

TFL TIDSKRIFT FÖR
LITTERATURVETENSKAP
2013:1



TIDSKRIFT FÖR LITTERATURVETENSKAP

REDAKTÖRER

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

REDAKTION

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

REDAKTIONSRÅD

Claes Ahlund (Åbo Akademi), Camilla Brudin Borg (Göteborg), Eva Hættner Aurelius (Lund), Mats Malm (Göteborg), Anders Mortensen (Lund), Dag Nordmark (Karlstad), Anders Olsson (Stockholm), Margareta Petersson (Växjö), Anders Pettersson (Umeå), Torsten Pettersson (Uppsala), Rikard Schönström (Lund), Lars-Åke Skalin (Örebro), 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 2013:1

- 3 FRÅN REDAKTIONEN
- 5 AMELIE BJÖRCK
METAFORER OCH MATERIALISERINGAR
Om apor hos Vladimir Nabokov och Sara Stridsberg
- 21 OLLE WIDHE
VÅLDETS PEDAGOGIK
Krig och lek i svensk barnboksutgivning vid 1960-talets slut
- 39 JENS LOHFERT JØRGENSEN
AFFEKT OG EFFEKT
August Strindbergs sensoriske skriftpraksis i *Inferno*
- 53 ADAM WICKBERG MÅNSSON
MALLARMÉS SKRIFTPRAKTIK
Meta- och mytopoetiska dimensioner
- 67 JONAS ROSS KJÆRGÅRD
NATURENS LOV
Slaveri, terror og menneskerettigheder i lyset af Olympe de Gouges' *L'esclavage des nègres, ou l'heureux naufrage* (1789)
- 81 STEFAN HELGESSON
**LITTERATURVETENSKAPEN OCH DET KOSMOPOLITISKA
BEGÅRET**
- 95 OMLÄSNING
KÄTE HAMBURGER, DIE LOGIK DER DICHTUNG (1957)
J. Alexander Bareis, Anniken Greve, Sten Wistrand
- 103 RECENSIONER
Kivilaakso, Lönngren & Paqvalén (red.), *Queera läsningar*; Maria Wahlström, *Jag är icke heller en*; Mats Tormod, *Till en berättelse om tröst*; Maria Margareta Österholm, *Ett flicklaboratorium i valda bitar*; Ian Bogost, *How to Do Things with Videogames*
- 119 MEDVERKANDE

FRÅN REDAKTIONEN

Varmt välkommen till ett nytt nummer av *Tidskrift för litteraturvetenskap!* Redaktionen återvänder i och med detta nummer till Stockholm, där den kommer att vara förlagd under 2013 och 2014. Liksom tidigare redaktioner planerar vi att varva temanummer med öppna nummer och vi kan redan nu utlova många intressanta artiklar på teman som kortprosa respektive litteratur och maskulinitet.

Vårt första öppna nummer innehåller sex artiklar som speglar bredden inom dagens litteraturvetenskap. Här ryms en mångfald teoretiska perspektiv och ett produktivt ifrågasättande av hävdvunna gränser mellan exempelvis djur/människa, skrift/kropp och provinsial/global. Numret inleds med Amelie Björcks undersökning av diskurser om apor i Vladimir Nabokovs och Sara Stridsbergs romanvärldar. I Olle Widhes artikel studeras Vietnamkrigets starka påverkan på den svenska barnlitteraturen i slutet av 1960-talet. Jens Lohfert Jørgensen och Adam Wickberg Månsson analyserar August Strindbergs och Stéphane Mallarmés respektive skiftpraktiker utifrån olika utgångspunkter. Jonas Ross Kjærgård undersöker i sin tur spänningen mellan slaveri och mänskliga rättigheter i ett skådespel av Olympe de Gouges från 1789. I den avslutande artikeln diskuterar Stefan Helgesson de utmaningar som svensk litteraturvetenskap, framvuxen som den är ur en kombination av metodologisk nationalism och eurocentrism, ställs inför i en globaliserad värld.

Nytt för *TFL* i år är "Omläsningar". Under denna rubrik kommer vi i varje nummer att presentera en klassisk text som haft stor betydelse för litteraturvetenskaplig forskning. Tre litteraturvetare får ge sin syn på verket och diskutera dess aktualitet. Först ut är en central studie inom narratologin, nämligen Käte Hamburgers *Die Logik der Dichtung* från 1957.

Numret avslutas på sedvanligt sätt med ett antal recensioner av aktuella böcker inom ämnet, från en nyutkommen antologi om "queera läsningar" över doktorsavhandlingar till ett verk som aktualiserar ett snabbt växande forskningsfält inom litteraturvetenskapen: dataspel.

Den nya redaktionen vill tacka Daniel Möller och redaktionen i Lund för ett mycket gott arbete som resulterat i en rad högintressanta *TFL*-nummer.

Maria Andersson & Per Anders Wiktorsson

AMELIE BJÖRCK

METAFORER OCH MATERIALISERINGAR

Om apor hos Vladimir Nabokov
och Sara Stridsberg

PRELUDIUM

År 2007 publicerades en artikel i *Journal of Applied Animal Welfare Science* med titeln ”Welfare of Apes in Captive Environments.”¹ Artikeln handlade om bonoboapors liv i fångenskap och drev tesen att deras miljöer ofta verkar idylliska, men i själva verket är utformade utifrån den felaktiga föreställningen att vi vet vad apor är och därför också vad de behöver. Artikelns författare angavs vara Sue Savage-Rumbaugh, Kanzi Wamba, Panbanisha Wamba och Nyota Wamba. Savage-Rumbaugh är primatolog och psykolog vid Great Ape Trust i Des Moines, Iowa. Kanzi, Panbanisha and Nyota är tre bonoboapor som sedan länge lever i hennes närhet. De förstår talat mänskligt språk och svarade villigt på Sues frågor, varmed de på ett grundläggande sätt bidrog till artikelns tillkomst.

INLEDNING

Det är ovanligt att apor själva skriver artiklar eller böcker – desto vanligare att människor skriver om apor och andra arter. Dessa berättelser om ickemänskliga djur som människor skriver handlar då alltid både om människorna själva och om djuren ifråga, men tyngdpunkten kan förflyttas och ambitionerna variera.²

Skönlitteraturen är van vid att berätta ur

olika perspektiv inom samma text, det är ju dialogens själva idé. Beskrivningar i romaner eller noveller liknar ofta ett slags koreografier: vi får veta hur kroppar och röster agerar i förhållande till varandra. Skönlitteraturen rymmer alltså gott om exempel där djur och människor interagerar med varandra just som djur och människor, förankrade på sina egna sätt i kropp och situation. Men den rymmer också gott om exempel där djuren tycks finnas med för att säga något om den mänskliga världen enbart, inte om djur–människa–relationen. Språket dignar av djursymbolik, djurliknelser och metaforiska animaliseringar ägnade att karakterisera människor – bildspråkstyper som oftast på ett nedvärderande sätt reducerar textdjuret till indikator för en viss egenskap eller associerar det med en viss plats i en hierarki. Om en mänsklig person kallas ”hund” är det i regel inte förmågan till gott kamratskap som åsyftas: animaliseringen av personen ifråga innebär istället en koppling till smuts, obildning och allmän värdelöshet. En annan aspekt av den litterära djurproblematiken är att många berättelser gör sina djur till ställföreträdande människor, genom att privilegiera en allegorisk eller metaforisk läsart. Barnlitteraturens stora menageri är kanske det första många tänker på när litteratur och djur nämns i samma andetag.

Som Tess Cosslett påpekar i sin undersökning av 1800-talets djurberättelser för barn förloras djuren visserligen aldrig helt ur sikte ens i fabler eller berättelser där påklädda djur talar människospråk: "The animal characters in the stories may be metaphors for slaves, women or children, but they are also metaphors for animals."³ Men en snabbscanning av barnboksutbudet år 2012 säger mig att det oreflekterade förmänskligandet av djurkaraktärer sannolikt har ökat efter det sekel Cosslett undersökt. Där 1800-talets berättelser ofta bemödar sig om att uppfinna speciella tekniker för att förklara hur det kommer sig att djuren kan tala – ofta genom att iscensätta något slags "översättningsakt" – så ser man mer sällan sådana messyrer idag. Dagens barnboksdjur kan helt okommenterat tala, tänka och känna likadant som människor. Hur mycket handlar en rar och hyllad bok som *Apan fin* av Anna-Clara Tidholm egentligen om apliv? Och hur många läsare ägnar en enda tanke åt saken? Apan som arttillhörigt subjekt med ett specifikt sorts djurliv och en viss *umwelt*, för att tala med Jakob von Uexküll, blir i liknande fall irrelevant i läsningen.⁴

Som Carol Adams beskriver saken, både med hänvisning till köttindustrins mörkläggning av charkprodukternas ursprung i levande djurliv och till den slappa användningen av djurmetaforik eller fraser av typen "behandla någon som ett djur", har vi väldigt lätt att förvandla djur till "absent referents", frånvarande referenter.⁵ Kanske har vi blivit så vana vid att djuren på detta sätt ställs i människors tjänst i liv och språk, att vi knappt märker de förskjutningar som vissa texter faktiskt presenterar. Det tycks Walter Benjamin mena i sin drastiska formulering från 1934 rörande Kafkas djurberättelser: "It is possible to read Kafka's animal stories for quite a while without realizing that they are not about human beings at all."⁶ Här finns ett osynlighetsproblem som rör både litteratur och etik, och som utgör incitamentet till denna artikel.

EN OMORIENTERAD LÄSNING

Litteraturens och litteraturvetenskapens antropocentriska osynliggöranden – som alltså i värsta fall reducerar både litteraturens potential och vår etiska utblick – är en central fråga inom de räjonger av det växande fältet human-animal studies (HAS) som ägnar sig åt att analysera kulturella representationer. Intressanta nyläsningar, där djuren och artdiskursen lyfts fram ur skuggan, finner man exempelvis hos Margot Norris, Philip Armstrong, Susan McHugh, Cary Wolfe och på hemmaplan Ann-Sofie Lönngren.⁷ Inspirerad av denna rörelse vill jag här undersöka vad som händer när de metaforiska animaliseringar av människor, som finns i Vladimir Nabokovs *Lolita* (1955), materialiseras till ett fysiskt närvarande litterärt apsubjekt i Sara Stridsbergs *Darling River* (2010).⁸ Grundtanken är att detta förkroppsligande på avgörande vis omorienterar läsningen, varmed artdiskursen får nya innebörder.

Att *Darling River* är skriven med *Lolita* som förlaga är ingenting som utsägs i klartext, mer än genom det gemensamma namnet på en flicka, men det blir uppenbart så snart man läser den nyare boken – ifall man har läst den äldre. I *Darling River* slitsas berättelsen om Humbert Humberts sexuella förhållande till den minderåriga styvdottern Lo upp i fyra aspekter som Stridsberg skriver vidare på, framåt i tiden eller inåt-och-åt sidorna, och som hon sedan varvar och sätter samman till en helt egen romantext. Tio korta avsnitt med rubriken "Ur moderkartan" berättar om en mamma som ensam ger sig ut på en resa. Man kan tänka sig händelserna som ett fantastiskt alternativ till Lolitamodern Hazes öde i Nabokovs bok: den senare dör i en bilkrasch, vilket Humbert så länge som möjligt undanhåller Lolita. Fem avsnitt med rubriken "Darling River (Lo)" handlar om en dotter, vars far säljer henne till främlingar på en oljig amerikansk flodbädd, och som efter hand drabbas av en allt svårare ögonsjukdom. De fyra avsnitt som kallas "Den dödas bok

(Dolores)” vecklar ut sig ur den korta upplysningen hos Nabokov att Lolita kommer att dö i barnsäng efter sitt första barn. Fyra avsnitt som kallas ”Jardin des Plantes”, slutligen, beskriver hur en vetenskapsman med alla medel försöker få en apa att teckna – det är dessa avsnitt jag framför allt ska rikta uppmärksamheten mot i denna text.

Som flera av dagspressens recensioner av *Darling River* uppmärksammade kan avsnitten om apan Ester hos Stridsberg kopplas direkt tillbaka till ett ställe i Nabokovs efterord, där han skriver om inspirationskällan till romanen:

Jag upplevde den första lilla skälvnigen av Lolita mot slutet av 1939 eller början av 1940 i Paris, när jag låg till sängs med ett allvarligt fall av interkostal nervvärk. Såvitt jag kan erinra mig föranleddes den ursprungliga ingivelsen av en tidningsartikel om en apa på Jardin des Plantes som, efter det att en vetenskapsman lirkat med den i flera månaders tid, åstadkom den första teckning som någonsin gjorts av ett djur. Bilden visade gallren i den stackars varelsens bur. (s. 421–422)⁹

I övrigt uppehåller sig de recensioner jag läst enbart kort vid apan. De beskriver vetenskapsmannens arbete med den inburade apan som en övergreppssituation och drar kortfattade paralleller till Lolitas öde.¹⁰ Jenny Högström i *Helsingborgs Dagblad* avviker från mängden då hon placerar apberättelsen ”i hjärtat av Darling River som en sorts mörkt pulserande urberättelse”.¹¹ Även jag känner det där hjärtat bulsa i berättelsen från Jardin des Plantes, så starkt att hela romanen sätts i gungning. I mina ögon är upplevelsen av apberättelsens centrala roll inte enbart emotionellt förankrad, den möjliggör också en avgörande synvända.

Nabokovs *Lolita* skildrar som bekant hur pedofilen Humbert Humbert förälskar sig i och utvecklar en sexuell relation till sin styvdotter Lolita och under några månader reser

omkring med henne mellan motellrum runt USA, tills hon rymmer och han så småningom fångslas. Läsarens drama i denna roman handlar om moral och igenkännande människor emellan. Dramat i Stridsbergs *Darling River* menar jag arbetar i delvis andra dimensioner. Det jag hoppas kunna visa är hur den litterära materialiseringen av apan som levd kropp möjliggör en omorienterad läsning – en läsning i vilken art-aspekten framstår som en tydlig komponent i den väv av relations- och makt-aspekter som också inbegriper kön, sexualitet och ålder. Kort sagt menar jag att införandet av en materiellt grundad artdiskurs i romanen öppnar för en läsning som går utöver det strikt antropocentriska perspektivet. Och i denna öppning ligger den kritiska potentialen hos romanen som helhet.

METODTANKAR

Som jag framhöll inledningsvis är läsare i regel snabba att söka metaforiska innebörder när det berättas om djur. Men en text kan också vikta om läsningen mot en mer både bokstavig och rörlig tolkning genom sitt arbete med berättarperspektiv och gestaltning av djurens närvaro i texten. Jag ska i det följande undersöka dessa omviktningar genom att först titta närmare på de aspekter av Nabokovs bildspråk som är intressanta utifrån Stridsbergs vidare-diktning – det vill säga hans användning av grepp såsom djurliknelser och metaforisk animalisering av sina huvudpersoner. Jag ska därefter försöka komma åt hur Stridsberg går annorlunda tillväga. Berättarperspektivet visar sig vara avgörande för hur Lolita respektive apan Ester framträder i respektive roman – och för de olika stora utrymmen som skapas för deras motberättelser mot reduktiva, repressiva diskurser.

För att undersöka Sara Stridsbergs materialisering av Ester-gestalten – som enbart talar med kroppen – krävs en posthumanistisk komplettering av traditionella estetiskt, psykologiskt

och filosofiskt/existentiellt orienterade litteraturanalytiska verktyg. Ann-Sofie Lönngren bidrar med ett användbart ramverk för en litteraturanalys som *inte* negligerar ytan och de kroppsliga aspekterna av texten, när hon föreslår att texter kan utforskas utifrån tre interagerande aspekter: den ”litterära materialiteten” (det vill säga *textmaterialiteten*: den grafiska utformningen, organisering av texten et cetera), den ”litterära materia” (det vill säga *beskrivningsmaterialiteten*: hur kroppar gestaltas och enkelt uttryckt ”ser ut” i texten) respektive den ”*litterära materialiseringen*” (hur kroppar genom sin materiella närvaro, sina förändringar och effekter på omgivningen bidrar till den diskursiva mening som kan utläsas ur textscenen).¹²

När det gäller den *textmateriella* nivån kan man säga att Sara Stridsbergs *Darling River*, jämfört med det förrådiska men likväl sammanhållna monoberättandet i *Lolita*, genom själva sin fragmentariska disposition och påtagligt prismatiska porträttering iscensätter en idé om (det psykologiska, filosofiska, existentiella) subjektets instabilitet, som passar ihop med en posthumanistisk tankehorisont. De olika aspekterna av kvinna–hona–flicka som berättelserna tvinnar samman är inga enkla speglingar som tillsammans bildar en helhet. De liknar snarare rörliga men samhöriga formationer i kronologisk ofas, vågor som griper in i, stärker, stör varandra i ett hav av Lo.¹³

Också via de interagerande *beskrivnings-* respektive *materialiseringsaspekterna* viktat Stridsberg om sin text jämfört med Nabokovs. ”Materialisering” har blivit en nyckelterm i feministiskt materialistiskt tänkande, en posthumanistisk teoretisk strömning med tunga bidrag från Rosi Braidotti, Karen Barad och andra som utvecklar Judith Butlers performativitet perspektiv genom att tydligare lyfta fram kropparnas och tingens betydelseskapande arbete utanför de verbala praktikerna.¹⁴ Utifrån ett sådant perspektiv kan exempelvis det me-

ningsskapande momentet i *Lolitas* växande och mognande flickkropp kommas åt, liksom det över huvud taget blir möjligt att uppehålla sig vid vad Stridsbergs materialisering av schimpanshonan Esters djurkropp *gör* i, och med, romanen *Darling River*.

LOLITA – METAFORIK OCH ANIMALISERING

Det har länge varit ”rätt” att som intellektuell hysa just den sortens misstro mot reduktiv symbolik och slentrianmässiga metaforer (”hund” för fattiglapp, ”ros” för kärlek) som jag ovan ventilerat. Inom den ställvis metaforstinna poesigenren har föraktet för denna typ av språkliga figurer ofta gett upphov till intressanta utforskningar av alternativa möjligheter, som hos en Gertrude Stein eller i konkretismens 1960-talspoesi. Även inom dagens posthumanistiska och feministiskt ny-materialistiska sammanhang varnas för metaforens tendens att upprätta dikotomier utifrån speglande likhet, och på det sättet skapa ett slutet, självbegränsande system.¹⁵

Vladimir Nabokov påstod sig rakt av ogilla symbolspråk och allegorier.¹⁶ Hans roman *Lolita* har emellertid, som Nabokovforskningen konstaterat, ett väldigt rikt bildspråk – kanske ett första tecken på att Nabokov inte alltid delar preferenser med sin berättare Humbert Humbert. Flickan Lolita liknas i Humbert Humberts skildring vid ett slavbarn, ett föl, ett gosedjur, ett dresserat djur, en kreol – och vid tre tillfällen även vid en apa (”monkey”).¹⁷ Han talar till exempel om flickans ”aplika fötter” (s. 69) och om den ”aplika flinkhet som var så typisk för denna amerikanska nymfett” (s. 214). I en annan berättelse – och som vi ska se hos Stridsberg – skulle dylika djurreferenser kunna tolkas som en form av ”becoming animal” för att tala med Gilles Deleuze och Félix Guattari: ett utträde ur gängse tankeraster, som kunde ge Lolitagestalten en flyktpunkt lång bortom det prefabricerade älskarinnemanus hon i skild-

ringen spelar upp.¹⁸ Vad jag läser – och ser än tydligare genom Sara Stridsbergs prisma – är istället en metaforloop där det apiska förser flickan med något på en gång oberäkneligt och oemotståndligt attraktivt: perversionens magnetism.

Mitt huvudintresse ligger i denna text inte i att argumentera kring Lolitas eventuella självvalda medverkan till romanhandlingens pedofila brott, eller frilägga de paradoxala fibertrådar av ömsesidig brist och ömhetstörst som kan skära rakt igenom en övergrepps-situation. Jag tycker nämligen, precis som Linda Kaufmann i hennes uppmärksammade analys ”Framing Lolita. Is there a Woman in this Text?”, att en sådan analys omöjliggörs av textens litterära organisering, där det utslutande är den ena huvudpersonen, den vuxne mannen Humbert, som för ordet.¹⁹ Romanen återvinner det gamla greppet, särskilt populärt i skräckromantisk litteratur, att ett manuskript sägs ha hamnat i redaktörens händer efter författarens död. Humbert sägs i (den fiktive) redaktörens förord ha skrivit sin historia i häftet, som ett klarläggande i väntan på rättegång, och därefter strax ha avlidit av en hjärtinfarkt. Allt vi sedan får är alltså Humberts version av förloppet, och också bilden av Lolitas beteende passerar genom honom. Mer av henne än vad han väljer att se och berätta får läsaren inte veta, varför det i första hand är *sättet* att berätta som kan granskas. Bildspråket måste, mot denna bakgrund, betraktas som en del av Humberts iscensättning av sin Lolitakaraktär och av hans försök att förklara sitt beteende för en kommande jury och läsarskara (textens narrat). Detta, alltså, snarare än att representera en djurblivandets öppning som är flickans egen.

Humbert tilltalar på flera ställen de tänkta mottagarna av texten som ”Mina herrar i juryn!” (t.ex. s. 94), vilket ger vid handen att hans iscensättning – som Nabokov så infernalliskt ömsom konsoliderar, ömsom ger en falsk ton – särskilt vänder sig till ett manligt, homo-

socialt kretslopp, med förhoppningen om att Lolitafiguren där kan fungera som ett slags bytesvara.²⁰ Den symboliska sammanskrivning av kvinna och apa (”monkey”) som jag med denna blick ser Humbert återropa har en lång och likaså manligt kodad tradition. I sin historiska exposé över apans kulturhistoria berättar H. W. Janson om den gammalkristna tradition som sett den människolika apan som ett groteskt hån mot guds skapelse, ett djävulens spratt.²¹ Och på samma sätt som apan ansetts vara en ofullgånngen människa, har kvinnan under misogynins många sekel beskrivits som en missbildad man. Apan förknippades enligt denna enkla analogi tidigt inte bara med djävulen utan så småningom också alltmer med kvinnokönet. Janson vet att berätta om folkföreställningen att apor deltog vid häxsabaten och om renässansmaleri där Eva leds av en apa ut ur paradiset efter Syndafallet. I medeltidens moraliteter förkroppsligades ofta Lustan och de andra lasterna ömsom som kvinna ömsom som apa. Även om Humberts apifiering av Lolita rymmer aspekter av ömhet och beundran för den lilla kvicka kroppen och barnkynnet, finns också denna, den opålitliga sexualitetens anknytning med.²² Kvinnor och apor är ur detta perspektiv på en gång groteska och sexiga, och med potential att locka skydds-lösa män i fördärvet.

Intressant nog förknippar berättaren Humbert även sin egen person med apans figur (”ape”). Han talar om sina ”åldrade apögon” (s. 66), sin ”aptass” (s. 402) och om hur ”[a]pörat uppfångar en skiftning i hennes andetag” (s. 66).²³ Också andra män som berättaren uppfattar som sexuella konkurrenter kan få ap-epitet; en mekaniker som råkar kasta en blick på Lolita kallas i texten ”flottig apa” – i detta fall får aptillmålet en pejorativ klassdimension (s. 78). Humbert och de liderliga män han iakttar kring Lolita delar alltså nyfett-apans perversa tillvaro. De lider, enligt hans beskrivning, under sin *beast within*: den

djuriska köttslighet som i kristet språkbruk står i motsatsförhållande till den gudomliga själen. I vissa scener frikänner Humbert rentav flickan och låter läsaren associera hans egen roll med en alternativ ape-lore-tradition à la King Kong, där aphanens sexualitet sammanförs med den övervirila mannens, och där denne livsfarliga best kidnappar och våldför sig på oskyldiga kvinnor.²⁴ Humbert beskriver sin egen kropp som stor och hårig i förhållande till flickkroppen; hans manliga utseende framträder i form av en skarpskuren haka, muskulösa händer och bred rygg (s. 58). Hans sexualitet framställs inte som ynkelig, utan som hård och pockande – om än inriktad på upphetsningens rus snarare än på utlösning (s. 179–181).

Eftersom Humbert för ordet har han – trots Nabokovs spel med hans trovärdighet – alla möjligheter att bygga in sig själv och Lolita i sin version av djuriskhet, samt låta sexualiseringen av henne få ytterligare utlopp i en svärm av passionerat näsvingskälvande utläggningar på *beskrivningsmaterialitetens* nivå. Texten kan betraktas som en performativ akt där den uppbragta läsaren tar in hur mannens blick och föreställning skulpterar fram en sexualiserad kropp ur en flickkropp som ännu inte, men kanske snart ska börja konstituera sig själv som materiellt och visuellt objekt för andras blickar. Sådär kan det låta när flickan solar i trädgården där Humbert blivit inneboende:

Där låg min skönhet på magen och visade mig, visade de tusen vidöppna ögonen i mitt seende blod, sina aningen resta skulderblad och funen längs den inåtkrökta ryggraden, sin svällda, spända, smala bakdel klädd i svart och sina skolffickslårs havsstränder. Tigande njöt sjunde-klassaren av de grön-röd-blå serierna. (s. 57)

Nabokov låter läsaren lida och (kanske mot sin vilja) njuta av att se flickan instängd i Humbert Humberts suggestiva, pedofila fantasi, som skapar henne som den kropp han behöver för

sin potens: för att kunna återuppleva sin erotiska primalupplevelse från ungdomen. Hans blick är i den citerade scenen så närgången att hon framstår som i delar – skulderblad, ryggrad, bakdel et cetera – snarare än som en hel kropp.²⁵ Sönderdelandet av kroppen blir här, för att återknyta till Carol Adams uppfordrande jämförelse mellan våld mot djur och våld mot kvinnor i *The Sexual Politics of Meat*, blickens sätt att göra flickan själv till en frånvarande referent.²⁶ Precis som djuret blir en frånvarande referent när dess kropp styckas och paketeras som ätbart ”kött”, underlättas blickens sexuella övergrepp när den får njuta av ”skolffickslårs havsstränder” snarare än konfronteras med en hel, egensinnig flicka. Blicken utövar sin makt över denna kropp, utan att texten blir pornografiskt explicit.

I Humberts förhållningssätt till Lolita ingår också hans ambition att utföra en sorts artbestämning av henne, alltså inte en karaktisering av henne som person utan som representant för en viss kategori av varelser: ”nymfetterna”. En nymfett är i hans beskrivning en kategori bestämd inte bara av kön och ålder; den förpubertala typ av flicka det handlar om måste ha en ”dubbel natur” av barnslighet och vulgaritet (s. 60). Denna typ av varelse är enligt hans bedömning mest frekvent i USA; han slår bestämt fast att ”[d]et finns inga nymfetter i polartrakterna” (s. 46). Lolita framställer han som ett praktexemplar bland nymfetter, ungefär som *best in show*-exemplaret på en djurutställning. Och genom att på detta sätt essentialisera objektet för sin åtra förflyttar han ansvaret. Istället för att framställa upphetsningen som ett samspel mellan hans egen regisserande blick och flickans utstrålning framställer han sexigheten som en egenskap hos barnet. Sitt eget deltagande beskriver han som nästan vetenskapligt – det handlar enligt honom inte om sex: ”Mig lockar en större uppgift: att en gång för alla fastställa nymfettens farofyllda magi.”(s. 181)

Humbert Humbert skriver sin berättelse från häktet, han sitter själv i bur. Sammantaget, via den rika djurmetaforiken, artbestämningen av Lolita som ”nymfett” och ramhistorien som både rymmer den dokufiktiva inspirationen från historien om en apa i Jardin des Plantes och Humberts faktiska belägenhet ”i bur”, kan man tala om en genomgripande, sexualiserande animalisering av bokens huvudpersoner. Som en följd av att Humbert för ordet får Lolita ytterst små möjligheter att själv tala emot hans skildring. Nabokov hindrar visserligen läsaren från att uppfatta Humberts berättelse som den allenarådande sanningen, men det sker inte genom att Lolita självständigt får komma till tals, utan genom inramningen, förordet och berättelsens opålitligt skiftande röstlägen och retorik.²⁷ Hennes sanning sipprar möjligen fram på ett par ställen i Humberts berättelse, när han så att säga talar mot sin egen sak: en gång nämner han hennes snyftningar ”varenda natt, varenda natt – så fort jag låtsas sova” (s. 237); andra gånger återger han hur hon kallar honom ”ditt odjur” respektive talar om det han gjort som ”våldtäkt” (s. 189). I övrigt monteras hon in i hans script – fram till den dag då hon rymmer.

Ett uppenbart hot mot hans åtrå till nymfeten framträder emellertid mot slutet av berättelsen, genom den *litterära materialiseringen* av hennes växande kropp. När han en tid efter hennes rymning söker upp henne och hon visar sig vara gravid, kommer hennes mage att fungera som ett slags skydd för henne. Humberts möte med den gravida och även på andra sätt kroppsligt mognade Lolita/Dolores beskrivs av honom själv som en avgörandets stund: han upptäcker att han älskar henne trots att hon inte längre är en nymfett (s. 364–379).²⁸ Den gravida kvinnokroppen, som är en kropp tillägnad ett foster snarare än en man, verkar skaka honom i grunden. Även om hans ”nya” kärlek till henne bedyras i lika possessiva fraser som den gamla bidrar hennes mage till att

han måste låta henne vara. I Lolitas mognade kropp och dess nyvunna auktoritet kan man ana en bakgrund till den mer elaborerade gestaltning av kroppens motspråk mot det manliga sexuella våldet som Sara Stridsberg ger utrymme för i sin berättelse från Jardin des Plantes i Paris.

DARLING RIVER – MATERIALISERING OCH MÄNNISKOGÖRANDE

Det är dags att vända blickarna mot *Darling River* för att undersöka hur texten om vetenskapsmannen och apan arbetar med materialisering och artdiskurs jämfört med Nabokovs hypotext. Jag menar att Stridsbergs text inte bara är att betrakta som en vidareskrivning utifrån Nabokovs efterord om inspirationen från ett experiment i Jardin des Plantes. Hennes apframställning går i dialog också med föregångarens sätt att hantera djur- och apmetaforiken i stort. Där Nabokov låter det faktiska djuret förbli en frånvarande referent och det djuriska förbli en i negativ mening mänsklig angelägenhet, ger Stridsberg apan Ester fysisk påtaglighet och partikularitet. Det är som om hon satte fingret på hans fras om apan som började rita ”efter det att en vetenskapsman lirkat med den i flera månaders tid” (s. 422) – ja, satte fingret just på ordet ”lirkat” och gjorde rum för en apkropp där, hopknådad av föregångarens spridda djurmetaforer. De fyra avsnitten från Jardin des Plantes i romanen omfattar sammanlagt 56 sidor. Dessa avsnitt berättar månad för månad om apan Esters fångenskap hos vetenskapsmannen och hans försök att få henne att rita med en kolpenna på ett pappersark. Storleks-, ålders-, köns- och maktförhållandena mellan mannen och den lilla honan gör konstellationen till en uppenbar variation av Humbert–Lolita-motivet, på samma sätt som romanens övriga delar om Lo respektive Dolores bidrar med sina vidareskrivningar.

Nabokov och Stridsberg iscensätter i sina gestaltningar av Lolita respektive Ester mate-

rialiseringsprocesser som är förvridna och politiserade. I Nabokovs roman är det, som vi sett, Humbert som själv berättar om sig och Lolita; hans berättarröst sätter gränser för hennes agens. Sara Stridsberg ger inte sin manliga protagonist samma enväld över berättelsen och utformandet av *sin* Ester–Lolita. Istället ger hon processen ett skelande drag, där apan å ena sidan materialiseras och ges mening genom vetenskapsmannens antropocentriska blick – utifrån vilken allt ska vara till för honom – och å andra sidan genom berättarens egna eller genom andra rollfigurers iakttagelser, som präglas av större frändskap.

Berättaren iakttar, med sympati för apans trötthet, hur hon ”lutar sitt lilla håriga huvud mot pulpeten”. I nästa stund beskrivs mannens grepp om apans arm som ”aningen för hårt” när han instruerar henne hur hon ska hålla i kritan och rita (s. 49). Medan berättaren ofta använder det ömsint diminutiva ”lilla” om apan – den ”lilla handen”, ”de små taniga överarmarna” – på ett sätt som väcker lust att beskydda, framhåller mannen apans likhet med en leksak eller maskin: ”Det är som om hon vore uppskruvad och mekaniken bara fungerade ett par minuter.” (s. 50)

Det är alltså precis som i *Lolita*-boken i hög grad den manliga partens egna suggestioner och projektioner som beskrivs, men tack vare att Stridsberg inte ger hans utsaga hela utrymmet uppstår en annan dynamik. Genom berättargreppet blir det han och bara han som skoningslöst blottas. Berättaren, och därmed läsaren, ser igenom denne man – den enda av huvudpersonerna som inte har något namn. Hans självgoda syn på Ester blir uppenbart en del av hans egen psykologiska och sociala problematik, och det skapas inte någon illusion om ömsesidighet kring hans tvåsamhetsprojekt, såsom är fallet i Nabokovs *Lolita*.

Apan ritar inte. Och mannen misslyckas med att förstå hennes vägran, fast han faktiskt försöker; han trugar henne till exempel med

papper i olika färger (s. 132). Mannen verkar tro att apan har en hemlig agenda, att hon döljer något för honom såsom inte sällan varit fallet i apmytologier och apberättelser genom åren. I Karen Blixens novell ”The Monkey” (1934) och Henning Mankells *Minnet av en smutsig ängel* (2011) och en rad berättelser däremellan figurerar halvdomesticerade apor som kommer och går i hushållet, och vars förehavanden utom synhåll för både romangestalterna och läsaren blir berättelsens själva enigma.²⁹

Men Ester sitter där hon sitter, hon gör vad en apa kan göra i en bur. Mannen tror att hon ruvar på hemligheter – men vad han inte ser är buren. Redan från början tolkar han hennes uppträdande och hemlighetsmakeri som ett hån mot honom som person, inte som hennes apiga svar på sin egen belägenhet. Hon är instängd och hon utsätts för krav, bestraffningar och våld, som hon försöker hantera. Hans meningsfullhet är inte hennes. Hon är schimpans och instängd, därför bajsar hon på hans spegel och skjutsar ut hans papper och pennor under gallret: som för att *något* ska få komma ut ur buren när hon själv inte kan. Han, för sin del, ser inte buren, eftersom han själv kan gå in och ut ur den. Precis som Humbert när han kör runt Lolita i sin bil, suggererar han sig själv till att tro att de är jämlikt situerade – hon har ju mat, värme och någonstans att bo.

Varför vill han att hon ska likna en människa? Hans vetenskapliga uppgift handlar antagligen som så ofta om att kontrollera gränsen mellan människa och djur, detta eviga jämförande som traditionellt varit primatologins älsklingsgren. Likheter och skillnader ska fastställas för att idealmänniskans egna konturer ska bli synliga.³⁰ Tidigare, framgår det, har han gjort liknande experiment med en annan ”underart”: en ”mongoloid” pojke (s. 56). Men hans syn på Ester är djupt motsäggelsefull. Han kräver att hon ska rita, men är samtidigt impregnerad av misstro mot djurets potential att lära nytt. Han verkar mest se hen-

ne som en köttkropp, ungefär som i Descartes gamla kritiserade beskrivningar av djur som "automater" utan själ och tanke.³¹ Hans sätt att väva samman apförakt och misogyni faller in i det gammalkristna mönster som jag noterade också hos Nabokovs Humbert, där det också färgades av begär och motsägelsefull ömhet. Vetenskapsmannen tänker om Ester: "hon är som alla andra honor, inte mer än ett förstadium till en människa, en misslyckad skiss som vilken vetenskapsman som helst skulle vilja förstöra." (s. 56)

Vetenskapsmannen hoppas kunna forma apan, ungefär som en skiss eller en kvinna kan tuktas och förbättras. Och hans vetenskapliga motiv att göra Ester mer mänsklig smälter snart samman med hans behov av att göra henne till människa för att få rätt att dominera henne sexuellt. Mänskliggörandet måste då också innebära en förändring av kroppen, utseendet: han klär upp henne i flickkläder med klänning och rosett. Vetenskapsmannen har sexuella fantasier om apan, fantasier som han delvis förklarar för sig själv i vetenskapligt språk. Han funderar över om hennes kropp skulle förstöras vid förlossningen om han gjorde henne dräktig (s. 140). Han "skymtar" eller "undersöker" hennes kön när hon klänger i burtaket och tänker att "det lika gärna skulle kunna tillhöra en människoklicka: en skär köttig rosett som slår över i brunsvart och gredelint och som pryds av en tunn tofs av stripigt brunt hår" (s. 140). För att bli av med fantasierna köper han tjänster av en prostituerad kvinna, Céleste, vars underliv han, då hon är utslagen av alkohol, undersöker på samma sätt som apans – fast han denna gång avslutar handlingen med en våldtäkt (s. 238). Enligt mannen liknar Célestes ögon "glas", precis som apans, och i samma passage jämför han kvinnans kropp med döda djur: "den vita gelébaken som lika gärna skulle kunna vara uppstoppad påminner om djuren i de naturhistoriska samlingarna." (s. 133) I en annan fantasi dubblar mannen Esters ansikte

med ett minne från moderns dödsbädd. En sköterska hindrade honom från att sitta vid bädden i dödens stund. Apans ansikte liknar moderns redan döda ansikte, efteråt-ansiktet, överkligt som ett "blekt fotografi" (s. 141).

Liksom Humbert försöker mannen i Jardin des Plantes skapa den sexualiserade motpart han behöver; den kvinna/hona som han utan konsekvenser kan göra vad han vill med. Det är en kvinna/hona som är en levande död och en sexleksak. Men han lyckas inte med att göra Ester till denna marionett, eftersom berättaren öppnat ett utrymme för hennes motstånd. Ester fjäskar inte, låter sig inte köpas och väntar med att äta sockret tills han har gått. Hennes motstånd visar sig i handling, men är också i hög grad ett verk av kroppens meningsskapande arbete.³² Apans kropp avvisar mannen. Den är liten, hårig och oemottaglig för honom. Där Nabokov, via Humbert, animaliserar människor som för att begripliggöra deras tabubrott – fungerar det djuriska eller mer specifikt *djurkroppen* här istället som ett skydd mot sexuella överträdelser, ungefär som när Lolitas mage i sista stund tvingar Humbert att omvärdera sin tillgång till henne. Detta att Ester är djur ger henne ett övertag gentemot mannen. Hennes apkropp är inte till för honom och förblir otillgänglig för hans sexuella våld – ett våld som han istället utsätter Céleste för.³³

Vetenskapsmannens aggressiva sexualitet tycks kompensera för en mjukhet hos honom som i texten artikuleras genom hans undantag från militärtjänstgöringen och genom beskrivningen av hans kropp med de "alltför smala axlarna och den breda kvinnobaken" (s. 51) som han inbillar sig att apan hänar. Denne man beskrivs alltså, till skillnad från Humbert Humbert, inte som en hård och skarpskuret fallisk man, utan som en mer feminint utformad kropp. I detta ligger en aldrig utforskad och därför tragisk möjlighet. I den av honom själv föraktade egna feminiteten markeras

en queer potential som kanske, i en annan historia, hade kunnat låta en mildare och mer omsorgsgivande sorts manlighet att träda fram. Istället tolkar mannen Esters reaktioner som attacker just på hans tillkämpat maskulina mansmakt. Klänningens misslyckade fall över hennes krumma kropp ser han som ett hån – och allt han kan sätta emot är ett upptrappat våld.

ESTER-LO-DOLORES-CÉLESTE

Det finns ett släktskap mellan Ester och Nabokovs Lolita, liksom det gör mellan Ester, Lo, Dolores och Céleste inom romanen *Darling Rivers* pärmar. Jag beskrev i samband med Nabokovs metaforik hur *copulan* kvinna-apa utifrån en patriarkal blickpunkt inneburit en ömsesidigt stigmatiserande nedvärdering av båda – och samma synsätt tillskrevs ovan vetenskapsmannen i *Jardin des Plantes*. Men det finns också ett nät av relationer flicka-apa och kvinna-aphona med en helt annan innebörd i *Darling River*. Ett nät av affiniteter som växer fram och definieras underifrån.

Länkarna mellan Ester och Lo/Dolores i romanen framträder som särskilt starka och konkreta i Los yttersta hjälplöshet, när hon är sjuk och måste genomgå en abort. En upplöst feberdröm utspelar sig då i hennes inre. Kanske har drömmarna sin upprinnelse i ett faktiskt möte, åtminstone berättar Lo att hon under en sommarvistelse i Paris går på zoo i *Jardin des Plantes* och köper en teckning av apan ”som alltid satt och tecknade i sin bur” (s. 257). I Los hallucinationer upplever hon att en rysk läkare (en Nabokovpersona?) skär ut ett foster ur hennes kropp, som liknar ”en genomskinlig apa” (s. 180). Fosteret som från början är hårigt blir sedan rosa och förvaras i en glasbehållare med formalin (s. 182–183). Övergivenheten efteråt, utan både läkare och foster, beskrivs av Lo med orden: ”Min päls är kall. Jag ropar efter honom. Vinden tar mina ord. Jag fortsätter mot stadens burar.” (s. 183)

Jag tolkar överlagringarna av flicka och apa i passagen som en sorts utträde ur det kända, ett ”becoming animal”, där flickans djurbli-vande är liktydigt med en överlevnad *delvis utom sig*. Det vi bevittnar är manifestationen av ett släktskap byggt på delad utsatthet, sorg och kroppskänsla, en sorg eller melankoli som är både personlig och politisk. Flickan och apan upplever samma sorts övergivenhet och skriande ensamhet i världen (mammorna som inte finns, lekkamraterna som inte finns). Med Judith Butler skulle man kunna säga att flickan och apan gör varandra ”sörjbara”.³⁴ I en situation där deras närmaste, fadern-mannen, utsätter dem för ”överkliggörandets våld”, gör dem till dockor med ögon av glas, känner och erkänner flickan och apan varandra med kroppen, genom kroppssorgens och textens materialitet.

Dessa affiniteter bildar ett slags horisontell vävnad genom boken, på tvärs mot det hierarkiska rastret far/dotter; man/sexobjekt. En viktig dimension rör alltså sexualiteten och vittnar om rämnor i tvingande mönster. I detta sammanhang blir Célestes förhållande till Ester intressant. Ytterst kortfattat nämns att Céleste intresserar sig för apan: ”Hon vill veta allt om djuret i buren” och hon ”nämner gång på gång att apan till storleken liknar ett barn i treårs-åldern.” (s. 146) Céleste verkar betydligt mer intresserad av att lära känna apan än att lära känna vetenskapsmannen som hon upplåter sin kropp åt för pengar. Hennes överlägset ironiska fråga visar på ett medvetet aktörskap i spelet: ”Ska du lära mig att teckna också?” (s. 146)

Susan Hardy Aiken konstaterar i en läsning av Karen Blixens alias Isak Dinesens tidigare nämnda novell ”The Monkey”, som utspelar sig på ett före detta kloster bebott av änkor, andra överblivna kvinnor och en del djur, att kvinno- och djur-kollektiv kan fungera som en queer enklav i förhållande till det patriarkalt normativa samhällssystemet. En plats oåtkomlig för den reglerade och humanistiskt konstituerande

heteronormativiteten.³⁵ Ann-Sofie Lönngren bygger vidare på hennes analys, med iakttagelsen att kvinnors transformationer till djur som litterärt motiv ofta använts som en flyktväg undan påtvingad heterosexualitet/äktenskap.³⁶ En liknande tankegång, men artikulera utifrån den psykoanalytiskt informerade feministiska filosofins håll, finner man hos Cecilia Sjöholm när hon berör kvinno-djur-metamorfoserna hos Dorothea Tanning och andra kvinnliga surrealistiska bildkonstnärer, som istället för att visa fram kvinnokroppen som ett begärsobjekt för andra, visar fram en alternativ, skräckblandad njutningscirkulation.³⁷

En kvinno-/djurorienterad kvinnokropp är inte till för mannen, utan upprättar ett alternativt begärssystem, skriver Sjöholm. Antydningen till en sådan omorientering finns också i *Darling River*, genom de beskrivna samhörighetsfibrerna mellan flickor–kvinnor–och apa i romanen. Samtidigt har Lo/Dolores/Lolita i smärtsamt hög grad internaliserat den patriarkala sexualiteten och gjort den till sin paradoxala trygghet. Lo får en ”ögonsjukdom” som låter henne se sina förövare som bröder snarare än drägg som sätter på henne i det smutsiga flodvattnet. När hon lämnas i fred sedan hennes kropp blivit sjuk, svullen och oattraktiv upplever hon den nya självständigheten som en oöverkomlig förlust av närhet.

Med Ester är det, som vi sett, annorlunda. Ester låter sig inte penetreras av vetenskapsmannen, mot det kan hennes arttillhörighet skydda henne. Hennes syn rubbas aldrig (tvärtom är det hon som rubbar mannens seende); hon blir aldrig en förlängning av sin fångvaktarens sexuella intressen. Priset Ester får betala är att utstå andra sorters våld, så outhärdligt brutalt som ingen annanstans i boken.

MATERIALISERINGENS KONSEKVENSN FÖR METAFORIKENS INNEBÖRDER

Lo och Ester är som jag nyss visade släkt på tvärs genom det carnofallogocentriska systemet:

texten rymmer artöverskridande kroppsliga band och erkännanden. I och med detta blir det också lättare att läsa de metaforer som man kanske annars skulle rikta tillbaka till en inommänsklig betydelsesfär som dubbelriktade.

Både hos Nabokov och Stridsberg förekommer en hel del överkörda djur. När Humbert med en hårmsmäns marginal undviker att köra över en hund (s. 49) på sin väg till fru Haze, Lolitas mamma som längre fram i boken ska bli överkörd, läser jag händelsen som ett metaforiskt omen. Den nästan dödade hunden fungerar som metafor för den kvinna Humbert vill men slipper döda, eftersom en oaktsam bilist hinner före. Hunden ägnar jag ingen tanke, den blir en frånvarande referent. När det i *Darling River* berättas om att Los far har för vana att medvetet köra på smådjur när han åker omkring på sina nattliga resor med dottern i baksätet (s. 77) händer det något mer och annat. De djur som plattas ut på vägen blir inte enbart metaforer för flickkroppen som manglas under människans kroppar. De förblir också djur som utsätts för våld – i ett system som hänger ihop.

Som Judith Butler skriver i *Bodies that Matter* räcker det inte att betrakta rasism, misogyni och andra förtryck som parallella eller analoga företeelser – man bör också observera hur dessa maktvektorer är beroende av varandra och använder varandra strategiskt.³⁸ Man skulle kunna säga att Lo och de överkörda djuren blir metonymiskt förbundna med varandra, via faderns Jaguar som liksom förlänger hans kropp. Det våld djuren utsätts för är avtryck av hans makt, och innebär hot om ett våld riktat mot hans älskade Lo. Fadern dominerar henne inte bara genom sin ålder och sitt kön (han kan köra inte hon, han kan köpa henne karameller och sprit; han är hennes vårdnadshavare; män bestämmer över flickor) utan också, kanske omedvetet, genom att demonstrera sin makt över smådjuren. Symboliken blir på detta sätt inte bara ett bildspråk, den byggs också upp

av handlingar som reproducerar den carnofallogocentriska grundordning som varken far eller dotter klart kan se – men som romanen tack vare avsnitten om Ester sätter i gungning.

AVSLUTANDE DISKUSSION

Vad innebär egentligen animaliseringen av huvudpersonerna i romanen *Lolita*? Vilken roll spelar djurliknelserna? I sin reflektion kring Nabokovs roman ger Leland de la Durantaye budet att författaren liknar sina huvudpersoner vid djur för att läsarna inte ska stöta romanen helt ifrån sig. Om den sexuella relationen mellan den vuxne mannen och barnet handlar om personer som nästan är djur blir också brottet mindre avskryvligt, resonerar han.³⁹

Även om man som Durantaye ser Nabokovs grepp som ett lovligt sätt att hindra läsare från att demonisera Humbert och istället uppmuntra till självrannsakan utifrån ett visst igenkännande, så ter sig denna användning av djur i texten tveksam.⁴⁰ Ett första problem är att greppet riskerar leda till en relativisering av brottet. Man skulle kunna gå vidare med Durantayes tankegång genom att hänvisa till trenderna inom primatologi och psykologi vid den tid då Nabokov skrev sin bok. Donna Haraway har beskrivit synen på apor i den amerikanska primatologin från 1930-talet och framåt som grundad i en föreställning om schimpansen som en sorts naturligare människa, opåverkad av den kulturella fernissa som det samhälleliga livet lägger på oss.⁴¹ Det är en tankegång i uppenbar dialog med Sigmund Freuds *Vi vantrivs i kulturen*, där han beskriver 1920- och 30-talets primitivistiska och kulturkritiska tendenser som en följd av missnöjet med att en förfining av civilisationen också förutsätter en ökad försakelse av driftslivet – annars förstör kulturen sig själv.⁴² Om Humberts djurgörande av sig själv och Lolita tolkas utifrån en sådan diskurs, framstår deras överträdelser som något djupt liggande och nästintill ”naturligt”. Ett andra problem är det redan inledningsvis diskute-

rade: att användningen av bildspråkliga djur för negativ animalisering av människor går tillbaka på en nedlåtande och ofta ogrundad syn på andra arters liv – i detta fall framträder en syn på apors sociala liv som byggt på sexuell regellöshet, vilket inte alls är fallet.

Oavsett Nabokovs bevekelsegrund överlämnar han med sin bok ett mångskiktat tolkningspaket, vars obevekliga tyngd i läsarens knä har att göra med inslaget av misogyni, pedofili och art-ism – och hur apa/djur, barn och kvinna i texten smälter samman till en varelse skapad för att tas i anspråk av mannen så som det passar honom. I *Darling River* sker något ytterligare: med hjälp av djuret Ester framträder flyktlinjer ur denna fruktansvärda läsning. Stridsbergs apa är inte med i texten för att öppna för en tolkning av ”djurisk”/brottslig sexualitet som en del av människans ”natur”. Djuret finns där tvärtom för att göra brottet tydligare – och för att representera sina egna intressen.

Stridsberg läser samman apan med kvinnan/flickan som en *mothandling*, och låter deras olikheter ge dem skilda förutsättningar att motstå det carnofallogocentriska förtrycket som båda utsätts för. Att vara apa är hos Stridsberg förknippat, inte med ”djuriskhet” i negativ mening, utan med en alldeles särskild kombination av utsatthet och oåtkomlighet. Partierna om schimpansen Ester framstår som ett korrektiv till textavsnitten om de, av patriarkala och kommersiella krafter, förgiftade flick-och-kvinnoversionerna Lo/Dolores/Céleste. Det är ett korrektiv där mannens våld visas fram utan omskrivning till patriarkal ”kärlek” och där det blir synligt att maktuttryckens ursprung ligger i hans behov av att fylla sig själv och skapa sin subjektivitet genom att äta ur sin nästa. Det är emellertid också ett korrektiv med viss utopisk potential, i den meningen att motståndet till sist genererar förändring.

Även om artdiskursen för många läsare – som recensionerna visade – förblir en ”off-

site” i *Darling River* som helhet, så öppnar förkroppsligandet av apan Ester för en läsning som problematiserar våld mot djur lika mycket som våld mot människor. Romanen lyfter fram människans umgänge med djur som en grundläggande etisk prövning, och sadismen i samma umgänge som en grundbult i det carnofallogocentriska system där mäns förtryck mot kvinnor är en vardagsföreteelse. Romanen ogiltigförklarar idén om en högre stående mänsklighet och om en objektiv vetenskaplighet. Idén om att den ena primaten har rätt att hålla den andra fången. Den visar att buren måste öppnas underifrån.

När vetenskapsmannen i Jardin des Plantes själv nått samma frustrationens och utsatthetens botten som han redan för länge sedan fört Ester till kan det äntligen uppstå en sorts ömsesidig relation mellan honom och schimpansen – mer horisontell och mer lik den utsatthetens sympati mellan kvinna och djur jag visat också finns i romanen. Mannen har förlorat sin position, precis så som Ester sedan länge förlorat allt. För en tid har fakulteten tagit henne ifrån honom och när hon tänd och sjuk kommer tillbaka befinner han sig alltså på samma nollpunkt. Mannen är nu beredd att släppa ut Ester ur buren – och Ester får plötsligt lust att rita. Hennes teckningar är vittnesmål. På det första arket ritar hon burens galler, sedan ritar hon sig bakåt mot det första övergreppet, separationen från modern (s. 311).

Buren är öppen, men framtiden finns inte, vilket slutgiltigt gör romanen till en tragedi. Ingen får någonsin veta vem denna apa, som mannen tyckte att han gav allt hon kunde behöva, hade kunnat bli utan gallret.

POSTLUDIUM

Den vetenskapliga artikeln om ”Welfare of Apes in Captive Environments” skriven av tre bonoboapor och en människa avslutas med en lista över saker som aporna tycker är viktiga för sitt välbefinnande.⁴³ Fem av de tolv paragraferna har att göra med ”stängslet” som håller dem i fångenskap och deras längtan att röra sig fritt. Vad de önskar sig är:

1. Having food that is fresh and of their choice
2. Traveling from place to place
3. Going to places they have never been before
4. Planning ways of maximizing travel and resource procurement
5. Being able to leave and rejoin the group, to explore, and to share information regarding distant locations
6. Being able to be apart from others for periods of time
7. Maintaining lifelong contact with individuals whom they love
8. Transmitting their cultural knowledge to their offspring
9. Developing and fulfilling a unique role in the social group
10. Experiencing the judgment of their peers regarding their capacity to fulfill their roles, for the good of the group
11. Living free from the fear of human beings attacking them
12. Receiving recognition, from the humans who keep them in captivity, of their level of linguistic competency and their ability to self-determine and self-express through language.

1. Sue Savage-Rumbaugh, Kanzi Wamba, Panbanisha Wamba & Nyota Wamba, "Welfare of Apes in Captive Environments. Comments On, and By, a Specific Group of Apes", i *Applied Animal Welfare Science* 2007:1.
2. Jag väljer av pragmatiska skäl att i denna artikel använda benämningen "djur" på icke-mänskliga djur, trots att detta gängse språkbruk cementerar dualismen människa/djur och därmed en föreställning som jag inte delar om att människor skiljer sig mer radikalt från resten av djurvärlden än vad exempelvis en gorilla skiljer sig från en skalbagge.
3. Tess Cosslet, *Talking Animals in British Children's Fiction 1786–1914*, Aldershot: Ashgate, 2006, s. 182.
4. Jakob von Uexküll & Georg Kriszat, *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen* (1934), Frankfurt am Main: Fischer, 1983.
5. Carol Adams, *The Sexual Politics of Meat. A Feminist Vegetarian Critical Theory* (1990), New York: The Continuum IPG, 2010, s. 60.
6. Citerad ur Walter Benjamin, "Franz Kafka. On the Tenth Anniversary of his Death," i Hanna Arendt (red.), *Illumination. Essays and Reflections*, övers. Harry Zohn, Berlin: Schocken Books, 1968, s. 116.
7. Margot Norris, *Beasts of the Modern Imagination*, Baltimore: Johns Hopkins, 1985; Philip Armstrong, *What Animals Mean in the Fiction of Modernity*, London/New York: Routledge, 2008; Susan McHugh, *Animal Stories. Narrating across Species Lines*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011; Cary Wolfe, *Animal Rites. American Culture, the Discourses of Species, and Post Humanist Theory*, Chicago: University of Chicago Press, 2003. Ann-Sofie Lönngren skriver om metaforiska respektive bokstavliga läsningar av transformationer mellan människor och djur i Lönngren, "Mellan metafor och litterär materialisering: heteronormer och djurbliande i Monika Fagerholms novell 'Patricia kanin'", i *Lambda Nordica* 2011:4.
8. Sara Stridsberg, *Darling River*, Stockholm: Bonniers, 2010; Vladimir Nabokov, *Lolita* (1955), övers. Aris Fioretos, Stockholm: Bonniers, 2007. Alla citat inom parentes kommer från dessa respektive utgåvor. Den svenska översättningen används främst för att den mer självklart korresponderar med Stridsbergs vidarebeskrivning än det engelska originalet. Jag har emellertid även vid behov konsulterat Vladimir Nabokov, *The Annotated Lolita*, introduktion och noter av Alfred Appel, New York: McGraw-Hill, 1970.
9. Nabokovforskningen har inte kunnat gräva fram några faktiska källor till Nabokovs passage om apexperimentet i *Jardin des Plantes*, varför uppgiften om denna inspiration tros vara påhittad. För en sammanfattning se Leland de la Durantaye, "The Artist and the Ape. On Luxoria and Lolita", i *Nabokovian* 2008:60, s. 38–44.
Det finns också ett annat ställe i boken som kan ha inspirerat Stridsbergs framställning av relationen mellan vetenskapsmannen och Ester: Humbert Humbert berättar om hur hans första hustru senare deltar i ett kaliforniskt experiment, där försökspersonerna under ett års tid får leva som djur i bur: gå på alla fyra och äta frukt ur skålar (s. 41). Ingenting tyder på att heller detta experiment haft någon verklig motsvarighet.
10. Jag har läst recensioner i *Svenska Dagbladet*, *Dagens Nyheter*, *Expressen*, *Aftonbladet*, *Sydsvenska Dagbladet*, *Helsingborgs Dagblad* och *Göteborgs-Posten*.
11. Jenny Högström, "Rosens namn", *Helsingborgs Dagblad* 2010.03.26.
12. Lönngren 2011.
13. Beskrivningen är inspirerad av Karen Barads begrepp "diffraktion" från boken *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham: Duke University Press, 2007.
14. För en övergripande introduktion av feministisk materialism som epistemologi, se Iris van der Tuin & Rick Dolphijn, "The Transversality of New Materialism", i *Woman. A Cultural Review* 2010:2.
15. Se t.ex. Barad 2007, s. 71–72.
16. Durantaye 2008 samt Thomas Frosch, "Parody and Authenticity in *Lolita*", i Ellen Pifer

- (red.), *Vladimir Nabokov's Lolita. A Casebook*, Oxford: Oxford University Press, 2003, s. 39–56.
17. I det engelska originalet, Nabokov 1970, återfinns dessa ställen på s. 53, 60 och 215. Angående apmetaforerna hos Nabokov, se även Durantaye 2008.
 18. Se Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Kafka. Toward a Minor Literature* (1975), Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008, s. 13–14.
 19. Texten ”Framing Lolita. Is there a Woman in this Text?” utgör kapitel 2 i Linda Kauffman, *Special Delivery. Epistolary Modes in Modern Fiction*, Chicago: University of Chicago Press, 1992. Diskussionen kring de moraliska respektive estetiska aspekterna av Humberts och Lolitas relation är omfattande, för referenser se exempelvis Eric Naiman, *Nabokov, Perversely*, Ithaca: Cornell University Press, 2010.
 20. Kauffman 1992, hänvisar angående kvinnan som valuta i en manlig ekonomi till Claude Lévi-Strauss, *The Elementary Structures of Kinship* (1949), Boston: Beacon, 1969, s. 115. Även Sue-Ellen Case har skrivit extensivt om denna mekanism, såsom grundläggande exempelvis i antik grekisk dramatik, se Sue-Ellen Case, *Feminism and Theatre* (1985), Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008.
 21. H. W. Janson, *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and Renaissance*, London: Warburg Institute University of London, 1953, s. 13–27, 30–31, 46–47, 51.
 22. *Ibid.*, s. 262.
 23. I Nabokovs engelska original (1970) görs skillnad mellan ”monkey” och ”ape”, där ”ape” konnoterar stora apor som schimpans, bonobo, orangutang och gorilla. Nabokov använder ordet ”monkey” i relation till kvinnor (med ett undantag), medan ordet ”ape” relateras till män (på s. 41, 50, 106, 160, 249, 300). Tack till den anonyma granskare som gjorde mig uppmärksam på detta.
 24. Janson 1953, s. 267–276.
 25. Jenefer Shute jämför Nabokovs sätt att beskriva litterära flickkroppar i romanerna *Ada* respektive *Lolita* med pornografins kvinno-representationer, och kommenterar bland annat hur närstudiet av enskilda kroppsdelar i båda fallen bidrar till fetisering. Se Jenefer Shute, ”Text of the Female Bodies in Nabokov's Novels”, i Ellen Pifer (red.), *Vladimir Nabokov's Lolita. A Casebook*, Oxford: Oxford University Press, 2003, s. 111–120.
 26. Adams 2010, s. 66–67.
 27. Angående Nabokovs opålitliga stilistik, se Frosch 2003, s. 40–41.
 28. Humberts eventuella förändring och hur denna scen uttolkats av olika kritiker diskuteras i Naiman 2010, s. 148–160.
 29. Isak Dinesen (Karen Blixen), ”The Monkey”, i *Seven Gothic Tales*, London: Putnam, 1934; Henning Mankell, *Minnet av en smutsig ängel*, Stockholm: Leopard förlag, 2011.
 30. För reflektioner kring detta fenomen, se Giorgio Agamben, *The Open. Man and Animal*, övers. Kevin Attell, Stanford: Stanford University Press, 2002.
 31. René Descartes, ”Avhandling om metoden” (1637), i René Descartes, *Valda skrifter*, övers. Konrad Marc-Wogau, Stockholm: Natur och kultur, 1953, s. 64–65.
 32. Angående kroppens motstånd/mottal, se Rosi Braidotti, *Metamorphoses. Towards a Materialist Theory of Becoming*, Cambridge: Polity Press/Blackwell Publishers Ltd, 2002.
 33. Därmed inte sagt att djur generellt är otillgängliga för sexuellt våld. Sorgligt nog är sexuellt våld mot djur i verkliga livet ett problem som etiskt och rättsligt tas på alltför litet allvar.
 34. Judith Butler, *Osäkra liv. Sörjandets och våldets makt* (2003), övers. Sarah Clyne Sundberg, Stockholm: Tankekraft, 2011, kapitel 2.
 35. Susan Hardy Aiken, *Isak Dinesen and the Engendering of Narrative*, Chicago: University of Chicago Press, 1990, s. 134–135.
 36. Lönngren 2011, s. 65–67.
 37. Cecilia Sjöholm, ”Fallosens tid?”, i *Tidskrift för genusvetenskap* 2011:1.
 38. Judith Butler, *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*, London/New York: Routledge, 1993, s. 18.
 39. Durantaye 2008.
 40. *Ibid.*

41. Donna Haraway, *Primate Visions. Gender, Race and Nature in the World of Modern Science*, London/New York: Routledge, 1989; Frans de Waal, *Vår inre apa. Det bästa och sämsta i den mänskliga naturen*, Stockholm: Svenska förlaget, 2005, s. 38–40. Haraway resp. de Waal framhåller båda att denna typ av jämförande schimpansforskning under 1900-talet har använts som stöd för och naturliggörande av en konkurrens- och hierarkipositiv politik.
42. Sigmund Freud, *Vi vantrivs i kulturen* (1930), Stockholm: Bonniers, 1995. Freud är i sina resonemang starkt darwinistiskt influerad, han talar om människans ”apliknande tid” och den primitiva familjen; se även not 3 s. 60–61 där han spekulerar över hur luktsinnets betydelse för sexualiteten kan ha förändrats i samband med att människan reste sig upp och blev tvåbent.
43. Savage-Rumbaugh, Wamba, Wamba & Wamba 2007.

SUMMARY

Metaphors and Materializations. On the Apes and Monkeys in Vladimir Nabokov and Sara Stridsberg
By tradition the humanities have been anthropocentrically focused on the lives of human beings in arts and literature. The limited analysis of what other species do in literature – and of the different relations between humans and animals that are represented – has sustained the notion of a hierarchical divide between humans and other species, thereby reducing the ethical potential of literature to resist that dualism.

The growing field of human–animal studies proposes that we return to our artefacts and epistemologies, with new attention to human–animal relations. Inspired by this movement, forefronted by scholars such as Cary Wolfe and Sara McHugh, this article offers a comparative reading of Vladimir Nabokov’s *Lolita* (1955) and Sara Stridsberg’s *Darling River* (2010). In *Lolita* Nabokov makes frequent use of animal and especially monkey metaphors, and carries out an ongoing animalization of his characters. In Stridsberg’s novel, which is written as a kind of hypertext of *Lolita*, Nabokov’s animalizations are interestingly molded and materialized into one physical creature: the caged schimpanzee Ester. The central concern of the study is to understand the process and effects of this materialization. I argue that the consequential reorientation of the reader to a non-hierarchical species discourse is a major ethical feat of the novel.

Keywords: human–animal studies, anthropocentrism, animals in literature, literary materialization, Vladimir Nabokov, *Lolita*, Sara Stridsberg

VÅLDETS PEDAGOGIK

Krig och lek i svensk barnboksutgivning vid 1960-talets slut

”Bakom TV’n ändrades ljuset”
(Göran Sonnevi)¹

VÅLD I BARNKAMMAREN?

Krig var ett aktuellt ämne för svenska författare under 1960-talets andra hälft och engagemanget i Vietnamfrågan växte sig starkt. Göran Sonnevis uppmärksammade dikt ”Om kriget i Vietnam” (1965), följdes av Göran Palms *En orättvis betraktelse* (1966), Sara Lidmans *Samtal i Hanoi* (1966) och Peter Weiss artiklar i *Dagens Nyheter* som de kanske mest kända exemplen.² Lena Kåreland har framhållit att USA:s intensifierade bombningar av Vietnam och efterföljande demonstrationer kan pekas ut som en katalysator för den så kallade strömkantring som ägde rum vid denna tid. Den markanta politisering och vänstervridning som under decenniets sista år fick ett ordentligt fäste i det svenska debattklimatet går med andra ord att förstå mot bakgrund av det kalla krigets kamp mellan öst och väst.³

Författarnas intresse för politisk debatt och socialt engagemang fick ett uttryck även i tidens barn- och ungdomsböcker. Kåreland lyfter bland annat fram Sven Wernström som en av dem som stod i spetsen för den politiska barnboken, med ett socialistiskt färgat budskap, som slog igenom runt 1970. Ett annat ofta anför

exempel som visar på hur just Vietnamkriget letade sig in i den politiskt medvetna barnlitteraturen är Erik Erikssons och Mats Anderssons bilderbok *Här är Nordvietnam!* (1970).⁴

En genomgång av den svenska barnboksutgivningen vid 1960-talets slut visar att det publicerades flera engagerade barnböcker som ställer frågor om krig och försöker få sina läsare att tänka konstruktivt om våld och mänsklig aggression. I den här artikeln vill jag uppmärksamma några av dessa barnböcker, men också de kulturdebatter som aktualiserades i samband med deras publicering. Våldets plats i barnkulturen är visserligen en fråga som har varit aktuell under hela 1900-talet, men under åren för Vietnamkrigets intensifiering tycks den ha fått specifika betydelser. Det fanns av allt att döma ett brännande behov av att kunna förklara det våld och den massförstörelse som många barn mötte i olika medier. Det var ett våld som iscensatts av vuxna, men som stod i konflikt med de värderingar som vuxenvärlden på det hela taget ville förmedla till barnen.

Att nyhetsrapporteringen från Vietnamkriget omedelbart synliggjorde våld i en omfattning som saknar tidigare motstycke kan anföras som en anledning till att vuxenvärlden upplevde situationen på ett nytt sätt. Barnet som undrar över de blodiga bilder från Vietnamkriget som

strömmar ur hemmets TV-apparat är rent av ett iögonfallande motiv i tidens barnböcker. Författaren och illustratören Inga Borg är möjligen inspirerad av Göran Sonnevi när hon i *Agnetas dag med pappa* (1968) inte väjer för att försöka skildra de ofattbara bilder och ljud som rapporteringen från Vietnamkriget sände rakt in i det svenska folkhemmet:

På en sida är det en bild med soldater som ligger i en grop. En av dem är trasig och gapar som om han skrek. Han ser ut som en trasig docka...

Agneta tycker att den bilden är hemsk. Men hon vill ändå titta på den. Hon tittar på den otäcka bilden som om det var något förbjudet.

Alla har lämnat middagsbordet. Men Agneta märker ingenting. Hon sitter gömd bakom fätöljen och tittar på fler otäcka bilder.

Tant Laila har tagit fram kaffekoppar och satt på TV:n för det är Aktuellt.

När det hörs dån och brak från TV:n tittar Agneta fram och ser flimrande bilder av explosioner och soldater som springer genom rök. En röst talar hela tiden. Det springer människor på bilderna. Några sitter och gråter och allting är sönder omkring dem. Husen är trasiga. Barn tittar stelt rätt ut i luften eller skriker, och det dånar omkring dem.

Bilderna flimrar och Agneta förstår inte allt som syns.⁵

Behovet av förklaringar som gör Vietnamkrigets våld om än inte helt begripligt så åtminstone hanterbart för barnen framhävs av berättarens påstående att Agneta inte förstår allt som syns på TV:n (bild 1). Exemplet pekar mot att mediernas rapportering om Vietnamkriget framkallar en reaktion som skärper behovet av en politiskt engagerad barnlitteratur. Den redan berörda *Här är Nordvietnam!* och Inga Borgs

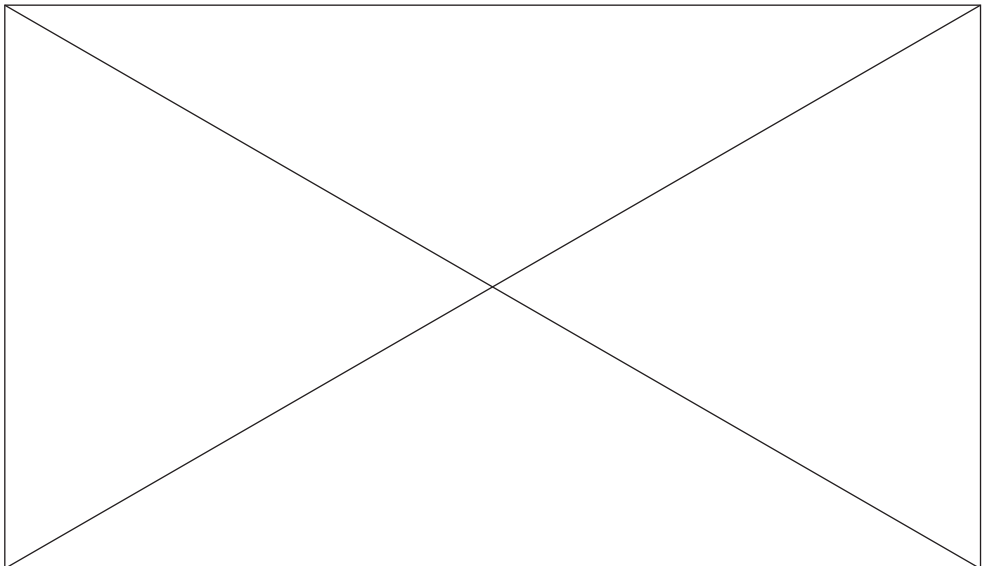


Bild 1. Agneta i Inga Borgs *Agnetas dag med pappa* (1968) tittar i en bok med bilder på skadade soldater samtidigt som hon exponeras för en våldsamt TV-rapportering från Vietnamkriget. Illustration av Inga Borg, s. 101. © Inga Borg.

Agnetas dag med pappa, som enligt förlagets rekommendation lämpade sig för barn från sju år, är viktiga exempel på en typ av litteratur som försökte förklara olika aspekter av kriget för yngre barn. Men i sammanhanget måste man också nämna Stina Hammars vardagsrealistiska *Upp med händerna!* (1967), som med stor stil och luftig typografi tilltalade barn som nyligen lärt sig läsa (bild 2), Mats Lundgrens sagoliknande *Regnbågskriget* (1968), som enligt baksidestexten främst var avsedd som ”en idébok för yngre barn”, och Yvonne Bergs *Åsa och det lilla*

lejonet (1968), som med vardaglig ton riktade sig till barn mellan sju och tio år.⁶

Förutom att dessa böcker upprättar en relation till Vietnamkriget iscensätter flera av dem en barndomsuppfattning som tillåter barn att ha starka känslor, vara arga och rädda. Barn med starka känslor var kanske inget helt nytt i den svenska barnboksutgivningen, men motivet hade aktualitet inte minst genom Boris Perssons översättning av Maurice Sendaks nyskapande bilderbok *Till vildingarnas land* (1967).⁷ Som vi kommer att se ger Sendaks

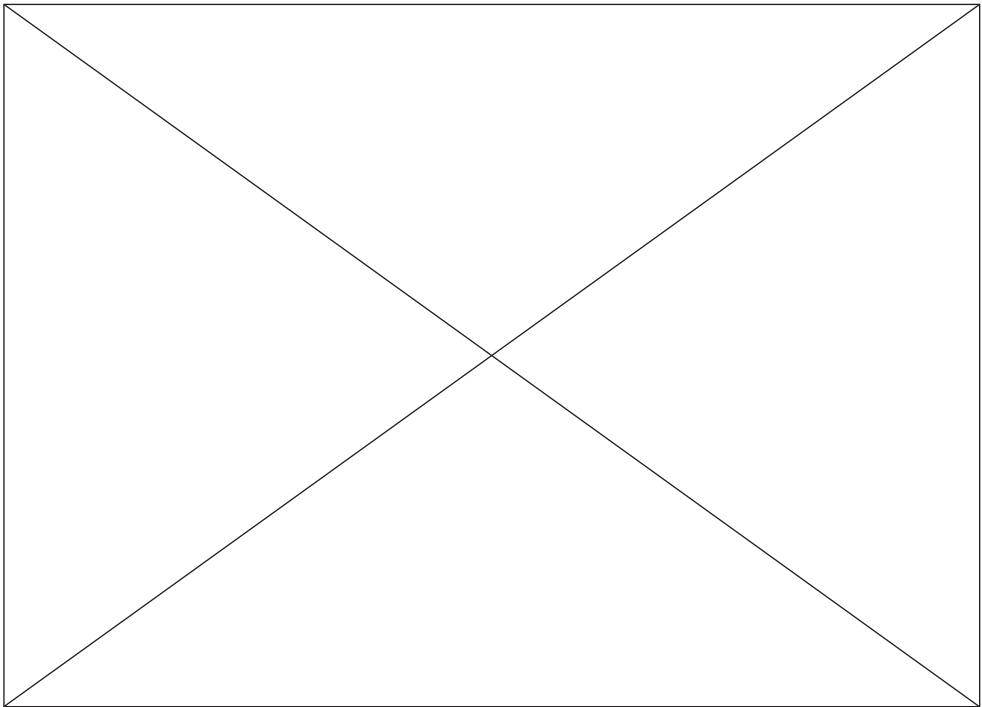


Bild 2. Stina Hammars *Upp med händerna!* (1967) skildrar hur den våldsamma TV-rapporteringen från Vietnamkriget letade sig rakt in i familjens vardagsrum. Illustration av Iben Clante, s. 85. © Iben Clante. För ännu ett snarlikt exempel på barn som utsätts för våld genom TV-rapporteringen från Vietnamkriget, se illustration av Hasse Erikson i Yvonne Bergs *Åsa och det lilla lejonet* (1968), s. 95.

bilderbok inte bara ett belysande historiskt sammanhang åt de böcker som ska studeras mer ingående här, den utgör också ett betydelsefullt inslag i den spridda debatt om våldets plats i barnlitteraturen som fördes i Sverige under 1960-talets andra hälft.

KRIG, LEK OCH BARNET MED STARKA KÄNSLOR

I den mångskiktade skärningspunkten mellan krig, våld och barnlitteratur framträder vuxenvärldens föränderliga och ofta motsägelsefulla syn på frågor som rör barn. När Graham Greene i sin inflytelserika essä ”The Unknown War” (1940) beskriver hur äventyrliga krigsberättelser, istället för att avskärma barnen från krigets omedelbara verklighet, hjälper dem att leva ut sina rädslor och sin stress formulerar han en aspekt som under 1900-talet har haft en framträdande plats i det motsägelsefulla talet om våld i barnlitteraturen.⁸ Greenes perspektiv är fortfarande aktuellt och med utgångspunkt i hans resonemang menar till exempel Kristine Miller att barnlitteraturen ger barnen en möjlighet att på ett spännande och hälsosamt sätt leka med representationer av våld: ”rather than offering an escape from violence, the literature helps readers to think constructively about a world being destroyed. Specifically, the protagonists of children’s war literature model the process of identifying and articulating the place of individual citizens within the social and political context of a world at war”.⁹

I den svenska pedagogiska debatten framfördes det under 1930- och 40-talen uppfostringsidéer som på liknande sätt betonade betydelsen av fantasi, lust och lek för barnets harmoniska utveckling. Ulla Lundqvist beskriver hur en ny syn på barnet växte fram i psykoanalysens kölvatten och hur tänkare som Alfred Adler, A. S. Neills och Bertrand Russell fick inflytande på svensk barnpsykologi och uppfostringsdebatt från och med 1930-talet.¹⁰ Sammanfattningsvis kan man säga att dessa

tänkare poängterade vikten av att utgå från barnens behov. De lyfter fram fantasins betydelse för barnets utveckling och för individens förmåga att hantera den egna maktlösheten i förhållande till vuxenvärlden.

Som Lundqvist visar förhåller sig Astrid Lindgren uttryckligen till sådana tankegångar i ett följebrev till manuset till Pippi Långstrump. I brevet till förläggaren hänvisar hon till Russell och förklarar att Pippi förkroppsligar en barnslig maktdröm och hjälper läsaren att i fantasin hänge sig åt föreställningar som innebär en vilja till makt.¹¹ I Lindgrens författarskap finner vi flera viktiga exempel på hur föreställningar om lek och maktfantasier sammanfördes med föreställningar om våld och rädsla.¹² I exempelvis ”Ingen rövare finns i skogen” (1949) leker pojkkaraktern Peter med sin knallpulverpistol och sitt träsvärd. Han försvarar sig och dockan Mimmi mot den lika ondskefulle som skräckinjugande rövaren Fiolito när denne försöker ta sig in i mammans gamla dockhus.¹³ På så sätt kan Peter, som läsarens ställföreträdare, med hjälp av lekens våldsamma handlingar, iscensätta kompensatoriska maktfantasier och kontrollera den egna rädslan. Lindgrens korta berättelse framstår följaktligen som ett tidigt uttryck för en barn- och barndomsuppfattning som tillåter starka känslor samtidigt som dessa skrivs in i ett psykologiskt leksammanhang med våldsamma förtecken (bild 3).

I ett litteraturhistoriskt perspektiv kan man peka på att Peters lek markant skiljer sig från den krigslek som kan iakttas i 1800-talets svenska barnboksutgivning. Även i 1800-talets litteratur framställs barn många gånger med leksaksvapen som träsvärd och pistol vilka används i skildringen av deras fantasilekar. Men vid denna tid upprättar berättelserna om lek förbindelser mellan pojkar och vuxna mäns verkliga krig, det vill säga bär föreställningar om krigisk maskulinitet, snarare än iscensätter en dynamisk relation till karaktärens och i förlängningen läsarens egna känslor. Ett belysande exempel på en sådan rela-

tion återfinns i den anonymt utgivna *Militärisk Bilderbok för gossar* (1871), som har en dubbel serie illustrationer vilka speglar varandra: den övre delen av varje uppslag visar lekande pojkar som exercerar, slår läger samt krigar, den undre gestaltar motsvarande scener med verkliga militärer.¹⁴

Hos Lindgren har krigsleken helt uppenbart en annan funktion och det är i en sådan tradition man bör se till exempel Hammars

Upp med händerna! När Hammar låter sina karaktärer leka krig med knallpulverpistoler parallellställs leken samtidigt med barnens aggressionskänslor, med pennialismen på skolgården och TV-rapporteringen om Vietnamkriget. Genom detta grepp upprättar hon en närmast terapeutisk relation mellan våld och lek, som ansluter till den syn på fantasins betydelse för barnets utveckling som kommer till uttryck i efterkrigstidens

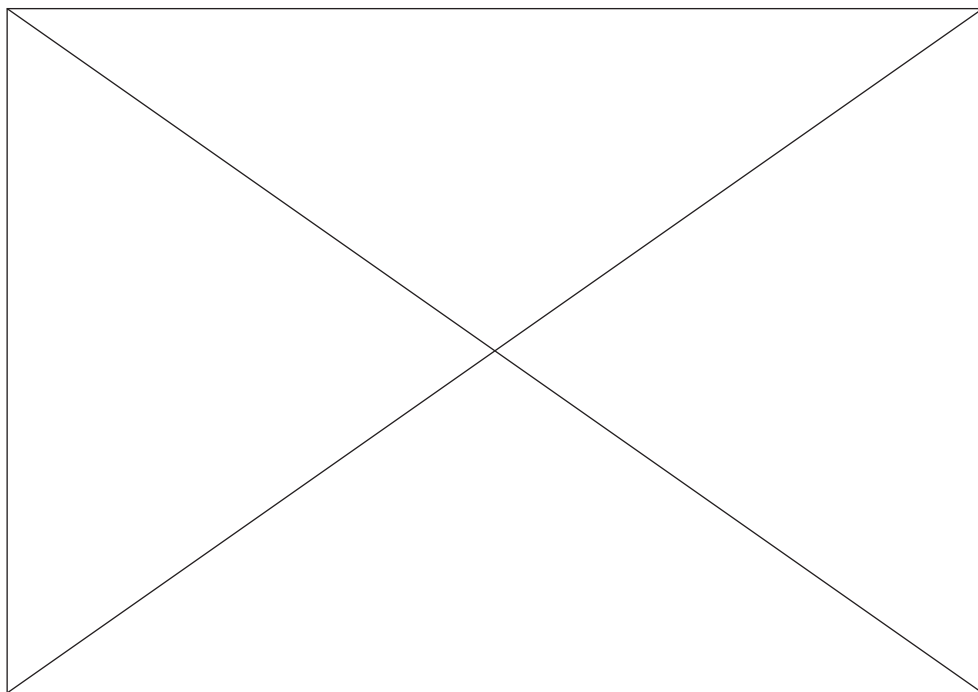


Bild 3. Peter leker med träsvärd och knallpulverpistol framför mammas gamla dockskåp. Dockan Mimmi sitter i en stol. Ur Astrid Lindgrens "Ingen rövare finns i skogen" i *Nils Karlsson-Pyssling* (1949). Illustration av Eva Billow, s. 135. © Eva Billow.

barnlitteratur. Från slutet av 1970-talet och framåt kommer en sådan terapeutisk tolkning av barnlitteraturens våldsinslag att bli framträdande. Samtidigt blir den terapeutiska relationen mer psykoanalytiskt tonad, med genomslaget av Bruno Bettelheims *The Uses of Enchantment* (1976), som nästan omedelbart översattes och snabbt fick stort inflytande på såväl barn- och barndomsuppfattningen som barnlitteraturen i Sverige.¹⁵

AGGRESSION, LEK OCH KOMPENSATORISK FÖRKLARING

Samma höst som Hammars *Upp med händerna!* nådde bokhandelsdiskarna, under som vi kommer att se ganska tumultartade former, utgavs Sendaks *Till vildingarnas land* i svensk översättning. Dessa två böcker kom intressant nog att förknippas med varandra av författaren och barnbokskritikern Margareta Strömstedt.¹⁶ I USA uppfattades Sendaks bilderbok, med den fantasifullt men också våldsamt lekande Max, på två sätt. Å ena sidan som unik av samtida kritiker: här var den första amerikanska bilderboken som inte värjde sig för att tillskriva det lilla barnet starka känslor. Å andra sidan ansågs den vara alltför skrämmande för att sätta i händerna på små barn.¹⁷

Ulla Rhedin har grundligt behandlat *Till vildingarnas land* och analyserat såväl bilderna som texten. Hon menar sammanfattningsvis att den ur barnperspektiv visar hur det kan upplevas när en mamma obegripligt förvandlas från kärleksfull till straffande, samt hur barnet hjältemodigt bearbetar detta genom lek och fantasi.¹⁸ Rhedin tolkar med andra ord Max lek i det terapeutiska perspektiv som ovan berörts. Hur de svenska litteraturkritikerna vid tiden för bokens utgivning svarade på bokens aggressiva och våldsamma inslag har däremot inte behandlats på något mer ingående sätt tidigare. I sammanhanget för denna undersökning är det emellertid främst mottagandet som är relevant för förståelsen av hur man i Sverige,

vid 1960-talets slut, angrep frågor som berörde lek, våld och starka känslor i barnlitteraturen.

Även hos de svenska recensenter som tog sig an *Till vildingarnas land* är det möjligt att spåra en tveksamhet inför våldsamma och aggressiva skildringar i barnkammaren. En av de mer negativa rösterna tillhörde barnbokskritikern och författaren Jane Fredlund, som inleder sin anmälan med tillkännagivandet att hon ”är mycket skeptisk”.¹⁹ Hon menar att Sendak, med monoton frenesi, skildrar en samling ”bestar med vassa huggtänder”, och slår fast att boken är både obehaglig och skrämmande. För Fredlund framstår den i Amerika prisbelönda bilderboken alls inte som någon god barnbok, utan som en ”pervers mardrömsstudie”.

I *Dagens Nyheter* framgår att utgivandet av den svenska översättningen på sina håll framkallat en liknande om än inte lika entydig reaktion. Att inte enbart moraliska utan också psykologiska aspekter vägs in är också tydligt. Mot bakgrund av att den svenska översättningen väckt motstånd hos många vuxna, däribland vissa bokhandlare, låter redaktionen under rubriken ”Är vildingarna farliga?” psykologen Allis Danielson komma till tals i omedelbar anslutning till Margareta Strömstedts relativt positiva anmälan. Danielsson lyfter fram att bilderboken visserligen på ett bra och barnanpassat sätt skildrar ett för de flesta barn välbekant handlingsförlopp: aggressivitet – bestraffning – ensamhetsångest – hävdelsefantasier – återförening med mamma och tröst.²⁰ Men samtidigt finner hon, vilket också Anna Nordenstam och Ann Boglind har påpekat i ett annat sammanhang, bilderna överdrivet skrämmande för ett barn.²¹ De detaljrika illustrationerna, slår Danielson fast, är närmast sjukliga.

Danielssons förklaringsmodell, där aggressivitet följs av bestraffning, som leder till fantasier som fyller ett hävdelsebehov, går att föra tillbaka på Alfred Adlers psykodynamiskt orienterade teori om mindervärdeskänslor, ag-

gression och maktbegär. Denna aktualiserades i den skandinaviska barnlitteraturdiskussionen redan under 1930-talet. Adlers psykodynamiska teorier låg till grund för en reaktion mot de barnböcker som man menade ville lära barnen att vara snälla och lydiga. Sådana böcker ansågs istället göra barnen kuvade och osjälvständiga. För att möta barnens behov borde barnlitteraturen låta läsarna i fantasin få kompensation för det förtryck de utsattes för av de vuxna.²² I ett alderskt perspektiv kan Max lekfulla fantasier om ett herravälde över vildingarna med andra ord beskrivas som kompensatoriska och ses som en hantering av vanmakten han upplever i relation till modern.

Det finns likheter mellan det svenska mottagandet och det amerikanska. Samtidigt som bilderboken utpekades som skrämmande uppfattades den på båda håll som unik och betydelsefull eftersom den ansågs visa fram ett barn med stark aggressivitet. När Margareta Strömstedt kommenterar gestaltningen av aggression i *Till vildingarnas land* ser hon även kopplingar till tidens idéer och samtida barnboksutgivning. Hon skriver:

Det verkar ibland som om det fanns hemliga signalsystem, som på samma gång ger samma impulser åt en mängd olika författare. Denna höst då Konrad Lorenz tesar om aggressioner debatteras i svensk press dyker det upp en hel hög med barnböcker där aggressioner är huvudmotiv. Maurice Sendaks bilderbok *Till vildingarnas land*, som recenserar här bredvid, handlar om att vara arg, och liknande teman varierar i nya böcker av bland andra Hans Eric Hellberg, Stina Hammar och Gunnel Beckman. Hur detta kommer att påverka den utbredda fromheten hos Sveriges barn återstår att se.²³

Förutom Hammars redan nämnda *Upp med händerna!* lyfter Strömstedt fram Gunnel Beckmans *Flickan utan namn* (1967) och

Hans-Eric Hellbergs *Jonas Hämnd* (1967) som exempel på berättelser för barn som på ett märkningsvärt sätt handlar om aggressivitet. Dessa tre böcker ger uttryck för en vardagsrealism och skiljer sig på ett markerat sätt från den långtgående subjektiva och sagobetonade framställningen i *Till vildingarnas land*. Men det hindrar inte att de riktar sig till unga läsare samtidigt som de alla handlar om känslor som på olika sätt kan kopplas till aggression. Särskilt intressant i sammanhanget för denna undersökning är alltså Hammars bok, inte minst eftersom den innehåller fiktiva gestaltningar av barns krigslek i relation till skildringen av barns aggressivitet, som också kom att väcka debatt i olika tidningar och tidskrifter.

ÄR KRIGSLEKAR FARLIGA?

Vid mitten av 1960-talet var Stina Hammar på väg att etablera sig som barnboksförfattare med två vardagsrealistiska böcker som gestaltade familjeliv och skilsmässobarn.²⁴ När hennes tredje bok *Upp med händerna!* kom ut hösten 1967 väckte den emellertid uppståndelse. Debatten tog fart i samband med att Bibliotekstjänsts lektörer med olika argument avstyrkte folkbibliotekens inköp av boken. Vid denna tid medförde ett sådant avstyrkande vanligtvis att den avslagna boken inte togs upp i Bibliotekstjänst sambindningskatalog. Katalogen var det bibliografiska instrument som majoriteten av folkbiblioteken använde i sitt arbete med boksamlingarna och den utgjorde därmed en betydande maktfaktor när det gällde utformandet av en boksamling lämplig för folkbildning.²⁵

Att lektörernas negativa omdömen riskerade att få ett stort inflytande över om de lokala folkbiblioteken skulle köpa in *Upp med händerna!* eller inte upprörde vissa kritiker. Händelsen ledde till en ”häftig diskussion” om behovet av en nämnd som har möjlighet att ompröva kontroversiella böcker som drabbas av avslag.²⁶ Bibliotekstjänst meddelade också i

anslutning till debatten att en sådan granskningsnämnd, bestående av författare, kritiker och biblioteksfolk, höll på att konstitueras.²⁷

Den diskussion som följde på utgivningen pekar mot att såväl samhället som barnlitteraturkritiken under 1900-talet undergår en psykologiskt bestämd pedagogisering och att ungdomars uppfostran och läsning i allt högre grad betraktas som en gemensam, politisk uppgift.²⁸ Som illustration av det pedagogiserade samhällets behov att diskutera barnböckers lämplighet i olika institutionella sammanhang är händelsen med andra ord talande. Men diskussionen kom också att handla om själva boken. Det som då debatterades var dels om den skulle anses radikal och kontroversiell i sin skildring av våld och aggression, dels om den levde upp till de krav som folkbibliotekens sambindning ställde på god litteratur. Dessa sidor i debatten kan delvis förklaras av att riktlinjerna för urvalet till folkbibliotekens bokbestånd krävde en bedömning av både bokens konstnärliga kvalitéer och moraliska nivå.

Vad gäller riktlinjerna för den moraliska nivån på folkbibliotekens samlingar krävde de att böckerna skildrade tillvaron på ett sätt som inte stod i strid med vad som i samhället uppfattades som rätt och fel, vare sig skildringarna gällde kärlek, våld eller äventyr.²⁹ Lektörernas recensioner av *Upp med händerna!* återges av *Sydsvenska Dagbladet* och dessa visar att skildringen av krigslekar är en viktig grund till deras avrådan, även om varken lektörsutlåtanden eller debatten i dagspressen uppvisar någon mer ingående analys.³⁰

Lektören Birgitta Brodd tar indirekt avstånd från krigslekarna och menar i sin avrådan att boken inte har "det innehåll som man vill rekommendera barn". På ett liknande sätt är lektören Anna-Lena Höglund tveksam till bokens budskap och anför som argument i sin avrådan att boken låter oss "fortsätta leka vårt låtsaskrig med våra låtsaspistoler". Inte heller den tredje lektören Ingegerd Leczinsky var imponerad av

bokens handling utan tycker, med en formulering som inte bara visar på den analytiska nivån utan också på underförstådda värderingar som rör barns krigslek, att den mest berättar om "pangpang".³¹

I nyhetsnotisen "Barnbok om krigslekar stoppas" rapporteras om meningsutbytet mellan förlag och Bibliotekstjänst. Förlaget försvarar boken och hävdar att det utöver kvalitetsgranskning även låtit psykologer gå igenom manuset innan det antogs.³² Notisens rubrik pekar mot att avstyrkandet i första hand tog stöd i moraliska och pedagogiska perspektiv och som framgick ovan vägde sådana hänsyn tungt i lektörernas ursprungliga utlåtande. Men när lektörerna själva ger sin replik på debatten menar de istället att det är bokens estetiska kvalité som är undermålig. Ingegerd Leczinsky hävdar att boken var charmlös och ointressant med ett tunt stoff och enspårigt tema. Anna-Lena Höglund framhåller på motsvarande sätt att boken är både menlös och fantasilös och betonar att det inte är för att boken innehåller krigslekar som hon avstyrker den.³³ Margareta Strömstedt tar emellertid boken i försvar och hävdar det orimliga i att den av kvalitetsskäl skulle bedömas som olämpligt att distribuera till folkbiblioteken. Samtidigt menar hon att bokens stora förtjänst ligger i att den inte förskönar och idylliserar den värld som barn i dag lever i.³⁴

Om det var bristande estetisk kvalité eller gestaltningen av aggression och krigslek som upprörde mest är svårt att entydigt slå fast utifrån materialet. Men mycket pekar på att estetiska argument kom att användas för att hantera en bok som upprörde moraliskt. Forskning har också visat att fientligheten mot krigslekar ökade under slutet av 1960-talet i samband med protesterna mot Vietnamkriget.³⁵ Att förlaget före utgivningen lät barnpsykologer uttala sig om boken visar om inte annat på att frågan om bokens eventuella lämplighet inte var helt självfallen.

När Hammar året efter publiceringen av *Upp med händerna!* får möjlighet att utveckla sitt synsätt under rubriken "När barn leker krig" hänvisar hon till Konrad Lorenz teorier om aggressivitet. Med stöd av Lorenz bok om aggression, som publicerades på svenska 1967, menar Hammar att alla har aggressivitet inom sig – denna egenskap är inte något vi kan undvara om vi vill ha kvar förmågan till vänskap och kärlek men den kräver utlopp: "Vi måste lära oss att hantera aggressiviteten, men det kan inte ske om vi vägrar att erkänna att den obevkligen finns hos oss. Det inestängda och förnekade åstadkommer endast farligare explosioner".³⁶ Att krigsleken genom sin fysiskt urladdande sida kan vara ett sätt att få utlopp för aggressioner håller Hammar för troligt. Samtidigt knyter hon i sitt resonemang indirekt an till adlerska tankegångar om kompensatorisk makt när hon pekar på att leksaksvapnet kan hjälpa barnet att känna sig suverän:

En pojke, invecklad i ständiga kraftmätningar på skolgården, måste hela tiden längta efter mångdubbel kraft. Kanske är det en orsak till vapnets tjusning. Med en blank leksakspistol i näven kan man åtminstone i rollen få vara den jämnstärke eller överlägsne.³⁷

Av Hammars resonemang framgår att krigsleken positiva betydelser i första hand återfinns i relation till det individuella barnets psykologiska välbefinnande och utveckling. Här har vi att göra med en avgörande skillnad i förhållande till tidigare synsätt på barns krigslek som den kom till uttryck i den svenska barnboksutgivningen. Även tidigare skildringar av barns krigslek kunde iscensättas i relation till föreställningar om utveckling, men då inte nödvändigtvis den enskilda individens bearbetning av egna upplevelser eller drifter i psykologisk mening. Om man jämför med den fiktiva gestaltningen av krigslek under mellankrigstiden, som den återfinns i Ossian Elgströms, Gunnar

Örnulfs och Erik Pallins författarskap, ser man att krigsleken där är infogad i ett äventyrligt manlighetsprojekt och en konstruktion av föreställda gemenskaper med rötter i 1800-talets nationalistiska ideologi.³⁸ Det betyder annorlunda uttryckt att efterkrigstidens koppling mellan å ena sidan krigsleken som motiv och å andra sidan individens utveckling är en vidareföring av tidigare betraktelsesätt, men att den uppfångades av helt nya pedagogiska och psykologiska sammanhang.

När krigsleken, och i förlängningen den fiktiva gestaltningen av krigslek, på detta sätt infogas i ett psykologiskt perspektiv blir frågan om hur den påverkar barnets mentala utveckling på samma gång mer akut. Detta blev tydligt under det efterföljande decenniet. Om Hammars tankar om barns behov att leka krig förefaller ha fått viss acceptans vid 1960-talets slut, närmast tabubelades det fiktiva våldet i 1970-talets institutionella miljöer, så som till exempel förskolan. I vissa fall infördes helt enkelt nolltolerans mot krigslekar, krigsleksaker och superhjältelekar.³⁹

På omslaget till Hammars *Upp med händerna!* ser man tre pojkar utklädda till cowboys med pistoler i händerna, och den följande berättelsen skildrar barn som på olika sätt leker tillsammans med vapen. Berättelsen inbjuder läsaren att dra paralleller mellan de krigsskildringar som barnen i berättelsen tar del av genom TV-apparaten, men också till den hårda miljön på skolgården, där våld, aggression och pennialism skildras som ständigt närvarande. I linje med resonemanget ovan kan bokens kopplingar mellan barnens lek och känslor beskrivas som kompensatoriska i ett adlerskt perspektiv. Det betyder att vapenleken i *Upp med händerna!* är en gestaltning av hur de inom fiktionens ram kompenserar för sina upplevelser av rädsla och maktlöshet i andra situationer.

Relationen mellan *Upp med händerna!* och nyhetsrapporteringen i TV:n är alltså inte i första hand en utgångspunkt för barnens krigs-

lek i den meningen att de imiterar soldaterna eller iscensätter ett eget Vietnamkrig. Istället framställs Vietnamkriget som ett verkligt hot i deras värld, något som framkallar rädsla och som de förhåller sig till och hanterar genom att leka med vapen, inspirerade av populärkulturella berättelser som den om indianer och vita. Bokens titel kan på ett konkret sätt förstås i ett sådant sammanhang, som ett sätt att med hjälp av den äventyrliga leken kontrollera upplevelsen av omgivande fara: ”Han siktade hotfullt mot de mörkaste vråna. – Upp med händerna! sa Bosse till kappor och rockar som hängde i tamburen”.⁴⁰

Pojkarna i Hammars bok framställs inte i första hand som revoltörer med förmodad makt att ifrågasätta en rådande vuxenordning och på så sätt, som exempelvis Sendaks berättelse om Max, erbjuda sina läsare en kompensatorisk fantasi i förhållande till det förtryck som de vuxnas förbud kan utsätta dem för. I bokens fiktion står barnens handlingar och krigslek inte företrädesvis i opposition till den vuxna ordningen, utan etablerar en tydlig pedagogisk plattform för diskussion av etiska frågeställningar: Varför bråkar vissa barn, varför blir man arg, vad är krig, vem är god, ond, soldat och bov? Detta pekar mot att den fiktiva men vardagsrealistiska gestaltningen av krigslek i Hammars bok kan beskrivas som en form för läsarens bearbetning av de egna funderingarna i den egna livssituationen. Ett sådant funktionsinriktat läsartilltal antyds redan av omslagspärmens baksidestext, som med ett explicit ”du” sträcker sig direkt mot läsarens värld: ”Mycket svårare är det att vara modig på skolgården. Skulle du kunna försvara Per mot Arne som är så elak?”.

ENGAGEMANGETS LITTERÄRA FORMER

En annan författare i den svenska barnboksutgivningen som indirekt formulerade sin egen uppgift i relation till det pågående kriget i Vietnam var Max Lundgren. Liksom

Hammar debuterade Lundgren som barnboks författare vid 1960-talets mitt och efter att i snabb följd ha skrivit böcker som behandlade U-landsproblem och rasfördomar hade han gjort sig ett namn som politiskt engagerad. Lena Kjersén Edman påpekar att Lundgren skiljde sig från andra politiska författare vid denna tid genom det sätt på vilket han blandade fantasi med realism, skämt med allvar.⁴¹ En sådan burlesk blandning av skämt och allvar är karakteristiskt också för hans bok *Regnbågskriget*, samtidigt som denna berättelse mer entydigt pekar i fantasins riktning. Till skillnad från Hammar har Lundgren inte gett sin berättelse om pojken Nodny och flickan Hotji en vardagsrealistisk inramning, utan låtit den få sagans form.

Nodny och Hotji bor vid Den Stora Stenen någonstans i en djup, mörk skog. De två tycker mycket om varandra, men mellan deras familjer råder sedan hundratals år tillbaka ett krig som kallas Regnbågskriget. Barnen vill ha ett slut på detta krig, samtidigt som deras familjer bara fortsätter att strida mot varandra med allt mer raffinerade krigslistor och missdåd.

I berättelsen om Nodny och Hotji finns inga explicita referenser till det vid tiden för utgivningen intensivt pågående Vietnamkriget. Men trots den mer obestämda sagoformen tenderar flera av recensenterna ändå att uppfatta den som ett sätt att engagera barnen i samtidsrelevanta frågor. Så menar till exempel Gunilla Adin att boken kan användas som utgångspunkt för resonemang med barnen om krig och hat. Lars-Olof Franzén framhäver också han bokens idémässiga karaktär genom påståendet att striden mellan barnens båda familjer kan liknas vid krig mellan nationer.⁴²

Tydligare är Elisabeth Genell Storm som påstår att Lundgren i *Regnbågskriget* fortsätter sin behandling av samhällsproblem från de tidigare böckerna. Hon slår fast att han denna gång har ”velat diskutera frågan om kriget i barnens värld”.⁴³ Med förslaget att

man kan läsa huvudpersonernas namn som allegoriska omskrivningar för USA:s respektive Nordvietnams politiska ledare är hon den av recensenterna som går längst i förankringen av boken i den samtida Vietnamfrågan: ”Barnen heter Nodny och Hotji, och läser man dessa namn omvänt som (L)yndon resp uppdelat som Ho Chi (Minh) kan man inte undgå att se boken som en politisk allegori”. När sedan boken recenserar i tidskriften *Skolbiblioteket* tar Lorentz Larsson upp denna tråd och menar att *Regnbågskriget* är ”en allegori, som predikar fred, och en uppmärksam läsare får intrycket att mycket i sagan syftar på den aktuella världssituationen”.⁴⁴

Flera av recensenterna ställer sig däremot tveksamma till om *Regnbågskriget* verkligen lyckats med uppsåtet att göra krigets mekanismer synliga för barnen. Så anser till exempel Gunilla Adin att boken ställer stora krav på sina läsare och att den, med sin hemiska skildring av krig och Fibben Halds mörka illustrationer, riskerar att skrämja bort dem. Lars-Olof Franzén invänder mot att miljöschildringen är för obestämd och saknar rimlighet. Samtidigt säger han sig inte vilja vara opportun och begära samhällstillvända barnböcker, med vilket han antagligen underförstår böcker med en mer realistisk form. Samtidigt tycks han något motsägelsefullt mena att om man nu väljer att skriva samtidspolitiska böcker så bör dessa inte framställa överdrifter. Elisabeth Genell Storm tycks hålla med om allt detta men går ett steg längre när hon hävdar att det hade varit bättre om författaren berättat om kriget rakt fram på ett realistiskt sätt, som Inga Borg gör i *Agnetas dag med pappa*, istället för att riskera det allvarliga ärendet med en alltför buttricksliknande form. Sammantaget tyder recensenternas ibland något motsägelsefulla omdömen på att *Regnbågskriget* inte riktigt uppfyllde samtidens krav på samhällsengagerad litteratur. Men i det här fallet var det alltså inte själva engagemanget som kritikerna klagade över, utan det faktum

att boken inte hade en form som vid den här tiden ansågs lämplig för det lovliga syftet.

Med sin behandling av det aktuella problemet med U-landsbistånd i *Pojken med Guldbyxorna* (1967) kom Lundgren att räknas in bland de medvetna och samhällskritiska författarna. Att en sådan etablerad kritikeruppfattning styrde mottagandet av *Regnbågskriget* antyder om inte annat den efterlysning av en mer realistisk form för det viktiga samtidspolitiska ämnet som återfinns i Elisabeth Genell Storms recension. Självt ville Lundgren emellertid inte helt och hållet acceptera denna uppenbart politiska karakterisering av hans författarskap. Redan under 1960-talet hade han i olika intervjuer deklarerat en ambivalens i förhållande till kravet på samhällsengagemang och menade att han inte såg sig som mer kompetent att agera som politiker än politikerna själva.⁴⁵

Att riktiga krig var ett aktuellt problem som upptog Lundgren vid tiden för tillkomsten av *Regnbågskriget* framgår icke desto mindre av hans viktiga essä ”Barnbokens stora problem” som publicerades i *Skolbiblioteket* samma år. Människan måste lära känna sig själv, hon måste se sanningen i vitögat, klargör han där, endast då kan världen räddas från sin undergång:

Därför: Låt oss åtminstone *försöka* skriva böcker för barn om ”riktiga” människor, komplicerade, oförklarliga, ibland ”dåliga”, ibland ”goda” men aldrig enbart det ena eller andra. Vi måste skriva böcker om kärlek, om fysisk kärlek och psykisk, vi måste skriva om krig för barn, om ”riktiga” krig med ”riktiga” människor [...].⁴⁶

Frågan om ”riktiga krig” är följaktligen oavvislig för författaren Lundgren vid denna tid. Den samtidspolitiska situationen rent av kräver att barnlitteraturen inte enbart skildrar kärlek utan också tar sig an det hemiska som pågår ute i världen. Men det handlar inte enbart om

att göra barnen politiskt medvetna, utan också om att lära dem att känna sitt eget inre mörker. Det framgår av Lundgrens avslutning på essän, som med sin direkta hänvisning till samtida förhållanden kan läsas både bokstavligt och metaforiskt:

Kanske kan vi bara rädda världen på det sättet: att tala om sanningen, att aldrig inbilla dem att det är andra, som en gång kanske ska trycka på den ödesdigra knappen. Vi måste säga som det är: Min påg, tryck inte på knappen! Det är du som håller fingret på den!⁴⁷

Bilden med knappen aktualiserar föreställningen om hur kärnvapenhotet med ett snabbt tryck av världens ledare kan förvandlas till ett oåterkalleligt krig. Mot denna bakgrund är det rimligt att placera *Regnbågskriget* i relation till det kalla kriget, terrorbalansen mellan öst och väst, mellan kommunism och kapitalism, som under 1960-talet tog kroppslig form i konflikten mellan Nord- och Sydvietnam. Men då var dess huvudsakliga syfte uppenbarligen inte att noggrant förklara konflikten tillkomsthistoria eller politiska innebörd. För Lundgren handlade det snarare om att inte skriva en skildring som förvandlar den ena sidan till goda hjältar och den andra till samvetslösa skurkar – som äventyrsböcker för barn i många fall tenderar att göra.⁴⁸

Av Lundgrens essä framgår att barnboken måste erbjuda en väg till självkännedom, till insikt om att krig är en konsekvens av korta perspektiv och förenklade verklighetsbeskrivningar. I och med detta närmade han sig den diskussion om författarens engagemang som hade förts fram av bland andra Karl Vennberg och Werner Aspenström i det kalla krigets skugga. Att Lundgren direkt förhöll sig till dessa författares krav på en tredje ståndpunkt visas av att han i en inledande dikt till essän bekände sig till den ”sjätte ståndpunkten”. Formuleringen tycks syfta till en hållning

bortom politisk gräl, smutsiga krig och drömmar om utopisk rättvisa – eller som det står i dikten: en hållning som försöker finna tryggheten i bejakandet av motsättningen mellan ”himmel och helvete” inom människan.⁴⁹

Kjersén Edman lyfter fram allusionen på debatten om den tredje ståndpunkten och framhåller Lundgrens motvilja mot färdiga lösningar och tvärsäkra uttalanden i ideologiska frågor.⁵⁰ Men hon betonar inte tillräckligt, att det för Lundgren först och främst tycks handla om att bekänna sig till en läsarorienterad litterär form som är politisk genom att vara existentiell och analytisk. I en sådan form ges skildringen av grundläggande mänskliga problem, som kan leda läsaren till självkännedom, företräde framför den renodlat realistiska skildringen av aktuella samhällspolitiska problem – vilket kastar ett ljus över sagoformens betydelse i *Regnbågskriget*. Resonemanget om ett sådant indirekt samtidsengagemang har stora likheter med den uppfattning som lanseras i exempelvis Werner Aspenströms essä ”Zebran och den amoraliska människan” (1946).⁵¹ Att Lundgren i denna specifika mening laborerar med ett funktionsinriktat läsaruttal antyds också av hans direkta apostrofering i citatet ovan: ”Min påg, tryck inte på knappen! Det är du som håller fingret på den!”

Lundgrens analys av människans existentiella predikament har fått sagoform, och som den samtida kritiken slår fast är det en till inte liten del mörk saga. För om Nodny och Hotji inledningsvis är mycket ömsinta mot varandra, och vill att deras familjer ska avsluta kriget, blir de två dödsfiender en bit in i boken. Båda känner sig lurade på den skatt med guld-pengar som kommit glidande längs regnbågen och landat vid Den Stora Stenen. De stoppar fickorna fulla men blir snart osams om hur skatten ska fördelas, och när de kommer hem och visar skatten för sina föräldrar har allt guld förvandlats till gamla löv. Det är också först nu som kriget övergår i blodigt allvar:

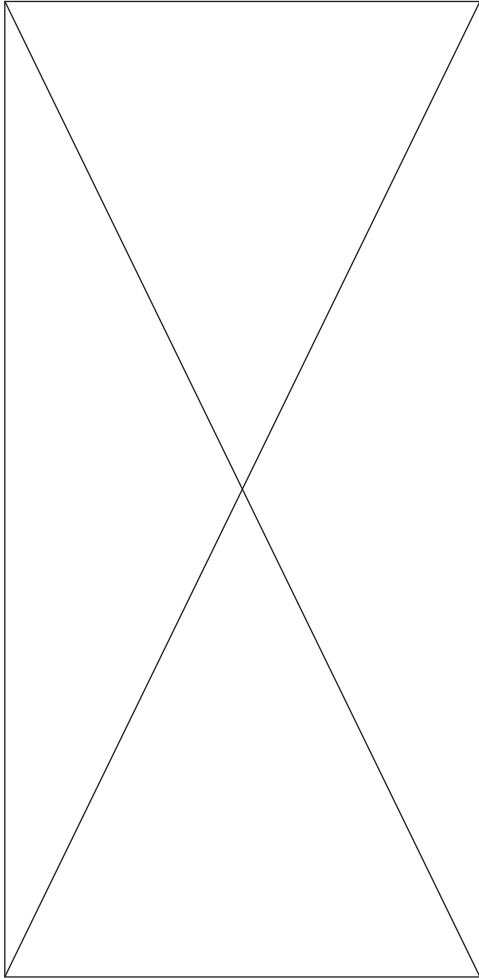


Bild 4. Nodny i Max Lundgrens *Regnbågskriget* (1968) försöker i vredesmod slå ihjäl sin inbillade fiende med en kraftig påk. Hotji kommer krypan-
de genom gräset. Illustration av Fibben Hald, s. 56, opag. © Fibben Hald.

- Nodny tog dom riktiga guldpengarna, sa hon. Jag fick bara gamla löv.
- Den pojken har ingen uppfostran, sa faster Mina.
- Fast det var rätt fiffigt gjort, sa Fiffe.
- Min dotter lurar man inte, sa pappa Däver. Däver och strök sig över sitt fräkniga ansikte. Jag vill ha hämnd!
- Jag har en idé, sa Fiffe. Vi skulle kunna ta och måla om deras hus en natt så att det blev äckligt gredelint! Va?
- Men Hotji stampade i golvet.
- Ni med era dumma idéer, sa hon. Vi ska ta och jämna deras hus med marken! Vi ska förstöra allt vad de har! Vi ska ta riktig hämnd!
- De blev allesammans lite tysta.
- Jag vill att det ska gå fint till, sa faster Mina till slut.
- Fint! Dom är tjuvar! Nu sätter vi igång med detsamma! Vi ska inte skjuta iväg havregröt utan stora, tunga stenar!
- Men... men..., sa Fiffe
- Jag håller med Fiffe, sa Däver Däver. Någon kan ju bli skadad.
- Det är precis vad jag menar, sa Hotji. Hon marscherade ut på gården.
- Nå, sa hon, är det krig eller inte?⁵²

En liknande scen utspelar sig hemma hos Nodny. Barnen vill förgöra varandra medan föräldrarna protesterar och visar sig vara oroliga för att någon ska skadas på riktigt. Nu blir det uppenbart att föräldrarna mer eller mindre har betraktat det hela som en lek. Deras listiga skurkstreck, tunnan med vatten, de exploderande gräddtärtorna, cigarren som small, klottrandet med grön färg och beskjutningen med klistrig kall gröt, var obehagliga men inte tänkta att skada fienden. I detta perspektiv framstår de vuxnas strider som ingenting annat än en underhållande krigslek, medan barnen visar prov på starka känslor som inbegriper både våldsamt hat och besinningslös destruktivitet. Nodnys försök att med hjälp av en kraftig påk i bakhåll

slå ihjäl sin fiende framställer honom varken som heroisk eller god (bild 4).

Berättarens upp- och nedvändande av den vanliga ordningen inbjuder läsaren till en reflektion över vad krig är och var gränsen för våldet går. Men det ställer också frågan om skillnaden mellan gott och ont, om vilka mekanismer som styr människans hat och vad som krävs för att man ska vilja göra illa varandra på riktigt. Och frågan är om barnens kraftfulla sätt att reagera inte framstår som ännu mörkare i kontrast till föräldrarnas barnsliga men ändå kontrollerade lekfullhet. Men det är ju också, skulle man kunna lägga till, de läsande barnen som ska lära sig att förstå sina starka känslor och ges en knuff i ”rätt” riktning.

AVSLUTNING

Avståndet mellan Hammars *Upp med händerna!* och Lundgrens *Regnbågskriget* kan tyckas långt. På samma gång visar skillnaden mellan dem hur barnlitteraturen på olika sätt kan frambringa en engagerad reaktion på en genomgripande samtidshändelse. Det handlar därför inte om att Vietnamkrigets våld påverkar barnlitteraturen på ett enkelt sätt. Istället blir våldet i dessa barnböcker att betrakta som en replik eller en motståndshandling; de är båda på sitt sätt en erbjudan om en form för att hantera och eventuellt också förändra den aktuella situationen. Skildringarna av krigslek och våld iscensätts därmed som redskap för att kunna tänka konstruktivt om den tillvaro som barnen befinner sig i. Det betyder att det funktionsinriktade läsartilltal som kan urskiljas i den vardagsrealistiska *Upp med händerna!* också finns närvarande i Max Lundgrens *Regnbågskriget*, även om han väljer en annan form för sitt engagemang.

1960-talet var en tidpunkt när det kalla krigets terrorbalans mellan kommunismen i öst och kapitalismen i väst på ett omedelbart sätt

samspelade med rädslor i det svenska folkhemmet. Redan tre decennier tidigare hade emellertid liknande frågor kommit i förgrunden och satt spår i debatten om omsorg och uppfostran. Då rörde det upplevelser av andra världskriget och i vilken mån man bör tala med barnen om kriget eller så långt som möjligt hålla dem i ovetenskap. Som Ulla Lundqvist visar framträdde ”problemet barn och krig” som ett viktigt spörsmål under 1940-talet och i dagspressen diskuterade barnpsykologer och pedagoger hur barnens frågor bäst kunde besvaras samt hur man kunde hjälpa dem att förstå.⁵³

Även om medier förefaller ha spelat en viss roll för de svenska barnens upplevelse av kriget även vid denna tid, Lundqvist noterar att frågan om hur de uppfattade radions krigsbulletiner diskuterades, så hade de av allt att döma inget avgörande inflytande.⁵⁴ Här skiljer sig Vietnamkriget på ett tydligt sätt från andra tidigare krig. Det har kommit att kallas ”the first true televised war” och vissa forskare menar att själva nyhetsrapporteringen vände den amerikanska opinionen mot kriget.⁵⁵ Mycket pekar därför mot att det inte i första hand är Vietnamkrigets brutala våldsamhet i sig som vid 1960-talets slut framkallar ett nytt behov av en engagerad litteratur av den här behandlade typen. Som undersökningen visar var det snarare en ny uppfattning om barn och barndom i kombination med den moderna medieteknologins ihållande rapportering, som kom att spela en betydande roll för synen på barnlitteraturens specifika sammanhang och uppgift vid 1960-talets slut – eller med Max Lundgrens egna ord från den redan citerade essän: ”[Barnen] nås numera på ett mycket tidigt stadium av informationer från en värld, som sannerligen inte är den bästa. Och de frågar. De kommer att fortsätta fråga. Våra svar måste efter hand bli allt mer plågsamt uppriktiga: Ja, det är vi, som har gjort allt detta”.⁵⁶

1. Göran Sonnevi, "Om kriget i Vietnam", i *Bonniers litterära magasin* 1965;3, s. 152.
2. Tomas Forser & Per Arne Tjäder, "Strömkantringarnas tid – 1960-talets debatt och prosaförfattare", i *Den svenska litteraturen. Medicälderns litteratur 1950–1985*, band 6, Stockholm: Bonnier, 1990, s. 9 och 106ff.
3. Lena Kåreland, *Inga gåbortsföremål. Lekfull litteratur och vidgad kulturdebatt i 1960- och 70-talens Sverige*, Göteborg: Makadam, 2009, s. 32.
4. Kåreland 2009, s. 33. Se även Kalle Lind, *Proggiga barnböcker. Därför blev vi som vi blev*, Malmö: Roos & Tegné, 2012, s. 125ff. Det är intressant att notera hur barnbokens grafiska engagemang i bland annat samtida krigskonflikter ledde till frågor rörande engagemangets gränser, dvs. i vilken utsträckning barn bör informeras om samtidspolitiska händelser eller hållas ovetande. Se t.ex. Carin Land-Scattergood, "Det är bråttom", *Dagens Nyheter* 1971.04.05; Antonia Zilliacus, "Barn och information", *Huvudstadsbladet* 1972.04.13; Lena Lindstedt, "Vad vågar ni läsa för era barn?", *Arbetet* 1972.09.03.
5. Inga Borg, *Agnetas dag med pappa*, Stockholm: Rabén & Sjögren, 1968, s. 100ff.
6. Stina Hammar, *Upp med händerna!*, Stockholm: Svensk läraretidnings förlag, 1967; Max Lundgren, *Regnbågskriget*, Stockholm: Bonnier, 1968; Yvonne Berg, *Åsa och det lilla lejonet*, Stockholm: Geber, 1968. Andra böcker i den svenska barnboksutgivningen som tematiserar kriget är Janosch [Horst Eckert], *Bullerbang och fågeln*, övers. Britt G. Hallqvist, Malmö: Bergh, 1969 och Max Lundgren, *Sagan om Lotta från Dösjöbro*, Stockholm: Bonnier, 1969. Se även Gunilla Ambjörnsson som i en samtida samlingsrecension på ett illustrativt sätt diskuterar hur krig och svält tränger in i barnens verklighet via TV-mediet, samt hur barnboks författarna bör förhålla sig till detta. Bland annat menar hon att barnboken måste bli mer politiskt konkret i sin vardagsrealism: "det är USA som förgiftar Vietnam [...] får eller vill man inte påpeka detta, blir väl den enda reaktionen den gamla vanliga välgörenhetsorgen i ny form och så – än sen då?". "Världen tränger sig på – än sen då", *Dagens Nyheter* 1968.11.30.
7. Maurice Sendak, *Till vildingarnas land*, övers. Boris Persson, Stockholm: Bonnier, 1967.
8. Graham Greene, "The Unknown War", i *Collected Essays*, New York: Penguin, 1970, s. 319–323.
9. Kristine Miller, "Ghosts, Gremlins, and 'the War on Terror' in Children's Blitz Fiction", i *Children's Literature Association Quarterly* 2009;3, s. 273.
10. Ulla Lundqvist, *Århundradets barn. Fenomenet Pippi Långstrump och dess förutsättningar*, diss. Stockholm: Rabén & Sjögren, 1979, s. 24ff. Se även Lena Kåreland, *Modernismen i barnkam-maren. Barnlitteraturens 40-tal*, Stockholm: Rabén & Sjögren, 1999, s. 26.
11. Lundqvist 1979, s. 16.
12. För en undersökning av olika leksituationer i Astrid Lindgrenfilmatiseringar, se Margaretha Rönnberg, *En lek för ögat. 28 filmberättelser av Astrid Lindgren*, Uppsala: Filmförlaget, 1987.
13. Astrid Lindgren, "Ingen rövare finns i skogen", i *Nils Karlsson-Pyssling. Sagor*, Stockholm: Rabén & Sjögren, 1949, s. 133ff.
14. *Militärisk Bilderbok för gossar*, Stockholm: P. B. Eklund, 1871 [anon]. Se även Olof Fryxell, *Snöfästningen. Berättelse för Landt-Gäfsar*, Stockholm: J. Hörberg, 1830 och *Gossen's lefnadsäldrar*, Stockholm: Bonnier, 1861 [anon].
15. Vivi Edström, "En plädering för livet, mot våld och förstening", i *Duvedrotningen. En bok till Astrid Lindgren*, Stockholm: Rabén & Sjögren, 1987, s. 35.
16. Margareta Strömstedt, "Predikanter och vildingar", *Dagens Nyheter* 1967.10.21.
17. Nat Hentoff, "Among the Wild Things", i *Only Connect. Readings on Children's Literature*, New York/Toronto: Oxford University Press, 1969, s. 341f.
18. Ulla Rhedin, *Bilderboken. På väg mot en teori*, diss. Göteborg; Stockholm: Alfabet, 1992.
19. Jane Fredlund, "Skräck och skratt i sago-landet", *Svenska Dagbladet* 1967.11.07.
20. Alice Danielson, "Är vildingarna farliga?", *Dagens Nyheter* 1967.10.21. Danielson och Strömstedt hade tidigare gemensamt engagerat

- sig i frågan om vad barn gör med sin läsning av våld och skräck. Bland annat deltog de i en måndagsdiskussion rörande detta ämne i Skytteholmssalen i Solna. "Barn tål skräck bättre än rädda föräldrar", *Dagens Nyheter* 1966.11.22 [osign.].
21. Ann Boglind & Anna Nordenstam, *Från fabler till manga. Litteraturhistoriska och didaktiska perspektiv på barn- och ungdomslitteratur*, Malmö: Gleerups, 2010, s. 132.
 22. Jfr Lundqvist 1979, s. 24f och 72.
 23. Strömstedt, "Predikanter och vildingar", 1967.
 24. Stina Hammar, *Vi Allihop*, Stockholm: Svensk läraretidnings förlag, 1965 och *Två i familjen*, Stockholm: Svensk läraretidnings förlag, 1966.
 25. Dan Andersson, *Folkbibliotek makt och disciplinering. En genealogisk studie av folkbiblioteksområdet under den organiserade moderniteten*, diss. Stockholm: Pedagogiska institutionen, Stockholms universitet, 2009, s. 96f. En liknande debatt om sambindingen och bibliotekstjänsts värdering av radikala barnböcker hade initierats av Sven Wernström i *Aftonbladet* drygt ett år tidigare. Se bland annat Sven Wernström, "Stopp för radikala", *Aftonbladet* 1966.05.11 och Björn Wilhssons replik "Ingen leker censor", *Aftonbladet* 1966.05.21.
 26. Margareta Strömstedt, "Upp med händerna!", *Dagens Nyheter* 1967.11.03.
 27. Faktaruta, *Dagens Nyheter* 1967.11.03.
 28. Jfr Andersson 2009, s. 12ff.
 29. *Ibid.*, s. 116.
 30. [sign. H-g], "Bibliotekstjänst i Lund dödförklarar barnboken 'Upp med händerna'", *Sydsvenska Dagbladet Snällposten* 1967.11.01.
 31. Hammars bok och lektörernas omdömen kan betraktas som en del i den debatt om krigslekar och krigsleksaker som fördes i tidningarna vid 1960-talets slut. Jfr till exempel Kerstin Vinterhed, "Därför leker barnen krig", *Dagens Nyheter* 1967.06.25. Bland andra Lennart Helsing och Astrid Lindgren tog del i debatten och ville aktivt stoppa försäljningen av krigsleksaker, Per Ericson, "Krigsleksakerna ska bort innan jul! Kända svenskar med på protestlista", *Aftonbladet* 1969.11.07. Se även Sven Carlson, "Strid om krigsleksakerna", *Göteborgs-Tidningen* 1969.11.16 för en sammanfattande kommentar om debatten i TV och tidningar.
 32. "Barnbok om krigslekar stoppas på biblioteken", *Dagens Nyheter* 1967.10.31 [osign.].
 33. Ingegerd Leczinsky & Anna-Lena Höglund [repliker], *Dagens Nyheter* 1967.11.03.
 34. Strömstedt, "Upp med händerna!", 1967.
 35. Margareta Rönnerberg, "Nya medier" – men samma gamla barnkultur? Om det tredje könets lek, lärande och motstånd via TV, video och datorspel, Uppsala: Filmförlaget, 2006, s. 333.
 36. Stina Hammar, "När barn leker krig", i *Barn i hem, skola, samhälle* 1968:6, s. 11. Hammar var inte ensam om att tillskriva krigsleken positiv potential. Under 1960-talet hade en sådan ståndpunkt energiskt hävdats av barnpsykiatern Gunnar Harding. Se t.ex. "Barnet klarar död och sorg bättre än vi. Lidande katt chockar mer än pang-pang", *Dagens Nyheter* 1967.01.11.
 37. Hammar 1968, s. 12.
 38. Se t.ex. Erik Pallin, *Pojkarna på Klasro. Sjörovarliv, båtkrig och äventyr på landstället*, Stockholm: Åhlén och Åkerlund, 1922; samt Ossian Elgström och Gunnar Örnulf, *Erövringen av staden Babylon*, Stockholm: Hökerberg, 1926.
 39. Penny Holland, *We Don't Play with Guns Here. War, Weapon and Superhero Play in the Early Years*, Buckingham: Open University Press, 2003; Anders Nelson & Krister Svensson, *Barn och leksaker i lek och lärande*, Stockholm: Liber, 2005, s. 122. När Jari Sinkkonen drygt två decennier senare lyfte fram krigslekens positiva betydelser i *Till små pojkars försvar* väckte han debatt i både Finland och Sverige. Hans bok kan emellertid ses som en del av den tyngdpunktsförskjutning som sker efter 1970- och 80-talens utpräglade rädsla för krig och våld i barnkulturen. (*Till små pojkars försvar*, övers. Martina von Essen, Stockholm: Forum, 1990.) Denna tyngdpunktsförskjutning i det nordiska debattklimatet kan till någon del förklaras av att hotet om verkligt krig klingade av i och med murens fall och det kalla krigets slut. När terrorbalansen mellan öst och väst eroderade upplevdes antagligen inte heller barnens

- krigslekar som lika farliga. För exempel på nya attityder, se exempelvis *Abrakadabra* 1996:2 och temanumret "Våldet i barnkulturen", *Opsis kalopsis* 2002:4.
40. Hammar 1967, s. 10.
 41. Lena Kjersén Edman, *Fotboll och frihet. Studier i Max Lundgrens författarskap*, Stockholm: Bonniers juniorförlag, 1987, s. 68.
 42. Gunilla Adin, "Hat är meningslöst", *Sydsvenska Dagbladet Snällposten* 1968.12.07; Lars-Olof Franzén, "Varför är det så ont om Alfredson?", *Dagens Nyheter* 1968.11.23.
 43. Elisabeth Genell Storm, "Problembarn, – och problem för barn?", *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 1968.12.14.
 44. Lorentz Larsson, "Lundgren, Max, Regnbågs-kriget", i *Skolbiblioteket* 1969:1, s. 28.
 45. Kjersén Edman 1987, s. 37.
 46. Max Lundgren, "Barnbokens stora problem", i *Skolbiblioteket* 1968:5, s. 187, kursiv i orig.
 47. Ibid.
 48. Gunilla Ambjörnsson ifrågasatte *Regnbågskriget* som engagerad handling och menade att den inte förmådde förklara varför det blir krig och vem som tjänar på det. "Nej, världen blir inte bra bara för att man har barnasinnat kvar", *Dagens Nyheter* 1969.10.31.
 49. Ibid. s. 185.
 50. Kjersén Edman 1987, s. 26f.
 51. Werner Aspenström, "Zebran och den amoraliska människan", i *40-tal* 1946:2. Återfinns även i förf:s *Vissa sidor och ovissa. Artiklar och essäer*, Stockholm: Bonniers, 1979, s. 163–172.
 52. Lundgren, *Regnbågskriget*, 1968, s. 44f.
 53. Lundqvist 1979, s. 50f.
 54. Se även Greta Bolin, "Barn i krig och fred", *Svenska Dagbladet* 1941.12.05
 55. Daniel C. Hallin, *The "Uncensored War". The Media and Vietnam*, New York: Oxford University Press, 1986, s. 105f.
 56. Lundgren, "Barnbokens stora problem", 1968, s. 186f.

SUMMARY

The Pedagogy of Violence. Children's Literature in Sweden at the End of the 1960's

This article argues that the Vietnam War had a massive impact on children's literature published in Sweden at the end of the 1960's. Numerous children's books portrayed the child as confronting the horrifying scenes from the Vietnam War through television news reports. These books indicate the need for a literature that in some way could explain the violence taking place in the surrounding world to small children. The examples provided in this article illustrate the scale of this impact but also the different ways in which authors dealt with the situation. The author's choice of aesthetic form and genre was deeply influenced by political as well as pedagogical concerns following new conceptions of child care and child development. The understanding of the connection between, on the one hand, violence and aggression and, on the other, children and play was inspired by psychodynamic theories that offered new impulses to the discussion about the function of children's literature. However, these conceptions of childhood, play and fantasy were to a considerable extent in conflict with not only the demand for a politically engaged and profoundly realistic literature but also the question of how much violence and darkness the young child could take in and deal with.

Keywords: children's literature, violence, play, pedagogy, Vietnam War, media, history of childhood

AFFEKT OG EFFEKT

August Strindbergs sensoriske skriftpraksis i *Inferno*

Blandt de mange måder, som August Strindbergs selvbiografiske roman *Inferno*¹ (1897) er moderne på, er den det sansemæssigt. Denne artikel kombinerer fænomenologisk orienterede nærlæsninger af udvalgte passager i romanen med tekstfilologiske overvejelser og kulturhistoriske kontekstualiseringer. Tesen er, at Strindberg i *Inferno* etablerer en skriftpraksis, der italesætter de sensoriske indtryk, som samtidskulturen afsætter. Denne praksis har flere mål: At tegne et portræt af det sansende subjekt og af kulturen, og at demonstrere, at forholdet mellem de to ikke har en absolut, men en relativistisk karakter.

Dette fokus på romanens sansemæssige aspekt som et æstetisk virkemiddel er nyt i forfatterskabets receptionshistorie. Ikke desto mindre har aspektet nogle perspektiver, hvis relevans rækker langt ud over dets grænser. I et erkendelsesmæssigt perspektiv demonstrerer *Inferno*, at sprog og sansning ikke står i et selvfølgelig modsætningsforhold til hinanden, som en lang tradition inden for vestlig tænkning har opfattet det. Og i et litteraturhistorisk perspektiv fokuserer Strindbergs roman vores opmærksomhed på kroppen, som generelt er blevet devalueret inden for modernismen.

METROPOLEN SOM EFFEKT

I første kapitel af *Inferno* bliver fortælleren indlagt på Hôpital Saint-Louis i Paris for at blive behandlet for den psoriasis, som han har udviklet under sine kemiske eksperimenter. Under sin indlæggelse begiver fortælleren sig en aften ud på en spadseretur i kvarteret Porte Saint-Martin, som han hurtigt fortaber sig i:

Är det djävulen som leder mig? – Jag slutar att läsa gatskyltar; går vilse, försöker vända om samma väg men återfinner den ej; ryggar tillbaka inför ett ofantligt skjul som stinker av rått kött, och ruttna grönsaker, i synnerhet surkål ...

Misstänkta figurer snudda förbi mig och slänga ur sig raa ord ... jag är rädd för det okända; viker av åt höger, viker av åt vänster, hamnar i en smutsig återvändsgränd som synes härbärgera sopor, laster och brott. Skökor spärra vägen för mig, gatpojkar hänskratta åt mig ...
[...]

Vae soli! Vem är det som gillar dessa försät för mig så fort jag lösgör mig från världen och människorna?²

Dette er et stykke metropollitteratur, en fremstilling af et kvarter i det tiende arrondissement domineret af de store banegårde Gare du Nord

og Gare de l'Est, på det fortalte tidspunkt, i 1895, som nu et industri- og arbejderkvarter med en stor population af immigranter. Som sådan placerer fremstillingen sig i en litterær tradition, der, for nu at begrænse os til netop dette parisiske kvarter, før den omfatter blandt andre Edmond og Jules Goncourts *Germinie Lacerteux* (1865) og Émile Zolas *l'Assomoir* (1877).

Samtidig er det en fremstilling, der er formet af en ambition om at formidle metropolen som effekt på et sansende subjekt. Denne ambition kommer for det første til udtryk igennem det fremstillede handlingsforløb, hvor fortælleren i bestræbelsen på at undgå de ubehageligheder, der i succession vokser ud af mørket og møder ham, vikler sig længere og længere ind i det labyrintiske kvarter indtil han havner i en blindgyde. Den kommer for det andet til udtryk i ekspliciteringen af, at han er "rädd för det okända", og de formuleringer, der underbygger dette udsagn: at han "ryggar" tilbage foran det "ofantlig[a] skjul", at de figurer, han møder, fremstår som "[m]isstänkta", og at han oplever blindgyden som hjemsted for såvel fysiske som moralske smudsigheder. Det er åbenlyst, at dette sansende subjekt ikke er en kønsmæssig neutral instans, men det er vigtigt at bemærke, at det snarere er omgivelsernes (de prostitueredes og gadedrengenes) ageren i forhold til fortælleren, der har en 'kønnende' funktion, end hans egne sansninger. Den angst, som beskrivelsen udtrykker, afviger for eksempel fra traditionelle maskulinitetsforestillinger.

Ambitionen om at formidle metropolen som effekt kommer for det tredje til udtryk igennem det multisensoriske aspekt af passagen, der ved at involvere synssansen, høresansen, lugtesansen og den taktile sans ("snudda") synes at stræbe efter en udtømmende fremstilling. Og den kommer endelig, og ikke mindst, til udtryk i tegnsætningen, først og fremmest de gentagne pausemarkeringer i form af tre

punktummer, som jeg ikke opfatter som aposiopeser, eftersom de ikke fremstår som afbrydelser af en syntaktisk sammenhæng, men som ikke-sproglige lakuner i passagen, der indikerer, hvordan effekten synker ind i fortælleren, og som tillader den at synke ind i læseren.

Verbet "synes", der bliver anvendt i beskrivelsen af blindgyden, pointerer fremstillingens subjektive perspektiv. Det problematiserer sansningernes almene gyldighed, men uden dermed at underminere deres effekt på fortælleren. Strindberg fremstiller både hvordan omverdenen slår ind i subjektet, og hvordan subjektet former omverdenen. Ofte er det vanskeligt at skelne mellem de to, som i den citerede passage, der er spændt ud imellem to udtryksmæssige ekstremer. På den ene side den idiosynkratiske fiksering på lugten af surkål, der, fordi den isoleres fra de øvrige sansninger ("i synnerhet"), fremstår som et egentligt omverdensgennebrud i passagen. På den anden side den forestilling, der artikuleres i passagens afsluttende spørgsmål, om at fortællerens oplevelser er resultatet af en målrettet intentionalitet fra en intervenerende magts side. Via den forvandles de tilsyneladende tilfældige og usammenhængende hændelser til et mønster, som fortælleren ikke kan tyde, men som han ikke desto mindre er overbevist om at være midtpunktet for.

Efter en kortfattet metodisk og en receptionshistorisk situering af min diskussion af *Inferno* i forfatterskabets receptionshistorie, begrundes jeg tesen om August Strindbergs sensoriske skriftpraksis via en sammenligning med *Ockulta dagboken*, den dagbog, som Strindberg førte i årene 1896 til 1908. Derefter belyser jeg praksissen i et erkendelsesmæssigt og kulturhistorisk perspektiv, før jeg analyserer hvilken funktion den har i forhold til romanens genremæssige implikationer. Afslutningsvist udpeger jeg nogle af de perspektiver, som min diskussion af *Inferno* har.

METODISKE OVERVEJELSER OG RECEPTIONSHISTORISK SITUERING

Min tilgang til *Inferno* har et interessefællesskab med den såkaldte kulturfænomenologi, som den formuleres af blandt andre kultur- og æstetikforskerne Steven Connor og David Trotter.³ Som navnet antyder, bestræber kulturfænomenologien sig på at forene på den ene side kulturanalysens forståelse af kulturelle produkter og praksisser som mediationer af diskurser, som den foretager Foucault-inspirerede, videnskabsarkæologiske analyser af, der har til formål at synliggøre de magtforhold som betinger dem, med, på den anden side, fænomenologiens bestræbelse på at artikulere den subjektive erfarings legemliggjorte og verdensvendte karakter.

Det er primært Maurice Merleau-Pontys version af fænomenologien, som han formulerer den i første del af hovedværket *Phénoménologie de la perception* (1945) og den tænkning, der udgår fra dette, jeg refererer til her. Merleau-Ponty adskiller sig fra sine forgængere og samtidige inden for bevægelsen såsom Husserl, Heidegger og Sartre ved som den første at tage udgangspunkt i kroppen i sin beskrivelse af, hvordan vi erfarer verden. Til grund for en objektiv, forstandsbaseret erfaring af verden og dens genstande ligger ifølge Merleau-Ponty en stum kropslig viden om såkaldte før-objektive fænomener, det vil sige tilsynkommende, mangetydige fænomener, som kroppen via sensoriet åbner sig for. En krop er ikke – eller ikke blot – noget vi har, men noget vi er, og som vi ikke kan sætte os ud over: ”kroppen er bæreren af væren-i-verden”.⁴

For Connor er kulturfænomenologiens primære mål at konkretisere kulturanalysens til tider abstrakte genstandsfelt og at investere de metodiske greb, som den gør brug af i dette felt, i højere grad end kulturanalysen traditionelt har gjort det:

Instead of readings of abstract structures, functions and dynamics, [cultural phenome-

nology] would be interested in substances, habits, organs, rituals, obsessions, pathologies, processes and patterns of feeling. [...] Above all, whatever interpreting and explication cultural phenomenology managed to pull off would be achieved by the manner in which it got amid a given subject or problem, not by the degree to which it got on top of it.⁵

Udsagnets medrevne fremstillingsform og definatoriske løshåndethed er karakteristisk for Connors version af kulturfænomenologien, der, måske præcis derfor, har opnået en stor popularitet inden for en række angloamerikanske forskningsfelter, som eksempel *Nineteenth Century Studies*.

Det er primært Hans-Göran Ekman, der har beskæftiget sig med det sensoriske aspekt af Strindbergs forfatterskab, og i overvejende grad i relation til kammerspillene, som Strindberg i 1907 skrev til Intima teatern. Ekmans tese er at disse korte dramaer demonstrerer en afvisning af sanserne og af det sensoriske: ”Some years into the new century he [Strindberg] would label the world experienced only with the senses the ’world of illusions’ (*villornas värld*). A desire to overcome such a material and deceptive world becomes a central feature of his production during the new century.”⁶

Men Ekman gør også rede for udviklingen i den sanseverden, som forfatterskabet præsenterer læserne for, frem til udgivelsen af kammerspillene. Han demonstrerer, hvordan den sensoriske affirmation af livet, som man finder i *Plaidoyer d'un fou* (1887–88) undergår en begyndende problematisering i *I havsbandet* (1890), hvor hovedpersonen Axel Borg forsøger at beskytte sig selv mod for stærke sensoriske indtryk, fordi han er overbevist om at de truer hans integritet. Fra dette tidspunkt i forfatterskabet kan man tillige iagttage en registrering af sansernes relativisme – at det perciperede afhænger af perceptionens betingelser – og en deraf følgende mistro til sanseapparatet.

Denne mistro kommer fuldt udfoldet til udtryk i essayet "Sensations détraquées" (1893), der italesætter, hvordan det sansende subjekts evne til at skelne mellem ydre og indre virkelighed begynder at erodere. Det er ifølge Ekman denne erosion, som *Ockulta dagboken* og infernoperiodens øvrige skrifter dokumenterer. Vendepunktet er Strindbergs møde med Emmanuel Swedenborg, der gør ham i stand til at negligere denne sansemæssige problematik, idet sansninger af såvel ydre og indre virkelighed i lyset af naturforskeren og teosoffens skrifter nu udlægges som tegn, der via analogi henviser til en anden verden. Med sin gennemgang leverer Ekman en glimrende forfatterskabshistorisk kontekstualisering af det sensoriske aspekt af en række værker. *Inferno* indtager dog en perifer plads i hans bog, ligesom min tilgang til Strindbergs roman, med sit fokus på æstetiske virkemidler og effekter, afviger fra Ekmans mere tematiske.

Det skal også nævnes, at Per Stounbjerg i sit arbejde med forfatterskabet har demonstreret en interesse for dets sensoriske aspekter, der primært indgår som element i hans diskussion af de modernitetserfaringer, det fremviser. Det gælder blandt andet for hans beskæftigelse med *Inferno*.⁷ Forfatterskabets sensoriske modernitet udgør et perspektiv på min diskussion af romanen, men denne er, med litteraturteoretikeren Tzvetan Todorovs termer, i højere grad orienteret mod en strukturel end en funktionel bestemmelse af Strindbergs værk.⁸

STRINDBERGS SENSORISKE SKRIFTPRAKSIS

I sin introduktion til en engelsk oversættelse af *Inferno* og et uddrag af *Ockulta dagboken* følger Mary Sandbach den opfordring Strindberg afslutter førstnævnte med,⁹ og foretager under overskriften "The Veracity of Inferno"¹⁰ en række sammenligninger af de to tekster. Hendes formål er at demonstrere, hvordan Strindbergs læsning af Emmanuel Swedenborgs skrifter i

foråret 1897 i *Inferno* fører til en række retrospektive forandringer af hans fortolkning og fremstilling af sine oplevelser de foregående år.

Et eksempel udgør beskrivelsen af en spadseretur ad den såkaldte Schluchtweg i den østrigske by Klam, hvor Strindberg opholdt sig i efteråret 1896. I *Ockulta dagboken* indledes beskrivelsen således: "Klam den 9e september 1896. Dimma. Gick till Schluchtweg som bevakas af två hundar. Der hängte ett smörjehorn på uthusets dörr; bredvid stod en qvast. Dernäst ett svinhus liknande ett Columbarium (Läs Dante)."¹¹ Jeg koncentrerer mig her om beskrivelsen af svinstien, der i *Inferno* lyder således:

Jag fortsätter på den fuktiga och mörka stigen, illa till mods; och en träbyggnad av ovanligt utseende får mig att stanna. Det är en avlång och låg lada med sex ugnsluckor ... Ugnar!

Goda Gudar var är jag då?

Bilden av Dantes helvete, kistorna med syndare som rödglödgas, spökar för mig – – och de sex ugnsluckorna!! Rides jag av maran? Nej, det är den anspråkslösa verkligheten! vilken röjer sig genom en hisklig stank, en flod av gytja och en kör av grymtningar som utgå från svinhuset.¹²

Sandbach adresserer først og fremmest de faktuelle forskelle mellem de to passager. I *Ockulta dagboken* har Strindberg illustreret beskrivelsen af svinstien med en tegning af en bygning med otte porte. Da han senere reviderede dagbogen stregede han to af portene ud, og tilføjede under tegningen kommentaren "6 = dåligt tal"; "dåligt" ifølge Sandbach forstået som ildevars-lende, til forskel fra det neutrale otte.¹³ Det er en interessant observation, der udgør et udsagn om, at *Inferno* er, hvad Sandbach benævner som en "dramatized interpretation of events."¹⁴ Men hvad der især er vigtigt at diskutere er, mener jeg, den specifikke effekt, Strindberg har skabt med revisionen, og de udtryksmæssige virkemidler, han har anvendt til det.

Passagen i *Inferno* fremstår i forhold til passagen i *Ockulta dagboken* som en realisering af et potentiale. Tågen, den snævre og mørke vej, de to hunde, hornet og kosten, og den danteske svinesti udgør individuelle sætstykker, der i *Inferno* forenes i en mareridtsvision. Det, der så at sige sætter denne vision i bevægelse, er fremstillingen af oplevelserne som effekt på et sansende subjekt. Virkemidlerne er i bemærkelsesværdig grad de samme som dem, der karakteriserer passagen om fortællerens vildfarelse i Porte Saint-Martin: For det første ekspliciteringen af effekten i udsagnet om, at fortælleren føler sig ”illa till mods” og den hastige eskalering af dette ubehag i de efterfølgende udsagn til en skrækslagen tilstand, der artikuleres via en retorik, som trækker på den gotiske litterære tradition. For det andet det multisensoriske aspekt af passagen, der stræber mod en udtømmende formidling. Og for det tredje tegnsætningen i passagen. I tillæg til pausemarkeringerne i form af punktummer eller tankestreger, der her anvendes med den samme, ’indsynkende’ effekt som i Porte Saint-Martin-passagen, artikuleres fortællerens sindsoprevethed igennem den rundhændede brug af udråbs- og spørgsmålstegn.¹⁵ Udråbstegnene formidler styrken af det indtryk, oplevelserne gør på fortælleren; spørgsmålstegnene hans manglende evne til at forstå indtrykkene. Relationen mellem udråb og spørgsmål er gensidigt forstærkende. Fordi det ikke lykkes for fortælleren at etablere en overordnet forståelsesramme for dem, bevarer indtrykkene deres styrke. Selv spændingen mellem en subjektinvaliderende omverden og det omverdensformende subjekt genfinder man for det fjerde også i denne passage. Førstnævnte kommer til udtryk i registreringerne af den ”hisklig[a] stank”, ”flod av gyttja” og ”kör av grymtningar”, der indikerer at omverdenen netop ikke er ”anspråklös”, men at den lægger fuldt beslag på fortællerens sanser. Sidstnævnte i selve fortællerens ’oversættelse’ af Klams omgivelser til ”Bildn av Dantes helvete”.

Via fremstillingen af oplevelserne som effekt på et sansende subjekt formår Strindberg at gøre dem nærværende over for læseren. Om der er tale om en bevidst æstetisk strategi eller ej er i denne kontekst ikke et spørgsmål af principiel vigtighed, men to forhold kunne vidne om det: Dels at det først er ved transformationen af dagbog til romanværk, at fremstillingen af sensoriske indtryk tilføjes. Dels at de udtryksmæssige virkemidler, Strindberg anvender sig af i denne fremstilling, gentages igennem *Inferno*.¹⁶

ERKENDELSESMÆSSIGE OG KULTURHISTORISKE IMPLIKATIONER

Strindbergs sensoriske skriftpraksis er interessant i et erkendelsesmæssigt perspektiv, fordi den minder os om, at sprog og sansning ikke nødvendigvis står i et oppositionelt forhold til hinanden. Et synspunkt, der inden for den vestlige kultur oprindeligt blev forfægtet med Descartes’ *cogito*, og som senere igen og igen er blevet stadfæstet – fra begge sider af forholdet, vel at mærke.

Antropologen David Howes tager for eksempel udgangspunkt i denne modstilling, når han formulerer den interesse for sanserne, som han aktuelt mener at spore inden for humaniora og samfundsvidenskabernes, som en decideret revolution imod den såkaldte ’sprog-lige vending’, der igennem det 19. århundrede har opnået en tiltagende dominans inden for først filosofi, og siden øvrige discipliner, ved at formulere traditionelle erkendelsesteoretiske problemstillinger som sproglige problemer: ”Once the encompassing grip of ’the science of signs’ (modeled on linguistics) is broken, we are brought – perhaps with a gasp of surprise or recoil of disgust – into the realm of the senses. [...] ’The limits of my language are not the limits of my world’.”¹⁷ Til forskel fra denne forestilling om sensorisk umiddelbarhed *versus* sproglig distancering bliver sanserne hos Strindberg bragt til live igennem skriften,

ligesom det i høj grad er de sensoriske indtryk, der giver liv til skriften, som det fremgår af sammenligningen mellem *Ockulta dagbogen* og *Inferno* ovenfor.

I et kulturhistorisk perspektiv er Strindbergs sensoriske skriftpraksis interessant, fordi den udgør et bidrag til, hvad Per Stounbjerg benævner som "modernitetens ændrede fænomenologi".¹⁸ En fremstilling af denne fænomenologi finder man hos sociologen Henri Lefebvre, der beskriver, hvordan "the referentials [som tid, rum og subjekt] broke down one after another under the influence of various pressures (science, technology and social changes)" omkring år 1900.¹⁹ Muligheden for eksempelvis at bevæge sig med en hidtil ukendt hastighed forandrede opfattelsen af konturer og af bevægelse, og det oppositionelle forhold mellem uafhængige absolutter såsom stilstand og mobilitet relativiseredes.

Ifølge Lefebvre forandrede de nye krav der blev stillet til sensoriet de enkelte sansers egenskaber, såvel som forholdet imellem dem. Mens synssansen tidligere havde orienteret sig mod visuelle impulser, og høresansen mod auditive impulser, tilegnede sanserne sig nu en evne til at 'oversætte' andre impulser, "so that they signify each other reciprocally":²⁰ Mennesket blev bedre til at høre med øjnene og se med ørerne. Således undergik sensoriet en udvikling fra umiddelbarhed til abstraktion. Det blev teoretisk. Denne udvikling indvarslede et brud mellem konventionel og specialiseret sanseoplevelse. Sensoriske principper, der af både menigmand og lærd var blevet anset for at være permanente, universelle og absolutte, begyndte at desintegrere.

Strindberg bidrog til denne desintegration. Det er måske tydeligst i essayet "Sensations détraquées", som jeg har omtalt ovenfor. Men også *Inferno* opviser en lang række italesættelser af sansernes relativisme. Verbet "synes" i Porte Saint-Martin-passagen, som jeg diskuterede ovenfor, udgør en af de diskrete. Mere spekta-

kulære eksempler finder man i fremstillingen af fortællerens sensoriske følsomhed i det afsnit i romanen, der præsenteres under overskriften "Uddrag ur min dagbok år 1896.": "Quai Voltaire gungar under mina fötter, vilket förvånar mig fastän jag väl vet att Carrouselbron oscillerar under vagnarnes tyngd. Men nu denna morgon fortsätter rörelsen på Tuileriesgården och ända fram till avenue de l'Opéra."²¹ Fordi man som læser er henvist til en synsvinkel, der fremstår som ekstrem og måske endda labil, begynder ikke blot Paris, men hele *Infernos* univers at gynte under fødderne på én.

Det er en følgevirkning af Strindbergs sensoriske skriftpraksis. En praksis, der ved at kommunikere sansernes relativisme, bidrager til at placere hans roman og ham selv som utvetydigt moderne. Beskrivelsen af den oscillerende by konkluderes af en erklæring, der vender opmærksomheden mod det sansende subjekt: "Helt visst skakar alltid en stad något, men för att märka det måste man ha förfinade nerver."²² Det overfølsomme og raffinerede var på dette tidspunkt et adelsmærke på kunstneren. Blandt andet den indflydelsesrige danske litteraturkritiker Georg Brandes formulerede denne forestilling. I femte bind af hans *Hovedstrømninger i det 19. Aarhundredes Litteratur. Den romantiske Skole i Frankrig* (1882), skriver han om forfattergerningen:

Allerede selve Arbejdets Art tiltænder Mange; et Arbejd, som efter sin Natur ikke kender nogen Søndag; som brænder Nervesystemet op [...] – et Arbejd af rent aandelig Art, som forfiner og modtageliggor den Arbejdendes Sanse- og Følelsesliv langt ud over Omgivelsernes, og som dog indlemmer ham i disse Omgivelser, bundet af de samme Regler og Vedtægter som de Andre. Deraf hos Mange en Tørst efter Liv, efter rige og fine Indtryk, som ikke læskes, som fortærer Brystet eller Marven, og som Verden da kalder Svindsot, Tæring eller Galskab.²³

Brandes' ræsonnement er i sig selv raffineret: Den kreative proces kan kun lykkes, såfremt den uophørligt udvikler forfatterens sensibilitet. Den hensætter hans sanser i et permanent forhøjet alarmberedskab, som, fordi det ikke finder resonans i de prosaiske omgivelser, slår tilbage som en art overgang i sensoriet, der udvikler sig til enten fysisk eller åndelig sygdom. Dette patologiske aspekt diskuterer jeg senere i artiklen i relation til *Inferno*.

ET SENSORISK INFERNO

Det er først og fremmest fortællerens oplevelse af over en periode på to år at være hjemløst af en endeløs række af uforståelige hændelser eller sammensværgelser, som Strindberg i *Inferno* formidler via fremstillingen af de sensoriske indtryk, omverdenen afsætter. Oplevelsen antager forskellige former, hvoraf den mest markante måske er de elektriske angreb, som fortælleren gentagne gange udsættes for, og som driver ham på flugt fra Paris til Ystad og siden til Klam i Østrig. Da angrebene en nat udebliver, beskrives det, hvordan han udfordrer de ukendte såkaldte ”magter”, som han mener stræber ham efter livet, ved at åbne vinduet, tændte stearinlys og blotte brystet:

– Här har ni mig, era dårar!

Då förnam jag liksom en elektrisk ström, i början svag. Jag ser på kompassen som jag anordnat som indikator, men den ger inget tecken på utslag, följaktligen ingen elektricitet.

Emellertid, spänningen tilltar, mitt hjärta slår häftigt; jag gör motstånd, men liksom av en blixtnedslag min kropp med ett fluidum som kväver mig och sugar ut hjärtat ...

Jag störtade nedför trapporna för att komma till salongen på nedra botten, där man hade ställt en provisorisk bädd åt mig i händelse av behov.²⁴

På trods af at fortælleren i et senere kapitel hævder, at Swedenborg leverer en præcis beskrivelse

af denne oplevelse i sin *Arcana Coelestia*, forfattet i årene 1749–56, må man konstatere, at magterne opfører sig bemærkelsesværdigt moderne. Også denne scene må læses som udtryk for en bestræbelse fra Strindbergs side om at fremstille sin samtids kultur. Kulturhistorikeren Gustaf Asendorf kontekstualiserer således fortællerens oplevelse i elektricitetens indtog i arbejds- og hverdagslivet i 1880'erne og 1890'erne. Dette nye, elektrificerede verdensbillede filtrerer Strindberg så at sige igennem fremstillingen af hvad man med litteratur- og medicinshistorikeren Jean Starobinski kan benævne som fortællerens ”coenasthesis” eller ”kropsfølelse” – det vil sige den mentale registrering af den egne krops tilstand.²⁵ På denne måde forenes i *Inferno* det perciperende subjekts perspektiv, som fænomenologien som omtalt ovenfor antager, og fortolkningsfællesskabets perspektiv, som kulturanalysen antager.

Passagen er et godt udgangspunkt for en analyse af den sensoriske skriftpraksis' funktion i *Inferno*. Det synspunkt, der vil være dirigerende for analysen, er konstruktiv. Jeg mener at Strindberg via formidlingen af de sensoriske indtryk, som omverdenen afsætter, skaber sammenhæng i et værk, der i vidt omfang er præget af indre modsætninger. Disse modsætninger kommer ikke mindst til udtryk i romanens forhold til de genrer, den aktiverer, og det indbyrdes forhold genrerne imellem. Jeg begrænser diskussionen til de tre genrer, som jeg opfatter som de mest pertinente, nemlig selvbiografien, det religiøse omvendelsesskrift og patografien. Mens de to førstnævnte er velbelyste i *Infernos* receptionshistorie, er romanen ikke tidligere blevet læst som patografi sådan som jeg her foreslår at gøre det.²⁶ Derfor vil jeg først uddybe denne læsemulighed.

INFERNO SOM PATOGRAFI

Patografien forstår jeg med *medical humanities*-forskeren Anne Hunsaker Hawkins, der er en af genrens initiale teoretikere, som en autobiogra-

fisk eller biografisk fremstilling af et sygdomsforløb fra udbrud til ophør i form af helbredelse eller død.²⁷ Sygdom er nærværende som tematik og som retorik igennem *Inferno* fra start til slut, men første gang det antydes, at fortællerens hjem søgelsesoplevelser kan være symptom²⁸ på at han lider af en mental sygdom, er i starten af kapitel VII, hvor han hævder, at: "[d]et lugn som inträtt efter min flykt bevisar för mig att det icke är någon sjukdom som angripit mig, och att jag varit förföljd av fiender."²⁹

Forsikringen refererer til hans ophold på Hotel Orfila i Paris, hvor de elektriske angreb tager deres begyndelse og hvor hans registrering af mystiske sammenbrud forøges voldsomt. At fortælleren alligevel ikke afviser, at der kan være tale om et sygdomsforløb, fremgår af *Infernos* afsluttende kapitler, hvor han flere gange eksplicit erklærer, at han er helbredt. Med henvisning til beretningen om Jakob, der brydes med Gud og vinder fra *Første Mosebog*, erklærer han over for en af sine unge venner i Lund: "[J]ag har brottats kropp mot kropp med den osynliga och jag har till slut fått tillbaka min sömn och återvunnit hälsan."³⁰

Patografien har selvhjælpskonnotationer. Målet for fremstillingen af sygdomsforløbet er ifølge Hawkins terapeutisk, nemlig at bemestre den kaotiske effekt, som det har på den syge og vedkommendes omgivelser. En anden af genre ns fremtrædende teoretikere, sociologen Arthur W. Frank, fremhæver patografiens performative aspekt, idet han forstår den som en processuel fremskrivning af en subjektrolle, der er i stand til at inkorporere sygdommen.³¹ Hvis det på denne baggrund virker provokatorisk at relatere et så æstetisk nyskabende litterært værk som *Inferno* til patografigenren, må jeg henvise til den position, som fortælleren i romanens slutning indtager over for sine omgivelser og over for læserne, nemlig den restitueredes, der vil dele sine erfaringer: "Mitt livs ekvation blir då: ett avskräckande exempel att tjäna andra till bättring".³²

Inferno har siden den udkom været genstand for læsninger, der betragter romanen som et vidnesbyrd om at Strindberg var syg, da han skrev den. På baggrund af deres læsning af romanen er Strindberg af psykiatere på skift blevet diagnosticeret som maniodepressiv, som psykotisk, eller som ramt af en midlertidig paranoid psykose af henholdsvis psykogen (konstitutionel) eller eksogen natur (fremkaldt af ydre påvirkninger). Også nogle litteraturkritikere har haft diagnosticeringen af *Infernos* forfatter som deres mål. Johan Cullberg karakteriserer Strindberg som en narcissistisk personlighed med et grandios selv billede, men tager i øvrigt afstand fra en rigid differentiering mellem mental helse og sygdom.³³ Enten er disse læsninger med Louis Althusser s ord symptomale, idet de bestræber sig på at afsløre den psykiske abnormalitet, som de mener at finde latente spor på i *Inferno*, eller også behandler de slet og ret romanen som et casestudium.³⁴

Til forskel fra disse læsninger forlades spørgsmålet om Strindbergs eventuelle sygdom i min forståelse af *Inferno* som patografi definitivt til fordel for en undersøgelse af, med hvilke virkemidler og hvilken tekstuel effekt, sygdom fremstilles i romanen. Både Hawkins' og Franks forståelser af patografien fokuserer på det skrivende eller det beskrevne subjekt. Fra læserens synsvinkel kan man i tillæg hertil, mener jeg, fremhæve genre ns evne til at gøre sygdomsoplevelsen nærværende for læseren. Uanset hvordan man definerer patografiens mål, er det vigtige i denne kontekst at påpege, at der er tale om virkemidler og effekter.

GENSIDIGT UDELUKKENDE GENREMULIGHEDER

Selvbiografien, det religiøse omvendelsesskrift og patografien forholder sig parvis til hinanden som gensidigt udelukkende genremuligheder. På den ene side er selvbiografiens apoteose af subjektet, der er et af genre ns funderende ka-

rakteristika, uforeneligt med den position, som dette subjekt tilskrives i omvendelsesskriftet som et eksempel underlagt en overindividuel orden, der åbenbares i det fortalte forløb. Både Olsson og Stounbjerg redegør overbevisende for dette modsætningsforhold.³⁵ På den anden side er den religiøse forklaringsramme, som omvendelsesskriftet indskriver fortællerens oplevelser af at være hjem søgt i, uforeneligt med patografiens fortolkning af disse oplevelser som sygdomssymptomer. Enten gennemgår fortælleren en opdragelsesproces, iscenesat af "magterne", eller også lider han af hallucinationer, der tiltager i styrke.

Selv hvis man betragter dem isoleret, fremstår de tre genremuligheder ikke modsigelsesfri. Med hensyn til den selvbiografiske læsemulighed etableres der flere gange i *Inferno* hvad litteraturteoretikeren Philippe Lejeune benævner som en "autobiografisk pagt" om identitet mellem forfatter, fortæller og hovedperson,³⁶ og med størst autoritet i epilogens afsluttende sætning, som jeg har citeret i note 9. Det er, som Sandbach demonstrerer, et udsagn, der forholder sig temmelig frit til det faktiske forhold mellem *Inferno* og *Ockulta dagboken*. Også eksplicit modsiges den autobiografiske pagt i førstnævnte. Når fortælleren for eksempel omtaler sine evner til "att kunna omsmälta till poesi de mest alldagliga och naturliga händelser",³⁷ indgyder det læseren en vis skepsis angående troværdigheden af disse hændelser i *Inferno*.

Med hensyn til omvendelsesskriftet som læsemulighed undermineres styrken af den religiøse omvendelse, som *Inferno* fremskriver, af romanens komposition. Efter i kapitel XIV – der bærer den sigende titel "Återlösaren" – at have præsenteret det Swedenborg'ske begreb "ödeläggelse" som nøgle til en forståelse af og udfrielse fra de infernalske oplevelser, der har domineret fortællerens liv igennem det meste af det fortalte forløb, geninstalleres i de efterfølgende to kapitler og i romanens epilog den

tvivl, som han tidligere har udnævnt til kernen i sit helvede. Det triumferende "Numen adest! Gud vill ha er!",³⁸ der konkluderer kapitel XIV, afløses i det efterfølgende kapitel af forundring over guddommelig galgenhumor og rådvild oprørstrang: "Jag söker Gud och jag finner djävulen! Det är vad som har hänt mig."³⁹

I ligeså høj grad anfægtes den patografiske læsemulighed. *Inferno* forholder sig konsekvent ambivalent til spørgsmålet om, hvorvidt den overhovedet beskriver et sygdomsforløb. Fremstillingen af det elektriske overgreb, citeret ovenfor, efterfølges af fortællerens refleksioner over hvad der kan have forårsaget det. Spørgsmålet om sygdom manes straks i jorden: "Kan det vara [...] [e]n sjukdom som framkallats på nytt av min rädsla för tvåslaget? Nej, eftersom modet ej svek mig då jag trotsade angreppen."⁴⁰ Men blot for straks påny at fremkaldes i den passage, der følger direkte efter: "Själångesten tar överhanden, och den paniska skrällen för allt och intet får makt med mig, så att jag flyr från rum till rum och slutar min flykt ute på balkongen där jag stannar hopkrupen."⁴¹ Formuleringen "för allt och intet" indikerer, at der er tale om en sygdom; at det er fra sig selv fortælleren flygter, og i sit eget sinds blindgyder, han farer vild.

Med introduktionen af ødelæggelsesbegrebet i *Inferno* undergår det patografiske forløb en parallelforskydning. I lyset af dette begreb genfortolkes de hjem søgelsesoplevelser, der tidligere i romanen er blevet fremstillet som mulige sygdomssymptomer, som remedier i et terapeutisk forløb foranstaltet af magterne, en ranselsesproces,⁴² der skal helbrede fortælleren for det, han nu forstår som den egentlige sygdom, nemlig hans lastefulde livsførsel. Men på trods af at sygdomsforestillingen annulleres, omgives hjem søgelsesoplevelserne stadig af en patologisk retorik. Romanens afsluttende kapitler fremmaner således en epidemisk vision af fortællerens omgivelser i Lund: "Fallen av sömnlöshet öka, nervkriserna mångfaldigas,

osynliga uppenbarelser ha blivit vanliga, det sker verkliga under.”⁴³

Som det er tilfældet i forhold til autobiografien og til det religiøse omvendelsesskrift er der altså en voldsom turbulens i *Infernos* aktivering af den patografiske genre. Det er utvivlsomt blandt andet denne turbulens, der har ført kritikere til at udnævne romanen til et betydeligt værk i den tidlige, internationale modernisme, jævnfør denne karakteristik af Strindberg fra Johannes Jørgensens avancerede førstelæsning af *Inferno* fra 1898: ”[H]an [har] i *Løbet* af en lille Menneskealder hævdet en Række af de mest forskellige, indbyrdes mest modstridende Standpunkter, men ingen har taget ham det ilde op, fordi alle forstod, at denne evige Skiften var Udslaget af selve hans Forfatteroriginalitet.”⁴⁴

DEN SENSORISKE SKRIFTPRAKSIS’ FUNKTION

Strindbergs fremstilling af sensoriske indtryk har en central funktion i forhold til alle tre genremuligheder. Indtrykkene må forstås som forårsaget enten af eksterne impulser i form af ”magterne”, eller af interne impulser i form af sygdom, der får magt over fortælleren, som det udtrykkes i beskrivelsen af ”den paniska skræcken för allt och intet”, citeret ovenfor. Det er således i og med fremstillingen af indtrykkene, at de uforenelige fremstillinger af fortællerens omvendelse og om hans sygdomsforløb legemliggøres og bliver konkrete og nærværende for læseren.

Men netop fremstillingernes nærvær opløser, mener jeg, også uforeneligheden mellem de to genremuligheder, idet det så at sige tilsidesætter sin egen referentialitet. Om de opdragende magter eksisterer eller ej, og om fortælleren er syg eller ej, bliver sekundære, teoretiske spørgsmål i forhold til den særdeles virkelige sensoriske effekt, som oplevelsen af dem har på ham. Fortælleren stiller nok disse spørgsmål igennem hele *Inferno*, men han finder vel

at mærke ikke svar på dem. Og som jeg var inde på i forbindelse med diskussionen af den høje frekvens af udråbs- og spørgsmålstegn i romanen, står uafgørligheden i et gensidigt forstærkende forhold til effekten af oplevelserne. Som det fremgår af de passager, jeg har citeret, er det denne effekt, der bevæger handlingen i *Inferno*, og som romanen først og fremmest kommunikerer. At det måske også er den, som det er Strindbergs *ærinde* at kommunikere, kan de lakoniske fremstillinger af de tilsvarende oplevelser i *Ockulta dagboken* tyde på.

De sensoriske indtryk kommunikerer magternes eller sygdommens effekt på et sansende subjekt, og fremstillingen af dem er privilegerede udtryk for subjektiviteten i *Inferno*. Som sådan bliver de tillige forudsætning for læsningen af romanen som selvbiografisk tekst. Registeringen af det manglende udslag på den indikator, som fortælleren har anordnet til at måle elektriske angreb har, som Stounbjerg anfører, en parodisk effekt rettet mod den moderne naturvidenskab,⁴⁵ men det er nok så vigtigt at bemærke, at scenen pointerer, at det er den subjektive oplevelse af virkeligheden, der besidder værdi. I oppositioneringen til den vinder, snarere end mister den efterfølgende beskrivelse af denne oplevelse autenticitet. Den subjektivitet, som fremstillingen af indtrykkene er udtryk for, er imidlertid af en anonymiseret, kropslig karakter, som jeg vil forsøge at tilnærme mig med inddragelse af filosofen Gilles Deleuzes vitalismerefleksioner.

Til forskel fra den filosofiske og kulturelle bevægelse fra slutningen af det 19. og begyndelsen af det 20. århundrede, der hyldede livet selv som det vitale princip, som den mente gennemtrænger alt levende, indebærer Deleuzes vitalisme en konception af liv som en upersonlig, ikke-organisk kraft. Han skelner mellem subjektets specifikke liv og *et* livs neutralitet, mellem hvad han benævner som individualiteter og singulariteter.

For at belyse denne distinktion, henviser

Deleuze til Charles Dickens' sidste fuldendte roman *Our Mutual Friend* (1864–65). En af romanens karakterer er den opportunistiske slyngel Roger 'Rogue' Riderhood, der er afskyet af alle. På et tidspunkt er han ved at drukne i Themsen, men bliver reddet og genoplivet. Dickens skriver: "No one has the least regard for the man; [...] but the spark of life within him is curiously separable from himself now, and they have a deep interest in it, probably because it *is* life, and they are living and must die."⁴⁶ Riderhoods redningsmænd vogter nidkært over det mindste livstegn fra ham – "Did that eyelid tremble? [...] Did that nostril twitch?"⁴⁷ – men da han virkelig begynder at komme sig, vokser deres aversion imod ham igen. For Deleuze udtrykker scenen, hvordan "[i]ndividets liv har vejet pladsen for et upersonligt, men ikke desto mindre enestående liv, som forløser en ren begivenhed frigjort fra det indre og ydre livs tilfældigheder..."⁴⁸ Før han kommer til sit eget tvivlsomme selv, inkarnerer Dickens' slyngel momentant et singulært segment af liv.

Det er, vil jeg hævde, på tilsvarende vis i højere grad singularitet end individualitet, fremstillingen af sensoriske indtryk i *Inferno* er udtryk for. Det nærvær som den skaber i forhold til læseren, tilsidesætter ikke blot spørgsmålet om, hvad der forårsager indtrykkene, som diskuteres ovenfor. Via dette nærvær forskydes også fortælleren, og, fra en selvbiografisk læsnings synspunkt, Strindberg, i baggrunden til fordel for den tilstand, han befinder sig i. Dette forhold forstærkes af at denne tilstand, i form af blandt andet de indtryk som de elektriske angreb fremkalder, fremstilles med få variationer gentagne gange i romanen. Som det er tilfældet i *Our Mutual Friend*, synliggøres livet selv, når det er truet. Det er det igennem store dele af *Inferno*.

Mange af de relationer, som fortælleren i romanen indgår i, er sammenlignelige med den, som Dickens beskriver, nemlig mellem

rekonvalescenten og hans plejere. Et åbenlyst eksempel er fortællerens forhold til den nonne, der i kapitel I tager sig af ham på Hôpital Saint-Louis: "Man klär på mig, klär av mig, vårdar mig som ett barn, och nunnan fattar tillgivenhet för mig, behandlar mig som ett småbarn och kallar mig 'mitt barn', under det att jag liksom alla de andra benämner henne: 'min mor'."⁴⁹ Netop det endnu ikke-individualiserede spædbarn inkarnerer for Deleuze singulært liv. Ikke blot genererer *Inferno* en vision af livet selv på bekostning af fortællerens eller Strindbergs liv over for læseren, romanen repræsenterer også denne accentforskydning gennem denne om-døbning af fortælleren til "mitt barn".

Fremstillingen af sensoriske indtryk i *Inferno* udgør altså knudepunkter, der forbinder nogle af de markante, men indbyrdes modstridende genremuligheder, som romanen aktiverer i form af selvbiografien, det religiøse omvendelseskraft og patografien. Det nærvær, som fremstillingen skaber til læseren, nedtoner de enkelte genrers karakteristika og nivellerer forskellene mellem dem. Derved modvirker det de indre modsætninger, der præger *Inferno*.

KONKLUDERENDE BEMÆRKNINGER

Et relevant teoretisk perspektiv på denne læsning af Strindbergs sensoriske skriftpraksis i *Inferno* kunne være litteraturteoretikeren Hans Ulrich Gumbrechts skelnen mellem den æstetiske oplevelses nærvær- og betydningseffekter. Gumbrecht protesterer mod, hvad han opfatter som den dominerende tendens inden for de kunst- og kulturvidenskabelige fag til at fokusere på den æstetiske oplevelses betydning, via deres privilegering af en hermeneutisk tilgang til kunstværker. Han plæderer alternativt for en større sensibilitet over for det umiddelbare, sensoriske nærvær, som oplevelsen af disse værker producerer. Eller mere præcist plæderer han for en koncipering af den æstetiske oplevelse, der ikke systematisk negligerer, hvad han benævner som dens nærværseffekter, men

forstår oplevelsen som specifik, netop fordi den tillader os at opholde os i spændingsfeltet mellem nærværs- og betydningseffekter. For det er, pointerer Gumbrecht, "extremely difficult – if not impossible – for us not to 'read', not to try and attribute meaning."⁵⁰

På en tilsvarende måde forholder min læsning sig såvel til *Infernos* betydningslag, hvad enten disse nu formuleres i en selvbiografisk, en religiøs eller en patografisk kontekst, som til dens 'overflade' i form af det nærvær, som fremstillingen af sensoriske indtryk i romanen genererer, og den effekt, det har på læseroplevelsen af den. Således opløser denne læsning det oppositionelle forhold mellem kulturanalysens fokusering på fortolkning og fænomenologiens fokusering på perception, som jeg nævnte ovenfor.

Min påpegning af, at nærværet modvirker de indre modsætninger, der præger romanen, griber ikke forstyrrende ind i den litteraturhistoriske forståelse af *Inferno* som et betydeligt (proto)modernistisk værk. Dertil er turbulensen for dominerende. Men den åbner for nye perspektiver på denne forståelse. Nærværet produceres via kroppen. En krop, som modernismen, eller snarere modernismekritikken, generelt har devalueret. Det er naturligvis en urimeligt generaliserende påstand, som jeg

blot vil underbygge med en enkelt reference her. I deres autoritative antologi *Modernism. A Guide to European Literature 1890–1930* nævner Ray Bradbury og James McFarlane Strindbergs infernokrise – som den er tilgængelig for os via hans roman *Inferno* og øvrige skrifter, formoder jeg – som en af de symbolske begivenheder, der tentativt kan udråbes til den internationale modernismes startskud.

I antologien indgår blandt andet et essay med titlen "The Mind of Modernism", hvori McFarlane udnævner kravet til sindet om at spænde over gensidigt ekskluderende positioner til selve "the defining characteristic of Modernism".⁵¹ Hvad jeg finder interessant er at McFarlane, når han uddyber diskussionen af det modernistiske sind, henfalder til somatiske metaforer: "Poetry became an 'intolerable wrestle with words and meanings', a hauling and straining, a racking of the mind's power of comprehension."⁵² Hvor er "The Body of Modernism"? Den er, synes det, altid allerede tilstede, idet kroppens processer og funktioner strukturerer den måde vi reflekterer og italesætter andre emner på. Det gælder ikke mindst i August Strindbergs *Inferno*, der skaber et sensorisk nærvær, som gør romanen til et oplagt historisk udgangspunkt for udforskningen af den modernistiske krop.

1. Jeg anvender denne betegnelse vel vidende at *Inferno* genremæssigt er en uhyre kompleks tekst – et forhold som jeg diskuterer eksplicit i artiklen.
2. August Strindberg, *Inferno*, i Ann-Charlotte Gavel Adams (red.), *Samlade verk*, 37, Stockholm: Norstedts, 1994, s. 27. Forfatterens fremhævning.
3. Se Steven Connor, "CP, or a Few Don'ts by a Cultural Phenomenologist", i *Parallax* 1999:2 og David Trotter, *Cooking with Mud. The Idea of Mess in Nineteenth-Century*, Oxford: Oxford

- University Press, 2000, især "Introduction", s. 1–32.
4. Maurice Merleau-Ponty, *Kroppens fænomenologi*, Frederiksberg: Det lille Forlag, 1994, s. 20.
5. Connor 1999, s. 18.
6. Hans-Göran Ekman, *Strindberg and the Five Senses. Studies in Strindberg's Chamber Plays*, London/New Brunswick: The Athlone Press, 2000, s. 1.
7. Per Stounbjerg, *Uro og urenhed. Studier i Strindbergs selvbiografiske prosa*, Århus: Aarhus Universitetsforlag, 2005, s. 288–89.

8. En strukturel bestemmelse beskæftiger sig med litteraturen som en konstellation af immanente karakteristika, mens en funktionel bestemmelse beskæftiger sig med den som et virke i en tekstekstern kontekst, jf. Tzvetan Todorov, "The Notion of Literature", i *New Literary History* 1973:1.
9. "Den läsare som tror sig veta att denna bok är en dikt, inbjudes att se min dagbok som jag fört dag efter dag sedan 1895, och varav detta endast är ett utvidgat, och ordnat utdrag." (Strindberg 1994, s. 317.)
10. Mary Sandbach, "Introduction", i August Strindberg, *Inferno and From an Occult Diary*, overs. Mary Sandbach, Hamondsworth: Penguin Books, 1979, s. 58.
11. August Strindberg, *Ockulta dagboken*, Stockholm: Gidlunds, 1977, upag. Et "Columbarium" er en urnehal.
12. Strindberg 1994, s. 207.
13. Sandbach 1979, s. 60.
14. *Ibid.*, s. 64.
15. De overtager dermed til en vis grad den effekt, som aposiopesen almindeligvis tilskrives, som overvældelsens, vildredens og det udsigeliges figur, jf. Dan Ringgaard, *Digt og rytme*, Århus: Aarhus Universitetsforlag, 2001.
16. Uden at drage denne konklusion leverer Ekman flere eksempler fra både *Inferno* og øvrige af Strindbergs tekster, der underbygger denne pointe. Se Ekman, s. 17 og s. 37–38.
17. David Holmes, "Introduction", i David Holmes (red.), *Empire of the Senses. The Sensual Culture Reader*, Oxford/New York: Berg, 2005, s. 1. Forfatterens fremhævninng. Det indlejrede citat er en negering af Ludwig Wittgensteins udsagn fra *Tractatus Logico-Philosophicus*.
18. Stounbjerg 2005, s. 288.
19. Henri Lefebvre, *Everyday Life in the Modern World*, New York: Harper TorchBooks, 1971, s. 112.
20. *Ibid.*, 113.
21. Strindberg 1994, s. 113.
22. *Ibid.*
23. Georg Brandes, *Samlede Skrifter*, bd. VI, København: Gyldendal, 1900, s. 322.
24. Strindberg 1994, s. 157.
25. Jean Starobinski, *Fra kroppsfolelsens historie*, overs. Trond Berg Eriksen, Oslo: Cappelen, 1992. Starobinski tilbagedaterer begrebet til Descartes' afhandling *Les passions de l'âme* (1649), hvori Descartes inddeler målene for sansernes virksomhed i tre kategorier: omverdenen, bevidstheden og kroppen. Til sidstnævnte kategori hører sult, tørst og andre former for "naturlige begjær" (Starobinski, s. 7).
26. Det autobiografiske aspekt af *Inferno* bliver adresseret af blandt andre Michael Robinson i *Strindberg and Autobiography. Writing and Reading a Life*, Norwich: Norvik Press, 1986 og af Per Stounbjerg i Stounbjerg 2005. *Inferno* bliver diskuteret som omvendelseskraft af blandt andre Inger Littberger i "Strindbergs *Inferno* som omvændelsesroman", i Lars Elleström et al. (red.), *Vem skall jag fråga? Om litteratur och livsåskådning. Festskrift till Elisabeth Stenborg 25/6 2001*, Växjö: Växjö University Press, s. 46–59 og af Ulf Olsson i *Levande död. Studier i Strindbergs prosa*, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1996.
27. Anne Hunsaker Hawkins, *Reconstructing Illness. Studies in Pathography*, West Lafayette: Purdue University Press, 1993.
28. Betegnelsen "symptom" er ikke min, men Strindbergs. I kapitel XIV reflekterer fortælleren over "den fullkomliga överensstämmelsen i symptomen" (Strindberg 1994, s. 285) mellem sine oplevelser og Swedenborgs.
29. *Ibid.*, s. 141.
30. *Ibid.*, s. 305.
31. Arthur W. Frank, *The Wounded Storyteller. Body, Illness, and Ethics*, Chicago: Chicago University Press, 1995.
32. Strindberg 1994, s. 313.
33. Se Ann-Charlotte Gavel Adams, "Tillkomst och mottagande" i Strindberg 1994, s. 331–332.
34. Ulf Olsson anlægger et metaperspektiv på denne tradition inden for *Inferno*-kritikken i en Foucault-inspireret kritisk analyse af den galskabsdiskurs, der har formet forfatterskabets receptionshistorie og psykiatriens mellemværende med det. Ifølge ham indgår Strindbergs værker "som objekt i en diskursordning, ett övergripande system for regleringen av det offentliga talet, där de definieras som opassande, marginaliseras som vanställande och stöts

- ut såsom vansinniga.” (Ulf Olsson, *Jag blir galen. Strindberg, vansinnet och vetenskapen*, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2002, s. 12.)
35. Se Olsson 1996, s. 308–314 og Stounbjerg 2005, s. 274–277.
 36. Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris: Seuil, 1975.
 37. Strindberg 1994, s. 271.
 38. Ibid., s. 291.
 39. Ibid., s. 299.
 40. Ibid., s. 157.
 41. Ibid.
 42. Se Ann-Charlotte Gavel Adams’ ordforklaringer til *Inferno* i Strindberg 1994, s. 443.
 43. Strindberg 1994, s. 303.
 44. Johannes Jørgensen, ”Inferno”, i *Essays om den tidlige modernisme*, Århus: Forlaget Klim, 2001, s. 112.
 45. Stounbjerg 2005, s. 284.
 46. Charles Dickens, *Our Mutual Friend* (1864–65), Oxford: Oxford University Press, 1952, s. 443. Forfatterens fremhævning.
 47. Ibid., s. 444.
 48. Gilles Deleuze, ”Immanensen: et liv...”, overs. Frederik Tygstrup, i *Kritik* 1995:118, s. 68.
 49. Strindberg 1994, s. 19.
 50. Hans Ulrich Gumbrecht, *The Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*, Stanford: Stanford University Press, 2004, s. 106.
 51. James McFarlane, ”The Mind of Modernism”, i Ray Bradbury & James McFarlane (red.), *Modernism. A Guide to European Literature 1890–1930*, London: Penguin Books, 1991, s. 72.
 52. Ibid. Det indlejrede citat er fra T. S. Eliots digt ”East Coker” (1940), der er en af hans *Four Quartets*.

SUMMARY

Affect and Effect. August Strindberg’s Sensory Practice of Writing in Inferno

The central argument of this essay, which combines phenomenological close reading with philological observation and cultural-historical contextualization, is that August Strindberg, in his autobiographical novel *Inferno* (1897), establishes a practice of writing, which articulates the sensory impressions of modernity. The goal of this practice is, firstly, to draw a portrait of the sentient subject and of contemporary culture, and, secondly, to demonstrate that the relationship between the two has a relativistic, not an absolute, character. The function of the practice, the essay argues, is to create an effect of sensory presence to the reader, which counteracts the contradictory genre implications of the novel. In an epistemological perspective, Strindberg’s sensory-aesthetic practice of writing demonstrates that language and sense perception are not necessarily opposed to each other. In a literary-historical perspective, it focuses our attention on the body, which has been neglected within modernist criticism.

Keywords: August Strindberg, the senses, modernity, pathography

MALLARMÉS SKRIFTPRAKTIK

Meta- och mytopoetiska dimensioner

År 1888 skriver Stéphane Mallarmé följande rader till Leo d'Orfer, redaktör för den nystartade tidskriften *La vogue*, som svar på en förfrågan att definiera poesin: ”Poesin är, genom det mänskliga språket återfört till sin ursprungliga rytm, uttrycket för existensens gåtfulla aspekter: den skänker autenticitet till vår vistelse och utgör den enda andliga strävan.”¹

Denna formulering är idag välkänd och ofta citerad, men hur kom Mallarmé fram till en sådan idé? Varför är poesin för Mallarmé ”den enda andliga strävan”? Och hur ska man förstå förhållandet mellan poesi, fattad som konkret skriftpraktik, och ande, i betydelsen metafysik hos Mallarmé? För att närma sig denna komplexa fråga kan man börja med att vända sig till Mallarmés personliga kris kring 1866, ofta åberopad som en avgörande brytpunkt i författarskapet. I april det året skriver han till sin vän Henri Cazalis:

Olyckligtvis har jag genom att uttömma versen vid denna punkt stött på två avgrunder, som får mig att förtvivla. Det ena är Intet, som jag nått fram till utan att känna till buddhismen och jag är fortfarande alltför nedslagen för att ens tro på min poesi och återgå till arbetet, som denna förkrossande tanke fått mig att överge. Ja, *jag vet*, att vi bara är flyktiga former av materia –

men tillräckligt upphöjda för att ha uppfunnit Gud och vår själ. Så upphöjda, min vän, min vän!, att jag vill hänge mig åt detta materiens skådespel, att ha ett medvetande om varat och likväl kraftfullt framstörta i den dröm som den vet saknar vara, besjunga själen och alla de liknande gudomliga intryck som ansamlats i oss sedan fornminnes tider och proklamera, inför det Intet som är sanningen, dessa ärorika lögner! Sådan är min planerade diktsamling och sådan skall kanske dess titel bli, *Lögnens Ära* eller *Den Ärorika Lögnen*. Jag skall sjunga i förtvivlan!²

Denna kris leder Mallarmé till en omförhandling av poesin som utgår ifrån de insikter han uttrycker i brevet. Människan som Mallarmé formulerar är inget annat än flyktig materia och kärnan i den gud hon skapat är Intet (”Intet som är sanningen”). Som Anders Olsson uttrycker det i sin tolkning av brevet: ”Mallarmé är klar över att människan blott är förgängligt stoff, men hennes storhet ligger i att hon är en gudskapande materia”.³ Det är i arbetet med poesin som Mallarmé utvecklar sin idé om Intet, snarare än genom filosofiska spekulationer, och mer specifikt i arbetet med den mytologiska dikten ”Hérodiade”, som han överger och återkommer till först i slutet av sitt liv. Mallarmé drabbas alltså av krisen genom

arbetet med poesin (genom att uttömma versen), och det är också genom poesin som han sedan kommer att omsätta dessa insikter, exempelvis i dikten "Ett tärningskast".⁴ Samtidigt blir vetenskapen och filosofin för Mallarmé en avgörande utgångspunkt för det fortsatta arbetet med poesin. 1869 upptäcker han i Descartes *Discours de la méthode* idén om fiktion som "andens essentiella process och dess privilegierade instrument, språket", och mötet med fiktionsbegreppet kommer att bli avgörande för hela hans litterära projekt.⁵ Under samma tid börjar Mallarmé också tillägna sig språkvetenskapen, och särskilt den framväxande komparativa mytologin, genom att läsa den tyske forskaren Max Müller. Mallarmé närde under den här tiden en idé om att doktorera och skriva en avhandling om människans utveckling genom språken, ackompanjerad av en avhandling på latin (vilket krävdes för att få disputera) som skulle heta *De Divinitate*.⁶ Mallarmé planerade alltså en komplementavhandling om språk och gudomlighet, eller mer exakt om hur gudarna skapats ur språken. I de efterlämnade anteckningarna från det här projektet skriver han: "All form av metod är fiktion, och bra för bevisandet. Språket framstår som fiktionens instrument: språket kommer att följa Språkmetoden (bestämma den) Språket blir självreflexivt."⁷

Mallarmé försöker här vidareutveckla de idéer han funnit hos Müller, som använde den välkända formuleringen "*Nomina numina*" som slagord, det vill säga att namn blir gudom.⁸ Från Müller får Mallarmé idén om att studiet av språklig utveckling och etymologi kan återföra alla gudomligheter till naturfenomen. I *Lectures on the Science of Language*, utkommen 1861 och den bok av Müller som Mallarmé hade i sin ägo, kan man till exempel läsa följande:

Mythology, which was the bane of the ancient world, is in truth a disease of language. A myth

means a word, but a word which, from being a name or an attribute, has been allowed to assume a more substantial existence. Most of the Greek, the Roman, the Indian, and other heathen gods are nothing but poetical names, which were gradually allowed to assume a divine personality never contemplated by their original inventors.⁹

Müllers idé om mytologin som en språkets sjukdom är förstas väl reduktiv, men efter Mallarmés kris så tycks den här typen av tankar ha lett honom till att reflektera över språkets och fiktionens natur. Mallarmé ville också översätta Müller till franska, och då han fick veta att detta redan var gjort översatte han istället en text av Müllers engelske epigon George W. Cox och publicerade den med vissa tillägg som sin egen, en text vi idag känner som *Les dieux antiques*. Det blir aldrig någon avhandling för Mallarmé, men studierna leder honom mot insikten att alla föreställningar är skapade av språket, och följaktligen att alla föreställningar är fiktion. Denna insikt går tillbaka på en formulering från brevet till Cazalis, "Intet, som är sanningen", och får här via vetenskapen bränsle till en fördjupad reflektion över språket. Men till skillnad från Müller så ger insikten honom inte idén om en språkets sjukdom. Tvärtom menar Mallarmé att om gudarna är skapade ur språket, så är det kanske snarare språket självt som är gudomligt, eller som bär på en möjlighet att upprätta gudomlighet genom sin symboliska dimension.¹⁰ Under sina studier kommer Mallarmé också till insikt om språkvetenskapens självreflexivitet, som består i att den både är byggd av språk och har språket som objekt, i likhet med den poesi som han själv försöker skapa.¹¹ Självreflexiviteten blir för honom en möjlighet att använda språket självt som fiktionsinstrument, vilket etablerar en förbindelse mellan poesi som fiktion och språkvetenskap som metadiskurs. Om poesin blir självreflexiv och självmedveten (som fik-

tion) så kan den få denna dolda dimension av människan som kallas själ att framträda, och genom att den är just reflexiv och medveten om sig själv som fiktion hoppas Mallarmé kunna överkomma den typ av illusionsskapande som Müller sett i mytologi och religion.

Så ungefär kan man sammanfatta ursprunget till den mytopoetiska dimensionen i Mallarmés verk. Om de ovan nämnda omständigheterna för Mallarmé till denna uppfattning om poesin, är det tydligt att skriften antar en exceptionell betydelse i hans verk. Det är alltså den poetiska skriften i dess myto- och metapoetiska dimension som är utgångspunkten för denna analys.¹² I det följande kommer jag att visa på denna dimension utifrån tre viktiga texter av Mallarmé, som han själv kallade för ”kritiska dikter”: ”Villiers de l’Isle-Adam”, ”Le mystère dans les lettres” och ”Crise de vers”.¹³

”VILLIERS DE L’ISLE-ADAM” – SKRIFTENS BETYDELSE

Vet man vad det är att skriva? En uråldrig och mycket svårbestämd men krävande praktik, i vilken känslan av hjärtats gåtfullhet vilar. Den som genomför den fullkomligt håller det för sig själv. Likväl, genom att höra sägas, att inget existerar, och minst av allt en själv, i återskenet av den utspridda gudomligheten: det är denna vansinniga skrivandets lek, tillskansa sig, i kraft av ett tvivel – bläckdroppen besläktad med den sublimes natten – en plikt att återskapa allt, med minnen, för att försäkra sig om att man verkligen är där man bör vara (för att, tillåt mig att uttrycka denna oro, detta fortsätter att sväva i ovisshet).¹⁴

Så inleds Mallarmés föredrag om sin nyligen avlidne diktarkollega, Villiers de l’Isle-Adam, ett föredrag som utöver en hyllning till en bortgångne vän är en meditation över den poetiska skrivakten i alla dess dimensioner. Själva beteckningen föredrag är kanske miss-

visande: Mallarmé läste upp sitt 146 sidor långa manuskript på en föreläsningsturné i Belgien och Frankrike, och därefter publicerades en förkortad version i olika tidskrifter, följt av ännu en version, denna gång rejält nedskuren, i *Divagations*, en samling texter som Mallarmé kallade just kritiska dikter. Spänningen mellan skriftligt och muntligt som här gör sig gällande blir också intressant i en text som i hög grad handlar om just skriften, eftersom skriften här antar mytiska dimensioner samtidigt som denna skrift ursprungligen framfördes muntligt. Villiers blir till en tragisk hjälte eftersom hans skriftpraktik och ideal blivit anakronistiska, tiden hade sprungit ifrån honom och de romantiska drag hans verk uppvisar hamnar på fel sida av den brytpunkt som Mallarmé står mitt i. Året är 1889, hundra år efter revolutionen och ett trettioårigt år efter Mallarmés kris och hans studier i språkvetenskap. Här har Mallarmé landat i en reflektion över skriftens villkor och dess metafysiska, politiska och historiska betydelse under en epok då skrivakten genomgår en mängd radikala förändringar. ”Att återskapa allt” blir fiktionens mål, eller i Mallarmés fall, poesins mål. Varför? ”För att försäkra sig om att man är där man bör vara”. Om allt är fiktion, så är det fiktionen själv som kan skapa mening åt det mänskliga varat, eller som Mallarmé föredrar att kalla det, ”notre séjour humain”. Men det är inte vilken fiktion som helst som Mallarmé talar om, utan den självreflexiva poesin som kan fånga denna känsla av gåtfullhet i hjärtat av människans vara. Genom språkets symboliska dimension kan poesin bli ett sätt att vara i världen.

Den skriftliga kommunikationen antar under den här tiden en allt större betydelse i samhället, den framväxande pressen och förlagsverksamheten som fått fart i och med de nya mekaniska tryckpressarna är bara en aspekt av denna radikala historiska förändring.¹⁵ Walter Benjamin beskriver det i sin essä ”Konstverket i reproduktionsåldern” som att den litterära

behörigheten under slutet av 1800-talet blir till allmängods och att den principiella distinktionen mellan författare och publik upphävs i och med att fler och fler människor skriver.¹⁶ Såväl antalet titlar som volymen på upplagorna ökar från 1875 explosionsartat i vad som ibland kallas ”pressens guldålder”.¹⁷ Men denna skriftens utbredning är för Mallarmé snarare kvantitativ än kvalitativ i det att skriftutövarna är omedvetna om språkets inneboende potential som gudomlighetens kärna. Förutsättningen för att skriften ska kunna fånga språkets symboliska dimension är för Mallarmé att den blir självmedveten och självreflexiv.

Redan i första stycket definierar Mallarmé vad han avser göra i föredraget; att reflektera över den poetiska skrivakten. I tomrummet av en frånvarande eller snarare illusorisk gud, etablerar Mallarmé ett ”raison d’être” för poesin genom idén om skrivakten som absolut. Utifrån de föreställningar om skriftens inneboende gudomlighet, som Mallarmé uttrycker i Max Müllers efterföljd, menar han att poesin måste reflektera ”hjärtats gåtfullhet” för att nå den gudomliga status som den religiösa skriften hade men som visat sig vara en illusion. Genom poesins självreflexivitet exponeras dessa skriftens egenskaper istället för att döljas bakom mytologiska figurer.¹⁸

Det absoluta består här inte i någon filosofisk spekulation, som Mallarmé ofta misstas stå för, utan snarare en skriftens absoluta självmedvetenhet, en medvetenhet om det poetiska fiktionsskapandet i själva skrivakten. Det som kan framstå som ett romantiskt arv, ”hjärtats gåtfullhet”, är i själva verket konsekvensen av en fördjupad reflektion över skriften under en epok som förlorat sina kungligheter med revolutionen och sin Gud med moderniteten. I föredraget är det Villiers som får representera den romantiska, något anakronistiska, inställningen till poesin. Villiers hade även han fått insikter om sin tids illusionsskapande, men för honom blev det en anledning att stanna i dessa

sublima illusioner och avfärda den samtida moderniteten.

Om han [Villiers] hade varit punktlig i förhållande till historien, inför tilldelningen av sitt öde, på intet vis otidsenligt, och inte heller att förkasta: för det är inte samtida med en epok, inte alls, för att förhöja sinnet, som de vars öde tynger dem bör stå nakna inför uttrycket; de projekteras många sekel bortom det, för att slå med häpnad och vittna om det som vid tillfället framstår som normalt, lever senare storslaget i saknaden, och finner i deras nostalgiska andes exil vänd mot det förflutna, sin rena vision.¹⁹

Vad Mallarmé gör i detta föredrag är att svara mot det ontologiska tomrummet med en mytopoetisk ansats, där han med utgångspunkt i Intet rör sig mot en poesi för vilken gudomligheten inte är något annat än de ord som skapat den, det vill säga den poetiska skriften. Mellan Villiers antika själ och den poesins apoteos som Mallarmé drömmer om finns ett fundamentalt historiskt brott som för Mallarmé separerar en tid baserad på tro och en modernitet helt baserad på fiktion.²⁰ Med den nya marknadens villkor följer nya mytologier som förändrar poetens roll i samhället – och med Victor Hugos död 1885 försvinner den siste nationalskalden.²¹ Som Alain Vaillant uttrycker det i *La crise de la littérature* blev hela den litterära kommunikationen i Frankrike påtagligt förändrad av moderniseringen kring sekelskiftet eftersom det sociala nätverk som säkrade den försvann på några decennier (genom kyrkans och monarkens fall). Detta utgjorde ett avgörande brott inom den kulturella sfären.²² Det är utifrån dessa omständigheter man måste förstå Villiers tragiska öde och Mallarmés behov att omförhandla poetens plats i samhället.

[...] utifrån det behov som massan tycker sig ha av konsten: givet att en nation kan klara sig utan konst, så skulle det ha varit vackert om de i alla

fall kunde visa lite uppriktighet, emedan de inte vet att undertrycka sin mani. Jag vill bestämt hävda att här finns en oegentlighet: massan, när den i raseriets alla betydelser, har gjort sig ursinnig över sin medelmåttighet utan att någonsin komma till något annat än det centrala intet, kommer att vråla en vädjan mot poeten.²³

Det centrala intet, utan stor bokstav denna gång, tycks prägla den historiska situationen för Mallarmé. 1889, när dessa rader skrivs, har denna historiska förändring redan skett, och intressant nog är det också precis hundra år sedan förändringen inleddes med den franska revolutionen. Det ”intet” som följer i återskenet av den utspridda gudomen och som är grunden för skrivakten hos Mallarmé påverkar förstås även massan som har behov av konsten just på grund av detta ontologiska tomrum. Men den historiska situationen gör att människan inte kan se detta i alla sina dimensioner. Poesins kris visar sig också vara hela samhällets kris, som förstärks av de nya kommunikationsprocesser som tar plats i och med det skrivna ordets ökade spridning i det offentliga rummet. De gamla kommunikationsstrukturernas försvinnande gör att hela det litterära systemet börjar vila på boken som vara och den offentliga kommunikationen i det framväxande medielandskapet 1900.²⁴ Den Mallarmé som ofta uppfattats som en avsiktligt obskyr och elitistisk poet är i själva verket djupt engagerad i det språk som alla människor nyttjar i sin kommunikation.²⁵ Det som han uppfattar som språkets symboliska dimension finns närvarande i varje språkligt yttrande.²⁶ Under en av sina tisdagsmottagningar på Rue de Rome ska Mallarmé ha sagt följande till sin yngre poetkollega René Ghil: ”Det är samma ord som borgaren läser varje morgon, samma! Men, hör nu (och här blev hans leende bredare), om han skulle råka på dem i någon av mina dikter, så skulle han inte begripa dem längre! Eftersom de blivit omskrivna av en poet”.²⁷

Det är alltså inte fråga om en skillnad i art utan i kvalitet. Det handlar om vad man gör med denna människas fördolda egenskap som Mallarmé menar finns i språket, och som döljs av den omedvetna skriftpraktik som uppstår med den nya marknaden.

Genom den litterära andens order, och av förutseende, verkar det som att, precis i det ögonblick då musiken tycks ha anpassat sig bättre än någon annan rit till det som finns latent och för alltid fördolt inom ett folk, finns det inget i det outtalade eller anonyma i dessa skrik, jubel, högmod och alla andra utbrott, som inte med likadan storslagenhet eller med vårt medvetande, denna klarhet, kan återkalla det gamla och heliga muntliga framställningssättet; eller Ordet, när det är någon som uttalar det.²⁸

I ett samhälle som har förlorat sina mytologier med moderniteten, och som uppfinnar nya mytologier i marknadslogikens tecken, blir poetens uppgift att avmystifiera dessa illusioner för att ge språket sin essentiella kvalitet som kan frambringa detta som vilar fördolt i det allmänna språkbruket. Som Bertrand Marchal uttrycker det i *La religion de Mallarmé* är det för att poesin är den symboliska aktiviteten par excellence, för att den är platsen för språkets självreflektion och fiktionens privilegierade instrument, som den kan göra den självmedvetne poeten till uttolkare av det kollektiva uttryckets fördolda möjligheter i Mallarmés vision.²⁹

Dessa språkliga möjligheter är dock samtidigt omöjliga att nå via den direkta kommunikationen i en social ordning som inte accepterar andra uttryckssätt än de som dikteras av marknadslogik. Inför en sådan ordning är en poet som Mallarmé chanslös, trots att hans poetiska projekt i hög grad kretsar kring det gemensamma och ”massans” förhållande till språket kommer han att framstå som obskyr och världsfrånvärd.³⁰

”LE MYSTÈRE DANS LES LETTRES” – STRIDEN OM SKRIFTEN

Det fördolda inom människan och språket som Mallarmé talar om i föredraget om Villiers uppstår hans uppmärksamhet än mer i ”Le mystère dans les lettres”:

Det måste finnas något förborgat i djupet av alla människor, jag tror bestämt på något dunkelt, betecknande slutet och dolt som bebor det gemensamma: ty, så fort denna massa kastas mot ett spår av något som är en verklighet, existerande, till exempel, på ett papper, i en sådan skrift – inte i sig – detta som är obskyrt: så uppträder den, som en orkan angelägen om att tillskriva djupaste mörker till vad det än må vara, ymnigt, översvallande.³¹

Denna polemiska text är med stor sannolikhet ett svar på en artikel av Proust med titeln ”Contre l’obscurité” som publicerats i ett tidigare nummer av *La revue blanche*, samma tidskrift som publicerade ”Le mystère dans les lettres”.³² Under den här tiden blev Mallarmé ofta attackerad av olika skribenter och författare för att vara just en obskyr poet, bland dem Leo Tolstoj som skrev: ”Jag har läst många av Mallarmés dikter och de är alla likadana i det att de är fullständigt tömda på mening.”³³ Det är här viktigt att påminna sig om den historiska kontexten där frågan om skriftens praktik och betydelse blivit ämne för en strid. Den skrift som tidigare främst varit underkastad gudar och kungahus började snabbt styras av marknadens villkor. Mallarmé svarar på anklagelserna genom att ersätta föreställningen om det obskyra med idén om ett mysterium i bokstäverna. ”Le mystère dans les lettres” innehåller defensiva svar på polemiken som: ”Jag föredrar inför dessa aggressioner, att gemåla att mina samtida inte kan läsa – annat än i dagstidningen.”³⁴ Men denna mening följs av ett par rader som visar att bortom polemiken uttrycker sig Mallarmé kring det som enga-

gerar honom djupare i hans litterära projekt, det vill säga språkets symboliska dimension:

Läsa –
Denna praktik –³⁵

Mallarmé leker här med det som han i förordet till dikten ”Ett tärningskast” kallar ”les blancs” (ungefär ”de vita”, med referens till den otryckta pappersytan). Läspraktiken är hos Mallarmé betingad av hur han uppfattar skriften, eftersom läsningen i någon mening alltid är realiseringen av denna. Kontrasten mellan meningen ”att mina samtida inte kan läsa” och ”Läsa – Denna praktik –” uttrycker hur läsningen för Mallarmé kräver en särskild förståelse för rytm. Att läsa snabbt som i tidningen är någonting annat än att läsa pappersytans otryckta vita fält, eller att läsa tystnaden i en text, vilken är avgörande för rytmen och för att den symboliska dimension som Mallarmé talar om ska framträda. Fokus riktas alltså mot boken som materiell artefakt och dess förmåga att skapa betydelse genom sin utformning. På så vis kan pappret, och inte bara inskriptionerna på det, bli en del av poesin. Det är i sammanhanget intressant att notera spänningsförhållandet mellan Mallarmés kritik av samtida kommunikation som i dagstidningar och de typografiska experimenten i ”Ett tärningskast” som i variationen av typstorlek står nära dagstidningens visuella utformning. För även om läsningen av dagstidningar, som Mallarmé alltså antar är det enda hans samtida förmår läsa, skiljer sig mycket från läsningen av poesi, så skapar ”Ett tärningskast” i likhet med en dagstidning eller en annons en läsning som inte är linjär och som också är beroende av ett visuellt och inte enbart verbalt språk.

Trycka, i enlighet med sidan, mot det vita, som avtäckes dess oskuldsfullhet för sig, glömsk även inför titeln, som skulle tala alltför högt, och när den rätar upp sig, i en spricka, den minsta, utspridd, slumpen övervunnen ord för ord,

oundvikligen återvänder det vita, alldeles nyss grundlöst, numera säkert, för att sluta sig till att inget finns bortom och förläna autenticitet åt tystnaden —.³⁶

Den överdrivna kommateringen bidrar här till att sakta ner läsningen och ge denna praktik en mer essentiell rytm. Citatet kan också läsas i relation till dikten ”Ett tärningskast”, som avslutas med en prövande fras om att inget kommer att ha ägt rum utom rummet, ”förutom *kanske* en stjärnhimmel”. I detta citat uttrycks hur just strävan efter det absoluta är fåfång, och boksidans vita alltid påminner om att skriften bara är just skrift och består av materiella inskriptioner på en pappersyta. Dessa inskriptioner kan i sig själva bli gudomliga (en stjärnhimmel), men de kan aldrig nå någon transcendens, eftersom hela den tanken är en illusion för Mallarmé. Huruvida stjärnhimlen kommer att ha ägt rum skulle därmed bero på om poeten i sin skrift lyckas frammana skrifttecknens egen gudomlighet för läsaren (”inget finns bortom”).

Denna text som publicerades i en tidskrift men sedan kallades ”kritisk dikt” av poeten själv, är också självreflexiv. Ämnet för texten är skriften, och de materiella inskriptioner som texten består av uttrycker också genom sin utformning artikelns idéer. Den kritiska dikten blir därmed i sig själv ett exempel på vad den handlar om; en självreflexiv poesi. Det finns inget uttryck hos Mallarmé som ligger utanför hans poetik, eftersom poetiken för honom alltid är inneboende i språket.³⁷ Det som Mallarmé kallar ”Mysteriet i bokstäverna” är i själva verket det mänskliga varats mysterium. För om det finns ett mysterium i bokstäverna, så är det människan som har uppfunnit dessa bokstäver. Frågan om att läsa en text blir på så vis en fråga om att förstå att detta ”förborgade i djupet av alla människor” intimt sammanhänger med språket i dess symboliska dimension. Den självreflexiva karaktären i en poetisk text som ”Le mystère dans les lettres” är alltså

ett försök att sätta läsaren i kontakt med detta ”dunkla som bebor det gemensamma”. Detta dunkla som är mänsklighetens mysterium kan förstås som människans omedvetna ande, som är källan till all betydelse och som skapat bokstäver, ord, gudar.³⁸ Det handlar alltså varken om någon romantisk genikult eller någon elitistisk hermetism, utan tvärtom om ett försök att nå något högst universellt som poesin kan uttrycka genom språket. Denna idé är sprungen ur insikterna om språkets symboliska dimension och det faktum att orden skapat gudarna. Problemet är att samtiden inte accepterar skriftpraktiker som inte stämmer överens med den direkta kommunikationens premisser. Därav, kan man föreställa sig, kommer oförståelsen hos kritiker som Tolstoj, som för sin del accepterar dessa skriftens regler. När Mallarmé 1898 publicerar ”Ett tärningskast” i tidskriften *Cosmopolis* så frågar hans beundrare och vän Paul Valéry honom om han inte själv tycker att det är en akt av galenskap. Den ovanliga användningen av tryckmediet som Mallarmé utarbetar är alltså oförståelig även för dem som delar (eller tror sig dela) hans estetiska utgångspunkter. Den uppmärksamhet på kommunikationens materialitet som Mallarmé skapar måste förstås i relation till strävan att genom poesi synliggöra de möjligheter som vilar fördolda i den vardagliga kommunikationen.

”CRISE DE VERS”

– SKRIFTPRAKTIK OCH POETIK

Från den kris som Mallarmé drabbas av ”i arbetet med dikten”, via studierna i språkvetenskapen, frågan om skriftens betydelse, poetens plats i samhället och gudomligheten som inte är något annat än ord, kommer vi här fram till versen, som är fullbordandet av dessa idéer. Litteraturen har i och med de radikala förändringarna av samhället drabbats av en fundamental kris, en kris som i själva verket är en hela modernitetens andliga och existentiella kris.³⁹ I ”Crise de vers” uttrycker Mallarmé åter idén om

en symbolisk dimension i allt språk genom den frihet som de nya versformerna skapar:

[K]an var och en med sitt spel och sitt individuella gehör komponera sig ett instrument så länge han blåser, gnider eller slår det med insikt; kan bruka det för egen räkning och också tillägna det Språket [...] Varje ande är en melodi som det gäller att ta upp; och för detta finns vars och ens flöjt eller fiol.⁴⁰

Det är just språkets mytopoetiska dimension som Mallarmé diskuterar här, något inneböende i språket som han tidigare kallade "mysterium" och som poesin kan föra fram. Här framträder rösten som medium för poesin, ett medium som alla människor har tillgång till och som i likhet med musiken kan fånga själens melodi. Men eftersom det muntliga rummet för poesin allt mer givit plats åt den tryckta bokens tysta rum blir det istället genom skriften som denna melodi måste fångas.

I denna text talar Mallarmé om sin så ofta citerade vision om *det rena verket* och en sådan formulering tycks främst bli begriplig betraktad som uttryck för en poet som ser gudomligheten i de tryckta bokstäverna. "Det rena verket förutsätter poetens retoriska försvinnande, som överlåter initiativet åt orden genom sammanstötningen av deras mobiliserade olikhet; de lyser upp varandra med ömsesidiga reflexer liksom ädla stenars dolda gnistor, ersättande den förnimbara andningen i äldre lyriska suckar eller frasens entusiastiskt personliga riktning."⁴¹ Rösten och andningen ersätts alltså av ordens visuella framträdande på baksidan. Poetens retoriska försvinnande är inte det som 70 år senare skulle kallas "författarens död" av Barthes, utan poesin som inte är något annat än sig själv i form av ord, text, skrift. En självreflexiv poesi som visar fram sig själv som skrift är Mallarmés idé om det rena verket, där det muntliga inkorporerats i själva skriften och sedan kan ta plats i läsarens

huvud. Ett rent verk som alltså inte handlar om uteslutning utan snarare om att föra fram den språkets symboliska dimension som det vardagliga bruket döljer.

Mallarmés poetik går alltså ut på att fånga detta utrymme mellan bokstav och dikt som i språket skapar en symbolisk kontinuitet. Dikten blir därmed den enhet som kan överkomma de artificiella gränserna mellan orden för att istället fånga språkets imaginära, alltså fiktionsskapande, dimension.⁴²

Den verskris som är en hela samhällets representationskris leder Mallarmé till "ordets" (parole) ställning i samtiden:

En oförneklig önskan hos min tid är att urskilja, som i avseende på olika funktioner, ordets dubbla villkor, det ena rätt eller omedelbart, det andra essentiellt. Att berätta, undervisa, till och med beskriva, det där går an och, även om det kanske vore nog för oss, för att utbyta mänskliga tankar, att under tystnad ta eller lägga ett mynt i någons hand, så tjänar talets elementära användning det universella *reportaget* i vilket, med undantag av litteraturen, alla de samtida formerna av skrift tar del.⁴³

Dessa meningar är även de ofta citerade, och det rör sig här om mer än en enkel uppdelning mellan poetiskt och vardagligt språk. För Mallarmé är all skriftspraktik ett fiktionsskapande, och språkets symboliska dimension finns även i detta. Skillnaden är att det bara är den självreflexiva poesins uttryck som inte döljer detta faktum, utan tvärtom framvisar det. Ordets dubbla villkor innebär då att de två dimensionerna alltid finns närvarande i språket för Mallarmé, oavsett om de realiseras. Det som Mallarmé benämner det "universella reportaget" är ett exempel på ett omedvetet användande av språket, som döljer dess symboliska dimension. Mallarmé uttrycker vidare att alla former av samtida skrifter är del av detta universella reportage, och litteraturen kan undantas

endast när den blir självreflexiv. Pascal Durand menar att denna opposition mellan litteratur och journalistik går tillbaka på respektive områdes professionalisering i slutet av 1800-talet.⁴⁴ Där avantgardistiska poeter som Mallarmé söker efter en ”ren poesi” rör sig journalistiken istället mot en ”ren information”, befriad från åsikter. I en epok som omförhandlar skriftens plats i samhället blir den poetiska skriften för Mallarmé något som ökar människans möjlighet att få kontakt med sin egen gudomlighet. Poesin skall alltså konkurrera med journalistiken i fråga om läsarnas uppmärksamhet (även om detta, som vi sett, inte motsätter att han förkastar de läsare som inte förstår). På ett liknande vis kan man se hur Mallarmés drömmar om *le Livre* (Boken) bottnar i tanken om att detta medium ska kunna inta den plats där spänningen mellan privat och offentligt spelas ut och där demokratin (alla människors deltagande) skulle kunna realiseras.⁴⁵

Ett av de starkast lysande exemplen på genomförandet av Mallarmés visioner om en skriftpraktik som ger upphov till ett nytt läsande finner man i dikten ”Ett tärningskast”. Det är en dikt som under sin över hundra år långa livstid varit föremål för otaliga tolkningar och missförstånd, och än idag fortsätter att ge

upphov till filosofiska och metapoetiska diskurser.⁴⁶ Ofta har den tolkats som ett estetiskt bortvändande och ett exempel på konstens absoluta autonomi i förhållande till samhället.⁴⁷ Med en fördjupad förståelse för grunderna till Mallarmés skriftpraktik blir det förhoppningsvis lättare att närma sig denna och andra av hans sena dikter och se hur de i själva verket inbegriper den moderna läsarens uppmärksamhetsekonomi. Bilden av den elitistiska och i relation till samhället bortvända hållning som förvisso finns hos Mallarmé, som när han uttrycker att hans samtida inte kan läsa annat än i tidningen, måste kompletteras med bilden av en poet som är djupt upptagen med det moderna samhällets kommunikationsformer. Dessa två sidor behöver dock inte utesluta varandra, som så ofta hos Mallarmé är det istället den gåtfulla och oupplösliga spänningen som vi måste stå ut med och uppskatta istället för att reducera. Mallarmé har under det gångna seklet hållits för att vara den moderna poesins grundare, och därigenom blivit så modern att vår bild av honom nästan förlorat kontakten med den historiska kontext ur vilken hans poesi är sprungen. Den som idag vill närma sig hans poesi bör därför alltid anta ett minimum av historisk anpassning, för att inte bländas av det moderna återskenet i hans poesi.

1. Stéphane Mallarmé, ”Lettre à Léo d’Orfer du 27 juin 1884”, i Bertrand Marchal (red.), *Œuvres complètes I*, Paris: Gallimard, 1998, s. 782: ”La poésie est l’expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l’existence: elle doue ainsi d’authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle”. Alla översättningar är mina egna, förutom ”Crise de vers” och ”Lettre à Henri Cazalis”, som redan finns översatta till svenska.
2. Mallarmé 1998, ”Lettre à Henri Cazalis du 28 avril 1866”, s. 696: ”Malheureusement, en creusant le vers à ce point, j’ai rencontré deux abîmes qui me désespèrent. L’un est le Néant, auquel je suis

arrivé sans connaître le bouddhisme, et je suis encore trop désolé pour pouvoir croire même à ma poésie et me remettre au travail, que cette pensée écrasante m’a fait abandonner. Oui, *je le sais*, nous ne sommes que de vaines formes de la matière, – mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme. Si sublimes, mon ami! que je veux me donner ce spectacle de la matière, ayant conscience d’elle, et cependant, s’élançant forcenément dans le Rêve qu’elle sait n’être pas, chantant l’Âme et toutes les divines impressions pareilles qui se sont amassées en nous depuis les premiers âges, et proclamant, devant le Rien qui est la vérité, ces glorieux mensonges! Tel

- est le plan de mon volume Lyrique, et tel sera peut-être son titre, *La Gloire du Mensonge* ou *Le Glorieux Mensonge*. Je chanterai en désespéré!” (Övers. Anders Olsson, *Läsningar av Intet*, Stockholm: Bonniers, 2000, s. 189.)
3. Olsson 2000, s. 190.
 4. Olsson pekar dock på Hegel som en möjlig impuls till Mallarmés upptäckt av Intet: ”Det som pekar på Hegel är den spekulativa dimensionen, där Intet sammanfaller med en ren tankeakt hos medvetandet. [...] Den slående likheten med Hegel ligger i att Skönheten fattad som det absoluta inte kan vara predikat hos något enskilt föremål”. (Olsson 2000, s. 191.)
 5. Bertrand Marchal, ”Introduction”, i Mallarmé 1998, s. XXVII.
 6. Mallarmé 1998, ”Notes sur le Langage”, s. 504.
 7. Ibid.: ”Toute méthode est une fiction, et bonne pour la démonstration. Le langage lui est apparue l’instrument de la fiction: il suivra la méthode du Langage. (la déterminer) Le langage se réfléchissant.”
 8. Max Müller, *Lectures on the Science of Language Vol. II*, London: Longman, 1861, s. 633: ”The mischief begins when language forgets itself, and makes us mistake the Word for the Thing, the Quality for the Substance, the Nomen for the Numen”.
 9. Max Müller, *Lectures on the Science of Language Vol. I*, London: Longman, 1861, s. 21.
 10. Anders Olsson skriver att ”Mallarmé tänker historien som en dialektisk triad, där processen löper från den antika, hedniska oskulden, över den kristna illusionen till samtidens Intet. [...] detta sena Intet står för gudarnas död, nihilismens tidsålder, samtidigt som det hos Mallarmé representerar ett reflexivt och poetiskt återuppväckande av människans möjligheter. Intet står för Skönheten, för människans egen myt- och gudaskapande kraft.” Ett resonemang som är i linje med Bertrand Marchals men som också vill betona ”den hegelianska impulsen” som enligt Olsson behandlas ringaktande av Marchal. (Olsson 2000, s. 191.)
 11. Émile Fromet de Rosnay, *Mallarmésis. Mythopétique de Stéphane Mallarmé*, New York: Peter Lang, 2011, s. 43.
 12. Mallarméforskningen, som till en betydande del består av filosofiska läsningar, har länge varit inriktad på att tolka poesin utan att ta någon större hänsyn till det historiskt specifika i dess tillkomst. Bertrand Marchal har sedan boken *La religion de Mallarmé* (1988) i olika sammanhang insisterat på vikten av att förstå Mallarmé historiskt. 2010 utkom en avhandling med titeln *L’archive du Coup de dés* som bestod av en kritisk genomläsning av hur Mallarmés dikt ”Ett tärningskast” har tolkats. Författaren Thierry Roger kunde där gång på gång visa hur olika namnkunniga forskare och filosofer helt eller delvis bortsett från avgörande historiska aspekter för att istället låta dikten belysa det egna tänkandet, ofta genom att också bortse från delar av dikten själv. Pascal Durand kom 2008 ut med boken *Du sens des formes au sens des formalités* som uppmärksammar det framväxande presslandskapets betydelse. Konstvetaren Anna Sigridur Arnar publicerade 2010 boken *The Book as Instrument* som belyser Mallarmé i förhållande till en framväxande visuell mediekultur. I övrigt har mediehistoriska perspektiv varit märkligt frånvarande i forskningen kring detta författarskap som under sin senare del tydligt förhåller sig till skriftens plats kring sekelskiftet. Denna artikel syftar till att belysa denna aspekt av Mallarmés poetiska projekt.
 13. Anders Olsson skriver i *Läsningar av Intet*: ”Vi behöver inte här uppmärksamma hur Mallarmé i artiklar när en dröm om att göra poesin social, att utsträcka den poetiska akten till en kollektiv liturgi av pseudokatolsk karaktär. Detta är synligt i Mallarmés prosa, inte i hans poesi [...]”, s. 193. Men som Marchal påpekat är det vanskligt att separera de olika delarna av Mallarmés produktion: ”C’est dire qu’il n’y a pas de parole mallarméenne, fût-elle destinée au public des journaux, qui soit extérieur au poétique, parce que le fait poétique est inhérent au langage.” (Bertrand Marchal, ”La musique et les lettres de Mallarmé”, i Bertrand Marchal & Jean-Luc Steinmetz, red., *Mallarmé ou l’obscurité lumineuse*, Paris: Hermann, 1999, s. 280.) Jag har i en annan artikel föreslagit möjligheten att läsa texterna som ”tidskriftspoesi”: Adam Wickberg Månsson, ”Mallarmés tidskriftspoesi i *La revue blanche*”, i *OEI* 2012: 2–3, s. 56–57.

14. Stéphane Mallarmé, "Villiers de l'Isle Adam", i Bertrand Marchal (red.), *Œuvres complètes II*, Paris: Gallimard, 2003, s. 23: "Sait-on ce que c'est qu'écrire? Une ancienne et très vague mais jalouse pratique, dont gît le sens au mystère du cœur. Qui l'accomplit, intégralement, se retranche. Autant, par oui-dire, que rien existe et soi, spécialement, au reflet de la divinité éparse: c'est, ce jeu insensé d'écrire, s'arroger, en vertu d'un doute – la goutte d'encre apparentée à la nuit sublime – quelque devoir de tout recréer, avec des réminiscences, pour avérer qu'on est bien là où l'on doit être (parce que, permettez-moi d'exprimer cette appréhension, demeure une incertitude)."
15. Alain Vaillant, *La crise de la littérature. Romantisme et modernité*, Grenoble: ELLUG, 2005, s. 9–10.
16. Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility: Second Version", i Michael W. Jennings, Brigid Doherty & Thomas Y. Levin (red.), *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*, övers. Edmund Jephcott, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2008, s. 34.
17. Pascal Durand, *Du sens des formes au sens de formalités*, Paris: Seuil, 2008, s. 165.
18. Bertrand Marchal, "Villiers relu par Mallarmé. Le poète et la divinité", i *Villiers de l'Isle Adam*, Paris: SEDES, 1990, s. 42.
19. Mallarmé 2003, s. 37: "Si à considérer l'Histoire il avait été ponctuel, devant l'assignation du sort, nullement intempestif, ni répréhensible: car ce n'est pas contemporairement à une époque, aucunement, que doivent, pour exalter le sens, advenir ceux que leur destin chargea d'en être à nu l'expression; ils sont projetés maint siècle au-delà, stupéfaits, à temoigner de ce qui, normal à l'instant même, vit tard magnifiquement par le regret, et trouvera dans l'exil de leur nostalgique esprit tourné vers le passé, sa vision pure."
20. Marchal 1990, s. 45.
21. Vad gäller relationen Hugo – Mallarmé finns ett faktum som i sammanhanget förtjänar att påpekas. Det gåtfulla ordet "ptyx" som förekommer i "Sonnet allegorique de lui-même" och vars ursprung gäckat forskningen sedan Mallarmés kommentar i ett brev om att ordet inte finns på något språk, hade i själva verket redan använts av Hugo i dikten "Le Satyre" från *La légende de siècles*. Mallarmé skriver så här i ett brev till Eugène Lefébure: "le sens réel du mot *ptyx*: on m'assure qu'il n'existe dans aucune langue, ce que je préfér[er]ais de beaucoup afin de me donner le charme de le créer par la magie de la rime". (Mallarmé 1998, s. 728.) Det är alltså föga troligt att Mallarmé inte kände till att ordet använts av Hugo redan 1859. Ordet har dock även ett ursprung i antik grekiska där det betyder veck av den typen som finns i en snäcka, vilket stämmer väl med versraden som följer på *ptyx*: "Insolite vaisseau d'inanité sonore", på svenska "ett ovanligt kärl av klingande tomhet", alltså den typen av snäcka som när den förs till örat avger ett "havsbrus". Detta skulle i nästa led kunna kopplas samman med havstematiken i Mallarmés författarskap där havsskummets vithet hör ihop med boksidans vithet, till exempel i dikten "Ett tärningskast". Snäckan skapar ljud av havet liksom inskriptionen av skriftecken på en boksida visuellt återskapar språkets sonora kvaliteter. Det grekiska ordet "ptyx" (πτύξις), som kommer från verbet "Ptyssō" för "vika ihop", betyder nämligen också skrivtavla, och om man betänker den grundbetydelsen så framstår genast ordet som mindre gåtfullt, det har alltså att göra med skrift och inskriptioner, som är ett grundläggande element i Mallarmés poetik. (Se *A Greek–English Lexicon. Compiled by Henry George Lidell and Robert Scott*, Oxford: Oxford University Press, 1996.)
22. Vaillant 2005, s. 17.
23. Mallarmé 2003, s. 40: "... au service du besoin que la masse descend à avoir de l'art: attendu qu'une nation peut se passer d'art, il serait beau même qu'elle en montrât la franchise, tandis qu'eux ne sauraient négliger leur manie. Sciemment j'allègue une inexactitude: la foule, quand elle aura, en tous les sens de la fureur, exaspéré sa médiocrité, sans jamais revenir à autre chose qu'à du néant central, hurlera vers le poète, un appel."
24. Vaillant 2005, s. 17.
25. För en diskussion av Mallarmés politiska

- engagemang, se Jacques Rancière, *La politique de la sirène*, Paris: Hachette, 1996.
26. Marchal, i Mallarmé 1998, s. XXXII.
 27. René Ghil, *Les dates et les œuvres*, Paris: G. Crès, 1923, s. 214–15. (Övers. Kristoffer Leandoer, "René Ghil", i *Axess* 2009:8.)
 28. Mallarmé 1998, s. 48: "Il semble que par un ordre de l'esprit littéraire, et par prévoyance, au moment exact où la musique paraît s'adapter mieux qu'aucun rite à ce que de latent contient et d'à jamais abscons la présence d'une foule, ait été montré que rien dans l'inarticulation ou l'anonymat de ces cris, jubilation, orgeuls, et tous transports, n'existe que ne puisse avec une magnificence égale et de plus notre conscience, cette clarté, rendre la vieille et sainte élocution; ou le Verbe, quand c'est quelqu'un qui le profère."
 29. Bertrand Marchal, *La religion de Mallarmé. Poésie, mythologie et religion*, Paris: Corti, 1988, s. 473.
 30. För en diskussion av Mallarmés förhållande till masskulturen kring sekelskiftet, se Anna Sigridur Arnar, *The Book As Instrument. Mallarmé, The Artist's Book and the Transformation of Print Culture*, Chicago: University of Chicago Press, 2011.
 31. Mallarmé 2003, s. 229–230: "Il doit y avoir quelque chose d'occulte au fond de tous, je crois décidément à quelque chose d'abscons, signifiant fermé et caché qui habite le commun: car, sitôt cette masse jetée vers quelque trace que c'est une réalité, existant, par exemple, sur une feuille de papier, dans tel écrit – pas en soi – cela qui est obscur: elle s'agit, ouragan jaloux d'attribuer les ténèbres à quoi que ce soit, profusément, flagramment."
 32. *Ibid.*, s. 1648.
 33. Bertrand Marchal (red.), *Mallarmé. Mémoire de la critique*, Paris: Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 1998, s. 458.
 34. Mallarmé 2003, s. 234: "Je préfère, devant l'agression, rétorquer que des contemporains ne savent pas lire – Sinon dans le journal".
 35. *Ibid.*: "Lire – / Cette pratique –"
 36. *Ibid.*: "Appuyer, selon la page, au blanc, qui l'inaugure son ingénuité, à soi, oubliée même du, titre qui parlerait trop haut; et, quand s'aligna, dans une brisure, la moindre, disséminée, le hasard vaincu mot par mot, indéfectiblement le blanc revient, tout à l'heure gratuit, certain maintenant, pour conclure que rien au-delà et authentifier le silence –"
 37. Marchal 1999, s. 280.
 38. Marchal 1988, s. 473.
 39. Marchal, i Mallarmé 1998, s. XXXIX.
 40. Mallarmé 2003, s. 207–208: "Quiconque avec son jeu et son ouïe individuels se peut composer un instrument, dès qu'il souffle, le frôle ou frappe avec science; en user à part et le dédier aussi à la Langue. [...] Toute âme est une mélodie, qu'il s'agit de renouer; et pour cela, sont la flûte ou la viole de chacun." (Stéphane Mallarmé, "Verskrisen", i Per Erik Ljung & Anders Mortensen, red., *Texter i poetik. Från Platon till Nietzsche*, övers. Johan Dahlbäck, Lund: Studentlitteratur, 1998, s. 250.)
 41. Mallarmé 2003, s. 211: "L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierrieres, remplaçant l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase." (Övers. i Ljung & Mortensen, red., 1998, s. 252.)
 42. Marchal 1988, s. 481.
 43. Mallarmé 2003, s. 212: "Un désir indéniable à mon temps est de séparer comme en vue d'attributions différentes le double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel. Narer, enseigner, même décrire, cela va et encore qu'à chacun suffirait peut-être pour échanger la pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie, l'emploi élémentaire du discours dessert l'universel *reportage* dont, la littérature exceptée, participe tout entre les genres d'écrits contemporains." (Övers. i Ljung & Mortensen, red., 1998, s. 254.)
 44. Durand 2008, s. 165.
 45. Se Arnar 2011, s. 26–27.
 46. För en diskussion om metadiskursen kring Mallarmé under 1900-talet, och framför allt dikten "Ett tärningskast", se Thierry Rogers avhandling *L'archive du Coup de dés*, Paris: Editions Garnier Classiques, 2010.
 47. *Ibid.*

SUMMARY

Mallarmé's Writing Practice. Meta- and Mythopoetical Dimensions

This article investigates Stéphane Mallarmé's relation to the practice of writing through three of his most important prose texts, "Villiers de l'Isle Adam", "Le Mystère dans les lettres" and "Crise de vers", called "critical poems" by the poet himself. Mallarmé's concerns with religion and mythology are here coupled with his understanding of the material act of writing on paper. The analysis reveals that Mallarmé's poetics are deeply concerned with the self-reflexivity of language and the materiality of communication, through which poetry may expose the essential qualities of language that otherwise remain hidden. These aspects should be understood in their media historical context, and taken into account when reading Mallarmé's *œuvre*.

Keywords: Stéphane Mallarmé, poetics, mythology, media, writing

JONAS ROSS KJÆRGÅRD

NATURENS LOV

Slaveri, terror og menneskerettigheder i lyset af Olympe de Gouges' *L'esclavage des nègres, ou l'heureux naufrage* (1789)

”Kvinden har ret til at bestige skafottet; hun burde også have ret til at bestige talerstolen”.¹ Sådan skrev forfatteren Olympe de Gouges (1748–1793) i sin pamflet *Les droits de la femme. À la reine* i 1791 som led i argumentet for, at kvinder i højere grad skulle have adgang til de menneske- og borgerrettigheder, der blev stadfæstet i *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* (1789). I 1793 blev hun henrettet under Robespierres Terrorregime efter at være blevet dømt for at sprede royalistiske ideer, som var farlige for den nye republik. Med en omvendning af hendes diktum kan man sige, at hun besteg det offentlige rums talerstol og derfor blev dømt til også at bestige skafottet.

I 1783 fik de Gouges antaget melodramaet *Zamore et Mirza; ou l'heureux naufrage* af La Comédie-Française. Til hendes store frustration gik der lang tid, før stykket blev opført, og hun lod det derfor trykke i 1788. I perioden december 1789 – januar 1790 blev det opført fire gange under titlen *L'esclavage des nègres, ou l'heureux naufrage* og endelig blev det genudgivet i 1792 som *L'esclavage des noirs, ou l'heureux naufrage*. I slutningen af 1789-versionen – som er den eneste, der blev opført – holder stykkets moralske idealkarakter, slavekoloniguvernøren M. de St-Fremont, en tale henvendt til øens slaver. Forud for talen har guvernøren i kraft af rettidig

mægling formået at afværge et storstilet slaveoprør på øen. M. de St-Fremonts tale rummer en ambivalens i forhold til slaveriets eventuelle ophør, som er karakteristisk for stykket i alle tre versioner.

M. de St-Fremont. Slaver, lyt til mig og hold jer altid kærligheden til almenvellet for øje. Vid, at mennesket i sin frihed stadig har behov for at være underlagt kloge og guddommelige love, at det kun har ret til at lytte til menneskelighedens stemme, til at forfølge en hæderlig bedrift og til at fremføre synspunkter uden at forstyrre æresprincipperne. Det er den sande frihed. Det er det eneste, der passer sig for oplyste mennesker, og håb på alt fra lærde og velvillige mennesker i stedet for at udføre frygtelige oprør. [...] Men slaver, lad mig gentage det for jer: Hold jer altid for øje, at mennesket kun har ret til at være retfærdigt og menneskeligt, og hvis man nogensinde skulle sprænge jeres lænker, husk da på denne morale. Den er udtryk for natures lov.²

I monologen er ”natures lov” det fundament, hvorudfra handlinger vurderes moralsk og politisk. Det er forestillingen om det naturlige, der legitimerer det synspunkt, at slaver dels skal undlade at gøre oprør og dels skal underlægge sig kloge og guddommelige love, hvis de en dag

skulle blive fri. I et retorisk perspektiv er natu-rens lov en selvindlysende god og nødvendig norm, der tjener som målestok for menneskets gerninger. Dermed er den logisk beslægtet med de ”selvindlysende sandheder”, som den ame-rikanske uafhængighedserklæring påberåber sig i 1776, og de ”naturlige, umistelige og hel- lige” rettigheder, som mennesket og borgeren tilskrives i den franske 1789-erklæring.³ I alle tre tilfælde drejer det sig om naturlige, selvind-lysende sandheder, som får en juridisk-politisk funktion, for så vidt som de udgør grundlaget for love og vurderinger af andres handlinger.

I *Lesclavage* forbliver naturens lov derudover udefineret, hvilket betyder, at det i det mindste potentielt er usikkert, hvilke handlinger der er acceptable og hvilke der er uacceptable, samt hvem der har og hvem der ikke har evnen til at aflæse naturens principper. Da der er tale om et melodrama med relativt entydige karakterer, er det forholdsvis let afkodeligt, hvem der er god, og hvem der er ond. Ikke desto mindre under-går det politiserede naturbegreb nogle betyd-ningsforskydninger i stykket, således at det til tider bruges som argument imod slaveri som sådan – eksempelvis når Sophie siger ”Hvilken forfærdelig ulovlighed! Naturen har ikke skabt dem som slaver; de er mennesker som Dem”⁴ – mens naturens lov i M. de St-Fremonts af-sluttende monolog foreskriver slaverne ro og tillid til, at velvillige mennesker nok skal bedre deres vilkår med tiden. Melodramaets politiske naturbegreb er altså på én gang selvindlysende og ustadigt, der kan ikke stilles spørgsmålstegn ved dets autoritet, men dets konkrete indhold er omskifteligt.

Min læsning af *Lesclavage* er styret af den tese, at melodramaets naturlige lov, ligesom Den Franske Revolutions menneskerettigheds-begreb, changerer mellem en universel, inklude-rende position og en partikulær, ekskluderende position. I den første optik har mennesket nogle universelle egenskaber (følsomhed, rationali-tet), som berettiger det til at have individuelle

rettigheder. Det er en inkluderende menneske-forståelse på den måde, at alle uafhængigt af køn, race og religion principielt er med i det menneskelige rettighedsfællesskab. I anden nævnte optik, der karakteriserer Maximilien de Robespierres (1758–1794) menneskerettig-hedsforståelse, er menneskearten derimod en afgrænset gruppe. Det menneskelige fællesskab er her karakteriseret ved visse normer (dyd, besindighed, patriotisme), som fjenden tænkes at ville knægte, hvilket gør, at han karakteriseres som et umenneske, man har ret til at forsvare sig imod med døden til følge. I såvel den inklude-rende som den ekskluderende position findes imidlertid en forestilling om en naturlig social og menneskelig tilstand, hvis opretholdelse antager juridisk forrang frem for håndhævelsen af et samfunds gældende, positive love. Det vil sige, at man i begge tilfælde operationaliserer en forestilling om det naturlige og bruger den til at måle, kritisere eller omstyrte en moralsk praksis eller et politisk styre. Mens jeg på den ene side skal argumentere for, at menneskerettigheds-filosofien og terrorlovgivningen anvender nogle af de samme symboler og noget af det samme tankegods, så skal jeg på den anden side også vise, at deres respektive måder at gøre det på er resultatet af vidt forskellige politiske bestræbel-ser. Der er en vekselvirkning mellem dramaet og dets juridisk-politiske kontekst, som betyder, at det politiske naturbegrebs ustabilitet på den ene side forplanter sig i melodramaets æstetik, mens det på den anden side også gælder, at stykkets flertydige naturbegreb er medvirkende til at producere Den Franske Revolutions fore-stilling om det naturlige i dets vekslen mellem inklusion og eksklusion.

DEN FRANSE REVOLUTIONS MENNESKERETTIGHEDSBEGREB: HISTORIE OG METODE

På trods af dets flertydighed har naturbegrebet en helt særlig autoritet i den franske 1700-tals-kultur – ikke mindst på grund af Rousseaus

politiske og pædagogiske filosofi. Dets betydningspluralitet ville kunne analyseres med udgangspunkt i forskellige distinktioner mellem eksempelvis naturvidenskabelig rationalitet og moralsk sensibilitet, oprindelig natur og fordærvet civilisation, men her gælder det den politiske forskel mellem en inkluderende, universel menneskelig natur og en ekskluderende, partikulær ide om et afgrænset fællesskab. Det forhold berører litteraturhistorikeren Susan Maslan på en inspirerende måde i sin analyse af forholdet mellem mennesket og borgeren specifikt hos Pierre Corneille og generelt i revolutionsperiodens menneskerettighedstænkning.

In the early modern political imagination to be a citizen meant to cease to be human. This is the legacy that the Declaration tries to overcome and that it conceals. [...] Such an aim, of course, could not be fully realized and so the new Republic turned to – or, better put, invented – the language of universalism to repress and resolve the tensions it could neither dissipate nor acknowledge. It remains today the impossible burden of this language to adjudicate the claims of humanity and the claims of citizenship.⁵

Ifølge Maslan var det ikke tilfældigt, at *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* opererede med en dobbelt rettighedsbærer i form af mennesket og borgeren. Derimod havde det længe været et problem for individet at rumme både det private menneskes følelser og den offentlige borgers politiske rationalitet, ligesom det blev et problem for staten at afgøre, hvem der skulle have passive rettigheder til beskyttelse og frihed, og hvem der skulle have aktive politiske beføjelser til at bestemme fællesskabets indretning. At lægge de to kategorier sammen i *Déclarations* universalistiske sprog forstår Maslan dermed som et forsøg på at undertrykke eller opløse nogle spændinger med en lang historie; nogle spændinger, som

ikke umiddelbart lader sig fortrænge. I forlængelse heraf mener jeg, at naturbegrebets vekslen mellem en universel og en partikulær position i *L'esclavage* er udtryk for den spænding mellem det inkluderende og det ekskluderende menneskelige fællesskab, som *Déclaration*, med Maslan, ”naturligvis” ikke kan opløse til fulde.

Distinktionen mellem menneske og borger, mellem inklusion og eksklusion, fylder kun relativt lidt i to nyere og indflydelsesrige værker om oplysningens menneskerettighedsbegreb: Lynn Hunts *Inventing Human Rights. A History* (2007) og Jonathan Israels *Democratic Enlightenment. Philosophy, Revolution, and Human Rights 1750–1790* (2011). Selvom de udvikler vidt forskellige historiske forklaringsmodeller, så er Hunt og Israel fælles om en interesse for de moderne menneskerettighedernes fremkomst. Hunt understreger betydningen af nye følelser, såsom empati og autonomi, og hovedparten af hendes bog er et forsøg på at historisere disse. Hun foreslår, at empati rent faktisk kan historiseres til denne specifikke periode, hvilket giver en plausibel forklaring på, hvorfor ideen om lige rettigheder med ét syntes ”selvindlysende”, ikke bare for de amerikanske Founding Fathers, men også for Den Franske Revolutions meningsdannere.⁶ For Israel er der til gengæld intet selvindlysende ved menneskerettighederne. De er snarere resultatet af en lang kamp for radikale lighedsprincipper, der første gang blev formuleret af den hollandske filosof Baruch de Spinoza i det syttende århundrede, men siden fremført og videreudviklet af radikale oplysningsfilosoffer som Diderot, d'Holbach, Helvétius og Abbé Raynal.⁷

Mens Hunt altså fokuserer på vigtigheden af nye typer af følelser, insisterer Israel på betydningen af relativt få materialistiske filosofers arbejde, men de er enige om, at oplysningens menneskerettighedsbegreb udgør fundamentet for det nutidige. Da først grundprincipperne er etableret, handler den senere kamp ikke om

at omstøde dem, men om at få dem stadfæstet konstitutionelt og institutionelt. Spørgsmålet er imidlertid, om ikke menneskerettigheds-kategorien er for bred hos Hunt og Israel, når den skal dække over både de moderne rettigheder og oplysningsperiodens. Den bredde gør det svært at pege på det specifikke ved Den Franske Revolutions menneskerettighedsbegreb. Maslans udpegning af menneske/borger-skismaet som et uløst problem anno 1789 er ét eksempel, et andet og hermed beslægtet problem er den fællesmængde, som naturbegrebet etablerer, mellem inklusion og eksklusion, mellem menneskerettigheder og terrorregimets jura. Netop den fællesmængde er undersøgelsesobjektet for Dan Edelstein i *The Terror of Natural Right. Republicanism, the Cult of Nature, & the French Revolution* (2009), hvori han skriver:

The thesis of this book, therefore, is not just that Jacobin political leaders championed an unusual variant of republican thought, but that they drew on natural right to authorize and draft the laws underpinning the Terror. The *hostis humani generis* category lay at the heart of the Montagnard prosecution of the king, but subsequently provided a template for other categories of hostility, from the notorious *hors-la-loi* (outlaw) up to the "enemy of the people." In the context of a natural-republican legal system, in which natural right was perceived as the supreme body of law, this radical concept of hostility was unchecked by any civil guarantees. The *conventionnels* could exercise terror while appearing faithful to the principles of the 1789 Declaration of Rights.⁸

Naturretten – forestillingen om at et menneske i kraft af dets menneskelighed har visse ukrænkelige rettigheder – er udgangspunktet for *Déclaration* og er i revolutionsårene øverste juridiske autoritet. Terrorlovgivningen baserer sig ifølge Edelstein på en særlig fortolkning af naturretten; en fortolkning, der er karakteri-

seret ved udviklingen af en række specifikke fjendebilleder. Dermed fungerer naturbegrebet og naturretten, som den flertydige kategori, der kan resultere i både menneskerettigheder og terrorhandlinger alt afhængig af, hvordan den bestemmes. Naturens lov er den flertydige og selvindlysende sandhed, der kan operationaliseres både universelt og partikulært, både inkluderende og ekskluderende. Med disse begrebsforskydninger *in mente* skal jeg vende tilbage til *L'esclavage* og argumentere for, at denne litterære tekst bidrager til forhandlingen af naturbegrebets politiske autoritet og flertydighed.

MENNESKEHANDEL OG NATURENS NUANCER

I relation til melodramaets slaveritematik undergår *L'esclavage* en bemærkelsesværdig geografisk transformation fra 1788- og 1789-versionerne til 1792-versionen. I de to første udgaver hed det sig, at anden akts handling udspillede sig i "en større ostindisk by" (*une grande ville des Indes orientales*), mens det i 1792 er ændret til "en større indisk by" (*une grande ville des Indes*).⁹ I perioden var det almindeligt at tale om *les deux indes*, hvor *les indes orientales* betegnede Sydøstasien, mens *les indes occidentales* dækkede det amerikanske kontinent og de caribiske øer, hvor franskmændene i Saint-Domingue – i dag Haiti – havde deres største slavekoloni. Selvom "ville des Indes" ikke præciserer stykkets geografi umisforståeligt, er det rimeligt at antage, at dramaets handling er flyttet fra Ostindien til Caribien, og dermed at slaverne ikke længere er indere, men afrikanere. På trods af at Zamor og Mirza i 1792 stadig beskrives som "Indien instruit" og "jeune Indienne" betegnes Mirza nemlig i denne version – og kun i denne version – som en "jolie Négresse", ligesom guvernørens tjener, Azor, siger at "min far og jeg blev købt på Guineakysten".¹⁰ Forholdet mellem Øst- og Vestindien afklares ikke definitivt, men alligevel mener jeg, Christopher Miller har ret, når

han skriver, at "the shift from *Zamore et Mirza* to *L'Esclavage des Noirs* reflects the transition toward the more focused evocations of the colonial world that abolitionism will attempt to produce. It is in the latter that a clearer picture of the Atlantic triangle emerges."¹¹ I lyset af Den Haitianske Revolutions begyndende udbrud i 1790 betød denne geografiske forskydning, at skuespillet i stigende grad pointerede sin slaveritematik.

I alle dets versioner beretter stykket imidlertid om slaveparret *Mirza* og *Zamore*, der er flygtet fra deres koloni, fordi *Zamore* har slået en slavekommandør ihjel. Kommandøren havde forelsket sig i *Mirza* og forsøgte at tvinge *Zamore* til at overbevise hende om, at hun skulle give efter for hans uengældte kærlighed. *Zamore* nægtede, kommandøren angreb, og *Zamore* slog ham ihjel i retfærdigt selvforsvar. På den øde ø, hvor flygtningene har søgt tilflugt, skyller det franske ægtepar *Valère* og *Sophie* i land efter en skibssulykke, og slaveparret redder deres liv. *Sophie* leder – her i den anden ende af verden – efter den far, der blev tvunget til at forlade hendes socialt lavere stillede mor, efter han havde gjort hende gravid uden for ægteskab. Faderen viser sig at være M. de St-Frémont. Han er også den godhjertede koloniherre, der har oplyst og opdraget *Zamore*, som var han en søn, men som nu skal dømme ham til døden i henhold til koloniens strenge love. I slutscenen genføres faderen og datteren, og koloniherreren bevæges af øens slaver, sin datter og sin egen retfærdighedsfølelse til at benåde *Zamore*, og koloniens harmoni er genoprettet.

I et genrehistorisk perspektiv er her tale om et melodrama. De Gouges skriver i forordet til 1792-udgaven, at hendes "produktion muligvis er mangelfuld i forhold til talent, men ikke i forhold til moral".¹² Det er en nedprioritering af dramaets formelle stringens til fordel for en opvurdering af dets moralske indhold, som tydeligt kan aflæses i karakterernes ideologisk ladede replikker, der har til formål at demon-

strere og vække følelser som medlidenhed og empati. I sin forståelse af melodramaet, eller det hun kalder "*un drame*", lægger hun sig i forlængelse af sin bekendte, forfatteren Louis-Sébastien Mercier (1740–1814), der i det poetologiske programskrift *Du théâtre, ou nouvel essai sur l'art dramatique* (1773) beskriver dramaet (le drame) som en mellemting mellem tragedien og komedien. En blandinggenre, der har til formål at vise mennesket, hvad det er og hjælpe det til at udvikle dets egenskaber. Han kritiserer de moderne teaterkritikere for at holde fast i en forældet regelæstetik, der ikke – selv hos Corneille, Racine og Molière – tjener andet formål end at forskubbe fokus fra virkelige forhold til en bestræbelse på at producere *enten* gråd *eller* latter. I stedet er han fortaler for en dramatisk kunstart, der vækker publikums naturlige hæderlighed og dyd:

Hvad er den dramatiske kunst? Det er den, som *par excellence* opøver hele vor sensibilitet og bringer de rige egenskaber, som vi har fået fra naturen, til handling. Som åbner det menneskelige hjertes skatkamre, befrugter dets medynk, dets medlidenhed, og som lærer os at være hæderlige og dydige, thi dyden skal tillæres endda med nogen anstrengelse. Lad menneskets dyrebare egenskaber sove, og de vil muligvis blive udslettet; de vil blive hærdede af inerti og af vane. Væk dem, og de bliver smidige, følsomme og medlidende.¹³

Mercier og de Gouges er fælles om den ide, at dramaet har en oplysende effekt, fordi det kan vække nogle *naturgivne* følelser i mennesket – medlidenhed, hæderlighed, dyd – som ellers risikerer at slumre hen. I praksis udmønter den følelsesvækkende ambition sig i emotionelt ladede replikker som: *Mirza*. "Hvordan kan jeg andet end at beundre et så følsomt hjerte? Et så medfølelse hjerte? [...] jeg ved, hvor sødt det er at lette andres ulykke"¹⁴, *Sophie*. "Onde skæbne! [...] Dette rørende tableau sønderriver

min sjæl. Hav medlidenhed med min situation. (*Grædende*)¹⁵, eller endelig *Zamore*. ”Ved at redde jer, har jeg ikke gjort andet end at lytte til mit hjertes stemme”.¹⁶

Sådanne replikker illustrerer de værdinormer, som definerer stykkets egentligt menneskelige fællesskab. Følsomhed og moral er naturligt forekommende egenskaber, som man får adgang til ved at ”lytte til sit hjertes stemme”, og det er vel at mærke egenskaber, der kan eksistere hos både slaver og franskmænd. Det er med udgangspunkt i disse almenmenneskelige egenskaber, at de Gouges i et efterord til 1788-udgaven med titlen ”Réflexions sur les hommes nègres” skriver:

En handel med mennesker! ... gode Gud! Og naturen skælver ikke! Hvis de er dyr, er vi det så ikke som dem? [...] Menneskets farve er nuanceret, ligesom den er det hos alle de dyr, planter og mineraler, naturen har skabt. Hvorfor skændes dagen ikke med natten, solen med månen og stjernerne med himmelhvælvingen? Alt er varieret, og netop det er skønheden ved naturen. Hvorfor da ødelægge dens værk?¹⁷

Det er en utvetydig slaverikritik, der gives udtryk for i citatet, og det er en kritik, der tager udgangspunkt i forestillingen om en universel menneskelig natur, der bliver korrumpet af handel med og mishandling af koloniens slaver. På den baggrund er jeg delvist enig med Lisa Beckstrand, når hun i sin analyse af stykket anfører, at ”[d]e Gouges refuses to organize the world into the two groups that Said refers to [in *Orientalism*] as ’us’ and ’them’. In her world, these groups are intermingled: we are they and they are we”.¹⁸ Her er tale om en universel forståelse af den menneskelige natur, som involverer et brud med den dem-og-os-gruppering af menneskeheden, som Edward Said og en række andre har udfoldet i et postkolonialt perspektiv. Ligeledes kan jeg på denne baggrund delvist tilslutte mig Lynn Hunts tese

om, at periodens litteratur vækker empati og medlidenhed, der så igen kan inspirere til ideer om universelle menneskerettigheder. Problemet med Hunts generelle tese og Beckstrands alt for glorificerende forståelse af de Gouges og *L’esclavage* er, i denne forbindelse, at forestillingen om en universel menneskelig natur kun er den halve sandhed om de Gouges’ forståelse af naturbegrebet og af hendes måde at forholde sig til fransk kolonialisme og slaveri på. Mens det naturlige på den ene side bliver associeret principielt med den almenmenneskelige evne til at udvise medlidenhed og medfølelse, så manifesterer det sig også på mere bestialsk manér.

DEHUMANISERING OG DEN BESTIALSK NATUR

At naturbegrebet kan fungere som led i en politisk dehumaniseringsstrategi ses af forordet til 1792-udgaven af melodramaet. Det forord er motiveret af de Gouges’ ønske om at tilbagevise påstanden om, at hendes stykke skulle opmuntre til ”opstand” (insurrection) i kolonierne.¹⁹ Efter at have talt imod ”vildskab” (férocité) og ”blindt raseri” (aveugle rage) blandt slaverne skriver hun:

Åh! Hvis mine råd når helt til jer, hvis I anerkender deres fordele, vover jeg at tro, at de vil berolige jeres utæmmede ånd og vise jer tilbage til en uundværlig samdrægtighed, som er til glæde for både kolonien og jeres egne interesser. Disse interesser består alene i social orden, jeres rettigheder i lovens visdom. Denne lov anerkender alle broderskabets mennesker. Denne ophøjede lov, som begærligheden havde sænket ned i kaosset, er endelig trådt ud af skyggerne. Hvis den vilde, den grusomme mand, miskender den, da er han skabt til at være pålagt lænker og til at blive betvunget som vilddyre.²⁰

I citatet promoveres værdierne ro, orden og lovlighed til glæde for både slavernes og koloniens interesser. Mens forestillingen om

almenmenneskelige egenskaber resulterede i en kritik af slavernes behandling, så bliver slaverne her pålagt lænker, hvis de ikke opfører sig på en bestemt måde, og i modsætning til hvad Beckstrand anfører, bliver her netop trukket en skillelinje mellem dem, der opfører sig rigtigt, og dem der ikke gør det. Mens begrebet moral principielt præsenteres som en almenmenneskelig egenskab i stykkets melodramatiske replikker, så har det i citatet forskubbet sig og er kommet til at fungere som en måde at skelne mellem mennesker og vilddyr. Ligesom moralbegrebet er blevet forskubbet, mener jeg, at naturbegrebet er blevet det. Det naturlige var, som Beckstrand viser, knyttet til noget universelt menneskeligt, men i citatet bliver det umenneskelige i kraft af betegnelsen "vilddyr" introduceret. Dermed knyttes der an til et naturretligt register, der blev brugt på samme måde i Terrorlovgivningen til at skelne mellem et inden for og et uden for menneskerettighedsfællesskabet.

I 1793, hvor de Gouges blev henrettet, havde Nationalforsamlingen i marts måned vedtaget en række af de love, der skulle gøre de mest voldsomme terrorhandlinger i 1793–94 lovlige. Det var en af disse, som hun blev dømt efter: "Den, der bliver dømt for at have skrevet eller trykt værker eller skrifter, som opfordrer til den nationale repræsentations opløsning, reetableringen af kongedømmet eller enhver anden magtform, der krænker folkets suverænitæt, vil blive bragt for den ekstraordinære domstol og straffet med døden".²¹ Ifølge Pierre-Joseph Lamarque, som fremførte lovforslaget på vegne af Den Almene Sikkerhedskomiteé, var loven motiveret af den stigende mængde af royalistiske og antirevolutionære tryksager, som udgjorde "farlige våben" i hænderne på "suspekter borgere".²²

Det retlige problem i forbindelse med vedtagelsen af denne lov var, at ytrings- og trykkefriheden var indskrevet i 1789-rettigheids-erklæringen, som man ikke vil kompromittere, men dog gerne nyfortolke i overensstemmelse

med Republikkens interesser. Som Edelstein har vist, så blev de radikale jakobinere i diskussionerne op til kong Louis XVI's henrettelse i januar 1793 overbevist om, at visse forbrydere ikke skulle dømmes efter den positive lov, men efter naturretens principper, hvori retten til selvforsvar med døden til følge var stadfæstet.²³ I overensstemmelse hermed blev der udviklet nogle juridiske fjendskabskategorier, hvor politiske modstandere kunne rubriceres som umenneskelige, hvilket retfærdiggjorde en anden og barskere type af domsfældelse end den sædvanlige. Det er en juridisk strategi, som Robespierre indarbejdede i menneskerettighedsfilosofien, da han i sit alternative forslag til en menneskerettighedserklæring fra 1793 skrev: "De, der fører krig mod et folk for at standse frihedens fremskridt og for at udlette menneskerettighederne, skal forfølges overalt. Ikke som almindelige fjender, men som mordere og som oprørske røvere".²⁴ Udviklingen af særlige fjendskabskategorier er demonstreret i citatets ide om ualmindelige fjender, der kræver en særlig domfældelse. Under Terrorren blev en bestemt version af naturretten på den ene side gjort til gældende lov – man kunne bruge den til at dømme forbrydere med – og Republikken blev på den anden side omfattet af naturretighederne, da det jo var Republikken, der fik ret til at forsvare sig med døden til følge. Da Lamarque præsenterede den lov, som de Gouges senere blev dømt efter, foretog han netop denne juridiske manøvre:

Hvad mig angår, borgere, så erklærer jeg højt og tydeligt, at jeg ville mene mig skyldig fra det øjeblik, jeg skulle skåne disse grusomme mennesker, der behandler menneskeslægten som en kvægflod, som de kun holder, så de kan fortære den.

Vi skal forene os i en følelse af afsky for disse tigere, der ikke fortjener navn af mennesker, i en følelse af loyalitet imellem os og af opofrelse af alle vore evner i bekæmpelsen af dem helt til døden.²⁵

Citatets retorik stammer fra et naturretligt register, hvor modstanderen reduceres til et rovdyr, der vil spise menneskeheden, som var den en kvægfløk. Dødsstraffen legitimeres ved at betegne lovovertræderne som fjender af menneskeheden, som man har pligt til at bekæmpe helt til døden.²⁶ Det er denne dehumaniseringsstrategi, de Gouges reproducerer i sin 1792-paratekst, når hun skriver ”hvis den vilde, den grusomme mand, miskender [lovens visdom], da er han skabt til at være pålagt lænker og til at blive betvunget som vilddyrene” (Si le sauvage, l’homme féroce, la méconnoît, il est fait pour être chargé de fers & dompté comme les brutes). Men den optræder også i selve fortællingen, om end primært i dens randområde.

Det er især ordenens forsvarere, der beskriver slavernes vildskab, når de taler om et ”storstilet oprør”²⁷ og fortæller om slavernes ”forbandede race”, der ”nådesløst skærer halsen over på os”.²⁸ Også Mirza og Zamores moralsk retfærdige sympatisører taler imidlertid om ”oprøret i vores slavers sind”²⁹, ”tumult”³⁰, ”frygtlige oprør”³¹ og understreger, at ”alt er i bål og brand”.³² Det er på baggrund af denne forestilling om en vild natur, at man skal forstå de Gouges’ opfordring til mådehold blandt slaverne og M. de St-Fremonts afsluttende reprimande til slaverne, hvor det understreges, at de altid skal holde sig ”kærligheden til almenvællet” for øje.³³ I 1792-udgaven, der indeholder den mest pointerede tematisering af den franske slaveripraksis, er dette aspekt endnu mere fremtrædende på grund af det før citerede forord, men også i kraft af, at der er tilføjet en ny karakter, nemlig den sorte slave Coraline, der advokerer for samme synspunkt, som guvernøren M. de St-Fremont. Som afslutning på en diskussion, om hvorvidt vejen mod slavernes frihed går via oprør eller franskiniterede reformer, siger hun:

Skulle Herrerne give os friheden, ville ingen slave forlade anlæggene. Lidt efter lidt vil de

vildeste iblandt os både anerkende og lære menneskehedens og retfærdighedens love, og vores overordnede vil i vores hengivenhed og iver finde godtgørelsen for denne velgerning.³⁴

Replikken ligger i ideologisk forlængelse af stykkets paratekst og M. de St-Fremonts afsluttende replik. I alle tilfælde er pointen den, at franskmændene ønsker at give slaverne frihed, og at slaverne blot skal arbejde videre og bevare troen på, at friheden på et tidspunkt vil komme til dem. Og skulle slaverne blive fri på et tidspunkt, vil det i øvrigt ikke ændre noget, da slaverne i deres taknemmelighed blot vil arbejde endnu hårdere. Det er et synspunkt, som implicerer en moralsk grænsedragning mellem dem, der arbejder, og dem der gør oprør, og i forhold til denne replik anerkender Beckstrand faktisk, at stykket rummer en udgrænsende vision, der ikke umiddelbart harmonerer med det universelle menneskerettighedsperspektiv, hun ellers ønsker at tilskrive de Gouges. Denne moralsk grænsedragende impuls forklarer Beckstrand imidlertid uden at forholde sig til spørgsmålet om koloniens økonomiske interesser, men alene med henvisning til, at de Gouges skulle være en konsekvent talskvinde for ikke-voldelige sociale forandringer.³⁵ Det er en forklaring, der kan være oplysende i forhold til de Gouges’ psykologi, men som overser, at de Gouges her lægger sig i forlængelse af en historisk tendens til nok at kritisere slaveriet principielt, men ikke desto mindre acceptere det ud fra et økonomisk rationale.

I sin læsning af *Lesclavage* tager Madeleine Dobie udgangspunkt i en distinktion mellem en økonomisk og en moralsk sensibilitet, som er velegnet til at forklare argumentet for at bedre slavernes vilkår, men bevare den eksisterende slaveripraksis. Det er hendes pointe, at så længe der eksisterer en overbevisning om, at slaveriet er økonomisk rentabelt, da kan de Gouges – og med hende en række andre – ikke tilslutte sig tanken om et ellers moralsk

forsvarligt oprør blandt slaverne. Derfor består det primære problem med slaveriet for de Gouges ikke i ”the deprivation of liberty or in [the] abduction from a native land, but in the ancillary problem of mistreatment”.³⁶ I modsætning til Beckstrand kan Dobie dermed give en nuanceret forklaring på de Gouges’ tvetydige forhold til den franske slaveripraksis. Men hendes distinktion forklarer ikke, hvordan den betydningspluralitet, der ligger i naturbegrebet bliver operationaliseret generelt i perioden og specifikt i melodramaet. Med alle dets betydningsforskydninger indtager naturbegrebet en autoritativ position, hvor dets sikring har juridisk forrang frem for gældende lov. Den status er et afgørende forhandlingspunkt i både *Lesclavage* og i revolutionsperiodens menneskerettighedsdiskussioner.

NATURETTEENS JURIDISKE STATUS

I *Lesclavage* er der en scene, hvor naturetten og den positive lov møder hinanden på en eksemplarisk, men besynderlig måde. I optrinnet forsvarer Valère og en uanvungen kaptajn Zamores drab på koloniens kommandør, mens øens dommer argumenterer for opretholdelsen af den positive lovs suverænitæt.

Valère. Hvis det er en forbrydelse at have dræbt et monster, som fik naturen til at skælve, så er forbrydelsen i det mindste tilgivelig. Zamore forsvarede sit eget liv, og selvforsvar er en naturret.

Dommeren. De misbruger Hr. Guvernørens eftergivenhed. De har allerede fået det fortalt: Lovene dømmes dem som mordere, kan De ændre på dem?

Kaptajnen. Nej, men man kunne mildne dem.

Dommeren. Synes De det? I anledning af en slave? Her er vi ikke i Frankrig; det er nødvendigt, at der bliver statueret et eksempel.³⁷

Det er to forskellige former for lov, der møder hinanden i citatet. På den ene side den natur-

lovgivne ret til selvforsvar i kampen mod et ”monster”, hvis hjerte er karakteriseret ved ”galde og inhumanitet”, og på den anden side koloniens positive lov, der forbyder mord.³⁸ Dommeren er konsekvent negativt fremstillet igennem stykket, og når man læser replikudvekslingen med udgangspunkt i forestillingen om en naturligt forekommende menneskelig følsomhed, så kan hans rigide forsvar for gældende lov bedst karakteriseres som en moralsk forkastelig forvriddning af naturens lov. Det ville være en læsning i overensstemmelse med skuespillets inkluderende naturbegreb. Men lægger man i stedet vægt på den vilde og ekskluderende natur, som er impliceret i tekstens dehumanisering af Zamores offer, står den usympatiske dommer i et andet lys, da han så snarere forsøger at anvende den positive lov som værn imod naturettenes excesser.

I et bredere historisk perspektiv er stykkets distinktion mellem den positive lovs grænse-
dragning (dommeren) og naturettenes universalisme (Valère) interessant, fordi den antyder, at naturetten i visse tilfælde kan bruges til at lempe eller omgøre den positive lovs domsafsigelser, hvilket medfører en relativisering og destabilisering af et samfunds gældende lov. Det er frygten for denne manglende retssikkerhed, der ligger til grund for den engelske filosof og menneskerettighedskritiker Jeremy Bentham's berømte karakteristik af menneskerettighederne som ”nonsense upon stilts”.³⁹ Den samme bekymring er forklaringen på, at han andetsteds skriver: ”As scissors were invented to cut up cloth, so were natural rights invented to cut up law, and legal rights”.⁴⁰

Bentham's kritik er velplaceret, for så vidt som han påpeger, at individets retssikkerhed mindskes i en situation, hvor lovene kan omstødes under henvisning dels til *Déclarations* meget få artikler og dels til den omskiftelige ide om det naturlige. Hans tekster er fra 1795–96, hvilket betyder, at der er tale om en retrospektiv analyse af, hvilket revolutionært tankegods,

der kunne føre til Terrorren. Det retssikkerhedsproblem, han bemærker, blev imidlertid allerede diskuteret i Nationalforsamlingen i forbindelse med vedtagelsen af *Déclaration* i sensommeren 1789, ligesom de Gouges forholdte sig til det i sin egen gennemskrivning af *Déclaration* fra 1791.

Hvis Benthams problem med menneskerettighederne er, at de i høj grad baserer sig på den naturretlige tradition, da kritiserer de Gouges snarere, at de ikke er i tilstrækkelig overensstemmelse med naturens love. Hun eksemplificerer det i *Les droits de la femme* ved at fremhæve kvinderne, som i praksis falder uden for 1789-erklæringens abstrakte lighedsprincipper. Dermed demonstrerer hun det, som Bentham også hævder: Der vil være konkrete tilfælde, som *Déclaration* ikke kan håndtere. På den baggrund kunne hun gøre som Bentham og kritisere menneskerettighedsfilosofien for at være *for tæt på* den abstrakte forestilling om naturlige rettigheder. Men hendes kritik går i den modsatte retning, idet hun i stedet kritiserer den for at være *for langt fra* den naturlige retfærdighed. Det er et problemkompleks, man ser i hendes omskrivning af artikel fem, og som allerede var aktuelt, da den oprindelige artikel blev diskuteret i Nationalforsamlingen. I den oprindelige version står der:

Loven har ikke ret til at forbyde andre handlinger end de, der er skadelige for samfundet. Alt det, der ikke er forbudt af loven, kan ikke blive forhindret, og ingen kan blive tvunget til at gøre noget, som den ikke foreskriver.⁴¹

Det ændrer de Gouges til:

Naturens og fornuftens love forbyder alle de handlinger, som er skadelige for samfundet: Alt det, der ikke er forbudt af disse vise og guddommelige love, kan ikke blive forhindret, og ingen kan blive tvunget til at gøre noget, som de ikke foreskriver.⁴²

Hendes ændringer illustrerer bestræbelsen på at tilnærme menneskerettighedserklæringen til forestillingen om det naturlige. I stedet for "loven" skriver hun "naturens og fornuftens love" og karakteriserer dem ved deres "visdom og guddommelighed". Da Nationalforsamlingens repræsentanter diskuterede artiklen, var det et emne, om man skulle skrive, at loven kun måtte forbyde de handlinger, der "tydeligvis" var skadelige for samfundet.⁴³ Det undlod man, fordi det ville "gøre alle borgerne til dommere over loven".⁴⁴ Ræsonnementet var, at ordet "tydeligvis" ville gøre det til et subjektivt spørgsmål, om noget var skadeligt for samfundet, og man ville dermed stik imod hensigten komme til at relativere samfundslovene. I sin kritik af artikel fem hæfter Bentham sig imidlertid allerede ved formuleringen "loven har ikke ret til", fordi den relativiserer retsprincippet og gør det muligt at affærdige den positive lov.⁴⁵ Ved at skrive "naturens og fornuftens love" i stedet for blot "loven" fører de Gouges artiklen endnu tættere på naturbegrebet end Nationalforsamlingens repræsentanter, der ifølge Bentham allerede var alt for tæt på naturretens "nonsense".

På den baggrund er der ikke fastslået noget sikkert juridisk hierarki mellem den positive og den naturlige lov, og det er sådan set pointen. Naturretten har en retlig forrang frem for samfundslovene, men om dens funktion er at lempe, problematisere eller måske endda overflødiggøre den positive lov forbliver et diskussionsspørgsmål i revolutionsårene. 1789-erklæringens rehabilitering af naturretten implicerede en udfordring af Frankrigs gældende love, der var nødvendig som led i udviklingen af argumenter for at omstyrte *l'ancien régime*, men naturretens rehabilitering betød også, at det blev helt afgørende, hvad der forstås ved det naturlige, som naturretten tænkes at skulle opretholde eller virkeliggøre. Og som denne artikel har vist, så alternerer naturens lov i såvel *Lesclavage* som i revolutionsperiodens menneskerettighedslovgivning imellem en universel, inkluderende og

en partikulær, ekskluderende position. Ifølge Merciers poetik fra 1773 skulle dramaet vække beskuerens naturligt forekommende hæderlighed og dyd, og de Gouges bestræber sig da også netop på at lade sit melodrama vække følelser, men disse følelser får en tvetydig karakter på grund af naturbegrebets ustabilitet. På den baggrund kan jeg tilslutte mig Lynn Hunts understregning af, at periodens litterære værker

forsøger at producere følelser som medlidenhed og empati, men vil samtidig foreslå, at disse følelser har en mere kompleks karakter, end Hunt lægger op til. Naturens lov, som den vækkes til live af de Gouges, promoverer ikke en utvetydig moralsk kritik af slaveriet, men giver snarere anledning til dets videreførelse under lempeligere vilkår navnlig for dem, der roligt respekterer koloniens interesser.

1. Olympe de Gouges, *Les droits de la femme. À la reine*, Paris, 1791, s. 9: "la femme a le droit de monter sur l'échafaud; elle doit avoir également celui de monter à la Tribune".
2. Olympe de Gouges, *L'esclavage des nègres*, S. Chalaye & J. Razgonnikoff (red.), Paris: L'Harmattan, 2006, s. 73f.: "Esclaves, écoutez-moi et ne perdez jamais de vue l'amour du bien public. Sachez que l'homme dans sa liberté a besoin encore d'être subordonné à des lois sages, et divines, qu'il n'a que le droit d'écouter la voix de l'humanité, de suivre une honnête industrie et de faire tous les états sans déroger aux principes d'honneur. Voilà la véritable liberté. Voilà la seul qui convient aux hommes éclairés et sans vous porter à d'affreuses révoltes espérez tout des hommes instruits et bienfaisants. [...] Mais je vous le répète, esclaves, ayez sans cesse devant les yeux que l'homme n'a que le droit d'être juste et humain, et si jamais on brise vos fers, rappelez-vous de cette morale. Elle exprime la loi de la nature."
3. *Declaration of Independence*, i Lynn Hunt, *Inventing Human Rights. A History*, New York: W. W. Norton & Company, 2008, s. 216 og *Declaration of the Rights of Man and Citizen*, i Hunt 2008, s. 220.
4. de Gouges 2006, s. 20: "Quel affreux abus! la Nature ne les a point faits esclaves; ils sont hommes comme vous."
5. Susan Maslan, "The Anti-Human. Man and Citizen before the Declaration of the Rights of Man and of the Citizen", i *The South Atlantic Quarterly*, vol. 103, 2004:2/3, s. 372.
6. Hunt 2008, s. 15–35.
7. Jonathan Israel, *Democratic Enlightenment* *Philosophy, Revolution, and Human Rights 1750–1790*, Oxford: Oxford University Press, 2011, s. 897–937.
8. Dan Edelstein, *The Terror of Natural Right. Republicanism, the Cult of Nature, & the French Revolution*, Chicago/London: The University of Chicago Press, 2009, s. 4.
9. Olympe de Gouges, *Zamore et Mirza; ou l'heureux naufrage*, Paris, 1788, s. 2; de Gouges 2006, s. 5 og Olympe de Gouges, *L'esclavage des noirs, ou l'heureux naufrage*, Paris, 1792, s. 10.
10. de Gouges 1792, s. 10, 23 og 40: "mon père & moi avons été achetés à la Cote de Guinée".
11. Christopher Miller, *The French Atlantic Triangle. Literature and Culture of the Slave Trade*, Durham/London: Duke University Press, 2008, s. 128.
12. de Gouges 1792, s. 3: "Cette production peut manquer par le talent, mais non par la morale."
13. Louis-Sébastien Mercier, *Du théâtre, ou nouvel essai sur l'art dramatique*, Amsterdam: Chez E. Van Harrevelt, 1773, s. 7: "Qu'est-ce que l'art dramatique? C'est celui qui par excellence exerce toute notre sensibilité, met en action ces riches facultés que nous avons reçues de la nature, ouvre les trésors du Coeur humain, féconde sa pitié, sa commisération, nous apprend à être honnêtes & vertueux; car la vertu s'apprend, & meme avec quelqu'effort. Laissez dormir les précieuses facultés de l'homme, elles s'anéantiront peut-être; il deviendra dur par inertie, par habitude: éveillez-les, il sera tendre, sensible, compatissant." For en genrehistorisk læsning af stykket se også M-P. Le Hir, "Feminism, Theater, Race. L'esclavage des noirs", i Doris Y. Kadish & Francoise Massardier-Kenney (red.),

- Translating Slavery. Gender and Race in French Women's Writing, 1783–1823*, Kent, Ohio, and London, England: The Kent State University Press, 1994 og A. Court, "Un mélodrame d'Olympe de Gouges ou le noir impossible", i Simone Bernard-Griffiths & Jean Sgard (red.), *Mémoires et romans noirs, 1750–1890*, Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2000.
14. de Gouges 2006, s. 8: "Puis-je ne pas adorer une cœur si tendre? si compatissant? [...] je sais mieux combien il est doux de soulager les malheurs des autres".
 15. Ibid., s. 12: "Cruelle destinée! [...] Ce tableau touchant me déchire l'âme. Ayez pitié de ma situation. (*Pleurant.*)"
 16. Ibid., s. 13: "En vous secourant, je ne fais qu'écouter la voix de mon cœur".
 17. de Gouges 1788, s. 94f.: "Un commerce d'hommes!.... grand Dieu! & la Nature ne frémit pas! S'ils sont des animaux, ne le sommes-nous pas comme eux? [...] La couleur de l'homme est nuancée, comme dans tous les animaux que la Nature a produits, ainsi que les plantes & les minéraux. Pourquoi le jour ne le dispute-t-il pas à la nuit, le soleil à la lune, & les étoiles au firmament? Tout est varié, & c'est-là la beauté de la Nature. Pourquoi donc détruire son Ouvrage?"
 18. Lisa Beckstrand, *Deviant Women of the French Revolution and the Rise of Feminism*, Madison, Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 2009, s. 103f.
 19. de Gouges 2006, s. 162.
 20. de Gouges 1792, s. 5f.: "Ah! si mes conseils vont jusqu'à vous, si vous en reconnoissez tout l'avantage, j'ose croire qu'ils calmeront vos esprits indomptés, & vous ramèneront à une concorde indispensable au bien de la Colonie & à vos propres intérêts. Ces intérêts ne consistent que dans l'ordre social, vos droits dans la sagesse de la Loi; cette Loi reconnoît tous les hommes frères; cette Loi auguste que la cupidité avoit plongée dans le chaos est enfin sortie des ténèbres. Si le sauvage, l'homme féroce la méconnoît, il est fait pour être chargé de fers & dompté comme les brutes."
 21. *Archives parlementaires*, 1^{ère} série, Paris, 1867–, 29.3.1793, bind 60, s. 700: "Quiconque sera convaincu d'avoir composé ou imprimé des ouvrages ou écrits qui provoquent la dissolution de la représentation nationale, le rétablissement de la royauté ou de tout autre pouvoir attentatoire à la souveraineté du peuple, sera traduit au tribunal extraordinaire, et puni de mort."
 22. Ibid., s. 699: "armes dangereuses"; "citoyens suspects".
 23. Edelstein 2010, s. 127ff.
 24. Maximilien de Robespierre, *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*, Paris, 1793, s. 7: "Ceux qui font la guerre à un peuple pour arrêter les progrès de la liberté et anéantir les droits de l'homme, doivent être poursuivis partout, non comme des ennemis ordinaires, mais comme des assassins et comme des brigands rebelles."
 25. *Archives parlementaires*, 29.3.1793, bind 60, s. 698 "Quant à moi, citoyens, je déclare hautement que je me croirai coupable dès que je serai ménagé par ces hommes féroces qui traitent une partie de l'espèce humaine comme un troupeau de bétail, qu'ils ne gardent que pour le dévorer. Exécration à ces tigres qui ne méritent pas le nom d'hommes, dévouement de nos personnes, sacrifice de toutes nos facultés pour les combattre jusqu'à la mort, voilà le sentiment indestructible dans lequel nous devons nous unir."
 26. Standardværket om naturretten er Richard Tuck, *Natural Rights Theories. Their Origin and Development*, England: Cambridge University Press, 1982. For en mere udførlig behandling af politisk-juridisk dehumanisering under Den Franske Revolution, se også min "Tigere og det menneskelige fællesskab. Dyremetaforik som politisk dehumaniseringsstrategi", i *Semikolon*, vol. 24, 2012.
 27. de Gouges 2006, s. 39 og s. 41: "révolte générale".
 28. Ibid., s. 20: "maudite race"; "ils nous égorgeraient sans quartier".
 29. Ibid., s. 28f.: "la révolte règne dans l'esprit de nos esclaves".
 30. Ibid., s. 47: "tumulte".
 31. Ibid., s. 73: "d'affreuses révoltes".
 32. Ibid., s. 47: "Tout est à feu et à sang".
 33. Ibid., s. 73: "l'amour du bien public".
 34. de Gouges 1792, s. 41: "Que les Maîtres donnent la liberté, aucun Esclave ne quittera

- les ateliers. Insensiblement les plus sauvages d'entre nous s'instruiront, reconnoîtront les loix de l'humanité & de la justice, & nos supérieurs trouveront dans notre attachement, dans notre zèle, la recompense de se bienfait."
35. Beckstrand 2009, s. 112.
36. Madeleine Dobie, *Trading Places. Colonization and Slavery in Eighteenth-Century French Culture*, Ithaca/London: Cornell University Press, 2012, s. 278.
37. de Gouges 2006, s. 63: "Valère. Si c'est un crime d'avoir tué un monstre qui faisait frémir la nature, ce crime au moins est excusable, Zamore défendait sa propre vie et la défense est de droit naturel. *Le Juge*. Vous abusez de la complaisance de Monsieur le Gouverneur. On vous l'a déjà dit: les lois les condamnent comme homicides, pouvez-vous les changer? *Le capitaine*. Non, mais on pourrait les adoucir. *Le juge*. Y pensez-vous bien? Au sujet d'un esclave? nous ne sommes pas ici en France; il nous faut des exemples." Dette citat antyder i øvrigt en vigtig forskel mellem to former for positiv lov, nemlig fransk lov som modsætning til koloniens lov.
38. *Ibid.*, s. 6: "monstre"; "fiel et inhumanité".
39. Jeremy Bentham, *The Works of Jeremy Bentham*, red. J. Bowring, 1838–1843, vol. 2, kommentar til artikel 2 [Online] <http://oll.libertyfund.org/title/1921/114226> [27 April 2012].
40. I Jeremy Waldron (red.), *Nonsense upon Stilts. Bentham, Burke and Marx on the Rights of Man*, London/New York: Methuen, 1987, s. 73.
41. Antoine de Baecque (red.), *L'an 1 des droits de l'homme*, France: Presses du CNRS, 1988, s. 199: "La loi n'a le droit de défendre que les actions nuisibles à la société. Tout ce qui n'est pas défendu par la loi ne peut être empêché, et nul ne peut être contraint à faire ce qu'elle n'ordonne pas."
42. de Gouges 1791, s. 8: "Les loix de la nature et de la raison défendent toutes actions nuisibles à la société: tout ce qui n'est pas défendu par ces loix, sages et devines, ne peut être empêché, et nul ne peut être contraint à faire ce qu'elles n'ordonnent pas."
43. *Archives parlementaires*, 21.8.1789, bind 8, s. 464: "évidemment".
44. *Ibid.*: "c'est rendre tous les citoyens juges de la loi".
45. Bentham 1838–1843, kommentar til artikel V.

SUMMARY

The Law of Nature. Slavery, Terror, and Human Rights in Light of L'esclavage des nègres, ou l'heureux naufrage (1789) by Olympe de Gouges

The article analyzes Olympe de Gouges' play *L'esclavage des nègres, ou l'heureux naufrage* (1789) and focus on its ambiguous concept of a *law of nature*. I distinguish between an inclusive, universal nature and an exclusive, particular understanding of nature, and aim to demonstrate how this equivocal concept mirrors a continuity between, on the one hand, the *Declaration of the Rights of Man and of the Citizen* (1789), and, on the other hand, the legislation of Robespierre's Terror regime. Hence, as opposed to recent works on the human rights of the enlightenment by scholars such as Lynn Hunt and Jonathan Israel, I draw inspiration from Susan Maslan and Dan Edelstein and argue that the human rights of the eighteenth century testify to an unsolved problem of the limits of inclusion. This has important implications for the question of slavery. Instead of arguing an all-out abolition of slavery in the French colonies, Olympe de Gouges promotes an idea of order in the colonies. Basically, the principle of slavery is withheld while the concrete praxis of slavery is criticized.

Keywords: Olympe de Gouges, slavery, human rights, the concept of nature, the French Revolution

LITTERATURVETENSKAPEN OCH DET KOSMOPOLITISKA BEGÄRET

Våren 2012 kom plötsligt Thomas Warburton på tal. Erik Anderssons nytolkning av James Joyce gav kritikerna anledning att leta fram Warburtons *Odysseus* från 1946, en översättargärning som står sig.¹ Vad som är mindre känt är att Warburton året innan utkom med en annan mäktig översättning, *Markerna brinna*. Den är i Sverige lika obskyr som Joyces *Ulysses* är känd, och i Libris framgår det inte ens att det är Warburton som har översatt.² Detta trots att det *egentligen* rör sig om en lika kanonisk text som *Ulysses*.

Markerna brinna heter i original *Os sertões. Campanha de Canudos*. Den skrevs av militäringenjören Euclides da Cunha och utkom i Brasilien 1902. Det är en text som trotsar beskrivning: naturvetenskaplig essä, krigsdokumentär, folklivsskildring, anklagelseakt, nationellt epos – den är allt detta på en och samma gång. I fokus ligger ett bisarrt inbördeskrig som utspelades på 1890-talet i det karga inlandet i nordöstra Brasilien. En grupp inlandsbor, sertanejos, samlade kring en profetliknande gestalt känd som Antônio Conselheiro, bosatte sig i den avlägsna hålan Canudos för att fromt invänta domedagen. Dessa trashankar utgjorde alltså en sekt. De hade kunnat leva vidare obemärkt om det inte hade varit för två saker: 1) Canudos drog till sig så många anhängare att

jordägarna i regionen fick brist på arbetskraft, och 2) den karismatiska Conselheiro predikade mot den nybildade republiken och mot den katolska kyrkan, men inte med sekulära avsikter utan för att mana till en renare, uppriktigare tro.³

Den tidigare monarkin Brasilien hade blivit republik så sent som 1889, nervositeten var stor inför varje upprorstendens. Dessutom hade slaveriet upphört 1888, vilket rubbade den sociala ordningen. När sedan både en och två expeditioner som skickats ut för att tillrättavisa Canudos-sekten tvingats till nederlag började konflikten anta hysteriska proportioner. Det spreds fabricerade rykten om att Canudos understöddes av främmande makter; pressröster hävdade att republikens öde stod på spel. Resultatet blev en tredje, och osannolikt nog en fjärde massiv militärkampanj som utmynnade i ett folkmord: hela Canudos manliga befolkning, uppemot 15 000 människor (siffran är osäker) utplånades. Kvinnor och barn – de som hade överlevt belägring och svält – skonades, och fördes bort därifrån.

Om jag nu framhåller att Mario Vargas Llosas roman *Kriget vid världens ände* bygger på Cunhas bok verkar mina inledande ord om *Markerna brinnas* kanoniska ställning mindre besynnerliga, ur svenskt perspektiv.⁴ Men Warburton

översatte Cunha tre decennier innan Llosa skrev sin roman. Dessutom var detta den allra första europeiska översättningen av *Os sertões*.⁵ Det finns alltså en historia att berätta om hur denna text hamnade i Sverige. Vad var det som fick Wahlström & Widstrand och Warburton att satsa på Cunha?

Warburton var språkkunnig, men portugisiska ingick inte i hans repertoar. *Markerna brinna* är således en andrahandsöversättning från engelska (förkortad, dessutom). Det är här man kan börja knyta samman trådarna. Det var genom USA, inte Brasilien, som Warburton kom i kontakt med Cunhas verk. Warburton var under kriget högst aktiv som översättare av modernistisk engelskspråkig poesi. Det avspeglas bland annat i volymen *Mitt i ett krig. Tolkningar ur engelsk och amerikansk lyrik 1941–1944*.⁶ Han var alltså insatt i aktuell utgivning i Nordamerika, och det var så han fick upp ögonen för Samuel Putnams översättning av Cunha, *Rebellion in the Backlands*, som gavs ut 1944.⁷

Jämför vi de introducerande paratexterna i *Markerna brinna* och *Rebellion in the Backlands* ser vi att den svenska begränsar sig till en baksidestext. Där kan man läsa att *Markerna brinna* är ”formad som ett glödande epos om en karg och fientlig natur”. Med ett tilltal som riktar sig till läsare som just har genomlevt ett världskrig står det också att ”historien om Canudos-kriget [är] en bild i smått av de flesta krig i världen”. Det räckte, tyckte förlaget, som presentation av boken i Sverige. Den nordamerikanska utgåvan föregås däremot av ett utförligt översättarförord, vilket avspeglar den större ansträngning som krävdes för att lyfta in texten i den blivande hegemoniska världsmakten USA:s litterära offentlighet, jämfört med överföringen till svenska som skedde med vinden, det vill säga anglosaxisk konsekvrering, i ryggen.

Putnam sparar inte på krutet. Han inleder sitt förord så här:

There can be no doubt that Euclides da Cunha's *Os Sertões* is a work that is unique not only in Brazilian literature, but in world literature as well. In no other instance, probably, has there been such a unanimity on the part of the critics of all shades of opinion in acclaiming a book as the greatest and most distinctive which a people has produced, the most deeply expressive of that people's spirit. On this the native and the foreign critic are in agreement.⁸

Det är tre retoriskt intressanta meningar. Här har vi en herdersk förståelse av litteraturen som uttryck för ”folksjälen”, snarare än en författar-individs verk. Här märks samtidigt en världslitteraturtanke i Goethes anda, en föreställning om litteraturen som ett gränsöverskridande samtal som läsaren, Putnams läsare, förmodas vilja delta i. Denna dubbelriktade värdering av Cunhas verk, det vill säga kombinationen av en rörelse inåt, mot det unika, specifikt brasilianska, och en rörelse utåt, mot en i princip världsomfattande läsekrets, ska hållas i minnet eftersom den fångar en väsentlig egenhet i hur litteratur rör sig över gränser. Men låt oss för stunden konstatera att Putnams omnämnande av ”world literature” vädjar direkt till läsarens kosmopolitiska begär. Om du med trovärdighet vill hävda att du är delaktig i det världslitterära samtalet, antyder Putnam, då måste du läsa denna bok. Detta implicita påstående stärks med ett ethos-argument: ”On this the native and the foreign critic are in agreement.” Värderingen är alltså inte Putnams åsikt, det är sakkunskapen som hävdar detta.

Vilka är då dessa inhemska och utländska kritiker? Brasilianska kritiker som skrivit om *Os sertões* finns det i stor mängd; Putnam citerar Agrippino Grieco. Bland icke-brasilianer är det dock, anno 1944, tunnsått med läsare av Cunha. På ett viktigt undantag när.

Även denne läsares namn har, liksom Warburtons, fått förnyad aktualitet i Sverige, med anledning av nyutgåvan av *Världen av*

igår. *En europés minnen*.⁹ Jag talar alltså om österrikaren Stefan Zweig, på 1930-talet en av världens mest lästa författare. Hans böcker utkom direkt i en mängd översättningar i Europa, Nordamerika och Latinamerika. Nazismen och kriget drev honom dock i exil, först till England, sedan USA, slutligen Brasilien, där både han och hans fru tog sina liv 1942. Det var i det här slutskedet som han skrev *Världen av igår*. Parallellt med den skrev han också *Brasilien. Ein Land der Zukunft*, en bok som nästan ögonblickligen, 1941, kom ut på svenska som *Brasilien. Framtidslandet*. Den snabba översättningen hänger möjligen samman med att det tyska originalet faktiskt utgavs i Stockholm – förlaget Bermann-Fischer befann sig nämligen i exil.¹⁰

Det är här vi når fram till Putnams "foreign critic". Ty Zweig nämner Cunha i sin Brasilien-bok. Det vill säga, i sin panegyriska, 300-sidiga rundmålning av Brasilien nämner han på en enda sida två författare, varav Cunha är den ena. Zweig hyllar den "dramatiska kraft[en]" i *Os sertões*, dess "rikeedom på psykologiska iakttagelser och den underbara humanitet som genomgår [verket]".¹¹ Dessa korta utlåtanden räckte dock som hävstång för att Putnam, som citerar Zweig, ska lyfta verket till "världslitteraturens" status. Det var mindre av en beskrivning, mer av en förhoppning som dock med tiden har besannats. Förutom Vargas Llosas roman, och det Nobelpris som ger Llosa en global status som färgar av sig på Cunhas verk, har *Os sertões* översatts till allt fler språk och 2010 utkom den andra engelskspråkiga översättningen, nu utförd av Elizabeth Lowe och utgiven av Penguin, med global distribution.¹²

Låt oss nu ta ett steg åt sidan och fundera över vad vi kan utläsa ur den här översättningshistorien. Exemplet Cunha kan föranleda en mängd resonemang kring kosmopolitism inom såväl litteraturen som litteraturvetenskapen. En första, uppenbar slutsats man kan dra är att den världslitterära cirkulationen är beroende av re-

dan existerande nätverk och maktförhållanden. Den exklusivt manliga, vita krets av författare och översättare jag har nämnt så här långt kunde tas som ytterligare intäkt för detta. Det finns ingen litterär kosmopolitism, tycks det, som inte bärs upp av en etablerad maktordning.

Men ett sådant påstående riskerar samtidigt att förringa det märkliga i att *Os sertões* alls har översatts. Brasilianska kritiker tenderar att betona oöversättligheten i Cunhas kombination av 1800-talsmässig vetenskaplig lärdom och lokala växtnamn, vistraditioner och talspråk. I samma mån som *Os sertões* "frilade den moderna brasilianska litteraturens självmedvetande", som en kritiker har uttryckt det, tycks den också helt bunden till Brasilien.¹³ Ändå har den rört på sig. Och därmed har det kosmopolitiska begäret, manifesterat genom översättning, fått någonting nytt att träda fram i världen. Den är den här dubbelheten, den litterära cirkulationens närmast tautologiska bekräftelse av redan etablerade mönster, *och* litteraturens, översättningens och tolkningens kontingenta förmåga att öppna dörren till någonting nytt, som jag vill undersöka närmare.

För att göra detta tar jag omvägen via ett resonemang kring det spänningsförhållande jag redan har antytt: den för såväl litteraturen som litteraturvetenskapen konstitutiva dialektiken mellan kosmopolitism och provinsialism. Detta, vill jag påstå, kan bidra till en förnyad teoretisk självförståelse inom litteraturvetenskapen. Samtidigt bör jag förutskicka att den följande diskussionen tar sig essäns rätt att avsiktligt och i strikt bemärkelse vara *extra-vagant*, alltså att den vandrar bortom den mer etablerade litteraturvetenskapliga praxisens ramar. Den vill därmed väcka fler frågor än den kan besvara. Motivering till detta är att frågorna är av ett slag som endast har börjat ställas inom svensk litteraturvetenskap. De behöver alltså formuleras och betraktas i hela sin vidd, till att börja med, och då förefaller essäformen vara väl lämpad för detta ändamål.

Låt oss återgå till frågan om kosmopolitismen. Detta begrepp pekar mot en specifik idéhistoria där stoikerna och Immanuel Kant, med sin skrift *Om den eviga freden*, intar en framträdande plats.¹⁴ Det är dock inte denna idéhistoria som är mitt ämne. Istället använder jag ordet i linje med samtida forskare som James Clifford och Carol Breckenridge: inte som ett ideal om den absoluta gränslösheten, utan som en historiskt och geografiskt föränderlig praktik.¹⁵ En praktik som kan förstås i närmast fenomenologiska termer som en intentional ”riktadhet” utåt, mot det gränslösa, i motsats till den provinsiella vändningen inåt. Det vore dock fel att tro att vi ställs inför ett antingen–eller. Dessa riktningar kan bara förstås i förhållande till varandra; de konstituerar varandra i ett dynamiskt samspel.

Putnams sätt att beteckna *Os sertões* både som en autentiskt brasiliansk och en världslitterär text är ett uttryck för detta samspel. Det förevisar dessutom dess specifikt litterära aspekt. Inom litteraturens domäner har nämligen provinsialismen en hegemonisk form: folkspråkighet. Cunha, heter det, skriver fram ett genuint *brasilianskt* språk (att detta språk, portugisiskan, tidigare var ett kolonialspråk är ytterligare en komplikation som jag dock inte kan gå in på här). Men hur kan i så fall samma text omfatta en litterär kosmopolitism? När jag ställer frågan så måste jag dessutom understryka att kosmopolitismen hos Cunha inte bara är antydd, utan driven till sin spets. Om jag väljer ett axplock av de forskare, tänkare och författare han åberopar i *Os sertões* kunde listan se ut så här: Auguste Comte, Herbert Spencer, Hippolyte Taine, Henry Thomas Buckle, Henry Maudsley, Friedrich Klopstock, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Frederick Hartt, med flera. Cunha var kort sagt enormt beläst och gör i sin krigsskildring ständiga kopplingar till europeiska tänkare och förhållanden. Betoningen är vetenskaplig och filosofisk snarare än skönlitterär, men det

viktiga här är mönstret: kosmopolitismen praktiseras medelst en handfull hegemoniska språk som i Cunhas fall främst var franska, men även engelska och tyska, som han sedan genom en översättningsakt inflikar i sin lusofona text. Kosmopolitismen i *Os sertões* praktiseras, kan man säga, genom översättning i bred bemärkelse. Det är genom sin språkkunnighet som Cunha införlivar det kosmopolitiska i sin provinsiella text.

Men eftersom Cunhas kosmopolitism utövas genom läsning av tryckta texter (han reste aldrig utanför Brasilien) märker vi att den litterära kosmopolitismen i detta fall möjliggörs genom ett *skriftsystem*. Det komplicerar frågan på ett intressant vis, ty även hans litterära provinsialism möjliggörs av samma skriftsystem. I förhandlingen mellan kosmopolitism och folkspråkighet tycks skriftsystemet uppvisa ett Janus-ansikte. Det både överskrider och markerar gränserna mellan kosmopolitiska och lokala språkbruk.

Vilka blir konsekvenserna för vår förståelse av samspelet mellan litterär provinsialism och kosmopolitism om vi betraktar skriftsystemet som ett fenomen skilt från språk? Här måste jag göra en utvikning. Skriftsystemets betydelse har i litteraturteorin tenderat att kraftigt underbetonas; istället har man uppmärksammat *språk* i allmän bemärkelse. I *The Resistance to Theory* skriver till exempel Paul de Man att ”[t]he advent of theory [...] occurs with the introduction of linguistic terminology in the metalanguage about literature.”¹⁶ Den kritiska udden hos de Man riktas mot fenomenologiska och estetiska litteraturuppfattningar. Språket, framhåller han, är en konvention. Vid läsningen av litteratur förekommer inga oförmedlade sinnesförnimmelser. Det man ”förnimmer” är språktecknen; allt annat är språkliga konventioner där signifianten knyts till en signifié. Annorlunda uttryckt: man blir inte blöt av ordet ”vatten”. De Man har emellertid inget att säga om skriftsystemet – och även Derridas

”skrift” fungerar egentligen som ett annat sätt att benämna ”språk”. I sin kritik av Lévi-Strauss kommer han ju fram till att också det muntliga, talade språket fungerar *som* skrift.¹⁷

Men som litteraturteoretisk utgångspunkt skulle man alltså kunna dubblera konventionaliteten, skilja mellan skrift och språk, och se dem som samverkande men åtskilda system av konventionella tecken. Det ger oss en annan ingång till frågan om kosmopolitism och provinsialism.

Å ena sidan kan man se hur vissa språk som latin och arabiska har blivit dominerande genom att knytas till ett skriftsystem. Men med alfabetiska skriftsystem – jag förbigår avsiktligt kinesiskans radikalt annorlunda förutsättningar – sker också en spjälkning av skrift och språk, och skriftsystemet växer sig snabbt större än sitt ursprungsspråk. Man kan alltså med viss försiktighet tala om skriftgemenskaper som någonting distinkt från språkgenskaper. Vi talar förstås om ungefärliga och porösa gränsdragningar. Det kyrilliska alfabetet har till exempel inte hindrat rysk litteratur från att vara kosmopolitisk. Men då bör man samtidigt peka på det betydelsefulla i att polskan, som är ett slaviskt språk, använder sig av det latinska skriftsystemet, vilket får som kulturell effekt att tröskeln mot västeuropeisk litteratur sänks. Kemal Atatürks drakoniska införande av det latinska alfabetet i Turkiet på 1920-talet hade en liknande effekt.

I vår epok har det latinska alfabetet kommit att inta en dominerande ställning globalt, inte bara på grund av den transkontinentala etableringen av imperiespråk som engelska, spanska, franska, och portugisiska, utan också genom att bokstavligen hundratals språk runtom i världen har transkriberats med det latinska alfabetet. Man kan uttrycka det i form av en gåta: Vad har baskiska, bahasa indonesia, sesotho, estniska, franska, innu och svenska gemensamt? Svar: de cirka 26 bekanta bokstäverna, undantaget vissa exotiska specialtecken som inte går att skriva

i epostadresser. Detta är mer än kuriosa. Det handlar om globaliseringens långa historia, den gradvisa hopfösningen av världen i ett sammanflätat men ojämnt system.

Således: om det verkligen kan antas att det är *litteratura*, latinets ord för skriftsystem, som utgör grunden för vår verksamhet som litteraturvetare, och även om vi väljer att avgränsa denna *litteratura* till att gälla det latinska alfabetet, leder detta oss långt, långt bortom Sveriges, Europas och Nordamerikas gränser. *Litteraturan* tycks, genom att omfatta både kosmopolitiska och lokala språk, vara radikalt kosmopolitisk. Samtidigt vet vi i praktiken att vår verksamhet som litteraturvetare är mer begränsad än så. Ja, den ägnas till största delen sådant som är skrivet på ett enda nationellt språk, även om det använder sig av ett globalt spritt skriftsystem.¹⁸

Anledningen är uppenbar: etableringen av det akademiska studiet av litteratur, i modern bemärkelse, sammanföll med folkspråklighetens senaste seger i Europa på 1800-talet. Ur historiskt perspektiv är folkspråklighetens framväxt ingenting unikt eller ens särskilt europeiskt. Tvärtom kan man, med Sheldon Pollock, tala om långa, återkommande dragkamper mellan kosmopolitism och folkspråklighet. Pollocks jämförelse gäller sanskrit och latin, vilka uppvisar en del slående likheter. Strax före vår tideräkning och under det första millenniet kom bägge att fungera som normerande språk, inte minst litterärt normerande, över enorma områden.

Men skillnaderna mellan språken är också slående. Sanskrits utbredning var frivillig. Den skedde genom handel och resande individer. Den saknade uppbackning av en imperiestat, och saknade därmed också ett maktcentrum. Latinet var från första början ett språk som spreds genom erövring, och med ett entydigt centrum: Rom. Latinet hade dessutom den egenheten att det trängde undan lokala språk och kulturer:

By the end of the first century B. C., all languages other than Latin had disappeared from the inscriptional record of Italy; Gallic and the languages of Iberia vanished within a couple of centuries of conquest; and Celtic scarcely was permitted to enter the record at all, even in areas where we know it long persisted as a medium of oral communication.¹⁹

Här kan man notera två saker. Dels är den latinska kosmopolitismens centralism ett mönster som upprepas, mutatis mutandis, av medeltidens katolska kyrka och senare av den europeiska kolonialismen. Cunhas eurocentriska utgångspunkter är ett exempel på vilket slags utfall det har kunnat få. Dels bör man notera Pollocks betoning av "the inscriptional record". Det är det språk som *skrivs* som blir ihågkommet och får status. Oavsett om vi talar om ett kosmopolitiskt eller lokalt språk har skriften avgörande betydelse.

Folkspråkighetens poäng är således inte språket i sig, utan dess anammande av ett skriftsystem och de därmed sammanhängande genrererna. Folk har ju alltid *snackat*. Och i detta pratande har ingått estetiska verbala praktiker, exempelvis sådana som går att ta del av i många afrikanska samhällen. Folkspråkighetens radikala grepp är att "reducera", som termen lyder, språket till skrift och därmed öppna för andra litterära möjligheter än de gängse. När detta sker med alfabetiska skriftsystem växlar man alltså in den utåtriktade gångbarhet som är knuten till ett kosmopolitiskt språk mot en mer inåtvänd potential som knyts till det kosmopolitiska språkets skriftsystem – *en inåtvändhet som likafullt bibehåller kopplingen till skriftsystemets större värld*. Skriftsystemet blir därmed ett av de medel som används för att hantera ambivalensen mellan två begärsregimer, nämligen det kosmopolitiska begäret att få tillhöra en större kulturell, transnationell gemenskap och begäret att få avgränsa den egna och förmodat unika litteraturen.

Den här dubbelheten, den historiskt förändrbara balansen mellan den mindre och den större världen, har förstås även format litteraturen och litteraturvetenskapen i Sverige. Atterboms *Svenska siare och skalder* från 1840- och 50-talen kan tjäna som typexempel: här inleds det akademiska studiet av svenskspråkig litteratur i Sverige.²⁰ Atterbom bidrog till att Sverige hamnade i fas med utvecklingen på många håll i Europa. Detta var den postnapoleonska epoken: en europeisk värld av nationalstater och nationellt förankrade lärosäten vars discipliner (även de en produkt av 1800-talet) skulle sörja för vetenskapens utveckling *i nationens intresse*.

Men om vi normalt förknippar Atterbom med ett romantiskt upphöjande av det autentiskt "svenska", är det tvärtom hans sammanfattade förståelse av svenskheden som slår en vid en närmare läsning. Så här skriver han inledningsvis i sitt kapitel om Dalin:

Svenskarne anse sig, med rätta, utmärkas af ett icke ringa frihetsbegär. Det oakadt hafva de länge, liksom i sin öfriga bildning, så äfven särskilt i sin vitterhet, sin smak, sina ästhetiska rigtningar, temligen slafviskt berott af än den ena, än den andra af Europas större nationer; företrädesvis af Tyskar och Fransmän, i flera gånger vexlad omskiftning. Att så varit faller väl ingen in att neka. Snarare torde någon vilja bestrida, att det fortfar; och likväl är detta fortfarande solklart. Det bedröfvande härvid är icke beroendet; det är dess slafviska beskaffenhet.²¹

Atterbom vidgår ofrånkomligheten i det han kallar "beroende". Samtidigt vill han markera mot ett "slafviskt" beroende. Man förstår hans dilemma: präglad som han själv var särskilt av tysk litteratur uppstod en paradox i hans programmatiska nationalism.

Det intressanta med Atterboms naiva och i den bemärkelsen uppriktiga formuleringar

är således att han själv förevisar omöjligheten att tänka det han kallar frihet, alltså ”svensk” litteratur, utan att samtidigt tänka beroende, alltså ett internationellt sammanhang. Det ena förutsätter det andra; folkspråkligheten växer fram inom ramen för en skriftspråklig kosmopolitisk gemenskap som genererar ett begär efter att finna och skapa någonting motsvarande på nationell botten. Den folkspråkliga svenska litteraturen uppstår således genom ett utbyte med de – från Sveriges horisont betraktat – kosmopolitiska språken tyska, franska och engelska.

Synsättet förfinades men hölls i allt väsentligt intakt av Henrik Schück som i sin allmänna litteraturhistoria från 1919 förklarar följande:

Utom den litteratur som finnes för varje land och varje folk, kan man ock tala om en litteratur, som är gemensam för hela det europeiska kultursamhället; vi svenskar kunna ju ock i den meningen räkna Homeros, Vergilius, Dante, Shakespere [sic], Racine, Voltaire, Goethe m.fl. till vår litteratur, att dessa stormäns arbeten hos oss lästs lika mycket som våra inhemska författares, och de hava ofta mycket mera än dessa påverkat vårt idéliv.²²

Schück håller kvar rågången mellan inhemskt och utländskt, i samma stund som han hävdar att det utländska har påverkat oss ännu mer än det svenska. Det tycks alltså som om gränsdragningen i sig producerar ett slags paradox.

Visst kan det verka förlegat att dra fram dessa gamla herrar. Så mycket har hänt sedan dess. Med nykritiken och Wellek och Warren i ryggen rensades på 1950- och 60-talen upp bland idéhistoriskt, nationalistiskt och författarbiografiskt bråte i den svenska litteraturvetenskapen. Väck med ”extrinsic perspectives”! Den estetiska inplaceringen av det enskilda verket i centrum! Och allt det som sedan följde: marxism, strukturalism, dekonstruktion, psykoanalys, genusteori, med mera. Nog har

vi sedan länge lämnat Atterbom och Schück bakom oss? Det har vi. Men samtidigt inte.

Min avsikt med att återropa Atterbom och Schück är att peka på de dubbla men numera helt underförstådda metodologiska ramar som har gett form åt, och fortsätter att ge form åt, litteraturvetenskapen i Sverige. Ämnet har, som vi kan se, en tydligt kosmopolitisk historia – *inte minst* hos nationalisten Atterbom. Men det är den specifika kombinationen av de bägge riktningarna som har angett ramarna.

Å ena sidan präglas litteraturvetenskapen av det vi kan kalla ”metodologisk nationalism”. Termen, som jag lånar från den tyske sociologen Ulrich Beck, är numera väletablerad inom såväl samhällsvetenskaperna som historieforskningen; inom svensk litteraturvetenskap förekommer den betydligt mer sällan, även om den har diskuterats av Annika Olsson.²³ Med metodologisk nationalism menar Beck det paradigm inom samhälls- och humanvetenskaperna som utgår från att nationen och nationalstaten bildar den viktigaste ramen för de fenomen man studerar. Det ska inte förstås främst i termer av nationalistisk *ideologi*, utan som en kunskapsteoretisk utgångspunkt. Det kan i själva verket vara just när den inte framhävs, eller till och med i det ögonblick då den blir föremål för ideologisk kritik, som den metodologiska nationalismen är som starkast.

Å andra sidan har ämnets kosmopolitiska sida antagit en historiskt specifik form. Stöpt som litteraturvetenskapen är i latinets *litteratura* och i tyskans, franskans och engelskans traditioner, kan denna kosmopolitism benämnas ”metodologisk eurocentrism”, vilket ringar in ett motsvarande grundantagande (som i stort sett omfattas av Ulrich Beck själv): att den europeiska och västerländska kulturhistorien utgör den yttersta horisont mot vilken våra kunskapsobjekt, våra textuella fenomen, avtecknar sig.

Inom svensk litteraturvetenskaplig forskning har dessa dubbla ramar tagit sig uttryck

i en sorts arbetsfördelning mellan primär- och sekundärkällor. Primärmaterialen har till övervägande del (men inte bara) varit svenskspråkiga. Sekundärlitteraturen – särskilt av mer teoretisk art – har till övervägande del (men inte bara) varit avfattad på franska, tyska och engelska.

Vad jag försöker skissera är en beskrivning och analys av en historiskt betingad praxis. Metodologisk nationalism och eurocentrism är inte främst en voluntaristisk fråga. Vad vi ”vill” eller inte vill som enskilda forskare kan påverka i marginalen; de metodologiska ramarna är betydligt segare strukturer. Dessutom finns det och har funnits goda skäl för en litteraturvetare i Sverige att vara metodologisk eurocentrist och nationalist. Materialet leder oss dit. Trovärdigheten kräver att vi begränsar oss. Men det jag vill fråga är om inte historiska förändringar i vår tid är på väg att tvinga fram en radikalt ny förhandling mellan kosmopolitism och provinsialism. Dipesh Chakrabarty har gett denna nya förhandling ett slagord: det gäller att ”provinsialisera Europa”.²⁴ Men vad skulle det innebära? Hur förstår vi den historiska konjunktur som möjliggör en sådan provinsialisering? Och är slagordet ens riktigt formulerat? Det tycks mig som vi idag, 2013, behöver ställa en del grundläggande frågor om vårt aktuella historiska läge och vilka konsekvenser det kan ha för vår verksamhet som litteraturvetare.

Under 1900-talet, särskilt efter 1945, utspelade sig svensk litteraturvetenskap och dess forskningsföremål inom det vi kan kalla den nordatlantiska världsordningen. Den nordamerikanska-europeiska axeln inom såväl litteratur som litteraturvetenskap tydliggörs om man tänker på hur tongivande gestalter som Ezra Pound, T. S. Eliot, Karen Blixen, René Wellek, Roman Jakobson, Erich Auerbach med flera rörde sig mellan kontinenterna. Historien om hur Thomas Warburton kom att översätta Cunha via den amerikanska översättningen

passar motståndslöst in i den bilden. Svenska forskare har ofta varit klädsamt blygsamma i detta sammanhang, men samtidigt fanns det någonting bekvämt med den nordatlantiska hegemonin. Sverige och Skandinavien må ha varit perifera delar av Europa; den kulturella, språkliga och skriftspråkliga närheten till såväl europeiska stormakter som USA har garanterat oss ett stort mått av kosmopolitiskt kapital. Det är här den metodologiska eurocentrismen fann sin bas i den svenska kontexten.

Under de senaste decennierna – vi kan välja 1989 som brytpunkt – har någonting nytt inträtt. Detta nya har som regel kallats ”globalisering”. Med denna term har man även låtit förstå att rummet numera dominerar över tiden som kategori. Francis Fukuyama utropade historiens slut.²⁵ Istället för historisk förändring, istället för framåtskridande, hade vi nu gått in i en epok av geografisk *utbredning* av moderniteten, i princip en utsträckning av liberal demokrati och den amerikanska livsstilen till allt fler hörn av världen. Utifrån den tolkningen har ingen reell *förändring* av den nordatlantiska ordningen skett: det är bara det att den breder ut sig alltmer.

Som Göran Therborn påpekar har dock denna beskrivning av globaliseringen tappat i trovärdighet. Idag ser vi snarare att globalisering är ett namn på ett världshistoriskt skifte där den geopolitiska tyngdpunkten förskjuts från Väst och Nord till framförallt Öst men även Syd. Detta upphäver inte giltigheten i allt vi har lärt oss om globaliseringen – accelererande flöden av människor, information och kapital, nätverksparadigmet, ekonomisk polarisering, kulturell hybridisering, och så vidare – men det återinför tiden som kategori.²⁶

Historien har alltså inte tagit slut; det är rollfördelningen i historien som förändras. Den nordatlantiska ordningen håller gradvis på att upplösas och den provinsialisering av Europa som Chakrabarty efterlyste som ett alltjämt ofullbordat *teoretiskt* projekt håller snabbt på

att bli en *historisk* realitet. Vad finns det för litteraturvetenskapliga slutsatser att dra av detta? Har det någon betydelse alls? Som Pascale Casanova mycket riktigt påpekar förändras de transnationella litterära förbindelserna mycket långsammare än ekonomin och politiken.²⁷ Men det kan också leda till en omvänd slutsats: att det är just litteraturens långsamma tid i en i övrigt snabbt föränderlig värld som gör det angeläget att ompröva och utveckla vår förståelse av litteraturen som fenomen och institution. Om det är så att mening uppstår genom ett system av skillnader, då förändras litteraturens och litteraturvetenskapens mening när omvärlden förändras.

Förespråkar jag således att litteraturvetare i Sverige ska göra en kallhamrad realpolitisk analys av världsläget och sedan följa makten dit den leder oss? Svaret på den frågan är sammansatt. Det skadar inte att höja blicken från institutionsvardagen och se att universiteten är inskrivna i det Bourdieu kallar maktens fält, ålagda att utbilda konkurrenskraftiga, anställningsbara kandidater och doktorer.²⁸ Det kommer vi inte runt. Vi kommer heller inte runt ett annat fenomen: humanioras relativa försvagning i detta fält (trots att det i absoluta, globala termer finns fler studenter än någonsin som studerar humaniora²⁹).

Samtidigt håller jag fast vid tanken att humaniora och litteraturvetenskap ska kunna fungera som en *kritisk* instans inom maktens fält. Varför? Ett svar kan vara att samhällen utan en reflexiv instans, utan en beredskap till kritiskt ifrågasättande, inte är överlevnadsdugliga. Men för att utveckla en sådan kritisk kapacitet behöver vår teoretiska självförståelse ligga i nivå med de samtida historiska processerna. Annorlunda uttryckt: om vi anser att vi som *humanitas* numera befinner oss i en ödesgemenskap av planetära dimensioner, då måste humaniora svara mot den insikten. I termer av den här artikelns resonemang är det alltså först när vi förstår de aktuella förändringarna i dialektiken

mellan kosmopolitism och provinsialism som vi kan förnya vårt kritiska uppdrag – och inte enbart, i det internationella sammanhanget, bli reducerade till ”native informants” som kan säga något värdefullt om Strindberg eller den svenska deckargenren, men utan att anses relevanta för litteraturvetenskapens utveckling internationellt. Annorlunda uttryckt: vilket slags kosmopolitiskt begär bör vi, som litteraturvetare, odla idag? Eller för att komplicera saken: hur kan vi utforma en kritik inte bara av eurocentrismens anspråk på att utgöra en transcendent kulturell auktoritet, utan av anspråken på transcendent kulturell auktoritet som sådan?

Frågorna är för stora att besvaras inom ramen för denna artikel, även om det aktuella intresset för översättning, transkulturella perspektiv, världslitteratur, postkolonialism et cetera pekar på en del möjliga svar. Låt mig dock, avslutningsvis, ge ett eget exempel på den litteraturvetenskapliga läsningens möjlighet till kritisk reflexivitet genom att återknyta till Cunhas *Os sertões*. Vi kunde konstatera förut att denna texts vandring från Brasilien via USA till Sverige skedde inom ramen för ett nordatlantiskt nätverk: kombinationen av uppmärksamhet från en berömd österrikisk författare (Zweig) och en amerikansk översättare var det som krävdes för att den skulle nå fram till Sverige. Så långt bekräftar diskussionen endast det litterära utbytets systemiska karaktär, dess tautologiska upprepning av rådande, vitt manligt genuskodade maktförhållanden. Den bekräftar den eurocentriska kosmopolitismen. Läger man till det faktum att Cunha skriver utifrån en europeisk bildningstradition, alluderar till antika myter och använder sig av en positivistisk, socialdarwinistisk (rasistisk) begreppsapparat, förstärks denna slutsats. Cunha är, som jag har försökt framhålla, inte *måttligt* eurocentrisk: han är hypereurocentrisk, formad av det han själv kallar en ”lånekultur”.³⁰

Men det finns ett alternativt perspektiv som öppnar sig genom en av våra ämnesmässiga specialkompetenser: närläsningen, uttolkning- en av det singulära verket. Det som vid närmare betraktande präglar Cunhas text är motsägelsen och paradoxen. I centrum för denna paradox står ordet "vi". Ordet "vi" saknar hos Cunha stabil referens. Å ena sidan syftar "vi" på det han ser som det moderna Brasilien, nämligen de stora kuststäderna, främst Rio de Janeiro och São Paulo. Det är "våra" soldater, det republikanska Brasilien, som drar ut i krig mot "dem", inlandsborna i Canudos som verkar så fullkomligt främmande och skildras i regelrätt rasistiska termer som efterblivna och underlägsna. Men i skrivögonblicket, när Cunha steg för steg, och med en manisk detaljrikedom, mejslar fram berättelsen om kriget, sker en förändring. Hans teoretiska lärdom utsätts för en etisk prövning. Gestaltningen av kriget tvingar honom att tänka nytt: kriget, republikens krig, var i själva verket en förbrytelse. Inlandsborna är i själva verket Cunhas hjältar. "De" visar sig i själva verket vara "vi". Därav skammen i följande stycke i slutet, när Canudos slutligen har besegrats och "fiendens" sårade, sårbara kroppar träder fram som naket liv:

Raden av fångar, ett långt slingrande led längs slutningen, vandrade långsamt mot lägret [...] Soldaterna betraktade dem nedslaget. [...] Det var svårt att medge att alla dess svaga och hjälplösa människor – och så många! – hade stigit fram ur kojor som bombarderats i tre hela månader. Medan de betraktade dessa svärtade ansikten, dessa smutsiga och magra kroppar, vilkas sår och ärr inte doldes av trasorna – när de sågo allt detta, miste den efterlängtrade segern plötsligt sin tjusning och blev dem motbjudande. De skämdes.³¹

Man bör notera att översättningen inte lyckas förmedla den språkliga sammansmältningen av "vi" och "de". I det citerade styckets sista

mening skriver Cunha "Envergonhava", det vill säga "det var skamligt". Situationen objektiveras; det betraktande subjektet skiftar i och med denna formulering från soldaterna till en föreställd nationell gemenskap som objektivet konstaterar skamligheten. Genom sin opersonliga trohet mot det skrivuppdrag han har gett sig själv möjliggör han istället, för att använda ett uttryck från Jacques Rancière, en ny "delning av det sinnliga", en ny "partage du sensible" som gör att "nya objekt och nya subjekt" framträder på "det gemensamma scen".³² Någoting *nytt* blir synligt, blir *möjligt* att se, och detta nya utmanar det "redan sedda" som ligger inbäddat i Cunhas bildning. *Os sertões*, för att återigen parafrasera Rancière, blir politisk inte i kraft av några åsikter som Cunha formulerar, utan genom att intervensera i en given uppdelning mellan synligt och osynligt.

Om läsaren uppfattar denna korta redogörelse av *Os sertões* som en allegori över den litterära läsningens kritiska potential inom en global, kosmopolitisk kontext tänker jag inte säga emot. I skildringen av inlandsborna – av dessa terrorister, trashankar, barbarer – öppnar sig Cunha för "de andra", de andra som också är vi. För Cunha är det gemensamma scen liktydigt med nationen; vi lever i en tid, som Dipesh Chakrabarty nyligen har diskuterat med stor emfas, då vi måste föreställa oss det gemensamma scen som *i princip* planetär, både på grund av ekonomisk globalisering och klimatförändringarna.³³ Men utmaningen ligger i att inte låta denna gemensamma scen endast reproducera det som systemiska maktförhållanden redan låter oss se. Därav behovet av att betona den litterära textens icke reducerbara singularitet.

Gayatri Spivak har nyligen formulerat saken så här: "The singular is the always universalizable, never the universal".³⁴ Formeln fångar in det specifika, kritiska värdet av den litteraturvetenskapliga tolkningskompetensen i en globaliserad epok. Det "universella" står här för

det globala systemet, det nätverkssamhälle som gör att vi överhuvudtaget har universitet och bibliotek och förlag, det system som genom skrift och tryck gör att vi alls har texter att förhålla oss till. Det ”singulära” är det som kan möta en i en etiskt utgivande läsakt, det som

Spivak med hänvisning till Tagore kallar en ”slösaktig ansträngning” (wasteful spending) som inte ger någon säkrad återkoppling, men som har potential att omfördela det jag har kallat det kosmopolitiska begäret.³⁵

1. James Joyce, *Odysseus*, övers. Thomas Warburton, Stockholm: Bonniers, 1946; James Joyce, *Ulysses*, övers. Erik Andersson, Stockholm: Bonniers, 2012.
2. Euclides da Cunha, *Markerna brinna*, övers. Thomas Warburton, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1945.
3. En grundlig historisk genomgång av Canudos och inbördeskriget hittar man i Robert M. Levine, *Vale of Tears. Revisiting the Canudos Massacre in Northeastern Brazil, 1893–1897*, Berkeley: University of California Press, 1992.
4. Mario Vargas Llosa, *Kriget vid världens ände*, övers. Jens Nordenhök, Stockholm: Norstedts, 1984.
5. Det kom en argentinsk översättning 1938 (*Los sertones*, övers. Benjamin de Garay, Buenos Aires: Mercatali); den första franska översättningen, *Les terres de Canudos* (övers. Sereth Neu, Paris: Julliard), gavs ut 1947 – intressant nog även i en brasiliansk utgåva (Rio de Janeiro: Caravela, 1947).
6. Thomas Warburton (övers. och red.), *Mitt i ett krig. Tolkningar ur engelsk och amerikansk lyrik 1941–1944*, Stockholm: Bonniers, 1945.
7. Euclides da Cunha, *Rebellion in the Backlands*, övers. Samuel Putnam, Chicago: University of Chicago Press, 1944.
8. Samuel Putnam, ”A translator’s introduction”, i Euclides da Cunha, *Rebellion in the Backlands* (1944), övers. Samuel Putnam, London: Picador, 1995, s. v.
9. Stefan Zweig, *Världen av igår. En europés minnen* (1962), övers. Hugo Hultenberg, rev. Anna Bengtsson, Stockholm: Ersatz, 2011.
10. Stefan Zweig, *Brasilien. Ein Land der Zukunft*, Stockholm: Bermann–Fischer, 1941.
11. Stefan Zweig, *Brasilien. Framtidslandet*, övers. Hugo Hultenberg, Stockholm: Skoglunds, 1941, s. 176.
12. Euclides da Cunha, *Backlands. The Canudos Campaign*, övers. Elizabeth Lowe, London: Penguin, 2010.
13. Marcia Schuback, ”Ao rez das existências, desapontamentos”, i *Tempo Brasileiro* 77, 2009, s. 73.
14. Immanuel Kant, *Om den eviga freden*, övers. Alf W. Johansson, Stockholm: Rabén Prisma, 1996.
15. James Clifford, *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997; Carol A. Breckenridge, Sheldon Pollock & Homi Bhabha (red.), *Cosmopolitanism*, Durham: Duke University Press, 2002.
16. Paul de Man, *The Resistance to Theory*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986, s. 7.
17. Jacques Derrida, *De la grammatologie* (1967), Paris: Minuit, 1974.
18. Här lägger jag mig förstås ganska nära Friedrich Kittlers mediehistoriska perspektiv. I den sista intervjun med Kittler utvecklar han ett intressant resonemang kring just konflikten mellan latinisering och det arabiska skriftssystemet. (E. Khayyat, ”Tänkandets ödmjukhet: ett samtal med Friedrich Kittler”, i *Glänta* 2012:4, s. 22–36.)
19. Sheldon Pollock, ”Cosmopolitan and Vernacular in History”, i Breckenridge et al. (red.), *Cosmopolitanism*, s. 25.
20. Atterbom utnämndes 1835 till professor i Estetik och modern litteratur vid Uppsala universitet. Claes Ahlund, ”Litteraturämnets etableringsfas. Från 1890 till 1919”, i Claes Ahlund & Bengt Landgren (red.), *Från etableringsfas till konsolidering. Svenska akademisk litteraturundervisning 1890–1946*, Uppsala: Acta universitatis upsaliensis, 2003, s. 32.

21. P. D. A. Atterbom, *Svenska siare och skalder*, Uppsala: Lundequist, 1844, s. 341.
22. Henrik Schück, *Allmän litteraturhistoria*, vol. 1, Stockholm: Hugo Gebers förlag, 1919, s. 3.
23. Ulrich Beck, *The Cosmopolitan Vision*, övers. Ciaran Cronin, Cambridge: Polity, 2006; Anika Olsson, "Fångad av orden och nationen. Metodologisk nationalism och förmågan att tänka frånvarande ting", i Elisabeth Bladh & Christina Kullberg (red.), *Litteratur i gränssonen*, Falun: Högskolan Dalarna, 2011, s. 14–23. Se även Anne Heith, "Litteraturhistorieskrivning och det nationellas förändringar", i *Tidskrift för litteraturvetenskap* 2008:2, s. 17–19.
24. Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton: Princeton University Press, 2000.
25. Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man*, London: Hamish Hamilton, 1992.
26. Göran Therborn, *The World. A Beginner's Guide*, Cambridge: Polity Press, 2011, s. 101–105; se även John Comaroff & Jean Comaroff, *Theory from the South. Or, how Euro-America is Evolving towards Africa*, Boulder: Paradigm, 2012, för en utförlig diskussion av detta skifte.
27. Pascale Casanova, *La république mondiale des lettres*, Paris: Seuil, 1999, s. 23.
28. Pierre Bourdieu, *Konstens regler. Det litterära fältets uppkomst och struktur*, övers. Johan Stierna, Stockholm/Stehag: Symposion, 2000.
29. Se James F. English, *The Global Future of English Studies*, Oxford: Blackwell, 2012, s. 53–104.
30. Euclides da Cunha, *Os sertões*, Rio de Janeiro: Lacerda, 2005, s. 172: "uma civilização de emprestimo".
31. Cunha, *Markerna brinna*, s. 355; Da Cunha, *Os sertões*, s. 438: "[...] a fila extensa, tracejando ondulada curva pelo pendor da colina, seguia na direção do acampamento, passando ao lado do quartel da primeira coluna [...] Os combatentes contemplavam-nos e [sic] entristecidos. [...] Custava-lhes admitir que toda aquela gente inútil e frágil sáisse tão numerosa ainda dos casebres bombardeados durante três meses. Contemplando-lhes os rostos baços, os arcabouços esmirrados e sujos, cujos molambos em tiras não encobriam lanhos, escaras e escalavros – a vitória tão longamente apeteçada decaía de súbito. Repugnava aquele triunfo. Envergonhava. [...]".
32. Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Paris: Gallilée, 2007, s. 12: "Cette distribution et cette redistribution des espaces et des temps, des places et des identités, de la parole et du bruit, du visible et de l'invisible forment ce que j'appelle le partage du sensible. L'activité politique reconfigure le partage du sensible. Elle introduit sur la scène du commun des objets et des sujets nouveaux."
33. Dipesh Chakrabarty, "Postcolonial Studies and the Challenge of Climate Change", i *New Literary History*, vol 43, 2012:1, s. 1–18.
34. Gayatri Spivak & David Damrosch, "Comparative Literature/World Literature: A Discussion with Gayatri Chakravorty Spivak and David Damrosch", i *Comparative Literature Studies*, vol 48, 2011:4, s. 466.
35. *Ibid.*, s. 468.

SUMMARY

Literary Studies and Cosmopolitan Desire

With a focus on Swedish and English translations of the Brazilian war narrative *Os sertões* (1902) by Euclides da Cunha, this essay begins by exploring the conditions of possibility for the transnational circulation of this Brazilian national classic as "world literature". A cosmopolitan, North Atlantic literary network – in which the Austrian writer Stefan Zweig was an influential figure (even posthumously) – is shown to have been instrumental in drawing the Swedish translator Thomas Warburton's attention to *Os sertões* in the 1940s. Having traced the outlines of this translation history, the essay provides a theoretical excursus on the dynamic of cosmopolitan and vernacular tendencies in literary history and in the history of literary studies, especially the Swedish discipline of *litteraturvetenskap*. The underlying argument is that literary studies in Sweden has been shaped by a combination of methodological nationalism (with regard to primary sources) and methodological eurocentrism (in terms of its historical and theoretical horizon). The particular cosmopolitanism of literary studies in Sweden has in this way been expressive of Sweden's position in a specific configuration of geopolitical power relations – a configuration that is currently undergoing significant changes and could be seen to motivate Dipesh Chakrabarty's call to "provincialize Europe". In closing, it is therefore claimed that the case of *Os sertões* and its Swedish translation can be read in two ways: as an affirmation of a twentieth-century North Atlantic hegemony (and its corresponding form of cosmopolitanism) but also, if we close read the text itself, as a challenge to that very hegemony, potentially enabling a redistribution of the cosmopolitan desire of literary criticism.

Keywords: cosmopolitanism, translation, vernacular language, literary studies, geopolitics, Euclides da Cunha, Thomas Warburton, Stefan Zweig

OMLÄSNING:

KÄTE HAMBURGER, *DIE LOGIK DER DICHTUNG* (1957)

INTRODUKTION

Den tyska germanisten och litteraturvetaren Käte Hamburger (1896–1992) mest kända verk, *Die Logik der Dichtung* (1957; rev. 1968), för en märklig tillvaro i svensk litteraturvetenskap, hyllad som omistlig klassiker av några, tämligen obekant för andra. Sällan nämns det utanför den skara som vigt sitt arbete åt just fiktions- och berättelse-teori och den systematiska analysen av litteraturen som logiskt, lingvistiskt och epistemologiskt objekt. Men inte ens här är det självklart att engagera sig i detta grundliga teoretiska bygge som vid en första anblick ter sig rent bisarrt: en berättelse-teori som kastar ut berättaren, en fiktionsteori som inte räknar jag-romaner som fiktion!

Hamburgers inflytande är dock ovedersägligt. Hon kan helt säkert räknas till de inflytelserika företrädarna för tyskspråkig "Erzähltheorie" bland vilka exempelvis Franz K. Stanzel, Monika Fludernik och Ansgar Nünning kommit att bli internationella namn att räkna med. Vissa ser i hennes teorier rentav en direkt fortsättning på den aristoteliska poetiken. Trots att *Die Logik der Dichtung* är mer eller mindre samtida med den franska strukturalistiska narratologin – en första ver-

sion publicerades redan 1957, den grundligt reviderade utgåvan 1968 – presenteras här en modell som går på tvärs med den narratologiska. Så kan Hamburger sägas bilda startpunkten för ett slags "berättarlös" narratologi senare företrädd, framför allt, av Ann Banfield. Men även Gérard Genette, som så envist försvarat berättarinstansen, utnämner henne vid upprepade tillfällen till en av den moderna poetikens centralgestalter.

Hamburger har förresten en helt naturlig koppling till Sverige. 1934, drygt tio år efter disputationen på en filosofisk avhandling om Schiller, tvingades hon fly Tyskland för Sverige och en tillvaro som frilansande journalist och språklärare i Göteborg. Det har föreslagits att undervisningen i tysk grammatik rentav kan ha varit den tändande gnistan för *Die Logik der Dichtung*, publicerad ett år efter återvändandet till Tyskland. Detta biografiska faktum förklarar emellertid inte det enastående genomslag Hamburger fått bland svenska fiktions- och berättelse-teoretiker. Bland etablerade forskare har inte minst Göran Rossholm och Lars-Åke Skalin under sina respektive karriärer gått i fördjupad diskussion med den hamburgerska argumentationen, men *Die Logik der Dichtung* ges också betydande uppmärksamhet i flera färska litteraturvetenskapliga doktorsavhand-

lingar: Christer Johanssons *Mimetiskt syskon-skap. En representationsteoretisk undersökning av relationen fiktionsprosa–fiktionfilm* (2008), Ulrika Göranssonss *Romankonst och berättar-teori. En kritisk diskussion med utgångspunkt i Göran Tunströms författarskap* (2009) och Roger Edholms *The Written and the Unwritten World of Philip Roth. Fiction, Nonfiction, and Borderline Aesthetics in the Roth Books* (2012) utgör några tydliga exempel.

När germanisten och litteraturvetaren J. Alexander Bareis, idag verksam vid Lunds universitet, tog sig an den svenska narratologiforskningen verkar han ha slagits av de återkommande hänvisningarna till Käte Hamburgers teorier. Vi bad honom och två nordiska kollegor – litteraturvetaren och filosofen Anniken Greve vid Universitetet i Tromsø och litteraturvetaren Sten Wistrand vid Örebro universitet – att i varsitt kort bidrag lyfta fram vad Käte Hamburger och *Die Logik der Dichtung* betyder för dem – och oss – idag.

Erik van Ooijen

KÄTE HAMBURGER IDAG – ETT GERMANISTISKT PERSPEKTIV

Käte Hamburgers vetenskapliga arbete är i många avseenden exceptionellt. Hennes livshistoria likaså. Den senare är intensivt förknippad med Sverige, och forskningen kring omständigheterna runt hennes svenska exil ger numera en tydlig bild av tiden i Göteborg. När det gäller hennes mångfacetterade vetenskapliga produktion finns det däremot fortfarande en rad luckor att fylla. Den viktigaste frågan som jag önskar mig ett svar på är den exakta vetenskapshistoriska bakgrunden till hennes *Die Logik der Dichtung*. Även om jag som fiktionsteoretiker har graverande invändningar mot hennes slutsatser, så måste man konstatera att *Die Logik* var en bok som till synes kom från

ingenstans, som ur ett vetenskapshistoriskt tomrum, men som samtidigt föregrep det mesta inom fiktionsteoretisk forskning som skulle komma därefter. 1950-talets litteraturvetenskap dominerades av litteraturhistoriska arbetssätt, i Sverige som i Tyskland. Hamburgers absolut logiska ansats, hennes genomgående mycket strikta blick på formen hade till synes inga som helst uppenbara föregångare.

Men väntan kan redan vara över. I april 2013 publiceras Claudia Löschners svar på denna fråga. Hon har i sin avhandling *Denksystem – Logik der Dichtung bei Käte Hamburger. Eine wissenschaftsgeschichtliche Kontextualisierung und Rekonstruktion* undersökt var exakt Hamburgers vetenskapshistoriska rötter kan placeras: Enligt förlagsinformationen snarare i 1910-, 20- och 30-talen, bland annat hos neokantianismen (Cohen, Cassirer, Natorp), hos existensfilosofin (Jaspers och Hamburgers fästman Hofmann), hos konstfilosofin (Dessoir), hos gestaltpsykologin (Bühler) och hos romantikforskningen (Strich, Körner). Dessa influenser är dock inte uppenbara, utan ofta snarare implicita förutsättningar. Känner man inte till dem, så snubblar man lätt över dessa trösklar. Det kan vara en förklaring till varför så många lovordade den språkliga klarheten i framställningen av hennes teorimodell och samtidigt avvisade modellen som obegriplig. Löschners avhandling kommer förhoppningsvis att bidra till en ökad förståelse av den vetenskapshistoriska bakgrunden. Tillsammans med en kommande antologi om Hamburgers aktualitet idag i anslutning till en workshop i Stuttgart i november 2012, vittnar dessa publikationer om ett ihållande och starkt intresse för hennes forskning i det tyskspråkiga området.

Men varför är hennes teoretiska arbete av så stort intresse än idag, även utanför Tyskland? Hur kommer det sig att till exempel Poul Behrendt i det senaste numret av tidskriften *Spring* använder sig av Hamburgers teorimodell för att förklara intrikata språkliga förhållanden

i Karl-Ove Knausgårds *Min kamp*? Hur kommer det sig att man i synnerhet i Skandinavien gång på gång hänvisar till Hamburger – den biografisk-geografiska aspekten kan omöjligt vara den enda anledningen.

Samtidigt måste man också konstatera att hennes teser ofta har mött mycket starkt motstånd. Så sent som hösten 2011 ägnade en ansedd tysk romanist på en konferens i Berlin en halvtimme åt ett försök att tillintetgöra hennes teorimodell, ett försök som slutligen mynnade ut i den fasansfulla formuleringen att ”Käte Hamburger måste utrensas ur fiktionsteorin” (”Käte Hamburger muss aus der Fiktionstheorie beseitigt werden”). Sempel antisemitism var förhoppningsvis inte bakgrunden för denna attack, även om den dessvärre inte kan uteslutas.

Jag tror att Hamburgers oerhörda popularitet, men också den starka polariseringen av reaktionerna bland litteraturteoretiker världen över, ligger i den ovanliga kombinationen av metodologisk skärpa och stringens, parat med ett försök att besvara de mest grundläggande frågorna för vår disciplin. Även om jag inte håller med hennes slutsatser i alla hänseenden (snarare tvärtom, faktiskt), så slås jag gång på gång av hennes förmåga att vidröra de neuralgiska punkterna för de mest grundläggande frågeställningarna man kan ställa som litteraturvetare. Det är ingen tillfällighet att exempelvis narratologins extrema intresse för fritt indirekt tal har sin utgångspunkt i Hamburgers välkända exempelmening ”Morgen war Weihnachten” (”I morgon var det jul”). Banbrytande forskning av bland många andra Dorrit Cohn, Roy Pascal, Monika Fludernik och numera Sylvie Patron behandlar samma kärnfråga som Hamburger ställde 1957.

Förmågan att vidröra de stora frågornas mest känsliga detaljer gäller för övrigt inte enbart hennes mest kända monografi, *Die Logik der Dichtung*, utan likaså den senare monografen *Wahrheit und ästhetische Wahrheit* (1979), i

vilken hon lika metodiskt som logiskt går till botten med sanningsbegreppet i förhållande till litteraturen. Hennes kritik av sanningsbegreppens användning hos Heidegger, Adorno och Hegel är både saklig, träffsäker, och inget mindre än fullständigt dräpande. Med koncisa meningar, logiska slutledningar och yttersta klarhet pekar hon ut graverande brister i de stora filosofernas bruk av sanningsbegreppet och blottlägger en anmärkningsvärd brist på precision i deras formuleringar. I anslutning till detta punkterar hon dessutom Benjamins Goethetolkning, Searles talakts-teori, och Gabriels semantiska fiktionsteori i förhållande till sanningsbegreppet. I motsats till hennes motståndare har Hamburger dock alltid hållit en mycket saklig ton. Medan hon själv marginaliserades gång på gång med hjälp av olika härskartekniker, både vetenskapligt och institutionellt, lyckades hon i sitt eget vetenskapliga skrivande alltid att upprätthålla ett professionellt förhållningssätt. Tillsammans med ett oförtrutet sökande efter genuin insikt bidrar det till att hennes texter inte är lika daterade som de manliga kollegornas hätska kritik.

I en tid då gränsen mellan fiktion och dess motsats sägs vara i rörelse, om inte i upplösning, bidrar Hamburger framför allt med en klar och säker blick på verkligheten. Samtidigt kan man säga att konsten har en aldeles egen plats i Hamburgers system, vilket logiskt befriar konstens väsen från till exempel dagens legitimitetskrav. Ur Hamburgers perspektiv innehar konsten ett aldeles eget, oberoende område i mänsklighetens medvetande, strängt åtskilt från verklighetens krav. På så vis behöver konsten inget särskilt rättfärdigande, varken vetenskapligt eller samhälleligt. Kanske ligger däri den största vinsten av en aktualisering av hennes epokgörande litteraturteoretiska insatser för dagens läsare i ett samhälle där humanistisk vetenskap alltmer underkastas ett nyttotänkande.

För narratologins utveckling är hennes insats hur som helst obestridlig. Söker man efter svar på den fortfarande omstridda frågan om en berättare i all fiktion, så kommer man inte undan Hamburgers starka ställningstagande för det berättarlösa berättandet. Även om man, som jag, inte delar denna ståndpunkt, måste man redogöra för hennes skarpa och precisa analys i frågan. Utan Hamburgers röst i denna fråga vore vår insikt i berättelsens struktur och logik betydligt mindre idag.

J. Alexander Bareis

FIKSJONEN SOM FORFATTERHANDLING

Käte Hamburgers utsagnsteori, som ligger till grunn for hennes fiksjonsteori, er lett å overse fordi den er vanskelig å gripe. Her er et forsøk: Hamburger spør ikke hvordan språket speiler eller reflekterer virkeligheten, men retter blikket mot subjekt-objekt-relasjonen i språket. Det er denne relasjonen som er bærende for forholdet mellom språk og virkelighet. Eller: Det er i denne relasjonen vi kan avlese forholdet mellom språk og virkelighet slik dette er manifestert i språklige utsagn. Et virkelig subjekt – et jeg-origo, som kan plasseres i tid og rom – forholder seg til et objekt, og uttaler seg om det. Slik får vi virkelighetsutsagn.

Det er subjektet som er det strukturerende momentet i denne relasjonen: Utsagnssubjektet som er intensjonalt rettet mot et utsagnsobjekt. Dette gir det Hamburger kaller et virkelighetsutsagn. For at det skal være tale om et virkelighetsutsagn, er det bare subjektet som må eksistere. Med andre ord: Det er subjektets ontologiske status som er garantisten for at vi har med et virkelighetsutsagn å gjøre. Objektet kan være en illusjon eller være drømt opp uten at det blir fiksjon.

Dette er en utsagnsteori som støter fiksjonen ut. Den er ikke et virkelighetsutsagn etter de

kriteriene som teorien setter opp. Den figurerer som et unntak som *belyser* regelen, og som *belyses av* den: Vi ser hva fiksjonen er i lyset fra den utsagnsteorien som den faller utenfor. Vi ser at den *ikke* har et utsagnssubjekt, et jeg-origo som kan plasseres i tid og rom, eller mer presist: Vi ser at den instansen som i klassisk narratologi kalles *fortelleren*, ikke er et jeg-origo.

Likevel bidrar Käte Hamburger til en rehabilitering av fiksjonen som forfatterhandling. Det gjør hun ved å redefinere den verbale handlingen som spiller seg ut i og med den fiktive teksten. Hamburger betoner fiksjonen som resultatet av forfatterens produktive virksomhet (*poiesis* som frembringelse, *fictio* som skapende handling), og den såkalte (tredjepersons)fortelleren er strengt tatt forfatteren i aksjon. Fiksjonsfortellingen er derfor en handling helt ulik den handlingen som utføres av en som forteller noe som virkelig har skjedd (eller som utsagnssubjektet tror har skjedd). Ved at fortelleren, slik den klassiske narratologien forstod den, er borte, er forfatteren rehabilitert som skaper og fremforteller¹ av en handling som tar sitt materiale fra virkeligheten slik vi kjenner den, uten at den er eller kan bli et utsagn om den.

Samtidig blir verket avskåret fra en viktig side ved det kommunikative livet i språket, for så vidt som det ikke sier noe om virkeligheten. Forfatteren er identisk med fortelleren, men utover å skape og fremfortelle, og dermed gjøre nærværende, en handling som henter sitt stoff fra virkeligheten, sier forfatteren ingenting om denne virkeligheten.

Er det mulig å bruke Hamburgers utsagnsteori til å gjenvinne den kommunikative evnen hun på dette teoretiske grunnlaget frakjenner fiksjonen? Det er mulig forutsatt at vi ikke følger henne i å *redusere* forfatterens handling til den skapende og fremfortellende handlingen. Forfatteren er plasserbar i tid og rom. Det er forfatterhandlingen også, selv om den instansen som verket fremfortelles med, ikke er det.

Alt Hamburger egentlig godtgjør, er at hva som hender i den fiktive teksten, ikke kan være dens kommunikative innhold. Det kommunikative innholdet kan ikke reduseres til, men kan heller ikke tenkes uten og uavhengig av hva som hender og hvordan det blir fremstilt. Beskrivelsen av forfatterhandlingen må omfatte forfatterens *anliggende(r)*, de overgripende spørsmålene, eller det overgripende spørsmålet, som forfatteren gjennom den fiktive *poiesis* utforsker og reflekterer over.²

I kraft av sitt anliggende deltar fiksjonsteksten i "the conversation of humanity", for å bruke den engelske filosofen Stephen Mulhalls ord.³ *Hvilke(t)* anliggende(r) fiksjonsteksten har, hvilke spørsmål den utforsker, må en tolke teksten for å gripe. Vi kan for eksempel ikke rette oss etter forfatterens erklærte intensjoner med verket. Viktigere: Vi kan ikke forutsette at fiksjonstekstens anliggende(r) er identisk med anliggendeene til stemmer som snakker i tekster, enten de er fortellere eller karakterer. For å markere ulikhet i anliggender eller holdning til et bestemt anliggende, kan en iallfall i enkelte tilfeller trenge skillet mellom forteller og forfatter, også i såkalte tredjepersonsfortellinger.⁴

Med Hamburger kan vi derfor fastholde at den narrative instansen i fiksjonen ikke er et utsagnssubjekt. *Mot* Hamburger må vi skjelve mellom forfatteren som skaper og fremforteller av fiksjonen, og forfatteren som samtalepartner, som en som ser langt eller kort, som lodder dypt eller grunt i den menneskelige situasjonen, i og med dette stykket fiksjon. Det er forfatteren, som historisk person, som er ansvarlig for fiksjonstekstens deltakelse i den menneskelige samtalen, og i den forstand er forfatteren et utsagnssubjekt.

Slik kan fiksjonen bli inkludert i utsagnsteoriens nedslagsfelt, uten at vi gir opp tanken om at fortelleren, eller fremfortelleren, *ikke* er et utsagnssubjekt. Spørsmålet er hvordan kan vi gripe *forfatteren* som utsagnssubjekt, og samtidig bevare det robuste skillet mellom fiksjon

og ikke-fiksjon som utsagnsteoriens utstøtelse av fiksjonen utstyrte oss med. Akkurat det skillet er nokså umistelig hvis vi vil forstå fiksjonens særegne måte å delta i den menneskelige samtalen på. Herfra må prosjektet om å gripe fiksjonen som en fullverdig forfatterhandling tenke *med* Hamburger heller enn mot henne.

Anniken Greve

NOTER

1. Dette uttrykket har jeg lånt fra Rolf Gaasland, "Tredjepersonens eksistensberettigelse", i *Edda* 2012:4.
2. For en mer utførlig presentasjon av tanken om fiksjonsteksten som bidrag til en samtale, se Anniken Greve, "Fiction and Conversation", i *Philosophical Investigations* 2012 (special issue).
3. Stephen Mulhall, *The Conversation of Humanity*, Charlottesville/London: University of Virginia Press, 2007.
4. Se Gaasland 2012 for et eksempel fra Kafka: "Erstes Leid". I følge min tolkning av "Die Verwandlung" ("The Human Body and the Human Being in 'Die Verwandlung'", i Lothe, Sandberg og Speirs, red., *Franz Kafka. Narration, Rhetoric, and Reading*, Columbus: Ohio State University Press, 2011) er også dette en fiksjonstekst som krever et skille mellom forfatter og tredjepersonsforteller.

KÄTE HAMBURGER – FORTFARANDE PROVOCERANDE OCH CHOCKERANDE?

Käte Hamburger – litteraturteoriens Lise Meitner? Två banbrytande tysk-judiska kvinnliga forskare som flydde till Sverige undan nazismen och som inte fick det erkännande som de förtjänade. Men jämförelsen haltar något. Meitner som person negligerades av det manliga forskarsamhället som dock förstod sprängkraften i hennes forskningsresultat. Så fick de också snabb effekt på atomfysikens teori och praktik. Hamburger som person har inte förtigits. Å andra sidan har inte hennes forsk-

ning, med få undantag, fått något genomslag inom litteratur- och fiktionsteorin.

Därför är det lite förvånande att läsa Gérard Genettes förord till *The Logic of Literature* (1993) där han talar om boken som "one of the most celebrated monuments of modern poetics". Men han finner den också provocerande, ja chockerande. Hamburgers analys är "terribly convincing" och sålunda "confronting the sincere reader with the irritating question: what if she were, quite simply, right?".¹ Men vad jag kan se är det få som verkligen ställt sig den frågan med undantag för Lars-Åke Skalin² samt – när det gäller förekomsten av fiktionsmarkörer – Genette själv³ och Dorrit Cohn⁴. Annars tycks hon mest figurera som en fotnot – om alls.

Hamburger utgår från Aristoteles, och det gör hon av den enkla anledningen att hon inte finner att någon har tänkt bättre än just han när det gäller förhållandet mellan skönlitteratur (*Dichtung*) och verklighet. Hon lägger sin analys på lingvistisk grund och visar med en rad exempel att fiktionsframställning bygger på en annan logik än verklighetsframställning. Men genom att lyfta fram själva satskonstruktionen som avgörande för hur något uppfattas kan hon också hamna i svårigheter.

Aristoteles mimesis-begrepp är centralt för Hamburgers diskussion. Hon påpekar att det ofta missförstås som snäv verklighetsimitation medan det i själva verket bör förstås som verklighetsrepresentation. Det handlar alltså inte om att kopiera eller återge det ena eller andra från verkligheten utan om en representation av livet som det levs. Mimetisk litteratur "represents and 'makes' men in action"⁵ – vilket är något fundamentalt annat än att göra utsagor om verkligheten. För Hamburger blir *mimesis* detsamma som *fiktio*n – och det karaktäristiska för fiktionen är att den inte berättar om livet utan snarare berättar livet eller *framställer* det, sätter det i scen framför oss: "The narrative poet is not a statement-subject. He does not

narrate about persons and things. But rather he narrates these persons and things; the persons in a novel are narrated persons, just as the figures of a painting are painted figures. *Between the narrating and the narrated there exists not a subject-object relation, i.e., a statement structure, but rather a functional correspondence.*"⁶

Här finns också bakgrunden till att hon, liksom Aristoteles, för ihop epiken och dramatiken som fiktionsgenrer men skiljer ut lyriken, då denna till skillnad från de förra består av just utsagor. Det är oproblematiskt. Men resonemanget leder henne också till att utesluta alla berättelser i första person från fiktionens domän då dessa rent lingvistiskt inte kan uppfattas på annat sätt än som just detta (fiktionens)jags utsagor om verkligheten. Som ett exempel väljer hon Pär Lagerkvists *Dvärgen* – vilken emellertid snarare visar svagheten i hennes resonemang. Hamburger tvingas uppfatta romanen som en serie utsagor om verkligheten vilka dvärgen delger läsaren.⁷ Men då missar hon att det inte är dvärgen utan författaren, Pär Lagerkvist, som kommunicerar med läsaren; förstaperson-framställningen är bara ett författargrepp bland andra i denna kommunikation som så att säga sker över huvudet på dvärgen. Det är också Hamburgers lingvistiska genremodell som gör att hon inte kan tänka sig att ett och samma verk skulle kunna generera olika slags språkspel under resans gång. För henne är ett fiktionsverk fiktion alltigenom och hon kan inte acceptera att vissa avsnitt av en roman eller ett drama skulle kunna bryta sig loss och anta funktion av verklighetsutsagor.

Invändningar av detta slag påverkar emellertid inte Hamburgers grundläggande och avgörande tanke att fiktion är en speciell framställningsform som skiljer sig från andra framställningsformer: att läsa fiktion är att engagera sig i ett specifikt språkspel med en egen logik. Det är här hon går på tvärs mot dominerande uppfattningar inom berättar- och fiktionsteori.

Narratologin har åtminstone fram till nu

dominerats av ett antal grundantaganden. Ett sådant är att alla berättelser måste ha en berättare. Ett annat är att alla berättelser, faktiska som fiktionella, förstås på i princip samma sätt. Frågan om fakta och fiktion blir en fråga om ontologi (har det hänt eller är det påhittat) medan själva framställningsformen tänks vara densamma. James Phelans ofta citerade definition av en berättelse rymmer båda dessa antaganden: "somebody telling somebody else on some occasion and for some purpose that something happened".⁸ Konsekvensen blir att en påhittad historia berättas och förstås *som om* den vore sann; fiktionsframställningen så att säga parasiterar på den faktiska. Med Kendall Waltons välkända ord ingår vi i ett "game of make-believe": författaren/berättaren låtsas tro att det hon säger har ägt rum, och vi låtsas tro att vi tror henne.⁹ Vi *vet* att Anna Karenina inte har levat, men när vi läser *om* henne gör vi det på samma sätt *som om* hon hade levat – och det gör vi därför att *berättaren* framställer hennes historia *som om* den verkligen har ägt rum och nu informerar oss om den genom en rad utsagor.

Käte Hamburgers anteciperande svar på Phelans definition av en berättelse lyder: "When I read in *Anna Karenina* that 'Everything was topsy-turvy in the house of Oblonsky', I do not experience that at some time in the past things *were* topsy-turvy, but that things were *topsy-turvy*".¹⁰ Poängen är alltså att ingen berättare här informerar oss om något som en gång har ägt rum. Framställningen saknar referens, och narrativ fiktion kan därför snarare beskrivas som en "as-structure" än som en "as-if structure".¹¹ Vi tar inte del av ett "där och då" utan uppfattar att stornyn rullas upp av sig själv framför oss "här och nu". Att tempus är preteritum har i detta fall ingen betydelse eftersom detta formella preteritum blir ett funktionellt presens, ett "episkt preteritum".

Som jag ser det får Hamburgers fiktionsteori konsekvenser även för en rad andra omhul-

dade föreställningar. En sådan är tanken att vi som läsare transporteras in i en fiktionsvärld, uppgår i den och förstår den inifrån. "Worth stressing, too", skriver David Herman, "is that the power of narrative to create worlds goes a long way toward explaining its immersiveness, its ability to transport interpreters into places and times they must occupy for the purposes of narrative comprehension".¹² En annan är föreställningen att en text är full av "luckor" som läsaren tänks fylla ut. I båda dessa fall måste man tänka sig att vi läser fiktionstexter som om de fungerade enligt samma logik som exempelvis historieböcker, reportage och andra utsage-baserade framställningar. Även en fiktionsvärld kan därför uppfattas som i princip komplett och möjlig för läsaren att fylla ut med saker som berättaren aldrig nämner. Enligt Marie-Laure Ryan gäller "the principle of minimal departure" som innebär att vi använder oss av den verkliga världen som ett mönster.¹³ Kendall Walton säger i princip samma sak. De flesta av dessa tankar har sin grund hos Roman Ingarden (även om få hänvisar till honom) – som Hamburger också känner sig föranlåten att polemisera mot.

Om man, som Genette föreslår, verkligen tog Käte Hamburger på allvar skulle man tvingas tänka om i grunden när det gäller en rad av de föreställningar som idag tycks uppfattas som självklara när man diskuterar narrativ fiktion. Genettes "irriterande fråga" hänger alltså fortfarande i luften: Vad skulle det innebära om hon, i alla fall i vissa och viktiga avseenden, helt enkelt, har *rätt*?

Sten Wistrand

NOTER

1. Gérard Genette, "Preface", i Käte Hamburger, *The Logic of Literature*, övers. Marilyn J. Rose, 2:a omarb. uppl., Bloomington: Indiana University Press, 1993, s. xviii.
2. Lars-Åke Skalin, *Karaktär och perspektiv. Att*

- tolka litterära gestalter i det mimetiska språkspelet*, Acta Universitatis Upsaliensis: Historia litterarum 17, Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1991.
3. Gérard Genette, *Fiction & Diction*, övers. Catherine Porter, Ithaca/London: Cornell University Press, 1993.
 4. Dorrit Cohn, *The Distinction of Fiction*, Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1999.
 5. Käte Hamburger, *The Logic of Literature*, övers. Marilynn J. Rose, 2:a omarb. uppl., Bloomington: Indiana University Press, 1993, s. 10–14.
 6. *Ibid.*, s. 136.
 7. *Ibid.*, s. 317–318.
 8. James Phelan, "Rhetorical Literary Ethics and Lyric Narrative. Robert Frost's 'Home Burial'", i *Poetics Today* 2004:4, s. 631.
 9. Kendall L. Walton, *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1990.
 10. Hamburger 1993, s. 109.
 11. *Ibid.*, s. 58–59.
 12. David Herman, *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*, Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2002, s. 16.
 13. Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1991.

RECENSIONER

RED. KATRI KIVILAAKSO, ANN-SOFIE
LÖNNGREN OCH RITA PAQVALÉN
**QUEERA LÄSNINGAR. LITTERATUR-
VETENSKAP MÖTER QUEERTEORI**
Årsta: Rosenlarv förlag 2012, 332 s.

På baksidestexten marknadsförs antologin *Queera läsningar* på följande sätt: ”En queerläsning intresserar sig för textens luckor, sprickor och ologiskheter [sic!], för dess inboende dissonans och ambivalens. Det är en läsning som tar fasta på textens tystnader, det den samtidigt avslöjar och döljer. Inte minst det som framstår som avvikande och udda, eller som bryter mot normativa uppfattningar om kön och sexualitet.”

Retoriken i sammanfattningen ovan påminner delvis om den som lanserades i samband med dekonstruktionens och poststrukturalismens genomslag i litteraturvetenskapen. Det som tillkommer är förstås den politiska och ideologiska inriktningen: för att vara en queer läsning ”på riktigt” – och inte bara en ”skev” sådan – krävs att avstamp tas i en könsmaksordning som förutsätter att heterosexualiteten är normerande. Att avslöja det som texten döljer på en mer eller mindre manifest nivå är således uppgiften.

Antologin är tematiskt strukturerad vilket ger en snabb och pedagogisk läsanvisning: Läsandet, Historia, Arkiv, Genre och Skrivande tas upp. Det är också uppfriskande att antologin samlar forskare från både Sverige, Finland och Danmark vilket ger en fingervisning om queerteorins betydelse i Norden idag. I förhållande till queerteorins popularitet finns relativt lite litteraturvetenskaplig forskning med denna inriktning. Därför kommer denna antologi säkerligen att fylla ett behov och välkomnas av undervisande lärare.

En antologi rymmer ofta bidrag med skiftande kvalitet. Vissa bidrag tilltalar, andra väcker mindre intresse vilket är fallet även med *Queera läsningar*. Ur mitt perspektiv väcks också några principiella frågor vad gäller litteraturvetenskaplig teorianvändning, som således inte bara gäller queerteori, utan teoriapplikation generellt inom ämnet. För att förnya, motivera och skapa legitimitet till fortsatta närläsningar av litterära texter måste vi då finna nya teoretiska infallsvinklar, som leder till tidigare inte framlagda tolkningar, och i vissa fall, endast små förskjutningar i förståelsen av redan utforskade författarskap? Kan man tänka sig att också förnya metoderna inom ämnet? Det kanske skulle bidra till en mer radikal omvandling än teorianvändning

med ideologiska och politiska förtecken, eftersom det skulle påverka själva den litteraturuttolkande *praktiken*.

Det allra första bidraget av Sanna Karkulehto presenterar en teoretisk modell för hur queerpolitisk läsning kan gå till. Det handlar kort sagt om att avslöja samhälleliga maktdiskurser och tidigare osynliga eller osynliggjorda köns- och sexualpolitiska perspektiv genom att läsa ”mothårs” (*against the grain*) eller genom att hitta det som ”gömmar sig under” det synliga. Den teoretiska diskussionen och dess referenser är välkända (bland annat Foucault, Butler, Ahmed) och är rimliga inom sitt teoretiska paradig. Den utlovade ambitiösa tolkningen av ett enskilt litterärt verk ges emellertid inte utrymme nog för att bli riktigt övertygande. Likaså bidrar förmodligen översättningen från finska till svenska till att framställningen ibland är snårig.

Mitt problem är den läsarpå position som underförstås: att uttolkaren kan ställa sig utanför texten och se det andra inte ser och på så vis ”rasera traditionella föreställningar om sexualitet och kön” (s. 34). Målet för Karkulehtos syn på den queerpolitiska läsningen av skönlitteratur tycks vara någon form av samhällsomvandling. Möjligtvis är hennes uppfattning om det radikala i litteraturvetenskaplig forskning något orealistisk. Självt hyser jag inte lika stora förhoppningar om att queer-teoretiska läsningar av skönlitteratur – eller annan litteraturvetenskaplig forskning för den delen – skulle kunna radera särskilt mycket i vårt samhälle. Förmodligen krävs även andra insatser. Om vi enbart talar om själva den queerteoretiska forskningspraktiken inom litteraturvetenskap ställer jag mig också tveksam till hur den egentligen skulle kunna radikalisera vår egen institution, om vi inte samtidigt inför exempelvis nya metoder och nya sätt att samarbeta över disciplinränserna och med det omgivande samhället. Här aktualiseras den traditionella feministiska frågan: Hur

inverkar egentligen litteraturvetenskapliga forskningsresultat på ett ojämnt samhälle? Räcker det att postulera att man bidrar med diskursiva förskjutningar som i sig skulle vara subversiva? Detta sagt på en principiell nivå med reservation för att jag inte har någon kunskap om hur queerforskare mottas på enskilda litteraturvetenskapliga institutioner.

En liknande teoretisk retorik återfinns i Tove Solanders bidrag ”Queerblivanden – försök till en queer-deleuziansk litteraturläsning”. Teorin som kommenteras, den litteratursyn som Deleuze hyser, är svår att referera och även att omsätta i en egen tolkningspraktik. Solanders teoretiska diskussion är förmodligen intressant för den redan engagerade, men i hennes svenska språkdräkt riskerar Deleuze att bli komisk. I sin tolkning av räven och hönsen i D. H. Lawrences novell ”The Fox” anges huvudpersonerna March och Henry att uppgå i ett ”bytesblivande som tar vägen över ett rävbivande och leder mot /.../ ett sjögräsbivande” (s. 55). När det gäller ”sjögräsbivandet” menar Solander att det uppstår ”en spänning mellan min queer-deleuzianska läsning och en annan typ av politisk impuls. Jag borde affirmera sjögräsbivandet som del i ett deleuzianskt bivande som tar vägen över djurbivande på väg mot växtbivande och osynlighetsbivande, men på grund av maktförhållandet mellan Henry och March är jag inte beredd att låta henne ge upp sin agens och individualitet” (s. 58).

Förutom den märkliga retoriken är det återigen uttolkarens förhållningssätt till texten som bekymrar mig. Solander tycks mena att den som tolkar kan ge en *fiktiv* gestalt i ett *fiktivt* universum rätten till individualitet – eller inte – likaså tycks det vara självklart att den teoretiska ramen ska avgöra detta. Det räcker inte att Solander avslutningsvis landar i slutsatsen att vi måste låta texten formulera sina egna problem istället för att vi som forskare ska överföra vår egen problemformulering på

texten. Solanders sätt att använda teori visar ju att hon gjort just detta: överfört ett queer-deleuzianskt förhållningssätt på novellen "The Fox". Enligt mig är detta ett stelbent förhållningssätt till teorianvändning vilket förstärks av stilen. De nämnda artiklarna skrivs som om språket vore ett neutralt verktyg för teori-applikation och teori-testning: ett slags positivistiskt vetenskapsideal tar form som förkläds i subversiva termer.

Även i det tredje och sista bidraget som handlar om queerteori och läsning, Pia Livia Hekanahos "Texten, läsaren och affekterna – den affektiva vändningen och läsarens känslor", återfinns samma retoriska figur: att det finns dolda strukturer under ytan på litterära texter som den som Ser kan avtäcka, förutsatt att denna person har de korrekta teoretiska verktygen. Yta ställs mot djup, det manifesta mot det dolda, det medvetna mot det omedvetna vilket i vissa fall också premierar seendet och blicken som den avslöjande instansen vilket borde kommenteras. I Hekanahos fall handlar det också om att postulera idealtypiska läsare och deras affekter vilket förvisso är legio inom litteraturvetenskapen (att tala om läsare som ett slags metaforer eller projektioner av uttolkaren själv). Det vore därför spännande att ta del av queerinspirerade läsarstudier, kvalitativa och kvantitativa sådana, baserade på verkliga läsares erfarenheter: ett exempel på en ny metod eventuellt värd att pröva inom området.

Det jag uppfattar som det mest givande i antologin är bidragen som handlar om historia eftersom de berör frågor som är principiellt viktiga för alla litteraturvetare intresserade av teori. Kan du läsa historiska dokument och texter med teorier utvecklade i nutid och som förutsätter ett nutida synsätt på sexualiteter? Självfallet kan du göra det, svarar Claudia Lindén och Sidsel Sander Mittet i sina respektive bidrag, men det kräver att du medvetandegör problematiken i detta för att det ska bli trovärdigt. Det jag således uppskattar är deras reflexiva och mer öppna

förhållningssätt till teori och dess användning; de tycks bemöda sig om att tänka själva utan att fastna i en given teoretisk ram.

Claudia Lindén visar i sin analys av Karen Blixens lek med gotiken i *Sju romantiska berättelser* hur den konventionella bilden av Blixens författarskap förskjuts med hjälp av ett queeranalytiskt och filosofiskt förhållningssätt. I en modern tidsuppfattning är samtidigheten norm. Den tvingar oss att "betona förändring, utveckling och ersättning *samt att bortse från samtidigheten hos det icke samtida*" (Lindén, s. 98, cit. A. Assmann, *Tid och tradition. Varaktighetens kulturella strategier*, övers. P. Jackson, Nora: Nya Doxa, 2004, s. 74). Med stöd i Nietzsche visar Lindén hur en av Blixens berättelser framställer just det samtida i det förflutna, inte på en tematisk nivå utan bilden av textens tid och tidslighet förändras. Ett plus är också Lindéns stilsäkerhet och känslighet för den skönlitteratur hon analyserar; det teoretiska anslaget framstår som en integrerad del i en argumentation, som därmed inte tillåter teorin att bli ett styrande raster, utan en dialog och ett intellektuellt samtal förs som därmed även ger oss nya insikter i Blixens författarskap.

I sitt bidrag till temat historia ställer Sidsel Sander Mittet inledningsvis frågan om det fanns queera personer på medeltiden. Hur ska du alltså använda begreppet sexualitet i dess olika moderna bestämningar när du forskar om en period där begreppet inte hade någon relevans? Artikelns syfte är därför att synliggöra risken för anakronismer och samtidigt visa hur ett queerteoretiskt förhållningssätt kan vara produktivt. Sander Mittet lyfter fram begreppet "natur" som möjligt betydelsebärande om man vill diskutera medeltida föreställningar om kön och något slags medeltida sexualnorm. "Natur" vetter då mot begrepp som "naturligt" och "onaturligt" men de sistnämnda begreppen är inte synonyma med "hetero- och homosexuell", ej heller med "normal" respektive "avvikande". Detta sagt som

ett exempel på att distinktioner är finkalibrerade och att det kan vara lätt att tillskriva äldre tider moderna föreställningar som därmed kan leda till felaktiga slutsatser.

Även Katri Kivilaakso för ett mer principiellt resonemang om queerteorins bidrag till litteraturforskningen. Under temat Arkiv skriver hon hur även tryckt litteratur kan bli queer om den sätts i relation till arkivmaterial: en beprövad metod med andra ord (att arkivmaterial kan berika och ge andra tolkningsmöjligheter till den utgivna och tryckta litterära utgåvan).

De flesta bidragen under de resterande temana Genre och Skrivande är mer fokuserade på att analysera enskilda litterära verk med hjälp av queerteori. Ann-Sofi Lönnngren skriver vidare om Strindberg men nu kombinerat med ekokritik, vilket bidrar med en viss förskjutning i förståelsen av den redan queeranalyserade författaren; Mia Franck skriver om tystnad och normbrott i vampyrberättelser men drar inga slutsatser som inte redan är självklara (vampyren är "en metafor för gränsöverskridande sexualitet") och Mikko Carlsson kommenterar självbiografiskt berättande. Mia Österlunds bidrag, "Queerfeministisk bilderboksanalys – exemplet Lindenbaum", framstår som det mest originella i sammanhanget, eftersom queerteorin endast i begränsad omfattning använts vid bilderboksanalyser. Hon ger också en snabb bild av tidigare forskning och hur man förhållit sig till barns sexualitet i barnlitteratur.

Maria Margareta Österholms bidrag ligger allra sist under temat Skrivande. Hon är den enda av bidragsgivarna som i sin egen skrivpraktik försöker visa hur även skriften och stilen kan vara "queer" och rymma "skeva utrymmen". Därmed sätter hon också fingret på min inledande kommentar: att det kan framstå som problematiskt att forskare, vars målsättning är att lyfta fram "textens luckor, sprickor och ologiskheter [sic!]" och "dess inneboende dissonans och ambivalens", ibland använder teorin som en *Grand theory*. Uttolkaren riskerar

då att förvandlas till en utanförstående granskare med avslöjande blick sysselsatt med en teori-testning som dessutom ibland förutsätts vara subversiv i någon oklar politisk mening. Utmaningen är, som i all litteraturvetenskaplig forskning med stora teoretiska ambitioner, att förena anspråken med en reflexiv hållning för att skapa en självständig dialog med de tankar teorierna erbjuder. En annan utmaning kan gälla oss alla inom ämnet litteraturvetenskap: att införa nya metoder och initiera nya samarbeten med aktörer som vi av tradition inte samverkar med för att öka relevansen i vår verksamhet, inte minst den samhälleliga.

Cristine Sarrimo

MARIA WAHLSTRÖM
**JAG ÄR ICKE HELLER EN. DEN
SVENSKA DAGBOKSROMANEN**

Lund: ellerströms förlag 2012, 272 s.

Maria Wahlströms avhandling gör skäl för sin titel. Den är nämligen inte heller en, utan rymmer egentligen flera olika studier eller inriktningar. Något den *inte* är, som undertiteln annars gärna skapar förväntningar om, är en traditionell genrestudie: "I centrum för min undersökning står dagboksromanen, men mitt huvudsakliga syfte är inte att definiera genren, utan att undersöka den svenska dagboksromanen och beskriva den utifrån en redan vedertagen definition", skriver Wahlström i sin inledning (s. 15).

Avhandlingens första halva upptas av en genomgång av dagboksromanens gängse kännetecken, exempelvis när det gäller utgivarfiktion, titel, datering och tid. Ett kapitel diskuterar också avgränsningar mot näraliggande genrer som brevroman och fiktiv självbiografi. Utifrån sitt digra primärmaterial, ett trettiotal svenska romaner från Clas Livijns *Spader Dame* (1825) till Kerstin Ekmans *Mordets praktik* (2009),

lyckas Wahlström destillera fram en hel del relevant karaktäristika. Bland alla dessa prosaverk har så tre valts ut för tematiska närläsningar i avhandlingens andra del: Fredrika Bremers *En dagbok* (1843) Hjalmar Söderbergs *Doktor Glas* (1905) och Eyvind Johnsons *Drömmar om rosor och eld* (1949).

Valet av just dessa tre får däremot ingen särskilt tydlig motivering. "Tidsspännat mellan publiceringen" av dem "är ungefär lika stort", och "tillsammans omfattar verken cirka hundra år", konstaterar Wahlström och tillägger att avsikten med den vida undersökningsperioden är "att försöka ringa in olika, mer eller mindre tidstypiska aspekter" (s. 16). Här finns inga mer utförliga argument för varför de specifika verken valts ut eller vilka andra som hade kunnat vara aktuella. Wahlström säger sig heller inte vara ute efter att tydliggöra genren ur ett historiskt perspektiv, istället vill hon "på ett mycket konkret sätt illustrera den mångfald som dagboksromanen representerar, i synnerhet ur ett berättartekniskt perspektiv". När det historiska intresset ändå är så pass nedtonat kunde kanske även något nyare verk ha fått illustrera samtida sätt att tänja genregränserna, jag kommer exempelvis att tänka på verk som Martina Lowdens *Allt* (2006).

Så, vad är då detta för typ av studie? Det är inte alldeles lätt att säga. Huvudskälet till det tror jag ligger i avsaknaden av en övergripande frågeställning. I Maria Wahlströms presentation av projektets syfte dominerar i sammanhanget oprecisa verb som "kartlägga", "beskriva", "undersöka" och "belysa". Allt detta gör hon också, metodiskt och samvetsgrant, på en väl fungerande akademisk prosa. Men det finns ingen tydlig forskningsfråga som driver framställningen. Jag ser heller ingen direkt koppling mellan avhandlingens första del med dess ambitioner att presentera, klargöra definitioner och sammanhang – och den andra delens fördjupade läsningar, som framför allt är inriktade på innehållsfrågor och tematik,

särskilt kring genus. Delarna förblir i hög grad separerade, vilket proportionellt sett också gör avhandlingen en smula framtung.

I första delen åberopar Wahlström en rad auktoriteter (Lejeune, Genette, Raoul, Field, Porter Abbott) för att ringa in dagboksromanens typiska kännetecken, vilka sedan förankras genom talrika exempel och citat från källmaterialet. Det är pedagogiskt och vetvärt. Men när alla dessa författarnamn och romantitlar från nästan 200 år blandas för att illustrera det genretypiska väcker det också frågor, inte minst av litteraturhistoriskt slag, som aldrig riktigt följs upp. I andra delens närläsningar bryter Wahlström visserligen den kronologiska anarkin och lämnar definitionerna för egna iakttagelser. Men då förloras å andra sidan en väsentlig del av den genrekoppling som den omfattande första delen bäddat för. Trots att Wahlström påstår sig diskutera de utvalda verken "utifrån olika dagboksgrepp" (s. 219) är uppmärksamheten på Bremers, Söderbergs och Johnsons romaner just som *dagboksromaner* inte särskilt tongivande. Wahlström intresserar sig visserligen för "den speglingseffekt som ofta förknippas med skrivande i första person". Det är för övrigt dessa klyvningar av jaget som gett avhandlingen dess titel, hämtad ur en replik yttrad av karaktären Flora Delphin i Bremers *En dagbok*. Men dessa effekter är ingalunda reserverade just för dagboksfiktion. Jag kommer på mig själv med att längta efter strukturerande preciseringar: Vilken typ av estetiska och etiska projekt lämpar sig särskilt för denna typ av berättande? Vilka effekter uppnår dagboksfiktion som inte återfinns i andra skrivformer? Och, ur ett internationellt perspektiv, finns det någonting som är specifikt just i en svensk tradition?

Betraktat som ett forskningsprojekt om den svenska dagboksromanen ger avhandlingen med andra ord ett splittrat intryck, och jag har svårt att riktigt få grepp om vad det är Wahlström vill åstadkomma. Det betyder inte

att hennes studie saknar förtjänster. Wahlströms akademiska prosa är av det slag som är lätt och njutbar att läsa, det finns flyt och spänst i språket, framställningen präglas av vetgirighet och en tydlig ambition att kommunicera. Studien åberopar fortlöpande relevanta rön i den tidigare forskningen kring dagböcker och dagboks-fiktio n i allmänhet och kring de fokuserade tre verken i synnerhet. Här finns en levande dialog som ligger långt från den pliktskyldiga redovisning som tynger så många avhandlingar.

Framför allt i de fördjupade läsningarna av *En dagbok*, *Doktor Glas* och *Drömmar om rosor och eld* demonstrerar Wahlström också en förmåga att avtäck a spännande saker i litterära texter. Bara ett par exempel: Doktor Glas dagbok som en fallstudie med läkaren som sin egen patient och en återkommande konfrontation mellan ett dag-jag och en natt-jag (nattbok istället för dagbok?). Eller, utifrån *Drömmar om rosor och eld*, opålitligheten i Drouins dagboksprotokoll som blir synlig först när det lyfts ut ur berättelsen som helhet.

Att en avhandling ska utgöra ett avslutat helt där alla delar har sin givna plats är inget självändamål och kanske inte heller alltid önskvärt. Även detta är ju en genre under ständig omförhandling. Kanske låter jag mig alltför lätt ledas av studiens undertitel "Den svenska dagboksromanen", och förväntar mig utredningar av hur hundra år har prägl at svensk dagboks-fiktio n. Här är det rimligt att böja sig för författarens uttalade ambitioner – som alltså varken inbegriper att söka efter nya definitioner eller teckna historiska utvecklingslinjer. Men även om Maria Wahlström inte vill ge den typen av svar kvarstår, enligt min mening, kravet på en övergripande forskningsfråga som ger riktning och konkretion åt kunskapssökandet – och åt redovisningen av denna process. Åtminstone i en studie som vill tala om den svenska dagboksromanen i bestämd form.

Åsa Arping

MATS TORMOD

TILL EN BERÄTTELSE OM TRÖST. EYVIND JOHNSON OMLÄST

Stockholm: Atlantis 2012, 392 s.

Intresset för Eyvind Johnsons författarskap visar inga tecken på att avta. Flera avhandlingar har publicerats de senaste åren med Johnsons författarskap i centrum eller som en väsentlig del (Jimmy Vulovic, Per Anders Wiktorsson, Maria Wahlström).

Mats Tormods avhandling är den senaste i raden. Han har velat skriva en annorlunda bok. Det vittnar inte minst inledningen om, där vi får följa hans egen väg till författarskapet. Det som grep honom i Johnsons verk var "en närhet i skildringen av smärtan" (s. 16) hos karaktärerna, och just den personliga strängen ljuder sedan genom hela framställningen.

Tormod vill ha "en öppnare ton" än brukligt och "hellre resonera än fastställa slutsatser" (s. 21). Han vill närmast se sin avhandling som essäistisk och gärna också framstå som en läsare, eller snarare "omläsare", som har andra utgångspunkter (han använder själv uttrycket "vypunkter", en term från sjölivet) än övriga forskare. Han vill lyfta fram inslag i författarskapet som tidigare inte uppmärksammats, och tycker sig märka en "skillnad" mellan sitt eget sätt att läsa och "de lärdes". (s. 17)

Den fråga som står i centrum – och som i snarlik form återkommer många gånger – är hur vi ska förstå "den stora plats" som kvinnorna tar i romanerna. (s. 19) Det är något som, enligt Tormod, nästan aldrig nämns i andra studier. Det finns fler motiv som Tormod menar att forskningen har förbisett: mobbning, självförakt, svek, utstötthet, självmordsförsök, manlig närhet. Det han finner speciellt "anmärkningsvärt" är att man förbisett "bilderna av kvinnor och sexualitet". (s. 19) Idén att andra av olika, ibland synnerligen suspekta, skäl förbisett just dessa aspekter

återkommer gång på gång. Det blir närmast ett mantra.

I den återkommande kritiken mot tidigare forskning saknas ofta substans. Den framstår närmast som en sammansvärjning med syfte att dölja delar av författarskapet och putsa vidare på en etablerad bild av Johnson som upphöjd olympier. En typisk formulering är följande: "Det är vanligt bland Johnsonforskare, i själva verket det normala att intressera sig för det uppenbaras kungsväg." (s. 252) Det följer på ett citat ur Wiktorssons avhandling (*Den utvidgade människan. Om Eyvind Johnsons Krilontrilogi*, 2010) som fokuserar på den allegoriska metoden.

Det saknas över lag en seriös diskussion av andra forskares resultat, det är ofta oklart vad det är som kritiseras. När Tormod exempelvis inleder en kritik av Wiktorssons behandling av Lydia Redbeck i *Krilon*, förblir det oklart vilka hans invändningar egentligen är. Den som läser Wiktorssons avsnitt om Lydia Redbeck får en utförlig analys av hur Johnson "talar inifrån" en essentialistisk diskurs när det gäller kvinnor, en strikt uppdelning i manligt och kvinnligt. Den analysen borde tvärtom passa bra som stöd i Tormods egen argumentation.

Tormod vänder sig mot "en växande vördnad, en kombination av prydhed och aktning" som han menar undviker eller utesluter väsentliga delar av författarskapet. (s. 19) Det ligger en hel del i detta, men det gäller inte bara de aspekter som Tormod fokuserar på.

Tormod förhåller sig också kritisk till att många studier är upptagna av själva berättandet och den tekniska skickligheten. Han vill istället göra kopplingar mellan liv och verk, men det är som bekant ett notoriskt svårt område. Det vi vet om författarens liv är alltid förmedlat av olika instanser och mycket ofta formulerat av författaren själv som en del av en mer eller mindre idealiserad och romantiserad självbild.

Han gör inte heller någon skillnad mellan tidiga och sena verk, vilket framstår som

problematiskt när han tvingas konstatera att både *Krilon* och *Strändernas svall* innehåller en betydligt mer mångsidig gestaltning av kvinnor än tidigare verk. Beträffande *Krilon* blir slutsatsen en helt annan än vad som tidigare presenterats som ett axiom: "När de många och olika kvinnoporträtten ställs bredvid varandra, uppvisar de sålunda en – möjligen oväntad – variation", de "uppvisar såväl djup som yta, både styrka och svaghet." (s. 277)

Tormod vill med stöd av Foucault "leta efter spåren" (s. 32) av författaren och betrakta sin metod som arkeologisk: "att rota i komposten av överblivet och ignorerat, för att där någonstans bland resterna hitta andra spår in i romanerna och till bilden av Författaren" (s. 203). Komposter är emellertid inte till för att bevara organiskt material utan för att omvandla det till jord, vilket väl också bör gälla litterära komposter.

En bärande tanke i framställningen är att Johnson själv ständigt knyter det han kallar "sanning" till "upplevd erfarenhet" och "dokument ur verkligheten". (s. 83) Dokumenten kontrasteras mot självbiografiska "sanningar", vilka har flera nackdelar: jaget är instabilt och beroende av minnet, och en "förljugenhet" som är produkten av "sentimentalitet, karaktären av upprättelse och tal i egen sak". (s. 86)

Författaren själv har alltså pekat ut dokument som överlägsna bärare av sanningar. Det leder till att Johnsons brev får en alldeles speciell betydelse. Om de läses som "texter i verket", vilka "ibland" ligger "mycket nära det privata", "förmedlar" de "obearbetade och direkta erfarenheter av verkligheten: de blir sanna dokument", hävdar Tormod. (s. 96 f)

Den uppfattningen är alldeles för naiv. Brev är en genre med konventioner som går tillbaka till den klassiska retoriken. Många av dem lever vidare i senare århundradens privatbrev. Det finns ett otal faktorer som bestämmer utformningen av brev. Vem är adressaten? Hur är relationen mellan brevskrivare och

adressat? Finns det skäl för brevskrivaren att berätta vissa saker och dölja andra? Just här vill Tormod med en olycklig symbolik sätta in "bräckjärnet" och "bryta nya vägar genom texterna" (s. 96), eftersom han förväntar sig att finna sådant som andra "underlåtit" (s. 95) att ta hänsyn till.

Många av Johnsons brev till Rudolf Värnlund under 1920-talet har utsatts för censur av Johnson själv. Med tanke på att det handlar om material som är bortklippt, har Tormod ändå mycket bestämda uppfattningar om vad som fanns innan saxen började arbeta: "Det blir ett tydligt mönster; berättelser om nys avslutade, nyligen genomlidna kvinnohistorier är konsekvent bortklippta." (s. 101) Tormod vill se det som blivit kvar som "tydliga delar av verket" och att de måste "ses som ett slags publicering". (s. 103)

Johnsons brev från Paris 28 juli 1925 är ett exempel på hur Tormod ibland övertolkar materialet. De rester som finns kvar är: "Ho", "te", "äger" och "Vampyr." För Tormod är slutsatsen given: "Det handlar om en kvinna, förstas. Säkert också om ett svek, det kvinnliga svek som skall visa sig vara en tydlig underström i Johnsons författarskap." (s. 103 f)

C. J. Björklund var under många år redaktör för *Brand* och blev en av de första som försökte teckna en bild av författarens liv. Han ville i sin bok *Orädda riddare av pennan* (1960) återge sådant som Johnson berättat i brev om "barndomens genomlevda helveten och nödvändigheten i att bära mask", vilket Johnson fick honom att avstå ifrån. (s. 113) Här har Tormod en rad fina iakttagelser om Johnsons sätt att arbeta: "att samtidigt berätta och hålla hemligt, att vara årlig, men inte nämna allt. Johnson vill bort från det enskilda, för att uttrycka sig allmänt." (s. 113) Där finns en väsentlig del av förklaringen till Johnsons hantering av sina brev.

Johnsons censur av de egna breven sker då han själv är medveten om den bild som han

vill förmedla. Därför vill Tormod gå till de tidigaste texterna för att få fram det som är omoget, ännu inte kontrollerat eller beslöjat. De tidiga noveller som analyseras kan dock inte underbygga slutsatsen att det rör sig om återkommande motiv i hela författarskapet.

En annan tråd i författarskapet som Tormod ihärdigt för fram är det han kallar fönsteremblemet: "någon står utanför en dörr, ibland ett fönster, och lyssnar eller tittar in". Han spårar dess ursprung till det faktum att Johnson under sin uppväxt var "granne till sin riktiga familj" och bodde med mosterns familj. (s. 137) Denna scen behandlar Tormod närmast som ett slags urscen. I slutordet hävdas det till och med att det rör sig om "en mors försvinnande, hennes svek" (s. 351), men Johnson har, mig veterligt, aldrig vare sig direkt eller indirekt betraktat moderns handlande som ett svek.

De två romanerna *Romantisk berättelse* (1953) och *Tidens gång* (1955) innehåller, enligt Tormod, "den centrala sagan om Hedvig". Han ser den som "kanske den största och viktigaste" sagan i hela författarskapet. (s. 91) Den är ett "gömsle för det svåraste". Sagan om Hedvig "liknar ett skrin som grävs ner och tar det onda med sig i graven", vilket är ett "återkommande tema". (s. 248) Det blir dock aldrig särskilt klart vad det onda består av.

Den slutsats Tormod kommer fram till har redan formulerats av författaren själv, inte minst i porträttet av Constance Garans i de två nämnda romanerna. Musiken, konsten och litteraturen närs av smärtan men erbjuder samtidigt en sublimering till en högre nivå. Författarskapet blir då den tröst som kan lindra smärtan och förvandla den till något produktivt. Den tanken är också genomgående i Thure Stenströms text om Johnson och musiken i *Romantikern Eyvind Johnson* (1978).

På flera ställen drar Tormod paralleller som inte alls fungerar, vilket leder till spekulationer. När Krilon sviks av medlemmarna i sin grupp, ser Tormod en direkt parallell till Johnsons

utstötning ur den anarkistiska och syndikalistiska miljön. Han nöjer sig dock inte med det utan vill också se spåren i det sista protokoll som Johnson skriver som medlem i rörelsen: ”Handstilen är spretig och osäker och bläcket i sekreterarens namnteckning är delvis utsuddat av väta, som om han gråtit.” (s. 296)

I slutordet analyserar Tormod författarens ”eget testamente” (s. 335), den sista sagan i författarskapet, som finns i *Några steg mot tystnaden* (1973) och som handlar om Jean Buridan och hertiginnan av Navarra. Däri ser Tormod den manliga pessimism som han betraktar som grundtonen i hela Johnsons verk. Berättelsen i den sista romanen om hur Jean Buridan lurade hertiginnan blir till slut ”berättelsen till tröst”: ”Bara berättande gör livet värt, gör det möjligt att leva.” (s. 348)

Avhandlingen är tyvärr inte alltid så pålitlig. I de fall där jag själv är berörd kan följande noteras: I not 29 på sidan 379 hänvisas till min och Jimmy Vulovic avhandlingar, men citatet tillskrivs felaktigt mig. I not 102, s. 398 hänvisas till mitt bidrag i *Arbetsförhållanden och syndikalismen* (1999) som bevis för vad som påstås på sidan 296, nämligen att det var i Norra Ungsocialistiska Klubben som Johnson mötte Hedenvind-Eriksson, Ragnar Holmström och Rudolf Värnlund. I min text sägs det att han mötte Hedenvind-Eriksson på Brands redaktion, Holmström i Stockholms Lokala Samorganisation och Värnlund genom Holmström. På sidan 98 kritiserar jag för att inte kommentera ”det skick” som Johnsons brev till Värnlund befinner sig i. En av svagheter i min avhandling, *Amor fati. Rudolf Värnlund som prosaförfattare* (1989), är just att Johnsons brev inte används, vilket Tomas Forser påpekar i recensionen i *Sammlaren* 1992.

Det finns också problem med både syfte och slutsatser i avhandlingen. Å ena sidan vill Tormod granska kvinnogestaltningen och sexualiteten i Johnsons texter, alltså ett slags tematisk eller motivisk studie, å andra sidan

knyta detta till Johnsons egen biografi. Det första genomförs mer eller mindre systematiskt, det andra blir i stor utsträckning hängande i luften.

Genom en musikaliskt inspirerad analys av slutet i de fyra delarna i *Romanen om Olof* kommer Tormod fram till att författarskapets grundackord har en ”treklang”: löftet, sveket och ordet. (s. 339) Man kan fråga sig varför detta inte har räckt som ämne för avhandlingen? Litteraturen, författarskapet som framvuxet ur smärta och sår – mot en biografisk bakgrund som då är oväsentlig – och där berättelserna och i ännu högre grad sagorna blir den berättelse om tröst som avhandlingens titel talar om. Den treklängen hade kunnat förse avhandlingen med en tydligare disposition och de många goda iakttagelserna om Johnsons texter hade varit lättare att överblicka.

Per-Olof Mattsson

MARIA MARGARETA ÖSTERHOLM
**ETT FLICKLABORATORIUM I VALDA
BITAR. SKEVA FLICKOR I SVENSK-
SPRÅKIG PROSA FRÅN 1980 TILL 2005**
Årsta: Rosenlarv förlag 2012, 339 s.

”Jag skulle kunna säga att jag vet vad det betyder att vara utanför, men jag har inte en röst som hörs.” Orden är Eila Palos, den unga protagonisten i Annika Korpis roman *Hevonen Häst* (Stockholm: Norstedts, 2003, s. 18), och ger uttryck för en problematik delad av många såväl fiktiva som verkliga flickor. För att tala är att ta plats i världen och vad gör man om ens röst är för svag, för högljudd eller helt enkelt bara fel?

I sin avhandling *Ett flicklaboratorium i valda bitar. Skeva flickor i svenskspråkig prosa från 1980 till 2005* (2012) låter Maria Margareta Österholm en samling röster, vilka tidigare mest uppmärksammats i skönlitterära eller

subkulturella sammanhang, komma till tals. I centrum för Österholms studie står den svenskspråkiga samtidslitteraturens flickmotiv, i romaner och noveller av författare som Monika Fagerholm, Mare Kandre, Inger Edelfeldt, Maria Hede, Pirkko Lindberg, Berny Pålsson och Anna Jörgensdotter. Flickorna i Österholms material lyckas aldrig leva upp till normen, istället iscensätter de ett överdrivet, förvrängt och därför subversivt flickskap. Med hjälp av begreppet "skev" undersöker Österholm hur den avvikande flickans förhållande till femininitet gestaltas i svenskspråkig skönlitteratur från 1980-talet och fram till 2005.

Ett flicklaboratorium i valda bitar är en omfattande studie vars första hälft främst tillägnas kontextualisering, tidigare forskning, begrepp och metodologi. Den andra delen, själva huvudtexten, är indelad i tre kapitel, i vilka Österholm behandlar olika variationer på temat skeva flickor. Vi får stifta bekantskap med allt från skildringar av ätstörningar och självdestruktivitet till berättelser om "monsterflickor" eller flickor stadda i förvandling. Centralt är också det skeva flickrummet, som miljö men också som en plats i språk och form.

Österholm vill skriva fram en historia om en skönlitteratur, vilken i allra högsta grad har en feministisk och politisk potential. De verk som tas upp i avhandlingen formulerar genusrelaterade frågor, vilka utgår från flickans perspektiv och som många gånger missades av litteraturkritiken. Till exempel har romaner med anorexiomotiv behandlats orättvist av kritiken, vilken tenderat att se privat navelskådande där Österholm ser normbrytande uppväxtsskildringar.

Avhandlingens analyser berör ett flertal teoretiska perspektiv och problemområden. Österholm blandar litteraturteori med idéer och strömningar från feministisk historieskrivning, queer- och performativitetsteori, sociologi, femininitetsstudier och flickforskning. Bland annat används Sandra M. Gilbert och Susan Gubars tanke om den galna kvinnan på

vinden, Sara Ahmeds idé om sexuell orientering och Michel Foucaults heterotopibegrepp på ett produktivt sätt. Österholm säger sig vilja arbeta utifrån Gilles Deleuze och Félix Guattaris rhizomkoncept. Detta innebär att idéer och begrepp tillåts fortplanta sig och utvecklas utan hänsyn till sedvanliga hierarkiska och/eller kronologiska organisationsprinciper. Valet av arbetsmetod gör att avhandlingen är fylld av oväntade och spännande möten mellan teori och skönlitteratur. Avhandlingens interdisciplinära perspektiv kan betraktas som en del av en allmän tendens inom litteraturvetenskaplig forskning som jag personligen uppskattar. Genom att låna och applicera från andra områden ställer Österholm andra frågor och hittar nya svar.

Den främsta inspirationen i *Ett flicklaboratorium i valda bitar* är emellertid hämtad ur det skönlitterära materialet samt från aktivistgruppen S.K.A.M:s litterära manifest, publicerade i *bang* 2002 och 2003. Den problematiserande syn på femininitet som uttrycks i manifesten genomsyrar hela avhandlingen. S.K.A.M. hävdar att kvinnliga författare har all rätt att skriva om sina egna erfarenheter och hyllar de många sätt att agera flicka/kvinna som marginaliserats och föraktats av samhället i stort. I manifesten behandlas ett av sekelslutsfeminismens mest brinnande problem: Vem är feminismens subjekt?

Österholm beskriver hur hon, när hon läste det första manifestet, kände att "äntligen!" uppmärksammas alla de subversiva flicksubjekt som samtida kultur och litteratur fylldes och fylls av. Jag drabbas av liknande känslor vid läsningen av Österholms avhandling: äntligen ett arbete om de normbrytande feminina identiteter, vilka jag växte upp med! Avhandlingen kan också sägas utgöra ett angeläget bidrag till en växande flickforskning. Denna har under senare tid utvecklats såväl internationellt som i Sverige, i glappet mellan en pojkorienterad ungdomsvetenskap och en vuxendominerad kvinnoforskning.

Som jag nämnt tidigare kretsar avhandlingen främst kring skeva flickor, vilka på olika sätt bryter mot normen. Ett delsyfte i avhandlingen är att reda ut och lägga in betydelse i begreppet "skev". Skevbegreppet härstammar från engelskans "queer", i dess ursprungliga betydelse av att vara konstig och avvikande. Österholm beskriver sitt bruk av begreppet som "ett sätt att använda ordet skev som kanske blir skevt i sig" (s. 55). I praktiken innebär detta att det skeva nästlar sig in i avhandlingen på flera nivåer, från skönlitterärt och teoretiskt urval ner till själva språket.

Ett docklaboratorium i valda bitar är inte bara en undersökning av flickmotiv utan det är också främst flickorna som har ordet. Till att börja med är det de som talar först: avhandlingen börjar med en lång räckta citat ur det skönlitterära materialet. Vidare inleds varje del med en kortare prosatext, skapad av de citat som ingår i kapitlet med hjälp av en "textslumpsgenerator". Österholm menar att dessa prosastycken ska fungera som ett slags brev, från de skönlitterära gestaltningarna till läsaren av avhandlingen. I form av korrespondens mellan litteratur och sinne tycker jag att de har en funktion att fylla. Genom att föra citaten samman träder likheter i motivframställning och metaforik fram och som inledande stycken skapar de en fin länk mellan text och tanke.

Österholm nöjer sig dock inte med att ge litteraturens flickor stort utrymme, hon vill också i sitt eget arbete skriva om skeva flickor på "skeviska". Österholm menar att de skönlitterära texterna gör feministisk teori och att deras kunskap om skevhet bäst förmedlas genom ett språk, vilket ligger nära deras eget: "För att litterära texter utgör en kunskapsform i sin egen rätt, inte något att lägga en teori utanpå, ovanpå." (s. 86) Språkbudet i *Ett flicklaboratorium i valda bitar* följer samtidigt en uttalad politisk agenda. Riktig Flicka stavs till exempel med versaler för att betona att det här är fråga om en särskild femininitet och för att

omvandla beteckningen till begrepp, skev med liten bokstav för att peka på dess förmåga att infiltrera diskursen.

Österholm beskriver det som att hon vill "röra runt bland vedertagna vetenskapliga skrivsätt" och utmana den litteraturvetenskapliga "doxan". Med doxa menas de uppfattningar, som inom varje fält är så pass etablerade att de knappast behöver något rättfärdigande. Det kan till exempel handla om så pass basala principer som att ha forskningsöversikt och fotnoter i en avhandling. För Österholm är det dock opersonlighetsnormen, det vill säga att forskarsubjektet varken kan spåras i text eller språk, som skaver mest i litteraturvetenskapens trosföreställning. Österholm väljer följaktligen att vara mycket närvarande i avhandlingen – i det tycker jag mig kunna skönja spår av sociologins och etnologins strävan efter genomskinlighet genom ett erkännande av forskarsubjektets egen sociala position – ibland mer i rollen av skev flicka bland jämlikar än av statligt anställd litteraturvetare.

Samtidigt finns en intressant parallell till flickmotivet i Österholms subjektspositionering. Skönlitteraturens skeva flickor tvingas ständigt till jämförelser med en ideal "Riktig Flicka", precis som Österholm i sitt projekt nödgas förhålla sig till bilden av vad en "Riktig Litteraturvetare" gör. Frågan är också om det går att njuta så mycket som jag gjort under läsningen av en "Riktig Avhandling"?

Med vissa reservationer måste svaret bli ja, för språket till trots är Österholms avhandling relativt traditionell. Trots ett främmande uttryck håller sig formen till regelverket och studien innehåller alla de sedvanliga elementen, som syfte, teori, forskningsöversikt, metod och slutdiskussion. Den är därtill tydlig och Österholm berättar hela tiden för läsaren vad hon ska göra samt hur hon ska göra det. Ur den synvinkeln är *Ett flicklaboratorium i valda bitar* en riktigt vanlig avhandling med ett osedvanligt roande innehåll.

Det är knappast någon nyhet att vetenskap ofta hämtar inspiration från kultur. Österholm har en klar poäng i att skönlitteratur av Fagerholm, Kandre eller Edelfeldt gestaltar problem, vilka litteraturteorin ännu inte riktigt funnit ord för. Hon menar att de skönlitterära skevheterna kanske inte ska "översättas till ett annat sorts språk" utan hellre bör skrivas fram "i närheten av det textuella tungomål som de kommer ur" (s. 78).

Emellertid har vetenskap och teori en funktion att fylla: den kan förklara och förtydliga, men i synnerhet kan den tolka. Att skriva om det poetiska med doxans ord gör det möjligt att förmedla aspekter av texten på ett annat sätt, i ett annat sammanhang och ibland även för en annan publik. För mig handlar det inte om att översätta utan om att berika texten med en tolkning, gjord på ett språk av en helt annan art. Som litteraturvetare är jag van att läsa och tolka såväl skönlitterär som vetenskaplig text och Österholms sätt att skriva bjuder inte på något onödigt motstånd. Det är en ren njutning att läsa hennes avhandling, den berör och väcker ömsom skratt, ömsom tankar. Samtidigt undrar jag om en avhandling av detta slag, där forskaren låter sitt språk genomkorsas av de litterära röster som undersöks, inte lika gärna kan upplevas som svårtillgänglig? Stundtals saknar jag ett mer typiskt vetenskapligt perspektiv, där frågor om hur och varför besvaras med större tydlighet och mindre skönhet.

De skeva flickor som behandlas i *Ett flicklaboratorium i valda bitar* befinner sig enbart i prosa skriven för en vuxen publik. Jag måste erkänna att jag tycker att det är en tråkig begränsning. Jag saknar en teckning av den Riktiga Flickans historia i avhandlingen, av hennes rötter i såväl rådgivningslitteratur, som familjeromaner och konservativa flickböcker, framför allt för att Österholms flickor på flera sätt förhåller sig till denna tradition. Via en sådan koppling bakåt hade även litteraturens

skeva och subversiva flickskap kunnat placeras i ett litteraturhistoriskt sammanhang.

Den gängse bilden av flickor i flickböcker är den av en duktig, formbar och passiv ung kvinna. Detta är emellertid en flickgestalt som inte bara Fagerholm med sitt porträtt av Diva eller Kandre med sin Aliide förskjuter, utan en bild som ifrågasatts även i ungdomslitteraturens flickskildringar. Som Österholm mycket riktigt skriver verkar det "som att skildringarna av de skeva flickskapen gärna tar sin utgångspunkt i de Riktiga Flickorna" (s. 115). Symptomatiskt för denna problematik är att Österholm grundar sina resonemang kring duktiga flickor på idéer hämtade från Maria Österlunds avhandling *Förklädda flickor. Könsöverskridning i 1980-talets svenska ungdomsroman* (2005), vilken kritiserats just för sin bristande historisering av till exempel Lena Kåreland i *Samlaren* (2006).

Vidare skulle jag vilja ställa ytterligare ett par frågor till Österholms material. Majoriteten av de texter hon behandlar skildrar flickor i en ålder av förändring, i åren mellan barn och ungdom eller ungdom och kvinna. Har deras ålder något att göra med hur de experimenterar med och töjer på femininitetens gränser? Flickorna må ha glömts bort i många sammanhang men i skönlitteraturen har den unga kvinnan fått gestalta eller berätta många historier. Jag kan inte låta bli att fråga mig om det är enklare att låta en icke färdigutvecklad kvinna överdriva och utmana normerna för hur och vad en kvinna är?

Vivi Edström skriver i *Ungdomsboken* att flickbokens hjältinna bara tillåts protestera innan hon kommit i tonåren, som giftasvuxen måste hon anpassa sig till familjens och samhällets normer. Birgitta Josefsson hävdar i *Kvinnornas litteraturhistoria II* att unga kvinnors uppror i traditionella flickböcker alltid syftar till ett förstärkande av stereotypa könsroller, revolten framställs som barnslig. Kanske är motståndet lättare att gestalta i en karaktär

som ännu inte antagit sin fasta form? För vad är flickan? På tyska är hon *das Mädchen*, ett neutrum.

I kapitlet om det skeva flickrummet påpekar Österholm att omförhandlandet av feminiteten för det mesta hålls bakom lyckta dörrar, i rum vid sidan av gängse samhälle. Med andra ord "skevar" flickorna främst i olika typer av flickrum. Österholm lägger mycket kraft på att beskriva textens skeva rum och pekar på flera fascinerande aspekter av motivet. Likväl saknar jag ett varför även här: Varför skevar de skeva flickorna just i skeva rum? De skeva flickrummen existerar därtill enligt Österholm endast under en begränsad period. Kan det vara så att de är en del av de litterära gestalternas vuxenblivande? Om vi tittar på slutet i Österholms skönlitterära material leder vägen ut ur flickrummet förvånansvärt ofta till ett normanpassat vuxenliv eller till döden.

Sammanfattningsvis kan *Ett flicklaboratorium i valda bitar* ses som ett intressant och annorlunda bidrag till litteratur- och flickforskning. Experimenten i flicklaboratoriet har onekligen gett resultat. Österholm har skrivit ett stycke angelägen samtidshistoria om skeva flickor, skelettfåglar och monsterflickor, om deras språk, hår, rum och vanvett.

Lydia Wistisen

IAN BOGOST

HOW TO DO THINGS WITH VIDEOGAMES

Electronic Mediations 38, Minneapolis:
University of Minnesota Press, 2011, 180 s.

När "litteraturhistoria med poetik" blev till "litteraturvetenskap" föddes en per definition tvärvetenskaplig disciplin med förgreningar till såväl lingvistik, språkfilosofi och semiotik som sociologi och medieforskning. Om litteraturvetenskapen på allvar aspirerar till en

allmän berättelse- och fiktionsteoretisk status krävs att den också intresserar sig för hur dylika begrepp måste omförhandlas i relation till en utökad medieekologi inhysande en mångfald materiellt sett olikartade representationsbärare. Att medieforskning på institutionell nivå etablerats som egen disciplin befriar oss naturligtvis inte från ansvaret att reflektera över denna variation – något som understryks av att "digital humaniora" nu också blivit ett svenskt begrepp. För litteraturvetenskapen är särskilt relationen till tv- och dataspel av intresse, något som inte minst demonstrerades av Espen Aarseths banbrytande *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature* (1997).

Den amerikanske medieforskaren Ian Bogost, verksam vid Georgia Tech, har under ett knappt decennium etablerat sig som en av centralgestalterna inom det akademiska spelstudiet. Han hör också, tillsammans med filosofen Levi Bryant och litteraturvetaren Timothy Morton, till den alltmer inflytelserika gruppen "objekt-orienterade ontologer" som samlats kring Graham Harman, amerikansk filosof verksam i Kairo. Denna grupp förenas i ambitionen att arbeta sig ur den antropocentriska anti-realism man menar har dominerat den kontinentala filosofin alltsedan Kants "kopernikanska revolution". I centrum ställer man alltså "objekten", och myriaderna av möjliga relationer dem emellan, samtidigt som man försöker undvika att ständigt falla tillbaka i den eviga frågan om just människans tillgång, via språk eller medvetande, till verkligheten. Framför allt har man fokuserat förhållandet mellan del och helhet och undersökt hur varje objekt i sig består av andra objekt och utgör ett element i ytterligare objekt. Detta tänks gälla från kvarkar till galaxer och inbegripa alla tänkbara slags föremål: vandrande pinnar och lutande torn, ostron och ostraka, flodutlopp och gatuupplopp. Antitesen finner man i de två förklaringsmodeller som Harman med en olycklig ordvits kallar under- och

överminering: reduktionen av objektens och objektsrelationernas mångfald till antingen den minsta beståndsdel (atomism, monadologier och många materialismer) eller ett allomfattande determinerande system (vissa flödesontologier men framför allt socialkonstruktivism och poststrukturella "textualismer" där varje fenomen förklaras i termer av en diskurs eller övergripande berättelse).

Vad som studeras och hur det konkret går till beror emellertid naturligtvis på de enskilda "objekt-orienterade ontologernas" huvudsakliga intressen. Harmans utredning är framför allt begreppslig och inomfilosofisk och placerar objektet i relationen mellan Heideggers hammare och Latours nätverk, mellan föremålets undandragenhet från varandra, å ena sidan, och de spår de lämnar genom att påverka varandra, å den andra. Morton, som framför allt engagerat sig i romantisk litteratur och ekokritik, beskriver snarare denna huvudsakliga dynamik i ekologiska termer, som spänningen mellan ett överskådligt materiellt nät ("the mesh") där allt liksom klibbar fast i allt annat – plast, damm, plutonium, kryddor, kroppar, bakterier, tarmpaket, företag, dikter – och de enskilda ting och varelser vilka förblir märkligt främmande ("strange strangers") även ju mer vi lär känna dem. Bogost har främst varit mer praktiskt inriktad på att skapa en modell för studiet av digital hård- och mjukvara som ett asymmetriskt förhållande mellan enskilda procedurala enheter (exempelvis enskilda kodavsnitt men också sådana processmönster som inom kognitionsforskningen kallas "script") och de större system i vilka de ingår (exempelvis en programvara, ett nätverk, en hårdvaruuppsättning eller en kulturell gemenskap). I *Unit Operations. An Approach to Videogame Criticism* (2006) grundlades en modell med utgångspunkt i Alain Badiou's tillämpning av matematisk set-teori; och i *Persuasive Games. The Expressive Power of Videogames* (2007) utvecklades den till en mer allmän "retorik" för

hur spelmekaniker genom sina simuleringar av processer i ett slags modellform uttrycker idéer om hur exempelvis emotionella, sociala och politiska processer regleras.

Trots titelns övertydliga språkfilosofiska allusion är *How to Do Things with Videogames* ingen teoriyngd bok. Det är positivt med tanke på att Bogost nog får ses som ooo-gängets mest flyhänte tänkare. Som filosof utformar han ofta alltför fragmentariska argument för att de ska kunna svara mot de stora anspråken men som *kulturkritiker* kommer han bättre till sin rätt. Detta faktum går emellertid hand i hand med hans teoretiska approach där analysen framställs som viktigare än systembygget. I bokens inledning lanseras en "mediemikroekologi" som utgör ett förstadium till det som i den mer filosofiskt hållna *Alien Phenomenology, or What It's Like to Be a Thing* (2012) benämns "pytteontologi" ("tiny ontology"). Bogost menar förvisso att spelmediet har en unik förmåga att skapa *erfarenhetsmodeller* (till skillnad, exempelvis, från litteraturens erfarenhetsbeskrivningar och filmens -avbildningar). Men han är mindre intresserad av att i mediet finna frälsning eller undergång än av att i punktnedslag utforska dess expressiva mångfald. De flesta dataspel är ju inte ens särskilt spektakulära – men därför varken ointressanta eller mindre signifikativa. Om medieekologin i stort fokuserar hur olika teknologier samverkar för att skapa en gemensam kommunikationsmiljö sägs mediemikroekologin snarare vilja borra sig ner i "en av det mediala ekosystemets mörka och utforskade vrår" (s. 7). Målet närmar sig fältstudiet och genom att undersöka hur spelmediet används i enskilda fall vill Bogost kartlägga hur de tillsammans breddar och berikar detta medium.

Till formen tycks *How to Do Things with Videogames* närmast utgöra en samling hopbundade krönikor och föredrag. Det påminner kanske om Roland Barthes samtidsmytologiska och kulturkritiska essäer, och särskilt dispositionen är barthesk, med korta avsnitt rubricerade med

hjälp av enstaka ledord: empati, musik, hyss, retning ("titillation"), och så vidare. Fenomen som först tycks oansenliga och som sällan uppmärksammas av forskning lyfts fram: sentimental "kitsch" (en kapitelrubrik) i form av små närmast bonadslänkande spel utan konflikt och centrerade kring ett banalt ledmotiv; eller amatörmässiga spel genom vilka familjemedlemmar, liksom i fotoalbumets "snapshots" (en annan rubrik), bevarar ett gemensamt minne.

Det inledande kapitlet, "Konst", är talande för strategin i stort. Utgångspunkten är den nyligen framlidne filmkritikern Roger Eberts påstående att "tv-spel aldrig någonsin kommer kunna bli konst". Denna kommentar, som ursprungligen fälldes liksom i förbifarten i en recension av en förglömlig actionrulle, har väckt ett förvånande oproportionerligt gensvar. Bland annat utgör det negativ startpunkt för Chris Batemans 300-sidiga *Imaginary Games* (2011), där Batesman med hjälp av filosofen Kendall Waltons representationsteori vill bevisa att, jo, spel är visst konst. Bogost är mindre intresserad av att avgöra frågan och konstaterar att det nog knappast råder någon konsensus om vad konst egentligen "är" ens bland konstvetare. Istället säger han sig vilja utforska enskilda drag och trender i spelutvecklingens förhållande till det estetiska. Så diskuteras hur några enskilda verk, vilka förenas av vissa gemensamma tematiska såväl som stilistiska drag, också skiljer sig åt i det respektive uttrycket: Jason Rohrs *Passage* (2007), Rod Humbles *The Marriage* (2007) och Jonathan Blows *Braid* (2008). Samtliga sägs de utforma spelmekaniken inte som något för spelaren att "bemästra" utan snarare för att mana honom till att reflektera över ett gestaltat idéinnehåll. Representationell realism blir då mindre viktigt för att uppstå spelarens emotionella engagemang än ett förfråmliande av invanda föreställningar om hur spelmekanik traditionellt utformas. Varför gör jag egentligen detta som jag på förhand tagit för givet att spelet vill att jag ska göra?

En bärande tanke är att representationellt innehåll måste förstås i anslutning till spelmekanikens utformning. När en identifierbar kyrka fick utgöra krigsskådeplats för anfallande rymdvarelser i *Insomniacs Resistance. Fall of Man* (2006) talade upprörda kyrkoföreträdare om hädisk vanvördighet. Sätts sekvensen istället in i sitt sammanhang, menar Bogost, förstår vi emellertid att den blir effektiv just genom den vördnadsfullhet med vilken platsen förknippas. Bogost tillbakavisar också de som kritiserat Harmonix *Guitar Hero* (2005) för att ge en fördummad förståelse av musicerande: att "spela med" i kända låtar med hjälp av förenklade instrumentattrapper är ju inte att spela alls. Men Bogost lyfter istället fram hur aktiviteten ska förstås ur *lyssnarens* perspektiv: genom att avtäckta nya lager i varje låt när vi som lyssnare en djupare kunskap om dess kompositionella uppbyggnad. Mer problematiskt är Bogosts försvarande av Jarheads kritikersägade skyttesimulator *NRA Gun Club* (2006), utvecklat åt lobbyorganisationen National Rifle Association. Det är ett långsamt "icke våldsamt" skjutbanespel med naturalistiskt återgivna vapen och långsamma sekvenser varje gång vapnet måste laddas om. Denna närmast tråkiga realism menar Bogost utgör en nödvändig kontrast till den standardiserade och hypervåldsamma FPS-genren ("first-person shooter"): istället för upphetsning, maktfantasi och våldsglorifiering får vi en påminnelse om vapnets allvarsamma verklighet. Det må så vara; men ur ideologisk synpunkt kan ju lika gärna *NRA Gun Club* ses som en avdramatisering av vapnets farlighet genom att uteslutande placera det på skjutbanan. Genom att framställa vapenhantering som en livsstil och en hobby bland andra kan väl spelet rentav sägas illustrera den horribla devisen att det inte är vapen, utan endast människor, som dödar. *NRA Gun Clubs* pistoler skadar ju överhuvudtaget inte någon: det spelet inte förtäljer är att detta i verkligheten skulle kunna vara

samma vapen med vilket ett barn av misstag dödar sin lekkamrat.

Intressantast blir Bogost när han visar hur budskap och spelmekanik hamnar i konflikt. Ett kapitel om spel i valrörelser visar hur ofta klassiska arkadspel under 2000-talet ”klätts upp” i aktualitetsanpassad skrud för att lobba för den ena eller andra kandidaten. När Tomohiro Nishikados *Space Invaders* (1978) förvandlas till ett *Pork Invaders* (2008) där John McCain skjuter ”veton” mot anfallande grisar för att så demonstrera hur statsfinanserna bör återställas blir resultatet lite mer än förvirrat. Bogost påpekar hur ett sådant koncept helt förbiser spelmediets verkliga politiska potential som simulering av en värld vars reglerande principer kan erfaras direkt och praktiskt av spelaren. Andra spel eftersträvar ett kontemplativt och avkopplande tillstånd samtidigt som själva utformningen snarare kommer att stressa användaren. *Cloud* (2005), som utvecklats för att ge en meditativ upplevelse utan stress, styrs exempelvis av ett illa utfört kontrollschema som kräver absolut, för att inte säga krampaktig, koncentration. That Game Companys new age-artade *fOw* (2006) kommer å sin sida i sitt försök att frammana en avkopplande atmosfär att fullkomligt bombardera spelaren med en hetsig mångfald av visuella intryck. Samtidigt kan våldsamma spel som Rockstars *Grand Theft Auto*-serie genom att tillåta självständigt utforskande av vidsträckt miljöer ge upphov till ett slags flanörlikt strosande.

How to Do Things with Videogames är alltså rikare på uppslag än på systematiskt teoribygge.

Det senare återfinns förvisso i författarens tidigare arbeten men Bogost är bättre när han har ett samtida kulturföremål än Kants första kritik i händerna. Här finns inga omvälvande slutledningar men ett perspektiv som hela tiden lyckas lägga sig liksom vid sidan av pågående diskussioner och tillföra dem synpunkter ur ny vinkel. Trots att det är en etablerad akademiker som talar – en som dessutom står lika stadigt i humanistisk tradition som i samtida filosofi – är det samtal som förs av allmännare art, riktat till journalister, bloggare och spelutvecklare lika mycket som till forskarkollegor. Det leder till en del upprepningar liksom redogörelser för vad som måste betraktas som självklarheter för den med minsta kunskap om exempelvis modern konsthistoria. Till de mest irriterande inslagen hör Bogosts ovana att exemplifiera resonemang med sina egna skapelser – han verkar själv också som spelutvecklare. Skaldande litteraturforskare har lyckligtvis slutat med detta och det borde spelmakare också göra. Med det sagt: *How to Do Things with Videogames* förmår ovedersägligen demonstrera att tv- och dataspel har en given plats i dagens kultursamtal – de mer populära såväl som de akademiska. Ett skiftat fokus från vad spel som abstrakt kategori är till vad enskilda spel gör förefaller också nödvändigt. För att det ska kunna genomföras krävs fler humanistiskt skolade akademiker med lika bred blick över spelmediets myllrande mångfald som Ian Bogost.

Erik van Ooijen

MEDVERKANDE

Åsa Arping är docent i litteraturvetenskap, verksam vid Institutionen för litteratur, idéhistoria och religion vid Göteborgs universitet. I höst aktuell med studien *'Hvad gør væl namnet?'. Anonymitet och varumärkesbyggnad i svensk litteraturkritik 1820–50.*

J. Alexander Bareis, forskarasistent, docent i tyska med litteraturvetenskaplig inriktning, Språk- och litteraturcentrum, Lunds universitet. Disputerade i Göteborg 2007 med en avhandling om fiktions- och berättarteori.

Amelie Björck är fil. dr. i litteraturvetenskap vid Lunds universitet och disputerade 2010 på avhandlingen *Höra hemma. Familj och social förändring i svensk radioserieteater från 1930-talet till 1990-talet.* Hon driver ett post doc-projekt med fokus på artdiskurser och umgänget mellan apor och människor i europeisk litteratur efter Darwin. Hon är redaktör för *Tidskrift för genusvetenskap* och har publicerat sin apoforskning bl.a. i tidskrifterna *Edda* 2013:1 ("Ansikte mot ansikte. Om etiska kortslutningar i mötet mellan apor och människor – och om skönlitterära motarbeten") samt *Barnboken* 2013 ("Primater emellan. En läsning av Henry Drummonds berättelse 'Apan som ingen kunde döda'").

Anniken Greve, dr. art, dr. philos, professor i allmenn litteraturvitenskap, Universitetet i Tromsø. Skriver om språkfilosofiske, litteraturteoretiske og metodologiske problemer, oftest med utgangspunkt i Wittgenstein.

Stefan Helgesson är professor i engelska med litteraturvetenskaplig inriktning vid Stockholms universitet. Bland hans publikationer kan nämnas *Writing in Crisis. Ethics and History in Gordimer, Ndebele and Coetzee* (2004), *Transnationalism in Southern African Literature* (2009) samt de redigerade volymerna *Literary History. Toward a Global Perspective*, vol. 4 (2006) och *Literature, Geography, Translation* (2011; med Cecilia Alvstad och David Watson). Han sitter för närvarande i styrgruppen för RJ:s forskningsprogram "Tid, minne och representation".

Jens Lohfert Jørgensen er adjunkt i dansk litteratur ved Institut for Kultur og Globale Studier på Aalborg Universitet. Han blev ph.d. i litteraturhistorie i 2009 på afhandlingen

Sygdomstegn. En symptomatologisk læsning af J. P. Jacobsens Niels Lyhne. Som postdoc har han arbejdet med et projekt med titlen *Bakteriologisk modernisme. Litteratur og medicin 1850–1900*, finansieret af Det Danske Forskningsråd. Han har publiceret artikler om J. P. Jacobsen, Herman Bang og Joris-Karl Huysmans i nordiske og internationale tidsskrifter, og er leder af Nordisk netværk for Studier i Narrativitet og Medicin, som han startede i 2011.

Jonas Ross Kjærgård er ph.d.-studerende ved afdeling for Litteraturhistorie, Aarhus Universitet. Han arbejder på et kulturhistorisk projekt om Menneskerettighedserklæringens tilblivelse og reception i Frankrig fra revolutionens udbrud til Napoleon Bonapartes magtovertagelse. Seneste publikationer er ”The Community of Rights. Human Rights and the Concept of Nature in the Context of the French Revolution and the Terror” i *Akademisk kvarter/ Academic Quarter* 2012:5 og ”Tigere og det menneskelige fællesskab. Dyremetaforik som politisk dehumaniseringsstrategi” i *Semikolon* 2012:24.

Per-Olof Mattsson är fil. dr. och universitetslektor i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet. Han medverkar i en ny nordisk litteraturhistoria samt skriver på en bok om relationerna mellan Martin Andersen Nexø och ett antal svenska författare.

Erik van Ooijen, fil. dr., forskar i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet. Hans nuvarande projekt behandlar etik och tv-spel och finansieras av Vetenskapsrådet.

Cristine Sarrimo är professor i litteraturvetenskap vid Malmö högskola.

Adam Wickberg Månsson är doktorand i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet och knuten till Forskarskolan i kulturhistoriska studier (FoKult). Hans avhandling handlar om det tidigmoderna Spaniens mediehistoria, med särskilt fokus på poeten Luis de Góngora och hans användning av handskriften som ”gammalt” medium omkring 1600 efter boktryckets etablering. Han är också redaktör för antologin *Universitetet som medium* som utkommer hösten 2013.

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 lek, våld och aggression i barnkultur med fokus på relationen mellan barndomsuppfattning, text och läsare. Tidigare studier har bl.a. behandlat maskulinitetskonstruktioner i litteratur för barn och vuxna, berättandets etiska potential och historiska transformationer av klassiskt didaktiska genrer.

Sten Wistrand är lektor i litteraturvetenskap vid Örebro universitet med intresse för teori- och metodfrågor. Han har nyligen publicerat artikeln ”Time for Departure? The Principle of Minimal Departure – a Critical Examination” som ingår i Göran Rossholm & Christer Johansson (red.), *Disputable Core Concepts of Narrative Theory* (2012).

Lydia Wistisen är doktorand i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet. Hennes avhandlingsprojekt kretsar kring frågor om urban identitet i svensk ungdomslitteratur med Stockholmsmotiv.

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 2013:1

Amelie Björck om apor hos Vladimir Nabokov och Sara Stridsberg

Olle Widhe om Vietnamkriget i svensk barnlitteratur

Jens Lohfert Jørgensen om affekt och effekt i August Strindbergs *Inferno*

Adam Wickberg Månsson om Stéphane Mallarmés skriftpraktik

Jonas Ross Kjærgård om slaveri och mänskliga rättigheter hos Olympe de Gouges

Stefan Helgesson om litteraturvetenskap och kosmopolitiskt begär

J. Alexander Bareis, Anniken Greve och Sten Wistrand om Käte Hamburgers *Die Logik der Dichtung* (1957)

Recensioner av aktuell litteraturvetenskaplig forskning