

# INNEHÅLL

2011:3–4

<i>Från diagnostisering till intersektionalitet.....</i>	5
<i>Tendenser inom Strindbergforskningen 1963–2011</i> Ann-Sofie Lönngren	
<i>Strindberg och den litterära gesten.....</i>	23
Rikard Schönström	
<i>Den befolkade ensamheten.....</i>	35
<i>Författarrollen i Strindbergs Ensam och de intertextuella banden till Baudelaires flanörpoet</i> Göran Wennborg	
<i>Strindbergs dramatik på tyskspråkiga scener.....</i>	47
Roland Lysell	
<i>Strindberg, lyckan och Intet.....</i>	63
<i>En kommentar till Tjänstekvinnans son och Fröken Julie</i> Karin Aspenberg	
<i>Nyöversättning – när, hur och varför?.....</i>	77
Elisabeth Tegelberg	
<i>Vem är tjuven?.....</i>	91
<i>Sara Lidman i ett postkolonialt Kenya</i> Raoul Granqvist	
<i>Välsignade jul.....</i>	105
<i>Tradition och motstånd i Sonja Åkessons juldikter</i> Eva Lilja	
<i>Rapport från en konferens.....</i>	124
<i>Ämnesmötet i litteraturvetenskap 2011, Lunds universitet, 10–11 mars</i> Föredrag av Anna Cullhed: <i>Litteraturvetenskapens identitet och internationalisering</i>	
<i>Debatt.....</i>	131
Liviu Lutas: <i>"Paradoxalt berättande" i litteraturundervisning på gymnasiet</i>	

Recensioner.....	145
Egil Törnqvist, <i>Strindbergs dramatiska bildspråk</i> ; Anna Westerståhl Stenport, <i>Locating Strindberg's Prose: Modernism, Transnationalism, and Setting</i> ; Roland Lysell (red.), <i>Ibsens kvinnor – tolkade av scenens kvinnor</i> ; Thomas Götselius, <i>Själens medium. Skrift och subjekt i Nordeuropa omkring 1500</i> ; Petra Broomans (red.), <i>From Darwin to Weil: Women as Transmitters of Ideas</i> ; Alexandra Borg, <i>En vildmark av sten. Stockholm i litteraturen 1897–1916</i> ; Claes-Göran Holmberg & Per Erik Ljung (red.), <i>IASS 2010 Proceedings. Föredrag vid den 28:e studiekonferensen i International Association of Scandinavian Studies (IASS) i Lund 3–7 augusti 2010</i> ; Anna Höglund, <i>Vampyrer. En kulturkritisk studie av den västerländska vampyrberättelsen från 1700-talet till 2000-talet</i> ; Margareta Petersson (red.), <i>Världens litteraturer. En gränsöverskridande historia</i>	

Medverkande.....	173
------------------	-----

# FRÅN REDAKTIONEN

Det här numret av *TfL* har August Strindberg (1849–1912) som tema, tidskriften vill uppmärksamma det stundande minnesåret 2012. Redaktionen är tidigt ute – när temanumret når läsarna återstår det ännu ett par veckor av 2011. Under minnesåret planeras en rad Strindbergsevenemang. Stockholms universitet kommer exempelvis att i samarbete med Strindbergssällskapet arrangera den 18:e internationella Strindbergskonferensen, som bär namnet ”The Strindberg Legacy” eller på svenska ”Arvet efter Strindberg och hans tid”.

Vid sin död den 14 maj 1912 framstod Strindberg som folkets diktare. I samband med begravningen den 19 samma månad sägs liktåget genom Stockholm ha samlat så många som 60 000 sörjande. Strindbergs grav på Norra begravningsplatsen, med den berömda inskriptionen på korset, ”O CRUX AVE SPES UNICA!” (”Var hälsat o kors, vårt enda hopp!”), är vallfartsort för Strindbergsläsare världen över.

Alltsedan författarens bortgång har forskningen vidgat och fördjupat perspektiven på hans *œuvre*, som inte bara består av dramer, noveller, romaner, dikter och brev, utan även av språk- och naturvetenskapliga spekulationer, andliga kontemplationer, kulturhistoriska skrifter och en ockult dagbok i folioformat. Det här numret innehåller fem artiklar om olika aspekter av det mångskiftande författarskapet. I den första ställer Ann-Sofie Lönngren den angelägna frågan vad som har hänt inom Strindbergsforskningen de senaste 50 åren, vilka perspektiv och tendenser som dominerar. Artikeln är ett slags fortsättning på Göran Lindströms numera klassiska uppsats i *Svensk litteraturtidning* 1962. Rikard Schönströms artikel behandlar den litterära gesten hos Strindberg, Göran Wennborg skriver om författarrollen i den sena kortromanen *Ensam* och de intertextuella banden till Baudelaires flanörpoet, Roland Lysells bidrag handlar om Strindbergs dramatik på tyskspråkiga scener och Karin Aspenberg tar fatt i de klassiska texterna *Tjänstekvinnans son* och *Fröken Julie* och skriver om litterära strategier hos författaren att bemästra intet.

Därutöver innehåller detta *TfL*-nummer tre artiklar i blandade ämnen. Elisabeth Tegelberg skriver om vad som utmärker nyöversättningar, med exempel hämtade från svensk litteratur i fransk översättning. Raoul Granqvist skriver om Sara Lidman som postkolonial författare och Eva Lilja om Sonja Åkessons juldikter och julkritik – en avslutning på artikelsektionen som ser ut som tanke, när det nu raskt barkar mot jul!

Avdelningen ”Rapport från en konferens” innehåller Anna Cullheds föredrag från 2011 års ämnesmöte i Lund den 10–11 mars. Föredraget bär titeln ”Litteraturvetenskapens identitet och internationalisering” och vi är mycket glada över att kunna publicera det här.

I debattavdelningen fortsätter Liviu Lutas diskussionen av de för vårt ämne så viktiga didaktikfrågorna; debatten initierades i *TfL* 2010:3–4 och har därefter fortsatt i både 2011:1 och 2011:2. I numret finns även nio recensioner av litteraturvetenskapliga publikationer, varav de två första behandlar Strindberg. De två sista i räckan är litet längre och har karaktären av recensionsartiklar.

God läsning!

Daniel Möller



# FRÅN DIAGNOSTISERING TILL INTERSEKTIONALITET

Tendenser inom Strindbergforskningen 1963–2011

av Ann-Sofie Lönngren

År 1962 skrev Göran Lindström översiktsartikeln ”Strindbergforskning 1915–1962”, 50 år efter författarens död. Här drar Lindström slutsatsen att det under denna period har skett en intresseförskjutning, från diktarens personlighet till hans verk, och från verkens stoff till deras form. Där den äldre generationen gärna ville se August Strindberg som ”den av sitt oerhörda stoff besatte diktaren”, ser en yngre forskargeneration honom snarare som ”den medvetet arbetande, yrkesskicklige konstnären.”<sup>1</sup> Denna utveckling sätter Lindström i samband med en allmän omorientering av svensk litteraturvetenskap, men menar även att ett intensifierat studium av Strindbergs konstnärskap kräver att två kriterier uppfylls: ”en fullständig textkritisk edition och en historiskt tillförlitlig biografi.”<sup>2</sup>

År 2011, 99 år efter Strindbergs död, har båda Lindströms kriterier uppfyllts, även om det skulle komma att dröja något. 1981 initierades en vetenskaplig utgivning av Strindbergs samlade verk, den så kallade nationalupplagan, vilken i sin helhet skall komma att omfatta 72 band. I november 2011 (när detta skrivs) hade 68 av dessa publicerats. 1980-talet var även det decennium då den svenska litteraturvetenskapen begåvades

med en utförlig Strindbergs-biografi av Gunnar Brandells hand, *Strindberg – ett författarliv* (fyra delar 1983–89),<sup>3</sup> samt ett otal andra redogörelser, på många olika språk, för den store författarens liv. Vidare har de senaste decennierna sett publiceringen av Strindbergs brev, ett arbete som påbörjades av Torsten Eklund 1948 och fullföljdes under redaktörskap av Björn Meidal.<sup>4</sup> Slutligen har Strindbergssällskapetets *Meddelanden från Strindbergssällskapet* sedan 1985 kompletteras med det mer akademiska forumet *Strindbergiana*, vilken utkommer med ett nummer per år.

Lindströms kriterier kan således sägas ha uppfyllts med råge. Har detta lett till en ökning av de ”estetiskt magra” analyserna av Strindbergs verk inom svensk litteraturvetenskap?<sup>5</sup> Vilka vägar har Strindbergforskningen tagit de senaste 50 åren, och hur förhåller sig denna till det litteraturvetenskapliga fältet som helhet? Vart är Strindbergforskningen på väg, och vad behöver göras härnäst?

I mina försök att besvara dessa frågor ställdes jag omedelbart inför omfattande metodologiska problem. Strindbergforskningen är så spretig, omfattande och nationellt överskridande att den i princip är omöjlig att överblicka. Det tycks i sanning finnas en

Strindberg för alla, och vid en sökning på detta namn i databasen Libris så visar sig resultatet vara blandat: allt från kortare betraktelser i lokala tidskrifter, till utförliga akademiska studier från världens alla hörn. Alla vill ha en bit av Strindberg, och det verkar onekligen som att författaren fungerar som ett prisma där snart sagt varje aspekt av det (post)moderna kulturlivet finner sin reflektion. Eller vad sägs om så vitt skilda titlar som "Om Strindberg och orgeln" (Eskil Burman, 1991),<sup>6</sup> "Strindberg som balsamerare, romarinna med mera" (Torgny Wärn, 1995),<sup>7</sup> "Åkte Strindberg hiss?" (Åsa Wall, 1995),<sup>8</sup> *August Strindberg's Perversions* (Matthew M. Roy, 2001)<sup>9</sup> och "Strindberg bland hieroglyfer" (Jan Balbierz, 2005)?<sup>10</sup>

1994 publicerar *Tidskrift för litteraturvetenskap* ett samtal om Strindbergsforskningens karaktär och framtidsutsikter mellan Ulf Olsson, Lars Dahlbäck och Björn Meidal. Här diskuteras dels den positivistiska strävan som har präglat utgivningen av nationalupplagan och Strindbergs brev, men även den teoretiska förnyelsen av fältet. De tre samtalande är kollektivt bekymrade över den svenska tillväxten på området, och menar att svårigheterna att rekrytera nya Strindbergsforskare delvis beror på just forskningens omfång och oöverskådlighet. Behovet är stort, konstaterar Medial, av en stor tryckt bibliografi som även görs tillgänglig i elektronisk form.<sup>11</sup>

År 2008 gjordes ett mycket ambitiöst och heltäckande försök att åstadkomma detta i den tredelade *An International Annotated Bibliography of Strindberg Studies 1870–2005*, under redaktion av Michael Robinson.<sup>12</sup> Här indelas Strindbergsforskningen enligt flera olika principer, dels under rubriker som "Essays on General Subjects", "Reception" och "The Woman Question", dels i förhållande till respektive verk av författarens hand. Det säger sig självt att ett sådant gigantiskt arbete innebär många principiella ställningstaganden, och jag tänker här inte ge något större utrymme för kritiska synpunkter angående verkets disposi-

tion. Emellertid gör själva den tematiska och verkmässiga indelningen det svårt att finna enskilda studier eller information om specifika forskares samlade insatser, en svårighet som lätt torde vara avhjälp i en elektronisk utgåva av denna bibliografi.

Återstår så för mig att skönja tendenser i denna enorma textkorpus; ett digert men inspirerande arbete. För detta ändamål gjorde jag en egen studie genom sökningar i Libris, och fick snart fram rubriker som påminde om de i Robinsons bibliografi. Men alla infallsvinklar var inte lika aktuella samtidigt, utan det förefaller snarare som om Strindbergsforskningen 1963–2011 kretsar kring ett antal teman som initieras, varieras, fördjupas och slutligen alltmer klingar av – för att i sin tur ge utrymme år nya infallsvinklar. För att travestera Meidals uttalande från 2004, att Strindberg är "en perfekt spegel för varje tid",<sup>13</sup> så vill jag hävda att även Strindbergsforskningen är en sådan spegel, ständigt påvisande aktuella frågor i samtiden och därmed i varierande grad tämligen avskurna från det objekt de studerar.

I denna spegel ser jag också mig själv, eftersom jag som Strindbergsforskare med queerteoretisk inriktning, disputerad 2008, är ofrånkomligen inrangerad i det fält jag studerar och därmed allt annat än en passiv åskådare eller en objektiv instans.<sup>14</sup> Detta är emellertid en omständighet som inte ska överdrivas, dels då den motiveras av materialets omfång (som kräver förförståelse och förtrogenhet), dels då en forskare naturligtvis alltid är situerad *på något sätt* i förhållande till det material som studeras. I föreliggande undersökning har dock denna senare aspekt blivit särskilt tydlig, och föranlett kontinuerlig reflektion och kritisk medvetenhet.

Slutligen bör det också påpekas att undersökningen, trots att jag i det nedanstående listar en större mängd titlar från Sverige såväl som från andra länder, inte ska ses som en bibliografi, och inte heller som en hierarki eller tio-i-topplista. Vidare gör jag inga anspråk på

att slutgiltigt kategorisera olika forskningsinsatser när jag sorterar in dem under olika rubriker, utan såväl urval som inrangering beror snarare på en strävan efter att skönja tendenser i Strindbergforskningen. Översikten kompletteras med vissa mer djupgående resonemang och jämförande läsningar vid de tillfällen då jag anser att detta är påkallat för att belysa frågeställningar och problem som framstår som centrala för syftet: att fånga tendenser för att utifrån dem kunna definiera tomrum och därmed peka ut en riktning för framtiden.

## Fältet breddas ...

Det första jag vill påpeka är omständigheten att Strindbergforskningen som fält breddas påtagligt under perioden 1963–2011. Ett gott exempel är studiet av Strindbergs målningar, vilka var föga uppmärksammade under första hälften av 1900-talet. Strindberg ställde själv ut sina tavlor i både Stockholm och Berlin, men uppmärksammades inte i någon större utsträckning förrän på 1960-talet, då hans tavlor visades i såväl Stockholm som Paris. Under 1960- och 70-talen utforskades Strindbergs måleri förhållandevis utförligt, dels i Tore Håkanssons korta studie *Strindberg och konsten* (1966),<sup>15</sup> dels i Göran Söderströms digra pionjärverk till avhandling, *Strindberg och bildkonsten* (1972).<sup>16</sup> Den följdes av antologin *Der andere Strindberg* (1981),<sup>17</sup> och Douglas Feuqs bok *August Strindberg: paradisd bilder – infernomåleri* (1991).<sup>18</sup> Vidare utkom 1994 Nationalmuseums utställningskatalog *August Strindberg: målare och kritiker*,<sup>19</sup> och året därpå Robert Rosenblums tryckta och illustrerade föreläsning om Strindbergs måleri.<sup>20</sup>

Även Strindberg som fotograf genomgår en liknande utveckling. 1962 anordnades en utställning på Uppsala slott, och 1963 på Moderna museet i Stockholm. Samma år utkom den första större studien på detta område, Per Hemmingssons *August Strindberg som fotograf*.<sup>21</sup> Den följs 1989 av Rolf Söderbergs

jämförande studie *Edward Munch, August Strindberg. Fotografi som verktyg och experiment*,<sup>22</sup> och år 1997 av Linda Rugg Havertys *Picturing Ourselves*, där ett kapitel behandlar Strindbergs fotografi i relation till hans biografi.<sup>23</sup> Kanske kan den utställningskatalog som utkom 2005 i redaktörskap av Olle Granath, där ett brett grepp tas på Strindberg som både målare, fotograf och författare,<sup>24</sup> ses som signifikant för den utveckling bilden av Strindbergs skapande verksamhet har genomgått sedan 1963: han är nu inte endast intressant som författare och dramatiker, utan även som fotograf och konstnär. Ytterligare ett fält som framstår som i princip helt nytt sedan Lindströms artikel publicerades är utforskandet av Strindbergs texter i TV- och radioadaptationer. Pionjärverket är här Gunnar Olléns internationellt utblickande *Strindberg i TV* (1971),<sup>25</sup> följt av Egil Törnqvist, som 1999 utkom med en studie av TV-presentationer av verk av Ibsen och Strindberg,<sup>26</sup> samt 2004 med boken *Strindberg som TV-dramatiker*.<sup>27</sup> År 2002 publicerade Törnqvist även en artikel i *Strindbergiana* om radiouppföranden av Strindbergs dramer.<sup>28</sup> Också Strindbergs relation till filmmediet uppmärksammas nu, inte minst i Gösta Werners och Birgitta Steenes bidrag till *Strindbergiana* 1991 och 1999.<sup>29</sup> Vidare utforskas musikens inflytande på Strindbergs verk i exempelvis Nils-Göran Sundins studie *Strindberg och musiken* (1983),<sup>30</sup> Per-Anders Hellqvists bok *En sjungande August* (1997),<sup>31</sup> och Stig Norrmans avhandling år 2000.<sup>32</sup>

Förutom dessa exempel så utgörs breddningen av Strindbergforskningen som fält även av ett under den studerade perioden allt större intresse för författarens prosa och poesi. Dessa genrer har förvisso behandlats även tidigare, men då mestadels inom en svensk kontext; internationellt hade Strindberg primärt studerats som dramatiker. 1968 publicerar Eric O. Johannesson *The Novels of August Strindberg*, den första mer inflytelserika studien rörande Strindbergs prosa producerad utan-

för Sveriges gränser.<sup>33</sup> Vidare publicerar John Eric Bellquist en studie om Strindberg som en modern poet 1986.<sup>34</sup> På svensk mark publiceras Karl-Åke Kärnells *Strindbergs bildspråk* 1969,<sup>35</sup> Lars Dahlbäck och Barbro Ståhle Sjönells avhandlingar från 1974 respektive 1986,<sup>36</sup> och Gunnar Brusewitz redogörelse för fågelmotiv hos Strindberg 1989 – alla fyra prosainriktade studier.<sup>37</sup> 1990 respektive 2000 disputerar Lotta Löfgren Casteen och James Spens på avhandlingar om Strindbergs poesi,<sup>38</sup> och 1996 publiceras Olssons undersökning *Levande död. Studier i Strindbergs prosa*.<sup>39</sup> Det senaste bidraget till denna gren av Strindbergforskningen torde vara Anna Westerståhl Stenports *Locating August Strindberg's Prose* (2010).<sup>40</sup>

Kanske är det en konsekvens av dessa breddningar av Strindbergforskningen att allt fler studier utkommer där olika genrer blandas samt i viss utsträckning problematiserar genregränserna. Detta syns exempelvis i Kärnells *Strindbergs-lexikon* (1969),<sup>41</sup> samt inte minst i konferensvolymen *Strindberg and genre* (red. Michael Robinson, 1990).<sup>42</sup> Ett annat exempel på denna genreblandning, som även innebär en ytterligare vidgning av fältet, är Boel Westins studie *Strindberg, sagan och skriften* (1998).<sup>43</sup>

Sammanfattningsvis ser jag en tydlig tendens att forskningen kring Strindberg breddas efter 1963 (med exempelvis internationellt intresse för författarens prosa och poesi) och i allt högre grad sträcker sig utanför litteraturvetenskapens gängse gränser (med studier av exempelvis fotografi, måleri och musik). Detta har förmodligen att göra med att de kriterier Lindström ställde upp – en tillförlitlig biografi och en textkritisk utgåva av författarens verk – har uppfyllts, varför uppmärksamheten kan riktas åt andra håll. Uppfyllandet av de två kriterierna innebär ju även att tillgängligheten avseende tillförlitligt material varpå denna vidareutveckling av forskningen kan baseras har ökat.

## ... och fördjupas

Men det finns även många fält som med större eller mindre framgång fortsätter att fördjupas från perioden före 1963. En sådan diger falang är forskningen kring Strindbergs dramer, som fortsätter röna stort intresse såväl i Sverige som internationellt. Här efterlevs Lindströms ovan refererade uppmaning att göra estetiskt fylliga analyser av Strindbergs verk, vilket syns i exempelvis Törnqvists analys av "Första varningen" i *Svenska dramastrukturer* (1973),<sup>44</sup> Evert Sprinchorns studie *Strindberg as Dramatist* 1982,<sup>45</sup> och antologierna *Strindberg's Dramaturgy* (red. Stockenström, 1988)<sup>46</sup> och *Strindberg's Postinferno Plays* (red. Kvam, 1994).<sup>47</sup> Relevanta infallsvinklar fortsätter att realiseras i exempelvis Hans-Göran Ekmans studie av Strindbergs kammarspel 1997,<sup>48</sup> och Törnqvists *Det talade ordet. Om Strindbergs dramadialog* 2001.<sup>49</sup> Detta gäller även avhandlingar; exempelvis disputerar Helmut Müsener 1965 på avhandlingen *August Strindbergs "Ein Traumspeil". Struktur- und Stilstudien*,<sup>50</sup> Sten Magnus Petri 2003 med en undersökning av Strindbergs sagospel,<sup>51</sup> Birgitta Smiding 2006 på en avhandling om *Vasasagan*,<sup>52</sup> Hanif Sabzevari 2008 med en studie av expositionen i sju enaktare av Strindberg,<sup>53</sup> och Erik van Ooijen 2010 på en avhandling om stil och struktur i Strindbergs kammarspel.<sup>54</sup> Lindström torde ha varit nöjd med såväl bredden som djupet på denna forskning, där en mängd olika grepp och infallsvinklar används i syfte att studera Strindbergs dramer. Ämnet synes outtömligt och min gissning är att denna falang av Strindbergforskningen fortsätter väl in i de nästkommande decennierna.

Ett annat fält som fortsätter att utvecklas från perioden före 1963 är den psykologiskt och psykoanalytiskt inriktade forskningen. Lindström kommenterar det "djärva" hos de tyska forskare som under 1900-talets första hälft ägnade sig åt att diagnostisera Strindberg genom att läsa dennes texter som ett opro-



blematiserat avtryck av författarens själsliv.<sup>55</sup> Under 1963–2011 har intresset för att göra psykologiska och psykoanalytiska studier av Strindbergs liv och verk ingalunda minskat: 1963 publiceras Franklin S. Klafs bok *Strindberg: the Origin of Psychology in Modern Drama*,<sup>56</sup> vilken 1968 följs av Vernon W. Grants *Great Abnormals*,<sup>57</sup> och 1972 av Guy Vogelweiths *Le psychodéâtre de Strindberg*.<sup>58</sup> 1981 utkommer vidare Hjalmar Sundéns *Persona och anima*, där Strindberg med flera läses utifrån C.G. Jungs psykologi,<sup>59</sup> och 1992 skriver Johan Cullberg boken *Skaparkriser*.<sup>60</sup> Året därefter publicerar Clarence Crafoord *Barndomens återkomst*, där bland annat Strindberg och *En dāres försvarstal* diskuteras.<sup>61</sup> Vidare utkommer Ulf Olssons studie *Jag blir galen* 2002,<sup>62</sup> och 2010 disputerar Anne Lundqvist med den lacanskt inspirerade avhandlingen *I begjærets tjeneste*.<sup>63</sup>

Låt oss se hur den problematik Lindström uppmärksammade har hanterats i ett urval av dessa studier. I Franklins studie från 1963 är utgångspunkten att ”Strindberg suffered and fought against a schizophrenic illness for a large part of his creative life.”<sup>64</sup> Franklin torde härvidlag, trots att det inte nämns i anslutning till detta citat, vara inspirerad av Karl Jaspers kritiserade men inflytelserika studie från 1922, *Strindberg und van Gogh*, vilken finns med i bokens bibliografi. I artikeln från 1962 ondgör sig Lindström över just sådana tendenser att diagnostisera författaren, främst med invändningen att dessa studier utgår från författarens verk och inte hans liv.<sup>65</sup> Franklin hävdar att han baserar sin studie på både liv och verk, och att han har gjort flera forskningsresor till Sverige,<sup>66</sup> men till skillnad från Lindström så anser jag inte att det är metoden som är det problematiska med sådana här studier, utan syftet. Att diagnostisera kreativt skapande med hjälp av psykoanalytiska metoder torde såväl 1963 som 2011 framstå som spekulativt, reducerande och anakronistiskt.

Ett senare verk med en liknande ingång är

Crafoords studie från 1993, där emellertid analysen blir betydligt mer givande. Den starka fokuseringen av författarens själsliv, psykologi och barndom finns kvar, men inte främst i syfte att diagnostisera, utan för att definiera och diskutera återkommande mönster och teman i författarskapet. Denna analys framstår dock ändå som tämligen ytlig i jämförelse med den digra problematisering av Strindbergs föregivna galenskap som Olsson företar år 2002. Istället för att diagnostisera Strindberg eller spekulera kring hans själsliv undersöker Olsson ”hur, när och av vem Strindberg förklarades vansinnig” samt förklarar sig vilja ”förstå relationen mellan vansinnet och litteraturen som ett politiskt förhållande”.<sup>67</sup> Detta metaperspektiv på Strindbergs författarskap är både givande och relevant, liksom den undersökning som görs i Lundqvists ovan nämnda avhandling. Här används Jacques Lacan som den referensram gentemot vilken Strindbergs *litterära och dramatiska gestalter* kan förstås – inte författaren själv. Även denna, allt kraftigare tendens att frikoppla författaren från sitt verk, får i högsta grad ses som utmärkande för den studerade perioden.

Vidare fortsätter även tendensen från perioden före 1963 att framhålla det moderna i Strindbergs liv och skapande, samt att inränga materialet i samtida dramatiska, samhällliga och litterära strömningar. Detta syns inte minst i Richard Gilmans studie *The Making of Modern Drama* (1974),<sup>68</sup> antologin *Strindberg and Modern Theatre* (red. Smedmark, 1975),<sup>69</sup> studien *Fördömda realister* av Arne Melberg (1985),<sup>70</sup> och Martin Kylhammars avhandling om teknik och pastoral ideal hos Strindberg och Heidenstam samma år.<sup>71</sup> Även Franco Perrelli publicerar år 1986 en bok om Strindberg som modern författare,<sup>72</sup> och 1990 redigerar Claes Englund & Gunnel Bergström en antologi om Strindberg, O’Neill och den moderna teatern.<sup>73</sup> Intresset består väl in på 2000-talet, inte minst i doktorsavhandlingar. Exempelvis disputerar Anna Wes-

terstahl Stenport 2004 på en avhandling om Strindberg och den moderna storstaden,<sup>74</sup> och Vreni Hockenjos 2007 med en avhandling om visuella medier på Strindbergs tid.<sup>75</sup>

Det är uppenbart att det således finns nya perspektiv att lägga på studiet av ”den moderne” Strindberg, men jag vill särskilt framhålla studiet av den modernt betingade identitetsproblematik som präglar Strindbergs författarskap. Denna behandlas i exempelvis Robert Henry Kiefts avhandling *The Correspondent Self* (1981),<sup>76</sup> och Henrik Johnsons avhandling om skräckmotiv och identitetsproblematik hos Strindberg (2009).<sup>77</sup> Här torde finnas en stor utvecklingspotential för studiet av den moderne Strindberg.

Slutligen vill jag uppmärksamma ytterligare två fält som fortlever från perioden före 1963. Det första av dessa utgörs av Strindbergs förhållande till, begagnande av och positionering inom olika historiska skeenden. Några snabba nedslag ger vid handen att Walter Johnson publicerade boken *Strindberg and the Historical Drama* 1963,<sup>78</sup> och att Claes Rosenqvist och Olla Kindstedt disputerade på historiskt inriktade avhandlingar om Strindbergs författarskap 1984 respektive 1988.<sup>79</sup> 1992 utkom vidare antologin *Strindberg and History* under redaktörskap av Birgitta Steene,<sup>80</sup> och Conny Svenssons bok *Strindberg och världshistorien* publicerades år 2000.<sup>81</sup> 2007 publicerades Anders Ollfors studie om Strindberg och den grekisk-romerska antiken,<sup>82</sup> och 2011 utkom Björn Sundberg med en bok om författarens sena historiedramatik.<sup>83</sup> Härvidlag kan konstateras att denna aspekt av Strindbergs liv och skapande dels är genreöverskridande, dels förefaller vara lika livaktig genom hela den studerade perioden. Emellertid finns här ett potentiellt problem i omständigheten att tillväxten på detta område i form av nya doktorsavhandlingar et cetera är mager, samt att teoriutvecklingen förefaller tämligen stagnerad. Här behövs förmodligen både nytänkande och rekrytering för att detta fält skall bestå.

Kanske kan den historiska forskningen finna inspiration i det andra fält jag vill avsluta med att påvisa, nämligen studiet av mystiska och mytiska inslag i Strindbergs verk. Ett tidigt bidrag till denna falang är Barry D. Jacobs avhandling *Strindberg and the Problem of Suffering* (1964),<sup>84</sup> vilken 1972 följs av Göran Stockenströms avhandling *Ismael i öknen*.<sup>85</sup> Harry G. Carlsons *Strindberg och myterna* kommer 1979 (utgiven på engelska 1982),<sup>86</sup> och 1980 John Wards bok *The Social and Religious Plays of Strindberg*.<sup>87</sup> Därefter förefaller denna del av Strindbergforskningen vara tämligen icke-produktiv ända fram till 2000-talet (förutom Ann-Charlotte Gavel Adams avhandling om *Inferno* 1990),<sup>88</sup> då den fick en viss nytändning med exempelvis Mickaëlle Cedergren och Astrid Regnells respektive avhandlingar (2005 & 2009). Dessa studier signalerar möjligheter till förnyade ingångar till detta område, som torde te sig spännande och relevant även för dagens Strindbergforskare.<sup>89</sup>

## Biografi

Ett fält som förvisso fortlever från tiden före 1963, men är så digert och genomgår en sådan utveckling att det förtjänar en egen rubrik, är biografier samt biografiska läsningar av Strindbergs verk. Denna falang problematiseras särskilt av Lindström, och det vore en underdrift att påstå att intresset för personen August Strindberg består under den studerade perioden, när sanningen snarare är att man helt enkelt inte tycks kunna få nog av honom. Martin Lamms stora Strindbergsbiografi från 1940–1942 ges ut i nya utgåvor flera gånger under den studerade perioden,<sup>90</sup> och dessutom utkommer ett otal biografier i bland annat Sverige, USA, Italien och Polen. På svensk mark skall särskilt nämnas Olof Lagercrantz Strindbergsbiografi (1979),<sup>91</sup> som under 1980-talets gång kommer ut i flera utgåvor samt översätts till flera språk, samt tidigare nämnda biografi av Brandell, utkommen i fyra delar 1983, 1985, 1987 och 1989.

Det stora intresset för Strindberg som person framkommer även i det intensiva studiet av Strindberg som brevskrivare. 1992 ederar och översätter Robinson ett urval av Strindbergs brev till engelska,<sup>92</sup> och under den studerade perioden utges dessutom, som tidigare nämnts, en stor del av Strindbergs brevproduktion på svenska i redaktion av först Eklund, senare Meidal. Den första större studien i detta ämne kommer dock först 1994, då Kerstin Dahlbäck publicerar monografien *Och ändå tycks allt vara osagt*.<sup>93</sup> Likaså intresserar man sig för Strindbergs förhållande till böcker och bibliotek. Hans Lindströms bok *Strindberg och böckerna* utkom i två delar 1977 och 1990,<sup>94</sup> och Bo Bennich-Björkmans studie om Strindberg och Nordenskiöld's japanska bibliotek 2007.<sup>95</sup> Ytterligare uttryck för intresset att upptäcka nya aspekter av personen Strindberg synliggörs i Annette Kullenbergs bok om Strindberg som journalist (1997).<sup>96</sup>

En intressant tendens inom den biografiska forskningen är att själva dess form alltmer börjar problematiseras. Exempel på inflytelserika bidrag till denna diskussion är Michael Robinsons *Strindberg and Autobiography* (1986),<sup>97</sup> Wolfgang Beschmitts *Die Autorfigur* (1999),<sup>98</sup> Per Stounbjergs avhandling *Uro og urenhed* (2005),<sup>99</sup> och Sigrid Ekblads avhandling *Författaren* 2006.<sup>100</sup> Även i Karin Aspenbergs artikel i *Strindbergiana* 2006 presenteras ett nydanande sätt att hantera Strindbergs självbiografiska prosa.<sup>101</sup> Låt oss se lite närmare på hur ett urval av dessa studier hanterar "författaren".

I Lindströms granskning av Lamms Strindbergsbiografi konstateras att Lamm lägger den allra största vikt vid Strindbergs egna hävdanden att han till stor del hämtade stoffet till sina verk från sitt eget liv. Därmed lösgörs aldrig de studerade verken från den biografiska bakgrunden, men inte heller författarens liv från hans verk.<sup>102</sup> I förordet till den först utkomna delen av Brandells stora Strindbergsbiografi markeras emellertid ett visst avstånd till denna tradi-

tion, då det inte är Lamms bok som förklaras vara den stora föregångaren. Istället framhålls Erik Hédens biografi från 1921, eftersom den uppfyller de för Brandell centrala kraven att "ge upplysningar om författarens liv och hans miljöer och mot denna bakgrund presentera hans verk i rimliga doseringar."<sup>103</sup> Fortfarande definieras dock, av Brandell, förhållandet mellan liv och dikt som "den i all Strindbergsforskning centrala frågan".<sup>104</sup>

Som jag påpekade ovan så förekommer emellertid parallellt med denna vidareutveckling av den mer traditionella biografiska traditionen en annan infallsvinkel, där själva begreppet "författare" problematiseras. Ett tidigt exempel är Robinsons ovan nämnda studie från 1986, vilken syftar till att belysa "how a particular writer projects himself in language, the problems this entails, the subterfuges this engenders, about how he finds and loses himself there."<sup>105</sup> Det mest senkomna större bidraget till denna diskussion är Ekblads avhandling från 2006, där "författaren" i litteraturvetenskapliga analyser studeras mot bakgrund av den poststrukturalistiska teoriutveckling som bland annat frambringt uttrycket "författarens död". Tendensen går således från strävanden att med hjälp av ett kritiskt förhållningssätt till exempelvis brev, självbiografier och skönlitteratur skapa en så "sann" bild som möjligt av förhållandet mellan liv och dikt, till ett metaperspektiv på förhållandet mellan författare, text och läsare.

## Strindberg: internationell och nationell

Ett annat digert fält som fortsätter att utforskas från perioden före 1963 är Strindbergs inflytande på, samt kontakter med, andra delar av världen. Här fortsätter förverkligandet av en uppenbar tendens att inränga Strindberg i ett globalt sammanhang, med studier som *Strindberg i Danmark* (Lennart Luthan-

der, 1977),<sup>106</sup> *Strindberg och den polska teatern 1890–1970* (Andrzej Uggla, 1977),<sup>107</sup> *Skandinavische Dramatik in Deutschland* (Wolfgang Pache, 1979),<sup>108</sup> ”Strindberg i Nederländerna” (Egil Törnqvist, 1987),<sup>109</sup> om Strindbergs inflytande i Australien (Anita Segerberg, 1992),<sup>110</sup> ”Strindberg i Litauen” (Vida Savičiūnaitė, 1993),<sup>111</sup> ”Avtryck i Japan” (Mats Karlsson, 1996),<sup>112</sup> *Strindberg: the Moscow papers* (red. Michael Robinson, 1998),<sup>113</sup> ”Strindberg i Bulgarien” (Vera Gantjeva, 2000),<sup>114</sup> *Strindberg och det franska språket* (red. Olof Eriksson, 2004),<sup>115</sup> *Strindberg’s Miss Julie in English* (Margareta Fürst Mattsson, 1975),<sup>116</sup> *Nordisk teater i Montevideo* (Louise von Bergen, 2006),<sup>117</sup> *Strindberg i Grez* (Kåa Wennberg, 2007)<sup>118</sup> och ”Sinicus rapticus: August Strindberg, China and the Chinese language” (Björn Meidal, 2008).<sup>119</sup>

Denna ansats förstärks av studier som Yair Mazors, där Strindberg definieras som en del av mötet mellan Skandinavisk och hebreisk litteratur (1987),<sup>120</sup> samt titlar som ”Strindberg the European” (Egil Törnqvist, 1995),<sup>121</sup> *Strindberg på resa* (Carl Olov Sommar, 1995),<sup>122</sup> *Strindberg och hans översättare* (red. Björn Meidal och Nils Åke Nilsson),<sup>123</sup> och *Strindberg i världen* (red. Skans Kersti Nilsson, Sten Furhammar, Claes Lennartsson, 2000).<sup>124</sup> En ytterligare del av detta fält är den starka tendensen att kanonisera och inränga Strindberg i den västerländska litteraturhistorien genom komparation, vilket exempelvis syns i titlar som *Acting. The Creative Process: Sophocles, Aristophanes, Commedia, Molière, Sheridan, Chekhov, Ibsen, Strindberg, Wilde, O’Neill, Shaw, Inoesco, Brecht, Kopit* (Hardie Albright, 1967).<sup>125</sup>

Men parallellt med all denna internationalitet, där Strindberg både står som föregångare och efterföljare, finns en tydlig litteratursociologisk tendens att definiera Strindberg som någon väldigt svensk, och att situera honom i en bestämd geografisk och historisk kontext. Härvidlag fullföljs en riktning från

perioden före 1963, med Meidals och Tjäders respektive avhandlingar som två välkända exempel (båda publicerade 1982).<sup>126</sup> Andra exempel är Per Erik Ljung’s studie i *Strindbergiana* 1990 om Strindberg, Ekelund och ”uppsvenskarna”,<sup>127</sup> och David Gedins avhandling *Fältets herrar* (2004), vilken placerar Strindberg i en tydlig kontext av svenskt 1880-tal.<sup>128</sup> Ett än mer senkommet bidrag till denna falang av Strindbergforskningen är Meidals artikel 2008, ”Vad har Strindberg betytt för oss svenskar?”<sup>129</sup>

Kanske sammanfattar Meidal Strindbergs paradoxala karaktär bra i titeln: *August Strindberg: ursvensk och Europé* (1999).<sup>130</sup> Men inom detta fält finns även ansatser till mer problematiserande ingångar, såsom Nina Solomons artikel om Strindbergs judefientlighet 1996,<sup>131</sup> Peter G. Christensens artikel om misogyni och antisemitism hos Strindberg 1997,<sup>132</sup> och Jacqueline Martins studie av *Fröken Julie* som en postkolonial utmaning 1999.<sup>133</sup> Dessa kritiska perspektiv pekar mot framtida infallsvinklar i studiet av Strindberg, nationalitet och etnicitet. Såväl Strindbergs egen som forskarsamhällets uppdelning mellan ”vi” och ”dem” samt det föregivet oskyldiga i att hylla någon som ”nationalförfattare” måste granskas och problematiseras, och här befinner sig Strindbergforskningen ännu bara i sin linda.

## Kön och sexualitet

Genusfältet är den del av Strindbergforskningen som har expanderat ojämförligt mest under den studerade perioden. Fokuseringen av Strindbergs förhållande till kvinnorna från perioden före 1963 lever förvisso kvar i titlar som *August Strindberg und die Frauen* (Walter A. Berendsohn, 1970),<sup>134</sup> *Fanny Falkner och August Strindberg* (Stella Falkner-Söderberg, 1970),<sup>135</sup> *God dag, mitt barn! Berättelsen om August Strindberg, Harriet Bosse och deras dotter Anne-Marie* (Meidal, 2002),<sup>136</sup> och Eivor Martinus *Lite djävul, lite ängel. Strindberg och hans*

*kvinnor* (2007),<sup>137</sup> men fältet vidgas nu kraftigt till att innefatta även kritiska perspektiv på kön och sexualitet i Strindbergs liv och verk. Den första större studien på detta område är Ulf Boëthius avhandling från 1969, *Strindberg och kvinnofrågan till Giftas I*,<sup>138</sup> vilken följdes av exempelvis avhandlingen *Nora's Sisters* (1982) av Callie J. Herzog,<sup>139</sup> Margareta Wirmarks *Den kluvna scenen* (1989),<sup>140</sup> och Margaretha Fahlgrens *Kvinnans ekvation* (1994).<sup>141</sup> Även Geneviève Fraisse har skrivit flera texter om författarens misogynia blick (bland annat i *Strindbergs förvandlingar* 1999),<sup>142</sup> och till författarens 150-årsjubileum utkom *Ja, må han leva! 22 kvinnor om August Strindberg* (red. Anita Persson & Barbara Lide, 2001).<sup>143</sup>

Men den genusteoretiska Strindbergforskningen rymmer fler ingångar än så. Exempelvis har Katarina Ek-Nilsson skrivit om hur Selma Lagerlöf och August Strindberg i utställningar könsstereotyp framställs som sagodrottningen respektive titanen (2005),<sup>144</sup> och Anna Nordlund har uppmärksammat den könsspecifika behandlingen av Strindberg och Lagerlöf i svensk litteraturhistoria (2006).<sup>145</sup> En annan infallsvinkel har varit mansforskning, där exempelvis Jørgen Lorentzen (1998),<sup>146</sup> Stephanie von Schnurbein (2001),<sup>147</sup> och Ola Holmgren (2006) anlägger ett maskulinitetsperspektiv på Strindbergs texter.<sup>148</sup>

Under denna period utvecklas det genusteoretiska fältet även i riktning mot ett ökat problematiserande av sexualitet. Som Lindström konstaterar så blev Strindbergs sexualliv tidigt föremål för intresse bland forskarna, vilket inte minst syns i Axel Uppvalls psykoanalytiska studie från 1920.<sup>149</sup> Detta intresse förnyas kraftigt under den period jag nu studerar, med tidiga exempel i Olle Meyers artikel ”Strindberg, psykoanalysen och homosexualiteten” (1982),<sup>150</sup> och Söderströms biografiskt inriktade artiklar 1989 och 1992.<sup>151</sup> 2001 publicerade Matthew M. Roy den första större studien i detta ämne, tidigare nämnda avhandlingen *August Strindberg's Perversions*, 2002 gav hbt-

tidskriften *lambda nordica* ut ett nummer med tema Strindberg,<sup>152</sup> och året därefter publicerade både Söderström och Roy analyser på detta tema i *Strindbergiana*.<sup>153</sup> 2004 publicerade Eva Borgström artikeln ”Emancipation och perversion”,<sup>154</sup> och 2006 utkom antologin *Det gäckande könet. Strindberg och genusteori* (red. Anna Cavallin & Anna Westerståhl Stenport), där heteronormativiteten i Strindbergs texter problematiseras på bred front.<sup>155</sup> Heteronormativitet är även det centrala begreppet i min egen tidigare nämnda queerteoretiska avhandling *Att röra en värld*, i vilken jag analyserade erotiska trianglar i sex verk av Strindberg (2007).

Om jag ska försöka se en utveckling inom detta livaktiga fält så är det uppenbart att fokus har flyttats från den historiska personen Strindbergs egna erfarenheter och förhållande till ”kvinnofrågan”, till diskursanalytiska studier inriktade på att problematisera kategorierna kön och sexualitet. Men omständigheten att kön alltmer kommit att analyseras i intersektionell relation till kategorin sexualitet, påvisar även en lucka i Strindbergforskningen, då frågan oundvikligen infinner sig hur dessa kategorier förhåller sig till och förändras av exempelvis etnicitet, social klass och ålder? För att besvara dessa frågeställningar behöver denna del av Strindbergforskningen bli mer intersektionellt inriktad, såväl i närläsningar av de litterära texterna som i inrangeringen av författarskapet i modern tid och i en postkolonial kontext.

## Från pusselbit till metaperspektiv

Sammanfattningsvis är det uppenbart att Strindbergforskningen under perioden 1963–2011 visar på tydliga breddningar av fältet, med studier av författaren i relation till måleri, foto, TV, radio, film, musik, prosa och poesi. Här syns dessutom ansatser till blandningar och

problematiseringar av genrer. Vissa äldre fält, såsom studiet av Strindbergs dramatik, fortsätter att förnyas med oförminskad kraft, till synes såväl internationellt som nationellt. Detta gäller även de psykologiskt och psykoanalytiskt inriktade studierna, där tendensen emellertid förefaller ha gått från att diagnostisera författaren själv eller att förklara texterna med hjälp av dennes psykologi, till att problematisera begrepp som exempelvis galenskap, alternativt använda psykologiska referensramar för att studera Strindbergs litterära gestalter.

Även i undersökningar av Strindberg som en modern författare finns tydliga ansatser till teoriutveckling, vilket bidrar till att detta fält torde fortgå länge ännu. Ett intressant fokus inom detta (och andra) fält, som skulle kunna utvecklas ytterligare, är studiet av identitet och identitetsproblematik i texterna. Ytterligare fält som fortlever efter perioden 1963 är den historiskt inriktade forskningen, som emellertid förefaller sakna förnyelse och tillväxt, medan studier om ”mystik” eventuellt har fått en nytändning under 2000-talet.

Den biografiska Strindbergsforskningen ägnas i denna artikel särskild uppmärksamhet, dels i kraft av sitt omfång och sin historiska status, dels eftersom den är ett av de fält Lindström särskilt problematiserar i artikeln från 1962. Inom denna falang syns en tydlig rörelse från positivistiska till strukturalistiska och diskursanalytiskt inriktade studier, där en strävan efter att avslöja ”sanningen” om Strindberg har övergått i en diskussion om ”författaren” som konstruktion. Detta är en utveckling som enligt min mening borde följas upp i den digra forskningen kring Strindberg som internationell respektive svensk författare, där själva konstruktionen av Strindberg som ”nationalförfattare” behöver problematiseras mer utförligt.

Vidare konstaterade jag att forskningen kring kön och sexualitet är den falang som har genomgått den ojämförligt största expansionen under den studerade perioden. Trots att

den tidigare kartläggningen av Strindbergs eget förhållande till kvinnor och feministiska frågeställningar förvisso lever kvar, så överskuggas den alltmer av kritiska perspektiv på föreställningar om kön och sexualitet i Strindbergs verk och liv. Här efterlyser jag en breddning och fördjupning av fältet genom fördjupade studier med intersektionella perspektiv; det vill säga undersökningar av hur heteronormativiteten i Strindbergs verk interagerar med andra kategorier såsom ålder, etnicitet och social klass.

Om Lindströms åsikt angående vad som bör göras i Strindbergsforskningen härnäst år 1962 kan sammanfattas som en efterlysning av viktiga byggklossar och pusselbitar, kan framtidens uppgift således sägas vara av betydligt mer teoretisk och politisk natur. Denna slutsats drar jag på grundval av de övergripande tendenser jag ser i stoffet till denna artikel, där rörelsen går från det partikulära till det universella, från helhet till sprickor, från person till sak, från stoff till form, och från en strävan efter att svara till en avsikt att väcka frågor. Och härvidlag skiljer sig inte Strindbergsforskningen särskilt mycket från det större litteraturvetenskapliga fältet vilket ju också kommit att präglas starkt av poststrukturalistiska och kritiska teoribildningar.

Så varför undersöka tendenserna inom just Strindbergsforskningen? Det som motiverar undersökningar som den jag har utfört här är dels Strindbergsforskningens enorma *omfång* – vilket gör den till en litteraturvetenskap i miniatyr – dels dess därmed sammanhängande *tydlighet*, som innebär att många av litteraturvetenskapens konflikter, grundförutsättningar och potential synliggörs inom detta fält. Drivkraften för uppkomsten av båda dessa aspekter torde vara den mängd av kolliderande diskurser som präglar (för att inte säga utgör) Strindbergs författarskap, och som innebär att forskningens dynamik oundvikligen blir en hävdelse och en kamp med djupt gående rötter i vad som upplevs som ontolo-

gin i nationell och individuell identitet, social bakgrund, rättvisa och orättvisa, emancipation och förtryck, makt och motmakt, fysik och metafysik, metafor och metonymi, ateism och gudstro, moral och medicin – kort sagt, tingens ordning. Dessa omständigheter gör det fortsatt angeläget och relevant att på alla tänkbara (och förhoppningsvis även på några otänkbara) sätt belysa, genomlysa och vidareutveckla denna oformliga, spretiga monstrositet, denna gigantiska kulturkonstruktion som går under paraplybeteckningen ”Strindberg”.

#### Noter

- 1 Göran Lindström, ”Strindbergforskning 1915–1962”, *Svensk litteraturtidsskrift*, 1962, s. 80. Liknande krav formuleras av Lindström i inledningen till antologin *Strindbergs språk och stil*, Lund: Gleerups, 1964, samt även av Sven Delblanc i *Samlaren* 1967, där han föreslår att just Gunnar Brandell torde vara bäst lämpad att skriva en sådan biografi (även i Sven Delblanc, *Strindberg – urtida, samtida, framtida*, i Lars Ahlbom & Björn Meidal (red.), Stockholm: Carlssons, s. 54ff.).
- 2 Lindström 1962, s. 81.
- 3 Gunnar Brandell, *Strindberg – ett författarliv*, Stockholm: Alba, *Del. 3, Paris – till och från: 1894–1898*, 1983; *Del. 2, Borta och hemma: 1883–1894*, 1985; *Del 1, Läroår och genombrott: 1849–1883*, 1987; *Del. 4, Hemkomsten – det nya dramat: 1898–1912*, 1989.
- 4 Torsten Eklund (red.), *August Strindbergs brev*, Stockholm: Bonniers, 1948–1982 samt Björn Meidal (red.), *August Strindbergs brev*, Stockholm: Bonniers, 1989–2001.
- 5 Lindström 1962, s. 81.
- 6 Eskil Burman, ”Om Strindberg och orgeln”, *Orgelforum*, 1991:3.
- 7 Torgny Wärn, ”Strindberg som balsamerare, romarinna med mera”, i Boel Westin (red.), *Strindbergiana*, Stockholm: Atlantis, 1995.
- 8 Åsa Wall, ”Åkte Strindberg hiss?”, i *Parnass*, 1994:6/1995:1.

- 9 Matthew M. Roy, *August Strindberg's Perversions: On the Science, Sin and Scandal of Homosexuality in August Strindberg's works*, diss. Ann Arbor, MA: UMI, 2001.
- 10 Jan Balbierz, "Strindberg bland hieroglyfer", i Birgitta Steene (red.), *Strindbergiana*, Stockholm: Atlantis, 2005.
- 11 Ulf Olsson, "Korrekta brister, korrekt forskning och bristen på förnyelse – ett samtal om Strindberg och litteraturvetenskapen", i *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1994:2, s. 78.
- 12 Michael Robinson (red.), *An International Annotated Bibliography of Strindberg Studies 1870–2005, vol 1, 2 & 3*, London: Modern Humanities Research Association, 2008.
- 13 Olsson 1994, s. 80.
- 14 Ann-Sofie Lönnngren, *Att röra en värld. En queerteoretisk analys av erotiska trianglar i sex verk av August Strindberg*, diss. Uppsala; Lund: Ellerströms, 2007.
- 15 Tore Håkansson, *Strindberg och konsten jämte Anvisning att på 60 minuter bliva konstnärare av August Strindberg*, Lund: Berlingska boktryckeriet, 1966.
- 16 Göran Söderström, *August Strindberg och bildkonsten. En biografisk studie*, diss. Stockholm: utgiven som *Strindberg och bildkonsten*, Stockholm: Forum, 1972.
- 17 Angelika Gundlach & Jörg Scherzer (red.), *Der Andere Strindberg. Materialien zu malerei, photographie und theaterpraxis, mit texten von Göran Söderström, Ture Rangström och Wolfgang Pasche*, Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1981.
- 18 Douglas Feuk, *August Strindberg. Paradisbilder – Infernomåleri*, Hellerup: Edition Blöndal, 1991.
- 19 Olle Granath (red.), *August Strindberg som målare och kritiker*, Stockholm: Nationalmuseum, 1994.
- 20 Robert Rosenblum, *The Paintings of August Strindberg: The Structure of Chaos*, Hellerup: Edition Blöndal, 1995.
- 21 Per Hemmingsson, *August Strindberg som fotograf*, Stockholm: Albert Bonniers boktryckeri, 1963.
- 22 Rolf Söderberg, *Edvard Munch, August Strindberg. Fotografi som verktyg och experiment (Photography as a Tool and an Experiment)*, Stockholm: Alfabeta bokförlag, 1989.
- 23 Linda Haverty Rugg, *Picturing Ourselves. Photography and Autobiography*, Chicago: University of Chicago Press, 1997.
- 24 Olle Granath (red.), *August Strindberg: Painter, Photographer, Writer*, London: Tate, 2005.
- 25 Gunnar Ollén, *Strindberg i TV. Föreställningar i svensk och utländsk television 1951–1971*, Stockholm: Sveriges Radios förlag, 1971.
- 26 Egil Törnqvist, *Ibsen, Strindberg and the Intimate Theatre: Studies in TV Presentation*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 1999.
- 27 Egil Törnqvist, *Strindberg som TV-dramatiker*, Stockholm: Carlssons, 2004.
- 28 Egil Törnqvist, "Strindbergs dramatik i Sveriges Radio 1925–2000", i förf:s *Strindbergiana*, Stockholm: Atlantis, 2002.
- 29 Gösta Werner, "Strindberg som förebådare av ett nytt medium: filmen", i Hans-Göran Ekman, Anita Persson & Barbro Ståhle Sjönell (red.) *Strindbergiana*, Stockholm: Atlantis, 1991 samt Birgitta Steene, "Ingmar Bergman möter August Strindberg", i Birgitta Steene (red.) *Strindbergiana*, Stockholm: Atlantis, 1999.
- 30 Nils-Göran Sundin, *Strindberg och musiken. Brott och brott, Spöksonaten och Beethovens op 31:2*, Stockholm: Mirage, 1983. Denna studie har en föregångare i exempelvis Victor Hellströms *Strindberg och musiken*, Stockholm: Norstedts, 1917.
- 31 Per-Anders Hellqvist, *En sjungande August. Om Strindberg och musiken i hans liv*, Stockholm: Edition Reimers, 1997.
- 32 Stig Norrman, *Jag ser din musik. Musik som uttrycksmedel i August Strindbergs prosa*, diss. Stockholm: Stockholms universitet, 2000.
- 33 Eric O. Johannesson, *The Novels of August Strindberg: A Study in Theme and Structure*, Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1968.
- 34 John Eric Bellquist, *Strindberg as a Modern Poet: A Critical and Comparative Study*, Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press, 1986.
- 35 Karl-Åke Kärnell, *Strindbergs bildspråk*, Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1969.
- 36 Lars Dahlbäck, *Strindbergs Hemsöborna. En monografi*, diss. Stockholm: Stockholms universitet, 1974. samt Barbro Ståhle Sjönell, *Strindbergs Taklagsöl. Ett prosaexperiment*, diss. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1986.



- 37 Gunnar Brusewitz, *Guldörnen och duvorna. Fågelmotiv hos Strindberg*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1989.
- 38 Lotta Löfgren Casteen, *The Poetry of August Strindberg: A Translation and Commentary*, diss. Anna Arbor, MA: UMI, 1990, samt James Spens, "I musernas bide". *En essä om Strindbergs "fula" poesi omkring 1883*, diss. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 2000.
- 39 Ulf Olsson, *Levande död. Studier i Strindbergs prosa*, Stockholm & Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1996.
- 40 Anna Westerståhl Stenport, *Locating August Strindberg's Prose: Modernism, Transnationalism, and Setting*, Toronto: University of Toronto press, 2010.
- 41 Karl-Åke Kärnell, *Strindbergslexikon. Figurer, titlar, bevingade ord m.m. i Strindbergs verk*, Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1969.
- 42 Michael Robinson (red.), *Strindberg and Genre*, Norwich: Norvik Press, 1991.
- 43 Boel Westin, *Strindberg, sagan och skriften*, Stockholm & Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1998.
- 44 Egil Törnqvist, *Svenska dramastrukturer*, Stockholm: Prisma, 1973.
- 45 Evert Sprinchorn, *Strindberg as Dramatist*, New Haven & London: Yale University Press, 1982.
- 46 Göran Stockenström (red.), *Strindberg's Dramaturgy*, Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1988.
- 47 Kela Kvam (red.), *Strindberg's Post-inferno Plays*, Köpenhamn: Munksgaard/Rosinante, 1994.
- 48 Hans-Göran Ekman, *Villornas värld. Studier i Strindbergs kammarspel*, Hedemora: Gidlunds förlag, 1997.
- 49 Egil Törnqvist, *Det talade ordet. Om Strindbergs dramadialog*, Stockholm: Carlssons, 2001.
- 50 Helmut Müssener, *August Strindberg "Ein Traumspiel". Struktur- und Stilstudien*, diss. Meisenheim am Glan: Verlag Anton Hain, 1965.
- 51 Sten Magnus Petri, "Blås upp vind och gunga bölja". *August Strindbergs sagospel* Lycko-Pers resa, Himmelrikets nycklar, Abu Casems tofflor: *sago- och sägenmotiv, narrativa grundmönster och mytisk initiationssymbolik*, diss. Uppsala: Uppsala universitet, 2003.
- 52 Birgitta Smiding, *Den stora mekanismen – i Holm/Möllers Vasasagan*, diss. Lund: Lunds universitet, 2006.
- 53 Hanif Sabzevari, *Varför tiger du? Expositionen i sju enaktare av August Strindberg*, diss. Uppsala: Uppsala universitet, 2008.
- 54 Erik van Ooijen, *The Mold of Writing: Style and Structure in Strindberg's Chamber Plays*, diss. Örebro: Örebro universitet, 2010.
- 55 Lindström 1963, s. 63f.
- 56 Franklin S. Klaf, *Strindberg: The Origin of Psychology in Modern Drama*, New York: The Citadel Press, 1963.
- 57 Vernon W. Grant, *Great Abnormals: The Pathological Genius of Kafka, van Gogh, Strindberg and Poe*, New York: Hawthorn Books Inc., 1968.
- 58 Guy Vogelweith, *Le psychodéâtre de Strindberg (Un Auteur en quête de métamorphose)*, Paris: Librairie C. Klincksieck, 1972.
- 59 Hjalmar Sundén, *Persona and Anima. En tillämpning av C.G. Jung's psykologi på sex författare: Karlfeldt, Strindberg, Camus, Lagerkvist, Heliga Birgitta, Mora-prosten Jacob Boëthius*, Stockholm: Proprius förlag, 1981.
- 60 Johan Cullberg, *Skaparkriser. Strindbergs inferno och Dagermans*, Stockholm: Natur & Kultur, 1992.
- 61 Clarence Crafoord, *Barndomens återkomst. En psykoanalytisk och litterär studie*, Stockholm: Natur & Kultur, 1993.
- 62 Ulf Olsson, *Jag blir galen. Strindberg, vansinnet och vetenskapen*, Stockholm & Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2002.
- 63 Anne Lundqvist, *I begjærets tjeneste. Strindberg og Lacan på scenen*, diss. Stockholm: Stockholms universitet, 2010.
- 64 Franklin 1963, s. 17.
- 65 Lindström 1962, s. 63f.
- 66 Franklin 1963, s. 17–24.
- 67 Olsson 2002, s. 7.
- 68 Richard Gilman, *The Making of Modern Drama: A study of Büchner, Ibsen, Strindberg, Chekhov, Pirandello, Brecht, Beckett, Handke*, New York: Farrar, Straus & Giroux, 1974.
- 69 Carl Reinhold Smedmark, *Strindberg and Modern Theatre*, Stockholm: Strindbergssällskapet, 1975.
- 70 Arne Melberg, *Fördömda realister. Essäer om Cederborgh, Almqvist, Benedictsson, Strindberg*, Stockholm: Norstedts, 1985.
- 71 Martin Kylhammar, *Maskin och idyll. Teknik och pastorala ideal hos Strindberg och Heidenstam*, diss. Stockholm: Liber, 1985.

- 72 Franco Perelli, *August Strindberg. Sul drama moderno e il teatro moderno*, Firenze: Olschiki, 1986.
- 73 Claes Englund & Gunnel Bergström (red.), *Strindberg, O'Neill and the Modern Theatre. Addresses and discussions at a Nobel symposium at the Royal Dramatic Theatre, Stockholm*, Norsborg: Entré/Svenska riksteatern in cooperation with the Royal Dramatic Theatre, 1990.
- 74 Anna Westerståhl Stenport, *Making Space: Stockholm, Paris and the Urban Prose of Strindberg and his Contemporaries*, diss. Berkeley: University of California, 2004.
- 75 Vreni Hockenjos, *Picturing Dissolving Views: August Strindberg and the Visual Media of His Age*, diss. Stockholm: Stockholms universitet, 2007.
- 76 Robert Henry Kieft, *The Correspondent Self*, diss. Ann Arbor MA, USA & London, England: University Microfilms International, 1981.
- 77 Henrik Johnson, *Strindberg och skräcken. Skräckmotiv och identitetstematik i August Strindbergs författarskap*, diss. Umeå: Bokförlaget h:ström, 2009.
- 78 Walter Johnson, *Strindberg and the Historical Drama*, Seattle: University of Washington Press, 1963.
- 79 Claes Rosenqvist, *Hem till historien. August Strindberg, sekelskiftet och "Gustav Adolf"*, diss. Stockholm & Umeå: Almqvist & Wiksell & Umeå Universitet, 1984, samt Ola Kindstedt, *Strindbergs Kristina. Historiegestaltning och kärleksstrategier: studier i dramats skapelseprocess*, diss. Uppsala: Uppsala universitet, 1988.
- 80 Birgitta Steene (red.), *Strindberg and History*, Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1992.
- 81 Conny Svensson, *Strindberg om världshistorien*, Hedemora: Gidlunds förlag, 2000.
- 82 Anders Ollfors, *August Strindberg och den grekisk-romerska antiken*, Sävedalen: Paul Åströms förlag, 2007.
- 83 Björn Sundberg, "Om du vill lära känna det osynliga ..." *Anteckningar till Strindbergs sena historiedramatik*, Skellefteå: Artos & Norma Bokförlag, 2011.
- 84 Barry D. Jacobs, *Strindberg and the Problem of Suffering*, diss. Cambridge, MA: Harvard University, 1964.
- 85 Göran Stockenström, *Ismael i öknen. Strindberg som mystiker*, diss. Uppsala: Uppsala universitet, 1972.
- 86 Harry G. Carlson, *Strindberg och myterna*, övers. Sven Erik Täckmark, Stockholm: Författarförlaget, 1979.
- 87 John Ward, *The Social and Religious Plays of Strindberg*, London: The Athlone Press, 1980).
- 88 Ann-Charlotte Gavel Adams, *The Generic Ambiguity of August Strindberg's "Inferno". Occult Novel and Autobiography*, diss. Ann Arbor, MA: UMI, 2001.
- 89 Mickaëlle Cedergren, *L'Écriture Biblique de Strindberg. Étude textuelles de citations bibliques dans Inferno, Légendes et Jacob Lutte*, diss. Stockholm: Stockholms universitet, 2005, samt Astrid Regnell, *Att se stjärnor på ljusa dagen. Förvandling och försoning i August Strindbergs En blå bok*, diss. Lund: ellerströms, 2009.
- 90 Martin Lamm, *August Strindberg, del 1–2*, Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1940 & 1942.
- 91 Olof Lagercrantz, *August Strindberg*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1979.
- 92 Michael Robinson (red.), *Strindberg's letters vol I–II*, London: Athlone Press, 1992.
- 93 Kerstin Dahlbäck, *Och ändå tycks allt vara osagt. August Strindberg som brevskrivare*, Stockholm: Natur & Kultur, 1994.
- 94 Hans Lindström, *Strindberg och böckerna I–II*, Uppsala: Svenska litteratursällskapet, 1977 & 1990.
- 95 Bo Bennich-Björkman, *Strindberg och Norden-skiölds japanska bibliotek*, Stockholm: Kungliga biblioteket, 2007.
- 96 Annette Kullenberg, *Strindberg – murveln. En bok om journalisten August Strindberg*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1997.
- 97 Michael Robinson, *Strindberg and Autobiography: Writing and Reading a Life*, Norwich: Norvik Press, 1986.
- 98 Wolfgang Behschnitt, *Die Autorfigur. Autobiographischer Aspekt und Konstruktion des Autors im Werk August Strindbergs*, Basel: Schwabe, 1999.
- 99 Per Stounbjerg, *Uro og urenbed. Studier i Strindbergs selvbiografiske prosa*, diss. Århus: Aarhus Universitetsforlag, 2005.
- 100 Sigrid Ekblad, *Författaren. En studie i litteraturvetenskaplig argumentation med analyser av August Strindbergs I havsbandet som exempel*, diss. Uppsala: Uppsala universitet, 2006.

- 101 Karin Aspenberg, "Strindberg och Intet. En fenomenologisk kommentar till *Tjänstekvinnans son*", i Per Stam (red.), *Strindbergiana*, Stockholm: Atlantis, 2006.
- 102 Lindström 1963, s. 65.
- 103 Brandell 1983, s. 7.
- 104 Ibid., s. 8.
- 105 Robinson 1986, s. ix.
- 106 Lennart Luthander, *Strindberg i Danmark*, Hovås: Zindermans, 1977.
- 107 Andrzej Uggla, *Strindberg och den polska teatern 1890–1970*, diss. Uppsala: Uppsala universitet, 1977.
- 108 Wolfgang Pache, *Skandinavische Dramatik in Deutschland*, Basel & Stuttgart: Helbing & Lichtenhahn, 1979.
- 109 Egil Törnqvist, "Strindberg i Nederländerna", i Karl-Åke Kärrnell & Anita Persson (red.) *Strindbergiana*, Stockholm: Atlantis, 1987.
- 110 Anita Segerberg, "Strindberg och Christina Stead. Om Strindbergs inflytande i Australien", i Hans-Göran Ekman, Anita Persson & Barbro Ståhle Sjönell (red.), *Strindbergiana*, Stockholm: Atlantis, 1992.
- 111 Vida Savičiūnaitė, "Strindberg i Litauen", övers. Hans-Göran Ekman, i Hans-Göran Ekman (red.), *Strindbergiana*, Stockholm: Atlantis, 1993.
- 112 Mats Karlsson, "Avtryck i Japan. Strindberg i Akutagawas skrifter", i Margareta Brundin, Hans-Göran Ekman & Björn Meidal (red.), *Strindbergiana*, Stockholm: Atlantis, 1996.
- 113 Michael Robinson (red.), *Strindberg: the Moscow papers*, Stockholm: Strindbergssällskapet, 1998.
- 114 Vera Gantjeva, "Strindberg i Bulgarien", i Birgitta Steene (red.), *Strindbergiana*, Stockholm: Atlantis, 2000.
- 115 Olof Eriksson (red.), *Strindberg och det franska språket*, Växjö: Växjö University press, 2004.
- 116 Margareta Fürst Mattsson, *Strindberg's Miss Julie in English: Problems of Translation*, diss. Cleveland, Ohio: Case Western Reserve University, 1974.
- 117 Louise von Bergen, *Nordisk teater i Montevideo. Kontextrelaterad reception av Henrik Ibsen och August Strindberg*, diss. Stockholm: Stockholms universitet, 2006.
- 118 Kåa Wennberg, *Strindberg i Grez*, Lund: Grahns tryckeri AB, 2007.
- 119 Björn Meidal, "Sinicus rapticus: August Strindberg, China and the Chinese language", i Michael Ekman, Julia Tidigs & Clas Zilliacus (red.) *Medvandrare. Festschrift till Roger Holmström den 13 november 2008*, Åbo: Åbo Akademi förlag, 2008.
- 120 Yair Mazor, *The Triple Cord. Agnon, Hamsun, Strindberg: Where Hebrew and Scandinavian Literature Meet*, Tel Aviv: Papyrus, Tel Aviv University, 1987.
- 121 Egil Törnqvist, "Strindberg the European", i *Thema: Balticum*, 1995.
- 122 Carl Olov Sommar, *Strindberg på resa*, Stockholm: Carlssons, 1995.
- 123 Björn Meidal & Nils Åke Nilsson (red.), *August Strindberg och hans översättare*, Stockholm: Kungliga Vitterhetsakademien & Almqvist & Wiksell, 1995.
- 124 Skans Kersti Nilsson, Sten Furhammar & Claes Lennartsson (red.), *Strindberg i världen – essäer med anledning av 150-årsjubileet 1999*, Borås: Valfrid, 2000.
- 125 Hardie Albright, *Acting. The Creative Process: Sophocles, Aristophanes, Commedia, Molière, Sheridan, Chekhov, Ibsen, Strindberg, Wilde, O'Neill, Shaw, Ionesco, Brecht, Kopit*, Encino, California & Belmont: Dickenson, 1967.
- 126 Björn Meidal, *Från profet till folktribun*, diss. Stockholm: Tidens förlag, 1982, samt Per Arne Tjäder, "Det unga Sverige". Åttitalsrörelse och genombrottsepok, diss. Lund: Arkiv för studier i arbetarrörelsens historia, 1982.
- 127 Per Erik Ljung, "August Strindberg, Vilhelm Ekelund och 'uppsvenskarna'", i Hans-Göran Ekman, Anita Persson & Barbro Ståhle Sjönell (red.), *Strindbergiana*, Stockholm: Atlantis, 1990.
- 128 David Gedin, *Fältets herrar. Framväxten av en modern författarroll. Artonhundraättioalet*, diss. Stockholm & Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2004.
- 129 Björn Meidal, "Vad har Strindberg betytt för oss svenskar?", i Per Stam (red.) *Strindbergiana*, Stockholm: Atlantis, 2008.
- 130 Björn Meidal, *August Strindberg. Ursvensk och europé*, Stockholm: Svenska institutet, 1999.
- 131 Nina Solomon, "Strindbergs jüdefientlighet fram till 1882", i Boel Westin (red.), *Strindbergiana*, Stockholm: Atlantis, 1996.

- 132 Peter G. Christensen, "Clive Sinclair's *Augustus Rex*: Misogyny, Megalomania, and Anti-Semitism in the Life of August Strindberg", i Berit I. Brown (red.), *Nordic Experiences. Exploration of Scandinavian Cultures*, Westport, Connecticut & London: Greenwood press, 1997.
- 133 Jacqueline Martin, "Fröken Julie – en postkolonial utmaning", i Birgitta Steene (red.), *Strindbergiana*, Stockholm: Atlantis, 1999.
- 134 Walter A. Berendhsen, *August Strindberg und die Frauen*, Dortmund: Dortmunder Vorträge, 1970.
- 135 Stella Falkner-Söderberg, *Fanny Falkner och August Strindberg*, Stockholm: Rabén & Sjögren, 1970.
- 136 Björn Meidal, *God dag, mitt barn! Berättelsen om August Strindberg, Harriet Bosse och deras dotter Anne-Marie*, Stockholm: Bonniers, 2002.
- 137 Eivor Martinus, *Lite djävul, lite ängel. Strindberg och hans kvinnor*, Stockholm: Carlssons, 2007.
- 138 Ulf Boëthius, *Strindberg och kvinnofrågan till och med Giftas I*, diss. Stockholm: Prisma, 1969.
- 139 Callie J. Herzog, *Nora's Sisters: Female Characters in the Plays of Ibsen, Strindberg, Shaw and O'Neill*, diss. Urbana Illinois: University of Illinois, 1982.
- 140 Margareta Wirmark, *Den klugna scenen. Kvinnor i Strindbergs dramatik*, Hedemora: Gidlunds, 1989.
- 141 Margaretha Fahlgren, *Kvinnans ekvation. Kön, makt och rationalitet i Strindbergs författarskap*, Stockholm: Carlssons, 1994.
- 142 Geneviève Fraisse, "Strindbergs kvinnohat. Mellan politik och metafysik", i Ulf Olsson (red.), *Strindbergs förvandlingar*, Stockholm & Stehag: Brutus Östlings förlag Symposium, 1999.
- 143 Anita Persson & Barbara Lide (red.), *Ja, må han leva! 22 kvinnor om August Strindberg*, Stockholm: Carlssons, 2001.
- 144 Katrina Ek-Nilsson, "Titanen och sagodrottningen. Kulturella representationer av August Strindberg och Selma Lagerlöf" i Inga-Lill Aronsson & Birgitta Meurling (red.), *Det beködade muséet. Genusperspektiv i museologi och museiverksamhet*, Uppsala: Uppsala universitet, 2005.
- 145 Anna Nordlund, "Geniet och sagoberätterskan. August Strindberg och Selma Lagerlöf i den svenska litteraturhistorien", i Per Stam (red.), *Strindbergiana*, Stockholm: Atlantis, 2006.
- 146 Jørgen Lorentzen, *Mannlighetens muligheter*, Oslo: Aschehoug, 1998.
- 147 Stefanie von Schnurbein, *Krisen der Männlichkeit. Schreiben und Geschlechterdiskurs in skandinavischen Romanen seit 1890*, diss. Göttingen: Wallstein, 2001.
- 148 Ola Holmgren, *Strindbergs mansdrama i tre läsakter. Från Fadren Till Damaskus längs Stora Landsvägen*, Stockholm & Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposium, 2006.
- 149 Lindström 1962, s. 63.
- 150 Olle Meyer, "Strindberg, psykoanalysen och homosexualiteten", *Horisont*, 1982:5–6.
- 151 Göran Söderström, "Karaktären Gustav III", *lambda nordica: populärvetenskaplig tidskrift om homosexualitet*, 1989:1, samt "Gustav III and Homosexuality", i Birgitta Steene (red.), *Strindberg and History*, Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1992.
- 152 Göran Söderström (red.), *lambda nordica*, 2002:1.
- 153 Göran Söderström, "'Mästaren' och 'husslaven'. Om förhållandet Strindberg – Adolf Paul" samt Matthew M. Roy, "När vetenskapen fallerar. Homosexualitet och religiös moral i Strindbergs verk efter Infernoperioden", i Birgitta Steene (red.), *Strindbergiana*, Stockholm: Atlantis, 2003.
- 154 Eva Borgström, "Emancipation och perversion. Strindberg och den besvärliga (homo)sexualiteten", i *Res Publica*, 2004: 62–63.
- 155 Anna Cavallin & Anna Westerståhl Stenport (red.), *Det gäckande könet. Strindberg och genusteori*, Stockholm & Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposium, 2006.

## Summary

*From Diagnosis to Intersectionality:  
Strindberg Research from 1963–2011*

This article was written as a sequel to Göran Lindström's article in *Svensk litteraturtidskrift* (Swedish Literature Magazine) in 1962, and consists of a qualitative, evaluative survey of research on the Swedish author August Strindberg (1849–1912) during the period 1963–2011. A selection of more or less new sub-fields (such as music, TV, radio, film, prose and poetry) arise within the larger field of research on Strindberg's life and works during this time. Simultaneously, research on drama, modernity, history and mysticism continues to develop. The field of psychological studies underwent major transformations during this period, as tendencies to diagnose the author shifts to a discussion of the historical production of concepts such as "madness". This tendency is also visible in the field of biographical research, where the intention to reveal the "truth" about the author gives way to investigations of the "author" as a literary function. Furthermore, the same development could be seen in the field that went through the most rapid and thorough change and expansion, gender studies, where attention shifts from investigating Strindberg's relationship to women to a discussion of the historical production of norms concerning gender and sexuality. My conclusion was, however, that gender studies as well as the discussion of Strindberg as a national author need to employ a more intersectional approach in the future to further deepen and develop these fields. In 1962, Lindström called for additional pieces to add to the Strindberg-puzzle. In 2011, I ask for further development of the critical meta-perspectives on the great cultural construct known as "Strindberg".

Keywords: Strindberg, research, modernity



# STRINDBERG OCH DEN LITTERÄRA GESTEN

av Rikard Schönström

jag skriver inte för att få heta poet – utan jag skriver för att släsa!

*August Strindberg*

Det är bara en liten del av August Strindbergs författarskap som utan vidare kan hänföras till den kulturella praxis vi brukar kalla "litteratur". Vid sidan av dramer, romaner, dikter och noveller skrev Strindberg politiska pamfletter, journalistiska reportage, kulturhistoriska essäer, språkvetenskapliga artiklar och naturvetenskapliga avhandlingar – för att bara nämna hans mest omhuldade genrer utanför den estetiska sfären –, och detta disparata material uppgår till åtminstone en tredjedel av nationalutgåvans samlade verk. Därtill kommer hans dagböcker och enorma produktion av brev (varav cirka tiotusen har bevarats åt eftervärlden), som inte sällan står i direkt förbindelse med hans övriga skrifter och alltså utgör en vital del av författarskapet. Men också i hans mer konstnärligt betonade verk överskred Strindberg gärna de gränser som traditionellt har ansetts omgärda skönlitteraturen. Hur skall man egentligen förstå sådana böcker som "brevromanen" *Han och hon*, "reseskildringen" *Bland franska bönder*, "dagboken" *Inferno* eller "brevariet" *En blå bok*? Ren fiktion är det knappast fråga om,

men givetvis heller inte om någon saklig verklighetsåtergivning. Samtidigt som Strindberg lät sitt diktande genomsyras av utomestetiska diskurser, använde han uppenbarligen litteraturens formspråk för helt andra syften än att skapa vackra och bestående konstverk.

## Den orena skriften

Strindbergs "orena skrift" har nyligen behandlats i en stor doktorsavhandling av den danske litteraturforskaren Per Stounbjerg. Genom en serie djupgående analyser av författarens självbiografiska prosa visar Stounbjerg hur Strindberg gjorde upp med samtidens idealistiska föreställningar om en "autonom" litteratur. Om konstupplevelsen alltifrån Kant och övergången från klassicism till romantik hade definierats som en sorts behagfull njutning, för vilken materiella intressen och egoistiska begär i princip var ovidkommande, tvekade inte Strindberg att utnyttja det konstnärliga skapandet i sin högst personliga kamp mot verkliga och inbillade fiender. Långtifrån att söka en allmängiltig sanning i skönhetens harmoniska himmel ville han med sina vildvuxna texter skaka om läsarna, utmana estetiska konventioner och undergräva cementerade ideo-

logier. ”Kernen i hans poetik er ikke værkæstetikken interesseløse velbehag, men rystelsen, normbruddet og tviveln”, skriver Stounbjerg.<sup>1</sup> Strindbergs litterära praxis var ”oren” både i så mening att han friskt blandade olika genrer eller stilarter och i så hänseende att han genom sin ohämmade subjektivism upphävde motsättningen mellan offentligt och privat. Det är naturligt nog den senare typen av transgression som står i centrum för Stounbjergs studier av den långa sviten självbiografiska skildringar från *Tjänstekvinnans son I* (1886) till *Ensam* (1903).

Att Strindbergs gränsöverskridande texter väckte både förundran och stark indignation bland samtidens litteraturkritiker har på senare år uppmärksamrats av Ulf Olsson i boken *Jag blir galen. Strindberg, vansinnet och vetenskapen* (2002). Med hänvisning till en lång rad exempel från artiklar av Carl David af Wirsén, Karl Warburg, Fredrik Böök och mindre tongivande kulturpersonligheter i det oskarianska Sverige kan Olsson slå fast att Strindbergs litterära skapande stod i oförsonlig konflikt med samhällets ”diskursiva system”. Medan man slentrianmässigt betecknade hans verk som råa, osedliga eller smutsiga, stämplade man ofta honom själv som sjuklig och kriminell. Vad man hade särskilt svårt att förstå eller fördrå var den utpräglad subjektiva tendensen i hans diktande. Att konstnärens personlighet gav sig till känna i verket hade kritikerna under nyromantikens tidevarv knappast något emot, men man ”utgick ifrån och idealiserade en rationell och harmonisk varelse som i Strindbergs författarskap visade sig vara någonting helt annat”, konstaterar Olsson.<sup>2</sup> När Strindberg gjorde narr av samhällets stöttepelare, anklagade sin egen hustru för lesbianism, bekände sig till ockultism och utmålade sina forna vänner som vampyrer bröt han mot alla regler om dekorum.

Såväl Olsson som Stounbjerg vill se Strindbergs oreña skrivande som ett uttryck för ”representationens kris” i den moderna litteratu-

ren. För samtidens litterära etablissemang var Strindbergs texter helt enkelt ”oläsliga”. Enligt Stounbjerg skulle en mer klarögd reception av dem bli möjlig först efter modernismens genombrott på 1900-talet, och Olsson demonstrerar hur kritiker och forskare under tiden gick till väga för att lösa sitt hermeneutiska problem. Snarare än att uppfatta Strindbergs verk som existentiella utsagor med universell räckvidd tog man fasta just på deras subjektiva karaktär och reducerade dem till dokumentära vittnesbörd om diktarens galenskap. ”Strindberg var inskriven i ett nätverk där sjukdomsdiagnosen användes för att definiera det som inte gick att anpassa till etablerade kategorier för tänkandet kring litteraturen”, förklarar Olsson.<sup>3</sup> Strindbergs komplexa texter blev med andra ord läsbara endast genom kopplingen till diktarens eget motsägelsefulla liv. Nyckeln till hans författarskap tillhandahölls av ett inskränkt biografiskt studium.

Även om det råder stor samsyn mellan Olsson och Stounbjerg vad beträffar det subversiva draget i Strindbergs diktning, är de teoretiska utgångspunkterna för deras respektive studier mycket olika. Stounbjerg utgår från en avantgardistisk men i grund och botten mimetisk litteratursyn när han diskuterar Strindbergs utvidgning av den litterära realismens domäner. ”Urenheten ytrer sig ikke mindst i en referentialitet, der overskrider det inden for den herskende repræsentationsorden acceptable”, skriver han i avhandlingens konklusion.<sup>4</sup> Om Strindberg förvisso inte eftersträfvade någon perfekt verklighetsillusion, lät han konsekvent sitt eget privatliv så att säga smitta av sig på den litterära texten. Olsson å sin sida tar avstamp i Michel Foucaults teori om diskursernas makt och söker i strukturalistisk anda göra gällande att författaren blott är ”en funktion av texten”.<sup>5</sup> Liksom huvudpersonen i Strindbergs jagfixerade prosa skulle biografiernas diktardäre i sista hand vara en konstruktion avsedd att stabilisera den mer eller mindre anonyma meningsproduktion som äger rum i det litterära språket självt.<sup>6</sup>



Alla skillnader till trots förenas emellertid Stounbjerg och Olsson också på det teoretiska planet genom sin åsikt att subjektet i Strindbergs diktning noga taget befinner sig *utanför* den litterära diskursen – antingen som dess orsak eller som dess effekt – och i texterna endast framträder i form av en bild eller representation, exempelvis ett fiktivt alter ego. Frågan är om inte Strindbergs subjektivism skulle kunna definieras på ett annat sätt. I stället för att undersöka vad Strindberg försöker *säga* med sina idiosynkratiska skrifter borde man ta reda på vad han försöker *göra* med dem. Man borde med andra ord studera hans författarskap utifrån ett performativt synsätt. Ansatser till ett sådant perspektiv finns lite varstans inom Strindbergforskningen, inte minst hos Olsson och Stounbjerg, men det har mig veterligen aldrig tillämpats med någon större konsekvens. I det följande skall jag försöka formulera ett par viktiga utgångspunkter för detta studium.

## Den språkliga tvisten

Vad man omedelbart slås av när man läser Strindberg – och kanske då i synnerhet hans självbiografiska verk – är författarens tvärsäkra åsikter om det svenska samhället, om kvinnan, om konsten, om vetenskapen, om Gud eller högre makter och om åtskilligt annat. Till synes blind för nyanser driver Strindberg gärna sina teser långt över gränsen till det absurda. Mot dessa emfatiska hållningar svarar i sin tur alla de teatrala roller han älskar att uppträda i: samhällets fiende, tjänstekvinnans son, kvinnohataren, den bohemiske artisten, det missförstådda vetenskapliga geniet, den föraktade dären, den ängerfulle botgöraren, och så vidare. Man får onekligen intrycket att Strindberg är inbegripen i någonting helt annat än en dialog med sin läsare. Med sitt privatliv och sin psykiska hälsa som insats tycks han använda språket som tillhygge i en ”fantastisk fäktning” av det slag Walter Benjamin uppmärksam-

made hos Baudelaire.<sup>7</sup> Han parerar vad han uppfattar som hot från sin sociala omgivning genom att själv utdela verbala hugg och stötar. Med hänsyn till det så framträdande dramatiska inslaget i hans skrivande skulle man också kunna säga att han *gestikulerar* med sina ord i lika hög grad som han söker förmedla ett budskap med dem.

Särskilt relevant förefaller termen ”gest” i det här sammanhanget om den definieras på det sätt Bertolt Brecht gör i sina teorier om den episka teatern.<sup>8</sup> Med begreppet ”Gestus” syftar den tyske dramatikern inte bara på gestik och mimik i vanlig bemärkelse utan också på andra typer av fysiska uttryck som konkretiserar en grundläggande social hållning eller attityd. Man kan hota en annan människa genom att höja och skaka näven, men samma ”Gestus” kan utföras genom en bestämd blick, ett speciellt tonfall eller en viss klädsel. Sålunda har musiken i den episka teatern ofta en ”gestisk” funktion. Även det verbala språket kan ha gestens karaktär, menar Brecht. Man kan till exempel tala ”akademiskt” genom att harkla sig, lägga rösten i ett djupare tonläge och använda många lärda ord. Detta innebär givetvis att talaren kan säga ett med sina ord och framkalla helt andra effekter med sina gester, och just motsättningar av det här slaget är vad Brecht gång på gång försöker gestalta i sin icke-aristoteliska teater.

Till Brechts resonemang om ”det gestiska språket” (”die gestische Sprache”) finns det en välkänd parallell inom modern språkvetenskap. Jag tänker på den teoribildning som brukar kallas ”pragmatik” och som går tillbaka på J.L. Austins berömda föreläsningar om ”How to do things with words”.<sup>9</sup> Vad Austin kunde konstatera var att vi använder språket inte bara i syfte att överföra meddelanden till varandra utan också i avsikt att tillsammans med andra utföra vissa handlingar. Betraktat som en ”speech act” kan ett yttrande mycket väl vara ett påstående om verkligheten, men det kan också vara en fråga, en order, ett löfte, ett

känslouttryck eller en mer rituell akt, varigenom vi frambringar en viss verklighet. Ibland kan det dessutom vara svårt att avgöra vilken handling som följer sig bakom orden. En fråga kan många gånger fungera som en order, liksom avsikten bakom ett simpelt påstående ofta kan vara att hota, varna, övertala eller förföra den som lyssnar. Yttrandets performativa eller "illokutionära kraft" beror i sista hand på kontexten, det vill säga på tonfallet, mimiken och gestiken hos den som talar, men också på en lång rad institutionella, sociala, kulturella och historiska faktorer som präglar den situation i vilken talare och lyssnare möter varandra.

Subjektiviteten i Strindbergs diktning måste sökas i denna pragmatiska kontext. Den kan inte lokaliseras till en fysisk person utanför den litterära texten men låter sig heller inte reduceras till textens rent lingvistiska form. Subjektiviteten ligger snarare i den verbala gest som laddar orden med performativ kraft och orienterar dem i en bestämd semantisk riktning. Hur läsaren i sista hand förstår författarens gest är, liksom vad gäller språkhandlingar överlag, inte bara en effekt av det lingvistiska uttrycket utan också beroende av kommunikationssituationen i dess helhet. Som Giorgio Agamben har påpekat i en essä om Foucault utgör författarens gest det som förblir outtalt i en expressiv handling och som läsaren i någon mening själv måste "agera ut" (Brecht skulle säga "citera") när han återupplivar och tar till sig texten.<sup>10</sup>

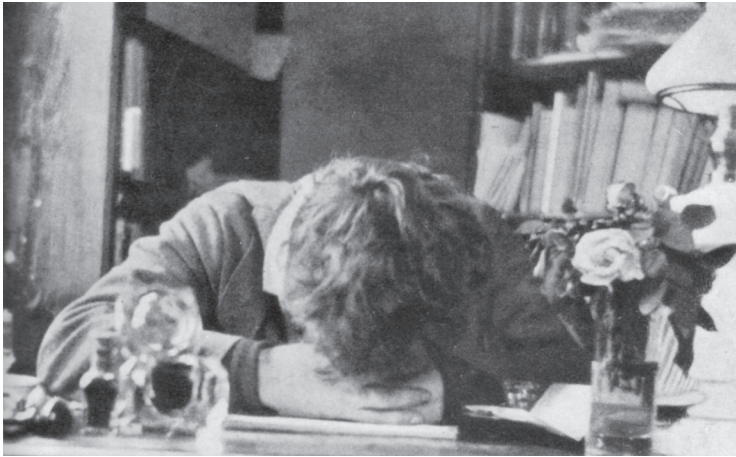
Självfallet är den verbala gestiken ingenting unikt för Strindbergs diktning; det finns språkhandlingar överallt både inom och utanför litteraturen. Vad som emellertid gör Strindberg till en särpräglad författare är dels att han i stor utsträckning använder sig av språkhandlingar som inte hör hemma i litteraturen, dels att han i högre grad än andra diktare i sin samtid lyfter fram den språkliga gesten på det semantiska eller tematiska innehållets bekostnad. Medan handlingen bakom orden i annan litteratur och i andra sorters diskurser ofta förblir dold

för läsaren, är det just språkets underliggande gester eller poser man hos Strindberg omedelbart registrerar.

Liksom i litteraturen generellt kan man i Strindbergs diktning iaktta språkhandlingar på flera olika nivåer. För det första skulle man kunna hävda att författaren utför en "speech act" genom att skriva en viss typ av bok. Denna språkhandling placerar vanligtvis texten i en bestämd genre som ofta antyds redan i bokens titel eller förord. Strindberg arbetade gärna med välbeprövade retoriska genrer som anklagelsen, smädelsen, försvarstalet, bekännelsen och bikten, men han uppfann också nya litterära former, som till exempel "själsmordet" och "vivisektionen", och i många av hans texter korsas två eller flera genrer med varandra. *En dåres försvarstal* hette mycket riktigt *Le plaidoyer d'un fou* i sitt franska original (1887–1888) men kallades *Die Beichte eines Thoren* i sin tyska översättning, och man kan faktiskt läsa romanen både som ett försvarstal och som en bikt eller bekännelse.

För det andra utför berättaren, diktjaget och dramatikern en språkhandling när han organiserar och tillrättalägger textens innehåll för läsaren. Berättarens perspektiv på det fiktiva händelseförloppet, diktjagets röst eller tonfall och dramatikers mer eller mindre utförliga scenanvisningar tvingar givetvis läsaren att uppleva textens handling på ett särskilt sätt. Den kommer i hans ögon att framstå som exempelvis tragisk, komisk, ironisk, satirisk, patetisk eller grotesk. Berättarens distanserade *point of view* på handlingen i *Röda rummet* har sålunda en tendens att förlöjliga romanens personager. Men det handlar här inte så mycket om genremässiga språkhandlingar som om stilistiska. Det är valet av ord, språkliga bilder och retoriska figurer som ger texten en speciell semantisk orientering.

För det tredje kan de fiktiva karaktärerna i en roman, en dikt eller ett skådespel utföra språkhandlingar av olika slag. Den övergripande verbala gesten i *Fröken Julie* har med



suggestion att göra. I stället för att reflektera över händelseförloppet på scenen skall åskådarna slaviskt underkasta sig ”författaren-magnetisörens” illusion, förklarar Strindberg själv i dramats berömda förord.<sup>11</sup> Men också i textens fiktiva handling försöker personerna suggerera eller förföra varandra med hjälp av ord: först lockar Julie sin uppåtsträvande betjänt att älska med henne, sedan hypnotiserar Jean den fallna överklasskvinnan att begå självmord. Eftersom det är fråga om ett skådespel har figurernas kroppsspråk minst lika stor betydelse för handlingens utveckling som deras repliker, men så förhåller det sig inte bara med Strindbergs texter för teatern. Som många forskare har konstaterat finns det en påtaglig dramatisk tendens även i hans prosa. Karaktärerna i *Röda rummet* kommunicerar med varandra lika mycket genom sina yviga gester och sina farliga blickar som genom sina ord, och i *Svarta fanor* förefaller diktarens misstro mot det verbala språket i det närmaste total. Precis som i kammerspelen uttrycker sig de spöklika gestalterna här främst genom sina stumma åtbörder.

Vart och ett av dessa performativa skikt skulle förtjäna en omfattande analys, men man borde även undersöka hur de mer i detalj

förhåller sig till varandra. Ett av de mest intressanta dragen i Strindbergs diktning är att författarens språkhandlingar inte bara sätter sin prägel på texternas form utan också återspeglas i deras innehåll. Vad författaren gör tycks in någon mening smitta av sig på det han säger.

Praktiskt taget alla de retoriska genrer Strindberg laborerar med kretsar kring någon form av språklig tvist, och för den språkliga tråtan finns det en grundmodell som har spelat en central roll i västerländsk litteratur alltifrån Sofokles till moderna författare som Kafka och Brecht, nämligen rättegången. Redan titlar som *En dåres försvarstal*, *Vid högre rätt* eller *Brott och brott* antyder att den juridiska processen är ett vanligt mönster också för Strindbergs litterära skapande. Såväl diktaren själv som hans många alter egon har för vana att uppträda i anklagarens eller det oskyldiga offret roll när de inför läsarna som en sorts jury kräver att få rätt gentemot sina många fiender. Lika ofta agerar Strindberg den ädle försvarsadvokaten, som vill tala på hela mänsklighetens vägnar eller bara rentvå sig själv från omgivningens falska anklagelser. I bägge fallen finner han det naturligt att hänvisa till utomstående vittnen eller till en högre domare. Särskilt mot slutet

av sin levnad kunde Strindberg även identifiera sig med förbrytaren, delinkventen, den utpekade skyldige som måste underkasta sig sitt hårda men rättvisa straff.

Denna yttre ram för Strindbergs ”orena” skrivande kastar ett förklarande ljus över en del återkommande motiv i hans diktning. Hit hör förstås ”hjärnornas kamp”, som inte sällan är en strid med ord och lätt utvecklas till en juridisk dispyt, men också vad Per Elov Enquist i en uppslagsrik läsning av *Fröken Julie* har kallat ”sökandet efter det felaktiga brottet”.<sup>12</sup> Påfallande ofta gestaltar Strindberg ett bagatellartat brott kring vilket det knyter sig så starka skuldkänslor hos hans hjältar eller hjälntinnor att läsaren måste misstänka existensen av ett betydligt större brott, och själva uppnystandet av det felaktiga brottet brukar dessutom ha till syfte att dölja den sanna förbrytelsen. Vari består egentligen brottet i *Fröken Julie*? frågar Enquist. Att Julie fördömer och bestraffar sig själv kan det knappast råda tvivel om, men står straffet (hennes självmord), verkligen i proportion till brottet (hennes tillfälliga snedsprång med Jean)? Likadant undrar Enquist över huvudpersonens djupa samvetsqual i *Tjänstekvinnans son*. Kan Johans lidelsefulla kamp för upprättelse verkligen motiveras av hans bagatellartade förseelser i barndomen?

Mot Enquists resonemang kan man invända att det bakom samvetsförebåelserna kanske inte finns något brott överhuvudtaget. Detta är en tankegång som Johan själv är inne på när han i första delen av *Tjänstekvinnans son* berättar om hur han som barn flera gånger blev oskyldigt bestraffad för småsaker, bland annat för den påstådda stölden av några muttrar från en kärra. ”Livet var en straffanstalt för brott begångna innan man var född, och därför gick barnet med permanent ont samvete”, spekulerar han likaså när han tänker tillbaka på sina hemiska upplevelser under skoltiden.<sup>13</sup> Kanske var det så att hans lärare och föräldrar behövde föreställningen om ett brott för att kunna förhöra honom, bryta ned honom och ”dressera”

honom till en lydlig medborgare. Sannolikt är det samma paradoxala logik som ligger till grund för Strindbergs egen jakt på sanningen. Det viktiga för honom tycks vara själva tvisten om vad som är sant eller falskt, rätt eller fel, och för att initiera denna juridiska eller kvasi-juridiska dispyt krävs en överträdelse av något slag. Liksom det i en kriminalroman måste finnas ett mord för att detektivarbetet (och därmed intrigen) skall sättas igång, måste det i Strindbergs verk finnas en lögn, ett bedrägeri eller en akt av otrohet för att sanningen och rättvisan skall kunna triumfera.

## Den höga synpunkten

Oavsett på vilken nivå de uppträder i hans verk är Strindbergs språkhandlingar dock i regel underordnade en mer övergripande gest. Strindberg producerar inte bara kvasijuridiska anklagelser, försvarstal, vittnesbörd och bekännelser; han skriver också *litteratur*, och den litterära utsagan är givetvis också den en språkhandling som bygger på vissa förutsättningar.<sup>14</sup>

Vad kännetecknar den litterära gestalten? Säkerligen har den förändrat karaktär många gånger under historiens lopp. Att skriva litteratur på Sofokles eller Shakespeares tid var förmodligen inte detsamma som att dikta på Strindbergs tid. Men som Per Stounbjerg påpekar har det alltifrån romantiken varit en utbredd åsikt att litteraturen utgör en särskild sorts språk, ett språk som skiljer sig från det vardagliga och i viss utsträckning styrs av sina egna lagar. Praktiskt taget alla moderna definitioner av begreppet ”litteratur” understryker den litterära textens autonoma karaktär, och får man tro sådana sinsemellan olikartade teoretiska skolor som den ryska formalismen, nykritiken, strukturalismen och dekonstruktionen kännetecknas denna autonomi framförallt av att texten saknar direkt referens till verkligheten. Ett litterärt yttrande är inget påstående i vanlig bemärkelse. Det kan inte vara

sant eller falskt. När man skriver eller läser litteratur distanserar man sig från sin normala verklighetsupplevelse för att träda in i en delvis annorlunda värld.

I Strindbergs författarskap gestaltas detta estetiska synsätt ofta som en i bokstavlig mening högre synvinkel på livets tumult. Fågelperspektivet är ett viktigt och betydelsemättat motiv redan i *Röda rummet* (1879). När vi för första gången möter Arvid Falk står han som bekant i trädgården uppe på Mosebacke och betraktar storstadens vimmel. Inte olikt en rovfågel har han därifrån god överblick över den värld som har blivit honom förhatlig och i vilken han letar efter lämpliga offer att slå ned på. Men han befinner sig samtidigt på betryggande avstånd från samhällets virrvarr av lögner och intriger. Längre fram i romanen är det också distansen i fågelperspektivet som särskilt betonas. Konstens falska idealism utses för skoningslös kritik av den demoniske teatermannen Falander, och i det centrala kapitlet ”Nihilism” blir Falk rekommenderad att anlägga ”ett lugnt och stilla världsförakt” av sin cyniske journalistkollega Struve.<sup>15</sup> Det dröjer inte länge förrän Falk själv når fram till en sådan ståndpunkt:

Han lyckades märkvärdigt väl i att inarbeta sig i ett tillstånd av indifferentism, han övade sig i att söka vackra motiv för fiendens handlingar, och han gav sig efter hand själv orätt, kände sig försonligt stämd mot världsordningen, kom slutligen upp till den höga synpunkten och fann att det i själva verket var ganska betydelselöst om det hela överhuvud var svart eller vitt; och, om det var svart, så fanns ju ingen säkerhet för att icke det skulle så vara, och då anstod det icke honom att önska det annorlunda. Han fann detta själstillstånd behagligt, ty det medförde en känsla av lugn, som han icke erfarit på de många år, han gått i oro för mänskligheten.<sup>16</sup>

Erland Lagerroth har påpekat att Strindberg i *Tjänstekvinnans son* flera gånger framhåller få-

gelperspektivets betydelse för kompositionen av *Röda rummet*.<sup>17</sup> ”Hemligheten i den verkan boken gjorde låg däri att författaren anlagt den stora synpunkten på livets småsaker”, konstaterar Johan bland annat i självbiografins kapitel om sitt stora genombrott.<sup>18</sup> Sven-Gustaf Edqvist har uppmärksammat likartade fågelperspektiv i andra texter av Strindberg, till exempel i *Mäster Olof*, *Det nya riket*, *Svenska folket*, *Lycko-Pers resa* och *Svenska öden och äventyr*, och Bo Bennich-Björkman publicerade 1962 en längre studie i ämnet med titeln ”Fåglar och författarroller hos Strindberg”.<sup>19</sup> Tilläggas bör att diktkonsten traditionellt, alltifrån grekernas Parnassos till Baudelaires ”L’Albatros” och Erik Lindegrens ”Ikaros”, har förknippats med en upphöjd position.

Som Bennich-Björkman demonstrerar finns det dock en viss ambivalens i Strindbergs behandling av motivet. Falksymboliken, som även förekommer i skådespelet *Herr Bengts hustru* (1882) och i Giftas-novellen ”Odlad frukt”, är genomgående positivt värdeladdad. Bilden av den stolta rovfågeln svarar ganska väl mot Strindbergs föreställningar av den skarpögde och ständigt kampberedde diktaren. Men elevationen kan inte sällan te sig som en flykt undan verkligheten, och när diktaren eller hans persona så att säga blir hängande i luften, utan kontakt med människans jordiska existens, blir den föremål för hård kritik. Så sker exempelvis i novellen ”Över molnen” i samlingen *Utopier i verkligheten* (1885), där de bägge sjukdomsplågade författarna Aristide och Henri ser tillbaka på sina litterära strider under en gemensam vistelse på ett fjällhotell. I *Svarta fanor* (1907) ställs konflikten mellan dessa två synsätt på sin spets, resonerar Bennich-Björkman.<sup>20</sup> Å ena sidan beskrivs de stora andarnas gemenskap i klostret på Siklaön som en tillvaro höjd över all världslig fåfånga, å andra sidan hånas den litterära vampyren Zachris just för att han föredrar ett liv i konstens värld framför varje kontakt med samhällets realiteter. Och när Jenny mot slutet av romanen anklagar sin

man för bristande verklighetssinne drabbar hennes hårda dom även hans mer hederliga yrkesbröder:

Vet du, jag undrar ibland om era böcker äro till nytta eller skada. Ni poeter stå ju utom liv och samhälle, ni äro som fåglar levande i luften, och skådande ner på värld och människor. Kan ni se rätt på tingen? Kan era luftiga läror ha någon tillämpning på det tunga jordelivet? Ert arbete är ju lek och ert liv en fest? Ni föraktar borgare och borgerligt liv; ni kallar de pliktrogne och laglydige för servila lymlar, de tålige för fege, de lidande för hycklare! – Jag förbannar den stund jag råkade in i er Zigenarvärld med dess brottslingsmoral, och jag prisar gud som öppnat mina ögon, återgivit mig hoppet och tron på ett bättre...<sup>21</sup>

Bakom dessa ord anar man ett dåligt samvete hos den åldrade och botfärdige Strindberg själv. Liknande känslor kunde emellertid plåga honom långt tidigare i författarskapet. I ett berömt brev till Axel Lundegård, skrivet efter genrepet av *Fadren* i Köpenhamn 1887, heter det sålunda:

Det förefaller mig som om jag går i sömnen; som om dikt och lif blandats. Jag vet inte om *Fadren* är en dikt eller om mitt lif varit det; men det tyckes mig som om detta i ett gifvet snart stundande ögonblick skulle komma att gå upp för mig, och då ramlar jag ihop antingen i vansinne med samvetsqual eller i själfmord. Genom mycken diktning har mitt lif blifvit ett skugglif; jag tycker mig icke längre gå på jorden utan sväfva utan tyngd i en atmosfär icke af luft utan af mörker. Fallr ljus in i detta mörker så dimper jag ned krossad! Eget är att i en ofta återkommande nattlig dröm jag känner mig flygande, utan tyngd, finner det helt naturligt, liksom också alla begrepp om rätt, orätt, sant, osant hos mig äro upplösta, och att allt som sker, huru ovanligt det än är, synes mig som det ska vara.<sup>22</sup>

För det första konstaterar Strindberg här att han har fått svårt att skilja mellan dikt och

verklighet. Håller han själv på att bli galen liksom huvudpersonen i *Fadren*? För det andra liknar han sitt skrivande vid en ikarisk flykt, högt ovanför jorden, i en dunkel rymd som upphäver motsättningen mellan sanning och lögn. Sist men inte minst uttrycker han dock en rädsla för att – precis som Ikaros – träffas av solens eller sanningens obarmhärtiga strålar och handlöst falla till marken.

I själva verket förmår Strindbergs fiktiva karaktärer sällan bevara sitt upphöjda perspektiv på tillvaron. Arvid Falk tvingas ganska snart stiga ned från sin utkiksplats på Mosebacke och konfronteras med det småaktiga livet på krogar och tidningsredaktioner. Samma nedåtriktade rörelse är en grundläggande symbolisk struktur (en grundläggande ”gest”, skulle man kanske kunna säga) i många andra verk av Strindberg. Fröken Julie stiger som bekant ned i herrgårdens kök för att möta sitt öde i förförelsens destruktiva virvlar; Indras dotter lämnar sin himmelske faders boning för att besöka jordens jämmerdal och lyssna till människornas ondskefulla käbbel; själv ger sig diktaren eller hans alter ego ut på en lång helvetesvandring i sådana böcker som *Inferno*, *Legender* och *Till Damaskus*.

Allra tydligast framträder den här symboliken i Strindbergs sista skådespel, *Stora landsvägen* från 1909, ett lyriskt stationsdrama som påminner en hel del om *Till Damaskus*-trilogin (1889–1901) och *Ett drömspel* (1902). Liksom i de tidigare verken försöker Strindberg här sammanfatta sitt eget liv i en serie betydelsemättade scener. Det hela startar med att Jägarn, som har omisskännliga likheter med författaren själv, vandrar omkring någonstans i Alperna och får syn på en högst allegorisk vägskylt, vars ena arm pekar uppåt och andra arm visar nedåt. Trots att Jägarn, liksom Den Okände i *Till Damaskus III*, längtar till ensamheten och isoleringen på bergets topp dras han obevekligen nedåt. Han lockas helt enkelt av det ”förlovade landet” eller ”önskningsarnas land” som ligger nere i dalen. Han inser emel-

lertid också att detta är människornas infernalska värld, där man hela tiden riskerar att bli förförd, lurad och indragen i språkliga eller juridiska tvister. Betagen i en vacker mjölnardotter märker han mycket riktigt hur han genast hamnar i en tilltrasslad intrig:

Nu är jag nere! bunden, snärjd,  
I rättgångens kvarnverk dragen in,  
Med känslotrassels nät på smäckra vingar,  
Lierad med en obekant och intresserad  
I en historia som icke rör mig!<sup>23</sup>

Att leva på jorden, tillsammans med andra människor, är för Jägarn inte bara att ständigt bli rov för sitt irrationella känsloliv utan också att ständigt tvista om vem som har rätt och vem som har fel.

Sammanfattningsvis skulle man alltså kunna påstå att det finns en övergripande motsättning i Strindbergs diktning mellan å ena sidan den litterära gesten och å andra sidan den språkliga tvisten. I egenskap av författare kunde Strindberg fantisera fritt utan att bekymra sig om skillnaden mellan sanning och lögn. Han kunde hålla sig svävande i ett mer eller mindre autonomt poetiskt universum högt ovanför den banala vardagen. Men i motsats till många samtida svenska och utländska diktare nöjde han sig inte med detta. Gång på gång steg han ned från Parnassen för att utkämpa hårda verbala strider med sina personliga fiender. Strindberg kunde uppenbarligen inte låta bli att använda litteraturen för helt andra ändamål än den alltsedan romantikens idealism hade haft. "[J]ag skrifver inte för att få heta poet – utan jag skrifver för att slåss!", som han uttrycker det i ett brev till Ossian Ekbohrn strax före utgivningen av *Röda rummet*.<sup>24</sup>

Om Per Olov Enquist har rätt i att det finns en grundläggande förbrytelse i Strindbergs diktning, så kanske brottet består just i detta systematiska överskridande av litteraturens gränser. Det råder i varje fall ingen tvekan om

att samtidens litterära offentlighet i Sverige uppfattade sammanblandningen av olika typer av språkhandlingar som en svår försyndelse. För att bara citera en kritikers röst i den högljudda kören, kan man hänvisa till vad Fredrik Böök skrev i samband med författarens sextioårsdag 1909. Strindberg har visserligen åstadkommit ett och annat genialt verk, medger Böök, men hans diktning har "aldrig fått den upphöjdhet och sublimes storhet som äro beskärda åt de högsta lifyttringarna".<sup>25</sup> Märk väl metaforiken. I motsats till Verner von Heidenstam, som av Böök vid samma tid utnämndes till Sveriges rättmätige nationalskald, förstod aldrig Strindberg att diktaren borde avskärma sig från den smutsiga verkligheten och slå sig till ro med ensamheten på sin alptopp.

Idag känns det frestande att vända på perspektivet. Man skulle utan överdrift kunna påstå att Strindbergs gränsöverskridande och pragmatiska syn på litteraturen pekar fram inte bara mot modernismens radikala experiment med språket och postmodernismens subversiva lekar med metafiction utan också mot vår egen tids kontroversiella försök med litterär dokumentarism. Det går en tämligen rät linje från Strindbergs självbiografiska verk till Lars Noréns *En dramatikers dagbok* och Karl Ove Knausgård's *Min kamp*. Huruvida Strindberg var "stor" som författare kan diskuteras. Klart står att hans "orena" skrivande fortfarande förmår utmana och engagera många läsare i Sverige såväl som i utlandet – till skillnad från den diktning i hans samtid som bara ville vara "litteratur".

## Noter

- 1 Per Stounbjerg, *Uro og urenhed. Studier i Strindbergs selvbiografiske prosa*, Århus: Aarhus Universitetsforlag, 2005, s. 15.
- 2 Ulf Olsson, *Jag blir galen. Strindberg, vansinnet och vetenskapen*, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2002, s. 87.
- 3 Ibid., s. 75.
- 4 Stounbjerg, s. 420.
- 5 Olsson, s. 29.
- 6 Ungefär samma synsätt ligger till grund för Olssons allegoriska läsningar av Strindberg i en tidigare bok med titeln *Levande död. Studier i Strindbergs prosa* (Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1996).
- 7 Walter Benjamin, "Über einige Motive bei Baudelaire", i förf:s *Gesammelte Schriften*, I:2, red. Rolf Tiedemann & Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974, 1991, s. 616.
- 8 Se Rikard Schönström, *En försmak av framtiden. Bertolt Brecht och det konkreta*, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2003, s. 54ff.
- 9 Austins föreläsningar hölls vid Harvard University i USA 1955 och publicerades 1962 i en bok med samma titel.
- 10 Giorgio Agamben, "The Author as Gesture", i förf:s *Profanations*, övers. Jeff Fort, New York: Zone Books, 2007, s. 66f.
- 11 August Strindberg, *Fröken Julie*, i förf:s *Samlade verk*, 27, red. Gunnar Ollén, Stockholm: Norstedts, 1984, s. 109.
- 12 Per Olov Enquist, "Målet mot Fröken Julie", i förf:s *Kartritarna*, Stockholm: Norstedts, 1992, s. 80ff.
- 13 August Strindberg, *Tjänstekvinnans son. En själs utvecklingshistoria I–II*, i *Samlade verk*, 20, red. Hans Lindström, Stockholm: Norstedts, 1989, s. 33.
- 14 Austin ville som bekant utesluta litteraturen ur sin teori med hänvisning till att språket i ett litterärt verk är sekundärt eller "parasitärt" i förhållande till normalt språkbruk (se J.L. Austin, *How to Do Things with Words*, Oxford: Oxford University Press, 1962, 1975, s. 22). Senare har i synnerhet Jacques Derrida (i *Marges de la philosophie*, 1972, och *Limited Inc*, 1988) och Shoshana Felman (i *Le Scandale du corps parlant. Don Juan avec Austin, ou la Séduction en deux langues*, 1980) demonstrerat att distinktionen mellan litteratur och andra sorters diskurser i det här avseendet är mycket svår att upprätthålla. I själva verket kan vilken språkhandling som helst "parasitera" på andra och alltså förvandlas till "litteratur". För en utmärkt sammanfattning av denna snåriga debatt, se J. Hillis Miller, *Speech Acts in Literature*, Stanford, California: Stanford University Press, 2001.
- 15 August Strindberg, *Röda rummet. Skildringar ur artist- och författarelivet*, i *Samlade verk*, 6, red. Carl Reinhold Smedmark, Stockholm: Norstedts, 1981, s. 182.
- 16 Ibid., s. 185.
- 17 Erland Lagerroth, *Svensk berättarkonst. Röda rummet, Karolinerna, Onda sagor och Sibyllan*, Lund: Gleerup, 1968, s. 27.
- 18 August Strindberg, *Tjänstekvinnans son III–IV*, i *Samlade verk*, 21, red. Hans Lindström, Stockholm: Norstedts, 1996, s. 128.
- 19 Sven-Gustaf Edqvist, *Samhällets fiende. En Strindbergsstudie*, Stockholm: Tidens förlag, 1961, passim. Bo Bennich-Björkman, "Fåglar och författarroller hos Strindberg", *Samlaren* 1962, s. 5–66.
- 20 Bennich-Björkman, s. 6f.
- 21 August Strindberg, *Svarta fanor. Sedeskildringar från sekelskiftet*, i *Samlade verk*, 57, red. Rune Helleday, Stockholm: Norstedts, 1995, s. 186.
- 22 August Strindberg, brev till Axel Lundegård 12.11.1887, *August Strindbergs brev*, 6, red. Torsten Eklund, Stockholm: Bonniers, 1958, s. 298.
- 23 August Strindberg, *Stora landsvägen*, i *Samlade verk*, 62, red. Gunnar Ollén, Stockholm: Norstedts, 1992, s. 135.
- 24 August Strindberg, brev till Ossian Ekbohrn 26.7.1879, *August Strindbergs brev*, 2, red. Torsten Eklund, Stockholm: Bonniers, 1950, s. 72.
- 25 Fredrik Böök, *Svenska Dagbladet*, 22.1.1909.



## Summary

### *Strindberg and the Literary Gesture*

During his lifetime August Strindberg was regularly criticised for his highly idiosyncratic writing. What contemporary critics disliked were not only Strindberg's transgressions of traditional literary genres but also his tendency to blur the distinction between fiction and reality or, more specifically, between the private and the public. In recent years this "impure" writing has been studied by, among others, Per Stounbjerg and Ulf Olsson. From different theoretical angles both Stounbjerg and Olsson have argued that Strindberg's works could not be reconciled with the general view of literary representation in Sweden at the turn of the century and therefore seemed "unreadable". Leaning partly on their research, this article aims at introducing a new approach to the subjectivity in Strindberg's writing. Combining Bertolt Brecht's ideas of the dramatic gesture ("Gestus") with J.L. Austin's theory of speech acts, it presents the outlines of a study in which Strindberg's texts are regarded as performances rather than representations. It also tries to demonstrate that the conflict between what could be called "the verbal dispute" and "the literary gesture" in Strindberg's writing is of central importance to such a study.

#### Keywords:

August Strindberg, subjectivity, genre, gesture, speech act, performativity



# DEN BEFOLKADE ENSAMHETEN

Författarrollen i Strindbergs *Ensam* och de intertextuella banden till Baudelaires flanörpoet

av Göran Wennborg

När August Strindberg tillfrågades av Karl Otto Bonnier om det gick bra att Arthur Sjögren illustrerade hans nya bok *Ensam* (1903) svarade Strindberg: ”Jag önskar Artur [sic] Sjögren, emedan han är inne i mina tankegångar, något, och emedan han har fantasi. *Men*, han får icke dra in min person, mitt porträtt, utan alla andras. Och må briljera i versernas utstyrel.”<sup>1</sup> Sedermera blev det just Sjögren som illustrerade den första utgåvan av *Ensam*, och på berättelsens sista sida återfinns vi ett porträtt av den namnlöse författaren böjd över sitt skrivbord – sedd bakifrån.

Efter en längre tids vistelse på landsbygden återvänder denne namnlöse författare till Stockholm. Inledningsvis återupptar han kontakten med sina forna vänner, men får inte ut något av umgänget och väljer att isolera sig. Samtidigt befolkar han sin ensamhet med stadens intryck och olika människoöden för att sedan omsätta det upplevda till dikt. Det blir ett för berättelsen kännetecknande motiv. Men medan Sjögren följde instruktionerna och lät bli att dra in Strindbergs person i berättelsen så kan detta inte alltid sägas vara fallet med den efterkommande Strindbergforskningen. Tvärtom har det, med några undantag, blivit en vanlig utgångspunkt för forskningen kring

*Ensam* att sätta likhetstecken mellan textvärld och Strindbergs liv. Till exempel har berättelsen uppfattats som ett direkt led i Strindbergs läkandeprocess efter skilsmässan från Harriet Bosse, ett sätt att – för att låna Martin Lamms ord – ”inventera de resurser han ägde att kunna uthärda ensamhetens tyngd”.<sup>2</sup> Ett annat exempel är Eric O. Johannesson som – i synen på *Ensam* som den sista berättelsen i Strindbergs led av självbiografiska verk – benämner *Ensam* som ”a perfect self-portrait”.<sup>3</sup>

Visserligen finns det i fallet *Ensam* starka kopplingar mellan verk och liv. Det framgår inte minst av Strindbergs korrespondens och av anteckningar i *Ockulta Dagboken*. Men ett dylikt biografiskt perspektiv kan även vara reducerande till sin karaktär. ”[M]an behöver knappast söka några litterära förebilder till ett verk, som i så hög grad bär sin skapares prägel”,<sup>4</sup> skriver Lamm och syftar på *Ensam*. Med detta i beaktande kan man fråga sig om inte delar av forskningen kring *Ensam* förbiser något. Följaktligen ämnar jag i den föreliggande artikeln göra en avvikelse från det biografiska stråket och istället exponera *Ensam* mot delar av Charles Baudelaires författarskap. Med staden, dess teatrala uttryck och folkmassor som främsta hållpunkter vill jag peka på hur avsnitt

ur Baudelaires verk, där vi får följa dennes flannörgestalt, utgör viktiga intertexter till *Ensam* vad gäller den häri beskrivna författarrollen, det vill säga den litterära skapandeprocess som det innebär att omsätta upplevelsen av staden och dess uttryck till dikt. Genom att på så vis ställa *Ensam* i ljuset av detta litterära arv hoppas jag kunna ge en ny och förhoppningsvis djupare förståelse för berättelsen.

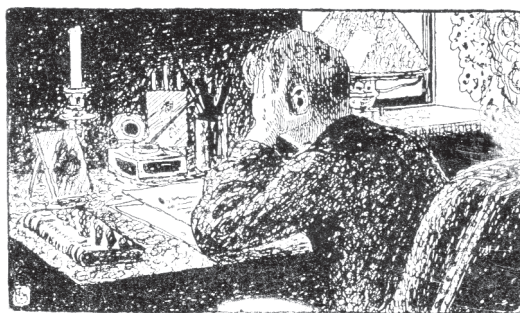
## Strindberg och Baudelaire

Innan jag går in på undersökningen vill jag emellertid inleda med att kortfattat behandla en i sammanhanget påkallad fråga. Kände Strindberg till Baudelaire? Det förefaller sannolikt att han som boende och verksam författare i Paris under delar av 1890-talet borde ha kommit i kontakt med Baudelaires författarskap. Dock finns det enbart få och tämligen svävande brottstycken som pekar på detta. Exempelvis finner man ett Baudelairecitat i ett brev, daterat den 17 januari 1895, från Strindberg till hustrun Frida Uhl: "La 'chaleur du sein maternel' comme dit Baudelaire (je crois) est bonne, mais ce n'est pas assez."<sup>5</sup> ('Den moderliga kärleken som (jag tror) Baudelaire kallar det är bra för mig, men det är inte tillräckligt'.<sup>6</sup>) Att citatet åtföljs av förbehållet "je

crois" indikerar att Strindbergs kännedom om Baudelaire var ytlig. En mer implicit hänvisning till Baudelaire finner vi i Strindbergs brev till Torsten Hedlund, daterat den 23 augusti 1896, i vilket han kallar *Inferno* för ett "poem på prosa"<sup>7</sup> – en referens som med största sannolikhet syftar på den stil som Baudelaire skapade med *Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose* (1869). I Strindbergs skrifter finner vi Baudelaire omnämnd, dock mycket kortfattat, i *En blå bok II*.<sup>8</sup> Samtidigt framgår det av Hans Lindströms mycket gedigna arbete angående Strindbergs läsning och bokinnehav att Strindberg varken ägde eller någonsin lånade något av Baudelaires verk.<sup>9</sup>

Frågan tycks ha gett upphov till meningskiljaktigheter inom forskarvärlden. Beträffande Strindbergs intryck av Baudelaires prosapoem i skrivandet av prosastycket "Barbaren i Paris" konstaterar Arne Melberg att

Teckensamlaren Strindberg, som var välbeläst i den samtida franska litteraturen, kan ha tagit litterära intryck av Balzac och Zola, som ju massivt skapade de tecken som blev det litterära Paris. Liksom av Baudelaire, som 1862 [sic] gav ut *Le Spleen de Paris*, där han lanserar termen *poème en prose* för det skrivsätt som därefter kom att förknippas med just moderitetens Paris.<sup>10</sup>



Och medan Lamm konstaterar att "[f]ör den franska symbolismen stod han [Strindberg] icke alls så främmande som han utåt låtsades göra: Baudelaire och Villiers de l'Isle-Adam hade han läst med beundran"<sup>11</sup> så hävdar Ulf Olsson, med stöd av Lindströms forskning, att "någon stor Baudelaire-läsare var knappast Strindberg".<sup>12</sup> Vidare framgår det av Christina Sjöblads avhandling *Baudelaires väg till Sverige* att Strindberg medverkade i olika tidskrifter om i vilka Baudelaire presenterades, men frågan i vilken utsträckning Strindberg var bekant med Baudelaire och dennes verk faller utanför avhandlingens rammar.<sup>13</sup>

Strindbergs kännedom om Baudelaire utgör med andra ord föremålet för en omtvistad fråga och jag ämnar inte gå djupare in på denna. Istället nöjer jag mig här med att, mot bakgrund av det anförda resonemanget, utgå från att det rör sig om en tämligen begränsad kännedom. Som en följd av detta är det svårt att tala om Baudelaires författarskap som en direkt litterär influens för *Ensam*. Följaktligen är det mer intressant och motiverat att tillämpa en intertextuell metod och söka efter textuella relationer mellan *Ensam* och Baudelaires författarskap. I samband med detta vill jag särskilt lyfta fram följande citat från Michail Bachtin:

Konstnären mottar inte något ord, som är språkligt obefläckat. Ordet är redan befruktat av de vardagliga och poetiska kontexter, i vilka han mötte det. [...] Det är därför som poetens verk liksom varje konstnärs, inte kan åstadkomma något annat än förskjutningar, förändringar av tonfall, förnimbara av honom eller av hans läsare mot bakgrunden av forna klanger.<sup>14</sup>

Med detta perspektiv i åtanke hoppas jag kunna visa, genom att undersöka de intertextuella kopplingarna mellan *Ensam* och delar av Baudelaires verk, hur dennes forna klanger genljuder vid läsningen av *Ensam*, och att man därmed kan placera *Ensam* i den litterära kontext som dessa klanger slår an.

## Baudelaires flanörpoet

Despite Balzac's early classification of the artist-flâneur, Baudelaire's recasting set the archetype of the flâneur as modern artist and the artist of modernity.<sup>15</sup>

Flanören gör sin entré i historien och i litteraturen samtidigt som kapitalismen. Visserligen kan han spåras tillbaka till antikens städer och till upplysningstiden, men fenomenets utgångspunkt brukar både tidsligt och rumsligt anses vara 1830-talets Paris.<sup>16</sup> Vi finner honom på boulevarderna och i arkaderna, iakttagande Paris folkliv. Men som citatet ovan indikerar utvecklar Baudelaire flanörgestalten; för denne flanör förblir inte stadens moderna yttringar något att likgiltigt iakttas på distans, för honom innebär de ett krossande av hans världsbild – "Le vieux Paris n'est plus".<sup>17</sup> Således är det en mera djupsinnig och komplex flanör som vi möter i Baudelaires verk, där själva flanerandet står i bakgrunden till det existentiella begrundandet.<sup>18</sup> Med hjälp av dikten förhåller sig flanören till det nya Paris och det är på så sätt som Baudelaire introducerar moderniteten i litteraturen, men också en av litteraturens moderna flanörgestalter som i viss mån har kommit att fungera som förebild för hans efterföljare.

Förvisso är Baudelaires flanör mycket mångtydig. Han visar prov på många olika sidor och inte minst en erotisk sådan. Men som citatet ovan betonar är han först och främst en artist, i en snävare mening poet. Och det är själva författarrollen som denne "flanörpoet" (jag kommer att kalla honom så fortsättningsvis) uppvisar som jag intresserar mig för. Hans viktigaste drag står att utläsa i avsnittet "Tableaux Parisiens" i Baudelaires magnum opus *Les Fleurs du Mal* (andra upplagan från 1861), essän *Le peintre de la vie moderne* (1863) samt samlingen med prosapoem *Le Spleen de Paris*. *Petits poèmes en prose* (1869) som Baudelaire själv betraktade som ett slags komplement till "Tableaux Parisiens", och med vilka han ville

skapa en ny genre i vilken han, för att låna Reidar Eknens ord, ville "fånga det moderna storstadslivets brokighet och inverkan på själen".<sup>19</sup> Det är med stöd av dessa verk som jag vill lyfta fram de intertextuella kopplingarna mellan författarrollen i *Ensam* och Baudelaires flanörpoet. Analysen tar sin början på stadens gator.

## Att dikta från gatunivå

För Baudelaires flanörpoet och dennes poesi utgör det urbaniserade och av stadsarkitekten Georges-Eugène Haussmann – denne "artiste démolisseur"<sup>20</sup> – upprivna och förändrade Paris den naturliga utgångspunkten. Som diktare stiger flanörpoeten ned från det romantiska geniets elfenbenstorn och ut på stadens gator, något som illustreras väl i prosapoemet "Perte d'auréole". På väg över boulevarden tappar poeten sin helgongloria i gatsmutsen, men på grund av den häftiga trafiken vågar han inte stanna för att ta upp den. Istället för upphöjdheter föredrar han anonymitet och konstaterar: "Je puis maintenant me promener incognito, faire des actions basses, et me livrer à la crapule, comme les simples mortels."<sup>21</sup> ("Nu kan jag ta mig en promenad inkognito, bära mig simpelt åt och hänge mig åt frosseri och dryckenskap som vanliga dödliga."<sup>22</sup>) Det nya Paris frambringar alltså en ny typ av poet vars diktning sker från gatunivå. Bandet mellan dikt och stad är således intimt och det visar bland annat följande versrader ur dikten "Le soleil" prov på.

Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,  
Flairant dans tous les coins les hasards de la  
rime,  
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,  
Heurtant parfois des vers depuis longtemps  
rêvés.<sup>23</sup>

och jag i ensamhet en skugglik fäktkonst  
övar,  
jagande rim på slump i gränder där jag  
strövar;

jag snavar över ord och stenar, törnar mot  
sen länge drömda verser stundom med min  
fot.<sup>24</sup>

Vi ser att det är på boulevarderna och i gränderna som flanörpoeten anonymt och slumpmässigt samlar sina intryck likt tecken för att sedermera omvandla dessa förnimmelser till lyrisk diktning. Men vad dessa rader även antyder är flanörpoetens kamp med tillvaron. Med sina föränderliga intryck, eller chocker som Walter Benjamin kallar dem, blir staden något svårgripbart.<sup>25</sup> Flanörpoeten måste försvara sig och han gör det med pennan. Dikten blir en del av hans fäktningsslag ("fantasque escrime") för att förstå tillvaron och dechiffrera stadens tecken.

Det intima bandet mellan stad och dikt återfinns vi i *Ensam*. Det är i det Stockholm som den anonyme författaren återvänder till som berättelsen tar sin början. Vi får följa med författaren på promenader under vilka han fyller sin ensamhet med intrycken av staden och dess människor – intryck som han sedermera omvandlar till litteratur. Ett exempel på detta förhållningssätt till förnimmelserna av staden, liknande det från "Le soleil", finner vi i följande rader.

Det ligger till exempel alltid papperslappar  
på gatan; men det är icke alla papperslappar  
som fästa min uppmärksamhet. Men gör nå-  
gon det, då tar jag den i betraktande; och står  
det något skrivet eller tryckt på den, som kan  
ha rapport med det jag mest tänker på, så be-  
traktar jag det som ett uttryck av min innersta  
ofödda tanke, och däri har jag ju rätt; ty före-  
fanns icke denna tankens brygga mellan mitt  
inre och detta utvärtets ting, skulle aldrig en  
övergång kunna ske. (s. 19)<sup>26</sup>

Även här ser vi, liksom vad gäller utdraget från "Le soleil", att det är på gatan som skrivprocessen tar sin början. Via "tankens brygga" absorberar de båda flanörerna det slumpmässiga mötet intryck som sedan väcker till liv den "ofödda tanken" eller "sen länge drömda

verser”. Staden fungerar med andra ord som en utlösare för flanörernas skrivande.

Av citatet kan vi även ana en mottaglighet för stadens intryck som är till synes fri från fåktningskamp. Men att författaren i *Ensam* upplever liknande besvär som Baudelaires flanörpoet vad gäller förnimmelsen av staden får vi veta längre fram i berättelsen. Ensamheten har gjort honom ömtålig för de yttre intrycken och han upplever det som om hans ”själ vore hudlös” (s. 70). För att hantera intrycken måste han omsätta dessa till dikt, en process som han själv liknar vid öppnandet av en säkerhetsventil (s. 63). Följaktligen är de bådas diktning inte bara intimt förbunden med staden utan även ett slags uttryck för deras försvar mot densamma.

## Staden som skådeplats

I *Passagearbetet* talar Walter Benjamin om hur staden genomgår en metamorfos i flanörens ögon. ”För flanören är staden – även om han som Baudelaire är född i den – inte längre hemtrakt. Den utgör för honom skådeplats.”<sup>27</sup> Varför hemtrakten har förvandlats till en skådeplats för Baudelaires flanörpoet vittnar inte detta tankefragment om. Svaret, och idéns giltighet, återfinns emellertid till stor del i Benjamins essä ”Paris, 1800-talets huvudstad” i vilken han talar om hur den förutnämnde stadsarkitekten Hausmann gör ”parisarna till främlingar i sin egen stad”.<sup>28</sup> Stadens främmandegöring – de anonyma folkmassorna och de kapitalistiska samt industriella omvälvningarna – ligger alltså till grund för flanörpoetens känsla av överklighet och därmed också skådespel. Men samtidigt som flanörpoeten oundvikligen är med och bildar en del av skådespelet är han också en iakttagare av detta. Flanören är, som Keith Tester skriver i *The Flâneur*, ”he who knows he is a face in the crowd”.<sup>29</sup> Sälunda självmedveten om sin roll i skådespelet åtnjuter flanörpoeten det in-kognito som han vunnit genom förlusten av

glorian när han stiger ned på Paris gatuscen för att samla dess intryck.

En av de många olika parisiska scener som Baudelaires flanörpoet bevitnar återfinns vi i prosapoemet ”Les fenêtres”. Här stirrar diktjaget in genom en fönsterruta och får syn på en medelålders kvinna böjd över ett handarbete. ”Avec son visage, avec son vêtement, avec son geste, avec très peu de données, j’ai refait l’histoire de cette femme”.<sup>30</sup> (”Av hennes ansikte, hennes kläder, hennes rörelser, av nästan ingenting, har jag byggt upp denna kvinnas historia”.<sup>31</sup>) En ögonblicksbild av denna scen räcker alltså för att flanörpoeten i sin fantasi ska kunna rekonstruera kvinnans öde bakom fönsterrutan. Och känslan av teater blir så stark att han förlorar sig och uppgår i sin huvudkaraktär. När han sedan går och lägger sig är han stolt över detta – ”fier d’avoir vécu et souffert dans d’autres que moi-même”.<sup>32</sup> (”[S]tolt över att ha levt och lidit i någon annan än mig själv.”<sup>33</sup>)

Baudelaires Paris och Strindbergs Stockholm går naturligtvis inte att likställa, men känslan av skådespel är densamma i de texter som vi har för handen, och denna aspekt av *Ensam* är något som Johannesson utvecklar i *The Novels of August Strindberg*. ”Everything serves his dramatic imagination: the people he meets on his walks, a remark overheard on the street, a trip to the store, a gesture, a scene viewed through an open window.”<sup>34</sup> Författarens sinne är, som tidigare konstaterats, mottagligt för det utvärtes och Johannesson fortsätter. ”The imagery of the theater is, in fact, so prevalent in the book, that the stage has become a metaphor expressing Strindberg’s vision of the world as an illusory spectacle.”<sup>35</sup>

*Ensam* är alltså fylld av händelser som i författarens ögon uppfattas som skådespel. När den intilliggande specerihandeln går i konkurs uppfattar han det som en tragedi, vilken får honom att tänka på *Antigone* (s. 23) och en från fönstret iakttagen militärovning på gårdet utanför hans bostad beskrivs som ”skådespel

vilka uppföras för min räkning” (s. 54). Att händelserna enbart spelas upp för diktaren är något som understryks längre fram i berättelsen. ”Upplevelserna få uti ensamheten en anstrykning av avsiktlighet, och mycket av det som händer förefaller satt i scen enkom för mig.” (s. 63) Återigen kan vi alltså tala om hur medvetenheten om den egna utanförpositionen spelar in i författarens syn på omvärlden; det som är vardag för andra blir skådespel för honom.

Två av berättelsens skådespel utspelas, som i ”Les fenêtrés”, bakom fönsterrutor. I det första stannar författaren inte, men konstaterar att ett ögonkast räcker för att ge honom ”en översikt över ett mig främmande rum och därav ett stänk av ett människolivs historia” (s. 40). I detta skådespel är människorna visserligen frånvarande, men genom att avläsa hemmets interiör får han deras historia. ”[J]ag fick även en abstrakt vantrevnad från ett halvburget småborgerligt hem, från människor som hade det strängt och svårt och som plågade sig och varandra.” (s. 41) Synen förvandlas därefter till en pjäs i författarens produktion och han konstaterar nöjt: ”Hemkommen lade jag upp dramat. Och det hade jag fått genom en draglucka!” (s. 41) Även förmågan att vid sådana tillfällen uppgå i föremålen för observationen har han gemensamt med Baudelaires flanörpoet. I det andra fönsterskådespelet, som utspelar sig i en vacker hörnvåning, blir författaren så tagen av människornas uppsyn att han förlorar uppfattningen om tid och rum. När en häftig knuff av en förbipasserande sliter honom ur dramat är det som om han har ”levat en bråkdel av dessa människors liv” (s. 42f.). Detta intressanta karaktärsdrag att kunna uppgå i någon annan med bibehållen distans diskuteras utförligare nedan.

## Massliv och ensamhet

Baudelaire liebte die Einsamkeit; aber er wollte sie in der Menge. (Baudelaire älskade ensamheten, men han ville ha den i massan.)<sup>36</sup>

De båda flanörernas kamp med att genom dikten förstå sin tillvaro tar sitt intressantaste uttryck i mötet med stadens folkmassor. Det är här, i slitningen mellan massliv och ensamhet, som de till stor del finner stoffet till sina verk. Till skillnad från sina flanerande föregångare förblir Baudelaires flanörpoet inte, som citatet ovan antyder, en kylig iakttagare som skildrar massan på distans. Han väljer istället att omfamna den, ja rentav ”bada” i den.<sup>37</sup> I detta ”folkmängdsbad” blandar sig flanörpoeten emellertid likt olja med vatten; han förenas med massan, men är aldrig en integrerad del av den. Han förblir en solitär. Samtidigt utgör denna ensamhet nyckel till flanörpoetens kreativa skapande. Det är i denna som hans sinnen skärps, hans inlevelseförmåga växer och känsla av intimitet i mötet med massan möjliggörs – en intimitet som stundtals övergår i transcendens.

Redan i ”Les Fenêtrés” såg vi att flanörpoeten, ensam och begåvad med en extraordinär inlevelseförmåga, kan uppgå i föremålet för sin observation, men själva processen skildrar Baudelaire särskilt väl i *Le peintre de la vie moderne*.<sup>38</sup> Förvisso handlar denna essä om konstnären Constantin Guys, men av allt att döma bär den vissa självbiografiska drag, och resonemanget som citatet nedan ger uttryck för är även tillämpligt på Baudelaires flanörpoet.

La foule est son domaine, comme l'air est celui de l'oiseau, comme l'eau celui du poisson. Sa passion et sa profession, c'est d'épouser la foule. Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'éli-re domicile dans le nombre [...] Être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi; voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde, tels sont quelques-uns des



moidres plaisirs de ces esprits indépendants, passionnés, impartiaux, que la langue ne peut que maladroitement définir. L'observateur est un *prince* qui jouit partout de son incognito. [--] Ainsi l'amoureux de la vie universelle entre dans la foule comme dans un immense réservoir d'électricité.<sup>39</sup>

Mängden är hans element på samma sätt som luften är fågelns, vattnet fiskens. Hans passion är densamma som hans yrke: att ingå äktenskap med mängden. För den fulländade flanören, för den passionerade observatören, innebär det ett ofantligt nöje att ta sin boning i massan [...] Att vara utanför det egna hemmet, och likväl känna sig hemma överallt; att se världen, att vara i världens centrum och förbli dold för världen, sålunda ter sig några av de anspråkslösare nöjena för dessa oberoende, passionerade och opartiska andar, vars existens språket endast ofullkomligt förmår frambesvärja. Observatören är en furste som överallt åtnjuter anonymitet. [--] På samma sätt träder den som förälskat sig i det universella livet i kontakt med massan som vore den en gigantisk elektrisk reservoar.<sup>40</sup>

Citatet bringar ljus över flanörpoetens förståelse att kunna uppgå i andra. Det visar hur han gifter sig med massan ("épouser la foule") och hur de i detta möte strålar samman som stadens tes och antites – massliv och ensamhet. När flanörpoeten sedan kommer hem tar själva fåkningen vid. "Maintenant, à l'heure où les autres dorment, celui-ci est penché sur sa table, dardant sur une feuille de papier le même regard qu'il attachait tout à l'heure sur les choses, *s'escrimant* avec son crayon" (min kursiv).<sup>41</sup> ("Just nu, vid en tidpunkt då andra människor sover, sitter denne lutad över sitt bord och fäster samma blick på pappret som han tidigare kastade på tingen, *fåktande* med kritan" [min kursiv].<sup>42</sup>) Han laddar sitt verk med den kraft, en sorts elektrisk dialekt, som han har absorberat ur folkmassan – denna "réservoir d'électricité" – och den utanförkroppsliga upplevelsen avslutas.

Samtidigt är det viktigt att notera att flanörpoeten förblir ensam under hela processen ("caché au monde"). Paradoxalt nog tar han med sig sin ensamhet i detta subjektsoverskridande äktenskap, och här tjänar "Les fenêtres" som en illustrativ metafor. Trots att flanörpoeten lever genom den kvinna han ser genom fönsterrutan, så gör han det med den distans som det åtskiljande glaset fordrar. För vore han inte ensam skulle han sakna den för telepatin nödvändiga inlevelseförmågan. Ej heller skulle den elektriska dialektiken kunna uppstå, eftersom den har sin grund, vill jag mena, i flanörpoetens slitning mellan massliv och ensamhet.

Att författaren i *Ensam*, i likhet med Baudelaires flanörpoet, befinner sig i en utanförposition framgår tydligt av berättelsen och inte minst av dess titel! "[S]jälvtänkt jag mig utanför samhället" (s. 50) konstaterar han lakoniskt. Grunden till detta utanförskap finner man dock inte, som hos Baudelaire, i den främmandegörande staden, utan snarare i författarens livshistoria. Han har levt ett "kringflackande liv" (s. 43) och jämför sig själv med den vandrande juden Ahasverus. Utöver att styrka berättelsens flanörmotiv ger denna liknelse en inblick i författarens ensamhet; han är någon som går sina egna vägar, och han gör det allena. Även om skälen till denna ensamhet skiljer sig från Baudelaires flanörpoets utanförskap så utgör den likväl villkoret för en stark inlevelseförmåga. Och precis som för Baudelaires flanörpoet möjliggör denna inlevelseförmåga en subjektssupplösande upplevelse av mötet med folkmassan.

I *Ensans* tredje kapitel möts vi av något av en portalparagraf om detta motiv. "Detta är slutligen ensamheten: att spinna in sig i sin egen själs silke, förpuppas och vänta på metamorfosen, ty en sådan uteblir icke. Man lever under tiden på sina upplevelser, och *telepatiskt* lever man andras liv" (s. 27, min kursiv). Vidare framställs i bokens kanske mest kända passage denna telepatiska kontakt, liksom i

*Le peintre de la vie moderne*, som ett elektriskt möte – här skildrat när författaren kommer hem efter en dags vandring, fylld med intryck och människoöden.

När jag emellertid kommer hem och sitter vid skrivbordet då lever jag; och de krafter jag hämtat ute vare sig av disharmoniernas strömväxlare eller av harmoniernas strömslutare, tjäna mig nu till mina olika ändamål. Jag lever, och jag lever mångfaldigt alla de människors liv jag skildrar; är glad med de glada, ond med de onda, god med de goda; jag kryper ur min egen person, och talar ur barns mun, ur kvinnors, ur gubbars; jag är konung och tiggare, jag är den högt uppsatte, tyrannen och den aldra föraktadste, den förtryckte tyrannhataren; jag har alla åsikter, och bekänner alla religioner; jag lever i alla tidevarv och har själv upphört att vara. Detta är ett tillstånd som ger en obeskrivlig lycka. (s. 34f.)

Även här får vi ta del av den fäktning som det innebär för författaren att omsätta det upplevda till dikt. Tillsammans med förutnämnda portalparagraf reflekterar citatet alla de väsentliga delar av den telepatiska förmågan som vi finner i *Le peintre de la vie moderne*: folklivet som källa för den elektriska dialektiken, subjektets upplösning i massan och det otroliga ruset som detta innebär samt ensamhetspositionen som möjliggör detta skeende.

Som tidigare nämnts borgar dock ensamhetens känslighet inte bara för de båda flanörernas mottaglighet för yttre intryck, utan även för deras ömtålighet vad gäller sådana. Således kan den obeskrivliga lyckan som kontakten med massan innebär, i likhet med andra extatiska tillstånd, övergå i en bakrusighet där massan blir något skrämmande. En känsla vi får göra bekantskap med i dikten ”Les sept vieillards”. På en dyster gata i Paris möter flanörpoeten en otäck parad av spöklika gamlingar varav en beskrivs på följande vis.

Dans la neige et la boue il allait s'empêtrant,  
Comme s'il écrasait des morts sous ses savates,  
Hostile à l'univers plutôt qu'indifférent.<sup>43</sup>

Jag såg i smutsen och snön hans gestalt  
som föreföll vandra på lik; hans natur  
tycktes fylld av glödande hat mot allt.<sup>44</sup>

Här kan vi ana hur flanörpoetens känsla av skådespel förstärker förnimmelsen av gamlingen som otäck, och skrämmd av den groteska processionen av gamlingar flyr han hem och stänger in sig. Åktenskapet med massan uteblir. Förvisso strider detta agerande mot det som beskrivs i den tidigare citerade passagen från *Le peintre de la vie moderne*, men jag tror också att det nyanserar vilken attraherande och samtidigt fränstötande effekt massan kan ha på flanörpoeten. Främmandegjord och ensam i staden befinner han sig i ett paradoxalt gränsland, där han slits mellan massliv och ensamhet.

Än mer ambivalent gentemot sin omgivning, och därmed också sin ensamhet, torde författaren i *Ensam* vara. ”Författarens hållning till det ensamma livet är” – för att uttrycka det som Walter A. Berendsohn – ”inte enhetlig, är som nästan allt annat hos honom ambivalent, tvåpolig, ett vacklande mellan motsatserna negativ och positiv.”<sup>45</sup> Berättelsen är i mycket präglad av denna ambivalens och ett gott exempel på denna känsla finner vi när författaren beslutar att ta en tur ut till Djurgården med droska för att ”se på folket” (s. 54). Åkturen förvandlas snart till en mardrömsfärd à la ”Les sept vieillards” när han möter stadens olycksbarn.

När jag granskade dessa varelser, fann jag ett övervägande antal krymplingar; kryckor och käppar växlade om med krokiga ben och brutna ryggar; dvärgar med jätteryggar, och jättar med dvärgars underreden; ansikten som saknade näsor, och fötter utan tår slutande i klumpar. (s. 55)

Att se ”de vanlottade i en sådan revy defilera på stadens finaste gata” (s. 55) har en uppriivande effekt på författaren som i likhet med flanörpoeten i ”Les sept vieillards” nu finner

sin fristad i hemmets ensamhet, som han sedan inte lämnar under resten av sommaren. Även här kan man, som i fallet med Baudelaires flanörpoet, alltså tala om en slitning mellan massliv och ensamhet. En smärtsam strid där de båda flanörerna i slutändan blir kvar med sin ensamhet, dock inrymmande stoffet för deras litterära skapande.

\*

I ett förändrat Paris kämpar Baudelaires flanörpoet, genom dikten, med att förstå sig själv i relation till denna världsstad och dess amorfa myller av människor. Kampen resulterar i en modern flanörlitteratur, som sedermera blir tongivande för denna litterära tradition. Detta litterära arv bör enligt min mening tas i beaktande vid tolkningen av Strindbergs *Ensam*. För även här får vi ta del av en författarroll som kan förstås utifrån det utanförskap som Baudelaires flanörpoet upplever. Det är med en hudlös själ, mottaglig men känslig, som den namnlöse författaren i *Ensam* möter staden med alla dess intryck och människor. Han befolkar sin ensamhet med dessa förnimmelser och förhåller sig samtidigt till dem genom dikten. Det blir ett sätt för honom att leva.

Således målar Strindberg upp ett porträtt av en författare som inte enbart bär sin skapares prägel utan också prägel av de forna klanger som Baudelaires verk slår an. Förvisso är det oklart i vilken utsträckning Strindberg kände till Baudelaire – detta kan bli ämnet för en annan studie – men de intertextuella banden finns där likväl. I citatet från *La peintre de la vie moderne* talar Baudelaire om ”dessa oberoende, passionerade och opartiska andar, vars existens språket endast ofullkomligt förmår frambesvärja”. Kanske kan man säga att det är precis en sådan ande som Strindberg lyckats mana fram i författaren i *Ensam* – en författare som på gatan, i stadens skådespel och i mötet med massan går i Baudelaires flanörpoets fotspår. Mellan dessa andar finns ett litterärt

frändskap och i ljust av detta får vi ett nytt perspektiv på Sjögrens porträtt av en åtminstone i litteraturhistorien något mindre ensam författare.

## Noter

- 1 Se Ola Östin, "Tillkomst och mottagande", i August Strindberg, *Ensam; Sagor* [1903], i *Samlade verk*, 52, huvudred. Lars Dahlbäck, Stockholm: Norstedts, 1994, s. 230.
- 2 Martin Lamm, *August Strindberg, II: Efter omvändelsen*, Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1942 s. 215f.
- 3 Eric O. Johannesson, *The Novels of August Strindberg: A Study in Theme and Structure*, Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1968, s. 210.
- 4 Lamm 1942, s. 218.
- 5 August Strindberg, *August Strindbergs brev*, 10: *Februari 1894–april 1895*, utg. av Torsten Eklund, Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1968, s. 362.
- 6 Min översättning. En mer ordagran översättning skulle kunna lyda: "Värmen från det moderliga bröstet för att tala med Baudelaire (tror jag) är god, med det är inte tillräckligt.
- 7 August Strindberg, *August Strindbergs brev*, 11: *Maj 1895–november 1896*, utg. av Torsten Eklund, Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1969, s. 307.
- 8 "Tilläggom att W. hämtade sin farligaste lärdom ur Baudelaire och Shakespeares sonetter." August Strindberg, *En blå bok II* [1908], i *Samlade verk*, 66, huvudred. Lars Dahlbäck, Stockholm: Norstedts, 1999, s. 895. Enligt Ulf Olsson är detta omnämnande av Baudelaire det enda som står att finna i Strindbergs skrifter. Se Ulf Olsson, *Levande död. Studier i Strindbergs prosa*, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1996, s. 479.
- 9 Se Hans Lindström, *Strindberg och böckerna*, Uppsala: Svenska Litteratursällskapet, 1977, och uppföljaren *Strindberg och böckerna, II: Boklån och läsning*, Uppsala: Svenska Litteratursällskapet, 1990.
- 10 Arne Melberg, "Barbaren i Paris", i Ulf Olsson (red.), *Strindbergs förvandlingar*, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1999, s. 78.
- 11 Lamm 1942, s. 387.
- 12 Olsson 1996, s. 479.
- 13 Christina Sjöblad, *Baudelairens väg till Sverige*, diss. Lund; Lund: Liber Läromedel, 1975, s. 45f., 131, 172.
- 14 Citerat efter Anders Olsson & Mona Vincent, "Intertextualitet – möten mellan texter", i *Meddelanden från institutionen för slaviska och baltiska språk*, Stockholm: Inst. för slaviska och baltiska språk, 1984, s. 10.
- 15 Citerat efter Johan Edlund, "Moderna positioner. Om Baudelaire och Hamsun", i Christina Sjöblad & Lennart Leopold (red.), *Baudelaire – det moderna livets betraktare. Studier i ett författarskap*, Lund: Absalon: skrifter utgivna vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund, 1998, s. 132.
- 16 Alf Kjellén, *Flanören och hans storstadsvärd: Synpunkter på ett litterärt motiv*, Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1985, s. 14, 21.
- 17 Ur dikten "Le cygne", i Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* [1861], Paris: Librairie Générale Française, 2010 (= 2010a), s. 136.
- 18 Kjellén 1985, s. 86.
- 19 Alfred Edward Carter, *Charles Baudelaire*, Boston: Twayne Publishers, 1977, s. 109; Reidar Ekner, *En sällsam gemenskap. Baudelaire, Söderberg, Obstfelder, Rilke*, Stockholm: Norstedts, 1967, s. 8.
- 20 Walter Benjamin, *Bild och dialektik*, övers. Carl-Henning Wijkmark, Staffanstorps: Bo Cavefors Bokförlag, 1969, s. 110.
- 21 Ur prosapoemet "Perte d'auréole", i Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris. Petits poèmes en prose* [1869], Paris: Librairie Générale Française, 2010 (= 2010b), s. 198.
- 22 Ur prosapoemet "Tappad gloria", i Charles Baudelaire, *Prosadikter (Paris spleen)*, övers. Erik Blomberg, Stockholm: Natur & kultur, 1957, s. 110.
- 23 Ur dikten "Le soleil", i Baudelaire 2010a, s. 133.
- 24 Ur dikten "Solen", i Charles Baudelaire, *Det ondas blommor*, övers. Ingvar Björkeson, Norstedts: Stockholm, 1986, s. 117.
- 25 Benjamin 1969, s. 121f.
- 26 Strindberg 1994, s. 19. I fortsättningen sker hänvisningar till *Ensam* direkt i den löpande texten.
- 27 Walter Benjamin, *Paris 1800-talets huvudstad. Passagearbetet*, I, övers. Ulf Peter Hallberg, Stockholm/Stehag: Symposion Bokförlag, 1990, s. 282.
- 28 Benjamin 1969, s. 110.

- 29 Keith Tester, "Introduction", i Keith Tester (red.), *The Flâneur*, London: Routledge, 1994, s. 4.
- 30 Ur prosapoemet "Les fenêtres", i Baudelaire 2010b, s. 173.
- 31 Ur prosapoemet "Fönstren", i Baudelaire 1957, s. 92.
- 32 Ur "Les fenêtres", i Baudelaire 2010b, s. 173.
- 33 Ur "Fönstren", i Baudelaire 1957, s. 92.
- 34 Johannesson 1968, s. 220.
- 35 Ibid.
- 36 Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus. Zwei Fragmente* (1969); citerat efter Peter Luthersson, *Modernism och individualitet. En studie i den litterära modernismens kvalitativa egenart*, diss. Lund; Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1986, s. 135.
- 37 Se Kjellén 1985, s. 88f. Formuleringen att bada i massan är inspirerad av prosapoemet "Les foules". ("Il n'est pas donné à chacun de prendre un bain de multitude"). Baudelaire 2010b, s. 90.
- 38 Att genom telepati förlora sig i massan beskrivs även i prosapoemet "Les foules". Dock ger detta prosapoem uttryck för ett mer tvetydigt resonemang angående den bibehållna ensamheten i masslivet. För en utförligare diskussion kring skillnader och likheter mellan citatet från *Le peintre de la vie moderne* och "Les foules" hänvisas till Maria C. Scott, *Baudelaire's Le Spleen de Paris. Shifting Perspectives*, Hampshire: Ashgate, Publishing Limited, 2005, s. 169ff.
- 39 Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne* [1863], Paris: Mille et une nuits, 2010 (= 2010c), s. 22.
- 40 Charles Baudelaire, *Det moderna livets målare*, övers. Lars Holger Holm, Stockholm: Leo förlag, 2005, s. 43.
- 41 Baudelaire 2010c, s. 25.
- 42 Baudelaire 2005, s. 46.
- 43 Ur "Les sept vieillards", i Baudelaire 2010a, s. 140.
- 44 Ur "De sju gamlingarna", Baudelaire 1986, s. 122.
- 45 Walter A. Berendsohn, *August Strindbergs skärgårds- och Stockholmskildringar*, Stockholm: Rabén & Sjögren, 1962, s. 512.

## Summary

### *Populated Solitude:*

#### *The Role of the Author in Strindberg's Ensam and the Intertextual Ties to Baudelaire's Flâneur-Poet*

In its portrayal of an anonymous writer leading a secluded life in Stockholm, August Strindberg's novel *Ensam* (1903) has commonly been perceived as an autobiographical work. This article looks beyond these biographical bonds, and illuminates the novel from an inter-textual perspective, drawing upon the works of Charles Baudelaire. Focusing on the role of the author in *Ensam*, the article examines how the author's encounters with the city – its theatrical expressions and its crowds – transforms impressions into literature. In so doing, the figure of the author bears strong resemblance to Baudelaire's *flâneur*-poet. The article argues that, in addition to the novel's biographical background, *Ensam* can be placed in, and understood through the context of the *flâneur* literature for which Baudelaire is known.

### Keywords:

Strindberg, Baudelaire, role of the author, *flâneur*-poet, intertextuality



*Emanuel Reicher i Fadren på Freie Bühne i Berlin 1890. © Strindbergsmuseet*

# STRINDBERGS DRAMATIK PÅ TYSKSPRÅKIGA SCENER

av Roland Lysell

August Strindberg är den ende svenske dramatiker vars pjäser regelbundet spelats på tyskspråkiga scener från 1890-talet till våra dagar. Forskningen har belyst den första fasen, det vill säga kejsartiden och Weimarrepublikens tid. Vad gäller den andra fasen, perioden efter andra världskriget, är journalistiken fortfarande huvudkällan. Forskare som Hans-Peter Bayerdörfer och Wolfgang Pasche har noggrant kartlagt när och var Strindberg spelats samt återgett kritikröster.<sup>1</sup> Kela Kvam har ägnat Max Reinhardts Strindbergiscensättningar en doktorsavhandling.<sup>2</sup> I sak finns föga att tillägga, däremot har nya samband tydliggjorts i och med Günther Rühles böcker, främst *Theater in Deutschland 1887–1945* och *Theater in unserer Zeit* i tre band samt givetvis i kraft av dagens tyska teater.<sup>3</sup> 1960 grundades tidskriften *Theater heute* av Henning Rischbieter och Erhard Friedrich, där samtliga större tyska scener beaktas. I senaste upplagan av Gunnar Olléns *Strindbergs dramatik* redovisas Strindbergföreställningar, ibland beledsagade av citat ur recensioner, fram till 1980-talets första år.<sup>4</sup> Syftet nu är att betrakta iscensättningarna i en tysk teaterkontext.

Strindbergs genombrott i Tyskland kom sent. Georg av Meiningens skådespelartrupp,

som redan 1876 tolkat Ibsens *Kongs-Emnerne*, spelade honom inte och insatserna för Ibsen av bland annat Oskar Blumenthal i 1880-talets Berlin motsvarades inte av ett genombrott för Strindberg. Det är först hos Otto Brahm som Strindberg blir aktuell på teatern. Eftersom Strindbergs epok sammanfaller med början av en glansperiod för den tyska teaterkritiken med företrädare som bland andra Siegfried Jacobsohn (1881–1926), Alfred Polgar (1873–1955), Alfred Kerr (1887–1948) och Herbert Jhering (1888–1977), har det varit lätt för forskningen att följa mottagandet av hans verk.<sup>5</sup>

## Freie Bühne

Otto Brahm (1856–1912) grundade 1889 i Berlin den så kallade Freie Bühne, som egentligen var en teaterförening som arrangerade föreställningar för slutna sällskap i syfte att undgå den stränga preussiska censuren. Wolfgang Pasche betonar att offentliga iscensättningar av vissa Strindbergsdramer förbjöds omedelbart efter deras publicering.<sup>6</sup> Inspirationen till Freie Bühne kom från André Antoines Théâtre Libre i Paris och de författare som spelades var naturalisterna. Man inledde med Ibsens *Gen-*

gangere (som haft tysk urpremiär 9 januari 1887) i september 1889 och fortsatte med Gerhart Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang*. 1893 följde den omstridda teaterhistoriskt viktiga iscensättningen av Hauptmanns *Die Weber*. Freie Bühne fanns kvar fram till 1901, men förlorade i betydelse sedan Brahm kommit att leda i tur och ordning två av Berlins viktigaste teatrar.

Otto Brahm ledde Deutsches Theater 1894–1904 och Lessing-Theater 1904–12. Särskilt på Deutsches Theater utvecklade han med en berömd ensemble den moderna naturligare spelstilen, och bildade epok i tysk teaterhistoria. Teatern övergick allt mer från att vara folknöje till att vara konstart i egen rätt (en utveckling faktiskt förebådad redan i Goethes Weimar) och vägen bereddes för Max Reinhardt. Tysk teater var redan under kejsartiden betydligt mer politisk än den skandinaviska; censuren var hårdare och debatten mer ideologisk.

Den 12 oktober 1890 fick premiären på Strindbergs *Fadren* (översatt 1888) inleda säsongen på Freie Bühne. Den uppfördes, ty Freie Bühne hade ingen egen scen, på Residenztheater i Berlin.<sup>7</sup> Emanuel Reicher och Rosa Bertens tolkade huvudrollerna. Gunnar Ollén beskriver presskritiken som ”jämförelsevis godartad” och Pasche ser med stöd i Fritz Mauthners kritik omlokaliseringen av Strindbergs problem som lyckad.<sup>8</sup> Den 3 april 1892 följde *Fröken Julie* på samma scen med Rosa Bertens, Rudolf Rittner och Sophie Pagay i rollerna. För säkerhets skull hölls ett inledande föredrag av Paul Schlenther och mellanaktens midsommardans ströks. Mottagandet blev positivt.<sup>9</sup> De utländska dramatiker Brahm främst intresserade sig för var dock Ibsen, Björnson och Tolstoj. Enligt Heinz Kindermann blev Brahm liksom många Ibsenförkämpar Strindbergs motsståndare; han torde ha känt att Strindbergs pjäser fordrade en framställningsform långt utöver den naturalistiska estetik hans teater stod för.<sup>10</sup> Brahm tog inte tillfället i

akt att placera något Strindbergsdrama på repertoaren ens när han blivit chef på Deutsches Theater. Särskilt Günther Rühle har betonat vikten av detta.<sup>11</sup> Genombrottet hos den stora publiken kom på annat håll: iscensättningen av *Första varningen*, *Inför döden* och *Fordringsägare* på den av Siegmund Lautenburg ledda Residenztheater gavs 70 gånger (premiär 22 januari 1893) och visade enligt Kela Kvam att Strindberg ”trängte ind på det etablerede teater”.<sup>12</sup>

## Receptionen fram till Strindbergs död

Det rättsliga efterspelet kring *En dåres försvarstal* och diskussion om honorar torde ha inverkat menligt på Strindbergs väg till den tyska teaterpubliken.<sup>13</sup> Enligt Wolfgang Pasche när intresset för nordisk litteratur i Tyskland sin höjdpunkt 1893/94 och sjunker sedan fram till 1900;<sup>14</sup> Strindbergsvägen kommer sålunda efter den nordiska litteraturens glansperiod i Europa. I Tyskland betraktade man ofta Strindbergsdramer som angrepp på de ibsenska idéerna;<sup>15</sup> att Strindberg ständigt relateras till Ibsen gäller för övrigt än i dag.

Under 1900-talets första decennium skedde ett trendbrott vad gäller några av pjäserna. *Gillets hemlighet* iscensattes 1903 på Schiller-Theater i Berlin,<sup>16</sup> *Fadren* med Emanuel Reicher i huvudrollen spelades 1897 på Carl-Theater i Wien, *Kamraterna*, Strindbergs i Tyskland mest spelade pjäs under hela den första perioden – fram till 1927 – iscensattes av Josef Jarno på Lustspieltheater i Wien 24 oktober 1905.<sup>17</sup> *Fröken Julie* spelades 1902 respektive 1903 i Stuttgart och på Carl-Schulze Theater i Hamburg och efter Max Reinhardts iscensättning 1904 på flera andra håll, bland annat med skådespelarduon Gertrud Eysoldt och Albert Steinrück 1906.<sup>18</sup> Den i svensk tradition så viktiga *Mäster Olof* iscensattes emellertid först 1915.



Strindbergs främste förespråkare i Österrike, regissören och teaterchefen Josef Jarno (1866–1932), medverkade som skådespelare tillsammans med Rosa Bertens och Rudolf Rittner redan 1893 på Residenztheater i Berlin i den lyckade iscensättningen av *Fordringsägare*.<sup>19</sup> 1899 blev han ledare för Theater in der Josefstadt i Wien och satte även därstädes *Fordringsägare* på programmet. Jarno, som även intresserade sig för Ibsen, Schnitzler och Shaw, gav 1910 en hel Strindbergscykel omfattande *Leka med elden*, *Fordringsägare*, *Kamraterna*, *Påsk* och *Kristina* i Wien.<sup>20</sup>

Från 1890-talet noterar Pasche även iscensättningar av *Fordringsägare* i München 1895 och 1898 och *Fadren* i Leipzig 1895/96.<sup>21</sup> *Paria* iscensätts av Siegmund Lautenberg på Residenztheater i Berlin 1900 tillsammans med två andra enaktare som båda fick sin urpremiär i Berlin: *Debet och kredit* och *Moderskärlek*.<sup>22</sup> På Lobetheater i Breslau spelades *Paria* 1902 och 1906 gick samma pjäs upp på stadsteatern i Altona med Paul Wegener i huvudrollen. I Altona spelades *Paria* märkligt nog tillsammans med *Hemsöborna*.<sup>23</sup> *Samum* spelades först på Lobetheater i Breslau och återkom sedan flera gånger, bland annat på Das Intime Theater i Wien 1905.<sup>24</sup> *Moderskärlek* spelades även hos Jarno i Wien 1907. *Leka med elden* kom efter den föga lyckade urpremiären på Lessing-Theater, som då leddes av Oskar Blumenthal, i Berlin 1892 att ofta spelas i Tyskland.<sup>25</sup> Efter urpremiären i Berlin 1892 spelades *Bandet* även i München 1903.

Till succépjäserna i Tyskland hör *Brott och Brott*, med titeln *Rausch*. Alfred Halm (1861–1951) var först på Neues Sommertheater i Breslau 1900, senare samma år följde Georg Stolbergs iscensättning av pjäsen i München och Jarno på Theater in der Josefstadt i Wien hade premiär med skådespelet 1902.<sup>26</sup> Med historiedramerna tycks tyskarna däremot – förutom vad gäller Jarno och *Kristina* i Wien<sup>27</sup> – ha misslyckats och iscensättningarna är få: *Gustav Vasa* och *Erik XIV* i Schwerin 1900

respektive 1902, och *Gustav Adolf* på Alfred Halms Berliner Theater 1903.<sup>28</sup> *Påsk* hade en svår uppförsbacke med misslyckade iscensättningar av Emil Clar i Frankfurt 1901, av Alfred Halm i Breslau samma år och av Georg Stolberg i München 1902, men kom efter Josef Jarnos redan omnämnda iscensättning i Wien att bli ganska mycket spelad.<sup>29</sup>

*Dödsdansen*, efter *Kamraterna* den mest spelade Strindbergspjäsen i Tyskland, hade sin urpremiär i Köln 29 september 1905, fick positiva recensioner, for sedan på turné och togs över av Jarno i Wien;<sup>30</sup> först 1909 sattes *Dödsdansen* upp i Sverige. Föreställningen gick på turné även utanför de stora teatermetropolerna. Jarno tog upp den i Wien 1906. *Pelikanen* hade premiär i Wien 1908, i Elberfeld 1909 och i november 1912 på Lessing-Theater i Berlin.<sup>31</sup>

Under 1900-talet fram till Strindbergs död märks således ett starkt intresse för hans dramatik med förespråkare som Josef Jarno, Alfred Halm och Georg Stolberg. 25 pjäser har spelats och flera av dem har haft urpremiär i Tyskland, inte i Sverige. Iscensättningarna har hållit olika kvalitet och vägen tycks banad för ett genombrott på bred front.

## Strindbergs tyska genombrott 1912

1912 är året inte bara för Strindbergs död utan även för det stora genombrottet i Tyskland. Många framställningar i litteraturhistoria och teaterhistoria, exempelvis Kindermann, beskriver detta. Senast har Rühle fokuserat ”Die Stunde Strindbergs”.<sup>32</sup> Strindbergs död den 14 maj inträffade enligt Rühle i ett magiskt ögonblick när bildkonsten förändrades, psykoanalytikerna trängde djupare ned i själslivet och krigsångesten började förnimmas.<sup>33</sup> Receptionen skedde självfallet via Emil Scherings översättningar. Strindberg hade såsom den förste ”förnummit och formulerat den trånga bor-

gerliga miljöns förödmjukande makt, dramat mellan normerad realitet och expanderande jag, känslospänningen till en främmandebliven verklighet”.<sup>34</sup> Expressionisten Reinhard Sorge (1892–1916), författaren till dramat *Der Bettler* (1912) utbrast ”Ich brauche jetzt Strindberg wie Luft und Licht” – ”Jag behöver nu Strindberg som luft och ljus”. Enligt Rühle undervisades de unga, det vill säga Georg Kaiser, Ernst Toller med flera, inte bara i klagan över världens elände hos Strindberg utan de iakttog också hur författaren lämnade den traditionella dramatiska form som bara kunde efterbilda konflikter i reglerade akter. Strindberg bröt nämligen med föreställningen att konsten skulle kunna återge objektiv verklighet. Han splittrade sina dramatiska figurer, tecknade själsliga landskap, skisserade scener i enlighet med sin skapande poetiska vision och undvek att låta personerna blott bli avbildande. Karaktärerna förändrades och färgades allt efter stämningar, symboler och mystifikation, så att de kunde uppträda med blå kläder eller röda händer. Människorna kunde förstelnas till typer och situationer kunde frysas och framvisas. Strindberg övergav den psykologiska motiveringen och scenföljden och vågade följa drömmarnas och den över dem svävande fantasins språng. Han vidgade det begränsade till det kosmiska och trängde samman det kosmiska i det begränsade. Han övergav att svara på frågan ”varför” och lät jaget framträda som det enda verkliga. Strindbergs gärning bestod inte bara i att han lät bli att objektivera utan även i att han uttalade vad han kände. Det är detta som enligt Rühle sammanfattas i ”Det är synd om människorna”. Rühle summerar lakoniskt den skildring vi här följt med orden ”Er verließ die Erde, als die Jungen zu fragen begannen” – ”Han lämnade jorden när de unga började ställa frågor”.<sup>35</sup> Expressionisten Réne Schickele (1893–1940), som senare kom att leda redaktionen av *Die weissen Blätter*, skrev en ofta citerad artikel i *Die Aktion* där han utbrister: ”August Strindberg

är vårt lösenord”. Strindberg är ”prototypen för en olyckligt lycklige”, enligt Schickele, en lågmäld fanatiker. Som andra genier, Renan, Baudelaire, Rimbaud, Laforgue, Wedekind, Kerr, Shaw, César Frank med flera, överdriver Strindberg, men han satsar all sin energi på de mål han utstakat. Strindbergs temperament var den sangviniska skepticismen, hans liv var en kulturkamp. Hans verk, som bildar en kosmogoni i miniatyr, jämförs än med vulkanutbrott, än med skyndsamt bikt. Hans rätte konstnärlige broder är Shakespeare.<sup>35a</sup> Rühle framhåller med emfas att denna Strindbergsfeber inte slutade med kriget, kejsarens flykt och revolutionen 1918 utan pågick ett stycke in på 1920-talet; den sista tyska Strindbergspremiären (*Stora Landsvägen*) ägde rum 28 juni 1923 i Frankfurt am Main.<sup>36</sup>

Rühles Strindbergsbild kan ur svensk synpunkt te sig kategorisk: ”Ibsen beskrev vad han såg, Strindberg vad han själv genomled” och ”Strindbergs Gengångare var omöjliga att fatta. De var det inres invånare. Monster i själen”. Rühle betonar också den avsky Strindberg drabbades av just på grund av sin av själens mörker präglade världsbild – den gode borgaren kunde inte längre skicka sina döttrar till teatern.<sup>37</sup> Kvam skriver:

Strindberg kom til at fremtræde med profetiske træk. Hans sene dramatik opfattedes som forvarsler om det totale sammenbrud, man nu mærkede på kroppen. Man følte, at den materialistiske fremskridtstro havde spillet endegyldigt fallit. De irrationelle kræfter, man så længe havde fortrængt fra bevidsheden, var eksploderet med destruktiv styrke. For den generation, der oplevede krigsårene, stod Strindberg som seeren, der havde revet masken af det borgerlige samfund og vist magtbegæret og kannibalismen bag den noble facade. Konfrontationen med det animalske univers, der skjulte sig bag overfladen var chokartet.<sup>38</sup>

Det är lätt att associera till exempelvis expressionisten Fritz von Unruh. Strindberg blir i



Albert Bassermann och Gertrud Eysoldt i *Oväder* på Kammerspiele i Berlin 1913. © Strindbergsmuseet

kraft av detta genombrott en av de dramatiker som spelas oftast i Tyska Riket och han får en avgörande betydelse för den tyska expressio- nismen.<sup>39</sup>

Strindbergs väg in i den tyska teaterhisto- rien tycks alltså gå via den sena dramatiken (medan Ibsens som bekant gick via samhälls- dramerna), även om de flesta av hans pjäser spelas under 1910-talet. Fyra dagar efter hans död uppförs *Oväder* i Dresden och på hö- sten samma år utbryter ”Strindbergsfebern”.<sup>40</sup> Under sex år spelas aderton av hans pjäser. Säsongen 1911/12 spelas 129 Strindbergfö- ställningar gentemot 819 Ibsenföreställningar, medan Strindberg leder 1916 med 629 mot 578.<sup>41</sup> *Näktergalen i Wittenberg* hade med titeln *Luther* tysk urpremiär 1914 och mottogs posi- tivt.<sup>42</sup> Victor Barnowsky låter Lessing-Theater

spela *Till Damaskus* med bland annat Fried- rich Kayßler – debatten mellan kritikerna Al- fred Polgar och Siegfried Jacobsohn om iscen- sättningen återges av Pasche<sup>43</sup> – och till och med Königliches Schauspielhaus trotsar kejsar Wilhelms Strindbergsavsky och ger *Svanevit*.<sup>44</sup> Strindbergsinresset spred sig till Erich Ziegel på Münchner Kammerspiele, där *Spöksonaten* och *Advent* iscensattes av Otto Falckenberg 1915 – den förra i en Strindbergscykel om åtta dramer – och *Till Damaskus* 1916. Bland iscen- sättningarna i München märks *Brända tomten* från 1917. *Folkungasagan* gavs i Hamburg 1915 liksom äntligen *Mäster Olof* på Berliner Volks- bühne, den senare i Max Reinhardts regi.<sup>45</sup>

För cheferna på två teatrar i Berlin är det dock fråga om något mera, nämligen Max Reinhardt på Deutsches Theater och Kam-

merspiele samt Carl Meinhard och Rudolf Bernauer på Theater in der Königgrätzer Straße är det dock fråga om något mera. I synnerhet Max Reinhardts iscensättningar blir avgörande för Strindbergsbilden i Tyskland och epokgörande vad gäller hela världen.<sup>46</sup>

## Max Reinhardt

Max Reinhardt (1873–1943) betraktas stundom som Otto Brahms närmaste efterföljare. Det är han som vågar iscensätta Wedekind, Strindberg, Wilde, Shaw och Hofmannsthal, dramatiker som Brahm undviktit. Han hade börjat som skådespelare i Wien, hämtats till Berlin av Brahm och verkat på Deutsches Theater. Vid Strindbergs genombrott hade han redan iscensatt *Den Starkare* och *Bandet* på experimentscenen Schall und Rauch (senare omdöpt till Kleines Theater) i mars 1902 med Emanuel Reicher och Rosa Bertens, i maj följde *Den Fredlöse*, i oktober *Brott och Brott (Rausch)* och 1904 *Fröken Julie* med Gertrud Eysoldt och Hans Wassmann.<sup>47</sup> 1907 återkommer *Fröken Julie*, men väl att märka har texten censurerats vad gäller sexuella anspelningar; först 1922 på Burgtheater i Wien tycks pjäsen ha uppförts utan censur.<sup>48</sup> Hans-Peter Bayerdörfer hävdar att Reinhardts rykte som regissör redan 1905 är starkare än Brahms.<sup>49</sup>

Den 8 november 1906 öppnade Max Reinhardt Kammerspiele, (fortfarande) beläget på Schuhmannstraße bredvid Deutsches Theater, med en iscensättning av Ibsens *Gengangere* med scenografi av Edvard Munch, Agnes Sorma som Fru Alving och Alexander Moissi som Oswald.<sup>50</sup> Denna uppsättning liksom Reinhardts fem stora Strindbergiscensättningar i Berlin – *Dödsdansen* på Deutsches Theater 27 september 1912, *Oväder* på Kammerspiele 10 december 1913, *Pelikanen* 14 april 1914 på Kammerspiele, *Spöksonten* 20 oktober 1916 på Kammerspiele, *Ett Drömspel* 13 december 1921 på Deutsches Theater samt hans svenska *Ett Drömspel* 28 oktober 1921 på Dramaten ana-

lyseras ingående av Kela Kvam. Hon beaktar också Reinhardts gästspel på Operan i Stockholm med *Dödsdansen* 1915, *Spöksonten* 1917 samt *Pelikanen* och *Oväder* 1920. Enigheten om Max Reinhardts betydelse för Strindberg på teatern är total, såväl vad gäller Tyskland som Sverige. I Sverige lyckas Olof Molander först femton år senare med *Ett Drömspel* (1935) frigöra sig från Reinhardt och skapa en egen mer svensk och biografisk Strindberg på scenen med stöd i Martin Lamms Strindbergforskningar.<sup>51</sup> Det finns här knappast skäl att närmare diskutera denna, då Kvam även redogör för denna process och svensk scen-tradition över huvud förtjänstfullt beskrivs av Ollén. Den molanderska vändningen saknar, som vi skall se, helt motsvarighet i tysk tradition.

Det nya med Reinhardts av Gordon Craig och Appia inspirerade iscensättningar är välbekant: utnyttjandet av scenrummet och ljustekniken för att forma ett rum av ljus och färger.<sup>52</sup> Reinhardt är skaparen av visioner och stämningar.<sup>53</sup> Han hade ”löftet dramaet op i fantasiens forstørrede verden og giver personerne de mål, der tilkom dem”.<sup>54</sup> Dekoren och rekvisitan underordnas visionen och scenbilden framstår som deformerad. Strindberg i Reinhardts version blir en föregångsman för expressionistisk teater: toner, ord, ljus, färger och rörelser smälter samman till en syntes och effekten blir ett Gesamtkunstwerk – ett allkonstverk.<sup>55</sup>

Reinhardts tolkningar kan lätt profileras mot andra samtida. Helene Thimig som Indras dotter i *Ett Drömspel* hade, exempelvis, något urkristet över sig; av martyr, av förkunnarska; iscensättningen gick i svartvitt i motsats till Rudolf Bernauers färgrika.<sup>56</sup> Norbert Falks jämförelse mellan de båda iscensättningarna återges hos Bayerdörfer.<sup>57</sup>

Frågan vad Strindbergsfebern betytt för Reinhardt är långt svårare att besvara, eftersom hans inflytande löper parallellt med Wedekinds och småningom också med de tyska expressionisternas. Även Georg Büchner lyfts

in bland klassikerna.<sup>58</sup> 1920 lämnar Reinhardt Deutsches Theater och Strindberg faller bort från hans repertoar. Tveklöst har Strindbergs tankar i förordet till *Fröken Julie* och hans kammarspel betytt mycket för Reinhardts utveckling av just kammarspelstanken, men Reinhardt var en mångsidig teaterman och utvecklade även den fysiskt stora teatern. En pjäs som Shakespeares *En midsommarnattsdröm* är således aktuell för honom redan vid seklets början, följer honom sedan ända in i landsflykten till USA och filmas 1935. Strindberg var under en period en dramatiker bland en handfull andra (Wedekind med flera) inom Reinhardts referensramar, men faller sedan bort – och det bör framhållas att Reinhardt är en scenens man, inte en textens.

## Carl Meinhard och Rudolf Bernauer på Theater in der Königgrätzer Straße

Strindberg blev populär inte bara genom Max Reinhardt, utan Strindbergseuforin eller Strindbergsmotet utgick kanske främst från Carl Meinhard (1875–1949) och Rudolf Bernauer (1880–1953) på Theater in der Königgrätzer Straße. De inleder med *Kristina* med dekor av Svend Gade, en konstnär som förmådde omsätta själens dunkel i scenisk realitet. Aktriser som Irene Triesch och Maria Orska firade triumfer liksom skådespelaren Friedrich Kayßler. Särskilt lyckad anses Rudolf Bernauers iscensättning av *Ett Drömspel*, med premiär 17 mars 1916, vara.<sup>59</sup> Rudolf Bernauer mildrade enligt Kvam Strindbergs pessimism: ”drömmen blev aldrig mareridt”.<sup>60</sup> Med stöd i Alfred Kerrs recensioner kan Rühle här se konturerna av en Strindberg mer förbindlig än Reinhardts. Enligt Rühle överträffades drömspelsuppsättningen inte av Reinhardts iscensättning på Deutsches Theater sex år senare; Trieschs svärmiskt asiatiska ögon lovprisade.<sup>61</sup> Uppsättningen gavs över 200 gånger

och enligt Kvam såg Bernauer den som höjdpunkten i sin karriär.<sup>62</sup> 1917 iscensattes också båda delarna av *Dödsdansen*.<sup>63</sup> Meinhard och Bernauer tillhör i motsats till Max Reinhardt dock inte de teatermän som blivit föremål för eftervärldens entusiasm, åtminstone inte utanför Tyskland och Österrike.

## Strindberg i Weimarrepubliken

Strindbergs position konsolideras under 1920-talet – att som Pasche med stöd i teaterns ökade inriktning på underhållning och expressionismens reträtt hävda att Strindbergsbegeistringen löper ut med år 1923 torde vara förhastat. Bayerdörfer hävdar tvärtom att Strindberg 1925 överlevt expressionismen.<sup>64</sup> Gustav Hartung iscensätter *Karl XII* i Darmstadt och Werner Krauß gör succé som Luther i *Näktergalen i Wittenberg* 1922.<sup>65</sup> 1922 får Elisabeth Bergner (1897–1986) sitt genombrott som Kristina i Victor Barnowskys regi och på Deutsches Theater, där Felix Hollaender efterträtt Reinhardt som chef, spelade hon mot Heinrich George i *Fröken Julie*.<sup>66</sup> Redan två år tidigare hade hon gjort rollen som Julie på Theater in der Josefstadt i Wien; Ollén återger Sigurd Hoels uppskattande ord om hennes tolkning.<sup>67</sup> Den unge Erwin Piscator iscensätter inte bara Wedekind och Georg Kaiser utan också *Spöksonaten*.<sup>68</sup> Bland Gustaf Gründgens många roller finns även Strindbergsroller och också Jürgen Fehling iscensätter Strindberg.<sup>69</sup> Walter Felsenstein, slutligen, sätter upp *Fröken Julie* och *Leka med elden* i Basel 1927.<sup>70</sup>

Själva Strindbergsfebern avtar obestridligen och forskningen bedömer hans position på något varierande sätt. Bayerdörfer visar statistiskt att det är nu hans glansperiod kommer. Vad gäller antalet föreställningar är Strindbergs främsta säsong i Tyskland 1922/23 med 1024 föreställningar.<sup>71</sup> 1923 är också, som nämnts, året för den teaterhistoriskt viktiga tyska premiären på *Stora landsvägen* i Frankfurt am Main; enligt dramaturgen Otto Zoff gjorde

dramat så stort intryck på grund av dess ego-centriska anspråk och poetiskt nödvändiga bekännelse.<sup>72</sup> Så sent som 1930 iscensätter Leopold Jessner *Gustav Adolf* på Staatliches Schauspielhaus i Berlin.<sup>73</sup>

Mot slutet av 1920-talet är det dock tydligt att intresset sjunkit och att en Strindberg-Dämmerung – en skymning – har inträtt, iscensättningarna är att betrakta som enskilda teaterhändelser – säsongen 1932/33 är man nere i 33 föreställningar – och efter nationalsocialisternas Machtübernahme uppskattas Strindberg knappast, även om hans dramer inte förbjuds. Rühle skriver att Strindberg tolererades, ehuru med missmod: ”Strindberg wurde, wenn auch mit Unmut, toleriert.”<sup>74</sup> Samtidigt som Olof Molander och Martin Lamm på gott och ont etablerar den biografiskt präglade bilden av Strindberg som svensk och representant för sin tid blir han alltså illa tåld i Tyskland. Riksdramaturgen Rainer Schlösser betecknar hans teater som hysterisk; dess verkan är i negativ mening förkrossande.<sup>75</sup>

## Fritz Kortner och efterkrigstidens Strindberg

Strindberg återkommer på repertoaren efter Andra världskriget, såväl i Förbundsrepubliken Tyskland som i Österrike. 1949 är det dags för en ny epokgörande iscensättning. Fritz Kortner (1892–1970), en gång skådespelare hos Max Reinhardt och en dominerande kraft i den tyska efterkrigstidens teater, iscensätter *Fadren* i München med sig själv och Maria Wimmer i huvudrollerna. Precis som Reinhardt återkom Kortner gärna flera gånger till samma pjäs: *Fadren* spelades 1953 i Wien och 1967 på Deutsches Schauspielhaus i Hamburg med Werner Hinz och Maria Wimmer – en uppsättning televiserad två år senare. Iscensättningen är en av de totalt fyra Strindbergsuppsättningar som valts ut av Berliner Festspiele till det årligen återkommande Theatertreffen där ett tiotal av säsongens mest anmärknings-

värda iscensättningar gästspelar i maj. Ollén återger delar av Günther Zschnackes kritik, där den precisa personregin lovordas.<sup>76</sup> Kortners iscensättningar har gått till historien tack vare ett djup i tolkningen som kombineras med texttrohet och psykologisk analys av rollfigurerna. Snart sagt varje rörelse på scenen tycks ha en motivering. Egentligen är det först denna iscensättning som i Tyskland utvecklar den psykologiska naturalismen hos den tidige Strindberg. *Fadren*, men knappast någon annan Strindbergpjäs, tillhör Kortners följeslagare (till hans *Fröken Julie* återkommer vi nedan), vissa kritiker har menat att det är bilden av en värld utan förstånd och förnuft hos *Fadrens* Strindberg han känt igen som sin egen.

*Fadren* togs relativt ofta upp i den tyska provinsen på 1970-talet, fem gånger 1977 och tre gånger 1978, ofta med en förskjutning mot Lauras problematik.<sup>77</sup> Därefter noteras inga uppsättningar av *Fadren* i *Theater heute*.

Bilden av Strindberg är nu en annan än under 1910-talet. Rühle skriver ”Synen på Strindberg hade förändrats genom Kafkareceptionen efter Andra världskriget. Man såg nu de existentiella ensamheterna, den hemlighetsfulla bildmässigheten i en upplyst värld, den djupare dimensionen, urbilder, arketyper, den religiösa botten i en ofta icke-religiös artikulering”.<sup>78</sup> Rühles formuleringar bekräftas av 1950-talets iscensättningar.

Hans-Peter Bayerdörfer vill gärna notera en Strindbergrenässans med stöd i Artauds, O’Neills och Ionescos uppenbara Strindbergberoende samt Rudolf Noeltes, Hans Neuenfels och Ingmar Bergmans 1970-talsuppsättningar i uppsatsen ”Gestrige – und ganz modern”. De senaste tre decennierna har dock visat en annan utveckling än den som skönjdes i Bayerdörfers kristallkula. Strindberguppsättningarna går ned i antal under dokumentärteaterns tid vid 1960-talets slut, men ökar igen med surrealismens och avantgardets återkomst på tyska scener – så långt har Bayerdörfer rätt.

Men att som Bayerdörfer tala om en Strindbergboom på 1970-talet inger viss skepsis. Många av iscensättningarna skedde på perifera scener och fick dåligt genomslag.<sup>79</sup> Klart är däremot att Strindbergs position försvagats under de 30 år som gått sedan artikeln skrevs.

Medan över 50 Strindbergspjäser spelades under perioden fram till 1932/33 spelas endast drygt tiotalet efter 1949. Recensionerna åtföljs ofta av innehållsbeskrivningar onödiga vad gäller för läsekretsen kända pjäser. *Fröken Julie*, 1976 utgiven i nyöversättning av Peter Weiss, är definitivt en klassiker, liksom möjligen *Dödsdansen* och *Ett drömspel*, men knappast något annat Strindbergsdrama.

## Fröken Julie under sex decennier

Gustaf Gründgens iscensatte *Fröken Julie* i Caspar Neher's scenbild med drag av järnväghall med Joana Maria Gorvin, enligt Ingvar Holm ”zigenerskesvart med utslaget hår, sjuk och vriden i sin kropp”, och Ullrich Haupt.<sup>80</sup> Uppsättningarna av denna pjäs kan tjäna som ett lackmuspapper för tysk teaterutveckling och uppenbart spelas den även i provinsen (exempelvis Esslingen och Tübingen 1983). Särskilt berömd är Fritz Kortners tre timmar långa iscensättning på Münchner Kammerspiele 1967 med Ingrid Andree, som liksom Elisabeth Bergner betonade det oväckta somnambula hos Julie och Rolf Boysen som en Jean som trängdes in i en tarvlighet som inte tillhörde hans vanliga jag.<sup>81</sup>

Till Theatertreffen 1974 inbjöds märkligt nog ett tidigt regiarbete av Günter Krämer (född 1940), senare mest känd som operaregissör. Rainer Werner Fassbinder (1945–1982) spelade själv Jean mot Margit Carstensens Julie i en tolkning på Theater am Turm i Frankfurt am Main 1975 med sadomasochistisk grundton.

Den mest provocerande psykopatologiska

versionen av *Fröken Julie* var en iscensättning av B.K. Tragelehn och den långt senare för bland annat Jelinek- och Brechtuppsättningar prisbelönt Einar Schleaf (1944–2001) på DDR-tidens Berliner Ensemble säsongen 1976/77 med Jutta Hoffmann och Jürgen Holtz. (Den togs ner efter dryga tiotalet utsålda föreställningar med Brechtarvingarnas goda minne.) Uppsättningen markerar en krispunkt; Jean framställs clownartat och föreställningen präglades enligt vissa kritiker av effektsökeri.<sup>82</sup>

Ernst Wendts (1937–1986) iscensättning från Münchner Kammerspiele 1980 (nyinstuderad 1984) med Markus Boysen och Lisi Mangold visar en närmast sjuklig Julie i en slutna värld, där rollfigurerna av nödtvång söker finna sig själva i varandra. Till Wendt finns skäl att återkomma. Charlotte Schwab tycks ha varit en så perfekt och värdig fröken Julie, som spelade rollen i en klagande tragisk ton, i Norbert Schwienteks iscensättning i Zürich 1988 mot André Jungs Jean att man inte förstod hur hon kunde falla.

Leander Haußmann försökte sig på pjäsen i Frankfurt am Main 1991 med Steffi Kühnert som en ovanligt energisk Kristin och tycks ha fallit för frestelsen att ge för mycket av det kulturhistoriska (dock icke svenska) stoffet. Hos Matthias Hartmann på Münchner Residenztheater 1996 tycktes både sexualiteten och den sociala dimensionen ha fallit bort.

1990-talets tveklöst mest framåttekande och den fjärde till Theatertreffen utvalda Strindbergsuppsättningen i Tyskland var Dimiter Gottscheffs *Fröken Julie* från Kölner Kammerspiele 1991 med Almut Zilcher och Bernd Grawert. Jeangestalten sades påminna om John Malkovich kämpande mot en ganska robust Julie i ett på tempo och kroppslighet koncentrerat spel om förakt och förförelse på en kal scen. Både Gottscheff och Zilcher belönades med Preussiska Sjöhandelns stora teaterpris för andra insatser 2011.

Sist men inte minst bör Katie Mitchells

teaterexperimentella 80 minuter långa iscensättning på Schaubühne am Lehniner Platz i Berlin med premiär i november 2010 nämnas. Här ser vi dramat ur Kristins synvinkel. I början steker hon en njure, hennes händer fokuseras ofta, liksom en blodig kniv. Aktörer talar ohörbart bakom fönsterrutor, scenarbetarnas ansträngningar med ljus- och ljudeffekter visas i förgrunden och Kristinrollen är uppdelad mellan flera aktriser. Året innan hade Mitchell iscensatt Franz Xaver Kroetz *Wunschkonzert* på ett snarlikt sätt och inviterats till Theater-treffen.<sup>83</sup>

## Dödsdanser och Drömspel

En särskild roll i tysk Strindbergreception intar *Dödsdansen* i kraft av Max Reinhardts epokgörande iscensättning. Rudolf Noelte (1921–2002) gav pjäsen titeln *Der Todestanz* (icke som brukligt *Totentanz*) i en sällsam iscensättning med långa pauser mellan replikerna på Schlosspark-Theater i Berlin 1971. Många tog djupa intryck av uppsättningen och Bernhard Minetti i huvudrollen inledde sin märkliga sena karriär,<sup>84</sup> men Günther Rühle menar under en jämförelse med Ingmar Bergmans iscensättning av Ibsens *Vildanden* att Noelte trots sin skicklighet iscensätter teater av år 1890 och bildar en motpol till den nyare utvecklingen inom tysk teater; Noelte lyckas inte som Bergman öppna rollfigurerna.<sup>85</sup> Noelte var känd för sina lågmält resignerade och reducerande Tjechoviscensättningar och tillhör de regissörer vars rykte eftervärlden farit hårt fram med. Bayerdörfer anser att denna stillsamma iscensättning markerar en tendens i det tyska sättet att iscensätta Strindberg, medan Hans Neuenfels *Spöksonaten* markerar den andra.<sup>86</sup>

Erwin Piscator iscensatte *Totentanz* utan tydlig lokalfärg på Thalia-Theater i Hamburg 1958, Harald Clemen på Münchner Kammerspiele 1978, en orgie av kallt hat och febril galenskap enligt en kritiker, och Peter Löscher

försökte sig på pjäsen i Frankfurt 1984 med Edgar M. Böhlke och Elisabeth Schwarz. En TV-produktion av Gustaf Gründgens från 1964 med Joana Maria Gorvin och Werner Hinz gjordes av ZDF.

De två mest omskrivna dödsdanserna efter Noeltes var Alexander Langs iscensättning på Deutsches Theater 1986 (under DDR-tiden) och Peter Zadeks på Wiener Festwochen 2005. Lang iscensatte båda delarna och kombinerade pjäsen med Euripides *Medea* och Goethes *Stella* till en Trilogie der Leidenschaften. Den abstraherande iscensättningen betonade det tröstlösa i och med att inledningsscenen med Edgar (Christian Grashof) och Alice (Katja Paryla) återkom sist i del II. Zadek (1926–2009), jämte Peter Stein – som aldrig iscensatt Strindberg – tysk regiteaters dominerande kraft under 1970- och 1980-talen, var känd för att ge sina skådespelare kreativ frihet. Här använde han aktörer som Gert Voss, Hannelore Hoger, Peter Simonischek, Johanna Wokalek och Philip Hauss, alltså en elitensemble, men ändå fördes *Theater heutes* kritikers tankar till B-filmsetetik, billiga TV-serier och böhmisk vampyrernas dans: ”den vilde Strindberg ser ut som en trött Ibsen”. Andra hade mer positiva intryck, men när det gällde Zadeks iscensättning av Ibsens *Rosmersholm* 2000 hade kritiken varit genomgående entusiastisk. Uppenbart var att försöken till själamord stod i tolkningens centrum.

Några senare försök har gjorts. Den idag uppburna Karin Henkel inspirerades av Lars von Triers *Dogville* i Bremen 2006 medan Thirza Brunckens iscensättning i Weimar 2007 tycks ha haft inslag av dragshow och karaoke.<sup>87</sup>

Oskar Fritz Schuh, som till och med gav sig på *Karl XII* på Theater am Kurfürstendamm 1956, hade haft viss framgång med *Ett Drömspel* på samma scen året innan. Iscensättningen i grå toner med surrealistiska inslag tycks ha låtit 1920-talet komma åter.<sup>88</sup> *Ett Drömspel* tillhör de Strindbergspjäser som fram till millen-



nieskiftet stod sig bäst i Tyskland och Österrike och Schuh återkom 1963 med samma pjäs i Hamburg, nu med scenografi av Caspar Neher, och 1959 gjordes en TV-föreställning från Köln av Wilhelm Semmelroth. Reinhardtskådespelerskan Tilla Durieux (1880–1971) spelade portvakterskan i dessa tre iscensättningar.

Ingmar Bergmans iscensättning på Residenztheater i München 1977 blev en stor kritikersuccé, men regissören tycks själv inte ha varit riktigt nöjd med den på grund av den tyska fokuseringen på Strindberg som enbart allvarlig. Redan Bergmans iscensättning i Stockholm 1970 diskuterades för övrigt i Tyskland. Roger Blin iscensatte pjäsen i Zürich 1975 och Roberto Ciulli i Köln 1976.

Scenografen Axel Manthey stod för en iscensättning av *Ett Drömspel* i Stuttgart 1988, den tredje Strindberguppställning som inbjöds till Theatertreffen. Av de djärva scenbilderna etsar sig bilden av ett enormt långsmalt bord och bilden av en väldig röd mun fast. 1989 kom en version som kritiserades som ”ausgeträumt” – berövad sina drömmar – på Schiller-Theater i Berlin. Augusto Fernandes – tidigare uppmärksammad för en säregen version av *Till Damaskus III* med titeln *Der unerwartete Traum* i Bochum 1975 – stod för regin och kritikerna associerade till Beckett och Gorki. Stjärntäcket var avskaffat. De drömmar som visas i efterkrigstidens drömspelstolkningar är således genomgående regissörernas. Intresset för Strindberg och hans värld tycks minimalt – Bergman givetvis undantagen.

Och varför har en pjäs som med internationell framgång iscensatts i Stockholm av Robert Lepage och Robert Wilson inte vunnit mer anklång inom tysk teater? Den senaste uppmärksammade iscensättningen är Alexander Langs Magritteinspirerade *Drömspel* i Schwerin 2005, där stadens eget slott blev det växande, enligt en kritiker en fantasifull stilövning i sättet att undvika smärta.<sup>89</sup>

## Strindberg sporadisk

En handfull Strindbergpjäser har iscensatts mer sporadiskt i Tyskland och Österrike: *Lycko-Pers resa* gavs på Theater in der Josefstadt i Wien 1946/47 och *Kronbruden*, som blev en succé med Käthe Gold i huvudrollen, av Berthold Wiertel på Akademietheater i samma stad 1950.

1974 iscensatte George Tabori *Fordringsägare* på Schiller-Theater i Berlin och Peter Löscher gjorde pjäsen i Köln 1987. *Kamraterna* gjorde succé i Augsburg 1978 och Detlev Buck tog upp *Kamraterna* igen i Bochum 1997 med den numera i teaterestetiska sammanhang ofta intervjuade och som Ibsens Nora berömda Anne Tismer i en av rollerna.

*Brott och brott/Rausch* har ofta blivit iscensatt, exempelvis av Werner Schroeter i Bremen 1987 och den av Frank Castorf inspirerade Martin Nimz i Chemnitz, aktualiserat och avromantiserat i Bochum 2000 av Karin Henkel och senast av Stefan Pucher på Akademietheater i Wien 2011. Några gånger, bland annat 1983 i Mannheim, har *Den Starkare* spelats, uppenbarligen utan att sätta djupare spår.

*Till Damaskus* iscensattes på Münchner Kammerspiele 1956 av Franz Höllering med Kurt Meisel och Maria Wimmer, 1970–71 på Schauspielhaus Bochum av Jörg Cossardt, 1979 av Franz-Patrick Steckel på Theater der Freien Hansestadt Bremen, 1983 av Erwin Axer på Residenztheater i München, 1998 av David Mouchtar-Samourai i Bonn och slutligen av Jobst Langhans på en av Berlins småscener 2001.

Kammarspelen har framförts med större framgång. På Akademietheater i Wien iscensatte Wolfgang Glück *Oväder* med Attila Hörbiger i huvudrollen 1969; redan 1964 hade han gjort en TV-version. Werner Düggelin försökte sig med mindre framgång på pjäsen i Zürich säsongen 2001/02. Aven *Pelikanen* har återkommit; den spelades bland annat 1978 på Akademietheater i Wien och 1987 på Freie

Volksbühne i Berlin i en iscensättning av Lore Stefanek. *Theater heutes* kritiker associerade till Genet och Euripides. Mindre lyckad tycks Arie Zingers version i Hamburg 1988 ha varit, medan kritikerna i Cesare Lievis av frälsningslängtan präglade version på Akademietheater i Wien samma år främst fäste sig vid Roland Renners Kafkaartigt nervige Fredrik.

Entydigt framåttekande var Hans Neuenfels (född 1941) med *Spöksonaten* 1971 i Stuttgart, vilkens således för Bayerdörfer representerade en av de två viktiga tendenserna bland tyska Strindbergiscensättningar. Den Artaudinspirerade iscensättningen präglades av collageteknik och stumfilmestetik. Neuenfels fick i början av 1980-talet sitt stora genombrott med Goethes *Iphigenie auf Tauris*, Kleists *Penthesilea* och Musils *Die Schwärmer*, var under några år omstridd teaterchef på Freie Volksbühne och är numera uppmärksammas operaregissör. Till Strindberg har han inte återvänt. Martin Kusejs *Spöksonaten* i Klagenfurt 2000 tycks ha förhållit sig fritt till pjäsen och fokuserade undergångsperspektivet.<sup>90</sup>

Det är lätt att se att Strindbergsiscensättningarna i Tyskland de två senaste decennierna blivit allt färre och att man allt oftare känner sig nödsakad att nalkas honom via andra författare eller bildkonstnärer. Internationellt uppmärksammade iscensättningar som Luc Bondys franskspråkiga *Leka med elden* på Théâtre Vidy i Lausanne 1996 saknas; de mest berömda pjäserna iscensätts sporadiskt, ofta experimentellt, av regissörer i den begynnande karriären. Intresset för Strindberg som historisk person och dramatiker är måttfullt. Texten blir ett partitur för regin.

Den hittills siste tyske regissör som hyste ett genuint intresse för författarskapet var Ernst Wendt, från början kritiker. 1967 växade han över från journalistiken till regikonsten. I februari numret av *Theater heute* 1984 ger Wendt sin syn på Strindberg med utgångspunkt i Strindbergs målningar, vilka ses som själsliga psykogram.<sup>91</sup> I målningarna fokuseras

ångest- och grottmotiv och den förgörande elden. Jordelivet betraktas av Strindberg, enligt Wendt, som en straffkoloni, där människorna inspärrade i andliga fyrton bedriver själslig terror mot varandra och språket icke längre tjänar som kommunikation. Dramerna ter sig som spiraler av kamp. Strindbergs ockulta intressen betraktas som desperat sökande efter surrogatgudar. Den Strindberg Wendt lyfter fram gestaltar inte som expressionisterna världens ångest, men väl ett psykiskt trauma; till Wendts förtjänster hör dock att han insåg att scenbeskrivningen i förordet till *Fröken Julie* bildade ett system av tecken.

Översättaren Angelika Gundlach bemöter Wendts Strindbergssyn i *Theater heute* 10/1994. Med rätta menar hon att Wendt bortser såväl från den socialt engagerade Strindberg som från den sökande Strindberg som gör upptäckter. Men hon tar inte hänsyn till att Wendt är regissör och inte forskare och givetvis är i sin fulla rätt att ha ett subjektivt koncept. Wendts Strindbergsuppfattning torde trots allt ligga nära framstående tyska germanisters. Wilhelm Emrich (1909–98), en av den tyska litteraturvetenskapens mästare och författare till standardverk om bland annat Goethes *Faust II* och Franz Kafka, hävdade exempelvis i sin regelbundet återkommande åttaterminers föreläsningsserie vid Freie Universität Berlin, att August Strindberg under en kort period hade rent formell betydelse för dramats utveckling, men att han på grund av sin neurotiska personlighet icke fick innehållsligt djupgående verkan, i motsats till komediförfattaren Carl Sternheim (1878–1942), vars historiska position framställdes som mer solid.

Måhända är det denna Strindbergsbild, så fjärran från vår egen Strindbergssyn och även från Max Reinhardts och 1910-talets visionära Strindberg, som avskräckt vår tids tyskspråkiga regissörer?

- 1 Wolfgang Pasche, *Skandinavische Dramatik in Deutschland. Björnstjerne Björnson, Henrik Ibsen, August Strindberg auf der deutschen Bühne 1867–1932*, Beiträge zur nordischen Philologie 9, Basel & Stuttgart: Helberg & Lichtenhahn Verlag, 1979. Statistik över Strindbergdramer på s. 263.  
Hans-Peter Bayerdörfer, Hans Otto Horch & Georg-Michael Schulz, *Strindberg auf der deutschen Bühne. Eine exemplarische Rezeptionsgeschichte der Moderne in Dokumenten (1890 bis 1925)*, Skandinavische Studien 17, Neumünster: Karl Wachholtz Verlag, 1983. Framställningen innehåller ett rikligt urval tyska artiklar om Strindberg i bokform och på scenen. Statistik över Strindbergdramer på s. 340f.  
Hans-Peter Bayerdörfer, ”Gestrige – und ganz modern’, Beobachtungen zur Bühnen- und Inszenierungsgeschichte Strindbergs in der Bundesrepublik seit 1960” i *Skandinavistik* 11:2, 1981, s. 127–139.  
Se även: Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas*. VIII. Band. *Naturalismus und Impressionismus*. I. Teil. Deutschland/Österreich/Schweiz, Salzburg: Otto Müller Verlag, 1968 samt Siegfried Melchinger, ”German Theatre People Face to Face with Strindberg” i *World Theatre* 1962, Special issue: August Strindberg 1912–1962, s. 31–44.
- 2 Kela Kvam, *Max Reinhardt og Strindbergs visionære dramatik*, Teatervidenskabelige studier III, København: Akademisk Forlag, 1974.
- 3 Günther Rühle, *Theater in Deutschland 1887–1945. Seine Ereignisse – seine Menschen*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2007. Günther Rühle, *Theater in unserer Zeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976. Günther Rühle, *Anarchie in der Regie? Theater in unserer Zeit*, Zweiter Band, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982. Günther Rühle, *Was will das Theater? Theater in unserer Zeit*, Dritter Band, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992.
- 4 Gunnar Ollén, *Strindbergs dramatik*, ny omarb. uppl., Stockholm: Sveriges Radio, 1982.
- 5 Bayerdörfer 1983, s. 33ff., Rühle 2007, passim.
- 6 Pasche 1979, s. 209; censuren av *Fadren* hävs först 1903, men under Första världskriget kom ny censur på flera håll, enligt Pasche 1979, s. 212f.
- 7 I Frankrike fick dramat premiär först 1894 på Lugné-Poes Théâtre de l’Oeuvre.
- 8 Ollén 1982, s. 109, Pasche 1979, s. 209, 211.
- 9 Ollén 1982, s. 140, Pasche 1979, s. 215f.
- 10 Kindermann 1968, s. 60.
- 11 Rühle 2007, s. 70.
- 12 Kvam 1974, s. 11.
- 13 Pasche 1979, s. 220ff., Bayerdörfer 1983, s. 9.
- 14 Pasche 1979, s. 207.
- 15 Ibid., s. 223.
- 16 Ibid., s. 237f.
- 17 Pasche 1979, s. 246, Ollén 1982, s. 84.
- 18 Pasche 1979, s. 218, Ollén 1982, s. 140.
- 19 Pasche 1979, s. 220.
- 20 Ollén 1982, s. 164f.
- 21 Pasche 1979, s. 226.
- 22 Ibid., s. 229, Ollén, s. 203, 216.
- 23 Pasche 1979, s. 247, Ollén 1982, s. 183, 186.
- 24 Ollén 1982, s. 192.
- 25 Ibid., s. 223.
- 26 Pasche 1979, s. 230, Ollén 1982, s. 282f.
- 27 Pasche 1979, s. 251.
- 28 Pasche 1979, s. 233, 237, 239f., Ollén 1982, s. 307, 327.
- 29 Pasche 1979, s. 233, 259, Ollén 1982, s. 350.
- 30 Pasche 1979, s. 243f.
- 31 Ibid., s. 248ff.
- 32 Rühle 2007, s. 254, 280ff.
- 33 Ibid., s. 283.
- 34 Ibid., s. 254: ”die demütigende Macht des engen bürgerlichen Milieus, das Drama zwischen normierter Realität und expandierendem Ich, die Gefühlsspannung zu einer fremd gewordenen Wirklichkeit gespürt und formuliert”.
- 35 Ibid.; framställningen ovan bygger i stort på Rühle.
- 35a Delar av Schickeles artikel citeras i Bayerdörfer 1983, s. 199f.
- 36 Rühle 2007, s. 288. Ollén, s. 586.
- 37 Ibid., s. 280f.
- 38 Kvam 1974, s. 88.
- 39 Pasche 1979, s. 264.
- 40 Pasche 1979, s. 253f., Rühle 2007, s. 283f.
- 41 Rühle 2007, s. 284, Pasche 1979, s. 284.
- 42 Pasche 1979, s. 267f.
- 43 Ibid., s. 269ff.
- 44 Pasche 1979, s. 266f., Bayerdörfer 1983, s. 42.
- 45 Pasche 1979, s. 269, 272.

- 46 Bayerdörfer 1983, s. 41.
- 47 Kvam 1974, s. 15, Pasche 1979, s. 234, 236.
- 48 Pasche 1979, s. 218.
- 49 Bayerdörfer 1983, s. 21.
- 50 Rühle 2007, s. 138.
- 51 Om Molanders iscensättning: Kvam 1974, s. 129f.
- 52 Rühle 2007, s. 288.
- 53 Kvam 1974, s. 47, 66.
- 54 Ibid., s. 89.
- 55 Ibid., s. 142.
- 56 Rühle 2007, s. 287, Pasche 1979, s. 278.
- 57 Bayerdörfer 1983, s. 326f.
- 58 Rühle 2007, s. 336.
- 59 Pasche 1979, s. 276f.
- 60 Kvam 1974, s. 105.
- 61 Rühle 2007, s. 286f.
- 62 Kvam 1974, s. 104.
- 63 Pasche 1979, s. 245.
- 64 Ibid., s. 281, Bayerdörfer 1983, s. 56.
- 65 Rühle 2007, s. 371, 437.
- 66 Ibid., s. 471f.
- 67 Ollén 1982, s. 141.
- 68 Rühle 2007, s. 494.
- 69 Ibid., s. 564, 624.
- 70 Ibid., s. 970.
- 71 Bayerdörfer 1983, s. 15.
- 72 Rühle 1976, s. 13.
- 73 Ollén 1982, s. 328.
- 74 Rühle 2007, s. 818.
- 75 Bayerdörfer återger några av Schlössers ord i *Völkischer Beobachter* 17.2.1933: "Zermürbende Wirkungen", "hysterisches Theater". Bayerdörfer 1983, s. 57.
- 76 Jfr Ollén 1982, s. 109f.
- 77 Ibid., s. 110.
- 78 Rühle 1976, s. 283: "Der Blick auf Strindberg war durch die Kafka-Rezeption nach dem zweiten Weltkrieg verändert. Man sah nun die existentiellen Einsamkeiten, die geheimnisvolle Bildlichkeit in einer aufgeklärten Welt, die tiefere Dimension, Urbilder, Archetypen, den religiösen Grund in einer oft areligiösen Artikulation."
- 79 Bayerdörfer 1981.
- 80 Ollén 1982, s. 141.
- 81 Ibid., s. 142.
- 82 Rühle 1982, s. 199, 250, Ollén 1982, s. 142.
- 83 Se följande nummer av *Theater heute*: Wendt 2/1984, Hausman 10/1991, Hartmann 4/1996, Gottscheff 13/1992. Matthias Hartmann är numera chef för Burgtheater i Wien.
- 84 Skådespelaren Bernhard Minetti (1905–98) blev berömd för sina epokgörande tolkningar av klassiska roller som Faust och Lear samt av Beckettfigurer. Jag hade privilegiet att intervjua honom med anledning av Klaus Michael Grubers Faustiscensättning 1982 för teatertidskriften *entrée* ("entréintervjun" i *entrée* 1/1983) och ställde då frågor också om Strindberg. Minetti hyste ingen särskild känsla för Strindbergs roller. Gubben Hummel i *Spöksonaten* tycktes honom alltför skurkil; däremot redogjorde han villigt för sina båda sätt att spela Edgar i *Dödsdansen*: det sedvanliga bittra vredgade och Noeltes resignerade.
- 85 Rühle 1976, s. 231f., Ollén 1982, s. 380.
- 86 Bayerdörfer 1981, s. 134.
- 87 Se följande nummer av *Theater heute*: Lang 8/1986, Zadek 7/2005, Henkel 12/2006, Bruncken 7/2007.
- 88 Ollén 1982, s. 461.
- 89 Se följande nummer av *Theater heute*: Manthey 3/1988, Lang 8/2005.
- 90 Uppgifterna om föreställningar fram till 1982 är hämtade från Ollén; i *Theater heute* 8/1987 beskrivs *Pelikanen* på Freie Volksbühne.
- 91 Wendts artikel är omtryckt som inledning till Hanserutgåvan av *Strindbergs Dramen* samt i hans essävolym: Ernst Wendt, *Wie es euch gefällt geht nicht mehr: meine Lehrstücke und Endspiele*, München: Hanser 1985.

# Summary

## *Strindberg's Dramas on German Stages*

This article provides an overview of stage productions of Strindberg's plays on German stages from 1890 to 2011, and discusses their importance for German directors. The first Strindberg performance to be staged in Germany was Otto Brahm's *The Father* produced by the Freie Bühne in Berlin in 1890. The most suitable authors for the naturalistic aesthetic ideals of the Freie Bühne, however, were Hauptmann, Ibsen and Tolstoy. Strindberg was involved in several lawsuits during the 1890's, making him a controversial figure. However, by the first decade of the 20th century, about twenty-five of his plays were being performed in Germany.

In 1912 the so-called "Strindberg Boom" began; fifty Strindberg dramas were put on stage and the German expressionists even compared Strindberg to Shakespeare. Two theatres were of greater significance than the others. At the Deutsches Theater and the Kammerspiele Max Reinhardt – the first director able to fulfill Strindberg's dramatic intentions in his late plays – made five legendary productions, beginning with *The Dance of Death* in 1912. At the Theater in Königgrätzer Straße in 1916, Rudolf Bernauer produced *A Dream Play* in a more idyllic and less experimental fashion than his contemporary, Reinhardt. By contrast, Reinhardt's productions utilized lighting, sound effects and a gloomy milieu in order to emphasize the metaphysical anxiety of human beings in a world beyond their comprehension. The importance of the expressionists – and, eventually, of Strindberg himself – decreased after World War I. Given the Nazi party's dislike of his work, Strindberg's plays were not performed in Germany at all after 1933.

The first important Strindberg production staged after World War II was Fritz Kortner's *The Father*, first performed in Munich in 1949. In the 1950's the influence of Kafka and Existentialism had revised Strindberg's image. About ten of his plays had survived, and today, the most frequently performed of these is *Miss Julie*. During the 1960's, when the German stage was dominated by political theatre, Strindberg was hardly performed at all. However, in the early 1970's stage productions of *The Dance of Death* by Rudolf Noelte and *The Ghost Sonata* by Hans Neuenfels were the peaks of a new, ephemeral wave of interest in Strindberg.

To this day, the final important German stage director possessed of a pronounced interest in Strindberg was Ernst Wendt. Wendt was, however, strongly criticized by literary scholars and translators for placing emphasis upon the destructive and depressive aspects of Strindberg's work, and overlooking Strindberg's role as a radical critic and an inquisitive inventor.

### Keywords:

Strindberg, Drama, German Stages, Max Reinhardt



# STRINDBERG, LYCKAN OCH INTET

En kommentar till *Tjänstekvinnans son* och  
*Fröken Julie*

av Karin Aspenberg

Vad ger Strindbergs litterära produktion uttryck för? Med tanke på mängden utmärkta forskningsstudier som skrivits genom tiderna tycks det inte finnas några begränsningar. Kanske är det, om jämförelsen tillåter, lite med Strindberg som med Bibeln? Materialet är så omfattande och så mångfasetterat att det lämpar sig väl för varje ny forskargeneration att applicera just sin litteraturteoretiska metod på. Jämförelsen med Bibeln är givetvis inte allvarligt menad, däremot väcker den en intressant fråga. Går det att urskilja en latent betydelse i Strindbergs verk, och i så fall vilken, eller bör vi stanna vid att endast tolka verket bokstavligt?<sup>1</sup>

Den här artikeln hävdar att Strindbergs verk inte bara är berättelser om yttre objekt och förhållanden, de är också uttryck för ett skapande medvetande (som kan kallas "Strindberg" men som inte är synonymt med den historiska personen).<sup>2</sup> Medvetandet blir tillgängligt genom en mer systematiserad tolkningsteoretisk när läsning av textuella fenomen, en praktik man finner utvecklad i metodriktningen tematisk kritik.<sup>3</sup> Tematisk kritik har som sin primära uppgift att söka författaren *i* verket; upphovsmannen saknar betydelse, verket är allt. (Dock kan man, i enlighet med den franska tematiska

kritikern Jean-Pierre Richard, åberopa visst biografiskt stoff för att stödja tolkningar.)<sup>4</sup> Mot bakgrund av detta vill man nå en provisorisk föreställning av medvetandets erfarenhetsvärld. Till dags dato är tematisk kritik, mig verterligen, relativt oprövad i Strindbergstudiet, men har utomlands framgångsrikt applicerats på författare som Jean-Jacques Rousseau och Stephan Mallarmé och i Sverige på Erik Lindgren och Birgitta Trotzig. Metodriktningen ingår i 1900-talets moderna expressionsestetik och har hämtat starka impulser från den fenomenologiska medvetandefilosofin, med förgrundsgestalter i Edmund Husserl, Martin Heidegger och Jean-Paul Sartre, samt den moderna hermeneutiken, representerad av George Poulet, Hans-Georg Gadamer och Paul Ricoeur.

Tematisk kritik studerar litterära verk, ofta hela författarskap, för att frilägga såväl medvetandestrukturer som det expressiva förhållandet mellan medvetandet och olika aspekter av omvärlden: tiden, rummet, det andra och det transcendenta. Med andra ord beaktar man den subjektiva erfarenheten i språket, inte objektiva fakta i verkligheten. En grundprincip, som griper tillbaka på Husserls fenomenologi, är synen på text som medvetande. Förenklat

innebär det att varje utsaga har ett subjekt, ungefär som att tingvärlden, i jämförelse med naturen, förutsätter mänsklig handling. En andra princip är det dialektiska mötet mellan läsare och text. Det är *i* läsarens medvetande som texten (och dess medvetande) konkretiseras, men *hur* det sker styrs delvis av texten.<sup>5</sup> En tematisk-kritisk läsning av Strindberg får sålunda även drag av uttolkaren, samtidigt som den strävar efter att komma så nära textens medvetande som möjligt, dock hela tiden i vetskap om, vilket Richard betonar, att aldrig kunna nå en total och sann slutpunkt.<sup>6</sup> En tredje princip gäller stilbegreppet. Det är i stilen som man kan urskilja författarens unika erfarenhetsvärld, hur han eller hon ordnar och förkroppsligar sina minnen, begär, möjligheter: här visar sig riktningen hos författarens sätt att vara och ge sig tillkänna språkligt.

I detta perspektiv framträder Strindbergs litterära produktion som vision. Hans författarskap är en korpus av texter som manifesterar ett singulärt medvetande. Det gäller inte bara självbiografiska verk utan även dramer, noveller och romaner berättade i tredje person; allt ingår i Strindbergs skriftfästa oeuvre. Den tematisk-kritiska analysen intresserar sig alltså för det subjektiva, men skiljer sig från en biografisk läsart. Snarare vill man teckna en, med Strindbergs ord, "inre biografi" (*SV* 15, s. 9). Syftet är att frigöra olika nivåer i författarskapet genom att på ytan – i stilgrepp och andra språkkonstruktioner – spåra dolda strategier och mönster. Därigenom problematiseras och ifrågasätts det ideologiska "budskapet", något som leder till en annan förståelse för Strindbergs författarskap.

En central hypotes i denna förståelse, vill jag hävda, är att Strindbergs författarskap kan fattas som ett projekt att hantera tillvarons grundvillkor. Det är en form av lyckoprojekt, eftersom riktningen hos Strindbergs språkliga gester – i fenomenologisk terminologi den så kallade intentionaliteten hos medvetandeakten<sup>7</sup> – ofta rör sig mot funda-

mental harmoni. I den nämnda metodiska begreppsapparaten fungerar detta harmoniska tillstånd som tematisk struktur. Här avses inte grundtanke eller idé. I stället betecknar temat en "konkret organisationsprincip, ett schema eller ett fast föremål omkring vilket en värld tenderar att konstitueras och utvecklas".<sup>8</sup> För att lokalisera dessa teman gäller bland annat ett frekvenskriterium, vilket innebär att iakttagna favoritbilder, upprepningar och fixeringar. Lyckotemat, ska sägas, är ingen konstruktion av Strindberg. Snarare ligger det, om man ska lokalisera det någonstans, nedärvt i en poetisk tradition och flyter som en underström genom det konstnärliga uttryckets historia. Hypotesen om lyckotemat baseras på, som jag strax återkommer till, en analys av *Tjänstekvinnans son I-IV* (1886–1909). Där visar sig en viktig erfarenhet vara ångesten för Intet eller, mer allmänt uttryckt, en skräck för tomhet och meningslöshet. Den här erfarenheten fungerar som drivkraft i hans skrivande; den föranleder olika litterära strategier att bemästra Intet och nå enhet.

Nu är detta något som sällan formuleras explicit hos Strindberg; tvärtom förmedlar berättelsernas livshistorier på ett övergripande plan, åtminstone vad gäller verk från 1880-talet, ett radikalt trots, en politisk övertygelse och, inte minst, insikt om en sanning. Samtidigt ger läsningen av hans verk ibland en estetisk erfarenhet om motsatsen. Strindbergs verk saknar ofta "clôture" – det vill säga en klassisk avrundning där berättelsens pusselbitar faller på plats. Hans skildrade livshistorier – bland dem, för att nämna några, Arvid i *Röda rummet* (1879), Jean i *Fröken Julie* (1888), Johan i *Tjänstekvinnans son*, Borg i *I havsbandet* (1889–90), Falkenström i *Svarta fanor* (1907) – slutar sällan i enhet och sensmoral. Personerna kan inte nå insikt eller vila i nuet; i stället resignerar de i desillusion, flyr hals över huvud eller dör. Strindberg ger inte läsaren några "happy ends". Man får intrycket av något ofullbordat. Jean-Paul Sartre har i en artikel



från år 1949 om Strindberg identifierat något liknande. I jämförelse med Molières renodlade ”typer” och Ibsens psykologiska ”karaktärer” förefaller Strindbergs personer aldrig bli ”färdiga”, snarare öppnar de sig ständigt mot nya betydelse. <sup>9</sup> Min hypotes är just att det är en *betydelse* som Strindbergs medvetande riktas mot – ett slags orfisk förklaring eller hellre en logisk sanning – vilken ska ställa tillvaron i ett enhetligt ljus.

Tecknen kanske finns där, men varför uttalar då inte erfarenheten? Frågan formas till ett argument mot min hypotes, och inringar på samma gång behovet av en tolkningsvetenskap. Den tidige Strindberg är en modern författare i flera avseenden, men inte när det gäller tvivel och brustenheter. Att vara en svärmodig poet som diktar om kärlek och lycka är en banalitet som ligger långt bort från Strindbergs officiella självförståelse. Under 1880-talet slungade han tvärtom invektiv över *l'art pour l'art* och den romantiska traditionen, och odlade i skriften myten om sig själv som en rationell, målmedveten, trosvis och orädd författare – en bild som många läsare tog till sig. Men i en tematisk-kritisk analys kan denna självframställning fattas som tecken på en strategi hos Strindberg att i skrivhandlingen skapa en ideal författarroll, vilken förmedlas just i den kommunikativa akten mellan läsare och text. (Hjalmar Söderberg kritiserar för övrigt Strindberg i *Den allvarsamma leken* för att ha lärt allmänheten att alltid fråga vem romanfiguren är ”på riktigt”.) Att i framställningen ge intryck av förnuftsstro och sanningsinsikt – en akt som förutsätter ett intimt beroende av den anonyma läsarens blick, en kategori som hos Heidegger kallas *das Man*<sup>10</sup> – kan i skrivakten generera en känsla av mervärde, erfaren som harmoni. Samtidigt, hävdar jag, är skrivakten hos Strindberg ett sätt att försöka bemästra upplevelsen av meningsbrist och intighet. Nu är ju detta vanligt i litteraturhistorien, särskilt hos modernisterna. Men hos Strindberg, som antyds ovan, sker det ”banala” sökandet efter

svar i hemlighet, på det latent textdjupe. Metoden han använder i sitt skrivande har förankring i vetenskapen. Något annat skrivsätt än det förnuftsbaseade, såsom den naturalistiska skrivkonsten, anser han inte legitimt, endast tankeverksamhet kan leda till sanning. Här anar man ett visst estetiskt självbedrägeri eftersom Strindbergs verk inte bara vittnar om en naturalistisk diktarbegåvning, utan även om en stor fantasiförmåga att skapa bilder, metaforer, berättelser. Men den poetiska förnimmelsen är misskrediterande för en samhällsengagerad författare, och bör hållas tillbaka i skrivakten. Låt oss kort se exempel på hur erfarenheten av Intet visar sig i *Tjänstekvinnans son*.<sup>11</sup>

## Erfarenheten av Intet i *Tjänstekvinnans son*

*Tjänstekvinnans son* har, skriver Allan Hagsten, blivit den ”självklara mötesplatsen för Strindbergs uttolkare”.<sup>12</sup> Ett skäl är verkets karaktär av levnadsbeskrivning; här görs en översyn av känslornas och tankarnas kronologi från barndomen med syftet att, som Strindberg skriver, kunna möta framtiden på ett ”mera rationellt sätt” (*SV* 21, s. 214). Romansviten är Strindbergs officiella självbiografi, det är en inventering av hur han finner och formar sin röst som författare. Men det är ingen bekännelseroman, snarare avser Strindberg att med vetenskapsmannens nyktra sinnen skärskåda evolutionära orsakssammanhang bakom sitt öde. Kompositionen sker efter Zolas modell, bland annat genom att använda kunskaper från de senaste psykologiska rönen och anlägga en dokumentär teknik. Stilen i skildringssättet är övervägande saklig, även om texten är full av den skrivande Strindbergs kommentarer och reflektioner. I handlingens centrum står som bekant Strindbergs alter ego Johan, och dennes utveckling skildras från begynnelsen och de första perceptionerna. I romanens inledande kapitel, med titeln ”Rädd och Hungrig”, beskrivs Johans tillvaro som oskuldsfull; han

är drömmande och sensibel, där finns inga begränsningar i beteendet, eftersom reflektion och självkontroll är kategorier som ännu inte vuxit fram. Textens Strindberg och hans sätt att vara växlar mellan starka känslöstämningar. En klart dominerande stämning är just rädslan vilken, som nedanstående citat illustrerar, huvudsakligen uppstår i mötet med de andra:

Uppfostran blev snäsor och luggar, Gud som haver och vara lydig. Livet tog emot barnet med plikter, bara plikter, inga rättigheter. Allas önsknings skulle fram och barnets undertryckas. Det kunde icke ta i en sak utan att göra något orätt, icke gå någonstans utan att vara i vägen, icke säga ett ord utan att störa. Det vågade till sist icke röra sig. Dess högsta plikt och dess högsta dygd var: att sitta stilla på en stol och vara tyst. (SV 20, s. 14.)

En väsentlig erfarenhet som här ges litterär gestaltning är, som jag ser det, ett avvisande. Textstället betonar en situation som är typisk för hela romanen, nämligen Johan versus de andra. Motsatsställningen accentueras av en språklig reifikation; genom att barnet betecknas som "det" omvandlas Johan till ett ting. Emellertid är ju reifikationen Strindbergs egen, och man kan därför sluta sig till att den betonar hans negativa upplevelse. Detta uppåtdrivna avnegation – "icke ta", "icke gå", "icke säga", "icke röra sig" – utgör samfällt ett rungande nej. Vad säger negationerna nej till? Vad avvisas? Egentligen inget annat än varat hos textens Strindberg (vad annars?). Men frågan kan, ur ett fenomenologiskt perspektiv, drivas längre. Att bli avvisad är detsamma som att bli tillbakavisad. Här framträder en *riktning*. Subjektet *visas* tillbaka *mot* något, nämligen *mot Intet*.<sup>13</sup> Nu är det naturligtvis inte så att Strindberg eller hans alter ego för den sakens skull upphör att existera. Men avvisandet ger en passiv erfarenhet av ovillkorliga existenssätt: att vara och inte vara. Kan man urskilja en reaktion på detta i Strindbergs erfarenhetsvärld?

Intressant nog formulerar Strindberg på ytplanet sällan någon sårbarhet; han skriver inte ut smärta eller skam. Ändå menar jag att en negativ erfarenhet av avvisandet ligger latent och formar berättelsen i *Tjänstekvinnans son*. Dels manifesteras den i ett utanförskapstema, vilket indikeras av romantiteln som griper tillbaka på Ismael, en biblisk offerfigur (offrets figur är tämligen typisk i Strindbergs författarskap). Dels skildras den som drivkraft, i det att Strindberg i inledningskapitlet uttalar en "hunger". Det är ingen hunger i bokstavelig mening, det är ett inre tillstånd, en form av begär som riktas mot något. Flera episoder i romanen skildrar hur Johan försöker bota rädslan genom att söka dess botemedel i de andras kärlek.<sup>14</sup> Men omgivningen möter inte hungern, tvärtom blir Johan ofta avvisad, bland annat som nyckfull, känslig, viljesvag och världsfrånvärd.<sup>15</sup> Slutligen manifesteras den negativa erfarenheten i den språkliga upprepningen. Man kan fråga sig varför den skrivande Strindberg i flera scener återkommer till avvisandet om han var helt indifferent. Tvärtom, som Per Stounbjerg påpekar, antyder stilen i skildringen en överdriven identifikation mellan den skrivande Strindberg och det förfördelade barnet. När den objektiverande distansen bryts av oproportionerlig affekt och hyperbolisk retorik liksom sjunker berättaren från sitt fågelperspektiv ner till något som kan liknas vid en existentiell nollpunkt.<sup>16</sup>

Denna erfarenhet av Intet får en viktig konsekvens för hur den skrivande Strindbergs mall att värdera den egna existensen utvecklas, vilken är skönjbar i *Tjänstekvinnans son*. Det räcker inte med att man "bara är" för att bli älskad, man måste också kunna uppvisa särskilt beundransvärda skäl. Detta pragmatiska tankesätt, format efter det Heidegger kallar en ontologisk dogmatisk tes, framträder hos Strindbergs alter ego när han lämnar barnets förnimmade tillstånd och träder in i en reflekterad vuxenverklighet.<sup>17</sup> Några kapitel in i romanen skildrar Strindberg allt oftare hur

tankeförmågans utveckling, en ”reflexions-sjuka” (SV 20, s. 131), leder till ökad självmedvetenhet, och i kapitlet ”Karaktären och Ödet” börjar Johan reflektera över vem och varför han är. Tanken löper längs pragmatiska banor men kan inte komma fram till ett entydigt svar. Strindberg beskriver sig själv som ett ”lappverk” av påtagna masker, ord och gester, en sensibel klängväxt som saknar en utstakad livsbana mot ett mål.<sup>18</sup> Men vad har han då ”av sig själv och i sig själv?” Svaret är ”ingen-ting”, sådan var Strindbergs upplevelse då (SV 20, s. 167). Men ett vet han: detta tomrum har inte rönt mycket uppskattning hos de andra och tycks inte vara mycket värt. Erfarenheten att uppleva sig som betydelslös blir ett problem när Strindberg, som han skriver, inser att man bör ha tagit ställning till vem och varför man är,<sup>19</sup> åtminstone om man vill vara en medborgare som ”samhället hedrar” (SV 20, s. 162). (Här anar man ”urstämningarna” rädsla och hunger.)

Så utkristalliseras ett livsprojekt i *Tjänstekvinnans son*: att med förnuftet som medel, likt en vetenskapsman, avslöja sanningen om verklighetsförvanskande, auktoritära institutioner och dogmer (kristendom, romantik, idealism, familjeinrättningen och så vidare) för att skapa enhet i en degenererad värld och lycka åt alla. Livsprojektet skapar bilden av författaren som altruistisk, viljestark, hjältemodig, målmedveten, tankestyrd. För oss läsare verkar författarrollen bekant; den har ofta traderats genom historien, och överensstämmer i mångt och mycket med Strindbergs resonerande berättarposition i *Tjänstekvinnans son* (bortsett från den altruistiska aspekten). Därmed skapas också skäl för den skrivande Strindbergs vara. Vem kan kritisera hans existens betraktad på det viset? Även den ur nyttyssynpunkt tveksamma sysselsättningen att skriva rättfärdigas. Ty med naturalismens programmatiska strävan efter objektivitet, sanning och verklighetstrohet i skildringssättet – komponenter för den exakta kunskapen som Strindberg efter-

strävar – fyller konsten ett objektivt syfte. Tack vare författarrollen framträder Strindberg, för läsarens och därigenom också sin egen blick, som betydelsefull. Men på textdjupet däremot söker han övervinna intigheteten och nå personlig lycka, något man finner exempel på i dramat *Fröken Julie*.

## Att skriva mot (r)enhet genom språklig exorcism. Exemplet Fröken Julie

Tillsammans med *Fadren* (1887) och *Fordringsägare* (1889) räknas *Fröken Julie* som ett av Sveriges viktigaste naturalistiska verk. Undertiteln är ”Ett naturalistiskt sorgespel” och i förordet, vilket kan betraktas som en naturalistisk programförklaring, motiverar Strindberg utförligt sina teoretiska principer för dramat. Tonvikten läggs vid de av Zola vetenskapligt förankrade tankarna om den oförfalskade verklighetsframställningen – aktindelningens borttagande, riktig rekvisita, okonstruerade karaktärer och ett individualiserat tal – och verket som ”fallstudie”, vilket förklarar karaktärerna utifrån ett deterministiskt tankesystem om arv och miljö. Zola förespråkade ju en diktkonst som försökte hitta allmänna, biologiska lagar för mänskligt handlande, något som Strindberg tagit till sig i *Fröken Julie*.

*Fröken Julie* utspelas i ett herrgårdskök och handlar om den unga adelsfröken Julie som under en midsommarnatt upplever en passionerad kärlekshistoria med betjänten Jean. I gryningen drabbas hon av samvetsqual och förefaller ta sitt liv i en akt av suggestion. En vanlig läsförståelse, som till exempel Lennart Josephson visar i *Strindbergs drama Fröken Julie*, är att dramat gestaltar klass- och könsmotsättningar.<sup>20</sup> Dessa bedömningar är förstärkt riktiga, och dessutom helt i linje med Strindbergs principer i förordet. Samtidigt gör den här typen av deskriptiv uttolkning inte helt rättvisa åt dramats djupare kvalitet. I likhet

med Strindberg-regissören Alf Sjöberg hävdar jag att dramat har en ofta förbisedd men viktig ontologisk dimension och funktion. *Fröken Julie*, menar Sjöberg, kretsar kring livsval, rollbyten och autenticitet. Huvudpersonerna försöker undvika ansvaret för sina egna liv genom att träda in i olika roller, allt för att undvika basen, som ”heter döden, basen heter intet”.<sup>21</sup>

Ur en tematisk-kritisk infallsvinkel är synpunkten central och kan ges vidgad betydelse. Erfarenheten av Intet tillhör den skrivande Strindberg och i *Fröken Julie* driver han på två nivåer projektet att bemästra intigheten och nå enhet. Dels i dramats övergripande explicita form, inte minst i dess manifest, där Strindberg positionerar sig som en vetenskapligt förankrad författare med full insikt i sakernas tillstånd. Dels implicit i dramats själva utformning, där han låter det naturalistiska skrivsättet vara ett medel att driva ut dåliga egenskaper hos sig själv, en form av språklig exorcism, och underblåsa eftersträfvansvärda egenskaper. *Fröken Julie* kan i det avseendet betecknas som en ”theater of the mind”.<sup>22</sup> Den skrivande Strindberg träder in i olika roller, karaktärerna blir hans identifikationsfigurer.

Anledningen finner man i dramats överordnade riktning, som Sjöberg är inne på, vilken rymmer en vision om lycka (för att undvika Intet). Om man exempelvis ser till dramats skildrade livshistorier – alltså riktningen hos Jean och Julie – blir man varse att båda drivs av en önskan om ett annat liv. Ingen är tillfreds i nuet, båda vill skapa en ny tillvaro, fast deras önskningar ser olika ut. Jean talar flera gånger om sina ”projekt” och ”planer för framtiden” (SV 27, s. 151, 182): att starta en hotellrörelse i Schweiz – alper och skärgårdsöar är för övrigt vanliga bilder hos Strindberg, symboliserande utopisk lycka. Julie längtar efter kärlek och ett liv i social gemenskap (som Jean representerar och lockar med). Denna erfarenhet gestaltas i dramat dels av att Julie är den aktiva parten i kontaktsökandet med Jean, liksom med folket på gården, dels av hennes drömmonolog om

när hon faller ner från en isolerad tillvaro på en pelare.

Hur visar sig den skrivande Strindberg i konstellationen Jean/Julie? Ett svar ges i hur personerna tecknas i grova drag. Jeans figur tillhör, som Strindberg skriver, den nya ”stora-hjärn-adeln” (SV 27, s. 106). Han är kontrollerad, slagtålig och handlingskraftig, i många avseenden uppfyller han kraven på den ”artbildande” typ Strindberg uppställer i dramats förord. Det är också den starka art som Strindberg i förordet menar utgör en vinnare i den kamp som heter livet, och där ”lyckan endast ligger i jämförelsen” och ”i livets starka, grymma strider” (SV 27, s. 102f.) Julie är raka motsatsen, inte bara sett till samhällsklass och kön. Hon är en rest av ett utdöende släkte, ”den gamla krigaradeln” (SV 27, s. 106). Hon är drömmande och okontrollerad, hon är inkonsekvent och rycks lätt med av fantasier och stämningar, hon är emotivt orienterad och hungrar efter kärlek och gemenskap. De inre betingelserna hos Julies figur överensstämmer med Johan i *Tjänstekvinnans son*. Enligt min mening är hon en identifikationsfigur för de egenskaper som Strindberg fann värdelösa hos sig själv. I *Fröken Julie* betvingar han den här ”förbjudna” existensen med stor kraft. I skrivhandlingen besvärjer han den genom att driva den kvinnliga gestalten in i döden (något som för övrigt strider mot naturalismens koncept), för att sedan skriva mot den han vill vara i den manliga gestalten. *Fröken Julie* utvecklas till en rituell offerhandling. Strindberg vänder erfarenheten av sitt drömmande ”tomma” jag mot Julie vilken, likt en litterär voodoo-docka, övertar hans svagheter och vars fall mot döden ska rena honom.

I forskningen har man vid enstaka tillfällen noterat beröringspunkten mellan Strindberg och Julie, fast då i en biografisk kontext. Törnqvist och Jacobs skriver att (den historiska personen) Strindberg vid tiden för dramats tillkomst upplevde sig stå vid avgrundens brant, vilket som vanligt blev litterärt bräns-

le: "Instead of committing suicide himself he had [...] Julie commit it. With Flaubert Strindberg could have exclaimed: 'Julie – c'est moi!'"<sup>23</sup> Detta skriver nu inte Strindberg, och förmodligen är det ingen tillfällighet. Den kvinnliga gestalten är en litterär maskering, i vilken han kan besvärja sina bristfälliga sidor, just utan att den vanliga läsaren kopplar ihop figuren med honom. I Jeans figur däremot skapar Strindberg en ideal självframställning och läsaren är förmodligen mer snar att förstå Jean som upphovsmannens identifikationsfigur. Jean tillskrivs de positiva egenskaper som Strindberg anser karaktäristiska för en vinnare i samhället, den som når lycka och framgång.

Hur går Strindberg tillväga i den rituella utdrivningsprocessen? Egentligen börjar den redan i Jeans inledningsreplik:

JEAN

I kväll är fröken Julie galen igen; komplett galen! [...] Jag följde greven till station, och när jag kom tillbaka förbi logen, gick jag in och dansade. Och så får jag se fröken anförda dansen med skogsvaktarn. Men när hon blir mig varse, rusar hon direkt i mina armar och bjuder opp mig, till damernas vals. Och sen har hon valsat så – att jag aldrig varit med om dylikt. Hon är galen!

KRISTIN

Det har hon alltid varit, men aldrig så som de sista fjorton dagarna, sedan förlovningen slogs opp (SV 27, s. 119).

Jean talar om henne som "galen", men formuleringen ska givetvis inte uppfattas bokstavligt. Det är inte någon psykisk opasslighet som Strindberg lyfter fram. Orsaken till Jeans upphetsning är att Julie blankt struntar i konventioner och regler för hur en (adels)kvinna ska uppföra sig. Här låter Strindberg döma henne efter en social beteendenorm. Det är massans lag, det Heidegger alltså benämner *das Man*, som reglerar hur "man" ska vara, och som Strindberg, vilket framgick i *Tjänstekvin-*

*nans son*, föll offer för. Stilgreppet i dialogen är anmärkningsvärt, inte så mycket för formen utan för att det är Jean som helt uppenbart agerar smakdomare, inte kokerskan Kristin – ett grepp som är genomgående i dramat. Vilket är då Julies brott? Egentligen ett enda – att hon är inne i en subjektiv värld, med allt var det innebär av omedvetenhet, där bara hon kan vara. Jeans position däremot är utanför, i det reglerade.

I Julie skriver Strindberg in sin egen erfarenhet av att bli anklagad och kritiserad för sitt sätt att vara, och han gör det från Jeans position, ty det är han som faller henne. Situationen erinrar för övrigt om Adam och Eva i paradiset, fast omvänt. Här är det mannen som lurar kvinnan ur hennes okunnighetsrus och får henne att öppna ögonen för lag, moral, de andras blick och sin nakna sårbarhet. Ett stycke in i handlingen börjar Jean successivt komma med antydningar till Julie om vad folket tänker om henne (men inte att han själv tänker samma sak). Ett exempel är när Julie vill dansa igen och han svarar:

JEAN

Uppriktigt talat, men utan att vilja såra, så undrar jag ändå om det är klokt av fröken Julie att dansa två gånger efter varann med samma kavaljer, i synnerhet som det här folket icke är sent att ge tydningar...

FRÖKEN

*brusar upp*. Vad för slag? Vad för slags tydningar? Vad menar han? (SV 27, s. 124, min kurs.)

Strindberg utmejslar en position hos Jean. Betjänten agerar som såväl förmedlare av massans lag som beskyddare – men omsorgen döljer ett iskallt beräkande. Den här positioneringen upprepas flera gånger, inte minst strax före kärleksmötet, då Jean uppmanar henne att följa med in på hans kammare eftersom folket inte "bör" se dem tillsammans. Julie är länge helt oförstående, och senare ger hon också uttryck för tron att folket älskar henne.

Efter kärleksmötet söker Julie själarnas kommunion i ett ohöjlt samtal om deras livs hemligheter. Men hennes längtan efter djupare gemenskap möts av Jeans hårda förakt och förlöjligande. Att Julie gång på gång blir avvissad leder till ett uppvaknande. När hon förnufts-mässigt inser vidden av sina handlingar förlorar hon på ett symboliskt plan sin drömmande oskuld. Nu träder hon ur sin subjektiva värld och in i en objektiv: "Har jag varit rusig, har jag gått i drömmen denna natt! Midsommarnatten! De oskyldiga lekarnes fest..." (SV 27, s. 154). Men utdrivningsprocessen upphör inte med det. Här kan man erinra sig Strindbergs upplevelse av att sakna en stark och målmedveten karaktär. På samma vis är den svaga Julies öde redan utstakat. Strindberg formar den kvinnliga identifikationsfiguren som renons på livsuppehållande egenskaper. Det framgår av textstället när Julie minns Jeans förslag att starta en hotellrörelse. Förvisso lyckas hon stjäla pengar för att kunna starta ett nytt liv men hon är alltför rädd för att göra det ensam. Då kommer Kristin emellan och hindrar flykten. Med en sista viljeanstängning försöker Julie övertyga henne att följa dem. Hon återberättar det Jean beskrivit för henne om tillvaron i Schweiz varpå Kristin svarar:

KRISTIN

Hör nu! Tror fröken själv på det där?

FRÖKEN

*tillintetgjord*. Om jag tror på det själv? [...] Jag vet inte; jag tror inte på någonting mer. – *Faller ner på bänken; lägger huvudet mellan armarna på bordet*. – Ingenting! Ingenting alls! (SV 27, s. 182, min kurs.)

Det är som om Julie till sist tappar tron på vad hon säger. Det är inte bara Kristins kommentar som punkterar situationen. Utvecklingen sker i enlighet med Strindbergs naturalistiska program. Hans litterära voodoo-docka saknar viljan och styrkan att driva igenom projektet att bli en annan. Språkligt tömmer han sin fi-

gur på allt hopp om lycka och gör henne till ett ingenting. Därför finner hon till sist inte orden. Hennes glimmande önskingar om alper och apelsiner och lagrar slocknar, fröken Julie är fullständigt "tillintetgjord". Det innebär att Strindbergs avgjutning är klar; hans upplevelse av tomhet och meningslöshet är inte längre hans utan hennes.

FRÖKEN

Vems är skulden till vad som skett? Min fars, min mors, mitt eget! Mitt eget? Jag har ju intet eget? Jag har inte en tanke som jag inte fått av min far, inte en passion som jag inte fått av min mor [...] (SV 27, s. 187).

Nu faller Julie, och det på flera plan. Enkelt kan man i dramat inringa hennes misslyckande som en fallen kvinna och som en fallen aristokrat. Men på ett ontologiskt plan faller hon på grund av den hon *är* – nämligen ingenting. Hon skildras som en existens utan substans; hennes jag är en konstruktion av andras tankar och passioner. Här kan man läsa in Strindbergs erfarenheter i *Tjänstekvinnans son* av att vara ett "lappverk"; av smärtsam brist på mening och identitet. I Strindbergs värld handlar det om att dö eller ändra sin person, ty Julies typ överlever inte. Döden innebär ett totalt misslyckande, en position på statussamhällets botten.

I *Tjänstekvinnans son* konstruerade Strindberg, som litterär strategi på ytplanet, en författarroll för att bemästra intigheten. I *Fröken Julie* ser man ett liknande mönster. I förordet, skrivet i jagform, avlägger Strindberg en trohetsed till den naturalistiska skrivkonstens grundregler. Den officiella formeln för hans estetik är en sträng känslonihilism. Pennans impulser att ge sig hän åt den subjektiva världens förmimmelser hålls under ständig kontroll. Nu koncentreras den kritiska författarblicken på pragmatiska livsprinciper, vilka Jeans figur får bli språkrör för (ett grepp som inskräps av att Strindbergs sympatier i förordet övervägande ligger på dramats manliga hjälte). Men Jean i

pjäsen är, som redan antytts, en annan än Jean i förordet. Särskilt i dramats andra del eskalerar uppdagandet av destruktiviteten i hans figur: rädslan för greven, betjäntbeteendet och hans (sanna eller falska) berättelse om den turkiska paviljongen, avsedd att snärja Julie. Strindberg formar hjälten efter helt andra livsprinciper än de rationella i förordet. Och här förefaller han skriva in sig i en tankemässig återvändsgränd. I det dolda tvivlar han på att förnuftet kan ge svar på livsgåtan. Ett tecken på det är Jeans figur, som vi strax återkommer till. Ett annat är utformningen av dramats berömda slutscen. I den tragiska upplösningen med Julies död arbetar han nämligen med två skilda estetiker. Den objektiva skildringen bryts av ett mer subjektivt sätt att skriva, Strindberg ersätter naturalismen med en drömestetik (som antyds i gestalternas monologer och drömsekvenser). Textstället som åsyftas är när Kristin gått till kyrkan och greven väntas hem. Här ställs situationen på sin spets. Inte bara för dramats huvudpersoner men även för den skrivande Strindberg. Julies upplevelse av fullständig intighet är total: ”Åh, jag är så trött; jag förmår ingenting, förmår inte ångra mig, inte fly, inte stanna, inte leva – inte dö!” (SV 27, s. 188). Strindberg skildrar ett fysiskt och själsligt vakuum. Hans egen rädsla för existentiell tomhet läggs i öppen dager hos hjältingen. Men hur ska han avsluta dramat när hon varken förmår tänka eller handla? Nu kan man observera Strindbergs lösning med den paradoxala suggestionsakten. Julie befaller Jean att befalla henne att begå självmord. När han inte kan det, befaller hon honom att hypnotisera henne:

FRÖKEN

[...] har ni aldrig varit på teatern och sett magnetisören – *Jakande gest av Jean*. [H]an säger åt subjektet: tag kvasten; han tar den; han säger: sopa, och den sopar – – –

JEAN

Då måste ju den andra sova!

FRÖKEN

*extatisk*. Jag sover redan – hela rummet står som en rök för mig och ni ser ut som en järnkamin som liknar en svartklädd man i hög hatt – och era ögon lysa som kolen när elden går ut – och ert ansikte är en vit fläck som falaskan – *Solskenet har nu fallit in på golvet och lyser på Jean*. – det är så varmt och gott – *Hon gnuggar händerna som om hon värmden framför en eld*. – och så ljusst – och så lugnt! (SV 27, s. 188f., min kurs.)

Strindbergs sceniska ljuseffekter och dialogens hypnosakt förvandlar den biologiska döden till en symbolisk död. Plötsligt harmonierar inte skeendet på dramats ytplan med textens metaforik. Just slutet har kritiserats för att, som Göran Stockenström menar, vara ”confusing and artistically unsatisfying”.<sup>24</sup> Ett skäl är Strindbergs misslyckande att kombinera naturalismens determinism och humanismens fria vilja. Detta är självklart, men det är också poängen. Julie tror att hon agerar av fri vilja men är i själva verket offer för en illusion. Strindbergs skrivande har tvingats in i en logisk fälla. Tanken att förlusten av individualiteten kan ge harmoni är för honom omöjlig, liksom tanken att den språkliga formuleringen av intighet, misslyckande och förödmjukelse skulle kunna leda till transcendens.

Ändå är det precis detta som sker i *Fröken Julie*. Strindberg skriver fram en räddning som hans tänkande aldrig efterfrågade. I sitt drama ville han driva Julie i döden, men det han gör blir i stället en äreräddning. Utdrivningen misslyckas och döden blir något större. I skrivakten transcenderar Strindberg själv verkligheten. Det dramatiska subjektet lyfts ur tid och rum och upphäver det deterministiska tänkandet. När hans hjältinginna inför döden åter träder in i den subjektiva världen vinner hon tillbaka värdighet och mod. Hon uppfylls, vilket visar sig i ovanstående citat, av ett ljusst, harmoniskt tillstånd.

Jean däremot, bäraren av livsuppehållande egenskaper, rullar alltmer tillbaka i missnöje

och desillusion. Han begärde ett annat, mer statusfyllt liv, vilket framgick inte bara av hans hotellplaner, utan också av hans omsorger om salongsfärdiga manér och viljan att erövra den ”fina” Julie. Men denna reflekterade uppfattning om lycka och framgång går i kras, något som även visar sig i Jeans reaktion när han kommit nära själva idén om lyckan.

JEAN

[...] Jag kan inte neka till att det å ena sidan gläder mig ha fått se att det bara var kattgull som bländat oss därnere, att ha fått se att höken bara var grå på ryggen också, att det var puder på den fina kinden [...] men det pinar mig å andra sidan, att ha sett att det jag själv strävade till, icke var något högre, solidare; det pinar mig att se er sjunken så djupt, att ni är långt under er kokerska; det pinar mig som att se höstblommorna piskas sönder av regnet och förvandlas i smuts (SV 27, s. 157f).

Här ger Strindberg ett extrakt av tvivlets dilemma. Han förmår inte upprätthålla en rationell ram kring Jeans figur i dramat – enligt min mening eftersom figuren är en tankekonstruktion utan solid emotiv förankring, och detta förnekelsemoment slår igenom i Strindbergs destruktiva exorcism av vissa karaktärsdrag i Julies figur. Lyckodrommen visar sig vara en bedräglig illusion. Guldets ”kattgull”, den fina kinden artificiell, täckt av ett lager puder. Tankens föreställning om total (r)enhet har i realiteten stänk av smuts. Av Strindbergs resonemang kan man utläsa en viktig erfarenhet. Det diskursiva tänkandet förmår inte se värdet hos paradoxen. Svaret måste vara entydigt, omöjligt att ifrågasätta. Så länge något är mångtydigt ger det i stället näring åt ett omätligt begär efter det fulländande. Inför Strindbergs reflekterade blick är lyckodrommen ständigt undflyende. Det fångar honom i en tvångsstruktur, där tillvaron kretsar kring tankens tillfredsställelse, och som resulterar i, för att återknyta till inledningen, att hans livshistorier inte kan nå enhet och fundamental harmoni.

Ändå är diktarfantasis utflykter bortom realismens rämärken – utflykter som tydligen kan generera ögonblick av enhet och transcendent – ofta tillfälliga i Strindbergs tidiga verk. Symptomatiskt nog är det naturalistiska förordet till *Fröken Julie*, som flera forskare noterat, skrivet efter själva dramat. Han korrigerar, ger förklaringar och skriver manifest – allt för att hålla den rationella författarrollen intakt och tvivlets krafter i styr. Julie dör, men Strindberg skriver vidare. Samtidigt visar ett tematiskt helhetsgrepp på Strindbergs författarskap att den poetiska förnimmelsen, trots inre motstånd, får en stor betydelse i hans lyckoprojekt, avsevärt större än vad han i tanken kunnat förutse.



- 1 I sitt brev till Cangrande della Scala utlägger t.ex. Dante sin lära om diktverkets mångtydighet och tanken är att såväl Bibeln som *Divina Commedia* kan tolkas i enlighet med lärans fyra meningar: den bokstavliga, den allegoriska, den moraliska och den anagogiska-mystiska. Se E.N. Tigerstedt, *Dante: tiden, mannen, verket*, Stockholm: Bonniers, 1967, s. 109, 138.
- 2 Artikeln baseras på min avhandling *Strindbergs värld. En tematisk författarskapsläsning*, framlagd och godkänd hösten 2011 vid Syddansk Universitet, Odense. Avhandlingen planeras utkomma som bok i Sverige våren 2012. Hänvisningar till Strindbergs verk går, om inget annat anges, till Nationalupplagan av *August Strindbergs Samlade Verk*, Stockholm: Almqvist & Wiksell/Norstedts, 1981–. Citat görs löpande i form av SV, volymens nummer i utgåvan, samt sidhänvisning.
- 3 Riktningen brukar även omnämnas som "la nouvelle critique" och "critic of consciousness". För en kortfattad introduktion av tematisk kritik, se Bernt Olsson, "Den nya franska kritiken. En presentation", *Samlaren* 1969 [tr. 1970], s. 111–128, J. Hillis Miller, "The Geneva School", i John K. Simon (red.), *Modern French Criticism. From Proust and Valéry to Structuralism*, Chicago & London: Univ. of Chicago press, 1972, s. 277–310 och Thomas Illum Hansen, "Fænomenologisk læsning", i Johannes Fibiger, Gerd von Buchwald Lütken & Niels Mølgaard (red.), *Litteraturens tilgange. Metodiske angrebsvinkler*, København: Gad, 2008, s. 99–126. Se även Sarah N. Lawall, *Critics of Consciousness. The Existential Structures of Literature*, Cambridge: Harvard U.P., 1968 och Robert R. Magliola, *Phenomenology and Literature. An Introduction*, West Lafayette: Purdue U.P., 1977.
- 4 Roland Lysell, "Den tematiska kritiken", i Horace Engdahl, Ola Holmgren, Roland Lysell, Arne Melberg & Anders Olsson (red.), *Hermeneutik: en antologi*, Stockholm: Rabén & Sjögren, 1977, s. 178.
- 5 Därför kan man bli besviken när en bok filmatiseras; man föreställde sig textens värld annorlunda.
- 6 Jean-Pierre Richard, "Mallarmés poetiska universum", i Horace Engdahl, Ola Holmgren, Roland Lysell, Arne Melberg & Anders Olsson (red.), *Hermeneutik: en antologi*, övers. Roland Lysell, Stockholm: Rabén & Sjögren, 1977, s. 206.
- 7 Intentionalitet, ett begrepp Husserl hämtat från Franz Brentano, innebär att medvetandeakterna har en riktning, en "intention". En föreställning är en föreställning *om* något, en viljeakt är en vilja *till* något och en sorg eller en glädje är en sorg eller glädje *över* något. För vidare läsning, se t.ex. Edmund Husserl, *Logiska undersökningar. Tredje bandet. Undersökningar kring kunskapens fenomenologi och teori V–VI*, övers. Jim Jakobson, Stockholm: Thales, 2002, s. 40ff.
- 8 Ibid., s. 194.
- 9 Jean-Paul Sartre, "Strindberg, vår 'fordringsägare'", *DN* 28.1.1949, omtr. "När Sartre mötte Strindberg i DN", *DN* 14.1.2008.
- 10 Martin Heidegger, *Varat och tiden 1*, Göteborg: Daidalos, 1992, s. 167.
- 11 Se även Karin Aspenberg, "Strindberg och Intet. En fenomenologisk kommentar till *Tjänstekvinnans son*", i Per Stam (red.), *Strindbergiana tjugoförsta samlingen*, Stockholm: Atlantis, 2006, s. 82–94.
- 12 Allan Hagsten, *Den unge Strindberg. I. Studier kring Tjänstekvinnans son och ungdomsverken*, diss., Lund: Univ., 1951, s. 21.
- 13 För en utförligare beskrivning av Intet, se Martin Heidegger, "Vad är metafysik?", i Konrad Marc-Wogau (red.), *Filosofin genom tiderna. 1900-talet*, Stockholm: Thales, 1993, s. 377. Enligt Heidegger är omintetgörandet Intets väsen. Det säger sig självt att fenomenet inte kan beskrivas i ord. Men det som avtäckes Intet för människan, menar Heidegger i Kierkegaards efterföljd, är stämningen av ångest. Något känns "hemskt för oss" men vi kan inte säga vad och varför. Ångesten beskriver inte nödvändigtvis ett neurotiskt tillstånd; den är inte ett godtyckligt och tillfälligt stämningsläge av svaghet hos individen. Det handlar om en stämning som gör människan, passivt eller aktivt, medveten om att hon existerar i riktning mot sitt slut, nämligen att inte vara (som inte har att göra med "döendet"). Ångesten är föremålslös, den fråntar oss ordet helt enkelt därför att "inte vara" överskrider tankens och språkets gränser.

- 14 Se t.ex. *SV* 20, s. 43.
- 15 Se t.ex. *SV* 20, s. 14f., 41, 54.
- 16 Per Stounbjerg, *Uro og urenhed. Studier i Strindbergs selvbiografiske prosa*, Aarhus: Aarhus universitetsforlag, 2005, s. 103.
- 17 Tesen innebär att det "som är, [...] det måste vara *för handen*; det som inte kan objektivt påvisas såsom *för handen*, det är över huvud taget *inte*". Martin Heidegger, *Varat och tiden 2*, övers. Richard Matz, Göteborg: Daidalos, 1993, s. 60.
- 18 Se *SV* 20, s. 72: "Ynglingen var en kvadron av romantik, pietism, realism, och naturalism. Därför blev han aldrig annat än ett lappverk."
- 19 Se *SV* 20, s. 167: "Han hade ännu icke kunnat besluta sig för [...] hur mycket som av jaget skulle och måste offras för samhället i vilket han nu gjorde sig i ordning att inträda."
- 20 Lennart Josephson, *Strindbergs drama Fröken Julie*, Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1965. Andra forskare har studerat bl.a. huvudpersonen som patologiskt fall, dramats stil, influenser från Zola, det ideologiska arvet från Darwin och Nietzsche samt biografiskt källstoff. Se t.ex. Harry Järv, "Den 'karaktärlösa' fröken Julie", i Ulla-Britta Lagerroth & Göran Lindström (red.), *Perspektiv på Fröken Julie. Dokument och studier samlade av Ulla-Britta Lagerroth och Göran Lindström*, Stockholm: Rabén & Sjögren, 1972.
- 21 Alf Sjöberg, "Existentialism och rollbyte i Fröken Julie. Ett samtal med Alf Sjöberg redigerat av Ulla-Britta Lagerroth, i Ulla-Britta Lagerroth & Göran Lindström (red.), *Perspektiv på Fröken Julie. Dokument och studier samlade av Ulla-Britta Lagerroth och Göran Lindström*, Stockholm: Rabén & Sjögren, 1972, s. 120.
- 22 Gunnar Brandell, *Drama i tre avsnitt*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1996, s. 88. Termen hänvisar till O'Neill som skrev för en "teater som ännu inte existerade". Se även Egil Törnqvist, *A Drama of Souls. Studies in O'Neill's Super-Naturalistic Technique*, diss. Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1968, s. 18ff.
- 23 Egil Törnqvist & Barry Jacobs, *Strindberg's Miss Julie*, Norwich: Norvik Press, 1988, s. 46.
- 24 Göran Stockenström, "The dilemma of Naturalistic Tragedy. Strindberg's Miss Julie", *Comparative Drama* 2004:38, s. 54.

## Summary

*Strindberg, Happiness, and Nothingness.*

*A Comment on The Son of a Servant and Miss Julie*

For many years, critics have agreed on the fact that Strindberg's writing has its roots in experience. In the field of biographical research, this has been utilized as a premise for knowledge regarding the empirical author. This article seeks to find a new understanding of the poet in the poetry. It claims that Strindberg's literary oeuvre not only tells stories about objects; it also expresses a creative consciousness. Through a systemized interpretation, it focuses on how Strindberg's experience is fundamental to the process of articulating the world, and how this is expressed directly or indirectly in his style of writing. The article makes use of a method of thematic criticism, which is influenced by the phenomenological philosophy of mind and modern hermeneutics.

In Strindberg's world of experience, essential happiness is a major structuring theme, towards which his linguistic gestures are intended. The goal of happiness arises from a fear of nothingness, which is discernible in his autobiography *The Son of a Servant* (1886–1909). Here, Strindberg expresses a fundamental experience of not being considered valuable, of being rejected as weak, sensitive and dreamy. From this experience, a scientifically oriented project of life develops, manifested on the text's surface in the image of the ideal author's. Beneath the surface, however, Strindberg tries to overcome nothingness. The naturalistic drama *Miss Julie* (1888) illustrates how Strindberg conjures up negative self-experiences in the female character, and a personal monument for the male, rational character. However, at the end of the drama, Strindberg switches to an expressionistic style, through which his female character regains honour and harmony. This indicates Strindberg's doubt in reason as a means of illuminating meaning.

Keywords:

Strindberg, thematic criticism, phenomenology, experience, nothingness



# NYÖVERSÄTTNING – NÄR, HUR OCH VARFÖR?

av Elisabeth Tegelberg

Varje litterär översättning är relativ och ett uttryck för översättarens personliga tolkning av originaltexten. Detta betyder inte att denna tolkning ensam avgör översättningens slutliga karaktär. Också andra omständigheter spelar in, till exempel det omgivande samhället, tidsandan, läsarnas referensramar och de rådande översättningsnormerna vid den tidpunkt då översättningen kommer till. Varje översättning är således tidsbunden, liksom varje nyöversättning är det. Denna tidsbundenhet drabbar inte på samma sätt originaltexten, ty även om denna ”äldras”, så blir den likväl inte ”föräldrad”.<sup>1</sup> Medan originaltexten är ett diakront fenomen på vilken varje epok lägger nya perspektiv, så är översättningstexten en gång för alla fixerad till tidpunkten för sin tillkomst. Detta innebär att originaltexten med denna perspektivförskjutning hela tiden förändras, under det att översättningstexten aldrig blir mer än en tidsbunden ”version” av originalet, en möjlig återspeglning av ursprungsverket och fast i ett beroendeförhållande till detta.<sup>2</sup>

Översättningstextens tidsbundenhet utgör en av de faktorer som är av betydelse för frågan om huruvida en originaltext som redan föreligger i översättning till ett språk skall översättas en andra gång till samma språk.

Men även andra faktorer än tidsfaktorn påverkar beslutet om nyöversättning. Avsikten med denna artikel är att diskutera några av dessa nyöversättningsframkallande faktorer och att belysa de egenskaper som primärt utmärker litterär nyöversättning i förhållande till litterär förstaöversättning. Skillnaderna dem emellan är framför allt av generell natur men också kopplade till förhållningsätt hos den enskilde översättaren, vars ”subjektiva spår”<sup>3</sup> i översättningstexten det är möjligt att studera genom att jämföra flera översättningar till ett visst språk av ett och samma litterära verk. De generella skillnaderna är så stora att man torde kunna hävda att den litterära nyöversättningens mekanismer endast delvis sammanfaller med dem som styr litterär förstaöversättning. Det förefaller också klart att nyöversättningens premisser ger den nyöversatta texten karaktéristika som i viktiga avseenden skiljer sig från den ursprungliga översättningstextens. Det finns därför skäl, anser jag, att i högre grad än vad som hittills varit fallet göra nyöversättningens förutsättningar och motiv till föremål för vetenskapligt studium och att betrakta detta studium som ett speciellt översättningsvetenskapligt forskningsområde med i stor utsträckning egna premisser.

Följande framställning kommer att illustreras med exempel hämtade från svensk litteratur i fransk översättning. Omfattningen av den svenska litteratur som föreligger i fransk översättning är numera betydande. Flödet av svensk litteratur till Frankrike sköt på allvar fart på 60-talet för att på 80- och 90-talen anta en sådan styrka att man med fog kan tala om en svensk (och skandinavisk) litteraturvåg i Frankrike.<sup>4</sup> Det första decenniet av 2000-talet kännetecknades framför allt av den skandinaviska kriminalromanens exempellösa segertåg på den franska bokmarknaden.<sup>5</sup>

Emellertid står inte alls volymen av nyöversatt litteratur i proportion till den totala volymen av svensk litteratur i fransk översättning. Detta faktum är inte att förvåna sig över, med tanke dels på det svenska språkområdets litenhet och globalt sett litterära ”obetydlighet”, dels på bristen på svenska författare som uppnått internationell klassikerstatus. Inte ens Strindbergs verk har nyöversatts i någon större omfattning (förutom i några fall hans dramatik). Exempelvis har hans i Sverige epokgörande roman *Röda rummet* i modern tid endast utkommit i reviderad översättning (2003), efter att ha översatts en första gång redan i början av 1900-talet (1908).<sup>6</sup> Förhållandet är ett helt annat om man betraktar nyöversättningsverksamheten i motsatt riktning. Verk av franska författare som Balzac, Flaubert,<sup>7</sup> Zola och Maupassant har ofta nyöversatts vid fem eller sex olika tidpunkter.

Det kan vara befogat att inledningsvis säga några ord om översättningsvetenskapens utveckling och de normer som är förhärskande idag. Det rör sig om en relativt ny disciplin som hittills har lånat mer från andra vetenskapsområden än den själv har bidragit med till dessa. Från att väsentligen ha varit preskriptivt har detta vetenskapsfält blivit alltmer deskriptivt och explikativt. Man har i allt högre grad börjat betrakta målspråkstexten som en text i dess egen rätt och inte enbart i relation till källspråkstexten. Översättnings-

vetenskapens inspiration och teoriansknytning var tidigare primärt lingvistiska, men dess spektrum har vidgats och den har numera en mer tvärvetenskaplig karaktär, där bland annat litteraturvetenskap, filosofi, kognitiv psykologi och ”cultural studies” har bidragit till teoribildningen. Så har till exempel perspektivet förskjutits från ord- och meningsnivå till diskursnivå. En av förgrundsfigurerna inom detta översättningsvetenskapliga paradigmskifte är Gideon Toury,<sup>8</sup> som förespråkar en vid definition av begreppet ”översättning”.

Medan källtextens egenskaper tidigare var helt avgörande för den vetenskapliga analysen av översättningsprocessen, så sätts idag målspråkskulturen och dess premisser i fokus. Det är inte längre självklart att betrakta denna process som en serie ”förluster”, utan den anses också kunna generera ”vinster” genom att möjliggöra olika tolkningar av ursprungstexten. Begrepp som ”plural reading” och ”multiple interpretations”,<sup>9</sup> vilka understryker det faktum att det finns flera likvärdiga tolkningar av en text, är idag vedertagna inom översättningsvetenskapen. Inte minst inom poesin är utrymmet för nytolkning stort. Det är inte utan anledning som man på detta område ofta föredrar just termen ”tolkning” framför ”översättning”. Möjligheterna att ta vitt skilda avstamp är nästan obegränsade inom en genre där form och innehåll är så intimt förbundna och där ton och rytm får en alldeles speciell betydelse. Rim, alliterationer, assonanser, semantiska associationskedjor, liksom det ofta förtätade språket, bidrar också till att omöjliggöra regelrätt översättning av ett lyriskt verk. Två konkreta uttryck för den poetiska översättningskomplexitet är att det inte sällan är poeter snarare än översättare som översätter poesi och att det inte är ovanligt att man vid utgivning av poesi i översättning återger originaltext och översättningstext parallellt.

En nyöversättning behöver således inte vara framkallad av tidsaspekten utan kan också ha sin grund i en vilja att belysa ett verk från nya

perspektiv och med nya infallsvinklar.<sup>10</sup> Det är i ljuset av detta ändrade fokus som fenomenet nyöversättning har fått ökad relevans som vetenskapligt studieobjekt.

## Nyöversättning

Det är ovedersägligt att tidens gång skapar olika grundförutsättningar för förstaöversättning och nyöversättning. Vanderschelden talar om "hot translations" och "cold translations" och understryker att de översättare som översätter "kallt" befinner sig i en fördelaktig position.<sup>11</sup> Nyöversättaren har, i kraft av tidsavståndet, större distans till ursprungstexten och dessutom redan existerande översättning(ar) att förhålla sig till.

En generell verkande konsekvens tycks vara att nyöversättning tenderar att i högre grad än förstaöversättning respektera originaltexten och att i allmänhet även hålla högre kvalitet. Denna uppfattning har framförts av Vanderschelden, som emellertid också anser att den friare förstaöversättningen gynnar läsaren genom sin större lättillgänglighet.<sup>12</sup> Ämnet diskuteras också av Paul Bensimon, som framhåller att förstaöversättning ofta är friare och tenderar att tona ned det "annorlunda" i originaltexten för att underlätta dess integration i målspråkskulturen, medan nyöversättning, som kan dra nytta av att denna introduktion redan är gjord och därför inte har anledning att söka reducera kulturskillnaderna, ofta i högre grad respekterar källtextens specifika karaktäristika, dess språkliga och stilistiska profil.<sup>13</sup> Denna uppfattning delas av Yves Gambier, som påpekar att förstaöversättning tenderar att anpassa sig till målspråkskulturen medan nyöversättning innebär koncentration på källtexten och dess karakteristiska egenskaper.<sup>14</sup> Ett slående exempel på målspråkskulturell anpassning erbjuder Hjalmar Söderbergs *Doktor Glas*, vars första översättning till franska (1969; nyöversättning 2005) uppvisar systematisk komprimering eller till och med strykning av

de miljöbeskrivningar som ger boken dess för Söderberg så typiska stockholmska atmosfär. Ett än mer slående exempel på långt driven anpassning till målspråkskulturen är Selma Lagerlöfs *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige*, vars första franska översättning från 1912 helt saknar de kapitel som primärt syftar till att beskriva de svenska landskapens geografi. Ett tredje exempel är Strindbergs *Hemsöborna*, som i sin första franska översättning från 1909 ofta starkt reducerar eller helt utelämnar de för denna bok så typiska detaljerade beskrivningarna av exempelvis redskap och tillvägagångssätt inom jordbruk och fiske.

I takt med tidens gång och såväl samhällets som språkets förändring åldras översättningar. Detta gäller självfallet inte i lika hög grad alla översatta texter, men i många fall blir behovet av en ny eller reviderad översättning efter ett antal år uppenbart. Detta gäller inte minst översatta texter som i sitt innehåll nära anknyter till vardagslivet i det tidsskede då de utspelar sig. Översättningstexter av detta slag tenderar att snabbt förlora i funktionalitet och läsbarhet i målspråkskulturen. Texter med många vardagliga ord och vändningar, med slang eller jargong, upplevs inte sällan som daterade efter bara ett par decennier. Det är till exempel knappast någon tillfällighet att J.D. Salingers berömda roman *The Catcher in the Rye* nyöversattes till svenska 1987 (första översättningen 1953) och dessutom utkom i reviderad översättning 2005 för att vinna genklang hos nyare läsare genom ett aktuellt och naturligt språkbruk. Det är lätt att föreställa sig att texter av detta slag på kort tid upplevs som föråldrade och därför inte fungerar som avsett i målspråkskulturen. Man kan naturligtvis hävda att detta även kan gälla originaltexter. Men möjligen är det enklare att acceptera språklig "inaktualitet" (verklig eller förment) i en originaltext, eftersom den kulturella kontexten normalt är känd på ett annat sätt för läsaren av originaltexten än för läsaren av översättningstexten.

Också när det gäller äldre litterärt högtstående texter, inte minst de så kallade klassikerna, inställer sig med jämna mellanrum behovet av nyöversättning för att målspråkstexten bättre skall motsvara den aktuella publikens förutsättningar, smak och referensramar. Varje epok möjliggör ett återupptäckande av klassikerna tack vare den nya ”röst” som en nyöversättning kan ge dem.<sup>15</sup> Medan en god originaltext behåller sin kraft, så vittnar varje översättning, trots eventuella ”vinster”, om översättandets begränsningar: Källtextens inneboende polysemi och polyfoni konfronteras här med översättningens ”monosemiska och entydiga” karaktär.<sup>16</sup> I *Approaches to Translation* framhåller Peter Newmark: ”And, for any linguistically difficult passage, there are often several equally good (if in some respect inadequate) solutions.”<sup>17</sup>

En klassisk diskussion inom översättningsvetenskapen rör frågan om översättaren bör vara författaren trogen (gå författaren till mötes) eller läsaren trogen (gå läsaren till mötes).<sup>18</sup> Idealen har växlat historiskt, liksom prioriteringen av form eller innehåll vid översättning av litterär text.<sup>19</sup> Nyöversättning av ett litterärt verk kan kännas särskilt angelägen om den eller de tidigare översättningarna har tillkommit i ett skede med helt andra normer och översättningsideal. Översättningspraktiken reflekterar således ideologiskt betingade ställningstaganden och modeväxlingar. Det kan finnas flera skäl att nyöversätta ett verk, sprungna ur en önskan att omvärdera eller ge nya perspektiv på ursprungstexten, språkligt, stilistiskt eller ideologiskt. Detta gäller inte minst på dramatikers område, där kraven på att texten skall fungera hos mottagaren är speciellt högt ställda och där tiden och tidsandan är i högsta grad relevanta för textupplevelsen. Göran O. Eriksson framhåller att ”[t]eatrens texter tycks åldras fortare än andra. Att översätta för scenen är att skriva repliker som genast skall förbrukas och försvinna: efter några år är de fadda, och man tvingas återvända till

originalet för att få nya impulser”.<sup>20</sup> Här är ”fria” översättningar, eller ”tolkningar”, mycket vanliga. Detta är knappast förvånande med tanke på genrens speciella villkor. Kroppsspråk och röst skall samverka med text för att nå ut till och påverka mottagaren med sitt budskap. Göran O. Eriksson påpekar i detta sammanhang: ”Att översätta för scenen är att översätta talspråk; och talspråket är ett kroppsspråk [...]. För att uppfatta originaltexten måste man ha kroppen med sig när man läser: man agerar för att förstå den.”<sup>21</sup> Och som Neil Bartlett påpekat, “[t]he translator must always be thinking of the stage rather than the page”.<sup>22</sup> Ytterligare en bidragande faktor till det stora antalet nyöversättningar (och bearbetningar av tidigare översättningar) inom teaterns område är att de flesta regissörer för sina egna uppsättningar vill ha en översättning som motsvarar deras personliga tolkning av texten och dess budskap.

Som exempel på svensk-franska nyöversättning inom dramatikers område kan *Fröken Julie* nämnas, en ”klassiker” på franska teater-scener och som översatts till franska vid sex tillfällen (senast 1997) för att motsvara nya tiders krav och behov. Inom dramatiken är det heller inte ovanligt med nyöversättningar baserade på redan existerande översättningar. Så har Boris Vians välkända franska översättning från 1952 av *Fröken Julie* tjänat som utgångspunkt för en nyöversättning av Strindbergs pjäs till Québec-franska.<sup>23</sup> Översättaren ansåg att hans egen översättning var en ”more direct, more ‘spoken’ translation, a translation more immediately accessible to the public and [...] closer to the spirit of Strindberg”<sup>24</sup> än Boris Vians. Det förefaller som om den franska teaterns litterära koder generellt sett är betydligt mer ”litterära”, även när det rör sig om vardagssituationer, än de som är förhärskande i det franskspråkiga Québec, där dessa koder har en mer ”naturalistisk” karaktär.

Det finns således också språk- och kulturskillnader inom ett och samma språkområde,



till exempel mellan England och USA och mellan Frankrike och Québec, vilket gör att det kan vara motiverat med olika översättningar av en och samma pjäs. I sådana fall behöver det alltså inte vara fråga om att en nyöversättning kommit till stånd på grund av den första översättningens föråldrade språkbruk. Det rör sig snarare om kompletterande läsningar av texten mot bakgrund av olika kulturella förut-sättningar och behov.

En annan inom översättningsvetenskapen ständigt närvarande diskussion är den som gäller förhållandet mellan författare och översättare. I *Introduction à l'analyse des œuvres traduites* sägs att en av orsakerna till att vissa översättningar får klassikerstatus är det djupa samförstånd, den speciella empati som kan uppstå mellan författare och översättare.<sup>25</sup> Enligt Antoine Berman uppnås detta djupa samförstånd endast i nyöversättningar, eftersom förstaöversättningar tillkomna i nära anslutning till originaltexten med nödvändighet inte kan äga de kvaliteter som endast ett längre tidsintervall möjliggör.<sup>26</sup> Denna idé om en kvalitativ progression kopplad till ett specifikt verks översättningshistoria har dock på senare tid starkt ifrågasatts.<sup>27</sup> I enstaka fall kan dessa "grandes traductions"<sup>28</sup> vinna samma erkännande som originalverken och i kraft av sina kvaliteter leva vidare parallellt med att nya, mer tidsbundna, översättningar tillkommer, och ibland till och med i lyskraft överträffa de original de baserar sig på. Ett exempel på en nyöversättning med förutsättningar att bli betraktad som en "grande traduction" och att leva vidare oberoende av eventuella senare nyöversättningar anser jag man kan finna i Gunnel Vallquists berömda översättning av Marcel Prousts *A la recherche du temps perdu* (1964–1982)<sup>29</sup> eller i Jan Stolpes översättning av Montaignes *Essais* (1986–1992) (detta sagt i vetskap om att Stolpe för närvarande är i färd med att revidera sin Montaigne-översättning med utgångspunkt i ett annat originalmanuskript). Till de "stora" översättningarna vill jag

också räkna Stolpes nyöversättning från 2009 av Albert Camus' *L'Étranger (Främlingen)*, där översättaren visar prov på djup affinitet med författaren och på ett mycket skickligt sätt lyckas återskapa ursprungstextens budskap (även det ej uttalade – något som inte är fallet med förstaöversättningen från 1946 där översättaren [Sigfrid Lindström] inte uppvisar samma djupa textförståelse).<sup>30</sup> I normalfallet spelar dock översättarens socio-kulturella och estetisk-ideologiska förankring i sin tid så stor roll för översättningens slutgiltiga profil att denna förankring samtidigt också markerar översättningens tidsbundenhet. Risterucci-Roudnicky understryker att en översättning formas av översättarens personliga historia, av hans sociala, kulturella och politiska förankring, ett förhållande av stor betydelse för frågan om nyöversättning.<sup>31</sup>

\*

En faktor med hög relevans för fenomenet nyöversättning är relaterad till den enskilde översättaren i hans/hennes översättarroll. Varje översättare har egna stilideal, preferenser och idiosynkrasier, något som mer eller mindre tydligt avsätter spår i de översatta texterna. Vissa översättare försöker till exempel undvika originaltextens upprepningar genom att "synonymisera". Andra har en tendens att "normalisera" översättningen, vilket innebär att han/hon använder sig av mer allmänna, mindre betydelspecifika ord/uttryck än dem man finner i originalet, ett tillvägagångssätt som, om det tillämpas systematiskt, gör den översatta texten platt och färglös i förhållande till ursprungstexten. Om man jämför två eller flera översättningar av ett litterärt verk, kan man lätt konstatera att översättarna använder sig av olika strategier och att det finns fog för att tala om "översättarstil" på samma sätt som man talar om "författarstil".<sup>32</sup> En text som är starkt präglad av sin översättarens specifika, individuella strategier kan, om dessa strate-

gier påtagligt avviker från de rådande översättningsnormerna, påkalla nyöversättning. Naturligtvis varierar också bedömningarna av hur viktigt det är att ”korrekt” återge en tanke, ett ord eller ett uttryck, liksom uppfattningarna om de friheter översättaren kan ta sig i förhållande till originalet. Slutligen är det givet att slutprodukten påverkas av den enskilde översättarens kunskaps- och ambitionsnivå.

Jiří Levý har ur en psykologisk synvinkel diskuterat översättarens benägenhet att normalisera sina översättningar. Han framhåller översättarens inriktning på originaltexten som grundläggande, men också att översättningsprocessen innebär ett tolkningsförhållande till denna text, något som, menar Levý, genererar intellektualisering och nivellering i översättningstexten. Konsekvensen blir att ”uttryckets estetiska funktion försvagas till förmån för dess kommunikativa funktion”. Normalisering och generalisering leder till ”att livligheten och vitaliteten går förlorad, till att det konstnärliga verkets stil närmar sig saklitteraturens begreppsliga och beskrivande sätt att uttrycka sig”.<sup>33</sup> En svensk författare vars prosaverk i fransk översättning i hög grad utsatts för stilistisk normalisering är Pär Lagerkvist. Normaliseringen får hos honom särskilt allvarliga effekter eftersom Lagerkvists stil är mycket särpräglad och av avgörande betydelse för hans författaridentitet. Olof Eriksson har visat hur för Lagerkvist specifika – eller till och med unika – stilgrepp som ’variering’ och ’precisering’ i fransk översättning har försvagats eller rentav helt utplånats.<sup>34</sup> Denna stilistiska normalisering har, tycks det, sin förklaring i en vilja hos de franska översättarna av Lagerkvist att anpassa översättningstexten till djupt rotade franska stiltraditioner och stilmormer.<sup>35</sup>

Milan Kundera framhåller i *De svikna arven* att översättare i allmänhet har en tendens att begränsa antalet upprepningar, vilket inverkar menligt på den översatta texten, eftersom originaltextens upprepningar ger en speciell rytm och klangfärg eller helt enkelt tjänar till att un-

derstryka ett ords/uttrycks betydelse i den aktuella kontexten.<sup>36</sup> Det kan här finnas anledning att påpeka att svensk och fransk litterär stiltradition skiljer sig åt på väsentliga punkter. Den franska har en aversion mot upprepning och är, på ett allmänt plan, inte lika inriktad på konkret detaljbeskrivning. Om översättaren befarar att den potentielle franske läsaren skall stötas bort av originaltextens stilkonventioner, kan detta utgöra ett översättningsproblem. Kundera påtalar också den ”synonymiseringsreflex” som han anser vara typisk för nästan alla översättare: genom att använda olika ord där originalet har ett och samma ord vill översättaren visa prov på sin ”stilistiska virtuositet”. Kundera föringrar inte översättarens problem – vara författaren trogen och samtidigt förbli sig själv trogen – men understryker att tendensen till synonymisering, hur oskyldig denna än kan förefalla, oundvikligen slätar ut texten. Han hävdar att ”[e]n översättarens främsta auktoritet borde vara författarens *personliga stil*. Men de flesta översättare följer en annan auktoritet: nämligen *gängse stil* i god franska (god tyska, god engelska och så vidare), det vill säga i den franska (tyska et cetera) som lärs ut i skolan”.<sup>37</sup> Nyöversättning kan följaktligen ha sin grund i en vilja att utsätta en originaltext för mer än *en* översättarstil.

Man kan ibland se att översättaren i ett förord eller i egna anmärkningar redogör för sina översättningsprinciper. Detta ger läsaren möjlighet att värdera texten genom ett raster. I sin artikel i *Pourquoi donc retraduire?* diskuterar Annie Brisset vanligt förekommande teman i nyöversättarnas förord, bland annat översättningars åldrande, kritik av föregående översättningar, ändring av boktitlar, ”förhandlingar” med texten och grundläggande val som kräver ett nytt slags läsning av originalet.<sup>38</sup> Ibland ställs översättaren inför speciella svårigheter, vilket kan föranleda honom/henne att ta upp dessa i ett förord: Detta är till exempel fallet med nyöversättningen till franska av Vilhelm Mobergs *Utvandrarna*, där översättaren

(Philippe Bouquet) redogör för sina principer när det gäller att på franska återge dialektala och ”svengelska” inslag i originaltexten (jämför nedan).

Det finns även andra faktorer som är tidsberoende och inte heller kopplade till den enskilde översättaren, utan snarare till själva originaltextens karaktär. Det rör sig här om företeelser som egentligen ingen översättare – eller nyöversättare – kan lösa på ett helt tillfredsställande sätt. En sådan företeelse är dialekt. Förekomsten av dialektala inslag i originaltexten har tydliga socio-kulturella implikationer, vilket framhållits av bland andra Risterucci-Roudnicky, som säger att dialektala inslag i en text konfronterar översättaren med ursprungsverkets flerstämmighet, med dess sociolekter och dess talspråkighet, och utmanar honom att finna kulturellt relevanta lösningar.<sup>39</sup> Medvetenheten om det dialektala inslagets betydelse för texten, och därmed nödvändigheten att ta hänsyn till detta i översättningen, har sannolikt ökat i takt med att översättningens teori och praktik har underkastats grundligare och mer omfattande vetenskaplig analys. När det gäller översättning av skönlitterär text till franska, har man inte sällan underlåtit att ta hänsyn till sådana språkliga inslag och valt att normalisera. Risterucci-Roudnicky säger att de franska kriterierna för god smak och elegant språk har intagit en central plats vid översättning och försvarats i det ”klassiska” språkets namn.<sup>40</sup> Man tog länge inte hänsyn till det dialektala inslaget och neutraliserade och ”förrådde” ursprungsverket, ibland på ett genomgripande sätt. Genom att ”förädla” dialekten och klä den i en elegant språkdräkt modifierade översättaren personkarakteristiken och tonade ned de sociala spänningar som fanns implicita i texten.

Ett i detta sammanhang mycket illustrativt dialektexempel är småländskan i Vilhelm Mobergs utvandrarsvit (som finns i två översättningar till franska).<sup>41</sup> Saken kompliceras ytterligare i detta verk av det ymniga användandet

av ”svengelska” i de senare volymerna. Dialekt och blandspråk bidrar såväl till karaktärsbildningen som till den kulturella förankringen och ger upphov till bilder och föreställningar av olika slag hos den svenske läsaren. Att i den franska översättningen återge småländska med en fransk dialekt vore knappast möjligt, inte minst vore det kulturellt bisartt att omplacera de småländska bönderna i en lantlig fransk kontext (dessutom skulle det krävas att översättaren behärskade en passande fransk dialekt, vilket ingalunda är en självklarhet). I den första franska översättningen (1954–1960) låtsas man inte om problemet utan normaliserar texten, något som bidrar till dess utarmning. I den andra översättningen (1999–2000) når översättaren (Philippe Bouquet) en god bit på väg genom att vidta kompensatoriska åtgärder, till exempel ett folkligt, ibland ogrammatiskt, språkbruk i syfte att återskapa den språkliga och kulturella miljön. Detta fungerar bra, även om en dimension oundvikligen går förlorad i översättningsprocessen. ”Svengelskan” utgör också ett problem. Med sitt gemensamma germanska ursprung liknar svenskan och engelskan varandra mer än franskan och engelskan, och det går inte att lika smidigt foga in ”franglais” i översättningstexten som ”svengelska” i originaltexten. Men även här finns ibland möjligheter till kompensation, till exempel i form av ”franglais” på ställen i texten där originalet inte har ”svengelska”.

Det är naturligtvis inte möjligt att ”nä ända fram” när man översätter böcker som är så präglade av sitt språk- och kulturspecifika innehåll som Mobergs tetralogi. Att återge alla termer på ett semantiskt tillfredsställande sätt eller återskapa textens ton och rytm i varje sammanhang låter sig inte göras. Det är gott nog, såsom fallet är i nyöversättningen, att kunna skapa en fransk text som i det stora hela gör ursprungstexten rättvisa. Om man betänker att dialektalt präglade ord som *davramål*, *knäveln*, *söcknig*, *heldräll* och *låpig* är frekventa inslag i texten och av stor betydelse för karaktärsbild-

ringen, inser man lätt de problem översättaren ställs inför när han skall utföra sitt uppdrag. I nyöversättningen praktiseras ibland "kompensationsstrategin", till exempel i dialoger. Repliken "– Int' på nära villkor?" återges till exempel med "– Y'a vraiment pas moyen?", där elementen *ne* och *il* saknas, vilket är typiska inslag i ett ogrammatikaliskt (eller åtminstone mycket vardagligt) språkbruk. När det gäller svengelskan, har översättaren tillämpat olika strategier beroende på den aktuella kontexten. Kortare, välkända ord som *yes*, *all right*, *sorry* har kunnat infogas oförändrade i den franska texten. Ibland har det varit möjligt att skapa franska barbarismer som *surprisé* (i stället för *surpris*) och *understandé* (kalkerat på franska *er*-verb, till exempel *parlé*), eller att tillgripa en ofransk användning av den progressiva formen, *tu es disant* (*you are saying*). I samtal med artikelförfattaren har översättaren själv framhållit att det kvantitativt finns betydligt mindre "franglais" i översättningen än "svengelska" i originalet beroende på att motsvarande mängd "franglais" skulle ge ett bisarrt intryck i den franska texten. Han ansåg det också vara av nöden att markera "franglais"-uttrycken i texten genom att kursivera dem för att på det sättet underlätta situationen för den franske läsaren.

För översättningar av äldre datum finner man en annan orsak till att behovet av nyöversättning ibland inställer sig, nämligen censur. Censuren kan ta sig minst två olika uttryck. Dels kan översättningen utgå från ett censurerat original, dels kan den vara en innehållsmässigt censurerad version av originalet. Det finns två mycket tydliga exempel på dessa fall inom litterär översättning från svenska till franska. Det första fallet illustreras av den första översättningen till franska av August Strindbergs *Hemsöborna* (1909; nyöversättning 1962), det andra av den första översättningen till franska av Astrid Lindgrens *Pippi Långstrump* (1951–1963; nyöversättning 1995).<sup>42</sup>

När den första franska översättningen av

*Hemsöborna* gjordes, fanns endast den censurerade svenska versionen av Strindbergs skärgårdsskildring att tillgå,<sup>43</sup> varför varken översättare eller förlag kan lastas för vissa av de brister denna översättning är behäftad med. Både den svenska censurerade versionen och den franska översättningen är berövade mycket av sin mustiga karaktär och livfullhet och karaktärsskildringarna är betydligt mer utslätade än i det ocensurerade originalet. Inte oväntat är det de erotiska anspelningarna och den osminkade skildringen av andra kropps-funktioner ("sexualia och naturalia"), liksom den oförtäckta kritiken av prästerskapet, som har föranlett ingrepp med rödpennan. Nyöversättningen har utgått från den ocensurerade svenska upplagan, men man kan här konstatera en viss självcensur från översättarens sida (eller om det möjligen är förlaget som ligger bakom detta). Det är i detta fall inte de erotiska passagera som ansetts stötande – de är ofta återgivna med all den tydlighet och konkretion som präglar originalet – men däremot har kritiken mot prästerskapet synbarligen upplevts som mer kontroversiell då man där finner strykningar eller mildare formuleringar än de som återfinns i ursprungstexten.

I den första översättningen av *Pippi Långstrump*-böckerna (*Fifi Brindacier* på franska) har Pippi censurerats karaktärsmissigt i akt och mening att ge den franske läsaren ett mer väluppfostat, mindre rebelliskt intryck av denna personage.<sup>44</sup> Det torde väl i första hand vara av hänsyn till den franska föräldraauktoriteten som man har begått detta karaktärsdåd på en av våra svenska nationalidoler, som sedan mer än ett halvsekel tillbaka gläder så många med sin upproriskhet och respektlöshet. Det är inte minst barn- och ungdomslitteratur som i översättning drabbats – och fortfarande ibland drabbas – av denna form av censur. Det rör sig om genrer där de kvalitativa kraven inte alltid har ställts så högt och hänsynen till originaltextens egenart inte alltid varit den önskvärda (tidigare var ofta inte ens översättarens namn

angivet på försättsbladet). Generellt sett har respekten för barnens värld och dess speciella förutsättningar av tradition varit stor i Sverige, vilket bland annat har avspeglat sig i vår rika och ofta kvalitativt högtstående barnlitteratur (som för övrigt i stor omfattning översatts till främmande språk).

Litterär nyöversättning kan också ha sin grund i skäl som är förknippade med den ursprungliga översättningens kvalitet. Det rör sig då framför allt om översättningar präglade av omotiverade avsteg från originaltextens semantiska innehåll. Detta kan starkt bidra till att ett litterärt verk inte görs vederbörlig rättvisa i sin nya språkdräkt. Det kan också handla om att den ursprungliga översättningen är ofullständig, vilket man hittar flera exempel på om man gör en historisk tillbakablick på svensk litteratur i fransk översättning. Såväl kapitel och stycken som meningar och ord kan saknas i en översättning, vilket påverkar textens profil på ett mer eller mindre genomgripande sätt. Ett exempel på ett verk där ett antal kapitel (motsvarande ungefär en tredjedel av hela originaltexten) saknas i den första översättningen till franska (1912) är *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige* (1906–1907), en bok som blivit mycket läst och uppskattad i Frankrike genom åren, och som utkom i fransk nyöversättning 1990 (då i sin helhet). Också Mobergs utvandrarsvit är en text som i den första franska översättningen blev styvmoderligt behandlad med avseende på fullständighet. Här är det inte hela kapitel som har lämnats oöversatta men väl stycken, meningar, ord och uttryck, ibland även hela sidor. En uppenbar nackdel med detta förfaringssätt är att översättaren förr eller senare blir tvingad att göra omarbetningar av texten i form av egna tillägg för att överbrygga de luckor som annars skulle uppstå i textlogiken, vilket ytterligare fjärrar den översatta texten från originalet. Det finns givetvis starka skäl för nyöversättning av viktiga verk som i förstaöversättningen stympats på detta sätt. Tilläggas bör att de brister som

kan uppdragas förvisso inte alltid kan skyllas på översättaren. Ofta är det förlagen som sätter en gräns för det antal sidor som en översättning får disponera och inte sällan har klåfingriga förlagsredaktörer beslutat om språk- och innehållsliga ändringar/strykningar av tveksamt slag.

## Reviderad översättning

Det kan ibland vara aktuellt att göra en revidering av en redan existerande översättning i stället för en regelrätt nyöversättning. Revidering kan vara befogad då de svagheter den existerande översättningen uppvisar, till exempel i form av fel och stilistiskt mindre lyckade lösningar, är relativt få till antalet, inte är alltför komplicerade att åtgärda och framför allt inte ligger på "textnivå" ("text level").<sup>45</sup> Detta val innebär att den ursprungliga översättningen bedöms ha sådana kvaliteter att den är värd att bevara trots att den i vissa avseenden inte ses som optimal (inte sällan på grund av tidsfaktorn som i vissa avseenden kan ha inverkat på språkbruket och modifierat de sociokulturella förutsättningarna). Tilläggas bör att det inte är helt självklart hur gränsen skall dras mellan reviderad översättning och nyöversättning.

Ett exempel på reviderad fransk översättning av ett svenskt litterärt verk är *Vägen till Klockrike* av Harry Martinson (*La Société des vagabonds*, 2004; den ursprungliga översättningen, *Le Chemin de Klockrike*, kom 1951). I detta fall är det framför allt ordförrådet som har moderniserats. I en intervju i oktober 2006 med upphovsmannen till revideringen, Philippe Bouquet, framhåller denne för artikelförfattaren att den första översättningen förvisso är bra, även om den blir mindre bra alltefter som texten framskrider, sannolikt beroende på att originaltexten efterhand blir mer subtil och komplex och därmed mer svåröversatt. Han framhåller emellertid också att den första översättningen ger ett ålderdomligt intryck och att den stilistiskt sett är något retorisk och stel.

Hans egen ambition var att göra texten smidigare, mer anpassad till dagens smak. Det är av största vikt, säger han, att låta sig föras med av språket, liksom simmaren av vågorna, för att finna en rytm, en ton, ge översättningen en egen röst. Bouquet säger – med viss försiktighet – att de båda översättarna av den första versionen möjligen missförstått vissa ord, kanske till och med vissa stycken, åtminstone har han själv ibland tolkat texten annorlunda. Som ovan nämnts, är gränsdragningen mellan ny och reviderad översättning inte självklar, och valet att göra det ena eller det andra är långt ifrån oproblematiskt. Bouquet säger också att han i takt med att arbetet fortskred kom att fråga sig om det inte hade varit bättre att göra en ny översättning i stället för att revidera den redan existerande. Det faktum att den första översättningen är bättre i början än i slutet, något som enligt honom är mycket ovanligt när det gäller översättningar, fick honom att misstänka att översättarna inte från början varit medvetna om hur svåröversatt detta verk är. Den största svårigheten, hävdar han, ligger i att boken är skriven på poetisk prosa, ”precis som prosan, associationsrik som poesin”, och att den samtidigt är både berättelse och essä. Men, säger han, det är i denna komplexitet och rikedom som dess stora litterära värde ligger. Vad som trots alla ansträngningar ändå går förlorat i denna översättning, understryker Bouquet, är det martinsonska språkets skönhet och självklarhet, ett språk som i grunden är omöjligt att göra full rättvisa i översättning. *Vägen till Klockrike*, filosoferar han, befinner sig på gränsen till det oöversättbara och borde kanske egentligen inte ha översatts.

Inte minst orsakar Martinsons lexikala nyskapelser och hans frekventa användning av ”ordpar” (ord samordnade med *och*) och upprepningar översättningssvårigheter. Det säger sig självt att uttryck av typen (synnerligen vanliga i boken) ”Så mycket luffare är han, att han kan läsa både *framlänges och baklänges i omskriven och bakskriven visa*” är oerhört pro-

blematiska att återge i översättning, antingen det gäller förstaöversättning eller nyöversättning. När det gäller ordparen – vedertagna eller individuella, tillfälligt skapade sådana – har dessa ibland orsakat svårigheter både i den ursprungliga och i den reviderade översättningen. Som ovan nämnts, finns det en uttalad aversion mot upprepning i litterär franska, vilket ibland innebär en svår balansgång för översättaren. Philippe Bouquet framhåller i artikelförfattarens intervju med honom att den fonetiska rikedom och den speciella rytm som karakteriserar ordparen och andra slag av upprepningar i denna martinsonska text gör den extremt svåröversatt. Och han tillägger: ”Harry Martinson skriver som en poet, till och med och framför allt när han skriver på prosa. Den fonetiska rikedom och författarens speciella sätt att göra sin prosa rytmisk gör honom mycket svår att översätta.”

## Översättning via ett intermediärt språk

Ett inte sällan tungt vägande skäl att nyöversätta ett verk är att den första översättningen är gjord utifrån ett annat språk än originalspråket. I detta fall är det rimligt att anta att en del av ursprungstextens karakteristika (till exempel semantiska och kulturella särdrag, textens stil eller dess röst) så att säga har gått förlorade på vägen genom det intermediära språket. Det är naturligtvis principiellt sett önskvärt att litterär översättning inte sker via ett intermediärt språk. Detta tillvägagångssätt torde också vara mindre vanligt idag än tidigare; det aktualiseras framför allt när det gäller litteratur från ”små” språkområden där tillgången på översättare är begränsad. Ett exempel på en översättning som gjorts via ett intermediärt språk är Hjalmar Söderbergs *Doktor Glas*, som översattes till franska med den danska översättningen som förlaga (1969) och som utkom i nyöversättning 2005, denna gång baserad på den svenska originalutgåvan

från 1905. Ett annat exempel är August Strindbergs *Fröken Julie*, som i två fall av sex har haft ett annat språk än svenska (nämligen engelska och tyska) som utgångspunkt vid översättning till franska. Ett tredje exempel är Maj Sjöwall och Per Wahlöös tio polisromaner (*Romanen om ett brott*), som först översattes till franska via engelskan. De första sex delarna har senare utkommit i reviderad fransk översättning med utgångspunkt i den svenska originaltexten, något som tyder på att även verk med mindre uttalad litterär profil också kan vara i behov av nyöversättning om den första översättningen är gjord via ett annat språk.

\*

Litterär nyöversättning – med dess alternativ reviderad översättning – blir i dagens globaliserade kultur ett allt vanligare fenomen och därmed också allt viktigare att göra till föremål för forskning. Detta gäller inte minst ett ”litet” språkområde som Sverige där utgivningen av litteratur i översättning volymmässigt med bred marginal överträffar utgivningen av litteratur på svenskt originalspråk. Man kan också på goda grunder förutse en relativt snabb ökning av nyöversättningsvolymen av svensk litteratur på andra språk. I takt med att allt fler böcker översätts, ökar också behovet av nyöversättning. Man kan se tecken på en sådan utveckling i utgivningen av svensk litteratur på franska, även om utgivningen av nyöversatt svensk litteratur i Frankrike kvantitativt fortfarande ligger på låg nivå.

Föreliggande artikel har velat rikta uppmärksamheten på några av nyöversättningens generella motiv och karakteristika och belysa dessa med exempel framför allt ur den svenska litteraturen i fransk översättning.

Nyöversättningsbehovet är, har vi sett, primärt kopplat till tidsfaktorn, men sekundärt också till egenskaper hos översättaren och hos originaltexten och/eller tidigare översättningstext(er).

Vi har också sett att nyöversättningen generellt sett utmärks av större författartrogenhet än förstaöversättningen, som i sin strävan efter målspråkskulturell anpassning intar en betydligt friare hållning till originaltexten.

Forskningen kring den litterära nyöversättningen är ännu i sin linda, även om dess specifika frågeställningar har diskuterats i samlingsverk som *Retraduire*<sup>46</sup> och *Pourquoi donc retraduire?*<sup>47</sup> Man kan dock konstatera att i de relativt talrika studier där man jämfört flera översättningar till ett visst språk av ett och samma litterära verk har analysen metodologiskt varit komparativ snarare än nyöversättningsvetenskaplig. Översättningstexterna har där satts i relation till originaltexten utan hänsyn till översättningarnas olika tillkomstförutsättningar, i stället för att analysen baserats på en jämförelse av varje översättningstexts relation inte bara till originaltexten utan också till den eller de tidigare existerande översättningarna av verket i fråga och till rådande yttre förhållanden av skilda slag under de aktuella epokerna. Det är detta vidare perspektiv som utgör den litterära nyöversättningens specificitet och grunden för dess vetenskapliga belysning.

## Noter

- 1 Jfr Paul Bensimon, "Présentation", i Paul Bensimon (red.), *Retraduire*, coll. "Palimpsestes 4", Paris: Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1990, s. IX.
- 2 Se André Topia, "Finnegans Wake: la traduction des dernières pages de *Finnegans Wake*", i Bensimon 1990, s. 45–61.
- 3 Elzbieta Skibinska, "La retraduction, manifestation de la subjectivité du traducteur", i *Doletiana: revista de traducció*, 1992:1, s. 1–10 (<http://webs2002.uab.es/doletiana/1Documents/1Skibinska.pdf>).
- 4 Se beträffande denna "litteraturvåg" Elisabeth Tegelberg, "Trois décennies de littérature suédoise en France", i *Moderna Språk*, 1992:2, s. 159–166; och Elisabeth Tegelberg, "90-talet i svensk litteratur på franska: brott eller kontinuitet?", i *Finsk Tidskrift*, 2004:5/6, s. 346–368.
- 5 Den skandinaviska kriminallitteraturens genomsnitt i Frankrike har behandlats av Elisabeth Tegelberg, "Deckarna som kom in från kylan. Den svenska kriminallitteraturens genomsnitt i Frankrike", i *Svenska Dagbladet*, "Under strecket", 16.4.2008; och Elisabeth Tegelberg, "Le polar suédois – une marche victorieuse sur le marché français", i *Nordiques*, nr 16, 2008, s. 103–120.
- 6 Om översättningen av Strindbergs verk till franska, se Denis Ballu, "Au fil du temps: Strindberg en français", i Olof Eriksson (red.), *Strindberg och det franska språket*. Föredrag från ett symposium vid Växjö universitet 22–23 maj 2003, Växjö: Växjö University Press, 2004, s. 11–34.
- 7 Jfr Geoffrey Wall, "Flaubert's Voice: Retranslating *Madame Bovary*", i Paul Bensimon (red.), *Pourquoi donc retraduire?*, coll. "Palimpsestes 15", Paris: Publications de la Sorbonne Nouvelle, 2004, s. 93–98.
- 8 Gideon Toury, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, 1995.
- 9 Dessa termer diskuteras på sidorna 12 resp. 18 i Isabelle Vanderschelden, "Why retranslate the French Classics? The Impact of Retranslation on Quality", i Myriam Salama-Carr (red.), *On translating French Literature and Film II*, Amsterdam & Atlanta: Rodopi, 2000, s. 1–18. Det första begreppet är en direktöversättning av Roland Barthes' "lecture plurielle".
- 10 Jfr Şehnaz Tahir Gürçağlar, "Retranslation", i *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London & New York: Routledge, 2009 [1998], s. 236.
- 11 Vanderschelden 2000, s. 8f.
- 12 Ibid.
- 13 Bensimon 1990, s. IXf.
- 14 Yves Gambier, "La retraduction, retour et détournement", i *Meta*, 1994:3, s. 413ff. Uppfattningen redovisas på s. 414.
- 15 Frågan diskuteras på s. 160 i C. Demanuelle & J. Demanuelle, *La Traduction: mode d'emploi. Glossaire analytique*, Paris: Masson, 1995.
- 16 Ibid., s. 160.
- 17 Citatet finns på s. 140 i Peter Newmark, *Approaches to Translation*, Oxford: Pergamon, 1981.
- 18 Friedrich Schleiermachers föredrag (1813) "Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens" trycktes första gången 1816 och utgör den klassiska texten om översättarens förhållande till författare och läsare. Här hänvisas till den svenska översättning (av Lars Bjurman) av texten som förekommer i Lars Kleberg (red.), *Med andra ord. Texter om litterär översättning*, Stockholm: Natur & Kultur, 1998, s. 115–130. Se särskilt sidan 118.
- 19 Jfr Toury 1995.
- 20 Göran O. Eriksson, "Tre texter", i Lars Kleberg (red.), *Med andra ord. Texter om litterär översättning*, Stockholm: Natur & Kultur, 1998, s. 189–196. Citatet förekommer på sidan 190. De "tre texterna" publicerades ursprungligen postumt i boken *Tala om teater. Texter om teater och översättning* (Stockholm: Norstedts, 1995).
- 21 Ibid., s. 194.
- 22 Citerad av Vanderschelden 2000, s. 5.
- 23 Se härom Annie Brisset, "Translation and Cultural Identity", i *The Translation Studies Reader*, New York & London: Routledge, 2004 [2000], s. 355–370.
- 24 Översättaren är Gilles Marsolais, som citeras av Brisset 2004, s. 360.
- 25 Danielle Risterucci-Roudnicky, *Introduction à l'analyse des œuvres traduites*, Paris: Armand Colin, 2008. Åsikten framförs på s. 57.
- 26 Antoine Berman, "La Retraduction comme espace de la traduction", Bensimon 1990, s. 1–7. Åsikten återfinns på sidan 3.



- 27 Så t.ex. av Gürçaglar 2009, s. 236.
- 28 Berman 1990, s. 2.
- 29 Jfr Anna-Louise Milne, "Obscuring the Sense, Sensing the Obscure: Estrangement in the Translation and Retranslation of *A la recherche du temps perdu*", i Bensimon 2004, s. 109–119.
- 30 Beträffandenyöversättning av Camus' *L'Étranger*, se t.ex. Michel Ballard, "In Search of the Foreign: A Study of Three English Translations of Camus' *L'Étranger*", Salama-Carr 2000, s. 19–38; Jonathan Kaplansky, "Outside *The Stranger*? English Retranslations of Camus' *L'Étranger*", i Bensimon 2004, s. 187–198; Elisabeth Tegelberg, "Främlingen och främlingskapet", i *Finsk Tidskrift*, 2009:8, s. 401–411. Se också Jean-Paul Sartre, "Explication de *L'Étranger*", i *Critiques littéraires (Situations, I)*, Paris: Gallimard, 1975.
- 31 Risterucci-Roudnicky 2008, s. 60.
- 32 Se Jiří Levý, "Konstnärlig stil och 'översättarstil'", i Lars Kleberg 1998, s. 156–171. Det rör sig om en svensk översättning (av Mats Larsson) av ett utdrag ur den andra upplagan av den postumt utgivna boken *Umění překladau*, utgiven på tjeckiska 1963.
- 33 Levý 1998, s. 170.
- 34 Olof Eriksson, *Stil och översättning. Pär Lagerkvists prosastil ur franskt översättningsperspektiv*, Växjö: Växjö University Press, 2002.
- 35 Jfr också Jan Stolpe, "Sorgligt när normen får råda", i *Språktidningen*, 2011:4, s. 82f.
- 36 Milan Kundera, "En mening", i Kleberg 1998, s. 285–300. Texten är en svensk översättning (av Mats Löfgren) av essän "Une phrase", som förekommer i boken *Les Testaments trahis*, Paris: Folio, 1995 [1993], utgiven på svenska 1995 (Bonniers) under titeln *De svikna arven*.
- 37 *Ibid.*, s. 294.
- 38 Annie Brisset, "Retraduire ou le corps changeant de la connaissance. Sur l'historicité de la traduction", i Paul Bensimon (red.), *Pourquoi donc retraduire?*, coll. "Palimpsestes 15", Paris: Publications de la Sorbonne Nouvelle, 2004, s. 40–67.
- 39 Risterucci-Roudnicky 2008, s. 74f.
- 40 *Ibid.*, s. 75.
- 41 En komparativ studie av dessa görs i Elisabeth Tegelberg, "Réflexions sur deux traductions de *Urvandrarna* de Vilhelm Moberg", i Olof Eriksson (red.), *Aspekter av litterär översättning*. Föredrag från ett svensk-franskt översättningssymposium vid Växjö universitet 11–12 maj 2000, s. 135–161, Växjö: Växjö University Press, 2001.
- 42 En kritisk granskning av de första Pippi Långstrump-översättningarna återfinns hos Christina Heldner, "Fifi Brindacier eller Pippi Långstrump i fransk tvångströja", i Ingmar Söhrman (red.), *La Culture dans la langue*, Umeå: Umeå University, Umeå Studies in the Humanities 112, 1993, s. 49–70.
- 43 Se Elisabeth Tegelberg, "Översättningarna av *Hemsöborna* till franska – några reflektioner kring svårigheter, strategier och strykningar", i Olof Eriksson (red.), *Strindberg och det franska språket*. Föredrag från ett symposium vid Växjö universitet 22–23 maj 2003, Växjö: Växjö University Press, 2004, s. 163–204.
- 44 Jfr Heldner 1993.
- 45 Vanderschelden 2000, s. 3.
- 46 Bensimon 1990.
- 47 Bensimon 2004.

## Summary

### *Literary Re-translation: How, When and Why?*

This article deals with the issue of literary re-translation, its causes and characteristics. The analysis is illustrated by means of examples mainly derived from Swedish literary texts that have been translated and retranslated into French. Here, I aim to examine the particular premises of retranslation, as opposed to those of first translation, and the different roles which, depending on these premises, the individual translator faces in the translation process. The article stresses the importance of the “subjective traces” that every translator leaves in his/her translation.

My analysis takes into account a number of factors liable to provoke the retranslation of a literary work: ageing, interpretative variety, fidelity, translational style, etc. Further, the article discusses translation problems with respect to such concepts as spoken language, dialect, and the language of poetry and of drama; all of which are important causes for retranslation. It also addresses the concept of censorship, which, in the history of literary translation, has frequently deformed and sometimes even mutilated important original literary texts and which, consequently, has been a determining factor in the decision to submit an already translated text for new translation.

Finally, the article briefly touches upon the concept of revised translation, which can be said to occupy a middle position between the existing translation of a literary text and its retranslation. In connection with this concept, the article also mentions the recourse to translation from a language other than the original language. It seems inevitable that the intermediate language inflicts a number of semantic, stylistic and pragmatic losses upon the translation in relation to the original text, and it is only natural that this type of translation should be a common cause for retranslation.

### Keywords

Retranslation, first translation, revised translation, time factor, time independent factors, Swedish, French

# VEM ÄR TJUVEN?

Sara Lidman i ett postkolonialt Kenya

av Raoul Granqvist

## Stöld och rättegång

I rättegångens dramaturgi är förloraren nästan alltid den fattige, den ordlöse, den utbildade och vad gäller rättstillståndet i icke-demokratiska samhällen kan modifieringen 'nästan' slopas helt. Sara Lidmans 'evangeliska' upptagenhet med moraliska och politiska frågeställningar kring brott och straff, skuld och försoning, ideologiserades under hennes år i Afrika 1960–1964. Afrika, eller det Afrika som under sextioalet var på tidig väg ur sekellång kolonialism, var hennes lärosäte. Där utvecklades hon till en av den svenska litteraturens främsta etiska empiriker och blev den Sara Lidman vi kommit att känna och beundra.

De två romanerna med utgångspunkt i Afrika, *Jag och min son* (1961; reviderad 1963) och *Med fem diamanter* (1964), utgörs av omfattande rättegångsprotokoll i fiktionens form med kärande och svarande och en författarröst som tar sig friheten att agera både åklagare och försvarsadvokat.<sup>1</sup> Den fattige kan bära skuld, förlorar alltid tvisten, men är i grunden oskyldig. Och den skyldiga är jag, förklarar Lidman, jag är tjuven. Vi i väst har agerat rövare på en kontinent i hur många år som helst. Det är Lidmans oförsonliga juridik och rättssyn.

Rättegången skall här inte bara ses som en metafor. Det var bland annat i domstolarna hon sökte kunskap och fångade in lokala språk. Både i Johannesburg 1960–1961 och i Kisumu och Nairobi 1962–1963 besökte hon olika rättegångar och rapporterade om sina iakttagelser i sin dagbok och brev hem: "Så här är det att vara svart i detta land [Sydafrika]. Man utgår alltid ifrån att de knyckt och slagit sönder. Så varför inte knycka och slå sönder."<sup>2</sup> I ett samtal från en rättegång i Nairobi ingår denna dialog: "Domaren: 'Varför stal du?' Fången: 'Jag var hungrig.' Domaren: 'Tänkte du äta bordet?' Fången djupt allvarlig. 'Jag hoppades kunna sälja dörren och få något pengar. För dessa tänkte jag köpa ett bröd'" (*Db* 24/12 1962, A3:1). Identifikationen med tjuven uppträder i själva dokumentations- och skrivprocessen, liksom den rådbåkade henne som person och kvinna. Hon diskuterade och vändades inför sin egen längtan att adoptera Julius, ett tioårigt barn hon lärt känna, men fruktade anklagelserna för att "stjäla honom åt Europa" (brev till Grete och Eskil Almgren, 30/4 1961, C2:1) och hon såg sin passionerade kärlek till Peter Nthite – den man för vars skull hon utvisades

ur Apartheids Sydafrika i februari 1961 – i en alltmer tilltagande ambivalent dager av kolonial erövring.

Så vem stjal egentligen, i metaforiska termer, ringen med fem diamanter i romanen *Med fem diamanter?* Vad är stöldens relation till frihet och till frihetsberövande? Det är dessa metaforiska frågor som denna essä behandlar. För att besvara dem kommer jag att diskutera två mera grundläggande sidor av romanen: dess hållning till språk och kultur och till sexualitet och kärlek som personligt och kollektivt ansvarstagande. Stöldens tematik i min framställning anknyter både till en marxistisk Robin Hood-analys och en tidsrapport med dokumentära och självbiografiska inslag kring engagemanget i och för Afrika. Essän söker positionera Lidmans roman som inkluderande afrikansk eller kenyansk.

## Förberedelserna

I motsats till sitt föregående inträde i Afrika (augusti 1960) var hon denna gång förberedd. Allt sedan den förra romanen kommit ut (13 oktober 1961) hade hon bearbetat texten för att säkerställa att dess politiska budskap inte missförstods; en ny version, som lade sig i samspråk med den kommande romanen om Kenya, trycktes 1963.<sup>3</sup> Med den tog hon ett slags revansch både på sig själv och sina läsare. Hon ville demonstrera att det sargade författaretaget inte längre stod i vägen för en litterär framställning som skrevs inifrån Afrika, och inte utifrån vad som varit fallet med den misslyckade men intressanta självbiografin *Jag och min son*. Med sin vän Eskil Almgren studerade hon Friedrich Engels och Frantz Fanon, läste och recenserade Albert Luthulis *Släpp mitt folk!* (*DN*, 16/4 1962) och reste iväg till Kenya den 29 oktober 1962. Där skulle hon stanna till slutet av 1963 då landet var på väg att bli en självständig republik. I sin dagbok antecknade hon kryptiskt – som ett farväl: ”[Jag] var för svag för Västerbotten” (*Db* 30/10 1962). Med

gikuyun Wambui Njonjo, landets första skolinspektör, bosatte hon sig i Kisumu, i Nyanza provinsen, i närheten av Lake Victoria. Under tidig höst flyttade paret till svalkan i Nyeri, mitt i Centrala Högländets Gikuyuland, invid det heliga berget Kere-Nyaga (Mt Kenya) och Mau Mau gerillans Aberdareskogar. I samma stad som Dedan Kimathi, legendarisk Mau Mau ledare (avrättad 1957) var född.

Hon läste och läste: skönlitteratur som pjäser av Bernard Shaw, D.H. Lawrences *Lady Chatterley's Lover*, William Faulkners *The Wild Palms* och den nigerianske författaren Amos Tutuolas *Palmvinsdrinkaren*, blandat med facklitteratur om Kenya, koloniala framställningar av Mau Mau, tidningar och dagspress (se brev till Eskil Almgren 21/2 1963 och till Ann-Mari Henschler-Dahlquist 7/4 1963, C2:8), och, som jag är övertygad om, även Ngugi wa Thiong'o's kolumner i *Sunday Nation* som han skrev detta år (1963). Med Wambui som hängiven lärare lärde hon sig olika uttryck, fraser, namnbruk och ordspråk från gikuyu och kiswahili som skulle komma till användning i romantexten. Hon följde med Wambui på veckolånga resor i landet, åkte in och ut till Nairobi för att bevittna rättegångar men även för att träffa Wambuis vänner och släktingar, till vilka räknades Jomo Kenyatta (som var vän med Wambuis far, Josiah Njonjo) familjen och medlemmar i Kenyattas och Kenyas första regering. Hon återsåg Miriam Makeba, som hon mött i Johannesburg, och träffade själve Mzee Jomo i Nairobi nyårsdagen 1963.

”För svag för Västerbotten” – med det kan hon mena att den styrka hon kan mobilisera som författare i det skedet av sitt liv bara kan infinna sig i Afrika. Som vi ser var hennes energi att nå dit formidabel och tillvägagångssättet planerat och fokuserat. Den improvisation som karaktäriserade hennes förra resa till Afrika var borta. Hon placerade sig i centrum av en politisk kenyansk elit och förvärvade insikter som hon inte var sen att använda i romanen. Hennes positionering i ett turbulent Afrika på

väg ut ur århundraden av västerländskt förtryck gör att hennes fiktiva krönika om Kenya också kan läsas som en panafrikansk allegorisk berättelse om tvång och frihet. Det apartheids Sydafrika hon konfronterats med 1960–1961 ligger som ett ångestfyllt raster i hennes tänkande och skrivande även i den nya romanen. Det går inte att separera det 'faktiska' Kenya av 1958–1963 hon förlade sin roman i från det övriga Afrika hon apostroferade.

Hennes relation till Njonjo-familjen var av det skälet långt ifrån okomplicerad. Wambui var hennes 'syster', lärare och vän, via henne fick hon tillträde till kvinnornas och barnens sånger, talesätt, och berättelser, till en gikuyukultur inifrån, men också till en elitistisk bekantskapskrets upptagen med patriarkal makt på en nivå över bysamhällets. Hon sög näring ur båda. Natten efter ankomsten till Nairobi bodde hon hos Wambuis bror Charles Njonjo, en jurist som senare skulle bli minister i den förfärlige Daniel arap Mois regering (1980–1983) och som kenyanerna än idag älskar att kalla "Sir Charles" för sitt koloniala koketterande snobberi. Jag kan inte tänka mig att Sara hade några fördomar om honom innan hon träffade honom men hans sociala arrogans gjorde henne förbannad. I ett brev (30/10 1962, C2:1) skrev hon: "[Vid middagen] uppehåller [han] *boyen* med sitt förakt, bestjäl honom. Ack det är inte fråga om ras, utan om klass, om hemliga styrkeförhållanden. Om den som har och inte har." Denna ideologiska iakttagelse om en Stöldens politik kom ju också att bli romanens.

I ett annat brev strax därpå rapporterade hon om ett likartat möte med en annan av Kenyattas nya ministrar, ministern för turism, Ramoga Ochieng Oneko som vid en konferens i Nairobi förklarar att Kenyas "mänskliga material", massajernas "stamliv" måste utvecklas så att, i Saras ironiska återgivning, "rikt folk skulle kunna komma att ha glädje av att studera stenåldersmannens dagliga liv och vanor. [...] Låtom oss kräkas" (1/11 1962, C2:1).

Denne minister i turism från Kenyas 1960-tal måste betraktas som mycket framgångsrik i sin förutskickelse. Ingen annan afrikansk etnisk grupp i Afrika är utsatt för en sådan kränkande och destruktiv exploatering av dagens turism som massajfolket, inte ens de av antropologer och svenska författare dyrkade sanfolket (tidigare bushmän) i Kalahari öknen. Detta sagt som en kommentar till Saras klokhet och det som talar för att denna roman överlever detta sekel.

Och så närmar vi oss själva det politiska hjärtat för hennes möten under perioden oktober–januari 1962–1963: Mzee Jomo Kenyatta. Den 24 november 1962 mötte Sara och Wambui hans dotter Margaret, "en liten tjock böna," för att diskutera landsfrågan, den som fick alla kenyaner att "vredgas" och en månad senare under julen, fadern. Även han belades med fysiska epitet, men i motsats till de tidigare är de vördnadsfulla, metafysiska, som om han var en ande utsläppt ur flaskan (han satt fångslad av engelsmännen i nio år; fri 1961). En ande som i sin tur fångade in Sara, bedövade henne. "Det var ögonen. Den oerhörda styrkan, magnetism, sensualismen, godheten, skärpan – livet på en mängd plan, besattheten av en stor tanke." Den förtrollning hon hemföll åt liknar den jag känner igen från hennes möten med andra karismatiska människor hon beskriver i sina dagböcker och brev. Ett bes(t)jälade som även spelades ut i fiktionens värld av män och kvinnor. "Han stjal inte kraft, utan ger" (2/1 1963, C2:1) sade hon motsägelsefullt om den store Mzee Kenyatta. Ett påstående som många kenyaner idag skulle baxna inför.

Denna ambivalens och kamp mellan älskande inom könets olika inramningar utvecklar jag i det andra avsnittet av artikeln med romanens asymmetriska parförhållanden som utgångspunkt. För Stölden är attraktionens, lustens och lögnens maktfulla medium. Stölden förutsätter förstås att det finns något åtråvärt att stjåla. Helst skall Stölden försiggå

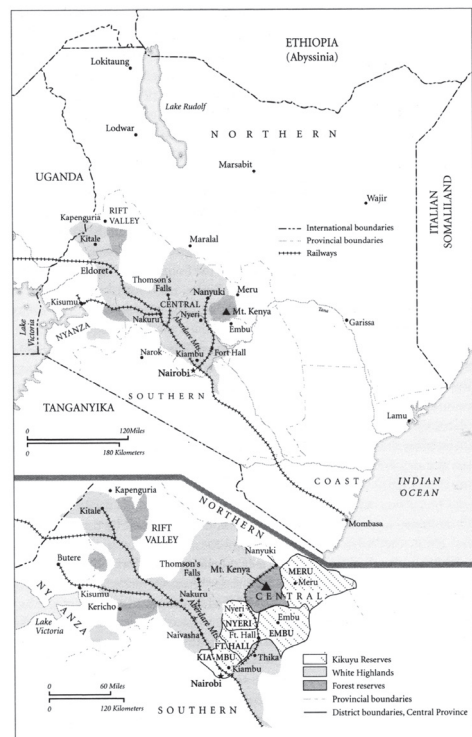
i lönnedom eller i blindo. Den av kärlek 'stjälade' kan närma sig sitt subjekt eller objekt bakifrån, osedd, ohörd. Att älska är förförelse och överfall; att älska, liksom stjåla, är oftast destruktivt. Stölden kan handla om Saras knepiga upplevelse av Kenyatta. Stölden kan vara att hon som kolonialt subjekt förälskar sig i den Andre (Peter) men förtärs i processen; det sönderfall som gav nerv åt hennes första bok om Afrika. *Förälskar sig* blir *älskar sig för*, för att använda en postkolonial-teoretisk formel kring omvändandets eller det omvändas 'nervösa tillstånd', där skillnaden mellan subjekt och objekt grumlas. Finns det frizoner befriade från Stöldens kärleksmekanismer av ofrihet? Ja, Lidman, skall jag försöka visa, har ett allegoriskt svar på den frågan.

## Gikuyu: språk, kultur, stöld

Lidman förlade sin primärberättelse inom en tidsram som inte bara inbegrep de fem åren 1958–1963, under vilka händelserna i romanen utspelades kronologiskt, utan hela den traumatiska minnesbank som hennes rollfigurer och samtalspartner, i eller utanför fiktionen, bar på. Vi har därmed tillgång till en femtio-sextio år lång och levande kolonialhistoria som tack vare hennes användande av afrikanska språk blir ytterst närvarande i romanen. Det är ur en sådan kolonial historia Sara Lidman hämtade sina röster. I denna berättarmatris integrerades händelseförlopp som den brittiska expropriationen av landområden i gikuyuland från början av seklet; byggandet av järnvägen från Mombasa till Viktoriasjön som kostade 10 000 människors liv; kyrkornas samspelade roll som manipulativa kulturadministratörer i den Vite Mannens land; etableringen av Amerika-inspirerade Indianreservat mellan Nyeri (där Sara och Wambui bodde) och Nairobi; motståndet från Mau Mau och terrorn i början av 1950-talet; koncentrationslägren med 300 000 fångar och svält och död; undantagstillståndet; traumat med hemvändande 'reha-

biliterade' (den koloniala termen) krigare och splittringen inom familjerna kring skuld och 'lojalitet' (också den en kolonial term). Det som sammantaget Caroline Elkins har kallat den brittiska kolonialhistoriens värsta gulag.<sup>4</sup> Och dessutom: bara under året 1963 då hon bodde i Kenya försiggick ett val (maj) med KANU som segrare; ett internt självstyre (*Madaraka*) som infördes med Kenyatta som premiärminister (juni); den tredje Lancaster konferensen som ägde rum i september; *Uhuru* (S. för frihet) som kom tre månader senare. Detta var värt en roman.

Jag vill lägga till en sak. Ett språk blir alltid mycket mera än sig självt när det ifrågasätts som brygga mellan människor. Det sker med svenskan i Finland idag och skedde med finskan i Tornedalen fram till 1990-talet. Fort-



*Kenya med gikuyureservat och det 'vita' Rift Valley (Elkins 2005, s. 6)*

sättningsvis förtrycks eller negligeras språken i stora delar av Afrika. Som skriftspråk har de alltid varit på undantag, även gikuyu, det största av de många språken i Kenya. Engelskan biter sig fast som administrationens, skolans, lagens och litteraturens språk, även om det idag får motstånd av kiswahili, ett östafrikanskt *lingua franca*. Att trotsa normen och förmedla i skrift de tankar man uttrycker muntligt, kan tolkas som en politisk manifestation, vilket landets mest kända författare Ngugi wa Thiong'o fått erfara på de mest genomgripande sätt.<sup>5</sup> Därför måste Lidmans roman också i det här avseendet betraktas som ett manifest, här tillägnat den språkens frihet som möjliggör ett samtal på svenska om den fjättrade människan, hon må vara bosatt i Nyeri eller i Umeå.

I sin dagbok inför sin förra resa till Afrika, till Johannesburg i augusti 1960, förklarade hon sitt syfte: "Där skall jag lära mig *zulu* och bli av med mig!" (Db 20/5 1960, A3.1). Inget av det lyckades. 'Bli av med sig' skedde inte, egentligen motsatsen. Jaget tog över hennes liv och hennes skrivande, och någon vidare insikt i ett sydafrikanskt språk fick hon inte. Tiden var också alltför kort. Nu, 1962–1963, var omständigheterna annorlunda. Mannen, älskaren, Eskil Almgren var på befriande fysiskt avstånd och det postkoloniala Kenya på tröskeln ut ur brittiskt styre, inte nedfrost i apartheids källare. Som jag redan angett, kan en författare knappast hitta en bättre tidpunkt än 1960-talets Kenya att förlägga en romantext i. Lidmans roman gör anspråk på att förvalta de frågeställningar kring maktens dialektik av det slaget Frantz Fanon debatterade i *Jordens fördömda*. En bok hon skulle recensera året därpå (DN 19/1 1964).

För att kunna beskriva, som hon sade, "en glad beskedlig pojkes väg från ett ögonblick av finaste omtanke till brodermordet" (romanutkast A3:1) måste hon ändå 'bli av med sig'. Eller försöka ännu en gång. För det behövde hon den intuition och förståelse som språket inte bara meddelar utan *inhyser*. Hon behövde

tränga in i *boyen* Wachiras föreställningsvärld, i hans kulturella språk, för att kunna reda ut hans hopplösa försök att tjäna loss pengar att betala brudpriset på sex getter för att äkta sin kvinna. Romanens bruk via transliteration, kontextualisering och citat av kenyanska språk, och i synnerhet av gikuyu, är därför av stor betydelse. Hon studerade det multi-etniska Kenya inifrån. Hon tog parti för sina romanfigurer som smög in i skuggorna av sina medmänniskor för att där osedda tjuvlyssna och tjuvtitta. Lidmans roman kan förläggas i en litterär kenyansk kanon också av detta skäl. *Med fem diamanter* är en kenyansk roman, skriven på svenska.

Lidman förstärkte dialogerna således med olika konventionella ord och fraser från både gikuyu och kiswahili, en illusionsskapande manöver för att förmedla en mångspråkig närvaro. Läsaren kan tänkas förstå främmande ord utan annan förklaring än den som kontexten förmedlar. Ord som *bwana* (S), *mensab* (S), *shamba* (S), *ndio* (S), *asante sana* (S), *kanzu* (S), *posho* (S), *karibolu* (G, S), *acha* (G), *alm/uthungu* (G, *kairitu* (G), *aterere* (G), *irio* (G), *uthio* (G) och andra återkommer regelbundet i texten och kan anses översätta sig själva.<sup>6</sup> Om detta inte inträffar och läsaren inte förstår är läget annorlunda, men inte nödvändigtvis sämre. Man kan säga att texten/författaren bjuder på det envetna motstånd som avkräver mottagaren en komplementär läsning, en aktivistisk och engagerad medverkan. 'Slå upp!' 'Gå till biblioteket!' 'Jag gör inte ditt jobb!' Sara Lidman är i det här avseendet, som postkolonial författare, före sin tid. Varken Chinua Achebe, vars roman *Allt går sönder* (på engelska 1958), Lidman alluderade till, osynligt för de flesta (s. 34, s. 68, s. 244), är insmickrande foglig med en bilagd igbo-engelsk ordlista och Ngugis (då James Ngugis) *Weep, not Child* (som utkom samma år som *Med fem diamanter*) är paradoxalt nog nästan helt tom på gikuyuspråkliga uttryck. Lidman hade en radikalare syn på det koloniala språket än de afrikanska författare som denna tid verkade inom det.

Men Lidman är långt mera avancerad än så här i sin språkbehandling. Jag skall kort diskutera några fall. Det första handlar om romanspråkets relation till den kulturella gikuyuvärdetraditionen med *Ngai*-guden och dess katolska och koloniala version; det andra berör en komplex visuell scen förlagd i kvinnlig erotik och språklig hybriditet; det tredje är en metonymisk läsning av samverkande språkliga och kulturella uttryck. Temat, vill jag påminna om, är fortsättningsvis Lidmans diskussion av den/t fånglade, den/t ofria, Stölden.

Bibeln och den brittiska flaggan kom samtidigt. 1891 etablerade sig The East African Scottish Mission i Kibwezi i Ukambani invid den järnväg som började byggas 1896, den som skulle förena Indiska Oceanen med Uganda. De protestantiska missionärerna dog av malaria och stationen flyttade in i ett hälsosammare gikuyuland, till Tumu Tumu kullarna i Nyeri-distriktet 1908.<sup>7</sup> Den konkurrerande katolska missionen kom ungefär vid samma tid. Missionärerna närde sin egen myt att de kommit till ett gammaltestamentligt folk vars värdesystem förfallit och enbart behövde repareras för att återuppstå, som den Jesus man väntade på i seklets början. Det var ett av skälen till de kristnas ofantliga intresse för hedendomens Afrika den här tiden. Det som är centralt här är hur missionärerna arbetade med det lokala språkets kulturella grammatik för att böja och underordna den kristna texten. Lidman förlade sin berättelse i denna koloniala dikotomi. De två bröderna, Thiongo och Wachira, var födda i en polygamisk familj med fadern dödad i Mau Mau upploppen mot briter och moderar som gestaltade konvergerande sidor av 'religionens' maktspråk. Thiongos mor är hängiven gikuyutraditionalist; Wachiras är konverterad anglikan. Konversionen, föreställningen om en förändring eller en omvändelse, innesluter det obestämda, det tveksamma, det falska. *Nationalencyklopedin* lägger i sin definition av begreppet till den psykodynamiska passagen mellan ångest och somatiska symp-

tom. När Thiongos mor använde uttrycken 'vattenösandet' (s. 17f.) och "vattenöst katolik" (s. 74; om Wamburas far Mugo) som transliterationer av den kristna konversionsritualen 'doper' laddades de med det lidmanska flinet och kolonial språkhistoria. Samma sak gällde de många bruken i romanen av *Ngai* (s. 11, s. 52, s. 151, s. 193, s. 242), ett ord som ett vårdlöst lexikon skulle förklara vara liktydigt med Gud. Det lidmanska flinet behöver jag inte förklara. Språkhistorien, ja!

Missionärerna i Kenya under början av 1900-talet, liksom de irländska bland *Igbo* i södra Nigeria och de svenska i Kongodeltat, arbetade ungefär på samma sätt: gjorde listor på centrala begrepp ur sin gammaltestamentliga världsbild, som 'synd', 'Gud', 'doper', 'tro', och kammade sedan målspråken på egenheter som tycktes ha likheter med 'originalt'.<sup>8</sup> På så vis fylldes *Ngai*, ett föga använt lånord från maa (massajernas språk) som betecknade 'det mycket vardagliga, det livlösa', med betydelsen Gud = 'helig makt'.<sup>9</sup> Därefter påbörjades det ohämmade projektet övertalning eller mission för att normalisera de kristna begreppen. Ordböcker, översättningar av delar av Gamla Testamentet, och psalmer i översättning blev verktyg i missionsskolorna. *Ngai* fylldes med transcendental makt över den gikuyubonde som alltid förknippat makt med sociala värderingar och ombytbara hierarkier. I den här andan utvecklades ett gikuyuskriftspråk vars botten än idag bär spår av detta övergrepp. Inte så konstigt att Ngugi, författaren, åtog sig att skapa sin egen avkoloniserade gikuyu i romanen *Djävulen på korset*. Thiongos mor talar och beter sig som en vanlig konservativ västerbottnisk eller österbottnisk bondmora (s. 242); Wachiras som en förvirrad och ångestfull "halvhedniska" (s. 102, s. 169, s. 230). Hon uppvisade de "somatiska symptom" som skulle bli hennes lika förvirrade sons fall. Hon ber prästen om råd om Gud tillät henne att upplåta mark för kaffeodling (länge förbjudet för gikuyu). Prästen säger: "Odlå kaffe och var



glad.” Författarrösten säger: ”Och hon hem med stor glädje och tog en hacka och började rota upp nyodlingen som om den varit full av små synder” (s. 230). Och för att slutföra analogierna, även sekulära, intellektuelle Thiongo gick under i brodermordet. Han som talade *Queen’s English* och bar glasögon. Med andra ord det afrikanska språket är trasigt, nersmutsat, skuldsatt, bär på den blodiga sten som gör en broder till mördare.

Nu förflyttar vi oss från Lidman ideologen och teoretikern till Lidman ideologen och esteteten. Scenen (s. 40–45) framställer kvinnor i arbete på ett fält, deras *kangans* bild- och ordspråk, deras sånger och kåte *boyen* Wachira på sin cykel som han trasslar in sig i och som Wambura i scenens slutskede frigör honom ifrån. Även det senare är en metaforisk gest. Det är där han träffade henne för första gången. Wachira är passiv iakttagare av kvinnornas arbete men också genom sin blick i någon mening samverkande, ett upphetsande objekt för deras erotiska tillmälen och ironier. Författarrösten simulerar och tolkar det sedda från sin upphöjda berättarposition, men kan inte kontrollera det helt ut, eftersom varje ny kroppsrörelse och varje nytt ömsesidigt ögonkast imaginärt förändrar ’textens’ innehåll. Precis som ingen enskild flanör kan infånga det språk som omslingrar en förbipasserande Nairobi *matatu*-taxi laddad med graffitis och ordspråk.<sup>10</sup> Varje iakttagare, ’läsare’, blir delaktig i det som sker just i nuet, och enbart på sitt individuella sätt. *Kangans* (de är flera) bildspråk gestaltar kvinnors historier i slingrande liknelser, arabesker: en trädstam med ringar sågad nästan intill kärnan; en mortel med stöt; ett lummigt träd med fallna äpplen. Bildberättelserna korsas av gikuyu- eller kiswahiliordspråk. Lidman översatte alla sex och tolkade en (”Äpplena rulla åt alla håll, plocka om du vill”; ”Vill du veta vad kärlek är, älska mig”; ”Ja du, men en av dina gärningar, hatar jag”; ”Du har sett molnet, regnet är för en annan”; ”Jag är trött på att vänta”). Wamburas *kanga* är

blå med ordspråket *Itekura egwatagia ruhuhu*. Författaren: ”om regnet inte faller, skyll på vinden. Kunde tydas: Vad du inte får vill du inte ha, en vindpust är starkare än din åtrå” (s. 44). Jag skall återkomma till Wamburas *kanga* litet senare. De metonymiska och transkulturella ordspråken och bilderna problematiserar varandra. Scenen har ytterligare tre komponenter, en tematisk sång, ett likaså tematiskt ordspråk, och en författarledd erotisk epifani. Sången (översatt) hyllar den trolovade kvinnans lycka, hon som, i motsats till Wambura, har fått brudpriset, getterna! Ordspråket om fågeln som tycks härma en tanke låter så här på gikuyu: *gaikia ngu, gaikia ngu*, vilket ordagrant betyder ’kasta ved på elden’ i Lidmans översättning. I sin självbiografi *Unbowed* berättar nobelpristagaren Wangari Maathai, även hon gikuyu, om sin mors förklaring till barnets fråga om vad just denna ikoniska fågel sjunger: Det är en förmaning att avsluta leken innan det blir mörkt.<sup>11</sup> Det kan också vara (min tolkning) en politisk vädjan till den trälände kvinnan att nu är det dags att slänga bördan (veden) av huvudet! Ordspråket följer på denna epifani.

Cedrarna genomträngde allt kött med doftnålar, eukalyptusträden stötte sig upp i himlen med blänkande hårda stammar, det skrottade ur flamträdens klockor, det var rött och grymt och roligt. Och klagoljudet för att fullkomna hetsen, fågeln med sin tretton *gaikia ngu, gaikia ngu*. (s. 42)

Tillsammans bildar de ett orgiastiskt kärleksmöte mellan man, kvinna, natur, mellan de manliga träden och det scharlakansröda kvinnliga buskträdet och fågelns hetsiga vädjan om ett avslut. Skynda på! Dröj inte! Det är grymt, det är roligt!

*Luo*-sagan (s. 146ff.) som *ayan* (S. för piga) från Nyanza berättar (Sara och Wambui bodde i det området under den förra delen av 1963) fångar upp det tema som finns representerat på Wamburas *kanga*: anklaga inte redskapet,

sök inte bortförklaringar, se det underliggande, det verkliga. Det är en uppmaning till Wachira att älska Wambura för den kvinna hon är, inte som stimulans för ett patriarkalt traditionsprojekt att tjäna ihop pengar i ett slavarbete för sex ynka getter. Det var inte flodhästen barnen skulle vara rädda för, berättade *ayan* även hon 'fångad av en stormvind'. Det var ett annat kräk som lockade barnen ner i Victoriasjön för att ätas upp, ett monster som lät som ett kvidande och gråtande gossebarn i yttersta nöd och som ingen kunde motstå. "Deras behag är mitt liv, säger [monstret] och hugger till sig ett runt flickarsel från en, ett fullmoget bröst från en annan" (s. 147). Myten döljer sanningen, som är att barn skall akta sig för flodhästen. Men, invänder ni, myten skyddar ju barnen, direkt eller indirekt, från flodhästen. Så vad är problemet? Jo, att 'sanningen' och det språk som skall gestalta sanningen med ett sådant synsätt överger varandra. Lögnen och förnekelsen får rum eller tar plats. De fem diamanterna stals aldrig från hotellet Flamingo, visade det sig. Det var en myt. Wachira var inte tjuv i det här fallet. Lidman har ett gikuyuord för det som riskerar att hända när det transcendentala, det drömnda, illusionen, lögnen, kristendomen, tar över, *N'Goma* (s. 100, s. 209, s. 271) som betyder galenskap men också förfäder (*ngoma*, utan asterisk, är swahili för närliggande 'trumma', 'dans'). In i galenskapen vandrade inte bara Wachira, offer för sin egen mytbildning, utan även flera andra gestalter i romanen: den traumatiserade Mau Mau soldaten Ngete (s. 231); Fågelhataren, en sinnessjuk man i militärkappa (s. 221); kvinnor och män i den yttersta fattigdom britternas åsamkat dem under sin sex decennier långa framfart; nu självömkande vita i Nairobi med fraser om fortsatt mission. Wachira belastade stenen för brodermordet. Wamburas *kanga* visste bättre: *Itekura egwatagia rubuho*.

Wachira ... ropade högt *acha! acha!* nej nej men hans arm och sten rusade av ett hat som

inte längre berodde av honom. Wachira såg att han slog ihjäl sin bror och visste inte varför och det måste vara någon annan. (s. 280)

Den här avsnittet har velat visa vad jag avsåg med påståendet i början av artikeln om att Lidman äger "den intuition och förståelse som språket inte bara meddelar utan *inhyser*." Den färdigheten är en förutsättning för det jag skall tala om härnäst, hennes resoluta vilja att gestalta sambandet mellan fjättrad kärlek och fjättrad politik. Och romanens utsaga om frihetens möjligheter och begränsningar för det Afrika hon lärt känna.

## Kärlek och Stölden

Att tränga in Wachiras föreställningsvärld, att skaffa sig insyn i hans sociala utsatthet som förödmjukad *boy* i Nairobi och det kulturella och språkliga referenssystem som styrde honom var, som jag sagt, Lidmans uttalade författarambition för sin roman. Och som vi har förstått lyckades hon. Det oaktat ingick i den, fast denna gång i mera kontrollerad och genomtänkt form, den koloniala narcissism som gjorde hennes föregående Afrikabok, som roman betraktad, till ett litterärt fiasko. *Med fem diamanter* är, som sagt, annorlunda. Jag skall undersöka denna kärlekens annorlundahet med författaren som ivrig samtalspartner. Det betyder att jag försöker se de strukturer som ligger bakom kärlekens organiska epifani av det slag vi bevittnade i scenen med de arbetande kvinnorna.

Wachira är en polysemisk figur med flera meningsfunktioner. En är representationen av Sara Lidmans journalistiska *persona*. Som sådan sändes han ut på uppdrag i Nairobi slum, i dess indiska kvarter, till marknadsplatser i hemstaden Kirima (Nyeri) och in i samtal med olika *boys*. En annan av hans roller är att gestalta det långsamma förfallet av den kolonialisera som Fanon beskrev i *Svart hud – vita masker*. En arketypisk ömklig Peter Pan

eller man-pojke-figur som befolkar den kenyanska postkoloniala urbana litteraturen är han också.<sup>12</sup> Det är ytterligare ett skäl varför Lidmans roman kan länkas med en inhemsk litterär genre, menar jag. Det är dock Wachiras tredje roll, kärleksröstens, jag skall uppehålla mig vid här.

Kärleken och begreppets relation till sexualitet, kön och social och politisk makt utspelas i Lidmans roman inom en tvåsamhetens väggar som – de flesta – hela tiden håller på att rämna och rämna. Det är par-skap i förvandling; par-skap i upplösning; ifrågasatt par-skap, polygami ... . "Vilken avskyvärd institution äktenskapet måste vara," skrev Sara i ett brev till Grete och Eskil (7/11 1962 C2:1). Paren är många i och kring *Med fem diamanter*, alla fångna i en verklighetens och fiktionens sammanvrigda värld. De är romanens Wachira och Wambura och Thiongo och Kati Patel; verklighetens Sara och Wambui och Sara, Eskil och Grete; Connie (Reid) och Oliver (Mellors) i D.H. Lawrences *Lady Chatterley's Lover* och Charlotte (Rittenmeyer) och Harry (Wilbourne) i William Faulkners *The Wild Palms*. Deras kärlekskris är – i princip – en följd av samma patriarkala villkor som tydliggjordes i förhörsprotokollet från The Court of the Magistrate of South Transvaal, Johannesburg, 7 March 1961 och domen mot Sara och Peter för brott mot Immorality Act. Här anklagades hon för att hon "did wrongfully and unlawfully have or attempt to have unlawful carnal intercourse with the accused ... Peter Nhtite, a coloured male person." Han å sin sida anklagades för att "conspire with another person to commit or attempt to commit an immoral or indecent act" (förhörsprotokoll A4). Deras 'brott' formulerades asymmetriskt: hans maskulint teoretiskt, hennes kvinnligt köttligt. Det förra, hans, låter mindre uppseendeväckande än hennes! Paret satt fängslat ett dygn innan Sara släpptes mot borgen och kunde ta flyget till Nairobi (för att bo en tid i Tanzania) under enorm internationell och svensk medie-

uppvakning. Fängelset, borgenssumman och kärleken förblev en förbannelse i Lidmans politiska och emancipatoriska estetik de här åren. 'Om du inte kan köpa/sälja frihetens marker, så stjal dem!' En sådan *one-liner* fångar in hennes retoriska hållning från den tiden.

Wachira satt i sin cementskrubb i Nairobi, på bedrövligt avstånd från Wambura, strandad i sitt utanförskap som en av tusentals gikuyulantbon i stan och som föraktad *boy* i vit mans tjänst. När det började gå håll i narcissismen, när han började tänka, som han säger, "hon om Wambura" (Lidmans emfas) raserade allt och han förflyttade sig ännu längre in i ett mentalt kaos. In i det psykodynamiska tillstånd av förvirring när *förälskar sig* blir *älskarsig för*. För "[e]n gång hade hans jag betytt *Wambura i mig*" (Lidmans emfas). Trots att någon slags insikt samtidigt infann sig hos honom att Wambura var en annan människa, sin egen, och inte hans 'kvinnliga kött' (jfr Immorality Act-domen). Det är som om Sara Lidman ständigt reflekterade över det tillstånd hon var i våren 1961 och till en del även nu, två år senare. "Allt ont var frånvarons fel" (s. 101), var Wachiras enda förklaring till sin misär. Samma ursäkt som Eskil och Sara (och kanske alla älskande!) odlade för att hitta en teori att lappa ihop det kreativa och utmanande geografiska glappet dem emellan. Fast Wachiras närvaro i Kirima bara ökade hans alienation.

Romanens Wachira uppstod/uppträdde i den samgående och samtida kommunikationen mellan Sara i Kenya och Eskil i Sverige. Det var här *boyens* kärleksjoller tog ansats och hittade sina formuleringar, ibland identiska med sina två skapares. Brevet dem emellan finns inte kvar, däremot Eskils korrekturläsning och kommentarer och ett antal kärleksdikter Sara skrev till honom i anslutning till dem. I Wachiras monologer skvalpar Saras och Eskils dialoger om kärlekens förförliska men destruktiva instängdhet.

När kärleken huttrade i sin  
gryning  
lovade vi så mycket.  
att aldrig överge varandra

[...]

Nu är det kväll  
och du lovar dyrt och heligt  
att aldrig gå till rätta  
med mig

Vilket fribrev till en fånge  
att läsa i natten av cement.  
(Db 17/8 1963 A3:1)

Den Wachira i Eskil och i sig själv som Sara medskapade skrev så här på ett korrekturblad som svar på ett av hennes brev. ”Du får inte fixera dig i föreställningen av mig som den ständige polisen som är på jakt efter dig. Hör du det! Jag är väl det någon gång, men jag är ju så mycket annat ... . Och jag vet att du älskar mig. Du säger att jag bara skriver om min egen kärlek ...” (korrektur C2:1). Ord och begrepp som ’polis’, ’fånge’, ’domstol’ och motståndet i Saras afrikanska värld läggs intill ”att älska” som ett djuriskt överfall. Men med kvinnan som medlöpare. Att älska är ett frihetsberövande brott i Saras etisk-politiska system. I Nyeri den 2 november 1963 skrev hon:

Som ett sjukt djur  
väntar på vårdare  
den ende  
som biter hans hand  
när den trevar sig genom gallret  
hugger jag Ditt ord.  
(Db 2/11 1963 A3:1)

Heterosexualitetens parförhållanden kompletteras av bisexualitetens och homosexualitetens, som om Lidman ville pröva alternativa möjligheter att hitta ut till en värld på andra sidan gallret. Om jag inkorporerar denna roman i en afrikansk litterär kanon, kan jag hävda att den är unik i sin diskussion om ho-

mosexualitet som ett tema att problematisera makt och manlighet. *Hennes är Kenyas första*. Vid de unga männens omskärelseritual, som under befrielsekampen kom att få ett politiskt tillskott som en lojalitetsdeklaration med Mau Mau, fallerade Thiongo på det grövsta. Han svimmade. Själv förklarade han att det berodde på ”alla dessa nakna pojkar.” Skammen drabbade hela årsgruppen. ”För åtta år sedan”, berättar Thiongo till sin oförstående bror, ”tog hela min årsgrupp enighetsseden. Och jag blev aldrig tillfrågad en gång. [...] Man skall inte vara som jag. Särskilt inte i tider när landet behöver karlar” (s. 235f.). Omskärelsen eller könsstympning bland gikuyukvinnor och -män hade (och har ännu idag) denna rituella, konservativa (jag avstår från att kalla det ’kulturella’) funktion, dels som avstamp in i ett vuxet, könsskiljande liv, dels som motstånd mot det koloniala systemet (idag rubricerat det ’västerländska’). De kristna ville inte döpa omskurna. De katolska missionärerna i Nyeri var mindre kategoriska i sitt fördömande än de protestantiska, vilket framgår på flera ställen i romanen. Jomo Kenyatta var könsstympningens store förespråkare. I Thiongo presenterade Lidman en ’ny’ gikuyuman som nådde framgång och erkännande, trots att han radikalt bröt mot de gängse patriarkala normerna i sin etniska grupp, trots att han hudflängde de nationella stereotyperna om de olika folkgrupperna genom att öppet älska en indier och trots att han var kritisk mot det postkoloniala Kenyas tidiga svaghet för kapitalismens krams (här sufferade han Lidmans patos och retorik som den också tog sig uttryck i de *Dagens Nyheter* – artiklar hon lät publicera de här åren om Afrika).

Men inte heller paret Thiongo och Patel tilläts få ett avgörande allegoriskt utrymme i romanen. Att ”Wachira förstod varför Thiongo hade sagt: jag är lycklig” (s. 283) i slutscenen dög inte. Wachira var minst av alla ett sanningsvittne. Lidman punkterade Thiongo och därmed även den homosexuella/bisexu-

ella könsdifferentieringens möjlighet till frihet från de kvävande kärleksanspråken. Även hos Thiongo och Patel inträdde tjuvnadens taktik. Det var därför Wachira tog livet av honom, enligt Wachira själv. Brodern, hänvisade han till, stal kapital och mark för en kaffeodling som aldrig kom till, vilket underförstått är det värsta en gikuyu kan göra. Thiongos manipulativa handlande av både sin älskare och boss, sin halvbror och sin familj för att bli en i raden av afrikanska 'been-to' (en som vistats en tid utomlands för att komma tillbaka, hyllad) låg i samspråk med hans incestuösa tafsande på sin halvbrors pojkkropp. Kain och Abel och svartsjuka. Svartsjukan rev också i Sara gentemot både Wambui och Grete, de två kvinnorna som båda förklarade att de älskade Sara. Och med 'älska' avser jag inte platonisk kärlek. Grete för det offentliga delandet av maken Eskil och Wambui för uppvaktningar från olika män. Om Eskil skrev Lidman i sin dagbok: "Han skulle kunna gå i döden för mig. Men han skulle inte kunna avstå från sex centiliter för min skull" (*Db* 14/4 1962 A3:1). Märkligt nog frågade Nadine Gordimer i ett brev om samma problem hos Wambui (28/5 1964 C2:6). Om alkohol kunde stjäla Saras kärlek var den inte värd sitt rykte, tycks det som om. Sara visade sig ha helt rätt om sin älskares prioritering.

Ni kanske har undrat hur de två kärleksparen från Lawrence och Faulkner kom in bilden? Jo, eftersom Lidman hade böckerna med sig i Kenya och läste dem grundligt och skulle använda dem. Hennes val av litteratur var ingen tillfällighet. I ett fem sidor långt brev till Eskil skrev hon om sin egen längtan och om de två kärleksparen som om de vore delar av Saras och Eskils liv och det kommande i dess litterära utformning (Nairobi 21/2 1963 C2:2). Här får intertextualitet en ny innebörd. Hennes negativa syn på Lawrences roman är inte oväntad, hennes tonfall är det: "vilken flathet hos en kritik som inte vågar säga att denna bok är en dynghög." Ytlig berättarstil

och språk, korkad moral. En "smutsig hitlerjugend" till karl, hånade Lidman, är denne skogsvaktare som vid sina resor i Afrika hantarer svarta flickor enligt devisen, "but after all I am a European and a negroess [sic] is after all a piece of mind." Hon skrev och citerade på engelska som om det var Lawrences skogsvaktaren som talade, men orden är hennes egna, inte plockade ur romanen. Jag undrar om Eskil gick på denna bluff?

Det mest intressanta här är dock hennes märkliga kommentar om Oliver Reids bisexualitet, hans kärlek till översten. "I loved him. [...] I lived under his spell, while I was with him. I sort of let him run my life. And I never regret it."<sup>13</sup> Sara: "Det är fint för en man att älska en man – kvinnors homosexualitet däremot, usch, nej." Det är som om hon i detta stadium, tidig vår 1963, funderade på vilken inriktning homosexualiteten skulle ta i den roman hon hade börjat skriva. Att hon ändå valde det som hon ironiskt benämnde "finare" var kanske hennes uppoffring för att kunna upprätthålla den retoriska 'styrkan' i sina ideologiska motsattpar. Bisexualitet eller lesbisk kärlek skulle kanske ha blandat bort de litterära korten med sin manliga spelplan, sina kungar och knektar. Budskapet om orättvisorna i Afrika/Kenya/världen måste bli tydliga. Wachira och Oliver lade sig i alla händelser invid varandra på en samma tjuvnadens manliga marknad, fast sociala världar av gigantiska mått skiljde dem åt. Ett kritiskt återsken från Sara-Eskil-Gretes ofullbordade *ménage à trois* faller över de två paren. Saras hätskhet mot Lawrence vittnade om detta; hennes kärleksidealiserande Wachira-gestalt också.

Det återstår att diskutera det par som i min framställning får representera Sara Lidmans allegoriska trumfkort, synen på att relationer mellan människor, vare sig det rör individer eller deras sexuella, sociala och kulturella formationer, inte mår bra av att överföras i krympande kategorier som kön, man, kvinna, sexuell inriktning. En holistisk syn som hon

utsträckte att även omfatta ett naturens allt, som vi såg gestaltat i hennes erotiska epifani och i *kangatexterna*. Kvinna och man, text och genus, är analytiska formler. Den kultur de ingick i och den politik de eftersträvar får inte begränsas av dem. Så länge det sker styr ofriheten och så länge fortsätter tjuven sitt arbete. Så är den tankegång jag vidlägger Lidman.

Faulkners kortroman *The Wild Palms* (även den liksom Lawrences bannlyst under vissa tider, i vissa länder) försedde henne med ett kärlekspar, Charlotte och Henry som inte erkände könet som särskiljande. Deras androgynitet får i Lidmans roman ett politiskt innehåll och ett politiskt uppdrag. Charlotte förblödde av den abort hon ville att Henry skulle utföra på henne och Henry hamnade i fängelse. Deras ”är en kärlekshistoria,” förklarade Sara i samma brev till Eskil där tiraderna om Lawrence ingick ”utan glamour, utan alla värden (frånsett insikten att det är dom).” Faulkner beskriver detta lilla sjabbiga par så att smärtan går genom märg och ben. Han älskar inte människorna – det är så kallt och snålt och hårt omkring dem – men läsaren tvingas älska dem.” Lidman kommenterade den utdragna slutscenen i romanen där Henry förgäves försöker rulla en cigarett, mentalt blockerad av vad som hänt. ”Kallsvetten strilar på läsaren när man förstår hur det var [...]. Vad alla vi dumma ’realister’ kunde ha att lära av en sådan blyghet.”<sup>14</sup> Lidman tog fasta på samma rättrådighet, enkelhet och ärlighet hos ett äldre par, hennes egen skapelse, som hon lät Wachira beskriva. Han iakttar dem gående och samtalande på gatan.

Dessa två hade världen inte lyckats slita isär, de hade förmått det otroliga ända sedan ungdomen: att vara tillsammans. Och trots världens attacker mot dem hade de inte vänt den ryggen för att beundra ihjäl varandra utan försökt ta reda på hur tingen hängde ihop, gick på valmöten och läste en tidning om de kom åt. [...] [D]en lilla skillnaden i synsätt höll dem i porlande förvåning. [...] Deras kärlek före-

skrev hur de skulle skicka sig; de hade upptäckt att det var lättare att samtala om de gick jämsides, därför gick de jämsides. [...] Hållning och gångart hade blivit samstämda hos dem, de hade inte fjärrat sig in i hederstitlar och lydnad – de hade förbrödrats med ären. (s. 201)

Den här scenen inrymmer kvintessensen av var jag velat komma i detta avsnitt om kärlek och tjuvnad i Lidmans Kenya-roman. Att förutsättningen för det demokratiska samtalet är dess altruistiska samstämda tonart, dess ”porlande” nyfikenhet och vilja till både motstånd och samförstånd utanför kön, samhällsklass, etnisk bakgrund, politiskt parti, religion. Symmetri och jämlikhet avstyrde tjuven och kväste kärleksanden i flaskan. Paret ovan kan vara kvinna och man, två män, två kvinnor, ett samhälle i harmoni; att de ”förbrödrats” beror enbart på att det svenska språket lider brist på vackra ord för demokratiprocess, inte på författaren.

\*

I ett brev till mig skriver Nadine Gordimer angående Sara Lidman: ”I trust Sweden knows what a writer they had, and have.”<sup>15</sup> Jag är inte alls övertygad om det; en nationell kanonisering med konservativa teoretiska konventionsregler står i vägen (det har jag tydligt märkt i arbetet med denna essä och den om *Jag och min son*). Jag har velat öka kunskapen om hennes tid i Kenya och hennes relativt obekanta roman *Med fem diamanter*. Det är en postkolonial, kenyansk roman skriven på svenska. Den tillhör världens litteratur. Romanen är en samhällsanalytisk, marxistisk analys av de orättvisor som avkoloniseringen i Kenya lade i dagen, en personlig krönika om närheten till människor i gikuyuland traumatiserade in på bara kroppen, ända in i språket, av sex decenniernas övergrepp, och en allegori om jämställdhetens och frigörelsens möjligheter. Jag har granskat hennes användning av ’tjuv’

och 'stöld' som metaforer för dels övergrepp, dels motstånd, och synat hennes skildringar av kristen mission, gikuyu maskulinitet, och kolonial och postkolonial kapitalism. Jag har synat hennes befriande språk. Androgynitet representerar hos Lidman en tanke om frigörelse.

#### Noter

- 1 *Med fem diamanter*, Stockholm: Bonniers, 1964; alla sidohänvisningar till romanen är hädanefter förlagda i texten.
- 2 Sara Lidmans dagbok (*Db*) i Lidman-arkivet, Umeå universitetsbibliotek. *Db* 16/10 1961, A3:1, UUB. Alla hänvisningar till material i arkivet förläggs hädanefter i texten med iakttagande av arkivets eget referenssystem (finns i webplacerat format).
- 3 Se min essä "Att leva ut slaven i mig'. Postkoloniala perspektiv på Sara Lidman i apartheids Sydafrika 1960–1961", *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 2009:2, s. 63–77.
- 4 Caroline Elkins, *Imperial Reckoning: The Untold Story of Britain's Gulag in Kenya*, London: Henry Holt, 2005.
- 5 Raoul J. Granqvist, "Språket som monument", *10-tal*, 2010:2–3, s. 72f.
- 6 Jag vill tacka Professor Abdulaziz Y. Lodhi, Uppsala universitet, för hjälp med swahili; Dr Felix Kiruthu, Kenyatta University, Nairobi och Reuben Gathogo, Uppsala, för hjälp med gikuyu.
- 7 Derek R. Peterson, *Creative Writing: Translation, Bookkeeping, and the Work of Imagination in Colonial Kenya*, Portsmouth: Heinemann Education Books, 2004, s. 37.
- 8 Raoul J. Granqvist, "Med Gud och Leopold i ryggen. En berättelse om svensk mission i Kongo", *Ord & Bild*, 2008:2, s. 98–117.
- 9 Peterson 2004, s. 44–61.
- 10 Raoul J. Granqvist, *The Bulldozer and the Word: Culture at Work in Postcolonial Nairobi*, Frankfurt am Main, etc.: Peter Lang, 2004, kapitel IV.
- 11 Wangari Muta Maathai, *Unbowed. A Memoir*, New York: Anchor Books, 2007, s. 44.
- 12 Raoul J. Granqvist, "Peter Pan in Nairobi: Masculinity's Postcolonial City", *Nordic Journal of African Studies*, 2006:15.3, s. 380–392. Finns också som digitaliserad webartikel.

- 13 D.H. Lawrence, *Lady Chatterley's Lover*, London: Penguin Books, 2006, s. 216.
- 14 Willam Faulkner, *The Wild Palms*, Stockholm, London: Zephyr Books, The Continental Book Company AB, 1945, s. 284ff.
- 15 Privat brev 31/10 2010.

## Summary

*Who is the Thief?*

*Sara Lidman in Postcolonial Kenya*

Sara Lidman wrote her second autobiographical African novel, *Med fem diamanter*, during a prolonged sojourn in Kenya (1962–1963) where she first lived in Kisumu, in the Nyanza province, near Lake Victoria, before moving to Njeri in Gikuyland. She was accompanied by Wambui Njonjo, the country's first school inspector. The Njonjo family was close to the Kenyattas. The question in the title of the essay, "Who is the Thief? Sara Lidman in Postcolonial Kenya?", points at the post-colonial threshold dilemma of Kenyans being both perpetrators and victims of their own fate, freed from the colonial bonds but reintroduced to economic forms of western dependence. I examine two aspects of her allegorical chronicling of Kenya 1958–1963 and the symbolic killing of Thiongo, the homosexual, by his brother Wachira, the *boy* pining in the servitude of both Gikuyu patriarchy and the greed of western capitalism. The two aspects relate to the dynamics and ambivalence of power. In the first section I demonstrate how 'stealing' – both as an act of aggression and one of liberation – is manifested in cultural and linguistic artefacts, in the textures of women's *kangas*, in a Luo legend, in Christian mission. As a postcolonial writer Lidman is unique for her time in transliterating and contextualizing (not translating) Gikuyu and Kiswahili words, proverbs and stories. In the second section I examine how 'love' or the idealization of 'love', heterosexual and homosexual, deteriorates under the pressure of 'thieving'. In Lidman's ideal world androgyny is central. *Med fem diamanter* is a Kenyan novel written in Swedish.

### Keywords

Kenyan literature, political allegory, androgyny, homosexuality, transliteration, autobiography as fiction, Gikuyu patriarchy, transgression



# VÄLSIGNADE JUL

## Tradition och motstånd i Sonja Åkessons juldikter

av Eva Lilja

Julen kan vara både härlig och förfärlig. Här vill jag visa hur julens inre motsättningar funnits med ända från den första julen som inträffade i Rom i mitten av 300-talet. Sonja Åkesson skrev fem dikter som handlar om julen. De innehåller samma rop efter empati, samma konsumtionskritik och samma oro för "världsnöden" som författarskapet i stort. Samtidigt tillhör de Åkessons varmaste och vänligaste dikter. Det verkar som om julbudskapet smittat av sig på dem och utestängt den värsta svärta och smärtan.

I min bok *Den dubbla tungan* visar jag hur Åkesson lyckas få med sig flera lager av betydelse i en enda formulering, en (mång)dubbelhet vi brukar kalla ironi.<sup>1</sup> Det gäller förstås också för juldikterna, där ironin samspelar med julens egen dubbelhet av orgiastisk utlevelse och meditativ religiositet. Här finns också en inbyggd genusproblematik. Traditionellt har kvinnor och män haft olika roller i julfirandet. Hur tedde sig julen för 60-talets mamma och husmor? Genom att hålla fast genusperspektivet lockar Åkesson oss att se julen på nya sätt. Mina frågor till dikterna har styrts av deras frustration inför julhögtiden, en frustration som man lätt kan känna i juletider.

### Sonja Åkessons juldikter

Två av Åkessons juldikter står sida vid sida i hennes första bok *Situationer* (1957). De övriga tre tillkom sannolikt i mitten av 60-talet. "Julräkning" publicerades i *Jag bor i Sverige* 1966 och är skriven i Åkessons uppräkningsstil, vilken inte förekommer i tryck före 1966. Också "Julvisa" trycktes för första gången 1966 i tidningen *Vi*, sannolikt ett beställningsarbete till julnumret. I bokform publicerades den först i *Dödens ungar* 1974. "Juldagsmorgon 1967" har tillkomståret med sig redan i titeln. Dikten placerades sedan i *Ljuva sextiototal* 1970. Vi ser alltså att juldikterna fördelar sig på två grupper, den ena tillkommen vid mitten av 50-talet, den andra omkring tio år senare.

De båda dikterna i debutboken ter sig tämligen femtalistiska och skiljer sig på så sätt från Åkessons senare typiska stil. Barnporträtten utgör en framträdande grupp i boken, och juldikterna framställs som just barndomsminnen. Vi återfinner femtalsstilens utsökta bildspråk ("händer så tunna som fraktsedlar") samt dess typiska distanseringseffekter.

Tyngdpunkten i min framställning ligger på de tre dikterna från 60-talets mitt. Vid den tiden hade Åkesson utvecklat sitt speci-

ella skrivsätt med ironier och underskruvar. Nu hade hon också en stor läsekrets, vilket vi bland annat ser genom att Konsums välspridda veckotidning *Vi* inbjuder just Åkesson att stå för årets juldikt. De här dikterna utvecklar husmoderns frustration inför julen med alla dess motsägelsefulla krav.

## ”Julminne” – det utlämnade barnet

Fromsinta lokdjur med tindrande svansar  
hoade som ugglor i kvällningen,  
stånkade småningom in på stationen,  
avbördade sig främmandet med pudervippor,  
glanspapperspaket  
och en söt rök av apelsiner.  
Konduktören med pincené, och händer så  
tunna som fraktsedlar  
bjöds på cigarr av stinsen  
och den bukstinne eldaren förplägades med  
fläskkorv och sup.

Mamma tog emot  
med enrisdoft i förkläsnibben  
och jag vågade inte fråga  
om någon därborta i storstaden  
sett flickan med pappersrosorna och det  
snöglimmande änglahåret  
som så sorgset somnat in bland drivorna.

(”Julminne”, ur *Situationer*)

Dikten har titeln ”Julminne” och diktjaget är ett barn om julen.<sup>2</sup> Den beskriver en lantlig station på julaftonskvällen, tiden är sannolikt 30-tal. Ett tåg kommer med gäster, och feststämning råder. Dikten kan indelas i tre avsnitt. Först får vi en beskrivning av tåget som kommer stånkande (v. 1–3). Därefter beskrivs julen med paket, kolonialvaran apelsiner och gästfrihet mot tågpersonalen. Mamma i förkläde står centralt på scenen. Hon doftar enris, sannolikt har hon rökt korv (v. 4–10).

I diktens tredje del (v. 11–14) inträder barnet, diktjaget med vars ögon vi även tidigare

sett scenen.<sup>3</sup> Hon tänker på en historia hon hört, om en flicka i staden som frusit ihjäl ute i snön. Vi känner igen konturen av H.C. Andersens saga ”Flickan med svavelstickorna” – men här är svavelstickorna ersatta med pappersrosor.<sup>4</sup> Barnet kan inte skilja på sanning och saga, och berättelsen om den övergivna stadsflickan har skrämmt henne.

Dikten hålls samman av barnets perspektiv, ett typdrag för det femtital som producerade dikten. Bildspråket färgas av barnets värld. Loket får en tindrande svans, gästernas paketaspekt blir den mest framträdande. Diktjaget är en liten blyg typ, som inte vågar besvara gästerna med frågor om det grymma stadslivet, där småflickor fryser ihjäl utan att någon bryr sig.

Dikten målar upp en idyll av gammalsvenskt mått. Till idyllen hör även sedelärande berättelser, som Andersens saga.<sup>5</sup> Dikten landar alltså i en annan text, H.C. Andersens konst saga från ca 1840. ”Flickan med svavelstickorna” är en sorglig historia, en tragedi eller en sentimental melodram, beroende på hur sofistikerad läsaren är. Det är nyårsaftonens kväll, mörker och snöfall. Flickan har änglalikt lockigt gult hår, hon är barhuvad, barfota och hungrig. Hon vågar inte gå hem, eftersom hon inte lyckats sälja sina svavelstickor och fruktar att fadern därför ska slå henne. För att få värme bryter hon faderns förbud och tänder svavelstickorna en efter en. Sedan finns ingen väg hem. Hon hallucinerar om mat, värme, gemenskap. Hon tror sig varm, såsom den gör som fryser ihjäl. Ett symboliskt stjärnfall förebådar hennes död. Hon ser sin älskade mormor komma från himlen för att hämta henne. Mormor och flickan flyger till Gud. Nästa morgon blir hon funnen ihjälfrusen i snön.

Vi kan nu tycka att Andersens saga är väl sentimental. Men här finns också ett tidigt socialt patos, ett ställningstagande för ett utsuget proletariat. Den gudsnådeliga barmhärtighetstanken har i denna saga sällskap av politisk upprördhet. På så sätt påminner den om

Dickens *Julberättelser*, som fick stor betydelse för julens utformning i England.

Vad händer nu när diktens idylliska julschildring vecklas vidare ut i Andersens saga? Den gråtmilda sagan om bristande barmhärtighet ingår även den i en traditionell julrekvisita. Man skulle tänka på de fattiga om julen, både enligt borgerlig sed och enligt den frireligiösa lantmiljö modell 30-tal, som målas upp i dikten.<sup>6</sup> Om julen ska man vara givmild och kärleksfull. I diktens mellanparti beskrivs en julens traditionella givmildhet. Man ska ge gåvor, bjuda på cigarrer och korv. Mamma ”tar emot”. Den ihjälfrusna flickan aktualiserar en motsättning mellan den som får och den som inte får. Det är speciellt hemskt att inget få just på julen (godis, presenter och mat och kärlek eller värme).

Diktens brännpunkt ligger, i min läsning, just i dubbleringen av diktjagets lilla flicka med berättelsens. Flickan med svavelstickorna är offer för stadsbornas likgiltighet, men också för deras välbefinnande. Diktjaget identifierar sig med mytens offergestalt och ett stråk av ångest tillförs idyllen. Julens diskurs med korv och paket utgör övertext (man ska fira jul), undertexten pekar på barnet som inget fick.<sup>7</sup> På samma sätt finns en offertanke levande i flera av Åkessons juldikter. Barmhärtighet är ett kristet motiv, som också det förefinns i denna högst sekulariserade lyrikers juldikter tillsammans med ett socialt patos.

Dikten är ironisk i bemärkelsen distanserad. Avståndet existerar i första rummet mellan det skrivande diktjagets femtital och dess barnjag ett par decennier tidigare. Men denna ironi verkar med ett leende, det är varken moralismens eller elakhetens ironi. Moralen finns med inför det ihjälfrusna barnet, som dock ses genom flera lager av distanseringar, vuxenjag till barnjag, minne till berättelse samt dikten till läsarens kunskap om Andersens saga. Men barnets missförstånd om sagan inbjuder den vuxna läsaren till skratt – så tokigt blir det när barn inte kan skilja på saga och verklighet.

En dubbelhet som arbetas fram på två plan handlar om antitesen landsbygd – stad, hemma och borta. Konduktören, stinsen och eldaren hör hemma på landet, liksom mamman och diktens barn. Från staden kommer ”främmandet” med allsköns rekvisita som puder och glanspapper. Också på diktens metanivå spelar staden en viktig roll, som bilden för det främmande. Där bodde ju flickan med pappersrosorna, som frös ihjäl så obarmhärtigt. Diktjagets barn identifierar sig med sagans barn, vilket kallar in döden i denna dikt. Vi får en antites mellan idyll och tragedi, där den senare finns med som en kylig fläkt på slutet.

## En exkurs om julens kvinnobilder

Mammabilden i ”Julminne” är idealiserande.<sup>8</sup> Mamma lagar mat och ”tar emot”, medan gubbarna bullrar med sin konsumtion ute på stationsplan. Man kan lugnt konstatera att den traditionella julen är en påfallande köns-segregerad ritual. Hur blev det så?

Julens kvinnobilder tycks ha två incitament. Den unga kristna kyrkan tros under slutet av 300-talet att ha grundat julen utifrån de tre romerska fester, som ägde rum vid vinterns mitt. Syftet var att forma en strategi för att stärka familjebanden, särskilt dem mellan barn och föräldrar. Kyrkan ville förstärka familjen för att få ordning på arvsföljderna. Men i tidens dekadenta kulturklimat handlade det väl så mycket om att man ville betona dygder från Romarrikets republikanska tid, då familjens betydelse ansågs ha varit central. Under samma skede införde kyrkan även Mariadyrkan. Julen skulle bli ett instrument för en tätare kärnfamilj, där man betonade närhet och tillgivenhet. Moderns förhållande till barnet idealiserades med madonnan och Jesusbarnet som förebild. Jungfru Maria är den kvinnobild, som alltifrån början förbundits med julen.<sup>9</sup>

Sin moderna utformning fick julhögtiden under 1800-talet.<sup>10</sup> Vilken kvinnsyn var då aktuell? Den så kallade komplementaritetsteorin innebär att man och kvinna uppfattas som av naturen olika. De egenskaper som tillskrevs kvinnan var exempelvis passivitet, intuition och moderlighet. Genom knapphändig utbildning skulle hon övas i tålmodets och behagandets konst.<sup>11</sup> I den etnologiska litteraturen kan man följa hur de idag traditionella julsederna dyker upp i olika länder under en period från slutet av 1700-talet till slutet av 1800-talet. Just under denna period etablerades också komplementaritetsteorins kvinnsyn. Sannolikt kom den att bygga under de madonnadrag i julens kvinnobild, som redan existerade sedan julens första etablering på 300-talet. Drömmen om julen rymmer drömmen om den goda husmodern, makan och modern.<sup>12</sup> Julen verkar ganska långt fram i tiden ha givit utrymme för kvinnobilder som i övrigt blivit alltmer omoderna.

Så långt övertexten, det vill säga juldiskursens kvinnobild. Hurdan är då verklighetens undertext? Julen är en stor fest som kräver en omfattande administration, vilket har ingått i arbetsuppgifterna som husmor. Den kompetenta organisatör, som varje år återskapar romarnas ritualer, saknas bland kvinnobilderna runt julen. Området har inte blivit begreppslagt förrän under senare år, då även männen tagit sin del av arbetet. Under Åkessons 50- och 60-tal skulle jobbet helst skötas utan att det märktes.

## ”Jultidning” – en dikt om u-landsproblem

Tysta är de himmelska palatsen. Månsnö glänser.

Missionärsfrun är så stor och varm,  
torkar svetten ur pannan med en  
söndagsskolevit näsduk.

Annat med den milde Herren Jesus,  
han har varit hos damfrisören  
men är ledsen  
för människornas skull, de blinda  
som man knuffat ut i floden  
med några palmkvistar (ack, opålitliga såsom  
halmstrån)  
att rädda sig med.

Jorden är en stor sandlåda,  
stjärnorna står festligt på glänt  
och de sviskonögda niggerbarnen  
kniper varandra hårt i handen.

(”Jultidning”, ur *Situationer*)

”Jultidning” står tryckt motstående ”Julminne” i *Situationer* och bildar dess pendang. Båda behandlar avståndet mellan barnets trygga miljö och världen långt borta. Men nu handlar det inte längre om den farliga staden, utan om ett fjärran Afrika. Successivt framgår att dikten beskriver ett barn som sitter och tittar i missionens jultidning.<sup>13</sup> Olika scener spelas upp allteftersom barnet vänder sidor. Somligt missförstås, annat verkar bara främmande och exotiskt.

Jesus skildras i den andra strofen på klassiskt 1800-talsmaner med långa lockar. Scenen med de blinda, som knuffats ut i floden, kan läsas på flera sätt. Barnet kan ha uppfattat dem som faktiskt blinda. Nu ska de bli seende genom att döpas, bli frälsta. Palmkvistarna, som de håller i handen, konnoterar olika bibliska berättelser, men i detta sammanhang torde de också vara realistiskt återgivna afrikanska palmer. Det verkar farligt med blinda människor i en halkig flod. Barnet har nog fog för sin oro, när det finner palmkvistarna väl klena att hålla sig fast i.

Men passagen v. 7–10 kan även tolkas som en missuppfattning, där barnet rör samman exempelvis en dopscen ur missionstidningen med bibelns underberättelser om blinda som återfår sin syn. Eller missförstår barnet tidningstexten – kanske de nydöpta sägs bli andligt seende, trots att de redan förut har väl

fungerande ögon. Slutstrofen ger en världsbild med jorden som sandlåda till himmelrikets palats. I sandlådan dväljs ”niggerbarnen”, ett uttryck som vi numera finner rasistiskt.

”Jultidning” innehåller ett avstamp till den mogna Åkessons engagemang mot ”den otäcka världsnöden”. Här står den dold bakom lager av söndagsskoleretorik, men de sviskonögda niggerbarnen utgör ändå tecken för världssamhällets svaga. Dikten påbörjar en bearbetning av skuld på makronivå.

Det råder oklarhet om Jesu hållning till de blinda i floden. Han sägs vara ledsen ”för människornas skull”. Enligt klassisk frikyrkorretorik torde denna fras innebära att Jesu beråd gäller människornas frälsning. Frasen skuldbe-lägger de ofrälsta, som straffas med blindhet och dessutom knuffas ut i floden. Den som inte är tillräckligt snäll blir skyldig, särskilt om julen. Detta skuldtema följer upp den föregående diktens tema om brist på barmhärtighet. Också här finns en berättelse, som handlar om försvarslösa människor som misshandlas. Vem knuffar ut de blinda i floden? De blinda bildar pendang till flickan som fryser ihjäl i ”Julminne”.

Dikten lever i dubbelperspektivet mellan barnets naivitet och läsarens kunskap om missionen och Afrikas fattigdom. Vi möter ett barns uttryckssätt och handfasta associationer, såsom ”sviskonögd”, ”söndagsskolevit” och ”månsnö”. Jesus har varit hos damfrisören. Stjärnorna står på glänt. I jultidningens värld långt borta tycks allt vara möjligt. Men julen är faktiskt undrens tid – ett barn bör, enligt julens diskurs, på julafton hysa känslan av underverk. ”Ser du stjärnan i det blå? Allt du önskar ska du få!” Undertexten kan läsaren själv fylla i. Den handlar mer om utsugning och vidskepelse, med Jesus som tecken för rikedomens makt.

Båda juldikterna i *Situationer* kretsar kring antitesen hemma – borta. Där borta fryser flickan ihjäl i drivan. Fattigdomen florerar värst på den globala nivån med sina ”nigger-

barn”. Samtidigt förmedlar dikterna barnets förtrollning inför julen. Jag uppfattar dem som varma och vackra, dikter att fira en god jul tillsammans med. Men de introducerar också ett tema om brist på barmhärtighet. På julen bör man förbarma sig över de elända, men det gör man inte, man ägnar sig åt sitt eget överflöd.

## ”Julvisa” – julens ursprung och karaktär

Förr i tiden var alla jular så *gammaldags*  
alla hade den riktiga stämningen, sakta snöfall  
och facklor och slädar och ljus  
i alla fönster och orgelbrus  
var det alltid om jularna förr i tiden.

Och överallt var det blankt och kritat och  
strött  
och julbordet dignade: korvar kotletter och  
syltor  
och skinkor och revbensspjäll och sött  
öl och brännvin (ack, pigor och skinkor och  
kött  
fanns det gott om  
på jularna förr i tiden).

Och Nasse, lättrokt med äpple i mun  
tronade mitt på damastduken, kallmanglad,  
vit  
som niggerernas fotsida klädnader  
i julnumret av missionstidningen.

Mm, djuren fick sitt.  
Hästen fick havre och de små sparvarna  
dansade lyckligt polska kring präktiga kärvar.  
Mänskorna var mer än nu generösa, naturliga,  
*gammaldags okommersialiserade*  
om jularna förr i tiden.  
Och mor hade drivit fram  
hyacinter som doftade  
(var fanns alla halvvisna krukväxter  
och t ex matrester och t ex smutskläder  
sen strax före helgen  
på jularna förr i tiden?)  
Far läste bibeln.  
(Folk var så religiösa på jularna förr i tiden).

Och ogifta faster läste nån annan  
stämningmättad berättelse.  
Om jularna förr: det lästes så många vackra  
stämningfulla små bitar.  
Den t ex om "En hel bulle".  
Sagan om "Den lilla flickan med  
svavelstickorna".

Sen smackade barnen tacksamt i sig  
sin julgröt.  
(Ackja! Det var pli på ungarna  
om jularna förr i tiden).

De visste vad som var rätt  
och gjorde sin plikt  
liksom de vuxna.

Fattiga fick sin skärv.

Det fanns ingen otäck världsnöd  
och inga omöjliga idéer  
om jämlikhet förr i tiden.

(”Julvisa”, ur *Dödens ungar*)

”Julvisa” trycktes första gången i *Vi:s* julnummer 1966 under titeln ”Juldikt”.<sup>14</sup> Att skriva juldikten i *Vi* måste vid den här tiden ha tett sig näst intill landsmoderligt. ”Julvisa” får också sägas vara praktstycket bland Åkessons juldikter. Här belyser jag den med hjälp av ett resonemang om julen som kulturföreteelse.

Dikten finns analyserad 1968 av Lena Fridell. Hon kallar den för en ”antijuldikt”. Den utgår från en schablonfylld idyll, som undergrävs alltmer för varje strof. Husmoderns tillkortakommanden är symptom på större missförhållanden i samhället och världen. I diktens sista strof brister idyllen med ett desperat avvärjande, som i *Vi* formuleras råare än i boken med ”jävla världsnöd”. Fridell pekar på hur diktens språk blir allt rakare för varje strof. I början finns rim men på slutet svordomar.<sup>15</sup> Analysen kan sägas vara typisk för år 1968 genom att ta fasta på ett klass- och u-landsperspektiv. Pigorna får illustrera de sociala klyftorna ”förr i tiden”. I bokversionen

finns en antydning om även sexuellt utnyttjade, då pigorna i v. 9 får sällskap med ”skinkor och kött”.

Dikten består av tio strofer eller versgrupper. Den första halvan har en bred framställning med långa versrader och ymniga substantiv och adjektiv. Fram mot slutet blir stroferna allt kortare och versraderna smalare. Någonstans halvvägs inträder bruket av parenteser med salta kommentarer till beskrivningen, som består av traditionell julrekvisita. Den gamla goda tiden specificeras som livet på en burgen bondgård med dignande matbord, välskötta djur och många släktingar. Man läste bibeln, missionstidningen och – återigen – Andersens saga om ”Flickan med svavelstickorna”. Det smalradiga slutpartiet antyder ett rätt förtryck. Barn och fattiga gjorde ”sin plikt”.

Vi kan lägga märke till att sagan om ”Flickan med svavelstickorna” nu behandlas som en sedelärande berättelse och därmed desarmert som socialt patos. Samma historia som i ”Julminne” skrämde barnet kallas nu ”en stämningfull liten bit”. Ändå förbereder omnämnandet av sagan slutstrofens upprörda rop på rättvisa. Ännu en intertext förtjänar att pekas på. Povel Ramels visa ”Varför finns det ingen is till punschen?” från en revy 1965 ligger nära Åkessons julkritik. Den torde ha varit aktuell samma år som dikten tillkom. Ramel säger att han skrev sin visa i protest mot revyns sekelskiftesnostalgi.<sup>16</sup> Den beskriver en rik knös, som i ilskan över bristen på is till punschen jagar ut efter iskarlen, finner honom död i kolera med en svältande barnaskara, som ber om ursäkt. I sin råa ironi påminner den starkt om Åkessons dikt.

Ovan nämnde jag att julen ända från tillblivelsen inneslutit en konflikt mellan hedonistisk konsumtion och andligt innehåll. Hur ter sig Åkessons ”Julvisa” om vi läser den mot en sådan bakgrund? Julen föregicks av olika midvinterfester både i germanska kulturer och i romarriket. Det handlar om hedniska soldyrkarfester.<sup>17</sup> I romarriket uppstod julen under

mitten av 300-talet. Den ersatte då tre andra fester, som firades under samma tidsperiod, Saturnaliefesten (17–23 december), Deus Sol Invictus (25 december, en soldyrkarfest) och Kalendae (3 dagar i början av januari). Saturnaliefesten och Kalendae hade lång folklig tradition, men Deus Sol Invictus påbjöds av staten. Kejsar Konstantin den Store (ca 280–337) förde fram den, liksom han införde kristendomen som ledande religion i romarriket.<sup>18</sup> I romarriket ersatte julen tre andra fester. På så sätt betonades det meditativa draget från Deus Sol Invictus. Men den nya högtiden skulle också svälja sederna från de andra två mer orgiastiska folkliga festerna med anknytning till Dionysoskulten.

Vid mitten av 1800-talet återskapades julen på så sätt att en mängd lokala julseder nationaliserades och med tiden globaliserades. I England spelade Dickens *Julberättelser* stor roll vid utformningen av den moderna julen.<sup>19</sup> Här finns temat med sociala problem, fattigdom och eventuell barmhärtighet. *A Christmas Carol* utkom 1843 och därefter följde en rad andra julberättelser. Julen blev också ett sätt att hantera det tilltagande varuflödet i en nymornad kapitalism.<sup>20</sup> Dickens berättelser kom här att fungera som ett moraliskt imperativ.

Det finns från början en latent konflikt i julfirandet mellan det kristna budskapet och det hedonistiska konsumerandet. Kalendae och Saturnaliefesten var överflödande och karnevaliska, med dionysiska mängder av presenter och mat. Julen har assimilerat karnevals-elementet, som ska samsas med de nyplatoniska dragen från Deus Sol Invictus och värnandet om kristen moral i hemmet.<sup>21</sup> Motsägelsen, svårhanterad än idag, har alltså sitt ursprung i julens första koncept.

Detta tycks märkligt oförändrat sedan mitten av 300-talet. Vi ser konflikten mellan den orgiastiska folkligheten och den nyplatoniska heligheten speglad i Åkessons ”Julvisa”. Den gammaldags julen är visserligen inte kommersialiserad i modern mening, vilket inte hindrar

att varuflödet i dikten ter sig väl så mäktigt. Allt köttet i strof 2–3 fyller väl den saturnalistiska traditionen. Bland allt detta kött, som ska stoppas i munnen nämns även pigorna, samt på sitt sätt ”niggrerna” i jultidningen. Den kristna barmhärtighetstanken tillgodoses genom givande, vilket innebär att de alltför rika skänker smulor av sitt överflöd till behövande, såsom sparvar, fattiga och ogifta faster. Det ideologiska och meditativa inslaget i julkonceptet får sitt genom läsning av sedelärande berättelser.

## Julen som ritual

Julen kan betraktas som en samhällsritual, då alla (?) människor gör ungefär samma saker samtidigt.<sup>22</sup> Julen skapades från början av fornkyrkans prästerskap – hur ter den sig då för kvinnor under Åkessons 60-tal?

Vi har redan sett att det romerska konceptet i stort sett fortfarande gäller. Efter 1800-talets omstart har julen dock alltmer fått drag av populärkultur, vilket i viss mån ändrat förståelsen av dess former. Miller menar att julen djupast sett handlar om förhållandet mellan hem och samhälle. För kristenheten är Kristi födelse en kosmologisk händelse som samhället måste hantera för sin egen självförståelse. Familjen har fått bilda det mikrokosmos som formgett den existentiella händelsen och gjort den fattbar. Den egna kärnfamiljen har tjänat som en modell för den heliga familjen.<sup>23</sup>

Julen är alltså en samhällsritual som något paradoxalt ska exekveras i det privata rummet. Andra helger såsom Lucia firas i det sociala rummet, kanske på arbetsplatsen. Att organisera julritualen har ingått i kvinnors traditionella uppgifter just för att den sker i hemmet. Modern har att utföra ett betydande organisationsarbete och har samtidigt den kosmologiska rollen som figura för jungfru Maria. Det behöver knappast påpekas att dessa båda uppgifter inte går ihop. Om vi istället tar fasta på julen som populärkultur ändrar detta egentli-

gen inte något för kvinnan, som ändå får tam-  
pas med diskurser om jul och mödrar.

Åkessons "Julvisa" radar upp de rituella momenten såsom julotta, julbord och julkär-  
var. Också sagan om "Flickan med svavelstick-  
orna" ingår i ritualen som exempel på upp-  
byggliga berättelser. "Julvisa" tar upp moderns  
rollkonflikt i den femte strofen. Mor har drivit  
fram doftande hyacinter till familjens gam-  
man. Men hon har även ansvaret för matrester  
och smutskläder. Denna gammaldags jul har  
haft en god organisatör. Men den moderna  
husmoderns kommentarer hörs i diktens pa-  
renteser. Var fanns smutskläderna? Folk var så  
religiösa förr ... Inom parenteserna protesterar  
den moderna kvinnan mot det tvång, som den  
traditionella normen har bestått kvinnorna.  
Dikten åskådliggör bland annat bondesam-  
hället som patriarkat. Vi kan lägga märke till  
att ogifta faster är så bedrövlig just för att hon  
är ogift och inte har del i det moderskap som  
julen ska celebrera.

Jag skulle vilja driva det här resonemanget  
ett steg längre. Kvinnors position vid julhel-  
gen, vilken analyseras så väl i Åkessons juldik-  
ter, tillhör de delar av kvinnors liv som tradi-  
tionellt inte har varit begreppslagda. Hemmen  
utför en samhällsritual, vilket i sin tur inne-  
bär en kollision mellan den privata och den  
offentliga sfären. Julen har antropomorferat  
det gudomliga till en kärnfamilj. På julafton  
blir familjen ett mikrokosmos, som drar sam-  
man stort och litet, privat och offentligt. Vid  
behov kan begreppet hem vidgas till både hem-  
bygd och nation med bibehållande av samma  
ideologiska innehåll.<sup>24</sup> Det karnevaliska ele-  
mentet för folk ut på gatorna, betoningen av  
familjen drar dem in i hemmet, vilket i sin tur  
vidgas av religionens kosmologiska förklaring-  
ar och av moralkodex. Numera ger julens glo-  
balisering ett offentligt drag åt familjefesten.  
Den enskilda familjen vet att ungefär samma  
ritual upprepas över hela jorden samtidigt.<sup>25</sup>

Hemmet torde traditionellt ha haft olika  
innebörder för män och kvinnor. För mannen

har hemmet varit platsen för avkoppling och  
vila, medan det för kvinnan varit den vikti-  
gaste arbetsplatsen med allt vad därtill hör av  
investeringar, trötthet, stress.<sup>26</sup> Hemmet har  
tillgodosett mäns behov av intimitet och kär-  
lek snarare än kvinnors behov.<sup>27</sup> Har vi inte  
föreställningen om frivillighet i hemmet och  
tvång i offentligheten? Det förefaller som om  
denna föreställning primärt vore manlig.

Vad säger dikten om julens privatet?  
Inte mycket, faktiskt. Så när som på de beska  
kommentarerna inom parenteserna betonas  
tvärtom julen som ritual, kollektiv handling.  
Barmhärtighet och världsöd är ämnen som  
snarast hör hemma i det offentliga livet, åt-  
minstone som de framställs i Åkessons dikt.

## Julen som populärkultur

Julen har som sagt sitt ursprung i en romersk  
ritual och verkar i allt väsentligt ha behållit de  
drag som den åsattes från början. Numera bör  
man kanske i första rummet förstå julen som  
ett populärkulturellt fenomen, som bearbetad  
konsumtion.<sup>28</sup> Inköp sker i enlighet med olika  
diskurser, vilka bearbetas med hjälp av den in-  
köpta varan. Vilka föreställningar styr då vårt  
"handlande" om julen? Julen kan delas i två  
problemområden, den dionysiska konsumtion-  
en samt den heliga familjen. Utifrån denna  
indelning kan vi pröva följande lista:

### *Konsumtion*

Man ska köpa saker  
Man ska äta mycket  
Man ska ge varandra presenter  
Nya gardiner, nytt till hemmet  
Pynt ska vara gammaldags och i någon bemär-  
kelse äkta

### *Familj*

Familjen ska vara tillsammans, helst över  
generationsgränserna  
Mamma ska stå i hemmets centrum  
Man ska ha barn som tindrar med ögonen



Kvinnan ska helst vara mor eller dotter  
Traditionen triumferar över det moderna

Julen måste sägas ha behållit karnevalsinslaget från den romerska saturnaliefesten. Den innehåller dionysiska moment, som vore otänkbara till vardags. Vi förköper och föräter oss.<sup>29</sup> Religiösa riter tenderar att utvecklas i populärkulturell riktning.<sup>30</sup> Miles beskriver hur församlingar hanterat gudstjänstformerna efter eget gottfinnande. Till exempel införde Fransiscus krubbans ritual 1224.<sup>31</sup> På samma sätt har det funnits åtskilliga lokala seder knutna till centrala symbolkomplex. Dessa seder ingick i folkkulturen, då folk utvecklade dem själva efter den betydelse de la in i symbolerna. Låt oss se på ursprunget till julgranen! Grön lager skulle finnas med redan i Kalendae-festen, alltså från julens romerska början. Symboliken bestod i att trädet var vintergrönt. Senare drev man hagtorn och körsbär att blomma inomhus till jul. Den första svenska julgranen hänför sig till 1863.<sup>32</sup>

Åkessons "Julvisa" ifrågasätter, bearbetar och utvecklar de flesta av de ovan listade juldiskurserna. Konsumtionen blir i dikten mer kuliss än sinnlig njutning. Den gammaldags äkta traditionen blir något att gömma sig i undan kraven på rättvis fördelning. Familjen avslöjas som ett patriarkat, där kvinnorna utnyttjas och barnen förtrycks. Vi ser att "Julvisa" fortsätter att bearbeta teman från de båda juldikterna från 1957. Också här är barnen utlämnade till övermakten. Flickan med svaavelstickorna framför åter sitt dubbla budskap "Var barmhärtig" och "Lägg ner gudsnådeligheten". Motsatsförhållandet mellan landsbygd och stad har om möjligt blivit än skarpare, men nu har perspektivet kastats om. Tidigare representerade staden det främmande. Nu hör julens diskurs hemma på landet långt borta, men verklighetens plikter, såsom u-hjälp, torde vara offentligt urbana. Begreppet hem har milt talat komplicerats i jämförelse med de tidiga dikterna.

Vi ser också att "Julvisa" arbetar vidare med den globala konflikten från "Jultidning". De sviskonögda niggerbarnen får sin fortsättning med omnämmandet av "niggerernas fotsida klädnader/ i julnumret av missionstidningen" i den tredje strofen. Det åtföljande skuldtemat poängteras än mer i den sena dikten, där den "otäcka världsnöden" rått bryter ner idyllen när vi hunnit till slutstrofen. Så bibehålls antitesen mellan idyll och tragedi från de tidiga dikterna.

De tidiga dikterna spelade med motsättningen mellan barnets blick och läsarens kunskap om världen. I "Julvisa" saknas den renhjärtade naiviteten. Idyllen beskrivs som förljugen, som en maktapparat avsedd att hålla de redan svaga i schack. Ironin spelar upp glipen mellan erfarenhet och diskurs. Men trots de grymma budskapen är också "Julvisa" en varm och vacker dikt. Leendet finns kvar från de tidiga dikterna.

## "Julräkning" – en dikt om konsumtion

I.  
Skinka (mästerstyckad)  
Tunga (flädd och skuren)  
Revbenspjäll (knäckt)

Prinskorv  
Prinsesskorv  
Lungkorv  
Kalaskorv  
Mormors mumskorv  
Mormors kallsvin  
Mormors färlår  
Mormors jubelsylta

Grishuvud (halvt)  
Pudersocker

Mormors späckade  
Mormors frestande  
Mormors möraste  
Mormors ideal

Mask

Ljus (de blindas)

Röda ljus (de blindas)

2.

Klara Lyster Rasker Flink

Ajax Yaxa (luxury)

STRONGGLANS

3.

Tofflor till Karl-Kristian

” ” Karl-Emil

” ” Karl-Olof

” ” Karl

Någonting (etui?) till tant L.

” (etui?) ” morbror V.

” (etui?) ” Mojan

” (etui?) ” Hasse

” (etui?) ” Lasse

” (etui?) ” Bosse

” (etui?) ” Nisse

” (etui?) ” Monica

” (etui?) ” Annica

” (etui?) ” Jessica

” (etui?) ” farbror Frank

” (etui?) ” Maria

(”Julräkning”, ur *Jag bor i Sverige*)

Dikten är uppdelad i tre avsnitt. Först handlar det om matlagning, därefter om städning och i det sista avsnittet om julklappsköp. Denna dikt inriktar sig alltså på dionysiska juldiskurser kring konsumtion och överflöd. Vi möter husmodern som julorganisatör, just den figur som vanligen lyser med sin frånvaro bland julens kvinnobilder. Texten består av uppräkningslistor, fiktiva göromålslistor. All den här maten ska hon laga, de här rengöringsmedlen ska hon använda och alla dessa presenter ska inköpas.

Dikten tillhör den Åkesson-genre, som jag tidigare kallat katalogdikter. Den är inspirerad av 60-talets nydadaism och har registret eller katalogen som modell. ”Sommarräkning” är äldst i denna diktegrupp: ”Björkar och aspar/

och rönnar och ekar/ och tallar och granar ...” Så fortsätter det i 42 versrader. ”Julräkning” står placerad efter ”Sommarräkning” i boken 1966. Efter den följer ”Vällingar”, som enligt samma mönster fångar in småbarnsfamiljens vardag: ”Sockervälling och slätvälling/ och grynvälling och hetvälling/ och solskensvälling och kletvälling ...” Denna dikttyp finns inte representerad i *Ute skiner solen* 1965, varför man kan tro att katalogdikterna i *Jag bor i Sverige* 1966 verkligen tillkommit detta år eller det föregående.

Vilken kvinnobild möter vi i Åkessons ”Julräkning”? Avdelning 1 börjar stilriktigt med julsalken, som ska vara mästestyckad. Olika sorters korv ska stoppas och mormorsrecepten lagas. Som van Åkessonläsare känner jag obehag inför skinkan – så mästerligt styckad behöver den väl inte vara? Vems tunga är flådd och skuren? Akta mina revben! Mormor är kall som ett svin och gör korv av barnens lungor. Det stackars halva grishuvudets ohyggliga sår ska pudras över med socker. Och alltihop blir med tiden maskarnas rov, alternativt döljs under tomtemasken. Ljuset kommer från de blinda, varför mörker råder.

Så kunde man konstruera undertexten. Avsnittet lutar sig mot en surrealistiskt betonad grotesk, som antyder kannibalism. Åkesson beskriver ofta mänskliga relationer som ömsesidiga kannibalmåltider.<sup>33</sup> De utgör en stående metafor för mänskliga tillkortakommanden, vilken förekommer även i dikter av Elsa Grave och Kristina Lugn.

Vad säger texten här om jul och kvinnlighet? Till exempel:

– Husmodern är ihjälstressad och önskar julen åt fanders. (Dålig administratör.)

– Arvet från mormors recept tynger som ett ok. Mormor var en sann kvinna, vilket hon inte klarar, hon tycker ju inte ens om att stoppa fem sorters korv. (Dåligt självförtroende.)

– Inte desto mindre kommer hon att stoppa alla korvarna. (Pliktrogen och osjälvständig.)

– Den sanna kvinnan (mormor) jagar oss

ofullständiga döttrar med kniven. (Kannibal.)

– Nu är det 60-tal och man ska inte behöva finna sig i bindgalna mormödrar längre. Vem som helst kan se att hon gick till överdrift i sitt julfirande. (Summa fem undertexter.)

Texten spelar på en rad julnormer, enligt listan ovan. Man ska köpa mycket och äta mycket. Mamma ska stå stark i köket och vara goda gåvors givare. Därutöver ger dikten en analys och en diskussion av dessa juldiskurser. Texten ger åtminstone två svar på denna diskussion. Dels säger den att diktens kvinna är alltför klen rustad att stå emot traditionens övermakt. Dels säger den dra-på-trissor med ett skratt.

Avdelning 2 handlar om putsmedel samt en billig parfym (Yaxa) – alla namnen är autentiskt 60-tal. Rytmiken är taktfast ända fram till det sista ordet – trokéräckor avrundade med en spondé. Här går det raskt och säkert fram med städningen. Den inledande muntra räckan ”Klara Lyster Rasker ...” höjer stämningen efter mormor och masken. Just den genomkommersialiserade tvättmedelsbranschen har fått med sina varunamn med deras inbyggda eufemismer. Också här är husmodern ihjälstressad, men hon trivs uppenbarligen bättre med städningen än med korvstopningen. Hon förefaller duktigare här, det blir fint. Avsnittet spelar på julnormer såsom:

– Det ska vara fint i hemmet på julen.

– Mamman och hemmet går i symbios på julen.

Avdelning 3 behandlar julklappsinköpen och är i sin tur indelad i två delar. Först ska alla Karlar bli toffelhjältar. Sedan tvi (etui) för alla släktingar och vänner (”man ska vara tillsammans på julen”). Etuiet kan man ha till mycket, sysaker, pennor, löständer, smycken m.m. Men dessa etuiet kommer att skramla tomma som de tömda raderna som mest består av citattecken. Parenteserna runt ”etui?” formar sig i sin tur till etuiet för ordet själv.<sup>34</sup> Uppräkningen är stelt uppreparande, det saknas känsla för Hasse, Lasse, Bosse och Nisse. Hur

hanterar det här avsnittet jul och kvinnlighet? Den spelar på några julnormer såsom:

– Mamman är goda gåvors givare.

– Mamman är den som håller ihop familjen.

– Mamman är omtänksam och känner den enskildes behov.

Men diktens husmor vill inte fylla denna funktion. Hon känner sig utnyttjad. Undertexten protesterar mot de idiotiska inköpen på listan, samtidigt som skuld känslorna växer. Det är hemskt att vara en dålig mor. För dikten som helhet gäller att julens orgiastiska konsumtion avslöjas som pliktsskyldig. För den som ska organisera en orgie blir de tillänkta njutningarna bara tråkiga arbetsuppgifter. Vi känner också igen ironins attityder av frustrering, självkritik, skepticism och moralism.<sup>35</sup>

Vi minns att ”Julminne” såg konsumtionen ur barnets synvinkel. Där betydde enrisdoften i mammas förkläde efter julens korvstopning trygghet. Faran bestod i att inget få när alla andra fick. Flickan med svavelstickorna frös ihjäl. ”Julvisa” i sin tur äcklades över den traditionella julens konsumtion genom att ställa den mot världssvälten.

## Om kreativ konsumism

Det finns en latent konflikt i julfrandet mellan det kristna budskapet och det hedonistiska konsumerandet. Bruket att ge bort saker blev ett sätt att komma tillrätta med den. Redan den romerska festen Kalendae överflödade av inköp och julgåvor på samma sätt som idag.<sup>36</sup> Bruket att ge presenter fanns alltså även det med redan i julens romerska urkoncept och avsåg att stärka bandet mellan föräldrar och barn.

När julen reorganiserades i mitten på 1800-talet blev den också ett sätt att hantera det nyornade kapitalistiska samhällets tilltagande varufföde. Då kom Dickens *Julberättelser* med sitt sociala patos att fungera som ett moraliskt imperativ. Julgåvorna visade på ett sätt att

hantera motsägelsen mellan det hedonistiska överflödet och den kristna välgörenhetsmoralen. Man köper saker i mängder, men man ger bort dem.<sup>37</sup> Julens så kallade ande (Dickens) förvandlar varorna till ett instrument för gemenskap. In på 1900-talet uppfanns också julpyntet av kommersiella skäl.<sup>38</sup>

Så kallad kreativ konsumism har blivit ett modernt sätt att hantera konflikten mellan andliga och materiella värden. Man kan försköna hemmet, eller sy och snickra presenterna själv. På så sätt bevaras ett inslag av folkkultur i julfrandet. Julen framstår som en konflikt mellan andligt och materiellt, vilken bearbetas med hjälp av skaparglädje. Den kreativa konsumismen får stöd i julnormen om autenticitet. Julen bör i någon bemärkelse vara äkta med hemsydda gardiner och självgjorda presenter. Äktheten har förknippats med gamla tider och med allmogejulen som idealbild. Julnormen har hävdats traditionen framför det moderna livet. Löfgren ger många exempel på hur man trissar upp förväntan inför julen. Väntan blir förväntan med hjälp av julkalendrar och pysselkvällar. Även dessa saker kan definieras som konsumtion. Önskelistan och julklappsinköpen blir för barn en inskolning i varusamhället.<sup>39</sup> I Åkessons dikter är kreativ konsumism ett framträdande motiv. Kvinnorna i hennes dikter bakar vörtlimpor och virkar tevärmare, vilket ironiskt framställs som ett ideal för den goda husmodern. På så sätt förbinds ”Julräkning” med en rad andra betydande Åkessondikter som ”Fantasifylld korb” eller ”Åkej”.

Antitesen mellan idyll och tragedi från de tidigare juldikterna saknas i ”Julräkning”. Låt säga att idyllen ändå kan anas. Med tiden kommer denna husmor att ha fixat fram en fin och trevlig jul, och dikten andas också ibland lite julglädje, åtminstone i rytmens frenesi. Uppräkningarna formar sig till en berättelse om julens ingredienser, mat, pynt och presenter. Men den berättar också om organisatörens aversion mot det hon måste göra. Satiren i denna

dikt riktar sig snarast mot alla de förberedelser, vilka Löfgren karakteriserar som ”inskolning i varusamhället”. Här finns också en konflikt mellan den kreativa konsumismens gör-det-själv och allting som ska köpas. Katalogformen medför en koncentration på föremål, vilken fokuserar just konsumtionen. Sakerna tar över människornas mänsklighet. Övertexten ger oss ett traditionellt julkoncept i urban miljö modell sextioal. Undertexten ifrågasätter den hedonistiska konsumtionen och frågar efter kärlek och värdighet. Den visar upp glappet mellan konventionell omsorg och erfarenhetens kärleksbrist.

Julen torde som ämne betraktat vara samtidigt högt och lågt, offentligt och privat. Dikten begreppslägger husmorsansvaret samt ansvaret för barnens julglädje. Det verkar lågt och privat. Men barmhärtighetstemat och världsnöden från de övriga juldikterna är snarast höga ämnen som berör offentligheten.

## ”Juldagsmorgon 1967” – en dikt om familjen

(på besök i Gbg)

Kalle sover.  
Mika sover.  
Anki sover.  
Lillan sover.  
Hasse sover (naturligtvis)

Ritar (blir inget)  
Skriver (blir inget)  
Dricker kaffe (3 koppar)  
Whisky (5 droppar + 5 droppar + 7 droppar)  
Käkar skinksmörgås.  
Röker.  
” ostsmörgås.  
Röker.  
” Skinka.  
Röker.  
” Twist.  
Röker.

Lillan sover  
gnällegumman  
rosendockan  
sötandas i lakanet.

Anki sover  
stackars Anki  
kärlekssorg  
och f f g  
sånt känner man till.  
Fy för den lede  
stackars hon.

Och stackars Karin  
och ” Bertil  
och ” Berit  
och ” Ulla  
och stackars hon  
och stackars hon  
och stackars hon  
och stackars han.

Och stackars Evy  
som ska skiljas.  
Och stackars Leif.  
Och stackars hon  
och stackars han  
och stackars hon  
och stackars han.

Och stackars Hasse  
att döma efter C-uppsatsen  
”Ljuva Ungdomstid”:

*Jag ser hur hon tar en tugga  
en STOOR tugga. Utan att känna skriket  
i mig står jag lamslagen  
och ser på hur hon äter upp henne.  
Efter en stund känner jag skriket,  
bultningarna. Jag får yrsel, börjar  
vaggaaaaaaaaa.  
– Jag kan inte andas. Vad är det?  
Jag slår upp ögonlocken. Där, på mej,  
står hon, inte Hon, utan hon.  
– Hehe.  
– Vill du vara snäll och gå bort.  
– Hababaha ha ha baba HAHAHAAAAHA  
HAHA HOHO.*

Mika sover  
gullebubben  
fick en trumma  
som han inte vågat  
hoppas  
grät ändå  
ohejdat, tyst  
innan han somnade.  
Inte över barnen  
i Vietnam  
eller på Samariten  
eller Karolinska  
eller Eugenia:  
han grät över vår JULGRAN  
som stod hemma *övergiven*  
som han  
*övergivits*  
av sin pappa.

Som jag övergivit  
barnet i min grav:  
ingen tallkrans  
inget ljus  
inga blommor  
(men jag ska  
flytta stoftet  
till familjegraven  
om det så ska gås igenom  
tusen akter och bevis).

Borde inte röka,  
hade 76 i sänka.  
(Tänder)

Kalle sover.

Röker.  
Käkar fikon.  
Röker.

Lillan sover.  
Anki sover.  
Mika sover.  
Hasse sover (naturligtvis).

Ta en clementin?  
Njeej.  
Skinka?  
Njaej.

Dadlar?  
Njeej.  
Ritar (blir inget)  
Skriver (blir inget)  
Dricker kaffe (2 koppar)  
Whisky (7 droppar)  
Röker.  
Dricker kaffe.  
Röker.

(”Juldagsmorgon 1967”, ur *Ljuva sextiototal*)

”Juldagsmorgon 1967” ligger nära katalogdikterna med smala rader och återkommande uppräkningsavsnitt. Med sina 114 verser är den också bra mycket längre än vad en lyrisk dikt brukar vara. Åkesson använder ibland diktformen till skissartade narrativ i enlighet med sextiotalistestetiken som gärna blandar olika gener.<sup>40</sup>

Överst finner vi ett slags scenanvisning, ”*på besök i Gbg*”. Den som har läst Bengt Martins Åkessonbiografi vet att Åkessons svärföräldrar vid denna tid bodde i Göteborg. I enlighet med sextiotalistpoetiken, som kallades ”öppen” och ville genombryta konstens gränsdragningar, försöker denna dikt en biografisk fiktion. Diktens Mika, Anki och Hasse var också de knäsatta smeknamnen på Åkessons barn. Julen 1967 hade hon dessutom en baby på snart två år. ”Kalle”, som fyller husfaderns position i dikten, kommenteras inte närmare. Det är barnen, som presentas med rättvist varsin strof.

I den här dikten varierar katalogformen. Två olika uppräkningssviter varvas och styr texten fram t.o.m. den andra strofen. Stroferna 3 och 4 ger utvinkningar om Lillan och Anki. De båda följande stroferna, v. 29–43, omfattar en ny uppräkningssvit. Därefter kommer Hasses del om tre versrader och ett insprängt prosaparti. Mikas parti omfattar den följande strofen v. 61–78. Nästa strof v. 79–92 ägnas familjens döda barn. Slutpartiet är något mer uppbrutet än dikten i övrigt. Här återkommer och varvas de båda uppräkningssviterna från diktens inledningsparti.

Dikten vill fånga den dästa stämningen morgonen efter julaftons orgie. Alla sover. Bara mamma är vaken, och hon ägnar sig åt att fortsätta äta, dricka och röka tills hon är övermätt. Lama försök till arbete rinner ut i mättnaden. Varje barn får sin fundering. Därjämte finns ett längre parti v. 29–43, vilket räknar upp folk som det är synd om med formuleringen ”och stackars ...”. Passagen återkallar de andra som lidit i Åkessons juldikter, Flickan med Svavelstickorna, negerbarnen i Afrika, pigorna och världsnödens svältande, husmodern knående under julstöket. Också de fem barnen presenterar lidande. Babyn kinkar, Ankis kärlekssorg stegras till Hasses tonårsängest, växer till Mikas övergivenhet och slutligen till barnet som dött. Dikten fullföljer flera av de teman som varit aktuella i de andra juldikterna, men tillfogar därjämte ett nytt problem.

De andra juldikterna har snarast betonat ritualen, julens offentliga sida. Även om vi fått titta in i hemmet så har ändå ritualmomentet betonats på det privata bekostnad. Men den här aktuella dikten låter oss verkligen gå in i ett hem, den försöker en djärvare intimitet än de tidigare juldikterna. Förhållandet mellan mamman och barnen beskrivs nyanserat. Världsöd eller andra höga ämnen dras inte in här. Barnen skildras som personligheter, de har inte broderats över klichén ”barn om julen”.

Vi återfinner dock även här några julnormer. Mamma har en central position. Familjen är tillsammans, föräldrar och barn. Också ett par konsumtionsnormer finns tillgodosedda, främst den som säger att man ska äta mycket. Diktjaget konsumerar ost och skinka, karameller, fikon, dadlar och klementiner förutom allt kaffet och whiskyn. Hon utför en saturnalsk konsumtionsorgie i sin ensamhet. Det blir ett ätande av bachtinskt groteska mått. För strängt taget är hon ju mätt från början. Men även julnormen om givande tillgodoses, då dikten kan ses som en gåva till barnen.

Hemmet är där mor är, säger folkkonstens väggbonader. I ”Julminne” stod mamma med

enrisdoftande förkläde och tog emot. I ”Julräkning” mötte vi en ihjälstressad husmor utan kontroll över sitt eget liv. Också ”Juldagsmorgon 1967” ställer mamma i centrum, nu som diktjag i subjektsposition, vilket tidigare inte förekommit. Men lägg märke till att ordet ”jag” inte dyker upp förrän i v. 79. I övrigt droppas subjektet enligt den kvinnliga tillbakadragenhetens påbud: Ritar – Skriver – Dricker – Kåkar (v. 6–17). Citatet ur Hasses uppsats v. 47–60 kryllar däremot av ”jag”, vilket illustrerar tonårspojken självupptagenhet.

Hurdan är då diktens kvinnofigur? Vi möter henne både som yrkeskonstnär och som mamma. Båda rollerna tycks starka. Hon kliver upp ensam före barnen också på juldagen för att skaffa sig lite arbetsro. Men dikten, resultatet av arbetsfliten, är riktad till barnen som kärleksgåva eller extra julklapp. Mamman har uppenbarligen en central roll i denna familj.

Övergivnhetens tema återkommer här. I den äldsta juldikten representerades det övergivna barnet av Andersens sagofigur. De blinda i ”Jultidning” överges utknuffade i floden. Också i denna dikt utgör övergivnheten ett genomgående tema. Flertalet av diktens alla lidande figurer representerar någon variant av övergivnhet. Anki har övergivits av sin pojkvän. Av de fjorton stackars-personerna i uppräkningsv. 29–43 får endast en sitt lidande preciserat, nämligen Evy ”som ska skiljas”.<sup>41</sup> Hasse utsätts väl snarast för ett kannibalangrepp, men Mika har övergivits av sin pappa.<sup>42</sup> Också det döda barnet sägs vara övergivet i sin grav och bör flyttas till familjegraven för att få mer gemenskap (!).

Mikas problem med sin pappa återknyter till ett annat julmotiv, nämligen Jesusbarnets egendomliga faderskapsförhållanden. Julevangeliet hoppar oväntat fram som hypogram till Åkessons dikt. Josef sägs ju inte vara far till sitt barn. Gud Fader i sin tur överger Sonen, då han bäst skulle behöva hjälp, nämligen på korset. ”Varför har du övergivit mig?” är den centrala repliken vid en annan kristen helg,

påskan. Diktens familj verkar modernt splittrad med oklara fadersrelationer, och barnet kommer i kläm. Den bakomliggande evangelietexten ponerar dock en utvaldhet för barnet Mika, som bryter fram som diktens tydligaste figur.

Mikas övergivnhet kallar på ett par andra kristna motiv, nämligen skuld och barmhärtighet. Skuldmotivet levandegjordes redan i ”Jultidning” och ”Julvisa”, vilka båda spinner över den ”otäcka världsnöden”. På den privata nivån återkallas motivet tidigare ett par gånger med hjälp av Flickan med svavelstickorna. En mor får aldrig överge sitt barn – men en far får kanske? Orvar Löfgren kallar sin juluppsats ”Det stora julgrälet” varmed åsyftas familjegräl.<sup>43</sup> Han menar att julens betoning av bandet mellan barn och föräldrar gör detta band extra smärtsamt och komplicerat. Ropet på barmhärtighet skriver dikten inte ut, det finns med som undertext så som Åkessons dikter brukar arbeta över ett djupt och smärtsamt medlidande.

Lars Elleström har undersökt diktens skriftbild, dess visuella innebörder, och finner att de korta raderna, de entoniga upprepningarna, de starka skiljetecknen och boksidans tråkiga rektanglar är element som förstärker övergivnhetens tema.<sup>44</sup> Är då detta enbart en sorglig dikt? Scenen ses med mammans ögon, hon är diktens subjekt. Hennes julbelåtenhet blandas med ångest inför världens alla övergivna. De fjorton stackars-personerna v. 29–43 bildar en kör av klagan som bakgrund till de övergivna barnens solopartier. Ändå spelar dikten upp en julidyll med dadlar och fikon. I de båda andra juldikterna från 60-talets mitt har idyllen ifrågasatts, parodierats och försvagats. Denna dikt ger sig hän åt hemmet på ett annat sätt än de tidigare och idyllmomentet återvänder från femtitalsdikterna.

Babyn gråter, men så gör alla spädbarn. Anki har kärlekssorg, fullt normalt i tonåren. Hasse känner överlevnadsångest, det tillhör puberteten. De båda sistnämnda barnens sor-

ger tillhör dock inte normalen för en uppväxt. Barn bör inte dö, och de bör inte bli övergivna av sina pappor. Mikas sorg kläs in i barnets symbolspråk och förminskas på så sätt. Det framgår att han ofta gråter över andra övergivna barn inför sänggåendet, Vietnamkrigets barn och de sjuka, som lämnas ensamma på storstadens sjukhus.<sup>45</sup> Men två föremål bryter fram i skildringen av Mikas sorg och minskar den till barnstorlek. Dels är det trumman som han blir så glad åt, dels den ensamma julgranen därhemma. Vi återfår det barnets perspektiv, som ironiserade de två femtitalsdikterna. Julgranen platsar inte riktigt som tecken för övergivenhet. När vi väl svalt denna symbol drar den med sig den rena komiken och vi lockas skratta åt Mikas smärta och övergivenhet.

## Nu är det jul...

De inbyggda motsättningarna i julkonceptet går inte att harmonisera. Kärleksbudskapet kring Jesu födelse går inte ihop med saturnaliernas konsumtionsorige. Råkar man vara kvinna och husmor blir konflikten olöslig. Man kan inte samtidigt vara en god administratör och en helig madonna. Den stora världens spegling i den lilla, det vill säga familjen, är, för att uttrycka sig milt, en övermäktig uppgift att jobba fram.

Genom att se dessa omständigheter i ögonen blir julen enklare att möta. Åkesson drar fram förljugenheten i julkonceptet och moderns svårigheter att komma till rätta med den. Hennes analyser är övertygande. Men därjämte behåller hon i sina juldikter en värme och glädje som vi också kan ta med oss.



- 1 Ironi är en av de stora troperna jämte metafor, metonymi och synekdoke, vilka alla utmärker sig för dubbelhet. Det typiska för just ironin är att de dubbla betydelseerna står i konflikt med varandra, medan de i t.ex. metaforen förstärker varandra. Kategorin ironi finns utförligt diskuterad i Eva Lilja & Isabell Vilhelmsen, "Social verklighet och text", i *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1996:3–4. Se även kap. 3 i Eva Lilja, *Den dubbla tungan. En studie i Sonja Åkessons poesi*, Göteborg: Daidalos, 1991. Lars Elleström diskuterar kvinnlig ironi i *En ironisk historia. Från Lenngren till Lugn*, Stockholm: Norstedts, 2005, särskilt s. 50, samt i uppsatsen "Det jävla svarta hålet. Ironi och intighet hos Sonja Åkesson", i *I diktens spegel. Nitton essäer tillägnade Bernt Olsson*, Lund: Lund University Press, 1994, särskilt s. 312. Skillnaden mellan Elleströms och mitt ironibegrepp är (lite schematiskt) att för Elleström uppstår ironi i första hand i en diskrepans mellan utsaga och läsarens förväntan medan jag betonat diskrepansen mellan social förväntan och kvinnors verklighet.
- 2 Dikten finns kortfattat behandlad i Per Rydén, *Till de folkhemse. Om den verkliga vitterheten under efterkrigstiden*, Stockholm: Carlsson, 1994, s. 44.
- 3 Jag har valt att benämna diktjaget "hon" och lutar mig härvid på biografiska argument.
- 4 Bengt Martin uppger att Åkesson till honom yttrat att passagen syftar på H.C. Andersens saga. Bengt Martin, *Sonja Åkesson*, Stockholm: Rabén & Sjögren, 1984, s. 12. Amelie Björck påpekar att det finns allusioner på H.C. Andersens sagor även i Åkessons roman *Skvallerspegel* 1960. Amelie Björck, *Sonja Åkesson*, Stockholm: Natur & Kultur, 2008, s. 25.
- 5 Den sedelärande berättelsen är en didaktisk genre som uppstod ur 1800-talets pedagogiska litteratur. Se Gunlög Kolbe, *Om konsten att konstruera en kvinna. Retoriska strategier i 1800-talets rådgivare och i Marie Sophie Schwartz romaner*, diss., Göteborg: Litteraturvetenskapliga institutionen, 2001. Sedelärande i den aktuella sagan är just dess dolda uppmaning att vara barmhärtig.
- 6 Man vågar kanske tillskriva miljön ett frikyrkligt drag utifrån tvillingdikten "Jultidning", som står på motstående sida, samt omnämmandet av "julnumret av missionstidningen" i "Julvisa".
- 7 Begreppen "övertext" och "undertext" är ironianalysens vanligaste redskap, där det förstnämnda står för vad som är utskrivet och det senare för den antagonistiska, outtalade innebörden (som här Andersens saga). Hos en ironimästare som Åkesson är texten ofta mer komplicerad än så. Ibland finns båda textnivåerna delvis utskrivna i texten, ibland förekommer ett flertal undertexter.
- 8 Björck går igenom Åkessons relation till kvinnorörelsen. Björck 2008, s. 127–148.
- 9 Daniel Miller, "A Theory of Christmas", i *Unwrapping Christmas*, i Orvar Löfgren & Daniel Miller (red.), Oxford: Clarendon pr., 1993, s. 12ff.
- 10 Mark Connelly, *Christmas. A social history*, London & New York: Tauris, 1999, s. 3. Connelly påpekar att det finns föga skrivet om julen av vetenskaplig halt, vilket även jag fått märka under det här arbetet, bortsett från den massiva mängden av etnologisk litteratur om jultomtar osv.
- 11 Komplementaritetsteorin är diskuterad i en omfattande litteratur. Här följer jag Eva Borgström, "Om jag får be om ölost". *Kring kvinnliga författares kvinnobilder i svensk romantik*, diss. Göteborg: Litteraturvetenskapliga institutionen, 1991, s. 20f.
- 12 Orvar Löfgren, "Drömmen om den perfekta julen", i *Svenska vanor och ovanor*, Stockholm: Natur & Kultur, 1991, s. 99.
- 13 Rydén kommenterar dikten som ett tidigt exempel på veckotidningarnas betydelse för Åkessons författarskap. Rydén 1994, s. 53. Min läsning lutar sig i viss mån på Åkessons biografiska bakgrund, där frikyrkan var en framträdande miljöfaktor.
- 14 Lena Fridell, "Juldikt", i *Tjugotå diktanalyser*, Stockholm: Prisma, 1968, s. 151. De båda tryckningarna skiljer sig åt på några punkter. Här citeras bokversionen.
- 15 Elleström tar fasta på samma sak då han låter dikten exemplifiera hur ironi uppstår genom att utsagan strider mot vedertagna fakta. Elleström 1994, s. 317. Björck visar hur Åkesson radikaliserades under loppet av 60-talet. Björck 2008, s. 61. Se även Lilja 1991, s. 163.

- 16 Rydén 1994, s. 25f.
- 17 Clement A. Miles, *Christmas in Ritual and Tradition. Christian and pagan*, 2. ed., London: Ter-race, 1913, s. 25, 159ff. [Även senare upplagor.]
- 18 Miller 1993, s. 10.
- 19 Connelly 1999, s. 9.
- 20 Ibid., s. 189.
- 21 Miller 1993, s. 27ff.
- 22 Med ritual menas en stiliserad, upprepad, social aktivitet, där symboler uttrycker och definierar sociala relationer. Ritualen ger abstrakta förhål-landen sinnlig form. Christel Lane, *The Rites of Rulers. Ritual in Industrial Society*, Cambridge: Cambridge UP, 1981, s. 11f., 17f.
- 23 Miller 1993, s. 29. Miller stöder sig här på Bach-tin.
- 24 Löfgren 1991 menar att julen fått ett offentligt inslag under 1900-talet genom att tidningar och TV normaliserat den. Astrid Lindgrens barn-böcker om Bullerbyn med dess förtätade jul-skildring har kommit att fungera som riksligare liksom Ingmar Bergmans "Fanny och Alexan-der". Se även Lisbeth Stenberg, "Nationen som hem. Idyll, utopi och reella kontradiktioner i Selma Lagerlöfs Jerusalem", i *Tidskrift för litte-raturvetenskap* 1995:3–4.
- 25 Connelly menar att den globaliserade julen initierades av det engelska samväldets spridning under 1800-talet. Connelly 1999, s. 118. Se även Miller 1993, s. 30f.
- 26 Se t.ex. Annette Rosengren, *Two barn och eget hus. Om kvinnors och mäns världar i småsambäl-let. En etnologisk studie*, diss. Stockholm: Carls-sons, 1991.
- 27 Stenberg 1995.
- 28 Löfgren 1991, s. 79.
- 29 Ibid., s. 81.
- 30 Miller 1993, s. 6.
- 31 Miles 1913, s. 105ff.
- 32 Ibid., s. 266ff.
- 33 Lilja 1991, s. 252–257.
- 34 För de bildliga iakttagelserna av etuierna tackar jag Eva Borgström, Göteborg.
- 35 Se bl.a. Norman Knox, *The Word Irony and its Context, 1500–1755*, Durham, NC: Duke UP, 1961.
- 36 Miller 1993, s. 18ff.
- 37 Apropå presenter pekar Connelly på Jesusbar-net som figura för de egna barnen, s. 201 m.fl.
- Att betona barnets högtid som givandets högtid bär också spår av äldre tiders folkuppfostran. Föräldrar bör ta ansvar för avkomman, inte slå barnen eller utnyttja dem som arbetskraft. Mil-ler 1993, s. 19f.
- 38 Ibid., s. 19, 31.
- 39 Löfgren 1991, s. 87–100, särskilt s. 82ff.
- 40 Dikten finns analyserad i Lars Elleström, "Vi-suell ikonicitet i lyrik. Med några exempel från Sonja Åkessons diktning", i *Dikten som mötes-plats. Festskrift till Eva Lilja*, Göteborg: Kabusa, 2008, s. 302–18, särskilt s. 311–318.
- 41 Elleström påpekar att punkterna i vissa rad-slut förstärker personernas isolering. Elleström 2008, s. 316.
- 42 Se även Lilja 1991, s. 252–257.
- 43 Orvar Löfgren, "The great Christmas quar-rel and other Swedish traditions", i *Unwrap-ping Christmas*, Oxford: Clarendon pr., 1993, s. [217]–234.
- 44 Elleström 2008, s. 318.
- 45 Det står visserligen att Mika *inte* gråter över de här sakerna (på julafton), men de grupper som nämns har ett barnets perspektiv som pekar på att det är Mika som specificerat dem.

## Summary

*Blessed Christmas:*

*Tradition and Resistance in Sonja Åkesson's Christmas Poems*

This article deals with five poems by Sonja Åkesson, all of which feature a Christmas celebration as their common theme, and analyze Christmas through a gendered perspective as well by means of a sharp critique of consumption. The most typical device of Åkesson's style is the ironic double; when looking at Christmas through her eyes, the reader is provided with a double image. The first two poems are written in the middle of the fifties and are seen through the eyes of a child. The latter three poems, written about ten years later, have the perspective of the house wife. Åkesson criticizes the false pictures of a happy old-fashioned celebration, of the happy child at Christmas, and of the clever house wife bringing Christmas into the house. At the same time, these five poems are characterized by joy and warmth.

My readings of these poems are contextualized using some of the cultural history surrounding the Christmas holiday. The young Christian church initiated this feast during the 4<sup>th</sup> century, and intended it as a replacement for three other Roman occasions: two of them orgiastic Dionysian festivals and the third a quiet day of sun worship. The church also planned to strengthen the bonds between parent and child with the help of this new feast. From a cosmological perspective, any family should model the sacred family during Christmas. I argue that this concept is an impossible one. From a gender-studies perspective, the very idea will place a woman and house wife in a very peculiar situation, a fact brilliantly developed through Åkesson's five poems.

Keywords:

Sonja Åkesson, Christmas, history & ethnology, gender studies, contextualization

# RAPPORT FRÅN EN KONFERENS

Ämnesmöte i litteraturvetenskap, Lunds universitet, 10–11 mars 2011

Våren 2011 hade turen att arrangera det nationella Ämnesmötet i litteraturvetenskap kommit till Lund. Under två dagar i mars sammanstrålade kollegor från ämnets avdelningar vid universitet och högskolor runtom i landet för att diskutera frågor av gemensamt intresse. Vi som organiserade sammankomsten, Karin Nykvist, Anders Ohlsson, Johan Stenström och jag, var överens om att försöka omhulda de internationella perspektiven på frårmålen som skulle behandlas.

Efterhand programpunkterna om den nya lärarutbildningen, forskarutbildningen, litteraturhistorieskrivningen och utvärderingens möjligheter i utbildningen avlöste varandra, blev det uppenbart hur angelägna även de nationella jämförelserna är. Vi vet mindre än vi tror om hur ämnet bedrivs vid de andra avdelningarna i landet. Behovet av att utbyta erfarenheter och etablera samarbeten visar sig alltid större än väntat. Inför det avslutande seminariet, som skulle handla om Litteraturvetenskapens identitet och internationalisering, hade redan beslut tagits om att försöka stärka verksamheten på flera områden genom ökat samarbete mellan lärosätena. Under våren och hösten har sedan dessa planer fortsatt att utvecklas, särskilt för ett nationellt samarbete inom forskarutbildningen – som efterhand förhoppningsvis kan utvidgas till utbyten med litteraturvetenskapliga institutioner i våra grannländer och ett internationellt nätverk för forskarutbildning i Scandinavian Studies.

Ämnesmötets avslutande seminarium

skulle bland annat ge svar på en enskild och praktisk fråga: finnes goda skäl att foga till vår gemensamma svenska ämnesbeteckning en likaledes gemensam engelsk sådan? Bakgrunden till att det frårmålet uppfattades som särskilt väsentligt av oss arrangörer, var att en utvärdering av forskningen vid Språk- och litteraturcentrum, Lunds universitet, hade gett ett oväntat ogynnsamt utfall för vårt ämne. I utvärderingen poängterades nämligen den här frågan: Varför betecknar ni er forskning som *Comparative literature* när ni ändå mest bedriver forskning om svensk litteratur?

Denna dispyt har naturligtvis en lång historia. Jag var med på det nätverksetablerande möte som hölls i mitten av 90-talet i Oslo och som ledde till att *Nordic Association for Comparative Literature* (NorLit) bildades. Den animerade diskussionen pågick i flera timmar, vill jag minnas, innan enighet och full uppslutning uppnåddes bakom att den engelska beteckningen skulle vara just *Comparative literature*. När jag halvtannat decennium år senare, inför Ämnesmötet i Lund, företog en snabb sondering av hur litteraturavdelningarna i landet ställer sig i den engelska namnfrågan, fann jag snart att *Comparative literature* fortfarande överväger. I Göteborg, Växjö, Karlstad, Linköping, vad jag kan se även Umeå, troligen på Mittuniversitetet, samt därtill på ett antal av högskolorna, kvarstår den komparatistiska beteckningen. I Uppsala och Stockholm kallar man den egna institutionen *Department of Literature* – men flera av dess forskare anger

sin heminstitutions verksamhet som *Comparative literature*, visar det sig. I Örebro har man anammat beteckningen *Literary studies*. I Lund har vi anmodats att se över vår engelska beteckning, eftersom den tycks vara oss till förfång.

Under seminariet om Litteraturvetenskapens identitet och internationalisering skulle alltså denna namnfråga tas upp. Vi inbjöd Anna Cullhed i Uppsala att inleda diskussionen, och hon har sedan på *TfL*-redaktörens förfrågan generöst accepterat att låta tidskriftens läsare ta del av anförandet. Som framgår av texten som här följer, blev både inledningen och den efterföljande diskussionen långt mer inspirerande och intellektuellt uppslagsrik än det ursprungliga uppdraget om beteckningsväsendet gett för handen. Vål så. Samtidigt som läsarna erbjuds ett stimulerande anförande, utgår emellertid samtidigt – ja, *härmed* – en enkät till samtliga avdelningar i ämnet Litteraturvetenskap, med två frågor som torde vara angelägna att diskutera i *TfL*:

1. Vilka orsaker och beslut ligger bakom valet av engelsk beteckning för verksamheten på er avdelning i litteraturvetenskap?

2. Pågår det för närvarande diskussioner eller beslutsprocesser för omprövning av den nuvarande engelska beteckningen?

*Anders Mortensen*

# LITTERATURVETENSKAPENS IDENTITET OCH INTERNATIONALISERING

av Anna Cullhed

Först vill jag tacka för inbjudan att komma till Lund! Det är hemskt roligt att träffa kolleger från de olika institutionerna inom landet och att få tillfälle att resonera kring gemensamma frågor. De här dagarna har varit både inspirerande och tänkvärda, och jag kommer att anknyta till diskussionerna på olika sätt.

Jag har blivit ombedd att inleda en diskussion kring litteraturvetenskapens identitet och internationalisering. Tanken är att inlägget ska utmytna i en diskussion om vad vårt ämne ska kallas på engelska. Jag kommer mest att tala om kategoriseringar och sorteringsmekanismer av olika slag. Tiden och rummet kommer att spela en viktig roll, precis som språket. Jag kommer att behandla både forskning och undervisning – jag menar att de hör ihop – men också kommentera det glapp som ofta framhålls mellan vår breda grundutbildning och en forskning som ofta är inhemskt orienterad.

Frågorna är naturligtvis centrala och hör till ämnets ständiga självreflektion, men det är kanske också bra att då och då påminna sig om att det också är problematiskt om ”utvärderingskommissarierna” får makten att helt bestämma vår självbild. Ordet ”utvärderingskommissarier” använde Anders Mortensen i ett mejl till mig och det är nog fler som är lite klivna inför utvärderingskulturen. Vi står inför flera frågor. Hur ser sambandet ut mellan de officiella dokumenten och den dagliga verksamheten? Kan vi lita på att vi gör det vi anser vara viktigt när vi väl prickat av de aktuella slagorden i våra självvärderingar? Eller

anpassar vi oss smidigt efter de ofta ganska kortsiktiga målen som andra aktörer ställer upp? Vad kostar det, i tjänster eller lärarledd undervisning, att inte spela med? Vi har till och med hört att hela verksamheten kan vara hotad.

Jag tänkte inleda den här diskussionen utan att snegla på någon budget eller på utvärderingar. Jag menar det inte som en provokation mot alla som är tyngda av ansvar för sina medarbetares försörjning eller för antalet undervisningstimmar per kurs. Det här bidraget är snarare tänkt som en utgångspunkt – jag är fullt medveten om att andra aspekter också måste belysas och vägas in i resonemangen om ämnet.

## Närproducerat och globalt

Först ska det alltså handla om rummet, den spatials dimensionen. I utvärderingarnas tid måste också litteraturvetare krydda sina presentationer av verksamheten med värdeladdade ord. Det finns kanske en poäng i att påpeka att vi sysslar med närproducerad litteratur eller, å andra sidan, att visa att vi sysslar med internationalisering, samarbete och ett globalt perspektiv. Förutom dessa sorteringskategorier kan vi etablera ytterligare begrepp som det lokala, det regionala, det nationella, det nordiska, det europeiska. Risken är att vi också stundtals hamnar i det eurocentriska eller det provinsiala. Alla dessa spatials kategorier bär med sig en värdeladdning som vi måste hantera.

Ofta ställs frågan som om det krävdes ett val. Antingen sysslar vi med den svenska litteraturen eller så ska vårt ämne vara ett hopkok av allt möjligt – det kan formuleras som en västerländsk kanon eller som världslitteratur i en lite fräschare version. I går presenterade Margareta Pettersson *Världens litteraturer*, ett alldeles färskt exempel på ett sätt att närma sig ämnet från ett globalt perspektiv. Men ämnet kan också utsträckas till närliggande fenomen. Ett breddat textbegrepp innebär en utvidgning till andra medier. Det globala och det mediala representerar ämnet i dess mest utsträckta form. Alternativet är att ämnet i stället handlar om den svenska litteraturen. Ett argument som ofta framförs för att driva den svenska linjen är att om inte vi studerar svenskspråkig litteratur, vem ska då göra det? Ett annat argument som ofta luftas är att vi aldrig kan bli annat än medelmåttiga Shakespeareforskare – i jämförelse med de stora kanonerna är vi hopplöst provinsiella.

Jag tror inte att valet står mellan de här alternativen – ett världsledande studium av svensk litteratur eller en medioker jämförande litteraturvetenskap. I stället menar jag att det viktigaste snarare är att fundera över hur vår undervisning och forskning förhåller sig till diskussioner som förs på andra platser och inom andra språkområden, med anknytning till Margareta Petterssons presentation i går. Jag ska ge några exempel och nu handlar det om forskning.

I många svenska avhandlingar är teoriavsnitten tydligt internationella. Det hänvisas exempelvis till engelskspråkiga, franskspråkiga eller tyskspråkiga teoretiker. Sedan appliceras dessa storheter på ett svenskt material – det kan vara ett författarskap, den svenska bokmarknaden eller något liknande. Kombinationen internationell teori – svenskt undersökningsmaterial är hur som helst vanlig. Även den äldre komparativa forskningen följde ett liknande tankemönster. Då gällde det utländska författarskap som med viss försening på-

verkade svenska diktare. Båda dessa tendenser rör sig från den stora världen till lilla Sverige som en passiv mottagare av utländska impulser. Men jag menar att vi inte kan stanna där.

Vid en disputation i Uppsala nyligen, då Alexandra Borg försvarade sin avhandling med titeln *En vildmark av sten. Stockholm i litteraturen 1897–1916*, ställde opponenter en viktig fråga. Anna Westerståhl Stenport, verksam vid University of Illinois vände på perspektivet. Hennes fråga var vad avhandlingens diskussion om Stockholm kan bidra med i ett mer internationellt perspektiv. Hur förhåller sig avhandlingen till den internationella urbanforskningen? Just det synsättet är viktigt – det handlar inte bara om att den stora världens frågor i svagare form når det provinsiella Sverige utan om hur den svenskspråkiga litteraturen innebär ett nytt och specifikt svar på samma frågor, ett svar som kanske förskjuter den ursprungliga frågan eller som kan bidra till teoribildningen på ett visst område.

Som en kollega sa till mig häromdagen: det avgörande är inte nödvändigtvis vilket material vi ägnar oss åt. Vi kan studera internationell litteratur på ett synnerligen provinsiellt sätt, utan att ta del i större diskussioner som förs. Men vi kan också behandla ett svenskt material på ett sätt som gör det relevant för en eller flera diskussioner som förs utanför våra gränser. Detta gäller i allra högsta grad för den undervisning vi bedriver.

Ytterligare en sak som kan vara värd att hålla i minnet är att det som vi kallar internationellt för det första ofta är från USA eller Europa. För det andra är det uppenbart att de forskare från andra länder som vi jämför oss med alldeles ofta befinner sig i en ganska snäv nationell kontext. Jag har nyligen tittat lite närmare på sentimentaliteten som estetiskt fenomen under 1700-talet och kunnat jämföra forskningen i Frankrike, England och Tyskland. Forskarna från de olika länderna presenterar parallella och helt olika förklaringar till den sentimentala litteraturen. Alla

förklaringar är strikt nationella, de bygger på inhemska villkor – allt från bokmarknad till politiska system och idéhistoria – och för det mesta finns en påtaglig brist på intresse för forskningsrönen i de närliggande länderna. Det ironiska är ju att samma böcker rörde sig obehindrat över gränserna och att läsare i de tyska rikena, i Frankrike och i England, men också i Sverige, grät över samma kärlekshistorier. För dem spelade det ingen roll om författaren heter Goethe, Rousseau, eller Frances Burney. Men de nationella historieskrivningarna förblir oberörda av varandra – det är ytterst sällan man kan hitta referenser till tyskspråkig forskning i en brittisk publikation. Inte heller det omvända är särskilt vanligt.

Den svenska utsiktspunkten innebär faktiskt en fördel. I detta sammanhang, frågan om sentimentaliteten på 1700-talet, kan man å ena sidan konstatera en uppenbar samtidighet. Provinsen släpar inte alltid efter. Men man kan å andra sidan också undra vad sentimentaliteten betyder i alla dessa olika sammanhang. Betyder den något annat i ett samhälle som det svenska där mellanskiktet, det som brukar kallas en borgerlighet, är så litet? Och på vilket sätt kan en svensk författare bidra till sentimentalitetens europeiska historia? Här tror jag komparationer är välkomna, inte i bemärkelsen ett sökande efter ursprung, en källa, utan som ett sätt att omformulera både historieskrivningen och det teoretiska fältet.

När vi skriver, ska vi då skriva på engelska eller svenska? Återigen menar jag att vi inte ska ställa språken mot varandra. En monografi på svenska om ett svenskt material kan kompletteras med en engelskspråkig artikel som riktar fokus mot hur det svenska materialet fungerar i en större kontext. Det omvända gäller i lika hög grad – en engelskspråkig monografi kan följas av en svenskspråkig artikel. Kombinationerna är många och jag tror att det är viktigt att se att resultaten förändras beroende på vilken forskningskontext de placeras in i.

Nu har jag försökt säga något om hur man

kan se på det spatiala som en interaktion mellan olika platser och där kategorierna centrum och periferi kan omförhandlas. Jag tror vi behöver komma bort från tanken att Sveriges plats i världen är given och betona rörelsen utåt – provinsen skriver tillbaka. Jag har också velat visa hur tanken om provinsial efterklang är problematisk. Också tidsmässigt kan Sveriges position diskuteras i dialog med andra länder.

## Den svenska litteraturen?

Vem ska ägna sig åt den svenska litteraturen om inte vi gör det? Frågan ställs om och om igen. Men först och främst är det svenska en kategori som behöver problematiseras. Det svenska rikets gränser har, som vi vet, sträckt sig över betydligt större områden än de nuvarande. En av de återkommande frågorna är ju om den svenskspråkiga litteraturen i Finland är en del av vårt intresseområde. Går man till en litteraturhistorisk översikt upptäcker man snart att russinen blir svenska. Edith Södergran är naturligtvis svensk, en stjärna utan stjärnbilder också i nationell bemärkelse.

I det svenska riket har författare varit verk samma på flera språk – latin, så klart, men också tyska och franska för att nämna några. Många diktare var flerspråkiga, då som nu. Idag har vi flera officiella minoritetsspråk: finska, meänkieli, samiska, jiddisch och romani chib. Det talar vi sällan om och det får sällan konsekvenser för vår undervisning eller för forskningen. Det är som om bilden av en enspråkig nationalstat är själva grundföreställningen, trots att den aldrig existerat.

Och naturligtvis har man i Sverige läst utländsk litteratur, i original och i översättning. Ur ett läsarperspektiv är också de nationella gränserna problematiska. Under sommarens IASS-konferens här i Lund behandlades just översättningar, appropriationer och olika former av överflyttningar och anpassningar i ett ganska brett perspektiv, samtidigt som allt för



des inom ramen för IASS, en sammanslutning för skandinavister.

Som jag nämnde är litteratur från andra länder i högsta grad närvarande i Sverige och har alltid varit närvarande. Detta faktum kan fungera som ett argument för att våra grundkurser behåller den långa och breda historiska förankringen, men kanske med större fokusering på vad översättning innebär. I stället för kanon kan man välja att tala om en repertoar av texter som samexisterar fram till ungefär 1800. Det blir då nödvändigt att inkorporera den klassiska traditionen, renässansens europeiska litteratur, 1700-talets spridda romaner och den globala litteraturen i vår undervisning. De hör samman i den litterära kultur som går från att vara en övergripande europeisk elitkultur, till att nå bredare grupper på den marknad som utvecklas under andra halvan av 1700-talet. Det är först 1800-talet och delar av 1900-talet som är den nationella historieskrivningens sekel.

På sätt och vis skulle man kunna hävda att många av våra studenter idag har en kompetens som liknar den förmoderna tidens, fast inom populärkulturen. Det vi kan förutsätta är att de behärskar vissa format för att prata mediespråk. Populärkulturella koder och berättarmönster är välbekanta och de är på ett självklart sätt globala. På det sättet liknar de 1600-talets och 1700-talets elitläsare, som rörde sig hemtamt mellan Aten och Jerusalem. Kanske kan man gå så långt som att hävda att tanken om en nationell litterär kanon med Nordenflycht, Tegnér och Lagerlöf är en historisk parentes, som både föregås och ersätts av ett mer övergripande perspektiv.

Men vore det inte så mycket enklare att då bestämma sig för det svenska – eller det skandinaviska – och låta gränsen gå där? Kan vi inte lämna Tyskland åt tyskarna, Frankrike åt fransmännen och Nordpolen åt nordpolackerna? Visst kan vi det och det finns många skäl som är hedervärda. Om det är excellens vi eftersträvar är det kanske rimligare att renodla

ett mer begränsat område. Vi vill ju så gärna bli världsledande eftersom det innebär att vi faktiskt får mer resurser att bedriva forskning och undervisning med. Och mot det är det svårt att invända. Men om vårt ämne ska betyda något och om vi ska kunna vända vår historiska och geografiska position till en fördel finns mycket som talar för att vi ska se Sverige som en del i större värld.

## Litteraturvetenskapens identitet

Den som söker efter ämnet litteraturvetenskap på svenska universitet och högskolor hittar de mest olikartade institutionsbeteckningar. I Uppsala heter vi rätt och slätt Litteraturvetenskapliga institutionen, Department of Literature, fast vi har två ämnen med kurser från grundnivå till forskarutbildning: litteraturvetenskap och retorik. Dessutom har vi ett tredje ben att stå på, lärarutbildningen i svenska. Inom lärarutbildningen har vi ett etablerat samarbete med Institutionen för nordiska språk.

Innan campusområdet Engelska parken bildades fördes långtgående diskussioner om sammanslagningar mellan ämnen. För litteraturvetenskapen utkristalliserades tre olika alternativ. En möjlighet var att se ämnet som estetiskt i första hand. Då blev konstvetenskap, musikvetenskap och estetik tänkbara samarbetspartner. Ett annat förslag uppfattade litteraturvetenskapen som ett i första hand historiskt ämne, som borde föras samman med historia och idéhistoria. En tredje linje drev ämnet mot språkinstitutionerna, där det redan finns en litteraturvetenskaplig forskning och undervisning inom de enskilda språkämnen. Det fanns förespråkare för alla förslagen, men också högljudda protester mot oönskade förbindelser. Det finns inga ”naturliga” partner – som i forskning och undervisning är valet av kontext aldrig oskyldigt. Men varje enskilt val både öppnar dörrar och stänger andra.

Eftersom jag mest sysslat med 1700-talet – det europeiska och det svenska – ingår jag ofta i sammanhang där ett århundrade är den gemensamma nämnaren. Jag har flera kolleger som gärna kallar sig för 1700-talsforskare. Jag ser mig som litteraturvetare och i tvärvetenskapliga samarbeten står det ibland klarare än någonsin vad identiteten innebär. För mig blir den tydlig exempelvis i mötet med historiker som också arbetar med texter som källmaterial. Den mångfacetterade läsningen som tar hänsyn till konventioner, till textens sammanhang, dess materialitet, dess möjliga innebörder är litteraturvetarens signum. Jag menar att vi har en tolkningsfärdighet och textkunskap som vi ska vara stolta över. Med det menar jag inte att vi ska låta bli att studera film eller bilder, till exempel. Men jag tycker det vore synd om vi såg oss som filmvetarwannabeer. I stället kan vår fiktions- och berättelsekompetens bli ett viktigt bidrag till filmanalysen tillsammans med en flexibel och omfattande teoretisk kompetens.

Jag själv tycker att det historiska perspektivet är intressant, men jag måste erkänna att jag i samarbetet med historiker ibland känner en akut samhörighet med estetiska ämnen. Likaså kan jag i mötet med språkvetare (jag menar inte litteraturvetare inom språkämnena utan lingvister) dras mot det historiserande och kontextuella eller envist hävda den enskilda textens betydelsepotential. Det finns fler kombinationer som lockar fram olika sidor av min personliga ämnesidentitet. Vi kan säkert alla reflektera över var våra egna gränser går och vilka samarbeten vi tycker är fruktbara, kanske just för att de utmanar den egna självuppfattningen.

Men en fråga är jag nyfiken på – vilka resultat får våra samarbeten egentligen? Handlar det mest om vem vi möter vid kaffeapparaten? Eller är de internationella nätverken viktigast? Det vore spännande att se en utvärdering av de olika vägval som skett vid svenska universitet och högskolor. Förändras ämnet beroende

på de konstellationer och ämnesgrupper som skapats? Eller är det andra krafter som till slut avgör vad det innebär att vara litteraturvetare – eller vad vi nu ska kalla oss? Kanske någon av er redan vet svaret?

# DEBATT

## ”Paradoxalt berättande” i litteraturundervisning på gymnasiet

Denna debattartikel knyter an till temat i *Tidskrift för litteraturvetenskap* 2010:3–4, ”Litteraturvetenskap och didaktik”. Närmare bestämt kommer jag att fortsätta inom det som utkristalliserades som det centrala i de flesta artiklarna: klyftan mellan läsarorienterad respektive textnära litteraturundervisning. Fokus kommer att ligga på gymnasiet, som just nu befinner sig i en förändringsfas, inte minst vad gäller synen på skönlitteratur.<sup>1</sup> Det faller sig naturligt då jag själv undervisar i franska på en svensk gymnasieskola, men argumenten kan också tillämpas på grundkurserna i franska och litteraturvetenskap på universitetet.

Jag kommer att presentera två undervisningsmoment där jag tagit upp exempel på det som kallas *paradoxalt berättande*, det vill säga verk innehållande berättartekniska grepp som på ett eller annat sätt bryter mot berättarnormerna. I det första avsnittet tas didaktiska aspekter upp som relaterar till narratologins roll i den svenska litteraturdidaktiken. I det andra avsnittet kommer jag att redogöra för begreppet *paradoxalt berättande* och placera den litteraturdidaktiska diskussionen i den aktuella narratologiska teoridiskursen. I det tredje avsnittet kommer jag att presentera undervisningsmomenten och försöka anknyta dem till min hypotes som är att metafiktiva grepp inte nödvändigtvis blockerar läsförståelsen, utan tvärtom kan användas som verktyg för undervisning i berättarteknik.

### Text eller läsare?

En noggrann genomläsning av de didaktikrelaterade artiklarna i *TfL* 2010:3–4 visar att den dominans som den erfarenhetsbaserade pedagogiken haft i över tjugo år inom litteraturundervisningen i Sverige för närvarande håller på att ifrågasättas.<sup>2</sup> Det handlar om en typ av pedagogik, som bland annat förts fram av Pedagogiska gruppen i Lund, enligt vilken undervisningen bygger på elevernas egna erfarenheter. Utifrån det perspektivet har skönlitteraturens roll i skolan legitimerats av dess potential att utveckla eleverna som människor och samhällsmedborgare, det vill säga utifrån dess existentiella eller samhällsnyttiga förtjänster. Litteratur studeras inte för dess inneboende egenskaper, det vill säga för dess litterära form, eller *litteraritet*, utan för ”att utveckla elevernas sociala och historiska förståelse då det gäller centrala humanistiska problem”.<sup>3</sup> Som poängteras av Magnus Persson kritiserar företrädarna för Pedagogiska gruppen såväl den ”mekaniska färdighetsträningen som den litteraturhistoriska bildningen i traditionell tappning”.<sup>4</sup>

Flera av skribenterna i *TfL* 2010:3–4 kopplar den i Sverige rådande erfarenhetsbaserade undervisningen till Louise Rosenblatts *reader-response*-teori, som den presenterades redan i *Literature as Exploration* från 1938. Det handlar om en syn på texten som en produkt av den enskilda läsaren, och inte som en självständig artefakt. Detta synsätt leder till en betoning

av läsaren på bekostnad av texten. Läsaren får ett ”närmast obegränsat förtroende”, som Örjan Torell uttrycker det i sin kritiska artikel.<sup>5</sup> Som flera av de kritiska skribenterna påpekar i *TfL* blir resultatet att den litterära texten i sin materialitet förringas, eller till och med förnekas.<sup>6</sup> Textens form blir försummad, och framstår nästan som suspekt på grund av dess påstådda normativa eller ”auktoritära” inneböende karaktär, som P-Y Andersson påpekar.<sup>7</sup> Det som istället framför allt räknas är de olika individuella läsningarna.<sup>8</sup> Föga förvånande avfärdar Rosenblatt strukturalismens idéer, som de tidigt formulerades av Saussure med en uppdelning av språket i en struktur (*langue*) och i individuella konkretiseringar (*parole*). Rosenblatts tankar lämpar sig därmed för den allmänt teorikritiska attityd som gjort sig hörd på vissa håll.<sup>9</sup> Ett synsätt som uppmuntrar individuella konkretiseringar av texten via läsaktens tycks stå i motsats till teorins universella anspråk.<sup>10</sup> Därför blir strukturalismen, och framför allt en av dess undergrenar, narratologin, föremål för hätsk kritik från erfarenhetspedagogiskt håll, då den bygger på en uttalad strävan att uppmärksamma gemensamma drag hos alla litterära verk.

Rosenblatts tankar har som sagt blivit paradigmatiska för den svenska litteraturdidaktiska diskursen.<sup>11</sup> De har dessutom fått stort genomslag i den faktiska undervisningen, vilket framgår av både grundskolans och gymnasiets kursplaner i ämnet svenska. Den litterära texten i sig, eller den litterära formen om man så vill, blev mindre viktig i 1994 års kursplaner. I sin analys av de elva olika sätt som används för att legitimera litteraturundervisningen anser Magnus Persson att fem sätt är samhällscentrerade, fyra individcentrerade och endast två är litteraturcentrerade.<sup>12</sup> Erfarenhetsanknytningen främjas tydligt i 2000 års kursplan för Svenska B, där det står att undervisningen ska ”i stor utsträckning utgå från elevernas önskemål, förutsättningar och erfarenheter”.<sup>13</sup> Vidare observerar Magnus Persson att den kritiska

läsningen inte uppmuntras: ”Det är minst sagt slående att det inte i någon av de senaste fyrtio årens kursplaner i svenska talas om att litteratur ska läsas kritiskt”.<sup>14</sup>

Denna negativa syn på den kritiska läsningen verkar vara ett resultat av den betoning på läsaren som Rosenblatt förordat. Den svenska litteraturdidaktiken har på ett ganska ”enögt” sätt, för att använda Sonia Lagerwalls uttryck, uppmuntrat den personliga läsoplevelsen och mer eller mindre förkastat den textnära läsning som förespråkas i den formalistiska litteraturteorin.<sup>15</sup> Man har framför allt kritiserat formalisterna för att de reducerar texten till dess *immanenta* egenskaper och för att de därmed ignorerar två viktiga aspekter: den subjektiva läsoplevelsen och den externa kontexten. Allt fler forskare börjar koppla samman dessa idéers genomslagskraft i styrdokumentet med den ofta konstaterade låga litterära kompetensen hos svenska elever.<sup>16</sup> Det är till och med så att svenska elevers läsförståelse stadigt sjunker sedan år 2000, vilket torde betyda att inte ens den *effrenta* läsningen fungerar.<sup>17</sup>

Det är mot denna bakgrund som regeringen i sin senaste budgetproposition har avsatt 127 miljoner kronor per år som ska satsas på litteratur och läsfrämjande åtgärder. Dessutom har kulturministern tillsatt en utredning som den 1 september 2012 ska presentera förslag på hur man ska få fler att läsa.<sup>18</sup> Det går även att konstatera att de formella aspekterna börjat få en större plats i svenskämnet. I grundskolans nya kursplaner förekommer hänvisningar till berättarteknik och för årskurs 7–9 nämns exempelvis ”språkliga drag, uppbyggnad och berättarperspektiv i skönlitteratur för ungdomar och vuxna. Parallellhandling, tillbakablickar, miljö- och personbeskrivningar, inre och yttre dialoger” som något centralt.<sup>19</sup> I de nya ämnesplanerna för svenska på gymnasiet nämns berättarteknik och stilistik redan i beskrivningen av ämnets syfte: ”kunskaper om genrer samt berättartekniska och stilistiska drag, dels i skönlitteratur från olika tider, dels i film och andra medier”.<sup>20</sup>

En annan intressant tendens som framgår av citatet ovan är att de berättartekniska greppens intermedialitet tas för givna. Detta hänger förmodligen samman med det utvidgade textbegreppet. Emellertid är intermedialitet något som borde problematiseras om man ska ta hänsyn till den senaste forskningen.<sup>21</sup> Som de undervisningsexperiment jag presenterar nedan kommer att visa kan en sådan problematisering genomföras som ett undervisningsmoment, i syfte att lyfta fram det som är specifikt för de olika medierna.

Det är intressant att jämföra den svenska situationen med den i Frankrike, där man brottas med liknande problem vad gäller elevers läsförmåga och skolresultat. Situationen i Frankrike har emellertid knappast samma orsak som i Sverige. Detta framgår väldigt tydligt i Tzvetan Todorovs bok från 2007 med titeln *La littérature en péril*, som skulle kunna översättas med *Litteraturen i fara*. Den forne strukturalisten Todorov, som en gång introducerade begreppet *narratologi*, går i denna bok till hårt angrepp mot den mekaniska användningen av strukturalismen.<sup>22</sup> Han anser att strukturalismens begrepps- och teorifixering lett till att litteraturundervisningen i fransk skola använder texter för att illustrera teorin i stället för tvärtom.<sup>23</sup> Man har, enligt Todorov, uppmuntrat en mekanisk läsart, utan att ge plats för känsla och inlevelse. Således kan det konstateras, trots att jag har många invändningar mot Todorovs argument i boken, att den allmänna läskompetensen inte verkar gagnas av en ensidig textnära läsning, där upplevelsen riskerar gå förlorad.

Frågan är om inte det optimala vore att frångå en alltför strikt tillämpning av dikotomin textnära respektive läsorienterad läsning. Att förena de två är ingen lätt uppgift, med tanke på att det till och med verkar svårt att förena kritisk läsning med vardagsläsning, eller naiv läsning, överhuvudtaget. Den amerikanske teoretikern J. Hillis Miller menar till exempel att dikotomin har en aporetisk karaktär,

det vill säga att det är omöjligt, om än eftersträvansvärt, att läsa både kritiskt och naivt.<sup>24</sup> Emellertid har vissa teoretiker lyft fram möjligheter att förena den kritiska läsningen med den naiva. Ett bra exempel är Michael Riffaterre, som försöker förena den *mimetiska* läsarten, som liknar den naiva läsningen i och med dess koppling till läsarens erfarenhet av världen, med den *semiotiska* läsarten, där läsaren letar efter textens *signifikans*, eller dess semiotiska betydelse. Den ena läsarten är beroende av den andra enligt Riffaterre, eftersom läsaren i sin läsning måste utgå från den bekanta världen innan hon kan gå vidare till den semiotiska betydelsen. Denna uppstår när läsaren stöter på de avvikelser i texten som Riffaterre kallar *ogrammatiskheter*.<sup>25</sup> Ett annat bra exempel är Magnus Persson, som med begreppet  *kreativ läsning* försöker överbrygga klyftan, framför allt genom att se bortom oppositionen mellan form och innehåll.<sup>26</sup> I en nyligen utgiven bok försöker även Vincent Jouve att förena form och innehåll, men på ett sätt som vänder upp och ned på Riffaterres modell. Enligt Jouve kommer formen före innehållet, eftersom det är det första som läsaren möter, medan innehållet däremot avslöjas stegvis.<sup>27</sup>

Dessa teoretiker betonar samtliga symbiosen mellan form och innehåll i skönlitteraturen och fördelen med att försöka läsa både naivt och kritiskt. De formella aspekternas betydelse för förståelsen av skönlitteratur framgår tydligt hos dessa teoretiker, även om deras resonemang kanske mest lämpar sig för modernistisk och avantgardistisk litteratur. För andra typer av litteratur är litterär form mindre viktig. Det intressanta är emellertid när formen blir ett problem för förståelsen av litteraturen, eller när för långt drivna formstudier upplevs som ett hinder för läsoplevelsen. Det är vad Todorov påstår i ovan nämnda bok och det är även vad Pedagogiska gruppens empiriska undersökningar visar. Magnus Persson skriver: ”Ett inte ovanligt problem som identifierades i gruppens undersökningar av faktiska

läsare var att litteraturläsningen kunde blockeras vid förekomsten av textuella egenskaper som upplevdes som oväntade eller främmande. Det kunde röra sig om avsteg från en realistisk verklighetsbeskrivning, om satiriska inslag, om olika typer av brott mot genrekonventioner”.<sup>28</sup>

Enligt vissa forskare har just *paradoxalt berättande* en blockerande effekt på läsaren vilket är intressant ur denna artikels perspektiv. I en empirisk studie av lärarstudenters läsning av novellen ”Kapar-Karlsson” ur Karl Östmans novellsamling *En fol och en kvinna* från 1912 konstaterar Beata Agrell att ”(b)erättarens meta-fiktiva inbrott i berättelsen har faktiskt ingen student hittills lyckats kommentera”.<sup>29</sup> ”Många har svårigheter”, fortsätter Agrell, ”med den metalitterära funktionen i berättarens direkta hänvändelse till läsaren”.<sup>30</sup> Hennes slutsats bekräftar den ovan nämnda synen på vissa formaspekter som hinder vid läsningen. Bland dessa former finns metaleptiska inbrott samt även fokaliseringsbyten: ”Berättarrollen utgör över huvud taget ett helt röse av stötestenar för läsandet, främst eftersom fokaliseringen växlar så mycket mellan extern och intern”, menar Agrell.<sup>31</sup>

Min hypotes är att inte alla så kallade *paradoxala* berättarstrategier har en blockerande effekt på dagens gymnasieungdomar. Hur jag prövat denna hypotes ska jag redogöra för i det avsnitt där jag presenterar två undervisningsmoment. Först redogör jag dock för vad jag menar med *paradoxalt berättande*, ett begrepp som ännu inte blivit allmänt vedertaget inom litteraturforskningen.

## Paradoxalt berättande

Till de teorier som anses mest textnära och som tydligast betraktar texten som ett självständigt och självtillräckligt system räknas narratologin. Det är därför föga förvånande att just narratologin blivit föremål för den kanske hårdaste kritiken från anhängare av

den läsarorienterade undervisningstypen. Magnus Persson kan till exempel inte ens avstå från att kritisera narratologin när han betonar hur viktig den litterära formen är för läsaktens. En undervisningsform som betonar själva texten i sig för mycket riskerar, anser Persson ”att hämma eller rentav bannlysa den subjektiva dimensionen av litteraturläsning. I stället fokuseras inläringen av exempelvis berättartekniska begrepp som medel för att dyrka upp texten och finna den rätta tolkningen”.<sup>32</sup> Som vi såg i det förra avsnittet anser till och med en av teoretikerna bakom narratologin, Tzvetan Todorov, att den på grund av en mekanisk tillämpning inom det franska gymnasiet lett till att läsupplevelsen närmast försummats. Därför anser Todorov att tekniska tillvägagångssätt såsom narratologin bör användas av specialister och studeras först på universitet.<sup>33</sup> De senaste fyrtio årens ensidiga fokusering på formella aspekter har, enligt Todorov, uppfostrat en generation författare som producerar texter som illustrerar strukturalisternas syn på litteratur: texter med fiffiga konstruktioner, symmetriska strukturer, parallellberättelser som speglar varandra och meta-fiktiva inbrott.<sup>34</sup>

Det är emellertid befogat att fråga sig om det är narratologin i sig eller dess tillämpning i skolan som bör kritiseras. Kan det vara så, som exempelvis Samuli Hägg antyder: ”only bad narratological study is mechanistic, uninteresting, and violent to its material”.<sup>35</sup> Det är lätt att förstå, när man läser narratologins viktigaste verk, *Figures III*, att det föreligger en risk att Genettes noggrant definierade kategorier låter sig användas i en mekanisk undervisningsmodell. En närläsning av Genettes bok visar emellertid att narratologin inte var tänkt som en tvingande modell, utan snarare som ett sätt att upptäcka och beskriva. Christine Brooke-Rose talar exempelvis om Genettes bok som ”structuralism at its humanistic best”.<sup>36</sup>

Narratologin har dessutom visat sig vara en flexibel och anpassningsbar teori. De senaste årens utveckling, som varken Todorov eller

Persson tar hänsyn till, har nämligen visat att narratologin diversifierats och antagit en rad nya skepnader, bland annat genom att ta hänsyn till kontextuella faktorer och genom att närma sig discipliner som kognitiv psykologi och sociologi.<sup>37</sup> En av de nya vägarna har varit att fördjupa och utveckla Genettes modell genom att kritiskt diskutera den. Två forskargrupper har specialiserat sig på narratologi i Genettes spår. En avdelning vid *Centre for Intermediality Studies in Graz* (CIMIG) på Karl-Franzens-Universität i Graz har framför allt fördjupat sig i narratologins intermediala aspekter medan *Interdisciplinary Center for Narratology* i Hamburg har fört Genettes narratologiska modell vidare mot vad man kallar *paradoxalt berättande*.

Det är framför allt Hamburggruppens arbeten som jag kommer att använda mig av i denna artikel. Deras modell är en vidareutveckling av det som Genette 1972 kallade *narrativ metaleps*, och som han definierade som själva överskridandet av gränsen mellan berättarnivåer.<sup>38</sup> Det kan till exempel handla om gränsen mellan den berättande världen, *le discours* med Genettes ord, och den berättade världen, historien eller *diegesen*. Men det kan även handla om, som senare teoretiker påpekat, överträdelsen av gränser mellan ontologiskt skilda världar inom en och samma *dieges*.<sup>39</sup> Enligt Hamburggruppens modell, som företräds framför allt av dess ordförande, Klaus Meyer Minnemann, men även av Nina Grabe och Sabine Lang, har metalepsen stått som grund för en mer noggrann kartläggnings av gränsöverskridande berättartekniska grepp. Metalepsen är bara ett av de fyra grepp (*procedimientos*) som ingår i det paradoxala berättandet.<sup>40</sup> Modellen presenteras i form av ett diagram i Sabine Langs artikel "Prolegómenos para una teoría de la narración paradójica" ("Inledning till en teori om det paradoxala berättandet" i boken *La narración paradójica: "Normas narrativas" y el principio de la Transgresión (Paradoxalt berättande: "Narrativa normer" och överskridandets*

*princip*) (2006). I den modellen delas de fyra paradoxala berattargreppen in i två underklasser. Den första underklassen, som fått namnet "gränsupphävande grepp" (min översättning av *procedimientos de anulaci3n de limites* på originalspråket spanska), omfattar syllepsen (*silepsis*) och epanalepsen (*epanalepsis*). Den andra underklassen, som Lang benämner "gränsöverskridande grepp" (*procedimientos de transgresi3n de limites* på spanska), består av metalepsen (*metalepsis*) och hyperlepsen (*hyperlepsis*). Denna klassificering f3ljs av en ännu mer noggrann uppdelning av varje grepp beroende av om överskridandet gäller berattarakten (*el discurso*) eller historien (*la historia*). Sammantaget blir det en typisk klassisk strukturalistisk modell, med totalt sexton rutor, av den typ som blivit måltavla för kritik beträffande dess relevans och tillampningsbarhet, framförallt inom undervisningen. Jag är själv skeptisk till denna modells tillämpbarhet. Emellertid kan jag inte f3rnekade att modellen faktiskt kan f3rklara vissa berättartekniska strategier som annars kan framstå som svåra att analysera. Jag kommer att analysera ett exempel av sylleps i nästa avsnitt, men kan redan nu nämna att det handlar om ett begrepp som kunde ha varit användbart i Beata Agrells analys av lärarstudenternas reception av det hon kallar "metafiktiva inbrott i berättandet" eller "metalitterar paus".<sup>41</sup> Agrells annars skarpa och intressanta analys hade vunnit i tydlighet och precision om hon hade ersatt de olika begrepp och de egna f3rklaringar hon använder med sylleps: "det medf3r ju att berättandet så att säga kommer på efterkälken i den metalitterara pausen nar berättaren vänder sig direkt till läsaren. Det vill säga: när berättandet vänder sig direkt till läsaren. Det vill säga: när berättandet av historien återupptas, så har olyckan så att säga 'redan hänt'".<sup>42</sup> Agrells f3rklaring överensstämmer nämligen med Sabine Langs definition av syllepsen: ett grepp som "simulerar att den berättade historien har ett eget liv som fortsätter medan berättaren går vilse

i digressioner eller i berättandet av en annan historia”.<sup>43</sup>

Bortom debatten om det själlösa och mekaniska i de strukturalistiska modellerna kan man således lyfta fram den senaste utvecklingen inom narratologin som lett till en problematisering av Genettes kategorier. Såsom det konstateras av bland andra Werner Wolf har denna problematisering inte lett till att den klassiska narratologins begrepp övergetts.<sup>44</sup> Tvärtom har vissa begrepp blivit föremål för fördjupade teoretiska diskussioner. Exempelvis kompletteras Genettes kommunikationsbaserade teori med en kognitiv dimension inom ramen för den så kallade *naturliga narratologin* vars företrädare är Monika Fludernik och David Herman. Fludernik inför begreppet *experientialitet* som ett viktigt kriterium i narratologin, då alla berättelser gestaltar mänskligt erfalande. Vidare har begreppet *onaturlig narratologi* instiftats som svar på den *naturliga narratologin* men som framför allt ifrågasätter grunden för Genettes modell: att allt berättande bygger på en kommunikation mellan berättare och berättarakters mottagare (*narratee* på engelska och *narrataire* på franska). Teoretiker som Brian Richardson, Robert Walsh och Henrik Skov Nielsen har ifrågasatt nödvändigheten av den kommunikativa modellen, vilket har lett till mycket intressanta diskussioner kring behovet av att instifta en berättare överhuvudtaget. Sådana diskussioner har tagit näring från en intermedial tillämpning av narratologin, där framför allt film, men även bildkonst och musik bidragit till att nyansera bilden av berättaren.

Den *onaturliga narratologin* kan i vissa hänseenden anses konkurrera med det *paradoxala berättandet* vad gäller gränsoverskridande berättartekniska grepp. Bland den typ av berättelser som anses onaturliga finns nämligen just sådana som innehåller narrativa metalepser. Den stora skillnaden är att företrädarna för den *onaturliga narratologin* är i grunden kritiska mot Genettes modell, medan Hamburg-

gruppen följer i Genettes spår. En lika viktig skillnad är den kognitiva psykologins påverkan på den *onaturliga narratologin* där just sådana texter studeras som utmanar läsarens världsbilder. Som Jan Alber och Monika Fludernik konstaterar är ”unnatural narratives [...] antimimetic narratives that challenge and move beyond real world understandings of identity, time and space by representing scenarios and events that would be impossible in the actual world”.<sup>45</sup> Jag försöker att inte se på de olika teorierna som konkurrerande, utan som kompletterande varandra. Tankarna som uttrycks i den *onaturliga narratologin* kan nämligen fördjupa den möjliga lite för tekniska modellen för *paradoxalt berättande*.

Min hypotes, som vänder sig mot Todorovs åsikter, är att det kan vara givande att redan från gymnasiet beröra den senaste utvecklingen inom narratologin. Det som underlättar en tillämpning av dagens narratologiska teorier i klassrummet är att det på senare tid skett en breddning av narratologin mot den så kallade populärkulturen. Det är framför allt den mekaniska, lite förenklade tillämpningen av narratologin som har funnit en fruktbar mark i deckare, fantasy, barnlitteratur samt i tecknade serier, filmer och internet. Det är viktigt att i denna artikels sammanhang notera att orienteringen mot populärkulturen i hög grad gällt just metalepsen. Den nyligen publicerade boken *Metalepsis in Popular Culture* är en provkarta med exempel på hur ett berättartekniskt grepp som förr kopplades till svårgenomtränglig avantgardistisk litteratur blivit vanligt i en mängd olika populära sammanhang.<sup>46</sup> Mitt eget bidrag i boken handlar om metalepsens förekomst i deckarlitteratur, medan andra bidrag tar upp film, tv-serier, tv-reklam, tecknade filmer, grafiska romaner, popmusik, konst, holografiska projektioner och så kallade fan-kulturer.

I avsnittet nedan ska jag presentera två försök att införa narratologiska diskussioner i klassrummet med utgångspunkt i verk som



innehåller exempel på *paradoxalt berättande*. Det handlar om exempel på narrativ metaleps och på sylleps.

## Tillämpning i klassrummet

De fall jag presenterar nedan är nyligen genomförda experiment i enskilda klasser, varav det ena fortfarande pågår. Jag kommer att börja med att presentera det pågående experimentet eftersom det handlar om metaleps, som är grunden till hela modellen för *paradoxalt berättande*. Dessutom har metaleps en mer spektakulär karaktär, då de grundar sig på ett överskridande av gränser, medan syllepsen är gränsupphävande. I båda fallen kommer det att handla om en presentation av upplägg och syfte samt av vissa reaktioner och resultat. Underlaget är för litet för att göra en omfattande utvärdering och dra några allmänna slutsatser.

## Metaleps i *Stranger than Fiction*

Studien av metalepsen började på ett oförbort sätt i en klass, nämligen i en kurs i filmvetenskap i årskurs 1 på spetsutbildningen i moderna språk på Katedralskolan i Lund. Eleverna hade fått i uppgift att visa anslaget och en kort bit av inledningen till en film de själva valt. En av dessa filmer visade sig vara *Stranger than Fiction* från 2006 i regi av Marc Forster, en film där huvudpersonen, som visar sig vara karaktären i en bok, börjar höra berättarens kommentarer som om de kom från en annan värld. Under de tio minuter som visades av filmens inledning hann eleverna reagera mest med skratt. I diskussionen som följde förklarades denna reaktion med att komeditonen angavs tidigt, vilket ledde till att ämnet inte riktigt togs på allvar. För ämnet är seriöst, och filmen väcker samma typ av frågor som i ett liknande möte mellan berättaren och karaktären, i romanen *Dimma*, skriven av

den spanske författaren Miguel de Unamuno år 1907. I båda exemplen leder mötet till ett existentiellt kaos och till huvudpersonens ifrågasättande av den egna existensen, något som Genette nämnde som en av metalepsens möjliga effekter på den verkliga läsaren.<sup>47</sup> Men den existentiella osäkerhet som drabbar huvudkaraktären i *Stranger than Fiction* leder inte till den tragedi som drabbar karaktären Augusto Pérez i Unamunos roman.

Den komiska effekten är emellertid inte en nackdel vad gäller studien av metalepsen i en gymnasieklass. Oberoende av effekterna är mekanismen bakom metalepsen i *Stranger than Fiction* samma som i Unamunos *Dimma* och samma som i Genettes och Hamburggruppens definition: ett överskridande av gränserna mellan berättarens värld och den berättade världen. Det är då bara positivt att ett sådant överskridande behandlas på ett sätt som kan vara lockande för en ung publik och i ett medium och en genre som den unga publiken lättare kan identifiera sig med.<sup>48</sup>

Med utgångspunkt i denna narrativa metaleps i filmmediet gick jag sedan vidare och förklarade vad metaleps är enligt Genettes definition. Eleverna hade inga svårigheter att förstå definitionen och de var oberörda av det faktum att Genettes definition av metalepsen egentligen gäller skönlitteratur. Skillnaden mellan medierna togs inte upp i detta stadium, vilket kan förklaras av att filmens metaleps inträffar i en bok. Det handlar följaktligen om ett fall av *ekfras*, gestaltandet av en artefakt i ett annat medium. Självklart använde jag inte fler tekniska termer än det som behövdes: metaleps, berättarens värld samt den berättade världen. Det viktiga var inte att introducera en mängd termer, något som säkert kan ha den avskräckande effekt som Todorov varnar för i sin kritik av den franska skolan. Däremot visade det sig att när eleverna fick definitionen av metalepsen kunde de genast koppla den till en mängd exempel från olika medier. Det var som om de saknat ett begrepp för en företeelse som de uppenbarligen redan var vana vid.

De exempel som eleverna gav kom utslutande från populärkulturen, även i det fall som kom från litteraturen, i det här fallet Jasper Ffordes *The Eyre Affair*. Jag påpekade detta för eleverna och försökte ge ett historiskt perspektiv på metalepsens användning. Vi diskuterade först det faktum att det blivit ett vanligt förekommande grepp i många sammanhang och i ett flertal medier, inte minst i tv-reklamen. Därefter togs frågan om intermedialitet upp, och då med referens till en tidigare diskussion vi haft i klassen om berättarperspektiv i film. Eleverna hade inga bekymmer med att ange anledningen till varför det var lätt för dem att upptäcka metalepsen i just *Stranger than Fiction*. Det finns nämligen en tydlig berättarröst, en så kallad *voice-over*, som gör att filmen får en litterär prägel. Därmed kan man konstatera att några av den senaste tidens mest debatterade frågor inom narratologisk teori berördes på ett naturligt sätt i gymnasiets första årskurs, utan att detta kom på kollisionskurs med elevernas subjektiva upplevelse. Tvärtom tog diskussionerna sin utgångspunkt i elevernas egna upplevelser och observationer.

Det kanske mest intressanta resultatet av experimentet var att elevernas reaktioner motsäger de slutsatser som dragits av Pedagogiska gruppen i Lund, av Magnus Persson och av Beata Agrell, nämligen att ”metafiktiva inbrott” blockerar läsningen. Förhållandet verkar vara det motsatta: de metaleptiska inbrotten verkar snarare främja läsningen, eller tittandet i det här fallet, genom att väcka ett intresse. Det är säkert en av förklaringarna till metalepsens allt större spridning inom populärkulturen. Att chockeffekten överhuvudtaget inte infann sig hos eleverna när det första metaleptiska inbrottet inträffade är också intressant. Den främmandegöring som kan förväntas ske vid mötet med en *onaturlig* eller *paradoxal* berättarteknik ägde aldrig rum. Kanske beror detta helt enkelt på att metalepsen inte längre har någon chockerande effekt. Kanske har metalepsen blivit så vanlig i de medier som gym-

nasieungdomarna är bekanta med att de som åskådare inte längre reagerar. Om det förhåller sig så, kan man konstatera att en erfarenhetsbaserad utgångspunkt är något positivt då den kan användas i en fördjupning i ett litterärt grepp som indirekt kan leda till att eleverna förstår att det kan finnas olika berättarnivåer. På så sätt kan dessa elever i årskurs 1 utveckla en läsarkompetens som verkar saknas hos lärarstudenterna i Beata Agrells undersökning vilka ignorerade de metafiktiva inbrotten.

Slutligen vill jag bara påpeka, i samband med den intermediala aspekt som redan berörts, att det ovan beskrivna tillvägagångssättet inte var avsett att leda fram till en hierarkisk uppfattning av skönlitteraturen som högre stående jämfört med andra populärkulturella yttringar. Det faktum att utgångspunkten togs i en film för att beskriva ett ursprungligen litterärt grepp har inte att göra med att film ses som något sekundärt i förhållande till skönlitteratur. Tvärtom ställer jag mig bakom de forskare som anser att det finns en tendens i svensk, och säkert inte bara svensk, skola att behandla skönlitteraturen som ett överordnat och privilegierat medium. Det konstaterar exempelvis Christina Olin-Scheller i en undersökning av elevers textvärldar i fyra gymnasieklasser: ”Gemensamt för förhållningsättet till film i undervisningen är att den sällan eller aldrig behandlas som en egen texttyp på sina egna villkor, utan i samtliga fall fungerar som ett åskådliggörande, ett stöd eller ett komplement till litteraturen.<sup>49</sup> Vad jag har försökt belysa är att ett intermedialt perspektiv kan användas i ett didaktiskt syfte för att förklara exempelvis berättartekniska grepp. Sett på det viset kan perspektivet lika gärna vara det omvända; att litterär teori har använts som stöd för förståelse av film.

En fortsättning inom studien av metalepsen med den ovan nämnda klassen är redan på planeringsstadiet. Denna gång ska utgångspunkten vara ett litterärt verk, nämligen en novell av Stephen King med titeln ”Umney’s Last

Case” som ingår i samlingen *Nightmares & Dreamscapes* från 1993. I deckarnovellen iscensätts ett möte mellan författaren och en av hans karaktärer, det vill säga ett fall som liknar det i *Stranger than Fiction*. Utan att här gå in på detaljerna kan jag nämna att novellen innehåller en finurlig behandling av det metaleptiska mötet, där humor och drama möts i en stil som påminner om den hårdkokta deckargenren. Novellen har filmatiserats vilket man kan utnyttja för att på ett påtagligare sätt än i *Stranger than Fiction* diskutera skillnaderna mellan medierna.

## Sylleps i ”Scène dans la forêt”

Som vi konstaterat ovan har analysen av metalepsen i en film gått över förväntan i en gymnasieklass. Farhågorna att eleverna skulle bli ”blockerade” i sitt tittande kom på skam, och analysen utmynnade i mycket intressanta teoretiska diskussioner. Processen var lite anorlunda i det andra experimentet, även om resultaten överlag var lika positiva. Det som togs upp var sylleps i en novell skriven av den schweiziske författaren Charles Ferdinand Ramuz. Novellen heter ”Scène dans la forêt” (”Scen i skogen” i min egen översättning) och publicerades år 1946 i samlingen *Les servants et autres nouvelles*. Detta undervisningsmoment genomfördes med äldre elever, i en klass med årskurs 3-elever på samma gymnasium, inom ramen för kursen i franska steg 6.

Det finns ett antal omständigheter som kan förklara skillnaderna i processen. För det första lästes novellen på franska. Det fanns alltså *effarenta* syften med läsningen, nämligen glos- och grammatikinläring. Det faktum att novellen lästes på franska förklarar delvis de svårigheter som eleverna hade att förstå texten. Även om eleverna går i årskurs 3 är det inte självklart att deras språkliga kompetens räcker till för en kritisk läsning av ett litterärt verk på originalspråket. Detta framgår av styrdokumentet kring skönlitterär läsning i moderna

språk på denna nivå. Kritisk läsning nämns överhuvudtaget inte utan det rör sig om att behärska en ytligare läsart: eleven ska ”kunna läsa, sammanfatta och kommentera innehållet i längre skönlitterära texter” samt ”ha grundläggande orientering om språkets litteratur från olika epoker”.

Förutom de språkrelaterade problemen ska det även sägas att Ramuz novell är svårt att analysera utifrån ett berättartekniskt perspektiv. Det är svårt att identifiera berättaren, som varken är samma under hela novellen eller berättar från samma punkt i tiden. Således börjar novellen som en historia som berättas av en heterodiegetisk berättare, med Genettes term, från en tidpunkt efter det att handlingen utspelats, så att verben är i dåtid, närmare bestämt i franskt imperfekt.

Redan i tredje meningen ändras emellertid tempus plötsligt till presens, så att läsaren får intryck av att berättaren har trätt in i diegesen och blivit homodiegetisk, en observatör en bit ifrån handlingens centrum. Det visar sig dock att det inte handlar om en metaleps i detta fall, utan om det gränsupphävande grepp som Hamburggruppen benämnt *sylleps*. Det är nämligen inte så att en berättare överskrider gränsen mellan berättarvärlden och den berättande världen; det som sker är att två olika berättare, den ena heterodiegetisk och den andra homodiegetisk, varvas, ibland i en och samma mening, på ett sätt som leder till vad som förefaller vara grammatiskt inkorrekta användningar av tempus. Dessutom tillkommer en tredje berättare redan på sidan 3 i novellen, en homodiegetisk berättare, som talar i första person plural. En mycket noggrann analys i klassrummet ledde till en tolkning där berättarvärld och berättande värld sammansmälte och fördjupade läsoplevelsen.

Det räcker att säga att dessa tre berättarinstanser kommer att kompletteras med ännu fler längre fram i novellen. Det är som om en mikrofon, eller en kamera, passerar mellan ett antal olika berättare som alla vill komma till

tals och bidra till en så komplett bild som möjligt av en egentligen ganska banal händelse: en skogsarbetare som dör när ett träd faller över honom. Det blir en polyfoni av olika röster som alla bidrar med sitt perspektiv på händelsen, ungefär som i en kubistisk målning, där ett objekt ses från flera olika håll samtidigt. Den tolkningen stöds för övrigt av novellens titel, "Scen i skogen", som anspelar mer på en tavla än på ett litterärt verk. Ett annat sätt att se på denna polyfoni föreslog eleverna själva, även här med hjälp av ett annat medium, nämligen film. När eleverna väl blev medvetna om att de *ogrammatiskheter* vad gäller tempus- och pronomenanvändning kunde kopplas till en semiotisk läsning jämförde några detta tillvägagångssätt med klipp och perspektivbyte i film. På det sättet kan "Scène dans la forêt" anses vara filmisk i sin berättarteknik.

Därmed kom berättarteknikens intermediala potential i fokus precis som i den andra klassen. Det visar sig nämligen att perspektivbyten, eller fokaliseringsbyten med Genettes term, när de sker plötsligt och utan markörer, är mindre störande i film än i litteratur. Därför kan film användas här som illustration av litteraturens möjligheter att genomföra byten av berättarens position i förhållande till historien, byten som automatiskt medför ny fokalisering. Sådana övergångar mellan en heterodiegetisk och en homodiegetisk berättare är exempel på det som Hamburggruppen kallar *syllesper*. I Sabine Langs modell med sexton rutor ingår denna typ av sylleps i den horisontella berättarsyllepsen.<sup>50</sup> Lang definierar en av de former som denna sylleps kan anta som "den abrupta övergången från en heterodiegetisk berättare till en homodiegetisk berättare, och tvärtom".<sup>51</sup> Klaus Meyer-Minnemans fördjupning av begreppet sylleps visar ännu tydligare att det är detta vi ser hos Ramuz ett halvt sekel innan begreppet börjar användas i narratologisk betydelse. I ett av Meyer-Minnemans studerade exempel från novellen "El sur" av Jorge Luis Borges sker en simultanise-

ring av berättarakstens tid med den berättade historiens tid via ett byte av verbens tempus från dåtid till nutid.<sup>52</sup>

Eleverna reagerade initialt på ett sätt som påminner om lärarstudenterna i Agrells studie, det vill säga med att ignorera den metafiktiva aspekten av tempusbytena. Den vana som eleverna har, som det visade sig i de efterföljande diskussionerna, vid liknande berättartekniska grepp i filmmediet överfördes inte till det skrivna mediet förrän efter det att vi tillsammans diskuterade möjligheten att en historia kan berättas av fler berättare som kan ha olika förhållanden till den. Tempusbytena framstod först som konstiga, vilket framgår av en av de kommentarer som fälldes i klassen: "Ramuz skriver ju som en 10-åring". De uppenbart inkorrekta användningarna av verbtempus ignorerades, vilket i sig kan bero på en osäkerhet vad gäller detta grammatiska moment i franska. Uppenbarligen blev läsningen aldrig semiotisk, utan förblev mimetisk, eller till och med efferent, vilket också fungerade med en text som gestaltade en ganska spännande historia i en skogsmiljö som beskrivs på ett ingående sätt.

Genom att hjälpa eleverna att upptäcka den inkorrekta användningen av verbtempus och därefter gemensamt diskutera olika tolkningar av varför detta görs, förflyttades läsningens fokus mot det semiotiska. Denna diskussion ägde rum utan att termerna *semiotisk* och *syllleps* överhuvudtaget nämndes. Syftet var bara att peka på att det finns olika berättare på olika berättarnivåer och att det faktiskt går att kombinera dessa i ett och samma verk. Eleverna blev medvetna om att det kan vara av intresse att tänka på vem som berättar en historia och utifrån vilket perspektiv samt från vilken position i förhållande till historien. Men framför allt blev eleverna medvetna om hur små formella medel, som tempus- och pronomenanvändning, kan användas för att skapa en mening som inte uttrycks explicit i en novell.

Att på detta sätt läsa en text med hjälp av

teorin kring ett berättartekniskt verktyg har alltså uppenbarligen bidragit till tolkningsprocessen. Detta visade sig tydligt i den enkät som eleverna fyllde i efter det avslutade momentet. Alla tyckte att novellen blev mer intressant om man läste den på det sätt vi gjorde. Dessutom gav de flesta av eleverna uttryck för uppfattningen att den teoretiska diskussionen lett till kunskaper om berättarrösten som kan vara användbara vid framtida läsning. Därför hoppas jag att detta exempel nyanserar den kritik av användningen av narratologiska teorier i gymnasieundervisningen som jag visat prov på ovan. Att visa eleverna möjligheten till en annan typ av läsning har inte inneburit att de blivit serverade ”den rätta tolkningen”, vilket annars är en risk som påpekats av Magnus Persson. Tvärtom har min ambition mer stått i samklang med Sonia Lagerwalls sätt att se på litteraturtolkning som ”friläggandet av textens mångfald, d.v.s. att uppmärksamma *hur och med vilka medel* texten betyder snarare än *vad* den betyder”.<sup>53</sup> Att föreslå fler tolkningsmöjligheter än den omedelbara, mimetiska eller personliga, innebär inte, enligt mig, att man reducerar textens tolkningspotential. Det visar tvärtom på den litterära textens mångfald och som den franske strukturalisten Roland Barthes så träffande uttryckt det: ”Att tolka en text är inte att säga vad den betyder, utan att bedöma vari dess mångfald består”.<sup>54</sup>

## Slutsatser

Vad studier av *paradoxalt berättande* kan bidra med är att visa att en berättare inte nödvändigtvis är homodiegetisk, vilket till och med de lärarstuderande i Agrells studier hade en tendens att ha som utgångspunkt. Genom att lyfta fram möjligheten att en berättare kan vara placerad utanför *diegesen* visar man automatiskt på att det finns två olika nivåer: en berättelsenivå (*discours*) och en historienivå (*histoire* eller *diegèse*). Genom att på det sättet betona berättandets olika potentialer gör

man knappast det som narratologin anklagats för, nämligen att låsa läsaren i mallar som styr texttolkningen. Tvärtom visar man på litteraturens mångfald och enorma register. Därför är narratologiska studier, om de genomförs på ett kritiskt och reflekterande sätt, knappast själsdödande eller reducerande vad gäller texten. Genom att belysa berättandets olika möjliga skepnader hjälper narratologin läsaren att upptäcka och förstå verk som annars kan betraktas som ogenomträngliga. Dessutom kan teoretiska kunskaper som förvärvats på detta sätt bidra till en bredare förståelse av verk tillhörande populärkulturen vilka eleverna möter på daglig basis.

*Liviu Lutas*

## Noter

- 1 Jag tänker huvudsakligen på den så kallade gymnasireformen GY11 som trädde i kraft från och med höstterminen 2011.
- 2 Det är inte bara inom litteraturundervisningen som erfarenhetsbaserad pedagogik fått stor betydelse. De arbetssätt som lyfts fram inom denna typ av pedagogik, till exempel den tematiska och den ämnesöverskridande metoden, har blivit viktiga inom gymnasie- och grundskoleundervisningen överhuvudtaget. Se Magnus Persson, *Varför läsa litteratur? Om litteraturundervisningen efter den kulturella vändningen*, Lund: Studentlitteratur, 2007, s. 242. I sin artikelserie om svenska skolan i *DN* betonar Maciej's Zaremba framgångarna för det han kallar "katederundervisning" på Minervaskolan i Umeå (se *DN* 10 april 2011).
- 3 Lars-Göran Malmgren, *Svenskundervisning i grundskolan*, Lund: Studentlitteratur, 1988, ny upplaga 1996, s. 89.
- 4 Persson 2007, s. 242.
- 5 Örjan Torell, "Fokus på fiktionen stoppar mordet på Mozart", i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 2010:3-4, s. 40.
- 6 Ibid. Se även Peter Degerman & Anders Johansson, "Läsa normalt", i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 2010:3-4, s. 65.
- 7 Pär-Yngve Andersson, "Tid för litteraturdidaktiskt paradigmskifte?", i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 2010:3-4, s. 94.
- 8 Se Jenny Bergenmar, "Läsningens disciplinering", i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 2010:3-4, s. 24. Bergenmar är en av de få skribenter i *TfL* som helt ställer sig bakom erfarenhetspedagogiken och hennes artikel blev, föga förvånande, den som orsakade den kraftigaste reaktionen. Redan i följande nummer av *TfL* fick Bergenmar en replik på sin artikel från Beata Agrell, Christer Ekholm och Staffan Thorsson, som ifrågasatte om litteraturundervisning ska grunda sig på enstaka individers läsarter: "Att flertalet 'naturliga' läsare läser brukslitterärt och associativt kan väl inte utgöra skäl till att lägga upp undervisningen enbart på sådana läsarter?" ("Estetisk textanalys och personlig tillämpning – två sidor av samma process", i *Tidskrift för litteraturvetenskap* 2011:1, s. 86.). I *Tidskrift för litteraturvetenskap* 2011:2 ställer sig Örjan Torell på Bergenmars sida och föreslår att personlig och estetisk läsning bör förenas i undervisningssammanhang. Tyvärr lyckas Torell inte med annat i sina argument än att försvara de personliga läsarterna och glömmet de så kallade "estetiska" läsningarna.
- 9 För exempel på teorikritiska verk se Persson 2007, s. 65.
- 10 Se Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie*, Paris: Seuil, 1998, s. 18.
- 11 Däremot håller jag inte med Örjan Torell när han kallar detta för "västerländskt litteraturdidaktiskt *main-stream* tänkande" (Torell, *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 2010:3-4, s. 40).
- 12 Se även Karin Sarsenov, "Varför läsa litteratur – i Ryssland?", i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 2010:3-4, s. 140.
- 13 [http://www3.skolverket.se/kio3/front.aspx?sprak=SV&ar=1011&infotyp=8&skolform=21&id=SV&extraId=\[läst 2011-10-03\]](http://www3.skolverket.se/kio3/front.aspx?sprak=SV&ar=1011&infotyp=8&skolform=21&id=SV&extraId=[läst 2011-10-03]).
- 14 Persson 2007, s. 87.
- 15 Sonia Lagerwall, "Ett fönster ut i det fiktiva rummet", i Staffan Thorsson & Christer Ekholm (red.), *Främlingskap och främmandegöring. Förhållningsätt till skönlitteratur i universitetsundervisningen*, Göteborg: Daidalos, 2009, s. 373.
- 16 Se t ex Persson 2007, s. 226f.
- 17 Jag hänvisar till den senaste av OECD:s PISA-undersökningar, se <http://www.pisa.oecd.org>, där det konstateras att en femtedel av de svenska eleverna inte når upp till basnivån i läsförståelse. Andelen har ökat från 13 till 18 procent sedan 2000. Den *efferta läsningen* är den typ av läsning som enligt Rosenblatt fokuserar på ett specifikt drag i texten, såsom exempelvis faktakunskaper eller ordinläring.
- 18 Se *DN*, 25 mars 2011.
- 19 [http://www.skolverket.se/lagar\\_och\\_regler/2.3134/2.5007?\\_xurl\\_=http%3A%2F%2Fwww4.skolverket.se%3A8080%2Fwt%2Fpub%2Fws%2Fskolfs%2Fwpubext%2Ffs%2FRecord%3Fk%3D1641](http://www.skolverket.se/lagar_och_regler/2.3134/2.5007?_xurl_=http%3A%2F%2Fwww4.skolverket.se%3A8080%2Fwt%2Fpub%2Fws%2Fskolfs%2Fwpubext%2Ffs%2FRecord%3Fk%3D1641) [läst 2011-10-03].
- 20 [http://www.skolverket.se/forskola\\_och\\_skola/gymnasieutbildning/2.2954/amnesplaner\\_och\\_kurser\\_for\\_gymnasieskolan\\_2011/subject.htm?subjectCode=SVE](http://www.skolverket.se/forskola_och_skola/gymnasieutbildning/2.2954/amnesplaner_och_kurser_for_gymnasieskolan_2011/subject.htm?subjectCode=SVE) [läst 2011-10-03].
- 21 Se t ex Monika Fludernik, "Mediacy, Mediation,

- and Focalization: The Squaring of Terminological Circles”, i Jan Alber & Monika Fludernik (red.), *Postclassical Narratology: Approaches and Analyses*, Columbus: The Ohio State University Press, 2010, s. 105–137.
- 22 ”Detta verk”, skriver Todorov, ”ingår i en vetenskap som ännu inte finns, låt oss kalla den narratologi”. Min översättning av den text som på originalspråket lyder: ”Cet ouvrage relève d’une science qui n’existe pas encore, disons la narratologie” (Tzvetan Todorov, *Grammaire du Décameron*, The Hague: Mouton, 1969, s.10).
- 23 Se Tzvetan Todorov, *La littérature en péril*, Paris: Flammarion, 2007, s. 19.
- 24 Joseph Hillis Miller, *On Literature*, London & New York: Routledge, 2002, kap. 5.
- 25 Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry. Advances in Semiotics*, Bloomington & London: Indiana U.P., 1978, kap. I.
- 26 Begreppet  *kreativ läsning* presenteras utförligt i Persson 2007, s.255–263.
- 27 Vincent Jouve, *Pourquoi étudier la littérature*, Paris: Armand Colin, 2010, s. 52.
- 28 Persson 2007, s. 269. Se även P-Y Andersson som kritiserar Rosenblatt för hennes tendens att se formen som ett problem: ”Kvalificerade resonemang som tar upp formmässiga aspekter är mycket viktiga, inte minst för att form som känns främmande kan vara ett reellt hinder för förståelse” (Andersson, i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 2010:3–4, s. 97.)
- 29 Beata Agrell, ”Mellan raderna? Till frågan om textens appellstruktur”, i Thorsson & Ekholm 2009, s. 62.
- 30 Ibid., s. 63.
- 31 Ibid., s. 62.
- 32 Persson 2007, s. 265. Visserligen påstår Persson att det är nykritiken som är föremål för denna kritik, men argumenten är lika tillämpliga på narratologin, som i ännu högre grad använder sig av ”berättartekniska begrepp”.
- 33 Todorov 2007, s. 33.
- 34 Ibid., s. 34. Min översättning.
- 35 Samuli Hägg, *Narratologies of Gravity’s Rainbow*, Joensuu: University of Joensuu Publications in the Humanities 37, 2005, s. 26f.
- 36 Christine Brooke-Rose, ”Splitlitcrit”, i *Narrative* 3, 1995, s. 96.
- 37 Flera publikationer har på senare tid försökt ge en bild av denna pågående process inom narratologin. Jag hänvisar här till två sådana: David Herman (red.), *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analyses*, Columbus: Ohio State University, 1997, och Alber & Fludernik 2010.
- 38 Med Genettes egna ord: ”toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l’univers diégétique (ou des personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement” (Gérard Genette, *Figures III*, Paris: Seuil, 1972, s. 244).
- 39 M-L Ryan talar om ”ontologisk metaleps” i motsats till ”retorisk metaleps” (se Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Bloomington: Indiana UP., 1991, kap. 9).
- 40 Begreppen fick spanska namn eftersom Hamburggruppen bildades på avdelningen för spanska litteraturstudier.
- 41 Agrell 2009, s. 62f.
- 42 Ibid., s. 63.
- 43 Den spanska originaltexten har följande ordalydelse: ”La silepsis [...] simula que la historia narrada tiene su propia vida que continúa mientras el narrador se pierde en digresiones o en la narración de otra historia” (Sabine Lang, ”Prolegómenos para una teoría de la *narración paradójica*”, i Nina Grabe, Sabine Lang, Klaus Meyer-Minnemann (red.), *La narración paradójica; ”Normas narrativas” y el principio de la ”transgresión*”, Madrid: Iberoamericana, 2006, s. 33.
- 44 Werner Wolf, ”*Mise en cadre* – A Neglected Counterpart to *Mise en Abyme*: A Frame-Theoretical and Intermedial Complement to Classical Narratology”, Alber & Fludernik 2010, s. 59.
- 45 ”Introduction”, i Alber & Fludernik 2010, s. 14.
- 46 Sonia Klimek & Karin Kukkonen (red.), *Metalepsis in Popular Culture*, Amsterdam: De Gruyter, 2011.
- 47 Se Gérard Genette 1972, s. 245
- 48 Populärkulturens betydelse för skolorndomar råder det knappast någon oenighet om. Se till exempel Andersson i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 2010:3–4, s. 93.
- 49 Christina Ollin-Scheller 2004, ”Ett vidgat textbegrepp i praktiken”, i Staffan Thorsson (red.),

*Andra nationella konferensen i svenska med didaktisk inriktning. Göteborg 8–9 januari 2004*, Göteborg: Nationella nätverket för svenska med didaktisk inriktning, s. 174. Se även Persson 2007, s. 94.

- 50 *Silepsis horizontal del narrador*, se Lang 2006, s. 35.
- 51 Min översättning. Se Lang 2006, s. 35.
- 52 Min sammanfattning. Den spanska originaltexten lyder: "simultanear el tiempo de la narración con el tiempo narrado mediante un cambio de los tiempos verbales del pretérito al presente" (Klaus Meyer-Minnemann, "Narración paradójica y ficción", i *La narración paradójica*, 2006, s. 56).
- 53 Sonia Lagerwall 2009, s. 381f.
- 54 Roland Barthes, *S/Z. Essä*, övers. av Malou Höjer, Staffanstorps: Cavefors, 1975.



# RECENSIONER

Egil Törnqvist

*Strindbergs dramatiska bildspråk, Amsterdam Contributions to Scandinavian Studies, Volume 7*  
Amsterdam: Scandinavisch Instituut 2011, 251 s.

Inom Strindbergforskningen har Karl-Åke Kärnells avhandling *Strindbergs bildspråk. En studie i prosastil* (1962) visat sig ovanligt seglivad. Den citeras och används fortfarande, och det med all rätt: det är en ovanligt idérik och stimulerande läsning. Det gäller särskilt de delar där han mer konkret går in på Strindbergs skrivsätt och de olika områden där han hämtade sina bilder – vardagen, lärdomen, tekniken – liksom flera läsningar av enskilda texter.

Femtio år senare vill man fortfarande ha mer av Kärnell – men det blev aldrig någon uppföljare. Och idag är de teoretiska perspektiven, och därmed kraven, förvisso annorlunda. Det är också utgångspunkten för Egil Törnqvist när han tar sig före att skriva vidare på Kärnells början, men nu med en annan inriktning också på underlaget: *Strindbergs dramatiska bildspråk*. Dramatik, skriver Törnqvist, fordrar ”av textekonomiska skäl” mer av ”sammanshängande bildspråk”, mindre av ”incidentella bilder”. En konsekvens av detta är att dramernas bildspråk bör analyseras i dramats helhet – där Kärnell tenderade till katalogisering av bildtyper vill Törnqvist istället ”mer ingående” analysera hur bildspråket fungerar i enskilda dramer. Detta skifte i perspektiv innebär att Törnqvists studie inte blir lika inventerande

som Kärnells, men den vinner å andra sidan tillbaka konkretion genom att bildspråket läses i sitt sammanhang och därmed ges funktionalitet: Törnqvist vill visa hur bilder fogas till varandra och till den tematiska strukturen i dramerna.

Konkret innebär det att vi, efter en kortfattad teoretisk översikt, ges analyser av tolv dramer, från *Fadren* till *Pelikanen*, och ett än mer kortfattat efterord, samt en diskussion av de problem bildspråket erbjuder översättare. Urvalet dramer är konventionellt, här finns de välkända slagnumren, med betoning på den senare dramatiken och särskilt kammaspelen. En skiljelinje går vid *Till Damaskus*, menar Törnqvist: före den delar åskådaren/läsaren ”en på det hela taget objektiv verklighet med rollfigurerna”, men nu delar vi ”en subjektiv med den centrala rollfiguren.” (94) Törnqvist väljer också, utan kommentar, bort delar av dramatiken – jag hade gärna sett att någon av enaktarna, exempelvis *Samum* med dess koloniala värld, hade medtagits i analysen för att illustrera hur bildspråket kan styra ett helt pjäsförlopp. Och Törnqvist hade ytterligare kunnat stärka och förtydliga sin analys om han mer aktivt medtagit de efterlämnade skisserna och utkastet (den så kallade ”Gröna säcken”): man kan där se hur olika texter tycks växa fram ur enstaka bilder och konkreta iakttagelser. Nu stannar hans användning av detta rika material vid en enstaka illustration.

Vad vi får i *Strindbergs dramatiska bildspråk* är istället en rad disciplinerade, mycket effek-

tiva läsningar av enskilda pjäser. Törnqvists tes om det dramatiska bildspråket som sammanhängande omsätts i läsningar av exempelvis det militära bildspråket i *Fadren*, det sexuella i *Fröken Julie*, av hus- och vävsymboliken i *Brända tomten*. Analyserna är handfasta och konsekvent genomförda, inte särskilt diskuterande eller problematiserande, men mycket användbara: de bildar en räckta ingångar till dramaten.

Vi kan ta Törnqvists analys av *Fordringsägare* som exempel. Redan titeln är då ett exempel på bildspråk, och Törnqvist utgår från en bestämning av dess innebörd inte som ekonomisk, utan som etisk: pjäsens två män ställer moraliska fordringar på den kvinna de båda varit eller är gifta med. Kopplingen mellan ekonomisk och etisk fordran ligger i exempelvis ordet ”skuld”: Tekla har, skriver Törnqvist, ” varit benägen att helt glömma bort sin tacksamhetsskuld”, hon har velat ”minska skuld känslan” när den ändå trängt sig på (57). Med andra ord är psykologi en central aspekt av Törnqvists analys. Men den psykologiska skulden ges av Strindberg också en metafysisk innebörd, vilket sker genom bildspråkets referenser till kristna föreställningar. Genom dessa görs den kvinnliga huvudrollen till en ”representant för sitt kön” (60). Men Törnqvist ser också att bildspråkets krets utvidgas, Tekla liknas framför allt vid ett djur (62f.) och görs till en vampyr: hon suger blod och liv ur sina manliga offer. Och ytterligare: Strindberg låter likna henne vid en ”fonograf”, och för därtill in ett anatomiskt och medicinskt bildspråk kring den uppskurna och blottlagda kroppen (66) och, som så ofta hos Strindberg, bildar teatern själv en del av bildspråket: männen spelar roller, med följderna att medvetet och omedvetet, rationellt och emotionellt blandas (67, 69).

Det är en spännande läsning som Törnqvist gör. Men den är inte oproblematiserad även om Törnqvist, med sin rättframhet, påstående stil skriver den som vore den det. Och de pro-

blem jag ser hänger ihop med den grundtes som Törnqvists analys hela tiden tycks vilja illustrera, nämligen att bildspråket är ”Strindbergs viktigaste och mest karakteristiska stilmedel.” Bestämningen är kvantitativ: ”Ingen svensk författare har så ofta och så spontant [...] använt sig av bildliga uttrycksätt.” (9) Man kan ifrågasätta påståendena på olika sätt: Ingen och ofta? Eller: är Strindberg en enda och samma författare? Bygger inte dramatikens kraft på andra egenskaper än prosans eller lyrikens? Vilken roll spelar dialogen här? – I *Fordringsägare*, liksom i många andra dramer, är bildspråket inte enbart sammanhängande, utan det glider iväg, Strindberg gör det allt mer komplext – och vad är det då som håller ihop pjäsen om inte dialogen?

Törnqvist har valt att betona bilden, men som den erfarne drama- och Strindbergsforskare han är så är han naturligtvis medveten om dialogens roll som motor också i *Fordringsägare*. Dialogen genererar bildspråk, och det finns en självklar förbindelse mellan de två manliga rollerna som konstnärer och det bildspråk de använder. I dialogen definierar kontrahenterna varandra, fixerar identiteter som sedan görs till platsen för strindbergska maktkamper. *Fordringsägare* är helt enkelt en scenisk gestaltning av hur subjekt skapas och kontrolleras, hur levande varelser underordnas tvång, hur subjekt förutsätter avsubjektivering – och bildspråket blir ett fångstnät som kastas ut för att binda den andra. Ann-Sofie Lönngren visar i sin avhandling *Att röra en värld. En queerteoretisk analys av erotiska trianglar i sex verk av August Strindberg* (2007) hur den yttersta fordringsägaren här kan förstås som den ”heteronormativa ordning som möjliggör och premierar vissa former av driftsutlevelser och könspositioneringar, medan den omöjliggör andra” (108). Genom de två manliga rollerna talar sålunda en diskursiv ordning, och makten konkretiseras i både deras sätt att tala om och till Tekla, men då också till varandra: hon blir spelplatsen där ett homosocialt begär förhandlas.

Törnqvist frilägger tålmodigt bildspråket i drama efter drama. Om man till hans läsningar fogar mer av dialogen som maktkamp, och bildspråket som en apparat för reproduktionen av makt, blir Törnqvists perspektiv än mer fruktbart. Men jag hade gärna velat se vad som hade hänt om Törnqvist mer aktivt konfronterat samtida forskning, som exempelvis Lönngren eller, om möjligt (med tanke på tidsspannet), Erik van Oijens avhandling *The Mold of Writing: Style and Structure in Strindberg's Chamber Plays*, 2010. Genom sin additiva uppläggning, drama efter drama, blir Törnqvists studie i sin helhet kanske inte lika inspirerande som Kärnells. Men i sin handfasthet och konsekvens är *Strindbergs dramatiska bildspråk* mycket användbar, delarna är inspirerande och väl lämpade att sätta i händerna på studenter – särskilt om man adderar en gnutta sälta till läsningarna.

Ulf Olsson

Anna Westerståhl Stenport  
*Locating Strindberg's Prose: Modernism, Transnationalism, and Setting*  
Toronto: University of Toronto Press, 2010, 216 s.

Att Strindbergs håg inte stod till svensk nationalism eller att han inte ens helt igenom favoriserade svenskan i sina litterära verk, är ett exempel på hur det internationella eller om man så vill det transnationella, omhuldades av honom. Han var dessutom motståndare till en nationalism som slår sig själv för bröstet. Det sinnelaget kom inte minst till uttryck under Strindbergfejden då han tog avstånd från Sven Hedins och Heidenstams ivrande för svensk nationell samling under tider av gryende rysskräck i början på förra seklet. Han gjorde också ett parodiskt nummer av Heidenstams veka och nostalgiska barndomsminnen och inte minst av den bräckliga syntaxen i den kända formuleringen ”stenar, där barn jag lekt”. Och man kan ju försöka förklara sådana uttryck för bristande fosterlandskärlek med att han under perioder tvingades i landsflykt och säkert ofta kände sig som en misshaglig person när han befann sig på hemmamark.

I studien *Locating Strindberg's Prose. Modernism, Transnationalism, and Setting*, har Anna Westerståhl Stenport undersökt fem av Strindbergs prosaverk präglade av författarens förbindelser med andra europeiska länder än hemlandet. Utifrån undersökningens transnationella perspektiv betonas till exempel att en parisisk miljö med en svensk protagonist beskriven på franska varken blir riktigt svensk eller riktigt fransk. Strindbergs ambivalenta hållning till sitt hemland kan således sättas i relation till en sorts språklig hemlöshet även i vissa av hans romaner. Men det är naturligt nog inte studiens huvudsyfte att uppräta sådana orsaksförklaringar.

Utifrån ett transnationellt perspektiv förstår man lätt varför de tre första verken – *Le plaidoyer d'un fou*, *Bland franska bönder* och *Inferno* – är medtagna. Dessa utgör texter av

Strindberg skrivna antingen på franska om svenska personer och företeelser eller texter skrivna på svenska om franska omständigheter och förhållanden. I *Klostret*, nästa verk som undersöks, skrivet på svenska om den internationellt betonade konstnärskolonin i Berlin, framstår det transnationella perspektivet inte lika självklart och beträffande den sista texten, Strindbergs *Taklagsöl*, som utspelar sig i en lägenhet i Stockholm, blir det svårare att få detta perspektiv att fungera. Westerståhl Stenport markerar också detta genom att moderera slutsatserna. ”I någon mån” (s. 180) kan man även se det transnationella perspektivet genom att framhålla hur Strindberg anknyter till tidens berättelser om kolonialismen som handlar om erövringar i främmande länder. Strindberg jämförs med författaren Joseph Conrad som var född i Polen, hade franska som andra språk, men blev en engelskspråkig författare. Berättelsen om Kongo i *Taklagsöl* jämförs likaledes med Conrads *Mörkrets hjärta*.

Lite synd är det alltså att studiens allra mest tydliga transnationella utgångspunkt – verk skrivna på ett annat språk än författarens modersmål – inte är lika tydlig genom hela boken. Att det behövs ett transnationellt perspektiv på sådana texter görs nämligen klart. Strindbergs *Le plaidoyer d'un fou* (*En dâres försvarstal*), har ju knappat kommit att ingå i den franska nationallitteraturen och det vore kanske konstigt om en bok ursprungligen skriven på franska skulle ingå i den svenska. Det visar att det finns ett problem med att studera litteratur utifrån ett enbart nationellt perspektiv. Och i det sammanhanget blir termen transnationell, istället för internationell, välmotiverad – eftersom det transnationella innebär att det sker en sammansmältning mellan nationaliteterna eller kulturerna.

Några tydliga exempel på det här ges. När Strindberg i *Le plaidoyer d'un fou*, skriven på franska för en fransk publik, berättar om torghandel i Stockholm, beskrivs frukter och grönsaker som säkert är kända för en fransk

publik, men som knappast en stockholmare på den tiden hade sett i några inhemska torgstånd. Strindberg har således anpassat skildringen av svenska förhållanden till den franska publiken. En annan iakttagelse som har med den transnationellt betonade framställningen i Strindbergverken att göra är att skildringen av Paris på franska i *Inferno* i stort sett saknar gatunamn eller platsbeskrivningar som man känner igen i Paris. Så undersökningen av det transnationella visar att texterna verkligen är präglade av en blandform mellan olika kulturer och språk. Den ger också intressanta inblickar i hur Strindberg skriver som man antagligen inte fått syn på annars.

Däremot frågar jag mig varför det är viktigt att för varje undersökt text landa i slutsatsen att den transnationella vinklingen av verket gör dess modernistiska drag synliga. Att de transnationella omständigheterna i dessa Strindbergtexter innebär att miljöerna beskrivs på ett uppblandat sätt är verkligen intressant. Men huruvida detta transnationella förhållningssätt sedan är ett modernistiskt drag framstår inte som en lika angelägen fråga. Westerståhl Stenports strävan att synliggöra kopplingen till den europeiska modernismen, gör också framställningen i kapitlens slutsatser något tungrodd.

Greppet att inrikta studien på en beskrivning av hur platserna i litteraturen beskrivs, är däremot fräscht och spännande. Och detta ger förstås också nya perspektiv på själva berättelserna, såsom hur dessa präglas av att de olika kulturerna och språken ingår en sorts symbios. Sen kan det kanske gå lite för långt, till exempel när den geografiska motiveringen för den långa utredningen om fonografen i *Taklagsöl* blir att den ”står i rummet”. Fonografens betydelse som medium för framställningen visar visserligen också på en sorts sammansmältning av transnationell karaktär och studien av *Taklagsöl* innehåller en intressant kulturhistorisk beskrivning av tidens etnografiska intressen och om hur etnografiska utställningar

medierades på ett sätt som liknar fonografens betydelse i Strindbergberättelsen. Det krävdes dock några tankeled för att landa där.

Men boken präglas av ett engagemang att framhålla Strindberg som en författare av internationella, eller ja, transnationella, mått och att visa att hans texter kan ses som en del av en europeisk transnationell förnyelse av litteraturen. Och det är möjligen så man ska förstå vikten av att betona de modernistiska dragen. Eftersom Westerståhl Stenport skriver på engelska om dessa verk med sammanblandning av framförallt svenska och franska språk, personer och bruk, kan man påstå att hon tillför ytterligare en dimension till transnationaliteten.

*Astrid Regnell*

Roland Lysell (red.)

*Ibsens kvinnor – tolkade av scenens kvinnor*  
Lund: ellerströms, 2011, 368 s.

Svenska iscensättningar av Ibsen står alltså som spön i backen, men Nororna och Heddorna är inte längre självklara utgångspunkter för feministisk eller genusmedveten teater, och den psykologiska realism som många förknippar med den norske dramatikern är inte heller – längre – en given norm på svenska scener. Det finns med andra ord ett uppdämt behov av att diskutera Ibsens betydelse, då och nu. Svensk litteratur om Ibsen är emellertid relativt sällsynt numera. Det är därför en begivenhet i sig när en välskriven, genomarbetad, närmare 400-sidig svensk Ibsenantologi ges ut. *Ibsens kvinnor – tolkade av scenens kvinnor* är på många sätt nytänkande. Det enda som egentligen saknas är ännu mer nytänkande.

Som framgår av titeln vill *Ibsens kvinnor* fokusera dels på de kvinnoroller som Ibsen skrev och dels på utövarnas (skådespelarnas och regissörernas) inflytande på mottagandet av hans dramer. I detta syfte har redaktören Roland Lysell i antologin sammanfört några av våra främsta teatervetare (Ingeborg Nordin Hennel, Ulla-Britta Lagerroth, Jacqueline Martin) och regissörer och skådespelare (Gunnel Lindblom, Hilda Hellwig, Margaretha Garpe, Lena Endre, Åsa Melldahl). Skådespelarna Helena af Sandeberg och Julia Marko Nord får representera den yngsta generationen Ibsenuttolkare. Samtliga inblandade är som synes kvinnor, utom redaktören och förstas huvudpersonen själv.

Det är i första hand de aktiva utövarnas bidrag som ger boken dess egenart – och som gör den attraktiv för en bredare läsekrets. Som regissören Hilda Hellwig påpekar har skådespelarna en avgörande betydelse i sammanhanget eftersom deras gestaltningar skapar en bro mellan ”styckets då och dagens nu” i syfte att göra dramat begripligt för publiken. Skådespelare står också genomgående i fokus,

men de sentida utövarna får minst utrymme. Deras intervjusvar täcker endast cirka 80 av 330 sidor. Merparten av boken upptas av teatervetenskapliga texter om skådespelare. Denna skevhet visar bland annat att den levande teatern ofta, för att upphöjas till forskningsobjekt, måste ta omvägen över historien, glömskan – och återupptäckten.

I de teaterhistoriska avsnitt som dominerar boken uppmärksammas några internationella impulsgivare och en handfull av våra främsta aktriser, bland annat Elise Hwasser (1831–1894), som spelade en avgörande roll för Ibsens svenska genombrott. Ingeborg Nordin Hennel studerar i sitt inledande kapitel Hwassers långvariga relation till Ibsen, hans betydelse för henne, hennes för honom. Texten för en fin dialog, inte bara med det förflutna utan även med forskningssamtidens, i ett nyanserat försök att ringa in Hwassers scenrealism och betydelse: vilken utveckling påskyndade hon, vilken försenade hon?

Hwasser kom att bli den självklara jämförelsepunkten bland den tidens skådespelare och kritiker. Hon är därför en naturlig utgångspunkt i Ulla-Britta Lagerroths kapitel om Hedvig Winter-Hjelm (1838–1907) och Julia Håkansson (1853–1940), som i enskilda roller och i "naturlighet" ansågs överträffa Hwasser. Lagerroth använder både privata korrespondenser och recensionsmaterial för att bringa reda i den tidens sympatier och antipatier i förhållande till denna trio.

Tillsammans lyckas Nordin Hennel och Lagerroth, med sina tålmodiga forskarinsatser, påminna oss om att ny dramatik kan locka fram nya sidor hos etablerade skådespelare och att dessa skådespelare kan bidra till att etablera ny dramatik. Av allt att döma var det nödvändigt för Ibsen att liera sig med de mest uppdaterade scenuttrycken för att sälja sin dramatik till samtiden. Ibsen bröt ny mark åt kvinnor som förtryckt kollektiv men behövde också kvinnliga skådespelare för att göra sina kvinnoroller trovärdiga och verklighetsförankrade.

Genom att ställa olika skådespelare mot varandra i samma roller får man som läsare en klarare bild av inarbetade konventioner och konventionsbrott. Det blir emellertid svårare att hålla enskilda skådespelares betydelse i minnet när varje nytt kapitel etablerar en pionjärinsats och ifrågasätter en annan, nämligen den närmast föregående.

Nordin Hennels kapitel om Anna Lisa Hwasser-Engelbrecht (1861–1918) är annorlunda eftersom denna skådespelerska inte hörde till de självklart firade och på många sätt hamnade i skuggan av sin mor. Kapitlet säger lika mycket om kvinnor under Ibsens tid som om Ibsens kvinnor, och det är nog så intressant.

Boken värderar genomgående samklang mer än dissonans, och de utövare som agerat *mot* Ibsens dramer kommer först till tals i bokens senare hälft, samtidigt som vi börjar skymta slutet på "den litterära teaterns epok". Hilda Hellwig formulerar sig skarpt både när hon tänker enkelt och när hon tänker svårt. Hennes *Kejser och Galiler* på Den Nationale Scene i Bergen 2000 och Åsa Melldahls iscensättning av *Ett dockhem* på Uppsala Stadsteater 2007 hör till de iscensättningar som jag verkligen grämer mig över att jag inte sett.

Jag skulle önska mig att de fri- och nytänkande utövarna fått mer utrymme i antologin och att spridningen varit större, så att man fått en klarare bild av hur synen på Ibsen i Sverige förändrats över tid. Boken hade också kunnat gå längre i teoretisk vidsynthet. Det har hänt så oändligt mycket på området, bland annat när det gäller motläsningar av kvinnan som "male-made fiction" och frågan vad dessa roller egentligen *gör* med kvinnor, på scenen och i publiken.

Text- och mansperspektiven är också mer närvarande i boken än vad titeln vill ge sken av. Kvinnliga skådespelare uppmärksammas i första hand för att de uppenbarar kvaliteter som anses inskrivna i texten. Och som så ofta måste kvinnlig storhet bekräftas av män – av Ibsen själv eller av kritikerna som överlag är

män – för att godkännas. Tanken att verket och dramatikern är viktigast och att en man måste förlösa en kvinnas kvaliteter återkommer i de kapitel som lyfter fram Ingmar Bergmans betydelse som Ibsenuttolkare: Lagerroths kapitel om *Hedda Gabler* med Gertrud Fridh i huvudrollen, Jacqueline Martins text om *Ett dockhem* med Pernilla August som Nora, samt intervjun med Gunnel Lindblom.

På vissa sätt visar *Ibsens kvinnor* att svensk Ibsenforskning i ett teoretiskt perspektiv trampar vatten. Tyngdpunkten ligger på Ibsen *då* snarare än Ibsen *nu*, men antologin liknar inte många andra böcker om Ibsen – även om titeln redan använts på engelska – och den har en spännande disposition och inriktning. Som helhet är det en mycket välkommen antologi som samlar svåråtkomligt arkivmaterial och alldeles nytt material, och som – tillsammans med antologin *Ibsen in the Theatre* (2009) som Roland Lysell redigerade tillsammans med Sven Åke Heed – öppnar för en högre värdering av de betydelsefulla utgången från teaterscenen.

Rikard Loman

Thomas Götselius

*Själens medium. Skrift och subjekt i Nordeuropa omkring 1500* (Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet, 48)

Göteborg: Glänta, 2010, 469 s. (diss. Stockholm, 2010)

*Själens medium* heter Thomas Götselius' avhandling, och jag antar att redan titeln ska signalera ett sidoställande av två saker som vanligtvis inte tänks höra samman. På sätt och vis utgör detta sidoställande avhandlingens princip, där läsningen och dess koppling till subjektiviteten genomgående sätts i samband med sina mindre tilltalande förutsättningar. Till dessa hör en historia av våld och disciplinering, men också något som i all sin prosaiska karaktär kanske tycks ännu svårare att ta in: mediets materialitet. Undertiteln, *Skrift och subjekt i Nordeuropa omkring 1500*, anger mer precist denna historias lokalisering. Det handlar, med författarens ord, om "det svindlande ögonblick då den tryckta boken var ny".

Undersökningen vill utifrån ett mediehistoriskt perspektiv visa på förutsättningarna för litteratur och läsning så som vi uppfattar dem idag, även om, som Götselius antyder, dagens mediala förändringar indikerar ett slut på denna historia. Studiens mål är följaktligen inte tolkningen av något enskilt verk utan att beskriva ett "diskursivt nätverk" av författare, disciplineringstekniker och teknologiska förutsättningar. Framställningen behandlar med samma noggrannhet de renässansens klassiker som överlevt och blivit "litteratur", som de obkyrda broschyrer som utgjorde en lika central del av nätverket. Detta föregår naturligtvis avgränsningen av ett särskilt fält som "litteratur", men utgör nödvändiga inslag i dess förhistoria. I fokus står på olika sätt relationen mellan det nya mediet och subjektet, den "bindning mellan jaget och boken" som vårt umgänge med litteraturen förutsätter.

Avhandlingens förstakapitel består i en analys av Dürers träsnitt över Hieronymus i

studiekammaren, vilket fungerar som en o-vertyr och introducerar de aspekter som sedan ges en behandling i de fyra följande kapitlen. Det andra kapitlet behandlar humanisternas pedagogiska reform, där man i motsats till medeltidslingvistikens fokus på grammatik ville anpassa elevernas tal efter historiska konventioner och modeller, främst latinska men så småningom även folkspråkliga. Denna anpassning till det korrekta uttalet genom en kroppslig disciplinering av röstorganen är korrelerat till den förändring som står i centrum för bokens tredje och mest centrala kapitel: övergången från medeltidens öppna bok till den en gång för alla fastlagda urskriften. Medan den medeltida läsaren mottog bibeln med textens receptionshistoria fullt synlig i marginalernas kommentarer, innebar reformationen en text utan förvanskande mellanled. Detta synsätt vore otänkbart utan tryckpressens uppfinnande, där fixeringen av en förlaga fastslår en identitet skild från den "familjelikhet" som existerar mellan medeltida manuskript. Men denna kanal visar sig inte så säker som reformatörerna trodde, utan är i stort behov av vad mediehistorikern kallar "återkopplingar", vilka beskrivs i bokens fjärde kapitel. "Skriften alena" är i praktiken ett omöjligt ideal: snarare krävs något som i hög grad liknar den medeltida praktiken för att se till att skriften talar på det sätt den är avsedd. Skillnaden är här att kommentarernas funktion i förhållande till urtexten har förändrats: de hålls nu typografiskt åtskilda och uppfattas inte som en och samma text. Reformatörerna vill hålla fast vid idén om en urskrift men också se till att denna inte feltolkas. Här berör Göttselius någonting som är grundläggande för synen på litteratur och ämnet litteraturvetenskap idag: relationen mellan fastslagen primärtext och sekundär kommentar (kritik). En annan central aspekt är den lösning som till slut framstår som ett alternativ till kommentarernas oändliga regress: instiftandet av en författarfunktion, där Kristus (snarare än den Helige ande) framstår som

nya testamentets upphovsman. På ett liknande sätt beskrivs förutsättningarna för den hermeneutiska grundsyn vi tenderar att ta för given, där läsning innebär någonting väsensskilt från ett blott mekaniskt avkodande av bokstäver. Pendlandet mellan icke-förståelsens melankoli och uppenbarelsens glädje hos Martin Luther gör honom oväntat samtida med en nutida litteraturstudent. Slutligen behandlas i det femte kapitlet alfabetiseringkampanjernas nytta för staten och subjektivering (i den dubbla meningen) av medborgarna.

Om jag här dröjt vid de punkter där Göttselius' synpunkter tycks omedelbart relevanta för hur vi ser på litteraturen idag, bör detta inte skymma det faktum att författaren har takt nog att lämna de fantasifulle analogierna åt läsaren. Hans funktion är främst historikers, och den fyller han med bravur. Stoffet är ofantligt och behandlas genomgående på ett reflekterat sätt med uppmärksamhet på detaljer.

De teoretiska utgångspunkterna redogörs för i inledningen och tillåts sedan sällan störa framställningen, genom att hänvisningarna till stor del förpassas till fotnoterna. Referenserna till de teoretiska auktoriteterna finns där, men i allmänhet har de karaktär av en metaspråklig summering av eller tillägg till en analys som redan står på egna ben. Det leder till en hel del bläddrande mellan brödtexen och notapparat, men visar sig i längden vara en elegant lösning. Den historiska framställningen tillåts på detta sätt vara övertygande i sig och kan flyta fram på ett i allmänhet levandegjort och behagligt sätt.

Det mediehistoriska synsättet bygger på den nyligen bortgångne Friedrich Kittlers teorier, som Göttselius tidigare introducerat i en urvalsvolym. Det historiefilosofiska ramverket utgörs av Michel Foucaults genealogi, och då denna inspiration kan tyckas självklar idag måste Göttselius' konsekvens framhåvas. Det finns ingenting eklektiskt eller till intet förpliktigande över genomförandet. Om detta



sett till avhandlingens helhet är någonting berömvärdt, gör det också metoden sårbar för kritik. Några av de punkter där man kan ställa sig tveksam till författarens slutsatser tycks mig vara resultat av just denna konsekvens. Den genealogiska metodens förtjänster visar sig då den lyckas ge en fylligare bild än en mer triumfatorisk historieskrivning, men den kan också leda till att viktiga distinktioner löses upp. Denna invändning mot Foucaults metod torde vara välbekant vid det här laget men väcks åtminstone på några punkter.

Framställningen av humanisternas kritik av de medeltida skolornas fysiska misshandel som helt enkelt en ersättning av en sorts disciplinering med en annan och ett strategiskt drag i kampen om makten över de ungas utbildning, är ett exempel. Liknande invändningar kunde resas mot det som helhet jämförelsevis svaga femte kapitlet, där individualiseringens nytta för den framväxande staten ges en bitvis svepande behandling. Ändå innehåller även det kapitlet den rikedom på originella iakttagelser, uppmärksammande av detaljer och behärskande av materialet som läsaren vid det laget närmast blivit bortskämd med. Det är rentav frågan om inte denna formidabla kännedom om ett språkligt och historiskt avläggset material gör avhandlingen än mer unik än dess teoretiska inriktning.

I en tid när svensk litteraturvetenskap ofta anklagas för att syssla enbart med modern svenskspråkig litteratur är det inspirerande att ta del av ett arbete inriktat på ett material som det här. Bara förberedelserna för att tampas med denna epok och dess texter måste ha inneburit ett oerhört arbete, och att ha smält dem på det sätt Götselius visar prov på måste ha tagit tid. Avhandlingen rör sig mellan olika forskningstraditioner som vanligtvis hålls åtskilda, och såväl kunskaper i renässansens litteraturhistoria, teologi, medieteknologi, pedagogikens historia som förmåga att ta del av texter på åtskilliga klassiska och (tidig-)moderna språk har krävts för att genomföra

detta arbete. Ambitionerna har varit omåttliga men tydligen inte alls orealistiska. Det är också det kvardröjande intrycket av studien som helhet: att detta är en avhandling som har tycke av monument. Huruvida det också är en gravskrift över den konstellation av bokstäver och subjektivitet som Götselius beskrivit, får framtiden utvisa.

*Alfred Sjödin*

Petra Broomans (red.)  
*From Darwin to Weil: Women as Transmitters of Ideas* (Studies on Cultural Transfer & Transmission, 1)  
Groningen: Barkhuis, 2009, VIII + 185 s.

Litteratur, idéer och kultur färdas mellan olika länder och språkområden, men inte utan sina förmedlare – översättare och introduktörer spelar en väsentlig roll för vad som får chansen att byta språk och påverka utanför sitt eget hemland. Dessa glöms dock lätt bort när litteraturens eller idéernas historia ska skrivas. I antologin *From Darwin to Weil. Women as Transmitters of Ideas* samlar redaktören Petra Broomans några fallstudier över kulturella förmedlare. Här står inte bara förmedlaren utan specifikt *den kvinnliga förmedlaren* i centrum, vilket öppnar upp för intressanta frågor om kulturaktörer som sällan får stå i centrum eller ens alltid brukar namnges.

Förutom genusaspekten är också det lilla språkområdet väsentligt här. De områden som diskuteras i bidragen är de skandinaviska länderna och de holländsktalande regionerna, och analyserna berör både förmedlingen mellan dessa två ”periferier”, som exempelvis holländska översättningar av skandinaviska författare, och mellan dessa mindre språkområden och större språk.

Janke Klok diskuterar den norska författaren Camilla Colett och hur hennes roll som kulturell förmedlare i stor utsträckning har förbisetts till förmån för en nationell roll i den norska litteraturhistorien. Klok lyfter fram Coletts utbildningsgång och resor som viktiga för hennes utveckling till en europeisk intellektuell, och betonar de moderna dragen i Coletts författarskap: bland annat hennes val att låta författaren själv framträda tydligt i de resebrev hon skrev. I brev från Berlin 1863 beskriver Colett till exempel hur kvinnor kunde vara ute på gatorna ensamma utan att genast bli tilltalade av påflugna personer. Det säger något om hur de norska städerna såg ut vid denna tid, påpekar Klok.

Fyra författare – Liselotte Vandenbussche, Griet Vandermassen, Marysa Demoor och Johan Braeckman – skriver om den belgiska författarinnan Virginie Loveling och hennes roll som förmedlare. Hon agerade som förmedlare när hon översatte, men också när hon arbetade som författare, då hon gestaltade darwinistiska tankar och ärftlighetsresonemang i sina litterära verk. Som flitig översättare från flera språk och som kritiker och debattör spelade Loveling en framträdande roll i det flamländska litterära livet. Samtidigt valde hon ofta att framträda anonymt och förringade också i brev sin egen insats med tal om sin ”kvinnliga” inkompetens. Det är en intressant livsberättelse som kapitlet ger en introduktion till. När författarna övergår till att diskutera Lovelings litterära verk och jämför dem med Darwins teorier framstår dock vinkeln som alltför begränsad. Jämförelser görs direkt med Darwins skrifter, men mycket litet görs av de slående likheter som finns med andra författare vid samma tid, exempelvis i England. Frågan är om det alls är Darwin som är den mest intressanta jämförelsepunkten. Snarare borde man, tror jag, sätta författarskapet i relation till den kulturella tolkning av människans utveckling och degeneration som växer fram i Darwins kölvatten (författarna påpekar till och med själva att det är oklart om Loveling läste Darwin). Jämförelsen med Darwin gör att Loveling framstår som alternativ och originell när hon gestaltar svaga eller känslösa män respektive rationella kvinnor. Detta är dock inte särskilt ovanligt i den litterära samtiden, och även om författarna lyckas väcka mitt intresse för Loveling övertygar de mig inte om hennes originalitet.

Ebba Witt-Brattström skriver om Laura Marholm och ger en komplex och mångfasetterad bild av hennes verksamhet och tankar, där både hennes starkt könsessentialistiska åsikter och bevis på mer nyanserade synsätt lyfts fram. Hon sätter in Marholm i en trojka av särartsfeminister, tillsammans med Ellen

Key och Lou Andreas-Salomé, och diskuterar såväl samarbetet med maken Ola Hansson som hur Marholm med sin kritik hjälper Strindberg till litterärt kändisskap. Också Marholms besatthet av att kontrastera sig själv gentemot Victoria Benedictsson diskuteras, och Witt-Brattström visar hur historien om kulturell förmedling oundvikligen är de individuella aktörernas historia.

Detsamma visar Ester Jiresch i sitt bidrag om Margaretha Meyboom, holländsk översättare av flera skandinaviska författare, bland annat Lagerlöf och Bjørnson. Meyboom visar sig vara inte bara en förmedlare av skandinavisk kultur, utan också en skapare av feministiska kollektivboenden och alternativ till den konservativa kärnfamiljen. Jiresch ser detta som en kulturell förmedling på många plan, där Meyboom spred "the knowledge of Scandinavian literature, life style and ideas about society".

Antologin avslutas med en artikel om den belgiska konservativa och katolska publicisten Marie Elisabeth Belpaire, som i sin verksamhet på tidningen *Dietsche Warande en Belfort* hade ett ovanligt stort inflytande för att vara kvinna, och en artikel om Simone Weils svenska introduktör Margit Abenius.

Det som framför allt växer fram som intressant är personerna och deras positioner i olika kulturella fält. Att alla artiklar redogör för sina huvudpersoners biografi framstår därmed som högst relevant, och jag hade gärna sett ännu fler biografiska detaljer. Samtidigt som personerna framställs som spännande och dynamiska får man dock inte alltid möjlighet att på allvar förhålla sig till deras tankar, ideologier och idéer. Här är kapitlet om Marholm och Meyboom undantag, där det ges tillräcklig tyngd också vad gäller idéinnehåll och komplexitet.

Antologin publiceras på engelska och riktar sig därmed till en publik av både engelsktalande forskare, skandinavister och holländska och belgiska forskare. Petra Broomans argumenterar i sin sammanhållande inledning för

att diskussionen är principiellt intressant även för andra språkområden, vilket man måste hålla med om. Jag hade dock önskat mig mer genomförda diskussioner om dels varför det enskilda nedslaget har betydelse för sitt språkområde, dels hur dessa förmedlare är väsentliga också utanför sitt eget sammanhang. Eftersom artiklarna är förhållandevis korta fanns det kanske inte plats för det, men det är likväl en fråga som pockar på uppmärksamhet under läsningen.

"A transnational and comparative history of the role of women cultural transmitters has not yet been written", skriver Broomans i sin inledning. Frågan är om det ens är möjligt att skriva en sådan, där så många individer och deras positioner i ett stort antal kulturella fält över tid är inbegripna. Broomans visar i alla fall med sin antologi att det är möjligt att börja, och att ämnet därtill är intressant.

*Katarina Bernhardsson*

Alexandra Borg

*En vildmark av sten. Stockholm i litteraturen 1897–1916*

Stockholm: Stockholms förlag, 2011, 372 s. (diss. Uppsala, 2011)

När Stockholm expanderar vid sekelskiftet 1900 går det i rasande fart. Befolkningsmängden fördubblas på tre decennier (från 1880 till 1910), stadsrummet byggs om, det rivs och byggs, gator och områden får nya mer stadsdämsiga namn som Östermalm istället för Ladugårdslandet. Stockholm håller på att bli en storstad av europeiskt snitt med promenadstråk, caféliv, spårvagnar, en utbredd telegraf, en växande bok- och tidningsmarknad; allt som hör moderniteten till. Staden sjuder av aktivitet och ett myller av människor från skilda samhällsklasser möts i de nya gatuummen. Stockholm befinner i en brytningstid eller med Oscar Levertins formulering ”i mål-brottet.” (s. 72). Reportaget, där uttrycket lanserades, publicerades i *Svenska Dagbladet* 1897, vilket är det år som bildar startpunkten för Alexandra Borgs avhandling *En vildmark av sten. Stockholm i litteraturen 1897–1916*, framlagd vid Uppsala universitet 2011.

Borg driver en övertygande tes som går ut på att när Stockholm omvandlas till en storstad förändras och tvingas det också fram nya litterära uttryck. En ny sorts urban estetik uppstår, ett slags gatumodernism och en stortstadslitteratur. I den är stadsvandringar ett slående motiv, men också för att tala med Certeau ”en metod för kunskaphämtning” (s. 14). Både berättarna och de litterära gestalterna går och går. I Elin Wägners *Norr tullsligan* (1908) är exempelvis Elisabeth och Baby ute och vandrar på Stockholms gator:

Baby och jag är ute och går på kvällen. Egentligen ville Baby alls icke gå med mig, men notarien har nattvakt. Den historiska novemberdimman ligger i dag som i går över staden. Det är inte den där täta, sega, ogenomträngliga, som gör vandringen på gatorna till ett äventyr

med ständiga överraskningar, det är en äldre, slapp, gråtmild dimma, i vilken jag åtminstone inte vinner mina segrar. (*Elin Wägners valda skrifter*, Bonniers 1955, s. 55.)

I en annan passage beskriver Elisabeth hur hon blir antastad sex gånger mellan Fredsgatan och Kungsgatan, den sista gången är det chefen som dyker upp. I storstadskildringar är ett vanligt motiv just gatan, som fungerar som en metonymi för staden. Gatan är en plats för oväntade möten, för chock, för begränsningar och för nya möjligheter. Gatan är också en aktör. Borg argumenterar och visar på ett övertygande vis att narrativa stadsrepresentationer influerar de litterära uttrycken. De moderna stockholmskildringarna ”skriver fram ett modernt stortstadsrum” (s. 15) där en urban erfarenhet gestaltas och beskrivs. Därmed har stockholmskildringarna också en medskapande funktion. Syftet är att undersöka ”spåren av urbaniserings- och moderniseringssituationen i den samtida svenska litteraturen” och vidare att analysera: ”Vilka attityder kommer till uttryck, och framför allt, hur förmedlas de?” (s. 14). Avhandlingens ambition att skildra växelspelet mellan ”ordstaden” och den byggda staden är lyckad: Å ena sidan analyseras det representerade rummet (i fiktionen) i förhållande till det materiella rummet (Stockholm), å andra sidan analyseras hur det verkliga Stockholm bidrar till att skapa de litterära uttrycksformerna, det vill säga det textuella rummet.

Boken innehåller tio kapitel och ett avsnitt kallat ”Mellanrum: Gatumodernism – exemplet ’Stockholm dygnet runt’, där ett större reportage från *Dagens Nyheter* (1905) med bidrag av 24 kända författare analyseras. Avhandlingens första del består av fem kapitel, där de två första tar upp syfte, teori, metod, tidigare forskning och utreder staden som analysobjekt. Kapitel 3 ger en god historisk översikt av hur Stockholm omvandlas till en storstad i slutet av 1800-talet och hur dess stortstadsidentitet tar form. De svartvita fotografierna från Stockholms stadsmuseum är vackra och

väl valda. I kapitel 4, "Staden och promenaden", diskuteras så gatan som stadslitterärt topos i ett brett litterärt material. Viktiga klassaspekter tas upp som att för överklassen (i Söderberg, Bergman och Brantings romaner) är gatan en plats att visa upp sig på, där man träffar vänner och bekanta. Till skillnad från medelklassens gata, som är en transportkälla till och från arbetet och underklassens gator, där gatan kan fungera som en förlängning av hemmet eller som för uteliggaren är hemmet. Kapitel 5 fokuserar på ytterligare svensk stadslitteratur av mer populärlitterär stil. Så är exempelvis Tekla Winge och Algot Sandbergs berättelser "frapperande lika våra dagars *chick lit*" (s. 147).

I avhandlingens andra del (kapitel 6–10) gör Borg skarpsinniga närläsningar av Sigfrid Siwertz, Henning Bergers, Maria Sandels och Martin Kocks romaner och kortprosa. Analysen rör frågor kring hur stadens platser som gatan skildras. Centralt blir vilka motiv, metaforer, kompositionsmönster, litterära grepp som används för att skapa dessa representationer. Hur ser stilen ut, vilka narrativa strukturer byggs upp och hur ser typografin ut? Ett gott exempel är Borgs analys av Bergers novell "Ny romantik" där mannen som befinner sig i en ny stor stad vandrar bort från centrum och möter massan i periferin. Då mannen saktar ner sitt tempo för att kunna iakttä sin omgivning mer noga, blir den spatials stilen annorlunda: meningarna blir längre, det förekommer digressioner och ett slags *stream of consciousness* äger rum. En stadsvandring kan alltså skönjas såväl på den tematiska nivån som på den narrativa. Också här finns, liksom i andra kapitel, omslagsillustrationer till förstahandsupplagan av flera romaner, vilket tillsammans med den fina layouten gör detta till en synnerligen påkostad och vacker avhandling.

Som redan antytts bygger denna avhandling på ett brett och omfångsrikt källmaterial. Här analyseras borgerlig flanörlitteratur, arbetarlitteratur, populärlitteratur av manliga och

kvinnliga författare, i genrer som kortprosa, romaner och några reportage. Dispositionen är genomtänkt och Borg har en god förmåga att teckna såväl de breda linjerna som att ge detaljerade närläsningar av ett stort antal litterära verk. I fokus står fyra författare, men varför just dessa kan man undra? Urvalet kunde ha motiverats tydligare liksom avgränsningen i tid. Studien är väl förankrad i en mängd teoretisk forskning; viktiga är Moretti, Benjamin, Joseph Frank, Lefebvre, de Certeau, Bachtin och Bowly, men här finns också hänvisningar till en rad andra samt till tidigare sociologer. I ett klagörande inledande resonemang om representativitet och synen på realistisk urban prosa finns också diskussioner som liksom en del av den tidigare forskningen lagts i de väldigt små noterna. Jag förstår viljan att inte tynga texten för mycket, men det blir otympligt att bläddra fram och tillbaka. Vidare är genomgången av tidigare forskning och Borgs beskrivning av sitt arbete som "ett pionjärarbete" (s. 17) materialstyrt. Det handlar om Stockholmskildringar i litteraturen. Om man istället betonar de teoretiska perspektiven efterlyser jag en starkare hänvisning till Tone Selboe som i studien *Litterære vaganter* (2003) skriver att "litteraturen forteller om byen og byen får selv skikkelse av en fortelling. Byen både erfares og opfinnes gjennom fortellingen, den blir beskrevet og innskrevet." (s. 196) Anna Stenport Westerståhls avhandling *Making Spaces* (2005) som nämns, skulle också kunna lyftas fram mer liksom en referens till Helena Forsås-Scotts *Re-Writing the Script: Gender and Community in Elin Wägner* (2009) som förenar narratologisk analys med en tematisk och kontextuell kunde ha varit på sin plats.

Intressant är analyserna av flanören, som ju kodats som manlig i svensk litteratur. I Alf Kjelléns studie *Flanören och hans värld* (1985) finns till exempel inga kvinnliga författare med. Men som Alexandra Borg övertygande visar har de manliga stadsvandrarna sällskap. I

Maria Sandels romaner traskar fabriksflickorna, hos Elin Wägner vandrar de på Stockholms gator för att bara nämna några. I närläsningen av Sandels *Virveln* visar Borg hur Magdas rasika steg hem följs åt av hennes snabba tankar i texten, framställda med uppbruten syntax och en inre monolog: "Garnboden! Kanske expediten... nej, det var visst hans frukosttid... nå, i alla fall. Jämkanke på kragen och broschen sneddade hon över gatan, knäppte kavajen, antog en likgiltig min [...]" (s. 247 ur avhandlingen). Sandels romangestalt kopplas alltså samman med gåendet och hos Sandel är det förstås inte fråga om en långsamt flanerande, som hos Siwertz, utan här finns en tydlig rörelse till och från arbetet. De kvinnliga romangestalterna intar alltså det offentliga stadsrummet och som avhandlingen visar är det inte fråga om artskillnad mellan det privata och det offentliga rummet utan snarare om en gradskillnad, som Sandel illustrerar i sina texter.

Sammanfattningsvis är *En vildmark av sten* en gedigen, välskriven och mycket intressant avhandling. Med skickliga textanalyser, med hög teoretisk medvetenhet och med god förmåga att undersöka ett brett material är studien ett viktigt bidrag och ett korrektiv till den svenska litteraturhistorieskrivningen.

*Anna Nordenstam*

Claes-Göran Holmberg & Per Erik Ljung (red.) *IASS 2010 Proceedings. Föredrag vid den 28:e studiekonferensen i International Association of Scandinavian Studies (IASS) i Lund 3–7 augusti 2010.*

Lund University Open Access, <http://nile.lub.lu.se/ojs/index.php/IASS2010/>

Studier av översättningar är ett vetenskapligt område med stark tillväxt i Skandinavien. En övertygande volym med föredrag från IASS-konferensen "Översättning – adaptation, interpretation, transformation" visar detta med all önskvärd tydlighet. Den på nätet fritt tillgängliga publikationen innehåller inte mindre än 133 bidrag om översättning och skandinaviska språk och/eller litteraturer. De flesta av bidragen är skrivna utifrån litteraturvetenskapliga och litteraturhistoriska perspektiv men det finns dessutom ett stort antal bidrag som närmar sig översättningar från lingvistiska, översättningsvetenskapliga, filmvetenskapliga, intermediala, interkulturella, semiotiska och filologiska infallsvinklar.

I volymens förord skriver Per Erik Ljung om "Mönster och möjligheter i studiet av översättning". Han inleder med att lyfta fram att översättning (i vid bemärkelse) stått på dagordningen inom en rad discipliner de senaste decennierna och att det inte bara är en fråga för lingvistik, språkfilosofin, hermeneutiken, semiotiken, sociologin och kulturteorin utan att översättning rent praktiskt genomsvyr många mänskliga aktiviteter och därför också har ideologiska och politiska dimensioner. Ljung presenterar översiktligt i tematisk ordning de 133 bidragen till publikationen under rubrikerna: *Medier, genrer, konstater, Litteraturhistoria och översättning* och *Import – export – trafik, Import, Export*, samt slutligen, *Nordisk trafik*. Trots att presentationen av bidragen möjligen är något kortfattad lyckas Ljung skapa en mycket övertygande struktur i detta omfattande material. Introduktionen fungerar bra som en introduktion, inte bara till volymen, utan fältet i stort.

I volymen kan man läsa om fabeltransformationer, norska översättningar av *Alice's Adventures in Wonderland*, sångöversättning, danskhet i filmöversättning, svenska resebrev från 1770-talets Neapel, H.C. Andersen i Polen, Nordjyllands återklang hos Per Pettersen, svensk barnlitteratur på franska, *Fröken Julie* som Pekingopera, om utgivningen av Gombrowicz, Celine, Robbe-Grillet och andra europeiska prosamodernister på det danska förlaget Arena och mycket mera. Volymen domineras av fallstudier, men de diskussioner som förs lämnar i de allra flesta fallen det partikulära, och till och med det strikt översättningsvetenskapliga, och säger därmed inte bara något om den översättningspraktik som kännetecknar just det specifika fallet i fokus, utan även något om vad fallet säger om just den genren och/eller det ögonblick i historien då de analyserade texterna översattes eller remedierades. Att i en recension nämna alla bidrag i denna rika volym och vad de tillför vår förståelse av de skandinaviska litteraturernas översättningsrörelser är omöjligt. De nedslag jag fortsättningsvis gör är tänkta att illustrera något av den fantastiska bredd den uppvisar.

Gurli A. Woods skriver om Merete Morken Andersens bearbetning av sin roman *Hav av tid* till ljudbok. Romanen handlar om en ung kvinna som begår självmord. Samtidigt som den trycktes inträffade ett liknande fall i verkligheten som fick stor uppmärksamhet i media. Woods visar att receptionen av romanen påverkades av detta och i en analys av hur texten förändrades från roman till ljudbok visar hon att de verkliga händelserna troligen också påverkade vad som utelämnades. En detaljerad beskrivning av självmordet kortades ner till en enda rad, vilket troligen inte bara berodde på att ljudmediet är mer explicit, utan på att själva receptionssituationen i Norge hade förändrats sedan romanen gick i tryck.

Kristina Sjögren analyserar utifrån ett genusperspektiv tidiga översättningar av August Strindbergs *Le Plaidoyer d'un fou*. Hon när-

mar sig särskilt två passager och visar genom att lyfta fram tillägg och strykningar att såväl den franske redaktören av Strindbergs manus och de tidiga översättarna till tyska, engelska och svenska underminerar "Strindbergs auktoritet" utifrån olika ideologiska ståndpunkter. I den första av de passager Sjögren tar upp skildras ett fysiskt kärleksmöte mellan den kvinnliga huvudpersonen Maria och hennes jungfru. Den franske redaktören och den tyske översättaren, båda män, förvandlar passagen till att bli mer sexuell explicit medan den kvinnliga engelska översättaren tonar ned det sensuella, bland annat genom att ersätta bröst med hals. I den andra passagen som Sjögren diskuterar skildras den manlige huvudpersonen Axels våldtäkt av Maria. Sjögren visar hur såväl den franske redaktören som den tidigaste tyska översättaren förändrar våldtäktsscenen till att bli ännu mer maskulint hegemonisk än i Strindbergs egen franska text. Den kvinnliga engelska översättaren förändrar i sin tur passagen i en helt annan riktning så att det utifrån den engelska texten blir omöjligt att förstå att det är fråga om en våldtäkt. En av Sjögrens slutsatser är att läsaren av den redigerade franska och av de tidiga översättningarna möter mer konventionella versioner av Axel och Maria. Detta gäller även för den tidiga engelska översättningen även om de förändringar som gjordes i den troligen bäst förklaras med att ingen benämning av sexuell aktivitet där kunde passera censuren.

Tobias Dahlkvist skriver om Vilhelm Ekelunds existentiella kamp med den svartsynte italienska diktaren och aforistikern Giacomo Leopardi. Ekelund översatte inte bara ett urval av Leopardis texter till svenska, han skrev också tre längre essäer och återkom till honom vid upprepade tillfällen i sitt eget skrivande. Dahlkvist lyfter fram Ekelunds kreativa översättningar av Leopardi och att han i dem inte bara använder sig av sin egen författarstil utan även det egna ekelundska tänkesättet.

Vibeke Pedersen skriver om *Nynnes Dagbok*

som en dansk version av *Bridget Jones's Diary*. Hon beskriver en översättningsrörelse mellan olika genrer (tidningsföljetong/bok/TV-serie/film) i vilken till exempel en mer romantisk intrig med nya manliga karaktärer tillkommer i förflyttningen från tidning till bok både för *Nynnes Dagbok* och *Bridget Jones's Diary*. Framförallt behandlar Pedersen dock den översättning som sker från den engelska chicklit genren, för vilken just *Bridget Jones's Diary* anses vara en startpunkt, till en ny dansk motsvarande genre. Pedersen framhåller att denna påverkan kan ha kommit via såväl det engelska originalet som via den danska översättningen och att skillnaderna mellan de två inte är oviktig då banden till engelska föregångare som *Pride and Prejudice* och *Wuthering Heights* tonats ner eller helt försvunnit i de danska översättningarna.

Bland de bidrag som presenterar utgångspunkterna för en pågående studie utmärker sig Els Biesemans som behandlar skandinavisk litteratur i det nederländska språkområdet (1860–1940) utifrån nya perspektiv. Biesemans lyfter fram att receptionen kring 1900 av skandinavisk litteratur i Nederländerna och Flandern är ett relativt omskrivet ämne för vilket det ännu inte skrivits någon sammanhängande historia. Hon lyfter fram att man tack vare tidigare studier vet ganska mycket om den skandinaviska receptionen men att en ny studie med ett annat angreppssätt behövs för att man ska kunna förstå denna i ett vidare perspektiv. Biesemans föreslår att arbeta prosografiskt med fokus på alla de litteraturförmedlare som författade receptionsdokument under perioden (s. 4). Hon förklarar att ett prosografiskt perspektiv innebär att fokusera på enskilda individer och de historiska fenomen de är inblandade i (utan att därför intressera sig för deras personligheter). Det prosografiska perspektivet kommer enligt Biesemans göra det möjligt att ”läsa mellan receptionens rader” och belysa ”den utveckling som receptionen av skandinavisk litteratur genomgick kring sekelskiftet 1900 [...] i ett vidare socialt perspektiv” (s. 7).

Avslutningsvis några ord om publikationens struktur: Den struktur som Ljung presenterar materialet utifrån i inledningen är, som han själv påpekar, bara en av flera möjliga. Andra tematiska rubriker eller andra principer hade varit möjliga. Den stora fördelen med en tematisk struktur är att man genom en sådan får ta del av redaktörernas sätt att betrakta stoffet och att de linjer de urskiljer som viktigast framträder. Att ett flertal bidrag trots en tematisk struktur hade kunnat placeras var som helst i volymen framstår i det sammanhanget som mindre viktigt. Tyvärr går inte den tematiska strukturen från inledningen igen i innehållsförteckningen. Där har bidragen istället ordnats alfabetiskt efter författare. Detta är en svaghet. Även om man i en elektronisk publikation kan ladda ner filerna i vilken ordning man vill så ska man inte underskatta den visuella bilden av struktur som en tematisk innehållsförteckning ger. Den hjälper helt enkelt läsaren att finna bidrag som påminner om varandra. Eftersom det rör sig om just en elektronisk publikation hade man kanske kunnat utforska de möjligheter detta medium bjuder och publicerat flera innehållsförteckningar med samma 133 bidrag ordnade efter olika principer.

De nedslag som gjorts här är bara några exempel på den rikedom som finns att hämta bland de publicerade föredragen från 2010 års IASS-konferens. Läsaren uppmanas starkt att utforska dessa och övriga bidrag på egen hand. Kanske kan läsningen fungera som startskott för ytterligare skandinaviska översättningsstudier som rör sig över traditionella medie-, språk- och disciplinränser. Trots sitt imponerande omfång visar publikationen att ämnet översättning i förhållande till skandinaviska språk och skandinavisk litteratur är långt ifrån uttömt.

Cecilia Alvstad



Anna Höglund

*Vampyrer. En kulturkritisk studie av den västerländska vampyrberättelsen från 1700-talet till 2000-talet*

Växjö: Växjö University Press, 2009, 388 s. (diss. Växjö)

Anna Höglunds avhandling fyller en viktig funktion genom att vara en av de hittills mycket få svenska doktorsavhandlingar som behandlar skräcktraditionen. Jag har dock en del invändningar som jag vill framföra. Min sammanfattande bedömning är att avhandlingen innehåller många påståenden som inte beläggs, samt driver teser där material som motsäger eller problematiserar ämnet inte riktigt tas upp. Några av Poes noveller påstås innehålla slut där en person hämnas på en annan, men jag kan inte se att dessa slut finns i Poes texter. En författare utnämns stort till kvinnlig pionjär men det har visat sig att denna författare kanske inte alls har existerat. Vampyren Eli i John Ajvide Lindqvists roman *Låt den rätte komma in* (2004) diskuteras vid ett flertal tillfällen men kallas genomgående för "vampyrflickan", vilket är synd i en genusanalytisk avhandling med tanke på att Eli i själva verket var en pojke (Elias) innan han blev vampyr och därefter möjligen könlös men knappast en flicka, om inte detta i så fall problematiseras queerteoretiskt. Om man bortser från sådant kan avhandlingen fungera som en genomgång av vampyren som idé från 1600-talet till idag, men det förutsätter alltså att man läser flera slutsatser kritiskt.

En förklaring till de ibland, som jag finner, ensidiga läsningarna kan sökas i metoden som består i att Höglund har som mål att läsa olika verk "kulturkritiskt". Hennes kulturkritiska utgångspunkter innebär, med hennes ord, att hon "betraktar [...] de politiska och ideologiska komplexen utifrån en specifik övertygelse. [...] Jag betraktar vampyrberättelsen ur ett feministiskt maktperspektiv" (s. 13). Hon citerar kulturkritikern Arthur Asa Bergers ord

om att "Kulturkritikerna kritiserar inte bara rätt ut i det blå. De har alltid anknytning till någon grupp eller disciplin: de är feminister, marxister, freudianer, jungianer, konservativa, gay och lesbiska, radikaler, anarkister, semiotiker, sociologer, antropologer, eller någon kombination därav. Kulturkritiker grundar sig således alltid på det perspektiv som kritikern [...] tror bäst förklarar saken" (s. 13). Höglund säger sig använda en misstankens hermeneutik som enligt henne är

en vetenskaplig idétradition som hävdar att även om saker och ting till synes står rätt till, behöver inte så vara fallet. I analysen av omvärlden måste man därför distansera sig, gå djupare och försöka träda bakom det omedelbart synbara. På så sätt kan man avtäcka politiska och ideologiska diskurser som gömmer sig bakom det vi tar för givet (s. 13f.).

Höglund använder flera metoder, "bland andra en litteraturhistorisk metod, en idéhistorisk metod, en genusteoretisk metod, en komparativ metod, en narratologisk metod och en tematisk metod" som alla enligt henne rymms "under ett och samma metodologiska och teoretiska paraply, ett maktperspektiv." Så för hon fram den tes hon ofta framfört också i media, nämligen att:

Vampyrberättelsen har alltid varit mest populär och uppmärksam i tider av social och kulturell oro. I alla de skiftande sammanhang där vampyrkaraktären figurerar under historiens gång pågår det ett maktspel, ett spel där vampyrkaraktären används strategiskt för att uttrycka politiska åsikter och befästa ideologiska föreställningar (s. 14).

Hon förklarar sig begagna Stephen Greenblatts begrepp "maktimprovisation", som hon menar handlar om hur personer skaffar sig makt genom att använda "sig av sin motståndares föreställningsvärld och utifrån den improvisera fram en strategi som gör det möjligt att nå det egna önskade målet" (s. 15). För

att kunna åstadkomma detta måste det man använder sig av likna något ur motståndarens kultur, men samtidigt ska resultatet skilja sig så mycket att man kan utnyttja det för egna syften. Ur dessa perspektiv läser alltså Höglund vampyrtraditionen, men ett problem är att slutsatserna genomgående presenteras som problematiska sanningar.

Avhandlingens perspektiv, som alltså är ett genusperspektiv, tillåts ibland göra våld på vad som faktiskt står i texter som behandlas. Som ett exempel på detta vill jag inledningsvis diskutera hur Höglund behandlar texter av Edgar Allan Poe, analyser som har ganska stor plats i avhandlingen, men som också kan belysa hur övriga ämnen behandlas. Höglund är inte den enda svenska genusforskaren som har läst dennes texter på ett förenklat sätt. Tidigare har Poes ord om det mest poetiska ämnet, nämligen en vacker kvinnas död, felciterats många gånger. Poe skrev, i essän "The Philosophy of Composition" (1846) om hur han utformade dikten "The Raven". I denna dikt valde han att skildra en älskande man som saknar sin döda kvinna, eftersom: "the death, then, of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world – and equally is it beyond doubt that the lips best suited for such topic are those of a bereaved lover." (alla Poecitat i denna recension är från *The Library of Americas* utgåvor av *Essays and Reviews*, 1984 och *Poetry and Tales*, 1984). Höglunds biträdande handledare Lisbeth Larsson felciterar dessa ord i inledningen till sin bok *Hennes döda kropp. Victoria Benedictssons arkiv och författarskap* (Weyler, 2008) och påstår att "Intresset för den döda och döende kvinnan var i Victoria Benedictssons och Lundegårds samtid påfallande. Edgar Allan Poe kallar henne i en ofta citerad fras för 'the most poetic object'. 1800-talets konst och litteratur är fylld av döda kvinnokroppar" (s. 9). Larsson byter alltså ordet "topic" mot "object" och hänvisar därefter dessutom i en not till *Den okände Poe: E.A. Poes estetiska skrifter i urval av Leif Furham-*

*mar* (Bokgillet, 1963) som dock i själva verket översätter Poes ord korrekt. Samma fel finns i en artikel av Maria Margareta Österholm i *Tidskrift för litteraturvetenskap* 2009:1, medan Cecilia Sjöholm i *Kristeva and the Political* (Routledge, 2005) och Kristina Fjelkestam i *Det sublimas politik* (Makadam, 2010) menar att Poe talade om kvinnokroppen och liket, "ett snyggt kvinnolik" enligt Fjelkestam (s. 53). Men Poe talade alltså inte om någon kropp eller något lik. Forskare har med andra ord bytt ut Poes ord och därefter kritiserat honom för ord de själva har tillskrivit honom.

Höglund citerar visserligen dessa Poes ord korrekt, men inte heller hon tycks vidare intresserad av att försöka gå så nära källan som möjligt utan hämtar det istället från en hemsida på internet, om än av seriöst slag, och talar generaliserande om "Poes favoritmotiv, den vackra kvinnans död" (s. 142), ett påstående som inte underbyggs. Den som vill hitta misogynia sidor hos Poe kan möjligen göra detta, se till exempel hans recensioner, men då kräver det ju att man faktiskt läser Poe. Höglunds huvudsakliga hypotes är att Poe i några av sina noveller ("Berenice", "Ligeia", "The Oval Portrait" och "Morella") skildrar starka kvinnor, som Höglund kallar vampyrkvinnor, vilka utnyttjas av den manliga huvudpersonen, eller "patriarkatet", och sedan hämnas på honom. Här finns problematiska läsningar. När hon diskuterar Poe i samband med E.T.A. Hoffmans *Aurelia* skriver hon till exempel:

Hur ska då patriarkatet undvika vampyrkvinnornas uppror? Det finns bara en radikal lösning på problemet och det är att eliminera hotet så fort det ger sig till känna. Kriminella kvinnor som Aurelia får helt enkelt inte existera inom den patriarkala kursen och makten praktiserar dödsstraff. En person, om än fiktiv, som är väl medveten om detta är berättaren i Poes *Ligeia*. Berättaren älskar sin Ligeia. Han beundrar hennes intellekt men också hennes starka vilja. Inom *Ligeia* brinner den kreatives passionerade låga, men under alla de år

de varit gifta har det aldrig avslöjats av hennes yttre. Inför sin man och deras bekanta har hon alltid uppträtt lugn och sansad. Men så en dag börjar ytan krackelera. Ligeias ögon lyser med ett alltför starkt sken. Väl medveten om konventionerna i samtidens gestaltning av passionerade och kreativa kvinnor konstaterar berättaren förtvivlat: "I saw that she must die [...]" (s. 179).

Lägg märke till meningen "Inför sin man och deras bekanta". Problemet här är att det inte finns några "bekanta" i denna novell av Poe. I själva verket lever huvudpersonen tvärtom avskild från alla utom Ligeia, vilket betonas i novellen. Berättarjaget och Ligeia umgås tillsammans, ingen annan beskrivs över huvudtaget i hans samvaro med Ligeia. Kanske är det i detta fall forskarens önskan som ligger bakom felläsningen? Kanske ser Höglund framför sig ett borgerligt 1800-talshem med en kvinna som passar upp på männen och kanske vill likaså Larsson och Österholm gärna se Poes kvinnor som objektifierade varpå de misstar ordet "topic" för "object", medan Sjöholm och Fjelkestam önskar hitta skildringar av kvinnan som kropp och därför tycker sig se en kropp i Poes citat?

Jag ska också kort beröra Höglunds läsningar av slutet i dessa noveller, som jag ställer mig frågande till. Avsnittet heter "Temat kreativitet i Edgar Allan Poes vampyrberättelser" och behandlar "Berenice", "Morella", "Ligeia" och "The Oval Portrait". Höglund bygger på James B Twitchell som i *The Living Dead: A Study of the Vampire in Romantic Literature* (1981) analyserar just dessa noveller som inspirerade av sin tids vampyrmotiv. Men Twitchell har, menar Höglund, inte sett den mer komplexa bild som hon ser, nämligen "En bild som är särskilt intressant om man som jag vill undersöka berättelserna ur ett genusperspektiv. Berättelserna ger nämligen prov på hur den patriarkala författardiskursen tilldelar kvinnan rollen som föremål för konsten, och de illustrerar därutöver det manliga konstnärjagets utsugning av sin kvinnliga musa" (s. 138).

Höglund beskriver sedan kvinnorna i dessa noveller rakt av som "vampyrer" (till exempel s. 139, s. 141f.) vilket för mig framstår som väl förenklat. Detta gör däremot inte Twitchell, som hon bygger på. Han konstaterar istället att "It is not that Ligeia is a vampire any more than Morella was a vampire; rather it is that she acts *as if* she were such a blood-sucking fiend" (s. 65). Höglund baserar en hel del av sitt resonemang på Twitchell med skillnaden att han kontextualiserar också mot annat än vampyrtraditionen. Ett exempel är när Höglund skriver om Oscar Wildes Dorian Gray att "Också Dorian's yttre beskrivs som vampyriskt. Han är onaturligt blek med brinnande ögon, och klädd i sin svarta slängkappa framstår han som fladdermuslik" (s. 127). Men i själva verket är ju brinnande blick och svarta kläder typiska för gotiska och romantiska skurkar, från vilka de senare hämtades till vampyrtraditionen.

Men för att återgå till Poe så består det verkligt förvånande för mig i att Höglund påstår att kvinnorna hämnas på huvudpersonerna, något jag egentligen inte ser i novellerna: "Ett angeläget budskap i *Berenice*, *Ligeia* och *Morella* tycks därmed vara att konstnären kan få betala ett dyrt pris för sin inspiration. Eftersom de stjälar energi från sin musa kan de straffas för sitt övergrepp, sitt brott" (s. 142, se även s. 139). Låt oss då se hur novellen "Berenice" slutar. I denna novell ryggas huvudpersonen inför Berenices kroppsliga förfall under sjukdomen, men han råkar sedan se hennes tänder och blir då besatt av dem. Höglund läser detta som att huvudpersonens fixering vid Berenices tänder gör att "Berättaren blir [...] en slagkraftig allegorisk representant för 1800-talets patriarkala författardiskurs. Han vill förstå kvinnans tankar, studera dem och framförallt äga dem" och "I *Berenice* får den kreative mannen betala ett högt pris för sin dränering av musan när hon återkommer från de döda och hämnas. Detsamma sker i *Ligeia* och *Morella*" (s. 141).

I själva verket är det väl, om man läser or-

dagrant, inte alls mannens estetiska utövning, som han enligt Höglund har stulit från kvinnorna, som bidrar till att kvinnorna återvänder från de döda. I själva verket är det tänderna och andra *materiella* ting i dessa noveller som förenas med huvudpersonernas *medvetande* som tycks göra att de överlever döden. I "Berenice" sägs det att huvudpersonen är besatt av hennes tänder för att dessa representerar idéer. Det tycks väl, menar jag, snarast vara tack vare detta som Berenice kan återvända från döden. Berenice dör i ett epileptiskt anfall och därefter antyds huvudpersonen ha tagit ut Berenices tänder och lagt dem i en ask i sin besatthet av dessa tänder som "idéer". En kyrkogårdsarbetare knackar på huvudpersonens dörr och i låg, skräckslagen ton berättar han om ett skrik som hörts och en grav som skändats samt en svept kropp som ännu andades. Han pekar på huvudpersonens kläder som är smutsiga och tar försiktigt ("gently") huvudpersonens hand, vilken visar sig ha märken efter naglar. Därefter tappar huvudpersonen ut tänderna ur asken, ner på golvet varvid novellen slutar. Höglund beskriver dock detta slut så här: "Vad han inte räknat med är att Berenice är odöd och hennes skrik lockar husfolket till graven där den kriminella handlingen avslöjas. Berättaren kan därmed förvänta sig lagens strängaste straff för sitt illdåd och Berenice får sin hämnd" (s. 140). Vad då för straff? Det står inget om straff i novellen.

Poe skriver här gotiska skräcknoveller, vilkas konventioner kan förklara de effektfulla slutet. Han behandlar även samma tematik i dikter, dock utan sådana effekter, något som inte berörs i avhandlingen. Det är helt enkelt problematiskt när just skräckberättelser, som ju följer vissa genremässiga regler, per automatik antas handla om författarens eller tidsandans rädslor.

Därefter drar Höglund slutsatser om Poes egen person och menar att "Det är denna negativa bild av monsterkvinnan som återfinns i Poes vampyrberättelser och det är den han

uttrycker en sådan rädsla för" (s. 145). Men varför ska vi tro Höglund när hon inte alls behandlar Poes liv eller ens hans övriga verk? Om man nu vill diskutera Poe som person så är det svårt att se hur man kan bortse från biografiska läsningar som åtminstone berör att han förlorade sin mor när han var ett par år gammal och hur han led under de år då hans fru Virginia Clemm var döende i tuberkulos. Är det en tillfällighet att alla dessa hans berättelser handlar om kvinnor som dött men återupplivas i samband med huvudpersonens kontemplation av dem? Skulle huvudpersonens mor i "Berenice" också vara offer för sin sons estetiska "patriarkala" utövning och Poes "negativa" kvinno-bild? Även i "Morella" förekommer huvudpersonens förhållande till en mor och en fru som dör. Poes ord om att det mest poetiska (och mest sorgliga) ämnet är en vacker kvinnas död, särskilt när det beskrivs av den som älskar henne, passar väl in på Poes egen situation och hans text om detta ("Philosophy of Composition") publicerades också när Virginia var döende. Poe tycks sedan ha knäckts av Virginias död och dog själv ett par år därefter. Om kvinnorna i dessa noveller får vi däremot av Höglund okänsligt veta att "De utgör avskräckande exempel sprungna ur patriarkatets rädsla för kreativa, intellektuella och sexuellt aktiva kvinnor" (s. 151). Men inga egentliga argument för varför vi ska tro på det.

Skulle Höglund ha läst dessa och andra skönlitterära verk annorlunda om de var skrivna av författare av kvinnligt kön? Skulle Poes berättelser då ha lästs som motreaktioner skrivna av kvinnliga författare? Höglund behandlar visserligen mest manliga författare, men kommer även ibland in på kvinnliga. Hon skriver att under 1800-talet blev "Bildet av vampyrkvinnan [...] [hos kvinnliga författare] en slagkraftig metafor för patriarkatets förtryck. I Brontës *Jane Eyre* dyker vampyrkvinnan upp i rollen som Berta Mason Rochester, den galna kvinnan på vinden. [...] Författaren Elisabeth Grey använder vampyr-

kvinnan för att gestalta mäns överväld mot kvinnor och hur mannen med självklarhet styr över kvinnans liv och död” (s. 153). (Även *Jane Eyre* behandlas av Twitchell men med en annan tolkning.) Höglund går sedan i ett eget kapitel in på just denna Elisabeth Grey och berättar att James Malcolm Rymer fått uppmärksamhet av vampyrforskningen för sin *Varney the Vampire* (1845–47) men att en ny text upptäcktes av ”vampyrberättelsesamlaren” Peter Haining i mitten av 1990-talet, nämligen *The Skeleton Count or, The The Vampire Mistress* (1828) av Elisabeth Grey. Höglund tar i samband med detta upp hur vetenskapen får en viktig roll i *Dracula* och vill ära Grey för detta: ”Inom forskningen tilldelas Rymer äran för att ha infört detta tema i vampyrberättelsen. Greys beskrivning av Skeleton Counts kunskapsörst lämnar emellertid inget utrymme för tvivel om att den som äras bör är Grey” (s. 111). Greys roll som pionjär betonas ytterligare ty ”Rymer använder sig av det stoff, mobben och hypnosen, som Grey var den första att introducera” (s. 116).

Ett problem här är att det finns så liten kunskap om denna Grey, vilket Höglund också konstaterar: ”Det finns väldigt lite känd kunskap om berättelsens författare Elisabeth Grey men enligt den korta biografi som Peter Haining presenterar som förord till Greys text i antologin *The Vampire Omnibus* (1995) så kan man av den knappa information som existerar trots allt utläsa att hon var en för sin tid ovanlig kvinna.” Därefter får vi veta att hon som ogift drev en skola för unga flickor och sedan gifte sig och började arbeta på ett bokförlag och skickade egna texter till förläggarens tidningar (s. 109). Sedan gör Höglund en kulturkritisk läsning utifrån ett citat av en påspetsningsscen ur *The Skeleton Count* för att visa att denna roman är kritisk mot tidens könsroller. Hon konstaterar i samband med detta att ”Eftersom mobben endast består av män blir de sexuella implikationerna starkt framträdande, särskilt i pålningsscenen, och misshandeln av

Bertha får en universell karaktär som en stark metafor för manligt sexuellt överväld riktat mot kvinnan”. Hur denna scen skulle skilja sig från alla andra, av manliga författare, där män flockas kring vampyrkvinnan, blir inte riktigt klart. Istället tycks det vara vetenskapen om författarens kön som får leda läsningen. Detta följs av Höglunds påstående att ”Greys improvisation på vampyrens karaktär är, sett ur ett genusperspektiv, både vågad och satiriskt dräpande. Grey gestaltar kvinnan som ett offer för mannens nycker. Kvinnans hela existens styrs av männens viljor” (s. 113f.). Jag blir alltså inte övertygad om vad som skiljer detta från skildringar av kvinnliga offer hos manliga författare. Jag undrar om inte påspetsningsscenen hade kallats patriarkal om det varit en man som hade skrivit den. Den frågan kan vi dock faktiskt få svar på i framtiden, eftersom ”Elisabeth Grey” kanske i själva verket är en man. Kommer Höglund då fortfarande att betrakta den som en kritik av patriarkatet? Denna Elisabeth Grey har nämligen troligen inte existerat. Detta började utredas av Helen Smith i *New Light on Sweeney Todd, Thomas Peckett Prest, James Malcolm Rymer and Elisabeth Caroline Grey* (2002) och därefter har Patrick Spedding forskat kring det i ”The Many Mrs Grey” (i *The Papers of the Bibliographical Society of America*, vol. 104, 2010) samt i en opublicerad artikel (”Pursuing The Skeleton Count of 1828” skickad till mig av Spedding). Det har i dessa forskares undersökningar visat sig att Elisabeth Grey var ett namn som användes av fler än en författare (Smith menar till exempel att Rymer i själva verket var den troliga författaren till vissa av dem) och det visar sig nu att ”vampyrberättelsesamlaren” Peter Haining (som samlade mycket annat än vampyrberättelser och levde 1940–2007) inte alltid var särskilt tillförlitlig. Skrifter av honom har fört forskare på villospår flera gånger tidigare. På förbryllade forskares frågor har han svarat att han inte har källorna kvar och liknande. Spedding konstaterar i sin publicerade artikel

att Grey "seems to be a ghost – a fabrication that subsumes some of the works of Rymer" (s. 336). Det blir därför intressant att se fortsättningen och att eventuellt få veta vem som egentligen författat *The Skeleton Count*, om detta någonsin får ett svar, och inte minst att se om detta förändrar Höglunds läsning av texten och om det är en kvinna eller en man som bör "äras".

En stor del av avhandlingen ägnas Stokers *Dracula* som läses utifrån den gamla idén att Dracula får representera öst som invaderar väst. Att Dracula själv säger sig ha slagits mot turkarna och menar sig härstamma från Tor och Oden och Nordens bärsärkar nämns inte av Höglund. Likaså påtalar hon att Dracula erövrar västerländska kvinnor, men missar att berätta att han även suger blod av män – dels av sjömännen på skeppet Demeter, men också av Harker i romanens första nordamerikanska utgåva, något som väl borde ha berörts i en genuskritisk studie. Det sista syns när Höglund gör mycket av Draculas manliga uppträdande mot vampyrkvinnorna i sitt slott: "Medan Harker beskrivs som 'feminiserad', i meningen passiv och underlägsen både vampyrkvinnorna och Dracula, är greven synnerligen potent och kraftfullt gestaltad" (s. 241). Men i sin beskrivning av Draculas erövringar av kvinnor missar Höglund alltså att Dracula visserligen säger till vampyrkvinnorna "To-morrow night, to-morrow night is yours", men att detta berodde på att Stoker var tvungen att tona ned homoerotiken – i den första nordamerikanska utgåvan inleds denna mening med "To-night is mine", om vilket man kan läsa i Norton Critical utgåvan: "stating baldly that Dracula plans to feed on Jonathan. Stoker's deletion of this sentence was understandable, for it leads to a different novel, one probably unpublished in 1897 England" (Norton critical edition 1997, not 2, s. 52). Dracula är i själva verket queer – vad säger det om romanens patriarkat?

I slutet av avhandlingen får vi sedan en genomgång av det senaste århundradets vampy-

rer i litteratur och film (dock ej i roll- och dastapel). Serier och musik berörs kortfattat men däremot utelämnas serien *Vampirella* (1969–) märkligt nog och jag kan inte hålla med om exempelvis den förenklade beskrivningen av svenska filmen *Vampyrer* (2008) där Höglund menar att "mäns sexuella förtryck av kvinnor [är] ett framträdande tema. Särskilt vampyren Vera är utsatt för trakasserier." (s. 332).

Likaså saknas ibland källor, som när Höglund utan någon källa påstår att det tremastade skeppet från Brasilien i Guy de Maupassants "Le Horla" (1887) är en symbol för syfilis (hur vet hon det?), eller då hon skriver att

Typiska ormlika drag hos lamian var het andedräkt, fuktig och fjällig hud, vassa huggtänder och mörka, glas- eller tennartade ögon med slö blick. Blodsugaren kunde även kännas igen på sina ormlika rörelser, *väsningar* och sin förmåga att *hypnotisera* sina offer (s. 67, mina kursiveringar).

Vilket, utan hänvisning, tycks direkt hämtat från Twitchell, som skriver:

[T]he lamia retained certain serpentine qualities. For instance at the moment of attack her skin became moist and scaly, her breath became hot, her eyes contracted, and she would emit a soft hissing sound. Other than this, she performs like the male: attacking at night, alone with her victim, first *mesmerizing* and then enervating him (s. 40, mina kursiveringar).

Jag är alltså kritisk till den brist på fördjupning och problematisering som finns genomgående i samband med olika påståenden i avhandlingen. Däremot fyller denna studie förstas, som sagt, en viktig funktion genom att vara en av de hittills mycket få svenska doktorsavhandlingar som behandlar skräcktraditionen. Likaså har den en styrka i att vampyrtraditionen följs över lång tid, med fortlöpande linjer, istället för att, som ofta i översikter, hängas upp enbart på presentation av verk efter verk ur vam-

pyrkanon. Ibland sker också vad jag uppfattar som intressanta fördjupningar, till exempel i diskussionen av Coleridges brottande med vampyrtemats mer och mer vulgariserade rykte. Även det avslutande kapitlets resonemang om humanvampyren är intressanta, inte minst eftersom Höglund vågar sig på att behandla ett ämne som är så aktuellt att det uppkommer samtidigt som hon skriver om det.

Mattias Fyhr

Margareta Petersson (red.)  
*Världens litteraturer. En gränsöverskridande historia*  
Lund: Studentlitteratur, 2011, 371 s.

Till de fyra volymerna i *Literary History in a Global Perspective*, som kom ut på *de Gruyter* 2006 med svenska redaktörer och skribenter från en rad olika ämnen, fogades samma år en kommentarvolym, *Studying Transcultural Literary History* på samma förlag, med skribenter från olika håll i världen. Både det tvärvetenskapliga svenska projektet och de internationella reaktionerna – först formulerade i en avslutande konferens – kretsar kring möjligheter att skriva en litteraturens världshistoria. Alltså inte primärt en *världslitteraturens* historia, den som både Goethe och Marx såg växa fram, utan en bredare skildring av litteraturen i världen.

Problemen att få till stånd en sådan global litteraturhistoria illustrerades instruktivt i konferensvolymen. Ett av bidragen heter ”The World as India: Some Models of Literary History” och är skrivet av Harish Trivedi.<sup>1</sup> Indien har minst sexton stora språk som vart och ett är kring tusen år gammalt och några väsentligt äldre, man har en 3000-årig sammanhängande litterär tradition, man har varit utsatt för två stora vågor av kulturell imperialism, den muslimska och den brittiska. Scenen är komplicerad nog. Ska man skriva en sanskrit-litteraturhistoria, som premierar den äldre litteraturen? (Jämför med Franco Morettis tankar på litteraturen som ett modernt världssystem – som i så fall självklart kommer att överbelysa den moderna litteraturen!) Eller ska det vara en Hindustan-litteraturhistoria, där de olika språken och litteraturerna beskrivs, men snarast adderas? Eller ska man bygga in motsättningarna i en större narrativ, nationalistisk konstruktion under Moder Indien? Det är lätt att föreställa sig att liknande frågor anmäler sig för den som vill skriva till exempel Sydafrikas litteraturhistoria. Eller, låt

oss säga, för den som vill bestämma vilken litteratur man ska läsa i Serbien – eller Kosovo. Problemen är besvärliga, invecklade och ideologiskt infekterade. Ibland rör det sig om politiskt sprängstoff.

Och Margareta Petersson – som i det stora projektet dels redigerade den tredje volymen, *Literary Interactions in the Modern World 1*, dels bidrog med en viktig artikel om romanens förvandlingar i samma volym – lägger till några problem i sin inledning till *Världslitteraturer. En gränsöverskridande historia* som hon nu har redigerat och erbjuder publiken och inte minst den akademiska undervisningen i litteraturvetenskap. Problemen rör så grundläggande ting som själva litteraturbegreppet och prestige kring olika genrer och vad som i grunden är objektet för våra studier. Måste stora berättelser vara nedskrivna för att räknas? Är missionärernas afrikanska favoritmanual i massupplagor – John Bunyans *Kristens resa* (1678/1684) – fortfarande litteratur? Och var hör den hemma, den är ju översatt till över tvåhundra språk? Titeln på den nya handboken ger en antydning om den riktning som tas: världens litteraturer, i pluralis, ger vid handen att det kan finnas olika sätt att se på både vad som är världen och vad som är litteraturen, bland annat beroende på var, i vilken litteratur – i betydelsen litterär kultur – man befinner sig när man börjar fundera över det. Det gäller även om man är överens om att det ska handla om verk som har ansetts särskilt värdefulla i de olika kulturerna, framför allt nedskrivna sådana, och om texter som har cirkulerat utanför sina tillkomstmiljöer och skapat betingelser för litteratur i dialog. Sådana litteraturer kan inte vara statiska: de är oavbrutet gränsöverskridande, öppna mot varandra och ständigt i rörelse, i tid och rum.

#### *Hur lyckas det hela?*

Ja, frågan är hur man i det hela taget kan värdera en litteraturhistoria, som ju normalt sett representerar en så mycket större överblick än

man själv kunde pretendera på att besitta och som samtidigt, särskilt om den är koncipierad med hjälp av ett flertal specialister, nästan utan undantag är bättre informerad i fråga om detaljer än man ens med lite inbillning kan tro att man är.

En första hjälp kan man få i ett resonemang hos Johan Fjord Jensen, den välkände introduktören av nykritiken i Skandinavien, som också var en drivande kraft bakom den stora danska, socialhistoriskt orienterade litteraturhistorien i nio gröna band som Gyldendal gav ut på 1980-talet. Varje litteraturhistoria med lite självaktning vet att den talar in i en situation, är hans inte alltför långsökt utgångspunkt. Att så är fallet syns – eller syntes ska man kanske säga, idag är det svårt att veta vem som bryr sig om det – i det intresserade och ofta bekymrade offentliga mottagandet av de stora litteraturhistoriska framställningarna under hela efterkrigsperioden. Fjord Jensen introducerade inför arbetet med *Dansk litteraturhistorie* 1979 begreppet *aktur* för att peka på alla de aktuella sammanhang som litteraturhistorien skriver in sig i, utbildningssammanhanget, den aktuella litterära debatten, den vetenskapliga diskussionen, den ideologiska konjunkturen, de marknadsmässiga förhoppningarna och så vidare. De andra momenten i det han kallar en ”historisk grundform” är *strukturen*, det vill säga litteraturhistoriens samlade grepp om den historiska processen, och *texturen*, skildringen av de enskilda texterna i deras historiska sammanhang.<sup>2</sup> Om det inte finns någon publik för litteraturhistorien, om den inte fungerar i dialog med de institutioner som är aktiva i det ideologiska fältet, och om den inte tar form i ett fruktbart samspel med litteratur som skrivs i samtiden – ja, då fungerar den historiska grundformen helt enkelt inte, menar Fjord Jensen. Därför blev akturen ett problem för *Dansk litteraturhistorie* och i någon mån också för *Nordisk kvindeflitteraturhistorie*, konstaterade han tjugo år senare. Frågorna borde kunna ställas också till



världslitteraturhistoriska framställningar.<sup>3</sup> Låt oss utgå från Fjord Jensens tre begrepp.

#### *Strukturen först,*

det är väl den man omedelbart är nyfiken på, hur det hela är upplagt, hur i hela världen (*sic!*) man kan ta sig an något så omfattande. Några få – men geografiskt och historiskt omfattande – litteraturer behandlas. Tyngdpunkten ligger på Europa, men hälften av volymen ägnas världen utanför Europa. Det rör sig om litterära traditioner med lång historia, som västasiatisk, det vill säga kinesisk och indisk, men också afrikansk och amerikansk litteratur behandlas mer omfattande än vad man brukar se i nordiska litteraturhistorier. Fem epoker ger kronologin struktur: 1000 (före vår tideräkning) till 1500 (efter vår tideräkning), med framväxten av skrivkulturer, 1500–1800 då handel och resor öppnar världen, kontinenter upptäcks och boktryckarkonsten slår igenom, 1800–1950 som inte minst är kolonialismens epok – 1914 behärskade stormakterna 85% av jordens yta – och till sist tiden efter 1950 med koloniernas frigörelse och kommunikationsformernas (sambandsnätets och mediernas) alla förändringar. En viss resolut, nästan fräck, organisering av det närmast oöverskådliga stoffet, alltså, med inspiration från de ”global-historiska” perspektiv, ofta med observationer kring makt och handel i centrum, som återfinns bland en del moderna historiker och sociologer.<sup>4</sup> Det stora grepp som signaleras i det andra ledet i bokens titel, ”En överskridande historia” förnimms genomgående i rubrikerna till de fem ”makroepokerna”. Det rör sig om ”Skrivandets konst”, ”Berättelser har vingar”, ”Kommunikation, kolonialism och böcker”, ”Press och prosa på resa” och ”Litteraturens vägar”. Varken språk eller nationer utgör några givna gränser som stänger till om de olika kulturerna. I inledningen formuleras det, till synes anspråkslöst, så här: ”Det globala perspektiv vi valt kan uppfattas som en inbjudan att på nytt tänka igenom relationerna mellan

litteraturens lokala, nationella och internationella sammanhang”. Men uppsåtet är högst ambitiöst.

Inviten till eftertanke är inte gjord med armbågen, utan konkretiserar i nio korta och två lite längre kapitel som bryter den geografisk-kronologiska strukturen och lägger upp för diskussion. Avsnitt om grundläggande villkor som översättning (Cecilia Alvstad) och censur (Björn Larsson) läggs ut strategiskt i början av boken, sagor (Lena Kåreland), kolonialism/postkolonialism (Stefan Larsen) och orientalism (Paula Henrikson) behandlas inspirerat, hela tiden med utgångspunkt i konkreta exempel, liksom Shakespeares *Stormen* i postkolonial belysning (Margareta Petersson) och sentida fenomen som litterär hypertext (Anna Gunder) och ”den världslitterära vändningen” (Stefan Helgesson). Ett originellt bidrag är Pia Postis ”Att skriva som aborigin – litteratur av Australiens ursprungsbefolkning”. Vad kunde man sakna här? För min egen del – kanske ett rejält, sammanhängande kapitel om muntlig kultur.

#### *Texturen*

tänkte sig Fjord Jensen som ett begrepp för litteraturhistoriens skildring av de enskilda texterna i deras historiska sammanhang. Det förutsatte – om man ska ta det *ad notam* och även om man inte delar Fjord Jensen socialhistoriska *bias* – en lite närmare beskrivning eller karakteristik av de enskilda texterna, som man lätt går miste om när man skildrar litteraturen från hög höjd, på en viss abstraktionsnivå, där enskildheterna tenderar att subsumeras under rätt yviga rubriker. Konkretionen, citaten, de drastiska situationerna eller det man kallade ”representativa anekdoter” i *new historicism* har svårt att rymmas, när man målar med väldigt bred pensel. Det råder genomgående en prisvärd och saklig nykterhet i *Världslitteraturer*. Forna litteraturhistoriers vurm för biografisk kuriositet eller Geistesgeschichtliche *Zeitgeist*-diagnoser lyser klädsamt med sin

frånvaro. Men det har också fått till följd att framställningen på sina håll kan te sig lite torr eller väl summarisk.

Nu är det ju inte heller så lätt att formulera något sprudlande spirituellt om till exempel ”Nordens litteratur från romantiken till vår egen tid” på åtta sidor (Rikard Schönström). Tretton sidor om barnboken i ett internationellt perspektiv (Lena Kåreland) ger större möjligheter. Det hindrar inte att avsnittet om den nordiska litteraturen kan fungera inspirerande – men då snarast för läsare som inte kommer från Skandinavien, som en form av första överblick, på samma sätt som vi kan få våra första överblickar över, säg, arabisk litteratur i slutet av 1800- och början av 1900-talet. Som läsare möter man där, kanske för första gången, motståndet mot den osmanskturkiska kulturen och anknytningen till äldre traditioner, i en situation där de intellektuella samtidigt vände sig mot det europeiska inflytandet, som man likväl i många stycken medvetet kunde knyta an till, översättningen av *Iliaden* till arabiska 1904 var i det sammanhanget en stor händelse. Till bilden hör också hur en rad syriska och libanesiska intellektuella utvandrar till Nord- och Latinamerika och etablerar sina egna tidskrifter och litterära sällskap. Ur arbetet med översättning och kopiering av europeiska romaner kunde efter hand en rad självständiga arabiska verk ta form – med syriska och libanesiska författare som var verksamma i Nordamerika och Egypten. Här kan man verkligen erinra sig den invit som gjordes i bokens inledning att ”på nytt tänka igenom relationerna mellan litteraturens lokala, nationella och internationella sammanhang”. Passagen i avsnittet om den arabiska litteraturen är ett av många exempel på hur en inspirerande och komplicerad heterogenitet skildras – på bekostnad av de homogeniserande etiketteringar som ligger så nära till hands när man ska göra stora svep. Det är bara att gratulera – såväl författarna som läsarna.

Noteras skall att avsnitt om den nordiska

litteraturen inte tänks fungera som en geografisk ruta som pliktskyldigast ska fyllas ut, utan snarare som ett självständigt avsnitt på nivå med de tio andra friare inskotten. Tänk så, som en slags *Provincializing Scandinavia*, i ett internationellt perspektiv, hade kanske avsnittet om den moderna nordiska litteraturen kunnat radikaliseras ytterligare ett snäpp<sup>5</sup>

#### *Akturen, då?*

Fjord Jensens lite osköna neologism gällde de sammanhang som litteraturhistorien kan skriva in sig i, användbarheten i en aktuell utbildningssituation, relationen till den samtida litterära, kritiska och vetenskapliga diskussionen, möjligheterna att slå igenom i en viss offentlighet och på en viss marknad. På flera punkter är det uppenbart att *Världens litteraturer* är *up to date*. Det råder ingen tvekan om att boken, på sina betingelser och med sin pedagogiska uppläggning, och inte minst med de experter som har varit involverade, håller en hög vetenskaplig nivå och att den står i kontakt med den internationella forskningen och den utveckling som äger rum i den komparativa litteraturvetenskapen av idag.

Hur passar nu boken in i undervisningen? Den är gjord som ett läromedel för den akademiska undervisningen på grundnivå och det är förmodligen här den kommer att visa sig som mest användbar. Dels öppnar den för en självklar breddning av de litteraturhistoriska översiktskurserna, där man naturligtvis kan hämta exempel från hela världen till de perioder som går igenom. Dels ges här en massa inspiration till kurser på både grund- och påbyggnadsnivån som på klassiskt vis kan vara upplagda efter epok, författarskap, tema, texttyp eller någon annan idé. Låt oss säga att man är intresserad av kanon- och kanoniseringsprocesser. Då går man till avsnitt i boken om tidiga perioder i Kina, med de allt avgörande klassikerna (Marja Kaikkonen), till Västasien, med den hebreiska bibeln och den tidiga judiska och arabiska diktningen (Bo

Holmberg), till renässansens Europa (Staffan Bergsten) och kanske också till framväxten av en nordamerikansk litteratur (Gunilla Florby), innan man når fram till T.S. Eliot i avsnittet om den moderna litteraturen i Europa (Magnus Röhl). Romanens översködliga genealogi och geografi kan man söka i Japan (Gunilla Lindberg-Wada) lika gärna som i Afrika (Leif Lorenzon) eller Latinamerika (Eva Löfquist). Och så vidare. Det går lika bra att studera det väst-östliga hos Rabindranath Tagore som hos Johann Wolfgang von Goethe. Vi är inte instängda i de nationella filologierna. I de båda fallen är vi beroende av översättningar och *impact*-historik. Och i båda fallen kan vi göra problemen kring tillgängligheten till själva vårt studieobjekt.

Men den vändning ut mot världen som *Världens litteratur* innebär, utgör naturligtvis samtidigt en utmaning mot kärnan i den litteraturhistoriska undervisning som bedrivs runt om på våra institutioner. Eller ska vi säga den praxis vi av olika anledningar bedriver? För det är väl få som insisterar på att vi som allmänna litteraturvetare skulle nöja oss med att kolportera de eurocentriska *lister* som vi tagit emot av tidigare lärargenerationer. Vi arbetar ju av hävd med en kanon som körs, inte bara som en i och för sig och slitstark och fyndigt sammansatt upphopning av texter – en stor mängd av dem samlade i den utmärkta, av Dick Claesson, Lars Fyhr, Gunnar D Hansson redigerade *Texter från Sappho till Strindberg* (2006) och med Bernt Olssons och Ingemar Algulins *Litteraturens historia i Sverige* (1987) och *Litteraturens historia i världen* (1990) som beledsagande handböcker – utan på många håll också som en kanon av lektionspass som upprepas år efter år. Men att de litteraturhistoriska kurserna i stort sett skulle avspatseras i väntan på att lärarna får möjlighet att bedriva den forskning de hela tiden går och längtar efter är naturligtvis bara ont förtal. Liksom att *listorna* i själva verket är något som man har att bita samman inför och ta sig igenom,

ungefär som med värnplikten för män förr i tiden. Uppdraget är mer uppfordrande – och kreativt – än så.

Till boken är knuten en webbplats varifrån man kan ta sig till en tidslinje, fördjupningsartiklar, länkar och ett termlexikon. Men med tanke på den snabba utvecklingen på det här området går det ju hela tiden an – för både studenter och lärare – att komplettera på egen hand. Ett överlägset hjälpmedel har helt nyligen släppts i form av *The Routledge Companion to World Literature*.<sup>6</sup> Här ryms 50 välmatade artiklar kring fältets historiska dimension (med artiklar om Brandes, Auerbach och Moretti), om gränserna till andra discipliner, om förhållandet mellan "World literature and translation studies" (Lawrence Venuti), om "World literature and the book market" (Ann Steiner) och om en lång rad andra intressanta och häpnadsväckande ting. Inte minst finns här en om "Teaching wordly literature" (Martin Puchner). Någon bättre kompanjon är det svårt att tänka sig för tillfället.

Per Erik Ljung

#### Noter

- 1 Harish Trivedi, "The World as India: Some Models of Literary History", i Gunilla Lindberg-Wada (red.), *Studying Transcultural Literary History*, Berlin/New York: de Gruyter, 2006, s. 23–31.
- 2 Se Johan Fjord Jensen, "Efter guldalderkonstruktionens sammenbrud", ursprungligen ett föredrag vid ett seminarium i Dansklærerforeningen, publicerat i en "fællesudgave" av tidsskrifterna *Kritik* och *Kultur og klasse* 35 (1979) och senare omtryckt i Fjord Jensens *Efter guldalderkonstruktionens sammenbrud*, I–III, Århus 1981. Begreppet *aktur* aktualiserades på nytt i "Erindringer i utide. En art anmeldelse af *Nordisk kvindelitteraturhistorie*", i *Kultur og Klasse* 88 (1999).
- 3 Om grundläggande terminologiska problem

- och om tidigare internationella världslitteraturhistoriska framställningar, se Anders Pettersson, "Introduction: Concepts of Literature and Transcultural Literary History", i Gunilla Lindberg-Wada (red.), *Literary History: Towards a Global Perspective*, Berlin/New York: de Gruyter 2006, vol. 1: Anders Pettersson (red.), *Notions of Literature Across Times and Cultures*, s. 1–35. Om möjligheterna att jämföra synen på litteraturhistoria i olika litterära kulturer, se Per Erik Ljung, "Inventing Traditions: A Comparative Perspective on the Writing of Literary History", i Lindberg-Wada 2006, vol. 3: Margareta Petersson (red.), *Literary Interactions in the Modern World I*, s. 30–66. Om drivkrafterna bakom och mottagandet av en rad litteraturhistoriska verk i Norden, se Per Erik Ljung, "Litteraturhistoria efter andra världskriget – några tendenser", i Per Dahl & Torill Steinfeld, *Videnskab og national opdragelse. Studier i nordisk litteraturhistorie-skrivning II*, København: Nordisk Ministerråd, 2001, s. 617–706.
- 4 Till bokens utmärkta litteraturtips kan läggas Göran Therborns sociologiska bestseller *The world. A Beginner's Guide*, Cambridge: Polity Press, 2011, som Stefan Jonsson presenterade i *DN* 25/5 2011 under rubriken "Jorden runt på 200 sidor".
  - 5 Jfr Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton: Princeton UP, 2000.
  - 6 *The Routledge Companion to World Literature*. Edited by Theo D'haen, David Damrosch and Djelal Kadir, London and New York: Routledge, 2012.

# MEDVERKANDE

Cecilia Alvstad är sedan 2007 försteamanuensis i spanska vid universitet i Oslo. Under 2011 är hon akademiforskare vid Tolk- och översättarinstitutet, Stockholms universitet. Hennes främsta forskningsintresse är skönlitterär översättning ur kulturella och sociologiska perspektiv. Hon har också publicerat artiklar om översättningsparatext, H.C. Andersen och läsning av översättningar i universitetsundervisningen.

Karin Aspenberg är ph.d. i litteraturvetenskap. Hon arbetar f.n. med konferensen ”The Strindberg Legacy” som arrangeras i Stockholm senvåren 2012. Hon är även verksam som kursledare och skribent för *Grönköpings Veckoblad*. Hennes avhandling *Strindbergs värld. En tematisk författarskapsläsning* utkommer som bok i Sverige våren 2012.

Katarina Bernhardsson, fil. dr i litteraturvetenskap, verksam vid Lunds universitet. Disputerade 2010 med avhandlingen *Litterära besvär. Skildringar av sjukdom i samtida svensk prosa* och arbetar nu med ett projekt om självbiografiska sjukdomsberättelser.

Anna Cullhed är docent i litteraturvetenskap vid Uppsala universitet, forskare vid Svenska Akademien och från 2012 lektor vid Linköpings universitet. Bland hennes publikationer finns *Hör mänsklighetens röst. Bengt Lidner och känslans språk* (2011) och doktorsavhandlingen *The Language of Passion. The Order of Poetics and the Construction of a Lyric Genre 1746–1806* (2002). Sedan 2009 är hon ordförande i det svenska Sällskapet för 1700-talsstudier.

Mattias Fyhr är docent i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet, verksam vid Högskolan i Jönköping. Han har bl.a. skrivit *De mörka labyrintherna. Gotiken i litteratur, film, musik och rollspel* (ellerströms, 2003, 2009) och *Död men drömmande. H.P. Lovecraft och den magiska modernismen* (ellerströms, 2006). Han utkommer våren 2012 med *Skitigt vackert mörker. Om Mare Kandre* (ellerströms).

Raoul J. Granqvist är professor emeritus vid Institutionen för språkstudier, Umeå universitet.

Eva Lilja, professor emerita i litteraturvetenskap, Göteborg. Publicerade 1991 en monografi om Sonja Åkessons dikter, *Den dubbla tungan. En studie i Sonja Åkessons poesi*. Sysslar numera mest med kognitiv rytmforskning.

Per Erik Ljung, docent i litteraturvetenskap vid Lunds universitet, gav senast ut essäsamlingen *Drömmar som förpliktade. Om Vilhelm Ekelund och hans läsare* (2009) och är redaktör för *Transformationer. Om översättning mellan språk, genrer och medier*, som utkommer hösten 2011.

Rikard Loman, universitetslektor, frilansande teaterkritiker för *Dagens Nyheter*. Arbetar f.n. med en bok med den preliminära titeln ”Gränser. En studie i teater och överskridande”.

Roland Lysell, professor i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet, författare till monografierna *Erik Lindgrens imaginära universum* och *Erik Johan Stagnelius – det absoluta begäret och själens historia* samt till vetenskapliga artiklar om bl.a. Atterbom, Stagnelius, Almqvist, Ibsen och Strindberg. Lysell är även verksam som teaterkritiker.

Liviu Lutas, fl. dr i franskspråkig litteratur. Han disputerade år 2008 på en avhandling om en franskspråkig västindisk författare vid namn Patrick Chamoiseau. Han forskar f.n. vid Lunds universitet om litteraturteori, i synnerhet den nyare narratologin och metaleptiskt berättande. Han är även verksam som gymnasieläktor.

Ann-Sofie Lönnngren disputerade 2008 på avhandlingen *Att röra en värld. En queerteoretisk analys av erotiska trianglar i sex verk av August Strindberg*. Hon arbetar som gästlärare vid Uppsala universitet och undervisar i retorik, litteraturvetenskap och genusvetenskap. Hennes nya projekt finansieras av VR och heter *Normalitetens materialiseringar – transformationer från människa till djur i nordisk, realistisk prosa efter 1880*.

Anders Mortensen är verksam vid Avdelningen för litteraturvetenskap vid Språk- och litteraturcentrum, Lunds universitet, och har varit redaktör för såväl *Res Publica* som *Tidskrift för litteraturvetenskap*, vars utgivareförening han också är ordförande för.

Anna Nordenstam är docent och universitetslektor i litteraturvetenskap. Hon arbetar just nu med ett VR-projekt, ”Kön och vetenskap. Kvinnolitteraturforskningens framväxt och etablering i Sverige 1965–1985”.

Ulf Olsson, professor i litteraturvetenskap, Stockholms universitet. Arbetar med en bok om språkligt våld och subjektformering i litteraturen.

Astrid Regnell är lektor i litteraturvetenskap vid Linnéuniversitetet i Växjö. Hennes doktorsavhandling handlar om alkemistiska förvandlingsmönster i Strindbergs senare författarskap.

Rikard Schönström, professor i litteraturvetenskap vid Lunds universitet. Har under senare år bl.a. publicerat böckerna *En försmak av framtiden. Bertolt Brecht och det konkreta* (2003) och *Olikhetens region och andra essäer* (2011). Är f.n. sysselsatt med ett projekt som kretsar kring den litterära gesten hos bl.a. Strindberg.

Alfred Sjödin är doktorand i litteraturvetenskap vid Lunds universitet och arbetar på en avhandling om Johan Gabriel Oxenstierna.

Elisabeth Tegelberg är universitetslektor i franska vid Göteborgs universitet. Hon har i sin forskning fr.a. intresserat sig för översättningsvetenskap, svensk-franska kulturförbindelser och språkpedagogik. Hon har på dessa områden publicerat ett stort antal artiklar i nationella och internationella tidskrifter. Hon har därutöver utgivit läromedel för universitetsbruk, bl.a. *Från svenska till franska. Konstrativ lexikologi i praktiken* (2000) och *Franskt uttal i teori och praktik* (2002).

Göran Wennborg studerar franska vid Språk- och litteraturcentrum i Lund. Sin kandidatuppsats i litteraturvetenskap skrev han om August Strindbergs *Ensam*.

## Bildförteckning

- s. 27 August Strindberg vid arbetsbordet i Gersau, Schweiz, 1886. Självporträtt.
- s. 36 Vinjett av Arthur Sjögren ur August Strindbergs roman *Ensam* (1903).
- s. 46 Emanuel Reicher i *Fadren* på Freie Bühne i Berlin 1890. © Strindbergsmuseet.
- s. 51 Albert Bassermann och Gertrud Eysoldt i *Oväder* på Kammerspiele i Berlin 1913. © Strindbergsmuseet.
- s. 94 Kenya med giguyureservat och det 'vita' Rift Valley. Ur Caroline Elkins, *Imperial Reckoning: The Untold Story of Britain's Gulag in Kenya*, London: Henry Holt, 2005, s. 6.



# THE XVIII<sup>TH</sup> INTERNATIONAL STRINDBERG CONFERENCE

# STRINDBERG LEGACY

MAY 31 – JUNE 3, 2012

## Arvet efter Strindberg – internationell Strindbergskonferens 31/5–3/6 2012

Den 18:e internationella Strindbergskonferensen arrangeras av Stockholms universitet i samarbete med Strindbergssällskapet. Övergripande rubrik är ”The Strindberg Legacy – Arvet efter Strindberg och hans tid”. I månadsskiftet maj–juni 2012 samlas en ung generation litteraturforskare tillsammans med etablerade kolleger för att presentera unika och spännande infallsvinklar på Sveriges internationellt mest kända författare. Även allmänheten är välkommen.

Nästa år är det 100 år sedan August Strindberg dog, 63 år gammal. Sedan dess har forskningen ständigt fördjupat och breddat perspektivet på hans tid och hans verk. Under konferensens fyra dagar står hela Strindbergs produktion i fokus – dramatiken, poesin, prosan, samhällskritiken, vetenskapen och måleriet. Konferensen riktar sig både till forskare och till en Strindbergintresserad allmänhet. Programmet består förutom de vetenskapliga presentationerna även av föreläsningar och diskussioner med kända svenska och internationella profiler inom teater, måleri och litteratur. Vidtalade gästföreläsare är bland andra den nyskapande regissören Robert Wilson och konstvetaren Olle Granath. För konferensdeltagarna ingår också teaterföreställningar, besök på Strindbergsmuseet och båtutflykt till Kymmendö.

### Vidare information:

Roland Lysell, professor i litteraturvetenskap, Institutionen för litteraturvetenskap och idéhistoria, Stockholms universitet, tel: 08-16 14 84, mobil: 0706-61 69 55, e-post: roland.lysell@littvet.su.se, [www.littide.su.se/the-strindberg-legacy](http://www.littide.su.se/the-strindberg-legacy). Information kommer även att finnas på Kulturrådets samlade webbplats [www.strindberg2012.se](http://www.strindberg2012.se) från och med december.



Stockholms  
universitet

STRINDBERGSSÄLLSKAPET