig. Gränsdragningen mellan kategorierna är också, vilket Kuzmičová själv påpekar, flytande. Men kategorierna har trots dessa möjliga invändningar en heuristisk funktion i avhandlingen, eftersom kontrasteringen mellan varianterna och domänerna tänks kasta ljus över de frågor avhandlingen vill besvara. Så diskuterar Kuzmičová de två varianterna i den referentiella domänen i relation till perception och de två varianterna i den verbala domänen i relation till meningsskapande och tolkning.

I avhandlingens andra och tredje kapitel argumenterar Kuzmičová för tesen att läsarens känsla av "närvaro" i det fiktionsella rummet uppstår när någon i berättelsen interagerar med föremål i sin omgivning. Hon ifrågasätter alltså det vanliga antagandet att "närvaro" ska-

pas av detaljerade beskrivningar. Kuzmičová förklarar upplevelser av "närvaro" som en variant av den typ av "motor simulation" man noterat vid experimentella studier då någon till exempel ser en bild av en hammare, och hävdar att dessa simuleringar kan genereras av att upplevare i fiktionen handlar i relation till någon typ av objekt. Helst ska det vara tillverkade objekt eftersom reaktionen då skapas både av handlingen och av objektet. Men till skillnad från "simuleringar" når alltså dessa reaktioner vid "imagery" vårt medvetande. Vid läsningen av skönlitteratur skulle läsare således då och då uppfatta att de "deltar" i de handlingar fiktionsella karaktärer utför.

Men varför ger då inte beskrivningar i litteraturen en känsla av närvaro och varför uppstår ingen "imagery" när vi tar del av dem? Kuzmičová svarar att beskrivningar, till skillnad från berättelser (och "enactment-imagery") inte svarar mot någon perceptuell erfarenhet i den verkliga världen. Det finns inget erfarenhetsmässigt korrelerat till detta fenomen och beskrivningar är därför inte perceptuellt mimetiska. Perceptuell mimesis kan dock uppstå om det finns en "upplevare" som relaterar till ett föremål. Hon argumenterar för sin tes både genom att hänvisa till introspektion och till kognitionsforskning. Vi läser, påpekar hon, beskrivningar fort eller hoppar över dem och tenderar att glömma vad de säger. Men om våra reaktioner vid läsningen av beskrivningar inte är "imagery" och perceptuell mimesis, vad kan de då liknas vid? Kuzmičová menar att de kan liknas vid hur vi agerar då vi frivilligt föreställer oss något. Hon påtalar dock att litterära beskrivningar ofta är svåra att förena även med frivilliga föreställningar eftersom de är alltför omständliga.

I det avslutande kapitlet kontrasterar Kuzmičová de två varianterna av "verbal-imagery", "speech-imagery" och "rehearsal-imagery", utifrån deras förhållande till meningsskapande och tolkning. Detta är ett intressant kapitel

men också det där jag satt mest frågetecken. Kuzmičová påpekar själv det tentativa i kapitlet genom att återkomma till hur svårt det är att forska empiriskt om dessa typer av "imagery" och till en osäkerhet kring intersubjektiviteten i de läsoplevelser hon refererar till. Hon skiljer i kapitlet mellan "speech-imagery", som erfarenheten av att höra en röst som inte är vår egen, och "rehearsal-imagery", som påminner om ett slags inre tal, eftersom vi hör vår egen röst läsa orden i texten. Det är möjligt, skriver hon, att dessa simuleringar ständigt pågår men de når medvetandet, och blir "imagery" endast då och då. Hon spekulerar i vad det är som genererar dessa effekter men koncentrerar sig i första hand på tolkningsfrågan. Hennes tes är att "speech-imagery" och tolkning går hand i hand och stödjer varandra medan tolkning istället utestängs av "rehearsal-imagery". När hon argumenterar för denna tes utgår hon i huvudsak från att "speech-imagery" är en "annans röst" som vi förhåller oss till medan rösten i "rehearsal-imagery" är vår egen.

Kuzmičová's avhandling är ett utmärkt arbete. Hon lägger sig med detta studium i framkant av en internationell forskning som måste beskrivas som både avancerad och komplex, inte minst på grund av dess mångvetenskapliga karaktär. De tre huvudkapitlen, 3–5, skulle var för sig ha kunnat utgöra underlag för en avhandling. I vart och ett av dessa presenterar Kuzmičová tidigare forskning, identifierar en intressant lucka i forskningen och tar sig an denna lucka med en konsekvent metod och i relation till en omfattande teoribildning. Men detta är både avhandlingens styrka och svaghet. Det är en svaghet eftersom särskilt det sista kapitlet nog skulle ha fordrat just en egen avhandling. Ett av avhandlingens många viktiga bidrag är, enligt min uppfattning, en rad distinktioner och klargöranden som relaterar till föreställningar om läsning. Det är till exempel befriande att Kuzmičová slår fast att teorin om "immersion" inte inne-

bär att läsaren under hela läsningen befinner sig i ett slags "storyworld". Även distinktionen mellan spontana reaktioner och frammanade föreställningar är betydelsefull, eftersom den indikerar att talet om föreställningsvärldar, inlevelse, förflyttning till textens värld, et cetera inte implicerar att vi alltid gör den typ av erfarenheter som Kuzmičová studerar. Det torde innebära att de nämnda termerna bör förstås som mer eller mindre väl valda metaforer för läsares interaktion med litterära berättelser och att användningen av dessa metaforer glider så att de ibland betecknar hur läsare kan följa en framställning och dra inferenser och ibland beskriver hur läsare berörs av inslag i texterna.

Men trots att avhandlingen är utmärkt kvarstår några frågor. Dessa frågor rör i första hand förhållandet mellan forskningen på människors reaktioner vid mötet med enskilda fenomen i den verkliga världen och det som sker vid läsningen av litteratur. Visserligen lägger Kuzmičová stor möda på att diskutera hur litteratur skapar dessa reaktioner och vilka element i litteraturen som kan tänkas generera dem, men jag saknar resonemang som utgår från det speciella meningsskapande som kännetecknar just skönlitterär läsning. När jag till exempel läser det sista kapitlet har jag svårt att godta Kuzmičová's resonemang om att rösten i texten blir vår egen och därmed utestänger tolkning bara för att det är vår egen inre röst som aktiveras vid "rehearsal-imagery". Jag har också svårt att acceptera hennes förslag på element som gör oss medvetna om röst. Här skulle jag gärna ha sett resonemang som relaterar till litterär betydelse, till exempel när text blir temadrivande eller när röster färgas och därmed kommer att ge uttryck för perspektiv som tvingar till tolkning. Dessa synpunkter påverkar dock inte avhandlingens värde utan ska snarare betraktas som utmaningar för vidare studier.

Greger Andersson

CECILIA ÅSBERG, MARTIN HULTMAN
& FRANCIS LEE (RED.)
POSTHUMANISTISKA NYCKELTEXTER
Lund: Studentlitteratur 2012, 233 s.

Vi inträder i en ny geologisk tidsålder, antropocen, definierad enligt den irreversibla inverkan mänsklig aktivitet haft på jordens ekosystem. Plötsligt ter sig människan lika maktfullkomlig som maktlös då det ackumulerade resultatet av våra civilisatoriska landvinningar visar sig som en enorm oöverskådlig process pådriven utan vare sig mänsklig avsikt eller kontroll. Jordens temperatur höjs och utrotningstakten bland dess biologiska arter accelererar hundrafalt allmedan våra samhällsuppehållande fordon förvandlar krossade urtidsdjur till växthusgaser. Den frigolitlåda ur vilken du äter dagens hämtlunch kommer förmodligen överleva såväl dig som hela den art du tillhör. I samma stund människan verkligen kan sägas definiera världen tvingas vi också tänka denna värld bortom det mänskligas gränser. Filosofen Quentin Meillassoux åberopar ”arkefossilerna” – materiella spår av en jordisk verklighet som föregått det biologiska livets uppkomst – för att påminna om en värld oberoende av människan och nödvändigheten i att tänka denna möjlighet utan att falla tillbaka i problematiseringen av just det mänskliga medvetandets tillgång till det reella. Enligt Meillassoux är det hög tid att göra upp med ”korrelationismen”, uppfattningen att vi endast kan tala om det ömsesidiga beroendet mellan tänkande och vara men aldrig om ett vara fritt från mänskligt tänkande. Vi måste, kort sagt, sluta behandla världen som endast riktigt verklig då den beskådas just från en mänsklig ståndpunkt.

Begreppsliggörandet av antropocen och korrelationismen antyder en vändning, särskilt i kontinentalt tänkande, från epistemologi till ontologi. Humanvetenskaperna står knappast

oberörda när dess ledord och själva objekt nu förskjuts från undersökningens centrum. Det mänskliga intresset sätts i sig på undantag när det plötsligt blir tydligt hur varje etisk och politisk frågeställning som begränsar sig till den mellanmänskliga relationen är tvivelaktig som sådan. Vad menar exempelvis de som påstår att så många aldrig tidigare haft det så bra som idag? Bland annat att mänsklig välfärd endast kan vinnas till priset av ett allt grövre våld mot allt fler icke-mänskliga individer. Människans expanderande handlingsutrymme visar sig nu förutsätta förintandet av otaliga andra livsformer och historiens ”brott mot mänskligheten” kan plötsligt framstå som bagateller i jämförelse med det hypervåld som vi kallar vardag.

Hur motiverar vi då det särskiljande som tillåter detta gränslösa utnyttjande av våra ”andra”? Steg för steg har såväl etologer och biologer som filosofer demonstrerat hur de egenskaper och aktiviteter som bedömts exklusivt ”mänskliga” knyter oss till, snarare än distingerar oss från, dessa andra. Den mångfald vi bekvämt klumpar samman under beteckningen ”Djur” är inga maskiner; de känner sin dödlighet; de uttrycker sig. Djuret formger sin stil i expressivitetens materiella spår; hon bygger sitt bo med arkitektonisk omsorg och smyckar det med sitt skönhetsinne. Språket, sången, kompositionen, dikten är också hennes, har alltid redan varit hennes. Och människan är väl i sig inget annat än djur.

Ett försök att intensifiera ett bortommänskligt tänkande i ett svenskt sammanhang manifesteras nu i en volym med sju inflytelserika ”posthumanistiska nyckeltexter”. Antologin med denna titel har redigerats av Cecilia Åsberg, Martin Hultman och Francis Lee, och innehåller bidrag av Donna Haraway, Karen Barad, Gilles Deleuze och Félix Guattari, Rosi Braidotti, Michel Serres, Michel Callon samt Annemarie Mol. Redaktörerna agerar också översättare, har skrivit korta introducerande presentationer till varje tänkare samt inte min-

dre än tre stundtals överlappande förord. Boken avslutas med en pedagogisk ordlista.

Urvalet styrs av redaktörernas egen hemvist i genus- och vetenskaps- och teknikstudier. De redaktionella avsnitten tenderar mot en affirmativ processorienterad neovitalism, i Deleuzes och "bergsonismens" efterföljd, vilken emellanåt förfaller till jargong: kreativitet och uppfinningsrikedom förordas på ett sätt som idag inte längre utgör någon motvikt mot den "kritiska teorins" negativa skepticism utan snarare löper samman med en allmänt rådande "entreprenöriell" diskurs. Redan Jean Baudrillard kritiserade flödesontologerna för att direkt reproducera principerna hos marknadens avreglerade kapitalflöden och innovationsnormen delar redaktörerna idag exempelvis med vår nyliberala näringsminister. Något liknande kan sägas om den uppvärdering av "feminina" värden, såsom flexibilitet och omsorg, som Braidotti förespråkar i "Att bli kvinna. Om förkroppsligade skillnader" (2002). Vem är idag mer omhuldad av arbetsköparna än den "flexibla" vårdarbetande kvinna, som jobbar deltid under så kallade "delade turer" och av egen omsorgskänsla tvingas utföra "tjänster" utöver dem hon egentligen får betalt för?

Alltså: introduktionen av ett samtidigt radikalt och redan inflytelserikt nytt tänkande riskerar alltid att framstå som på förhand daterad. Den "materiella vändning" som återopas har exempelvis hunnit få vederhäftigt och i sig inflytelserikt mothugg från en kontinental realist som Graham Harman. Trots redaktörernas brasklappar anar man också en förkärlek för konstruktivistisk performativitetsteori – vilket inte minst syns i frånvaron av neodarwinister som Timothy Morton och Elizabeth Grosz. Ta Haraways "Sällskapsarter" (2008) vilken går i dialog med Jacques Derridas "L'animal que donc je suis (à suivre)" (1999). I det senare föredraget drabbas Derrida som bekant av ett slags epifani då han plötsligt finner sig själv naken inför en katts blick. Mötet föranleder ett ifrå-

gasättande av skillnaden mellan att svara mot och reagera på den andres blick samt huruvida detta motiverar ett särskiljande av människan från "Djuret". Haraway kritiserar Derrida för antropocentrisk självupptagenhet då denne snart börjar reflektera över den mänskliga skammens status snarare än fråga sig "vad katten egentligen gjorde, kände, tänkte" (s. 61). Detta ställs i kontrast mot hur antropologen Barbara Smuts i sitt arbete med babianer frångick rollen som utomstående observatör för att istället socialiseras in i gruppen. Haraway anlägger apornas perspektiv och menar att det var *de*, inte människan, som här fick avgöra vem som hör till eller utestängs från de civiliserades kategori. Smuts säger sig, genom att gradvis öva upp sin kompetens i apornas kulturella semiotik, ha upplevt "ett helt nytt sätt att vara i världen – babianernas sätt" (s. 65). Men förutsätter inte detta en i huvudsak konstruktivistisk performativ modell där apvaron helt enkelt blir ett apblivande genom apgörande? Och tvingas inte en sådan modell helt bortse från hur både individens och artens världsvaro är avhängig en mycket partikulär uppsättning kroppsliga affekter, vilka möjliggör specifika former för omvärldsinteraktion? Nog finns det något avgörande i organismens situerade kroppslighet som förblir omöjligt att simulera eller efterhära för andra kroppsliga sammansättningar; denna totala ontologiska avgränsning från den andre är naturligtvis välbekant för ett dekonstruktivt tänkande. Den performativa optimismen antyder den brist på biologiska perspektiv som råder genom hela volymen.

Ett allvarigare problem: Redaktörerna gör "översättning" till ett centralt teoretiskt och metodologiskt begrepp i förespråkandet av en relationell ("anti-essentialistisk") modell som ställer interaktioner mellan olika slags agenter (mänskliga, animala, teknologiska, kulturella, och så vidare) inom komplexa nätverk i centrum. Ekonomiska, ekologiska, politiska, vetenskapliga, biologiska processer blir då en

serie "översättningar" mellan heterogena objekt som i sig blir till i dessa transaktioner. Huvudpoängen är naturligtvis att, i linje med ANT (aktör-nätverksteori), förskjuta ett explanativt fokus från mänsklig intention till den mångfald icke-mänskliga "deltagare" varje materiellt och kulturellt sammanhang utgör. Talet om hur varje översättningsprocess förändrar de involverade objekten enligt ett ofrånkomligt men produktivt "förräderi" erhåller dock ett ironiskt skimmer i ljuset av volymens myckna språkslarv och översättningarnas uppenbara brister.

Bland påtagliga anglicismer märks exempelvis försmaken för latinsk snarare än normal komparering av adjektiv och direktöversättningen av genitiv med of-konstruktion till svenska "av". Försvenskningen av centrala begrepp skapar klumpiga hybrider: "material-semiotic approaches" blir "materiell-semiotik" men borde väl antingen blivit en "materiell semiotik" eller ett "materiellt-semiotiskt" förhållningssätt. "Ett propert objekt" är i sin tur något helt annat än "a proper object". Och så vidare. Bagateller knappt värda uppmärksamhet i sig som tillsammans bildar ett nätverk av märkligheter som flyttar läsarens fokus från djupläsning till språkgranskning.

Den engelska dominansen syns vidare i hur franska verk konsekvent omnämns med engelsk titel och dessutom rentav förs över till svenskan från föreliggande engelska översättningar! Denna praktik är inte bara ovetenskaplig utan medför också en rad direktöverföringar av engelska ordföljder och idiom som gör texten svårläst och svårbegriplig. I och med att bidragen också kortats ned tvingas läsaren gå tillbaka till originalen för att se vad som kan tänkas fylla luckorna och vad den svenska översättningen egentligen är avsedd att betyda. Till detta kommer korrekturfelen: redan i redaktörernas inledande kapitel stavar man fel till inte mindre än tre för fältet centrala namn.

Slarvet ställer sig i vägen för innehållet i de i sig komplicerade texterna. Att introduktions-

kapitlet till Deleuzes och Guattaris redan klassiska *Mille plateaux* (1980) varit fruktbart för litteraturvetenskapen syns i hur etablerat "rhizomet" blivit som begrepp. Här kapas texten så det förblir oklart dels hur det som beskrivs motiverar dispositionen hos det större filosofiska verket, dels hur det grundas i de båda författarnas sammankopplade skrivprocess. Men översättningen har allvarligare brister. Ta följande två mer eller mindre slumpvist valda meningar som anknyter till skönlitterära författarskap. I Brian Massumis översättning (från vilken den svenska i sin tur gjorts): "Joyce's words, accurately described as having 'multiple roots', shatter the linear unity of the word, even of language, only to posit a cyclic unity of the sentence, text, or knowledge." (*A Thousand Plateaus*, London: Continuum 2004, s. 6) På svenska: "Det är rätt att beskriva Joyces ord som kommande från multipla rötter, vilka splittrar den linjära enheten av världen, även språket, bara för att åkalla att den cykliska enheten av meningarna, texterna eller kunskapen." (s. 95) Översättningen är inte bara klumpig utan blir direkt felaktig: poängen är ju hur Joyce mycket konkret kan sägas upphäva ett slags enhet, förknippad med ordet och språkets linearitet, för att därigenom genast manifesteras ett nytt slags enhet, förknippad med den enskilda meningen och själva betydelsens cirkularitet. På så sätt blir Joyce en "änglamakare" vars våld mot eller fragmentering av språket sker i den större enhetens totaliserande namn. Denna förankring av filosofin i poetologisk analys försvinner när "word" istället tycks läsas som "world" – ett misstag som naturligtvis undvikits om man översatt från textens originalspråk.

Om cut-upmetoden hos Burroughs heter det: "the folding of one text onto another, which constitutes multiple and even adventitious roots (like a cutting), implies a supplementary dimension to that of the texts under consideration. In this supplementary dimension of folding, unity continues its spiritual labor." (*A Thousand*

Plateaus, s. 6) Detta blir: "Att vika in en text i en annan, som konstituerar mångfald och oväntade rötter till och med (som en planta), implicerar en stödande dimension av inlagring, men behåller sin andliga kraft." (s. 94) Förutom en svåräst ordföljd förloras uppenbara matematiska och botaniska anspelningar och det förblir oklart vad som behåller sin andliga kraft. I marginalen skriver jag istället: "Veckningen av en text i en annan, vilket bildar multipla rötter, rentav birötter (som hos sticklingar), implicerar förekomsten av en ytterligare, supplementär dimension, utöver den som härrör från de inblandade texterna. I denna veckningens supplementära dimension fortsätter enhetligheten utöva sitt andliga arbete." Knappast heller någon ideal översättning (en sådan skulle naturligtvis först och främst göras från franskan) men ett exempel på de motöversättningar läsaren tvingas till för att få reda i texten.

En text som Serres "Teorin om kvasi-objekt" (1980) blir oigenkännbar i svensk språkdräkt. Serres, som är den mest poetiskt lagde av författarna, skriver enligt associativa principer där till synes lösryckta bilder vävs samman av homofoner, dubbelmeningar och suggestiva motiviska analogier. Översättaren talar i sin introduktion förvisso om författarens "mångfald av stilar och rytmer" men tycks samtidigt inte lägga ner någon större energi på att försöka översätta dessa till svenska på ett meningsfullt sätt. Ta den överraskande bilden av jaktillern. Serres gestaltar med hjälp av disparata figurer hur gemenskaper och individuella identiteter uppstår då olika slags "kvasi-objekt" skickas runt mellan modernerna i dynamiska nätverk. Illern, som utsänd av människan ilar kors och tvärs genom kaninhålan, binder samman jägare och vilt i en relation som i sig konstituerar dessa skilda roller. Genom att låta skildringen av denna "furet" snart glida över i den av en särskild ringlek med samma namn – "le furet" – suggererar Serres, utan egentlig argumentation, hur människa, djur och ting verkar med

samma kraft och på samma agentella nivå. Eftersom Serres poängar i så hög grad är beroende av denna språkets suggestionskraft blir översättarens uppdrag särskilt fordrande. Men när Serres framhäver illerns hybriditet genom att påpeka hur människan korsat djuret med skunken blir det i översättningen istället illern själv som korsar sig. Hos Serres är den en vampyr som följer kaninen ner i dess bo; på svenska blir kaninen själv oförklarligt en vampyr i sitt eget "kaninområde". Hos Serres belägger människan sin jaktillern med munkorg; på svenska tystas den ned. Hos Serres flyr en uppjagad kanning undan; på svenska lämnas vi helt enkelt av en "galen" kanin. Och så vidare. En enda bild på några få rader missförstås så konsekvent att man, i det posthumana sammanhanget, misstänker något slags robotöversättning.

Bristfälligt språkkänsla kombineras med ständiga missuppfattningar. Mest känd av Serres bilder är kanske den av bollspelaren. I *Posthumanistiska nyckeltexter* blir en klumpig spelare "konstig", bollen förvandlas vid ett tillfälle till en "bok", och när den beskrivs som något som samtidigt är ett objekt och subjekt blir den här istället både objekt och – objekt! När relationerna mellan spelarna löses upp och "the knot comes undone" (i den översättning gjord av Lawrence Schehr, *The Parasite*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 1982, s. 226, som ligger till grund för den svenska) får vi här läsa att "knuten förblir knuten" (s. 135). Den spelare som förblir en del av kedjan och aldrig distingeras blir här raka motsatsen: "avskiljd". På andra ställen i texten förvandlas den vågrörelse som slår fram och tillbaka mellan instanser till ett fladder därför att översättaren glömt bort att han just beskrivit Odysseus skeppsbrott. Spelat vansinne blir "förvrängd galenskap". Ömkansvärda tiggare blir "skamliga" vid återgivandet av en fabel med medeltida motiv, där det på svenska dessutom plötsligt dyker upp några "tjänstemän". Att utvinna någon filosofisk mening ur allt detta är mycket

svårt och läsaren tillåts knappt att ens ana textens finare linjer. Den säregna, drivande logiken bakom Serres myllrande retorik – som när en diskussion om ”separeringar” friktionsfritt tillåts glida in i en om ”kyrkoherdar” via det botaniska begreppet *vikarians* förhållande till ett latinskt *vicarius* – blir helt enkelt osynlig för den svenske läsaren.

Sammanfattningsvis: *Posthumanistiska nyckeltexter* erbjuder oss varken någon tänkandets flyktlinje ur antropocen eller antropocentrismen. Då översättningen såväl fördunklar bidragen som förbistrar varje möjligt samtal om deras innehåll tvingar denna svenska lansering av en posthumanistisk kanon oss att, paradoxalt nog, snarare förespråka traditionella humanvetenskapliga värden. Redaktörerna har helt enkelt tagit alltför lätt på det fackmannamässiga översättningsarbetet. Trots att flera professionella läsare tackas för genomläsning av och synpunkter på texterna har kontrollen uppenbarligen brutit: hos redaktörerna, hos förlaget och hos den vetenskapliga gemenskap vars enda berättigande finns i en fungerande självreglering. Vi ser hur bibliometriska metoder alltmer tillåts kontrollera denna gemenskap via materiella och ekonomiska distributionsflöden (se där, ett nätverk av icke-mänsklig agens) och vet att de endast fyller någon intellektuell, vetenskaplig funktion mot bakgrund av fältets mellanmänskliga granskningsprocesser. Man drabbas ibland av misstanken att många böcker idag skrivs och ges ut, inte för att gagna det mänskliga tänkandet och kritiska samtalet, utan för att sättas upp på kurslistor och curricula vitae och därmed berika förlag och enskilda forskarkarriärer. Det är vår plikt – som *humanister* – att syna de transaktioner av tänkandets rikedom som mest liknar bortslumpningar. ”Förräderi” är nog ändå en dålig dygd att verka efter.

Erik van Ooijen

WOLFGANG ERNST

**DIGITAL MEMORY AND THE ARCHIVE.
EDITED AND WITH AN INTRODUCTION
BY JUSSI PARIKKA**

Minneapolis, MN: University of Minnesota Press 2013, 265 s.

Inom de senast decenniernas vitala medieteoretiska forskningsfält intar Tyskland onekligen en framskjuten position, något som också börjat avspeglas i en ökad översättningstakt. Förra hösten utkom inte minst Friedrich Kittlers monumental *Nedskrivningssystem 1800 · 1900* i svensk översättning av Tommy Andersson, ett verk som i hög grad bidragit till att instifta den tyska medieteoretiska forskningen som ett eget fält. Att definiera detta fält utan att landa i en katalog av namn och boktitlar är dock något svårare, varför det är av intresse att Jussi Parikka tar sig an frågan i förordet till en ny engelskspråkig samlingsvolym av den tyske medieteoretikern Wolfgang Ernsts artiklar: *Digital Memory and the Archive* (2013). På svenska föreligger sedan tidigare Wolfgang Ernsts längre arkivessä *Sorlet från arkiven. Ordning ur oordning* (2008). Även *Digital Memory and the Archive* upptas av arkiv och informationslagring, men positionerar framförallt mediearkeologin i det akademiska landskapet och ger ett antal metodologiska ingångar. Inte minst ger Jussi Parikka, som väsentligen bidragit till fältet med bland annat *What is Media Archaeology?* (2012), i den nya volymen en koncis introduktion till Wolfgang Ernsts tänkande, varigenom han också särskiljer det från andra positioner inom den tyska mediearkeologin. Även om det här rör sig om en vändning mot mediernas materialitet, är själva termen ”mediearkeologi” en välkommen variation till de många ”vändningar” som under de senaste decennierna hemsökt språkbruket inom humanistisk forskningsprofilering.

Tillsammans med exempelvis Siegfried Zielinski, som betitlade sitt verk från 2002 *Archäo-*

logie der Medien (av oklara skäl översatt till *Deep Time of the Media*), hör Ernst nämligen till dem som mest konsekvent argumenterat för vikten av en mediearkeologisk forskningsinriktning. I sammanhanget är detta att förstå som ett ökat intresse för mediernas maskinella sida, och en vilja att operera på en strukturell snarare än en historisk nivå. I Ernsts tappning framställs mediearkeologin ständigt som ett radikalt alternativ till mediehistoriska och kulturhistoriska studier, och som ett uttryck för en vilja att nå bortom de senares narrativitet: "Media archaeology is a critique of media history in the narrative mode" (s. 196). Hos Ernst finner man en strävan efter att avlägsna sig från mänsklig diskursivitet till förmån för maskinen själv och ett privilegierande av den fysiska signalen framför det semiotiska tecknet. Exempelvis lyfter Ernst fram möjligheterna att studera information som inte når upp till tröskelvärdet för mänsklig perception, vilket förutsätter att de samtida medieteknologierna operationaliseras för att undersöka sig själva eller sina föregångare.

På många sätt är *Digital Memory and the Archive* en samling uppgörelser med en humanistisk tradition som framställs som problematiskt antropocentrisk. Vad Ernst söker är en "kall blick" som inte metaforiserar sitt objekt och som tar fasta på dess materiella snarare än dess symboliska funktioner. Att förena en sådan hållning med ett studium av estetiska artefakter är förstås inte friktionsfritt, varför Ernsts tänkande väcker åtskilliga frågor från en litteraturvetenskaplig horisont. Som korrektiv till en starkt tolkningsinriktad tradition finns här en hög relevans, men hur intressant blir det i längden att lägga hårddisken under lupp istället för de texter den lagrar? Därtill kommer frågan om det överhuvudtaget är möjligt att helt lämna det fenomenologiska perspektiv som snarare intresserar sig för hur litteraturen framträder för oss än för hur den struktureras medialt. Samtidigt är det just radikaliteten i Ernsts perspektiv som är produktiv: ska vi studera mediernas

materialitet behöver vi göra det på allvar och då lämna ett antropocentriskt vaneseende. Den mediearkeologiska ingången bidrar därmed till ett synliggörande av mediernas tekniska betingelser som skiljer sig från en allmän medvetenhet om de kulturella uttryckens medialitet. Där exempelvis skriften och fotografins tenderat att metaforiseras så att bilderna skymt kameran och tecknen överskuggat bläcket, möjliggör Ernsts tankegångar en återkomst till framställningens tekniska förutsättningar. På så vis äger de relevans inte minst för litteraturvetenskapens undersökningar av bland annat digitalisering och bokhistoria. Därtill kan man inom skönlitteraturen finna liknande undersökningar av mediets betingelser, med 1960-talets cybernetiskt influerade experimentlitteratur som ett tydligt exempel. Verkligt givande tror jag dock att den hårdvaruorienterade mediearkeologi vi finner i *Digital Memory and the Archive* kan bli när den står mindre isolerad, exempelvis genom att kompletteras med ett genomfört politiskt perspektiv. Som den står nu är den emellertid redan viktig inom en större teoretisk dialektik, där dess radikala perspektivförskjutning mot mediernas operationella och materiella sidor grundar för en möjlighet att med större precision återvända till en mer kulturellt orienterad förståelse av desamma. Ernst öppnar den teoretiska passagen till en analys av den mediala lagringens minsta komponenter, och därmed för ingångar till arkivet som riskerat att skymmas av den poststrukturalistiska teoribildningen på området. Snarare än att vara ett alternativ till denna utgör Ernsts tänkande ett korrektiv. Det finns därför goda grunder till att följa honom in i medialitetens irrgångar, även om den uppgift som vi därmed ställs inför blir att hitta ut ur arkivet igen.

Johan Gardfors

MEDVERKANDE

Greger Andersson är professor i litteraturvetenskap vid Örebro Universitet.

Jan Balbierz är docent i svensk litteratur vid Jagiellonska Universitetet i Krakow, översättare och kritiker. Han har bland annat publicerat boken *Nowy kosmos. Strindberg, nauka i znaki* (2008).

Johannes Björk är doktorand i litteraturvetenskap vid Umeå universitet.

Anna Cavallin är doktorand i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet. Hon är medredaktör till antologin *Genusperspektiv på västerländska klassiker* (2013) och har skrivit artiklar om Anne Charlotte Leffler, P. J. Harvey och Doris Lessing.

Erik Erlanson är doktorand i litteraturvetenskap vid Lunds universitet. I sin avhandling studerar han poesins funktion omkring 1970. I fokus under hösten 2013 är Inger Christensens tidiga författarskap.

Kristina Fjelkestam är biträdande professor i litteraturvetenskap vid Linköpings universitet. Hennes forskning är framförallt inriktad mot feministisk kulturteori och hon har bland annat publicerat monografierna *Ungkarlsflickor, kamrathustrur och manhaftiga lesbianer. Modernitetens litterära gestalter i mellankrigstidens Sverige* (diss., 2002), *Det sublimas politik. Emancipatorisk estetik i 1800-talets konstnärsromaner* (2010) och *Ta tanke. Feminism, materialism och historiseringens praktik* (2012).

Torbjörn Forslid är professor i litteraturvetenskap vid Språk- och litteraturcentrum i Lund. Han har tidigare publicerat böcker om bland annat Sven Delblanc och maskulinitet. Hans forskning de senaste åren har varit inriktad på litteraturens offentligheter och dagens medialiserade författarroll. Tillsammans med Anders Ohlsson har han bland annat utgivit antologin *Litteraturens offentligheter* (2009) samt monografierna *Fenomenet Björn Ranelid* (2009) och *Författaren som kändis* (2011).

Johan Gardfors är doktorand i litteraturvetenskap vid Göteborgs universitet och arbetar för närvarande med en avhandling om oläslighet som poetisk strategi i Åke Hodells verk.

Jon Helgason är fil. dr i litteraturvetenskap och verksam som forskare i litteraturvetenskap vid Språk- och litteraturcentrum vid Lunds universitet. I sin avhandling undersöker han brev- och skriftkulturens och den litterära offentlighetens framväxt i Europa, främst i Tyskland, under 1700-talet. Han bedriver forskning om bland annat modern kultur- och litteraturdebatt och kulturpolitik. Åren 2008–2013 arbetade han som redaktör vid Svenska Akademiens ordboksredaktion (SAOB).

Andreas Hellerstedt är fil. dr i idéhistoria vid Stockholms universitet. Han disputerade 2009 på avhandlingen *Ödets teater. Ödesföreställningar i Sverige vid 1700-talets början*.

Moa Holmqvist är doktorand i litteraturvetenskap vid Uppsala universitet. Hennes avhandlingsarbete behandlar transmotiv i svensk prosa 1800–1900. Framför allt studeras hur växlingar av kön samverkar med andra identitetsväxlingar, till exempel av klass, nationalitet, ”ras” och religion. Bland annat analyseras texter av Lars Molin (Lasse-Maja), Aurora Ljungstedt och C. J. L. Almqvist.

Per Israelson är doktorand i litteraturvetenskap, knuten till Forskarskolan i kulturhistoriska studier – FoKult, Stockholms universitet. Han arbetar på en avhandling om deltagande och materialitet inom västerländsk fantastik.

Maria Jönsson är biträdande lektor i litteraturvetenskap vid Umeå universitet. Hennes forskning har rört ämnen som autofiktio och genus, åldrande och livsberättande, känslor och subjektivitet. Hon är medredaktör till antologierna *Livslinjer. Berättelser om ålder, genus och sexualitet* (2010) samt *Att känna sig fram. Känslor i humanistisk genusforskning* (2011). För närvarande arbetar hon med en bok om Kerstin Thorvalls författarskap, samt med ett litteraturdidaktiskt projekt om mellanålderslitteratur.

Lisbeth Larsson är professor i litteraturvetenskap med inriktning på genusforskning vid Göteborgs universitet. Hon disputerade 1989 med avhandlingen *En annan historia. Om kvinnors läsning och svensk veckopress*. Därefter har hon framför allt arbetat med kvinnolitteraturhistoria, feministisk litteraturteori och biografiska texter av olika slag. Hennes senaste bok är *Hennes döda kropp. Victoria Benedictssons arkiv och författarskap* (2008). Hon arbetar för närvarande med en bok om Virginia Woolf.

Christian Lenemark är fil. dr i litteraturvetenskap och verksam som forskare och lärare vid institutionen för litteratur, idéhistoria och religion, Göteborgs universitet. Han disputerade hösten 2009 på avhandlingen *Sanna lögner. Carina Rydberg, Stig Larsson och författarens medialisering*, och har sedan dess bland annat varit redaktör för antologin *Litteraturens nätverk. Berättande på internet* (2012).

Inger Littberger Caisou-Rousseau är fil. dr och docent i litteraturvetenskap vid Lunds universitet. Förutom ett antal artiklar har hon publicerat *Ulla Isakssons romankonst* (1996), *Omvändelser. Nedslag i svenska romaner under hundra år* (2004), *Över alla gränser. Manlighet och kristen (o)tro hos Almqvist, Strindberg och Lagerlöf* (2012) och *Therese Andreas Bruce. En sällsam historia från 1800-talet* (2013).

Anders Ohlsson är professor i litteraturvetenskap vid Språk- och litteraturcentrum, Lunds universitet. Hans tidigare forskning har berört intermedialitet – relationen mellan roman och film – samt Förintelselitteratur. Under senare år har han, i samarbete med Torbjörn Forslid, undersökt författarens ställning i den medialiserade litterära offentligheten: *Fenomenet Björn Ranelid* (2009), *Litteraturens offentligheter* (2009) och *Författaren som kändis* (2011).

Ulf Olsson är professor i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet. Hans senaste bok är *Silence and Subject in Modern Literature. Spoken Violence* (2013).

Erik van Ooijen är fil. dr och forskar i litteraturvetenskap vid Stockholm universitet.

Mikael van Reis är litteraturkritiker i *Göteborgs-Posten* sedan tre decennier och dess kulturchef 1999–2006. Han disputerade 1997 på avhandlingen *Det slutna rummet. Sex kapitel om Lars Noréns författarskap 1963–1983*.

James Spens är lektor i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet.

Jakob Staberg är docent i litteraturvetenskap, verksam som lektor i estetik och litteraturvetenskap vid Södertörns högskola. Kandidat i Psykoanalytiska föreningen i Stockholm, där han utbildar sig till psykoanalytiker. Har tidigare utgivit *Att skapa en ny man. C. J. L. Almqvist och MannaSamfund 1816–1824* (diss., 2002) och *Sjukdomens estetik* (2009).

Ann Steiner är docent i litteraturvetenskap och lektor i förlags- och bokmarknadskunskap vid Lunds universitet. Hon har publicerat flera böcker och artiklar om den samtida bokmarknaden, bland annat *I litteraturens mittfåra* (2006) om 1970-talets bokmarknad i Sverige och översikten *Litteraturen i mediasambället* (2012). Hon är även intresserad av populärlitteratur och har bland annat redigerat *Interdisciplinary Approaches to Twilight* (2011) samt nyligen skrivit en artikel om kändisförfattare, ”Literary Celebrity Reconsidered” (2013). Hon var sakkunnig i litteraturutredningen 2012.

Ragni Svensson är doktorand i bokhistoria vid Institutionen för kulturvetenskaper vid Lunds universitet. Hennes avhandlingsprojekt behandlar Bo Cavefors bokförlag och svensk bokmarknad under 1960- och 70-talen.

Örjan Torell disputerade 1979 vid Uppsala universitet på en avhandling om rysk litteraturundervisning och har i fyra decennier arbetat med litteraturundervisning på skol- och högskolenivå. Senast utgivna bok: *Den osynliga staden. En gestaltningsmodell hos Olof Högberg, Ludvig Nordström, Bertil Malmberg, Birger Sjödén, Karl Östman, Lars Ahlin och andra författare fram till våra dagar* (2008).

Olle Widhe är universitetslektor och fil. dr i litteraturvetenskap, knuten till Institutionen för litteratur, idéhistoria och religion vid Göteborgs universitet respektive Institutionen för individ och samhälle vid Högskolan Väst. Han forskar för närvarande om barn- och barndomsuppfattningar i svensk barnboksutgivning.

Lydia Wistisen är doktorand i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet. Hennes avhandlingsprojekt kretsar kring frågor om urban identitet i svensk ungdomslitteratur med Stockholmsmotiv.

Anders Öhman är professor i litteraturvetenskap vid Umeå universitet. Han var ordförande i bedömargruppen vid dåvarande Högskoleverkets nationella utvärdering av ämnet litteraturvetenskap 2012/2013.

Magnus Öhrn är lektor i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet. Han disputerade 2005 med en avhandling om Fritiof Nilsson Piraten, och har sedan dess forskat om litteratur och maskulinitet. Han arbetar just nu med att färdigställa ett RJ-finansierat projekt om den svenska pojkboken.

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 2013:3-4

Lydia Wistisen om maskulinitet och utanförskap i tre svenska förortsskildringar

Inger Littberger Caisou-Rousseau om en könsöverskridare från 1800-talet

Olle Widhe om läsning och maskulinitet i Ossian Elgströms pojkböcker

Ragni Svensson om förläggaren Bo Cavefors som gentleman och outsider

Anna Cavallin om författare och familjeförsörjare i August Strindbergs *Giftas*

Maria Jönsson om hemmet som pojkländ hos Kerstin Thorvall

Jakob Staberg om Sigmund Freud, psykiatrisk makt och kvinnligt motstånd

Kristina Fjelkestam om kvinnor som "våldstäcksmän" hos Märta Tikkanen och Stieg Larsson

Torbjörn Forslid m.fl. om Sami Said och litterärt värde

Örjan Torell om litterär kompetens och personlig läsning

Anders Öhman m.fl. om Högskoleverkets utvärdering av litteraturvetenskap

Ulf Olsson, Johannes Björk och Moa Holmqvist om Michel Foucaults *Histoire de la sexualité* (1976–84)

Recensioner av aktuell litteraturvetenskaplig forskning