

INNEHÅLL

2011:1

<i>Verkets förvandlingar</i>	5
<i>Ekelöf, Bergman och den genetiska konflikten</i> Jon Viklund & Anna Sofia Rossholm	
<i>Kroppen med de dubbla pulsarna</i>	25
<i>Karneval och tomrum i Ann Jäderlunds diktsamling Snart går jag i sommaren ut</i> Tatjana Brandt	
<i>Hon klädde av sig framför spegeln</i>	41
<i>Sigfrid Siwertz gestaltning av kvinnan i novellsamlingarna Margot och Cirkeln</i> Lydia Wistisen	
<i>Avskapelsens estetik</i>	55
<i>Om representationskritikens förhandlingar i Lars Noréns En dramatikers dagbok</i> Peter Henning	
<i>Berlin som mnemotekniskt hjälpmedel</i>	65
<i>Walter Benjamin om Franz Hessel</i> Jakob Norberg	
Rapport från en konferens.....	75
”Fält i förvandling. Svensk litteraturvetenskaplig genusforskning i dag och i morgon”, Uppsala universitet, 14–15 april 2011. Föredrag av Anna Bohlin: <i>Snövit tur och retur</i>	
Debatt.....	85
Beata Agrell, Christer Ekholm & Staffan Thorson: <i>Estetisk textanalys och personlig tillämpning</i> – två sidor av samma process. Replik till Jenny Bergenmar, <i>TfL</i> 2010:3–4. – Jenny Bergenmar: <i>Replik på repliken</i>	
Recensioner.....	89
Anne-Marie Mai, <i>Hvor litteraturen finder sted</i> ; Amelie Björck, <i>Höra Hemma. Familj och social förändring i svensk radioserieteater från 1930-talet till 1990-talet</i> ; Claes Ahlund, <i>Underhållning och propaganda. Radschas (Iwan Aminoff)s romaner om första världskriget 1914–1915</i> ; Kerstin Bergman & Sara Kärrholm, <i>Kriminallitteratur. Utveckling, genre, perspektiv</i> ; Valborg Lindgårde, Arne Jönsson & Elisabet Göransson (red.), <i>Wår lärda skalde-fru. Sophia Elisabet Brenner och hennes tid</i>	
Medverkande.....	105

FRÅN REDAKTIONEN

För jämnt 40 år sedan grundades *Tidskrift för litteraturvetenskap* i Lund av Carl Fehrman och Louise Vinge med flera. Det var 1971, och det första numret innehöll bland annat en debattartikel av Bernt Olsson med titeln ”Ska vi fortsätta forska i äldre svensk litteratur?”. Under 2011 och 2012 befinner sig *TfL* åter i Lund. Vi som nu står vid rodret önskar knyta an till Olssons fråga och besvara den jakande. Vi kan i de kommande numren utlova många artiklar där den äldre svenska litteraturen står i blickfånget.

Vårt första nummer innehåller emellertid uteslutande studier av sentida texter, teorier och författarskap. Mellan pärmarna finns en artikel om den franska teoribildningen *critique génétique*, där bland annat Gunnar Ekelöfs transformationer av ett par rader i en känd dikt står i fokus. Vi kan även erbjuda artiklar om engagerande aspekter av Ann Jäderlunds, Sigfrid Siwertz', Lars Noréns och Walter Benjamins litterära verksamhet.

Därutöver rymmer numret dels en rapport från konferensen ”Fält i förvandling. Svensk litteraturvetenskaplig genusforskning i dag och i morgon” (som gick av stapeln i Uppsala den 14–15 april 2011), dels en replik på ett av bidragen i *TfL* 2010:3–4 med vidhängande ”Replik på repliken” och dels en handfull recensioner av aktuella litteraturvetenskapliga verk. Det nya inslaget i denna innehållsräcka är rapporten från konferensen – och vi tänker oss gärna att ett tryckt föredrag ur en nyligen hållen konferens, i riket eller i utlandet, kan få bli ett återkommande inslag i tidskriften.

Den tillträdande redaktionen vill rikta ett tack till den avgående redaktionen i Umeå för ett gediget arbete och samtidigt passa på att rosa dess verksamhet med digitaliseringen av tidskriftens äldre nummer, som finns tillgängliga under adressen <http://ojs.ub.gu.se>.

Daniel Möller

VERKETS FÖRVANDLINGAR

Ekelöf, Bergman och den genetiska kritiken

av Jon Viklund & Anna Sofia Rossholm

Inom de estetiska vetenskaperna finns en rad mer eller mindre outtalade utgångspunkter. En av dessa är att vi studerar stabila och avslutade verk. Det tycks som om förutsättningen för tolkningsvetenskapernas förfinande har varit analysobjektets idealisering som beständig och avgränsad enhet. Texten och verket sammanfaller ofta till ett. Vi tenderar att se verket som något singulärt och tidsligt avgränsat, trots att exempelvis en roman eller en film tillkommit under en utdragen process, och att denna process efter första publicering i de flesta fall fortgår genom t.ex. omarbetningar, nyutgåvor och adaptationer. Hur man än ställer sig till detta vaneseende inom de estetiska ämnena så innebär det en avgränsning av de konstverk som diskuteras. Och överhuvudtaget grundas det i en mycket bestämd definition av vad det är i ett verk som kan bli föremål för kritisk granskning.

Det vi här i stora drag vill ringa in som ett verk – t.ex. Ekelöfs dikt ”Ge mig gift att dö” eller Ingmar Bergmans tv-serie/bok/film/pjäsa *Scener ur ett äktenskap* – är en dynamisk process som innefattar ett visst konstverks sociala, textuella och materiella historia.¹ Ett sätt att bryta vårt vaneseende är att ta denna textuella och mediala dynamik som utgångs-

punkt för analysen. Syftet är då inte att fastställa ett meningsinnehåll utan att studera hur meningseffekter uppstår och förändras. Det primära syftet med föreliggande artikel är att introducera den ursprungligen franska teoribildningen *critique génétique*, och visa hur den kan fungera i mötet med estetiska medier såsom film och litteratur.² Den genetiska kritiken utgår i regel från ett temporaliserat och ickehierarkiskt verkbegrepp; alla delar av konstnärens *work in progress* – handskrifter, screenplays, korrektur och alternativa versioner – ska betraktas som jämbördiga delar eller aspekter av verket.

Genetisk kritik har traditionellt varit en litteraturvetenskaplig disciplin inriktad på litterära manuskript, men under senare år har den utvecklats också i riktning mot andra konstarter och vidgade intermediala frågeställningar. Ett andra syfte med föreliggande artikel är att peka på dess potential som tvärvetenskaplig teoribildning. Efter en allmän introduktion av den genetiska kritiken följer såsom exempel diskussioner av Ekelöfs diktning och Bergmans filmskapande. De illustrerar båda betydelsen av förstudierna i den konstnärliga processen, och hur dessa på olika sätt kan fungera som ingång till diskussion om verket, texten och mediet.

Genetisk kritik – en introduktion

Den genetiska kritiken växte fram i Frankrike i början av 1970-talet som ett svar på ett trängande behov att på ett nytt sätt ta sig an de stora författararkiv med handskrifter som länge hade samlats i forskningsbiblioteken. På Centre national de la recherche scientifique kom en grupp franska och tyska forskare samman, initialt för att studera en stor samling Heinrich Heine-manuskript, men snart bildades ett förgrenat nätverk av forskargrupper – från 1982 under namnet ITEM: Institut des textes et manuscrits modernes – som kom att studera då ännu relativt outforskade samlingar av arbetspapper och manuskript av Hugo, Flaubert, Valéry, Proust, Joyce och många andra författare. Tidigare hade författares förarbeten i huvudsak använts som textvittnen, i första hand för att upprätta varianter i förhållande till den färdiga tryckta texten. Utkast och renskrifter användes i arbetet med att etablera en senare text eller för att i tolkningsarbetet precisera dess betydelse. Man invände mot en sådan deterministisk teleologi i arbetet och avsåg i stället att utveckla en textvetenskap där författarnas manuskript studerades i sin egen rätt. Termen *critique génétique* myntades 1979 av Louis Hay i *Essai de critique génétique* och har sedan dess fått allmän spridning.

Den genetiska kritiken uppstod i en lycklig korsväg i tiden av såväl filologisk och teoretisk förnyelse. Den teoretiska reflexionen kring den kreativa processen, textbegreppet, frågor kring liv och fiktion och intentionsproblematiken kom i förgrunden i arkivarbetet. Samtidigt medförde studierna av manuskripten en utveckling av de textkritiska metoderna. Den materiella analysen av manuskripten var från början en central del av arbetet (transkriptionsmetoder, datering och kronologi, analys av papper, handstil, bläck), och här fanns en äldre filologisk vetenskap att bygga vidare på. Men målet för arbetet var något mera abstrakt:

rörelsen i texterna och författarens kreativa aktivitet. I likhet med filosofer som Barthes, Derrida och Kristeva kom textgenetikerna att reagera mot det textbegrepp som präglat strukturalismen där immanenta strukturer definierade ämnet för textanalysen. Behovet att dessutom göra sig fri från en äldre humanistisk vetenskapssyn var starkt. Men Barthes programmatiska perspektivförflyttning från verk till text inbegrep en idealisering av Texten, som blev ett metaforiskt begrepp för de språkliga och semiotiska egenskaper man tillskrev densamma, något som paradoxalt nog förutsatte en stabil text för att möta kritikerns dynamiska läsningar. Rörelsen i texten låg för Barthes i dess väv av signifikanter. För textgenetiken låg dynamiken i verkets förarbeten, vad man uppfattade som en *pretextuell* skrift: inte text utan *avant-texte*. Den skrivprocess och den genesis som fokuserades var inskriven i materialet.³

Den genetiska kritiken har i hög grad drivits av en rad forskningsfrågor som i sig utmärker den som en tolkningsvetenskap. Hur har ett verk blivit till? Hur ser textens kompositionsförlopp ut? Hur skapas och förändras meningseffekter under arbetets gång? Såväl skriv- som tankeakten har stått i förgrunden. Samtidigt har det genetiska perspektivet typiskt sett använts som komplementär perspektiv i en rad skilda ämnesspecifika studier, i kombination med andra vetenskapsgrenar, t.ex. psykoanalys, narratologi och lingvistik.⁴

Den genetiska kritikens särdrag tecknas bäst via begreppet *avant-texte*, som allmänt sett refererar till det material som föregår den publicerade texten, men vilket närmare bestämt betecknar resultatet av den kritiska analysen av de dokument som föregår tidpunkten då texten framträder för en publik. Begreppet ska alltså förstås som kritikerns konstruktion av dokumenten och vad de säger. Där finns en inskriven medvetenhet om uttolkarens hermeneutiska position i förhållande till materialet. Utkasten måste ordnas, tydas och tolkas för

att bli meningsfulla och för att kunna lyftas fram som dokumentation av en kreativ process. Idén att "avant-texten" ska förstås som en retrospektiv akt där kritikern rekonstruerar en process, och inte som ett beständigt objekt, är ett viktigt teoretiskt ställningstagande. Daniel Ferrer har lagt betoningen på hur skriften i manuskriptet skiljer sig från text som vi vanligtvis förstår den. Manuskriptet är snarare hypertext eller hypermedium än text i strikt mening. För det första är utkastet inte ett konsumtionsobjekt, inte en text som ska läsas i betydelsen repeteras ordagrant, utan ett slags instruktioner eller kommandon för att den ska kunna processas på nytt, dvs. leda till ett nytt utkast med en ny idé om vad verket är.⁵ För det andra är utkastets skrift ofta ickesekventiell eller åtminstone ickelinjär. Till skillnad från en tryckt text måste den många gånger läsas som en bild (den kan förstås även innehålla bilder och andra ickespråkliga tecken) för att förstås.⁶

Den genetiska kritiken förstår alltså utkast och andra slags arbetsmanuskript som just preliminära anteckningar avsedda att bearbetas vidare. Även om det kan förekomma andra läsare redan vid en tidig tidpunkt i ett verks tillblivelse så ligger det i utkastets natur, till skillnad från den tryckta texten som publiceras för att i just denna form nå en läsare, att det är under arbete. Detta får konsekvenser för hur man betraktar utkastet. Det handlar, som Jean Bellemin-Noël skriver i en studie från 1972 (där begreppet *avant-texte* för övrigt myntas), om material som föregår det tillfälle då det börjar behandlas som text.⁷ Frågan uppstår då vilket förhållandet är mellan *avant-texte* och text? Den genetiska kritikens inriktning på processen i förarbetena och allmänt sett relationer mellan skilda stadier i ett verks texthistoria sätter alltså frågan om relationen till det tryckta verket i fokus. Hur kan man läsa ett verk genom dess skilda manifestationer i olika utkast och tryckversioner? Från en strukturell synvinkel måste man hävda varje

versions autonomi. I princip gäller detta även vid liten varians mellan skilda versioner: ändras ett ord i en text uppstår nya betydelserelevationer, och delarna påverkar helheten. Men en absolut avgränsning mellan versionerna av ett verk är en begränsning hermeneutiskt sett. Louis Hay har i en artikel om textbegreppet och den genetiska kritikens syn på den tidliga aspekten i en text anför ett slående exempel i Paul Eluards berömda dikt "Liberté", först publicerad 1942 under kriget då författaren engagerade sig i den franska motståndsrörelsen. Dikten bygger på en utpräglad anaforisk upprepningsteknik:

Sur mes cahiers d'écolier
 Sur mon pupitre et les arbres
 Sur le sable sur la neige
 J'écris ton nom

De anaforiska upprepningarna reproduceras i 19 strofer liksom den avslutande raden i stroferna. Endast i den sista strofen ändras denna rad genom benämmandet av namnet:

Et par le pouvoir d'un mot
 Je recommence ma vie
 Je suis né pour te connaître
 Pour te nommer

Liberté.

Denna dikt blev i Frankrike emblematiske för befrielseörelsen och en nationell succé, och för en historiker är detta företrädesvis dess primära kontext för tolkningen. Men diktens starka koppling till en historisk situation kommer i en intressant belysning genom att det avslutande och avgörande ordet först är resultatet av en sen ändring: i sin ursprungliga avfattning avslutades den med poetens älskades namn. Som Hay påpekar är textens tidigare version viktig för förståelsen av dikten som helhet. Detta gäller förstås i synnerhet för Eluard-specialisten. Ändringen av det avslutande ordet visar kopplingen mellan liv

och politiskt engagemang, två för Eluard sammanvävda teman som alltså närmast framstår som utbytbara i dikten. Men saken är förstås mer komplicerad än så. De två texterna är så distinkt skilda till sina betydelser att frågan är om de kan beskrivas som två versioner av samma dikt – det rör sig snarare om en dikt till Nusch, dvs. Eluards älskarinna, och en till den franska frihetstanken. Hay gör här en viktig poäng som också har en generell betydelse för relationen mellan *avant-texte* och publicerad text i andra fall:

[...] the perspective of genesis shows us that this first, distinct work was one of the *possibilities* of the text, though it was neither integrated nor subsumed in the second work. In other words, the writing is not simply consummated in the written work. Perhaps we should consider the text as *a necessary possibility*, as one manifestation of a process which is always virtually present in the background, a kind of third dimension of the written work. In this open (or half-open) space, the work is fatefully tossed between impetuous forward movements and calms of exhaustion, between stammering and lacunae, from interruptions to unachievements that keep bringing us off course. The text is not annihilated by the weight of its possibilities but rather it stands out as an object which is far more complex than our former conceptions and far more aleatory than our modern ones.⁸

Jämförelsen mellan en publicerad text och dess förarbeten belyser alltså dess potentiella dynamik. Den genetiska kritiken sätter därmed fingret på en vanlig missuppfattning, nämligen att verket är en produkt av en målmedveten skapelseakt. Visst finns det exempel på konstverk som skapats närmast utan förarbeten, men vanligen är den kreativa processen mindre planmässig. Genetisk kritik erkänner och inriktar sig på den tydligt observerbara intentionaliteten i den skapande processen samtidigt som den pekar på dess tvära växlingar (för att inte tala om påverkningar utifrån).

Författarintentionen ses ofta således som – med Hans Walter Gabelers ord – ”not a metaphysical notion to be fulfilled but a textual force to be studied”.⁹ I jämförelse med textkritiken, som den traditionellt har sett ut, avsäger sig därför den genetiska kritiken uppdraget att etablera en text.¹⁰ Problemet med intentionalismen i många analyser är att den implicerar en idé om en singular författarintention inriktad på den finala tryckta texten. Ett sådant perspektiv riskerar uppenbarligen att komma till slutsatser om författarens intentioner på ett tidigt stadium utifrån kunskapen om slutresultatet. Men skrivandet är dynamiskt och idén om verket ändras konstant. Under produktionen får texten ett eget liv. En tidig företrädare för den genetiska kritiken som Jean Bellemin-Noël – tydligt influerad av den franska poststrukturalismen och psykoanalysen – postulerar *avant-texte* som det Andra i förhållande till texten.¹¹ Och saken kan uttryckas mera prosaiskt: författaren är under skrivprocessen hela tiden sin egen läsare, sin uttolkare. Daniel Ferrer påpekar att texten i så måtto inte är producerad av författaren, utan författaren av texten.¹²

Fokus litteratur: Ekelöf och den eviga omprövningens praktik och estetik

Den genetiska kritikens förtjänster blir tydliga inom litteraturen med ett exempel som Gunnar Ekelöf, en författare som aldrig blev färdig och som såg denna dimension i arbetet som en väsentlig del av sitt verk. Det ofärdiga eller det växande framstod som positiva begrepp för honom.¹³ Han lyfte paradoxalt fram förnyelsen i sitt författarskap som en ”ständig omprövning av ett och detsamma”.¹⁴ Denna egenskap tog sig uttryck genom återbruk av äldre utkast och citat från egna dikter, genom återvändande till stående teman i författarskapet och omarbetningar av redan publicerade dikter. Grän-

serna mellan hans dikter framstår därför som flytande. Verkbegreppet löses upp i enskilda dikters relationer sinsemellan. Att avgränsa verket ”Djävulspredikan”, en dikt som har förgreningar i snart sagt hela författarskapet, är strängt taget omöjligt. Som Bengt Landgren har visat i en ingående analys omarbetade Ekelöf dikten in i det sista, och det är svårt att se den annat än som oavslutad: dess sista omarbetade version – det annoterade exemplaret av *Vägvisare till underjorden* – är ett ofärdigt utkast, fyllt av ändringar och reflexioner över diktens mening.¹⁵ Vid sidan av de multipla textversionerna (utkast, tidskrifts- och bokversioner, vetenskapliga utgåvor), finns inspelningarna, både privata och av Sveriges Radio regisserade uppläsningar. I detta ljudmedium iscensätter Ekelöf sina texter på ett personligt vis, och flera dikter läser han in i nya versioner, och tolkar dem då på ett nytt sätt. I de tidskrifter, tidningar och bibliofila utgåvor där Ekelöf också lät publicera versioner av sina dikter tillförs till sist en visuell aspekt till verken: i samtidens kulturella kretslopp skulle ju modern lyrik i regel publiceras med modern, abstrakt konst, och här upprättas relationer mellan bild och text som på intressanta sätt speglar samtidens värderingar och uppfattningar av litteraturen. Det ska sägas att den rika Ekelöfforskningen många gånger har tagit upp frågan om enskilda dikters framväxt, och Ekelöfarkivets överflöd av utkast och anteckningar har inte sällan använts för att precisera eller problematisera tolkningar. Trots att ingen av dessa studier har haft den genetiska kritikens systematiska inriktning på skrivprocesser finns alltså redan en väsentlig grund av kunskap om Ekelöfs manuskript att utgå ifrån.¹⁶

Som vi har konstaterat vad gäller materialläget finns det alltså i regel flera bud om vilken text eller version som ska representera verket. Frågan om vilken ”den rätta texten” är blir närmast ideologisk, beroende av synen på just begrepp som text, verk och intention – något som aktualiserats av forskningen på

senare tid.¹⁷ I Ekelöfanalyser är dessa antaganden i regel tysta, men i den befintliga textkritiska utgåvan formuleras de explicit, dessutom med polemisk udd: här handlar det ju om att välja en version och etablera en text, en normerande operation som givetvis överför de givna antagandena på de läsare och forskare som stödjer sig på utgåvan i fråga.¹⁸ Ett genetiskt perspektiv, däremot, fokuserar texternas materialisering och förskjutningar i skilda dokument, samt deras transmission genom skilda publiceringsformer. Därmed motverkas en idealisering av den enskilda texten som blir fallet när en enskild version av en dikt ges en privilegierad status. Man väljer så att säga att inte välja, varigenom omprövningens och växlingarnas roll i författarskapet blir själva objektet för analysen.

Med en typologi hämtad från Sigfried Scheibe kan Ekelöf beskrivas som en utpräglad *Papierarbeiter*.¹⁹ I likhet med en författare som James Joyce tänkte han med pennan och lät inspirationen ta sig uttryck i en utdragen process av komposition, renskrifter och revidering (också efter publicering). Detta i motsats till de författare som till största delen komponerar texten i huvudet, *Kopfarbeiter*; man tänker på författare som Ibsen eller Strindberg.²⁰ Många gånger tycks dikter växa fram ur korta fragment från hans anteckningsböcker, och inte sällan fungerade hans ungdomsproduktion av utkast från tiden kring 1930 som en källa till ny diktning.

För att illustrera den genetiska kritikens perspektiv på skrivprocessen ska vi ta upp Ekelöfs sena dikt ”Ge mig gift att dö”, skriven ett par år före författarens död, men med utgångspunkt i en tidig dikt, den välkända ”apoteos” från debutsamlingen *sent på jorden* vars första rad den inledningsvis citerar. Ekelöf har efterlämnat en rad utkast till dikten och därutöver har vi två avvikande publicerade versioner, den ena i *Vägvisare till underjorden* (1967), den andra i *Sydsvenska Dagbladet* från samma år. I de sista utkasterna har Ekelöf situa-

tionen klar för sig: det är den skeppsbrutne som talar, och referenserna till Odysseus och de öar han strandsätts på samt nymferna han och hans män möter är uppenbara (med anspelningar på bl.a. Kirke och Kalypso) om än inte entydiga.²¹ Men i flera tidigare utkast är denna koppling inte explicit, om den alls finns där. I utkast 33 tycks dikten istället utgå från en mer privat referensram.²² Ekelöfs avant-texte präglas generellt av en egenartad dialektik mellan privat och allmänskulturellt, eller, på ett annat plan, mellan utsägelsepositionens och tilltalets skilda positioner: jag, du eller en tredje person, och en genetisk analys kan beskriva dessa skiftningar samt de meningssammanhang som finns kvar som rester, eller som ”möjligheter”, från tidigare utkast. Här ska det processinriktade perspektivet illustreras i förhållande till en mycket begränsad del av dikten, främst de två inledande raderna. Här citeras ett större urval av författarens utkast:²³

33 Gift att dö eller drömmar att / leva – numera
önskar jag mer än drömmar att / leva gift att
dö

35 Semi-Rondel
Jag bad om gift att dö eller drömmar att leva
/ Numera / önskar jag mera än drömmar att
leva gift att dö

36 Rondel
Jag bad om gift att dö eller drömmar att leva /
Numera / önskar jag mer än drömmar att leva
gift att dö

38 ”Ge mig gift att dö eller drömmar att leva!”
Numera
ber jag hellre om drömmar att dö än om
gift att leva

39 mångerbefarne /Den gamle Odyssevs /
Guldrörlöpp?
”Ge mig gift att dö eller drömmar att leva!”
Numera
ber jag mera om drömmaren att leva
glömma än giftet att dö

40 Odyssevs
”Ge mig gift att dö eller drömmar att leva!”
Numera
önskar jag hellre än gift att drömma gift att
dö

41 Den mångbefarne Odyssevs
”Ge mig gift att dö eller drömmar att leva!”
Numera
ber jag mera om drömmar vatten att
glömma än gift att dö

43 Πολύαινος
Ge mig gift att dö eller drömmar att leva!
Numera
önskar jag mera vatten att leva än gift att dö!

43 Odyssevs död
Ge mig gift att dö eller drömmar att leva!
Numera
önskar jag mera vatten att leva än gift att dö!

45 Ge mig gift att dö eller drömmar att leva
– numera
önskar jag mera gift att drömma än gift att
leva dröm att leva

[*Sydsvenska Dagbladet*, 15/4 1967]

”Ge mig gift att dö eller drömmar att leva!”
– Numera
önskar jag hellre än giftet att drömma giftet
att dö

[*Vägvisare till underjorden* (1967)]

”Ge mig gift att dö eller drömmar att leva!”
– Just nu
önskar jag hellre än drömmar att leva gift att
dö

Jämför man de inledande raderna i det första bevarade utkastet med inledningen till versionen av dikten som publicerades i *Vägvisare till underjorden* har inte mycket hänt. Bortsett från några småord säger de samma sak. Samtidigt är vägen mellan dessa versioner lång. Det aktuella citatet tycks fungera som en produktiv stimulus för skrivandet. Den kiastiska relation som upprättas i den inledande raden

genererar nya sammansättningar genom de två inledande sidoordnade korsställningarna: ”gift att dö” / ”drömmar att leva” och ”drömmar att leva” / gift att dö”. Dessa fraser prövas under skrivandets gång med nya ord: ”drömmar att dö”, ”gift att drömma”, ”drömmar att leva”, ”drömmar att glömma” utifrån ett utvidgat tematiskt komplex. Den skapande fantasin genererar nya betydelser ur metaforiska associationer, t.ex. ”drömmar att glömma” som ändras till ”vatten att glömma” i enlighet med den mångtydiga föreställningen om vatten som symbol för det undermedvetna, för drömmar etc. I ett följande utkast ändras raden till ”vatten att leva”, på sätt och vis en återgång till den fras som ursprungligen höll platsen i korsställningen: ”drömmar att leva”.

Det inledande citatet illustrerar således hur textens förvandlingar inte bara är att förstå som en framåtrörelse utan också som en återgång. Från ett genetiskt perspektiv påminner det inledande citatet om vikten att inte låta den enskilda dikten sätta ramarna för studien. Texten revideras både med utgångspunkt i tidigare versioner och i det enskilda utkastets autonoma enhet. På så sätt kan revideringar förstås ibland från en diakron synpunkt, ibland från en synkron. I det enskilda utkastet finns hela tiden en struktur som är central för den skapande kreativiteten. Den versform som Ekelöf experimenterar med i dikten – rondeln – bygger såväl på en återkommande refräng som på ett visst antal stavelser samt rim, faktorer som styr många av ändringarna.

I ljuset av ändringarna berättar utkastens emellertid också om författarens poetik i en vidare mening. Det är en uppenbar skillnad mellan att önska sig vatten att leva på ett ställe och gift att dö på ett annat. Men det vore missvisande att säga att dessa varianter i första hand registrerar en vacklan mellan att vilja leva och att vilja dö. Processen tycks tyda på att Ekelöf prövar förbindelsen mellan t.ex. död, dröm, vatten, glömska och liv. I den sista versionen gör han en ren inversion av den citerade raden

så att en korsställning uppstår. Typiskt nog är detta som sagt en återgång till det första bevarade utkastet; Ekelöf går gärna tillbaka till tidiga formuleringar i slutet av skrivprocessen. I versionen publicerad i *Sydsvenska Dagbladet* ser vi en skevare återtagning av citatet, där ”drömmar att leva” på sätt och vis förskjuts till ”giftet att drömma”, vilket ger ett annat intryck. Med den diakrona överblicken tycks det som om meningen inte i första hand ligger i orden själva utan snarare ”mellan raderna”, för att citera Ekelöfs ”Poetik”. Spänningen mellan versionerna sätter på så sätt ett centralt tema i författarens diktsyn i fokus.

En typisk egenhet i Ekelöfs skrivande är hans prövande hållning också till diktens övergripande hemvist eller meningsstruktur. Manuskriptet blir en experimentyta för diktens möjliga betydelser. Konkret yttrar sig detta exempelvis i metoden att undersöka den estetiska verkan av en rad skilda titlar. Ekelöf prövar i flera tidiga utkast att benämna dikten efter den versform som han på ett fritt sätt experimenterar med: ”Rondel”, ”Semirondel”, ”Dubbelrondel”. I de senare utkasterna är det snarare skilda aspekter av Odysseus tematiken som undersöks. I en på ett genomgripande sätt bearbetad renskrift har Ekelöf textat fyra skilda titlar, varav två har strukits under samma omarbetsfas (troligen i denna ordning): ”Guldbrottop?”, ”Den gamle Odyssevs”, varpå adjektivet i den senare rubriken först ändrats till ”mångfarne”, sedan ”mångbefarne”. I senare utkast prövas titlar som ”Odyssevs”, ”Πολύαινος” (dvs. Odysseus epitet *Polyainos*, ’mångprisad’), ”Odyssevs död” och ”Odyssevs återkomst” – den senare i *Sydsvenska Dagbladet*. Ibland återspeglas ändrade rubriker i förändringar i texten, men lika ofta fungerar rubrikerna i utkasterna som frågor som författaren ställer till sig själv. Är det detta dikten handlar om? Den andra sidan av denna egenhet att tänka med pennan är alltså att författaren konstant prövar sig själv som läsare.

Vi närmar oss här frågan om textens sta-

tus i utkast. Som vi påpekade ovan finns det skäl att teoretiskt skilja mellan avant-texte och text. Ett utkast kan betraktas som en rad uppmaningar som författaren i revideringsfasen förstår som antingen 'detta ska repeteras ordagrant', 'detta ska strykas' eller 'detta ska ändras'. Vi går här inte in på andra typer av kommentarer (rimlistor, pilar, citat etc.) som utmärker manuskripten, men för att inte förbise en alltför central egenskap i Ekelöfs avant-texte, som han långt ifrån är ensam om, kommer vi slutligen ta upp ett sista exempel från den aktuella dikten som illustrerar något som skulle kunna betecknas som det planlösa eller det lekfulla skrivandet. Ofta stöter man på passager i Ekelöfs manuskript som aktualiserar frågan huruvida utkastet ska förstås teleologiskt som ett planmässigt försök att formulera ett utkast avsett som ett led på väg till publicering, eller om utkastet snarare är ett uttryck för en skrivandets lekfullhet. Att göra en distinktion mellan dessa positioner är vanskligt (stroutnesdiktningen visar ju att det lekfulla skrivandet är en del av hans poetik), men det är ändå nödvändigt för att illustrera de dynamiska växlingarna mellan skilda typer av utkast. När Ekelöf vid ett tillfälle reviderar en maskinskrift av dikten, här betitlad "Rondel" (35), får man en känsla av att författaren under skrivprocessen förvandlar den tidigare versionen till ett pekor. Efter raderna "Ge mig ett vapen att dö, ge mig en källa / trolsk, på en öde ö, jag vill inte inget mera" tycks Ekelöf vilja svara sig själv:

Eller ljuger jag? Jag vill leva. Rida mil.
 Jag vill stå man mot man om han är något
 värd
 Han må skjuta en pil, jag kan hantera ett
 svärd
 Har han kroknäsa eller snabel
 Har jag en brokig sabel av blåbränt stål

Exemplet antyder hur textens genesis inte alltid – rent av sällan – är att förstå som en linjär process. Här tycks författarens avsikt inte

vara att föra texten närmare målet den färdiga dikten. Om det finns ett mål med skrivandet här handlar det snarare om skrivandet självt. Att detta manuskript, och många andra, har sparats av författaren i det som nu utgör det omfattande arkivet i Uppsala universitetsbibliotek, är slutligen en handling i sig som har konsekvenser för hur man ska förstå Ekelöfs diktverk. Även om merparten av texterna inte har stämplat med ett *bon à tirer*, ett färdigt för tryckning, har författaren genom handlingen att spara och samla utkastet gett dem en signifikant plats i sitt *oeuvre*, texter som berättar en historia om det som Ekelöf själv fann så centralt: skrivandet som växling, omprövning och återgång.

Genetisk kritik i tvärvetenskapligt perspektiv: fokus film

Den filmiska "avant-texten" är på många sätt mer flytande än den litterära. Filmen som industriell och teknologisk konst där reproduktionen är en del av filmens estetiska förutsättningar öppnar i sig för en förståelse av verket som version eller process snarare än stabilt original. När man studerar film utifrån genetisk kritik ställs de intermediala frågorna i centrum och relationen mellan kopia, original, version och ursprungstext kopplas till problemställningar kring reproduktionsmediets specifika förutsättningar. En films förstadier begränsas inte heller till manuskript och andra skrivna utkast: storyboards, skisser, fotografier och annat bildmaterial är i lika hög grad förstadier till den färdiga filmen. En stor del av detta material är skapat just som förberedande utkast, framställt för att tas bort i det slutgiltiga verket. Stora mängder filmat eller ljudinspelat material försvinner under klippningen eller kommer aldrig ens till klippbordet då det ersätts av omtagningar. Eftersom filmmediet är en industriell konstform förutsätter den

också en viss standardisering av manuskriptets utformning.²⁴ Samtidigt är de skriftliga utkasterna i sina många faser och versioner, skrivna i olika delar av processen för olika medskapare, i sig ett ytterst mångfasetterat medialt uttryck. Sådana förarbeten kan likaväl ha formen av en prosatext (som ofta hos Bergman) eller som ett diagram med kurvor som ska fånga karaktärernas emotionella utveckling (vilket gjordes för filmen *Top Gun*).²⁵ De olika utkasterna av ett manuskript är också dokument av olika faser i produktionen av filmens framställning. Överstrykningar som ofta betyder att ett avsnitt är filmat – men ibland att det är borttaget – samsas med revisioner i dialogen eller anteckningar om vilken av alla omtagningar som var mest lyckad, och teckningar på baksidan eller i marginalen av hur enskilda dialogpartier ska filmas. Skådespelare och andra medarbetare kanske har sina dialogmanus och gör helt andra anteckningar som går i andra riktningar. Den diakrona verkprocessen som framhävs i genetisk kritik får en rumslig utvidgning när vi försöker återskapa en films tillkomsthistoria genom olika medskapare som samtidigt skapar delar av verket. Ett återskapat dialogmanus, som ofta ska harmoniseras med den färdiga filmen, kan naturligtvis i efterhand tryckas i bokform. Här blir förstadiet också en efterkonstruktion. Genom nya medieformer som i viss mån går tillbaka till förstadiet visas hur adaptation och genesis går ihop. En films genesis kan utvidgas till dess *remakes*, till *novelisations* och litterära förlagor.

Filmen är i sig en kopia av ett negativ, som inte är ett original i sig. I filmens analoga format är varje filmrulle potentiellt en ny version som för varje visning förändras eftersom kopian slits från gång till gång och därmed förändrar filmens uttryck. I dess digitala form är möjligheterna till förändring ännu större. Många filmer klipps om relativt omedelbart efter en första visning på grund av ett negativt publikmottagande och får i nyutgåvor och restaureringar en högst komplicerad origi-

nalstatus. Ett klassiskt exempel är Fritz Langs *Metropolis* (1927) som existerar i flera radikalt olika versioner som inte motsvarar den som ursprungligen visats för publik. ”Myten om verkets ursprung”, för att använda Thomas Elsaessers ord om hur denna films ”original” omdefinierats genom historien, florerar i de olika restaureringsarbetena. *Metropolis* har gått från medvetet moderniserade versioner med samtida musiksättning (Moroder-versionen), till, som i den senaste restaurerade utgåvan, försök att återskapa den version som först visades för publik.²⁶

I en av de få texter som behandlar mötet mellan genetisk kritik och film som konstform berör Ferrer och Jean-Loup Bourget filmmediets ”försprång” i relation till litteraturen: filmens genesis har, till skillnad från litteraturens, alltid intresserat en bredare utomakademisk offentlighet.²⁷ Dagens dvd-utgåvor med bonusmaterial som dokumenterar olika steg i skapandeprocessen, såsom bortklippta scener eller ”making of”-filmer där inspelningen och/eller postproduktionen dokumenteras, är ett ypperligt exempel på hur verkets genesis säljs som kommersiell bonusprodukt till själva filmen. Här liknar bonusutgåvan närmast den textkritiska editionen.

Filmen som process snarare än produkt har också, liksom i litteraturen, varit en del av den estetiska filmmodernismens projekt. I Jean Cocteaus filmdagbok *Journal d'un film* blir exempelvis dagboksdokumentationen av filmmandet av *La Belle et la Bête* ett sätt att fånga verkets flyktighet genom dess tillkomstprocess.²⁸ Än mer talande är Pierre Paolo Pasolinis tankar om att filmmanuskriptets konststatus ligger just i det ofärdiga, i att manuskriptet ”är en struktur som är skapad för att bli en annan struktur”.²⁹

Genom att innefatta filmen i den genetiska kritikens material kan alltså textbegreppet och verkets tillkomstskronologi ytterligare problematiseras. John Bryants *The Fluid Text. Theory of Revision and Editing for Book and Screen* är

ett gott exempel på en utvidgad tillämpning av den genetiska kritiken genom dess integrering av filmmediet i studiet av "den flytande texten". Bryant inkluderar versionerna (manuskript och utkast) före verkets offentliggörande, men diskuterar i lika hög grad de versioner av verket som publiceras efter (t.ex. adaptationer). Det multipla textbegreppet inom genetisk kritik öppnas här mot en bredare diskussion av "versionering" som kärnan i textproduktion. Versionen kan i lika hög grad vara ett utkast eller manuskript som en adaptation av verket i ett annat medium. Här ifrågasätts i praktiken skillnaden mellan text och avant-texte. Istället blir hela texten "flytande", ständigt omskapad av olika författare, medarbetare och uttolkare.

Filmen har alltså en dubbel och till synes paradoxal status i jämförelse med det litterära utkastet. Å ena sidan består "avant-texten" till stor del av material som medialt skiljer sig från det slutgiltiga resultatet och blir därmed inte betraktade som versioner av verket – en opublicerad dikt är fortfarande en dikt, men ett filmmanuskript kan aldrig betraktas som en film. Å andra sidan är själva processen framlyft så att många förarbeten når en bredare offentlighet; borttagna scener i filmen är genom bonusmaterialet i dvd:n långt mer spridda för en offentlighet än bortredigerade partier i en roman. Ferrer och Bourget förklarar intresset för filmens genesis utifrån *frånvaron* av original. Förlusten av vad Walter Benjamin menar vara konstens "aura" i filmen som reproduktionsmedium – originalets unicitet – kompenseras i Ferrers och Bourgets läsning i sökandet efter detta förlorade original i verket som process.³⁰

Eftersom det filmiska verket i högre grad än det litterära i olika sammanhang förstås utifrån såväl sin produktions- som receptionskontext finner vi ofta akademiska teoribildningar som ifrågasätter det stabila textbegreppet. Filmen som stabil "text" är kanske i första hand en idé som växt fram ur 1970-talets filmsemiotik och som i hög grad kritiserats under senare decenniers teoribildning. Rick Altman exempelvis

beskriver en utveckling i filmvetenskapen från en förståelse av film som text till en läsning av filmen som "event".³¹ Att betrakta filmen som "händelse" innebär att verket ses performativt och att visningskontext, distribution, produktion och receptionsaspekter blir en del av läsningen. Vi har med andra ord förflyttats mot en mer kontextorienterad förståelse av filmen. Versionsstudier pekar emellertid både mot text och kontext. De öppnar i lika hög grad mot textnära jämförande studier av hur ett verk förändras från en version eller ett textstadium till ett annat som de öppnar mot ett studium av de förutsättningar i produktionen, visningen och receptionen som producerar dessa skillnader. Samtida filmvetenskap saknar motsvarande teoretiska redskap som vi finner inom litteraturvetenskapen för den förra aspekten, för ett textnära förhållningsätt till version och skapelseprocess. Särskilt de skriftliga underlagen, manuskripten i alla dess stadier, har traditionellt varit en närmast frånvarande del av den filmestetiska diskussionen, något som i viss mån håller på att förändras i dagens forskning. Bristen på teoretisering av det skriftliga underlaget till filmen är en konsekvens av att "filmens språk" ses i kontrast till skrift och verbalt språk, en diskurs som dominerat klassisk filmteori från 10- och 20-talets filmestetiska traktat till auteurteorin och efterkrigstidens filmmodernism. Här skulle genetisk kritik kunna tjäna ett verkligt syfte, framför allt i en kombination med samtida nyorienterande adaptationsteori och manuskriptstudier.³² Den genetiska kritikens multipla textbegrepp kan både bryta ner den inom adaptationsteorin gängse hierarkiska synen på relationen mellan förlaga och adaptation, samt fungera som en teoretisk ram för filmmanuskriptets dubbla status av att vara både ett verk i sig självt och samtidigt ett förstadium till verket.

Filmens genesis är med andra ord både dold och framhävd, bortprioriterad i arkiv och filmestetik, men samtidigt offentliggjort som

kommersiella biprodukter. Filmen är i sig en kopians konstform. Originalen framstår som en myt, något som öppnar för versionering i hög utsträckning men samtidigt närmast för en fetisivering av vad man uppfattar som "ursprunget" eller originalversionen. Dessa paradoxer och motsägelser ställer frågor om verkets identitet på sin spets och visar i vilken grad filmens estetiska och textuella dimensioner måste läsas och förstås utifrån ett textbegrepp som både tillvaratar närläsning men inte läser den text som ska tolkas i en definitiv version.

Ingmar Bergmans medieversioner: anteckningsboken som avant-texte

Ingmar Bergmans verk utgör en exceptionell fallstudie för genetisk kritik tillämpad på film. Dels är tillgängligheten till materialet stort genom inrättandet av *Ingmar Bergmans arkiv*, en donation av regissören själv av manuskript, arbetsböcker, dagböcker, produktionshandlingar, fotografier och brev; dels genom att Bergmans verk i hög grad är både intermedialt och versionerat. Exemplet Bergman illustrerar både de specifikt filmiska problemställningar som uppstår i en analys av en films genesis samtidigt som en analys av Bergmans skapande blir förhållandevis litterärt. Bergman skriver egna originalmanus, han har jämförelsevis stor kontroll över produktionsprocessen och arbetar inom flera medier. Han har författat pjäser och prosaverk och flera av hans filmmanuskript är utgivna i bokform, som dialogmanus eller prosaversioner publicerade som så kallade filmberättelser. Exempelvis finns verket *Scener ur ett äktenskap* både som film- och tv-serie (båda versionerna finns nu på dvd), det har satts upp på scen ett flertal gånger på olika språk och platser. Det finns utgivet som dialogscener i bokform och existerar i en rad

utkast och manusversioner, från arbetsboken där Bergmans dagboksanteckningar varvas med idéer om karaktärerna och scenernas utveckling, till mer eller mindre färdiga dialogmanus med anteckningar i marginalen från inspelningsstillfallet. I Bergmanforskningen är detta mångfasetterade skapande och versionering relativt lite uppmärksammat. Det finns naturligtvis signifikativa undantag, framför allt Maaret Koskinens arbeten, och senare års forskning tenderar att omvärdera Bergman i en intermedial riktning.³³ Emellertid utgör anteckningsböcker, manuskript och alternativa versioner fortfarande sekundärt material i Bergmanforskningen. Ingmar Bergmans arkiv öppnar för möjligheter till djupdykningar i filmernas genesis, i deras framväxt i arbetsböcker och råmanus. Det rör sig om en unik tillgång till material som inte mäter sig med hur filmproduktion vanligtvis dokumenteras och arkiveras. Att materialet dessutom är digitaliserat och därmed tillgängligt för forskning gör samlingen exceptionell också i jämförelse med många stora författares produktioner.

Arkivet i sig vittnar om en uppluckring mellan privata och offentliga dokument, mellan publicerat och opublicerat material. Bergman initierade själv arkivets instiftande och har därmed verkat för offentliggörande av såväl rent privata som halvprivata dokument, liksom olika versioner av verken: brev, dagböcker, arbetsböcker och manusversioner, texttyper som ofta glider in i varandra. Bergmans bortgång har dessutom i sig lett till en viss kommersialisering efter offentliggörandet av arkivet. Förlaget Taschen's gigantiska coffee table-bok *The Ingmar Bergman Archives* är kanske det mest uppenbara exemplet. Här fungerar tagningsprotokoll och manusutkast som attraktiva bilder, som fysiska spår av Bergmans arbete, en fetisivering av en filmisk "aura" om man så vill, men likafullt en konkret koppling mellan skaparens hand och hans verk. Film-museum Berlin och The Academy of Motion Pictures Arts and Sciences i Los Angeles har

också visat delar av arkivmaterialet i utställningen *Ingmar Bergman. Truth and Lies*. Här blir både de dokument som ursprungligen är skrivna för att vara ett steg på vägen i produktionsprocessen, eller som Bergman skrivit i första hand till sig själv, verk i egen rätt. Detta vänder också på genesens kronologi: de ”första” eller ”ursprungliga” utkastet till verken blir de senast offentliggjorda versionerna eller omarbetningarna av verket.

Liksom många konstnärer och författare använde sig Bergman flitigt av anteckningsboken för att skissa fram idéer och dryfta tankar om skapandet med sig själv. I anteckningsboken materialiseras verken för första gången. Det är den genre, uttrycksform och det medium som fångar in de övriga, och därmed blir en estetiskt och medialt överskridande form som också är avgörande för förståelse av Bergmans verk som helhet. Anteckningsbokens centrala roll i Bergmans skapande speglar, som också Koskinen påvisat, ett ambivalent förhållande till skrivandet i den kreativa processen som samtidigt centralt och underställt bildskapandet.³⁴ I arkivet finns ”arbetsböcker”, som de heter i katalogen, från 1930-talet fram till 2000-talet.³⁵ En närmare diskussion av anteckningsboken som egen genre kan visa hur ett närtstudium av en specifik avant-texte kan ge nya perspektiv på verket som helhet.

Anteckningsboken som genre är en variant av dagboken och utgör därmed en öppen gränsöverskridande form där själva skrivandets kronologi utgör ramen för de idéer och utkast till berättelser som presenteras i boken. I Bergmans anteckningsböcker varvas utkast som senare kommer att materialiseras i filmer, teateruppsättningar eller tv-serier med reflektioner kring Bergmans vardag, t.ex. kring skapandeprocessen som sådan, men också kring vädret, dagsstämningen eller vardagliga händelser.³⁶ I anteckningsboken, som genremässigt kan ses som en variant av dagboken, står skrivandets linearitet mot en uppbruten tidsram där den skrivande stundens

presens samspelar med de berättelser som kan utspela sig i det förgångna, i framtiden eller i en imaginär tidsrymd. Den franske litteraturteoretikern Philippe Lejeune ser dagboksgenrens framväxt som en aspekt av moderniteten kopplad till såväl ”panoptisk” insyn i det intima som till klockans och almanackans mätning av tid.³⁷ Dagboken förstås av Lejeune som en genre som bryter mot den ”objektiva” tidsräkningen, men samtidigt med almanackans struktur följer den linjära tidens utsträckning. Subjektets minne samspelar med den uppmätta regelbundet framåtskridande tiden. Här finns en parallell mellan dagboken och filmen som medium. Skrivandets kronologi och det skrivnas tid motsvarar filmens tvingande tidsliga utsträckning i relation till ett öppnande av tid och rum genom montagegens dynamiska tidrymd.

Dagbokens estetik inom film och litteratur har i samtida forskning blivit ett alltmer omdiskuterat ämne, och vi finner även exempel på studier som utgår från dagboksgenren för att diskutera intermediala samspel mellan film och litteratur.³⁸ Emellertid är den faktiska anteckningsboken som kreativt redskap i skapandet av film och litteratur i andra genrer en relativt outforskad domän. Detta har med bristen på tillgänglighet att göra, men också att dessa texter betraktas som något alltför avlägset det färdiga verket; de anses snarare vara av biografiskt än estetiskt intresse. En analys av den faktiska anteckningsboken utifrån dagboksgenrens estetiska form synliggör dess dubbla status både som estetisk form och som avant-texte.

I en författares, konstnärs eller filmskapares anteckningsbok blir samspelet mellan tidsnivåer också ett samspel mellan fiktion och verklighet. De olika sfärerna går ihop i en estetisk form som både spårar själva arbetsprocessen och utgör ett verk i sig. Skapelseprocessen i anteckningsboken visar ytterst konkret att, med Adam Sitneys ord om den självbiografiska filmen, ”the creation of an artist is both

the work he makes and his self-invention as an artist".³⁹

Bergmans anteckningsbok är ett häfte, ibland en inbunden bok, ibland ett block, där han för hand skriver ner tankar kring sitt skapande och utformar idéer till kommande verk. Ibland ingår utkast till flera verk i samma bok, ibland fortsätter verken från en bok till en annan och går in i varandra. Ofta dryftar Bergman idéer med sig själv. Han funderar över de olika karaktärernas inre tankar, mentala tillstånd och erfarenheter. Det är en genre som utgör ett grundläggande medieöverskridande arbetsredskap i Bergmans skapande. Här finns anteckningar om idéer till kommande verk inom alla de medier han arbetar inom, liksom kommentarer kring själva skapandeprocessen. Anteckningsboken fungerar som ingång till Bergmans verk som helhet både vad gäller förhållandet mellan privat erfarenhet överförd till offentligt verk, och transformationen från ord till bild. Om manus och manusutkast ofta ses som mallar för den färdiga filmen, som ett kontrollerande verktyg av verket i blivande,⁴⁰ finns hos Bergman snarare ett bejakande av det öppna och osäkra. Ofta uppstår idéer i ett slags dialogform där han ställer frågor till sig själv. I anteckningar kring *Viskningar och Rop*, exempelvis, frågar Bergman sig själv vad Anna drömmer, svarar att han inte vet och spekulerar sedan kring drömmens uttryck.⁴¹ Bergmans förkärlek för det osäkra och det blivande i den konstnärliga processen står i kontrast till hans behov av att ha kontroll över arbetsprocessen i sin helhet.

Efter arbetsbokens första utkast följer manusversioner och andra versioner som kanske ter sig närmare det färdiga verket, men det är arbetsbokens gränsöverskridande karaktär som speglar Bergmans verk som gränssnitt mellan olika medier, mellan intimt och offentligt och som process snarare än sluten text. Bergmans intresse för de intima medieformerna i relation till långfilmsformatet stannar inte vid dagboksgenren. Teaterarbe-

tets truppsamarbete och slutna rum samspelar ständigt med filmens form;⁴² i arbetet med tv-mediet som kom att dominera Bergmans skapande från tidigt 1970-tal utnyttjas mediets intima tilltal och produktionsformat.⁴³ Från 1950-talet filmade Bergman också sina egna inspelningar i filmdagbokens form, en blandform mellan privat fotoalbum i filmens form och dokumentation av en arbetsprocess.⁴⁴ De intima uttrycksformerna blir motorn i den process som omförhandlar gränserna mellan privat och offentligt. En studie av dessa öppnar därmed för en förståelse av det självbiografiska hos Bergman som estetiskt uttryck. Det öppnar för en dynamisk läsning av skriften som avtryck av konstnärens subjekt i den skapande processen som inte bara ifrågasätter det naiva likställandet mellan liv och verk som dominerat stor del av äldre Bergmanforskning, utan problematiserar också en mer postmodern förståelse av jaget som offentlig mediekonstruktion av auteurens "persona".⁴⁵

Anteckningsbokens estetik samspelar med den filmiska iscensättningen av det vi kan kalla "den intima skriften" i Bergmans verk, det vill säga den filmiska representationen av brev, dagböcker, anteckningsböcker och liknande. Det är anmärkningsvärt hur stor plats den intima skriften får i det färdiga verket, inte minst i filmer från sent 1950-tal till tidigt 1970-tal och hur skriftens iscensättning bryter mot berättarkonventioner. Dagbokens roll i *Såsom i en spegel*, den långa brevuppläsningen i *Nattvardsgästerna*, anteckningsboken i *Tjystnaden*, det avslöjande brevet i *Persona*, avskedsbrevet i *En Passion* och dagboken i *Scener ur ett äktenskap* är exempel på den intima skriftens betydelse i Bergmans skapande. I iscensättningarna av den intima skriften ser vi både en parallell och ett spår av anteckningsbokens gränsöverskridande karaktär. I berättandet får det ofta rollen av avslöjandet eller blottläggandet av den intima hemligheten i berättelsen. I *Persona* bryter brevet Elisabets (Liv Ullmann) tystnad och avslöjar hur hon observe-

rar sin omgivning; i *En Passion* avslöjar brevet Annas (Liv Ullmann) livslögn om det lyckliga äktenskapet; i *Nattvardsgästerna* utgör brevet en desperat kärleksförklaring i den meningslösa tillvaro karaktärerna befinner sig i. Skriftens iscensättning fungerar som figur för den medieöverskridande processen från skrift till film eller bild – eller andra mediala gränssnitt som stillbild/rörlig bild – och förflyttar oss till tidens och rummets gränsländ där kommunikationen mellan fiktionens karaktärer befinner sig på gränsen till auteurens direkta tilltal till åskådaren.

Ett talande exempel är dagboksscenen i *Scener ur ett äktenskap* där Liv Ullmanns karaktär Marianne läser ur sin dagbok för sin somnande make. Sekvensen bryter mot seriens övriga tids- och rumsrepresentation genom att vara visuellt tillbakablickande. Vi förflyttas från scenens slutna presens till en annan tidsrymd och får se en serie av mer eller mindre kronologiskt ordnade fotografier på Ullmann från barndom till vuxen ålder, som ett slags illustrationer till orden vi hör upplästa ur dagboken. Sekvensen kommenterar skaparprocessens modus från skrift till tal och bild och överskrider samtidigt gränsen mellan fiktion och dokumentärt (vi blir medvetna om att fotografierna är bilder av skådespelerskan Liv Ullmann snarare än den fiktiva karaktären Marianne). Dessutom problematiserar fotografierna relationen mellan det läsande subjektet och jaget som objekt: fotografierna överskrider Mariannes perspektiv genom att vi också får se barndomsbilder på hennes make (Erland Josephson). Här skapas en spänning mellan det fotografiska fragmentet som spår av det förflutna och den rörliga kamerans presens. Kameran panorerar över stillbilderna, går ömsom nära för att fånga en detalj eller ett fragment av fotografiet, rör sig ömsom utåt för att låta oss se helheten. Dagboken berättar om Mariannes barndomsminnen, och bilderna ter sig i sin kronologiska ordning som en sorts biografi i miniformat inregrerad i scenen. Men Marianne berättar inte

om sig själv i en utveckling av händelser som en traditionell biografi skulle göra utan reflekterar i dagboksgenrens presens över sina minnen i nuet och sin avsaknad av kunskap om en sann oförfalskad identitet.

På en nivå står fotografierna både i motsats till röstens berättelse (yttre bild mot inre röst, iscensatt porträtt mot autentiskt vittnesmål) och den rörliga bilden (minne mot presens). Emellertid speglas också medierna i varandra och skapar en spänning mellan likhet och avstånd. Fotografierna i succession fungerar som en *mise-en-abyme* av scenerna som helhet.⁴⁶ Scenernas presens blir i ljuset av fotografiet ett minnesalbum av fragment från ett äktenskap som speglar seriens förhållandevis fragmenterade struktur. Som Lejeune visat förhåller sig dagboken till tid på ett sätt som snarare liknar den fotografiska bildens samtida nu och då än den narrativa berättelsens linjära utveckling. Liksom fotoalbumet är dagbokens ingångar en samling minnesbilder i kamp mot tidens framskridande som både utgör spår av och konstruerar subjektet.⁴⁷ En kritiker för *Sight and Sound* ger till den brittiska premiärvisningen av verkets filmversion talande nog *Scener ur ett äktenskap* det negativa omdömet att vara mer av "ett första utkast", en "gigantisk anteckningsbok" full av "råmaterial".⁴⁸ Med den metaforen kommer han närmre sanningen än han anar: anteckningsboken som genre fångar detta verk som samtidigt ett minne och något i blivande.

Spegelrelationen mellan anteckningsbok och den intima skriftens iscensättning blir än mer komplex om vi ser till hur denna dagbokscen successivt växer fram från arbetsbok till manusversioner. Dagbokssekvensen är frånvarande i arbetsbokens första utkast, som i övrigt innehåller beskrivningar av många av de scener som kommer att återskapas i verket. Däremot finns dagbokens formuleringar såsom vi hör Ullmann läsa upp dem delvis ordagrant återgivna i anteckningsboken. Formuleringarna utgör inte delar av scenbeskrivningarna och

läggs inte i de fiktiva karaktärernas mun, men är Bergmans egna reflektioner kring de karaktärer som ska ingå i dramat, hans tankar kring Mariannes och Johans själsliga tillkortakommanden. Dagboken i fiktionen blir ett uttryck som i konkret bemärkelse iscensätter överföringen av Bergmans röst, hans tal till sig själv, till filmens fiktion. Manusversioner skrivna i ett senare stadium av produktionen vittnar om att idén om fotografierna tillkom relativt sent i processen, efter att de upplästa orden i filmens diegesis integrerats i fiktionen med den upplästa dagboken. I det maskinskrivna regimanuskriptet har Bergman för hand antecknat att textpartiet Marianne läser är för långt, att ingen skulle orka lyssna på en så lång monolog och att han måste korta ner den. Men istället för att korta ner lade han till fotografierna som både samspelar med och problematiserar ordens betydelse. Filmmédiet dokumenterar själva inramningen och ordens övergång till bild blir till spår eller minne av adaptationsprocessen som sådan. Om anteckningsboken som genre blir den ram som låter konstnärens egna reflektioner samspela med fiktionen kommer filmen synliggöra orden som spår av författaren. Både arbetsbok och film är således i viss mån intermediala texter, texter i blivande mellan medier. Utkastet strävar mot att bli en annan medial form och filmen dokumenterar transpositionen från skrift till rörlig bild.

Avslutning

Den genetiska kritiken är ett dynamiskt forskningsområde som de senaste åren öppnat sig för nya text- och medieformer. Vår diskussion av genetisk kritik som perspektiv i såväl film- som litteraturvetenskap lyfter fram hur centrala begrepp omförhandlas i nya sammanhang och hur olika material ställer olika slags frågor om verkets tillkomst och identitet. "Avant-texten" får i film ett vidgat innehåll eftersom gränserna mellan förstadiet, efterbearbetning-

ar och senare versioner ofta suddas ut och den diakrona utvecklingen samspelar med en synkron utvidgning i parallella stadier (där exempelvis ett kollektiv av filmarbetare arbetar med olika former av förarbeten). Filmens rörliga bilder i samspel med ord, ljud och musik gör också att mediala dimensioner och adaptation från verbala till visuella uttrycksformer ställs i förgrunden. Dessa förskjutningar visas på ett egenartat sätt i Bergmans verk där mediernas materiella aspekter blir centrala och meningsbärande aspekter av verket, något som blir tydligt i hur den illustrerade dagbokscenen i Bergmans *Scener ur ett äktenskap* speglas i anteckningsbokens estetiska uttryck. Den faktiska anteckningsboken som avant-texte skapar som filmens iscensättning av dagbokens skrift ett samspel mellan tidsliga och rumsliga nivåer och estetiska uttrycksformer.

En jämförelse mellan Ekelöf och Bergman visar hur skriftens transformationer tar sig olika former i olika individuella konstnärskap inom olika medier och konstformer. Hos både Ekelöf och Bergman är anteckningsboken en ständig följeslagare i den skapande processen och det är ofta i mötet mellan pennan och anteckningsboken som idéer till verk uppstår. Denna likhet blir en utgångspunkt för att förstå olikheterna mellan dessa två skapare: Ekelöfs anteckningsböcker följde med honom under hela livet och gav direkta uppslag till nya dikter som omarbetas i olika stadier; Bergmans anteckningsböcker blir en öppen form i samspel med alla de konstformer och medier han arbetade inom. Bergman sedd genom Ekelöf och vice versa öppnar mot en problematisering av verkbegreppet hos båda. Om inte begreppet vore ett sådant monstrum kunde man tala om en *inter-avant-textualitet*, konstitutiv för all kreativ verksamhet, men särskilt betydelsefull för konstnärer som Bergman och Ekelöf för vilka arbetsprocessen inbegrep ett intensivt inre samtal, en kreativ process med pappret som scen.

Den genetiska kritikens öppning mot fil-

mens interdisciplinära fält, med flera medier i samspel och där verkets gränser luckras upp än mer, kan också mana till nya perspektiv på den dynamiska processen inom litteraturen. Att dessa frågor är relevanta – om än inte helt nya – visar dagens spridning av konstnärliga verk genom nya mediala versioner i form av digitala hypertexter, ljudböcker och e-böcker. Dagens pocketböcker börjar dessutom alltmer likna filmens dvd-utgåvor med extramaterial och intervjuer. Den genetiska kritikens styrka

som kritisk disciplin ligger visserligen inom ramen för den enskilda konstnärens kreativa projekt, där man kan följa den skapande processens pendlingar mellan fram- och tillbakablickande, mellan olika konceptioner av verket. Men inriktningen mot ett vidare verkbegrepp inbjuder i dag inte desto mindre till en uppmjukning av verkets gränser, vilket också ibland innebär att man omvärderar författarsubjektet.

Noter

- 1 Jfr Jerome Jerome McGann, *The Beauty of Inflections. Literary Investigations in Historical Method and Theory*, Oxford: Oxford University Press, s. 114f. I relation till begreppet verk är texten, enligt McGann, den materiella sekvens av tecken utifrån vilken vi kan studera ett verks "produktiva (och reproduktiva) process". För en vidare utläggning av denna textsociologiska syn på litteraturen, se *The Textual Condition*, New Jersey, Princeton: Princeton University Press, 1991.
- 2 På svenska har genetisk kritik tidigare diskuterats av Hans Walter Gabler, "Textkritikens uttydningskonst", i O.E. Haugen, C. Janss, T. Modalsli (red.), *Filologi og hermeneutikk*, Oslo: Solum, 2007, s. 57–80. Mera kortfattat aktualiseras den genetiska kritiken i Jon Viklund, "Modernism i rörelse. Harry Martinson och den poetiska processen", *Sammlaren*, årg. 129, 2008, s. 188–217.
- 3 Det finns flera beskrivningar av den genetiska kritikens framväxt och idémässiga bakgrund som riktar sig till en engelskspråkig publik. Se t.ex. Louis Hay, "Genetic Criticism: Origins and Perspectives", i J. Deppman, D. Ferrer & M. Groden (red.), *Genetic Criticism. Texts and Avant-textes*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004, s. 17–27. För en mera kritiskt inriktad introduktion, se Laurent Jenny, "Genetic criticism and its Myths", i M. Contat, D. Hollier & J. Neefs (red.), *Drafts. Yale French Studies*, 1996:89, s. 9–25.
- 4 För exempel på dessa typer av genetisk kritik, se *Genetic Criticism. Texts and Avant-textes*, 2004, med artiklar av Jean Bellemin Noël (psykoanalys), Raymonde Debray Genette (narratologi), Catherine Fuchs (lingvistik).
- 5 Daniel Ferrer, "Production, Invention, and Reproduction. Genetic vs. Textual Criticism", i E. Bergmann Loizeaux & N. Fraistat (red.),

- Reimagining Textuality – Textual Studies in the Late Age of Print*, Madison: The University of Wisconsin Press, 2002, s. 55.
- 6 Vissa företrädare för *critique génétique* gör terminologiska distinktioner mellan exempelvis *écriture*, i regel manuskriptens levande skrift, och *texte*, den alfanumeriska sekvens som är färdig för konsumtion. Se exempelvis Louis Hay, "L'écriture vive", i *Les Manuscrits des écrivains*, Paris: CNRS Editions, Hachette, 1993, s. 27. Vi ser ingen anledning till sådana distinktioner. Utifrån verkets synpunkt är all text instabil, om än på olika sätt.
 - 7 Jean Bellemin-Noël, *Le texte et l'avant-texte. Les brouillons d'un poème de Milosz*, Paris: Larousse, 1972.
 - 8 Louis Hay, "Does 'Text' Exist?", övers. M. Jocelyn & H.W. Gabler, *Studies in Bibliography*, 1988:41, s. 75.
 - 9 Hans Walter Gabler, "The Text as a Process and the Problem of Intentionality", i *TEXT* 3 (1987), s. 112.
 - 10 Också inom det textkritiska fältet finns forskare som omprövat den editionsfilologiska praktiken utifrån en omvärdering av intentionsproblematiken, i synnerhet en inflytelserik forskare som J. McGann; jfr Johan Svedjedals diskussion av anglosaxisk textkritisk debatt och hans uppdelning mellan intentionalist och textsociologer i "Textkritisk litteraturteori. Några linjer i svensk och anglosaxisk textkritisk debatt", i *Textkritik. Teori och praktik vid edering av litterära texter*, Stockholm: Svenska Vitterhetssamfundet, 1991, s. 42–78. Senare, för att undvika felslutet att textsociologer inte tar hänsyn till författarens intention, har Svedjedal ändrat termerna till "traditionalister" och "textsociologer". Se "Hennes levande text. Victoria Benedictsson i textkritisk belysning", *Språk och stil*, NF 19, 2009, s. 60. Här beskrivs, i termer som påminner om den genetiska kritiken, konstverket som en process innefattande konstnärens flöde av idéer och omarbetningar snarare än en färdig och beständig artefakt.
 - 11 Jean Bellemin-Noël, *Le Texte et l'avant-texte: Les Brouillons d'un poème de Milosz*, 1972. Jfr också "Psychoanalytic Reading and the Avant-texte", i *Genetic Criticism. Texts and Avant-textes*, 2004.
 - 12 Ferrer, "Production, Invention, and Reproduction. Genetic vs. Textual Criticism", 2002, s. 57.
 - 13 Jfr t.ex. hans tal om det ofullbordade och det "ständigt bortflyende" som det bestående i Bertil Malmbergs författarskap, något som lika gärna kunde vara en självkaraktäristik: *Bertil Malmberg. Inträdestal i Svenska Akademien*, Stockholm: Norstedts, 1958.
 - 14 Se Carl Olov Sommar, *Gunnar Ekelöf. En biografi*, Stockholm: Bonniers, 1989, s. 349. Citatet hämtar Sommar från *Röster i radio* 1951.
 - 15 Bengt Landgren, "Fragmentet, cirkeln och spegeln. En omläsning av Ekelöfs Djävulspredikan", i *Odysseus vid masten och Procyons galna hund. Populärvetenskapliga föreläsningar och seminarier*, Uppsala: Litteraturvetenskapliga institutionen, 1992, s. 89–171. Den sista omarbetningen av dikten bevaras i Ekelöfs arkiv, Gunnar Ekelöfs samling, Börje Cronholms exemplar, UUB.
 - 16 Se t.ex. Staffan Bergsten, "Sommarnatten. En Ekelöfdikts tillkomst och struktur", *Sammlaren* årg. 90, 1969; Bengt Landgren, *Den poetiska världen. Strukturanalytiska studier i den unge Gunnar Ekelöfs lyrik* (Historia litterarum, 11), Uppsala: Acta universitatis Upsaliensis, Litteraturvetenskapliga institutionen, 1982; Erik G. Thygesen, *Gunnar Ekelöfs Open-Form Poem A Mölna Elegy. Problems of Genesis, Structure and Influence* (Historia litterarum, 15), Uppsala: Acta universitatis Upsaliensis, Litteraturvetenskapliga institutionen, 1985; Bengt Landgren, *Polyederns gåta. En introduktion till Gunnar Ekelöfs Färjesång* (Historia litterarum, 20), Uppsala: Acta universitatis Upsaliensis, Litteraturvetenskapliga institutionen, 1998. Jfr också Anders Mortensens avhandling *Tradition och originalitet hos Gunnar Ekelöf*, Stockholm/Stehag: Symposium, 2000, som i sin analys av "katakombmålning" erbjuder ett fint exempel på hur tidigare versioners grafiska utformning kan problematisera en etablerad bild och förståelse av en dikt, s. 93ff. Ekelöfs kända dikt "Samothrake", som finns i flera starkt divergerande versioner, har ofta diskuterats med avseende på variansen, ibland på ett överlappande sätt. Jfr fr.a. Sverker Ek, "Visionen av seger i mörk tid. Gunnar Ekelöfs dikt Samothrake och andra världskriget", *I dialog med texten. Nio essäer*, Hedemora: Gidlund,

- 2005, s. 154 ff; Ann Lundvall, "Gunnar Ekelöfs dikt 'Samothrake' och segergudinnan *Nike från Samothrake*", *Samlaren*, årg. 127, 2006, s. 232–282. Faksimiler av versionerna har publicerats i Ingmar Stenroth, *Gunnar Ekelöfs Samothrake*, Göteborg, 1981.
- 17 Dessa frågor diskuteras utifrån textkritiska och editionsfilologiska utgångspunkter i två föredrag: Paula Henrikson, "Textflöden. Den sociala vändningen i nyspråklig editionsteori", föredrag 2009, artikel under publicering i antologi om editionsfilologi, red. Gunhild Vidén, Karin Hult & Christina Thomsen Thörnqvist; Jon Viklund, "Ekelöf and the rustle of language. The Genesis of the Text and the Materiality of Swedish Lyrical Modernism", föredrag från 2009, som är avsedd att publiceras som artikel (inskickad för peer review).
- 18 Utgivaren Reidar Eknær ser i regel Ekelöfs sista ändringar i varje text som uttrycket för författarens slutgiltiga intention. I sin kommentar raljerar han över sina kollegor bland kritiker och utgivare som inte har tagit i beaktande exempelvis Ekelöfs ändringar i ovan nämna anteckningar till *Vägvisaren till underjorden*: "Att ingen tidigare beaktat dessa hans korrigeringar och kommentarer visar att hans självkritik var betydligt större än hans kritikers, utgivares och översättares observans." Det ska sägas att Eknærns utgåva – som på många sätt är användbar för alla Ekelöfforskare – fick skarp kritik när den utkom. Den har inte desto mindre erövrat en central plats i forskningen och används i avhandlingar och andra vetenskapliga artiklar.
- 19 Siegfried Scheibe, "Einige grundsätzliche Vorüberlegungen zur Vereinheitlichung von Editionen", i L. Hay & W. Woesler (red.), *Edition et Manuscripts. Probleme der Prosa-Edition*. Akten des mit Unterstützung des Centre National de la Recherche Scientifique und der Deutschen Forschungsgemeinschaft veranstalteten französisch-deutschen Editorenkolloquiums Paris 1983, Bern: Peter Lang, 1987, s. 177–189.
- 20 Om Ibsen som "Kopfarbeiter", se Christian Janss, i *Nordisk tidskrift*, årg. 82, 2006:4, s. 280f.
- 21 Versionen som förekommer i *Vägvisare till underjorden* kommenteras på flera ställen. Se t.ex. Bengt Landgren, *Ensamheten, döden och drömmarna. Studier över ett motivkomplex i Gunnar Ekelöfs diktning* (Studia litterarum upsaliensia, 7), Stockholm: Scandinavian University Books, 1971, s. 272 ff., 281f.; Anders Olsson, *Gunnar Ekelöf*, Stockholm: Natur och kultur, 1997, s. 56.
- 22 Jfr t.ex.: "Jag vill till en plats där drömmen om liv är beständig / I detta land är varje vinter en påminnelse / om att vår dröm att leva blir alltmer eländig". Gunnar Ekelöfs samling, XV. *Vägvisaren*, utkast, 2, bl. 33, UUB.
- 23 Sifforna i vänsterkanten refererar till arkivbildaren Reidar Eknærns numrering av utkast. Eknærns ordning är inte alltid invändningsfri, men i detta fall finns ingen anledning att ordna om utkast. Transkriptionen är förenklad och endast strykningar och tillägg markeras. Eftersom förändringar i radbrytningen inte kommenteras har vi av utrymmes- och äskådighetsskäl tillåtit oss trycka ihop texten (radbrytningar markeras med "/"). Manuskripten citeras från Gunnar Ekelöfs samling, XV. *Vägvisaren*, utkast, 2, UUB. Kommentaren till dessa rader tar med nödvändighet inte hänsyn till dikterns vidare kontext och meningssammanhang i varje utkast eller, i de två sista versionerna som här presenteras, till publiceringskontexten. Dessa vidare kontexter bör annars givetvis beaktas i analysen.
- 24 Som Janet Staiger påpekat utarbetas den mer eller mindre likriktade modellen för den klassiska Hollywoodfilmens manuskript fram under 1910-talet som en form av "blueprint" för långfilmens format och därmed som ett steg i standardiseringen av filmberättandet som sådant. Janet Staiger, "Blueprints for Feature Films: Hollywood's Continuity Scripts" i T. Balio (red.), *The American Film Industry*, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985, s. 173–93.
- 25 Det emotionella diagrammet från *Top Gun* visades av Janet Staiger i föreläsningen "Screenwriting as Blueprint" på konferensen *Screenwriting: History, Theory and Practice*, Köpenhamn, september 2010.
- 26 Thomas Elsaesser, *Metropolis*, London: BFI, 2000, s. 11–22.
- 27 Jean-Loup Bourget och Daniel Ferrer, "Introduction" i *Genesis: Cinéma*, 2007:28.
- 28 Jean Cocteau, *La Belle et la Bête: Journal d'un Film*, Paris: Edition du Rocher, 1958, 2003.

- 29 Pierre Paolo Pasolini, "The Scenario as a Structure Designed to Become Another Structure" i *Wide Angle* 1978:1.
- 30 Bourget och Ferrer 2007, s. 10f.
- 31 Rick Altman, "General Introduction: Cinema as Event", i R. Altman (red.), *Sound Theory, Sound Practice*, New York/London: Routledge, 1992, s. 1–14.
- 32 För en diskussion om problem och nyorientering inom adaptionsteorin, se Thomas Leitch, *Film Adaptation and Its Discontents*, Baltimore: The John Hopkins University Press, 2007. För en teoretisering av skriftliga förlagor till film som nytt filmvetenskapligt fält, se Steven Maras, *Screenwriting: History, Theory and Practice*, London: Wallflower Press, 2009.
- 33 Koskinen diskuterar såväl det interartiella samspellet mellan film och teater i Bergmans skapande (framför allt i *Allting föreställer, ingenting är: Filmen och teatern – en tväretetisk studie*, Stockholm, Nya Doxa, 2001) som skriftens roll i Bergmans verk (framför allt i *I begynnelsen var ordet: Ingmar Bergman och hans tidiga författarskap*, Wahlström & Widstrand, 2002). I den senare, liksom i den nyutkomna *The Silence: Pictures in the Typewriter, Writings on Screen*, Washington: University of Washington Press, 2010, integreras också de skrivna dokument som nu finns i arkivet i diskussionen. För nya intermediala perspektiv, se M. Koskinen (red.), *Ingmar Bergman Revisited: Performance, Cinema and the Arts*, London: Wallflower Press, 2008.
- 34 Koskinen, *I begynnelsen var ordet*, 2002.
- 35 Totalt 61 anteckningsböcker är katalogiserade i arkivet.
- 36 Ingmar Bergman har också, i mindre utsträckning, skrivit mer traditionella dagböcker som inte på samma sätt innehåller utkast till idéer. Här kommer emellertid endast arbetsböckerna att behandlas.
- 37 Philippe Lejeune, *Signes de vie: Le pacte Autobiographique 2*, Paris: Seuil: 2005, s. 78ff. och s. 85ff.
- 38 Lejeune teoretiserar dagboken (både publicerade och privata opublicerade) som genre i ett flertal verk, se exempelvis *Signes de vie*, 2005, och, tillsammans med Cathrine Beugaert, i *Le journal intime*, Paris: Éditions Textuelles, 2006. För filmdagboken, se Laura Rascaroli, *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*, London: Wallflower, 2009.
- 39 Adam P. Sitney, "Autobiography in Avant-Garde Film", *Millennium Film Journal*, 1977–1978:1, s. 67.
- 40 För diskussion av filmmanuskriptet som "blueprint", se Maras *Screenwriting: History, Theory and Practice*, 2009, s. 117–129.
- 41 Arbetsbok 27 (*Viskningar och Rop och Scener ur ett äktenskap*).
- 42 Se Koskinen, *Allting föreställer, ingenting är*, 2001.
- 43 För diskussion av det "intima" som televisuell estetik hos Bergman, se Anna Sofia Rossholm, "Scènes de la vie conjugale d'Ingmar Bergman: la télévision et la mise en scène de l'intime", *Cinema and Cie: International Film Studies Journal*, 2010.
- 44 Till största del är detta material inte offentliggjort, med undantag av dokumentärfilmen *Ingmar Bergmans lekstuga* (Stig Björkman, 2010), där bilder från olika filminspelningar satts ihop med intervjumaterial med Bergman och skådespelare.
- 45 Ett klassiskt exempel på det förra är Peter Cowie, *Ingmar Bergman: A Critical Biography*, New York: Scribers, 1982. För ett mer teoretiskt problematiserande perspektiv, se Janet Staiger, "Analysing Self-fashioning in Authoring and Reception", i M. Koskinen (red.), *Ingmar Bergman Revisited: Performance, Cinema and the Arts*, London: Wallflower Press, 2007.
- 46 Se Rossholm, 2010.
- 47 Lejeune, *Signes de Vie*, 2005, s. 66ff.
- 48 Julian Jebb, "Ingmar Bergman's Scenes from a Marriage", *Sight and Sound*, 1974:44.

Summary

*Transformations of the Work:
Ekelöf, Bergman, and Genetic criticism*

This article discusses genetic criticism as an interdisciplinary field of study, focusing on its application in the analysis of film and literature. Genetic criticism analyses works of art as textual histories, placing particular emphasis on the creative process, rather than the “final” state of the work. The object of study is the “avant-texte”; traditionally understood as the critical reconstruction and examination of author’s drafts, manuscripts, proofs, and other kinds of annotations. Over the past few years, the application of genetic criticism has expanded to include a variety of media and art forms; this article discusses the implications of these new interdisciplinary perspectives. The article presents a general theoretical introduction to genetic criticism, followed by two case studies involving the works of Gunnar Ekelöf and Ingmar Bergman. In both cases, the key concept of the “avant-texte” is discussed; however, in the study of film, the diachronic relation between “text” and “avant-texte” is reevaluated. Here, the intermedial dimension of the filmic text is reinforced, and issues pertaining to media materiality and technological media in film aesthetics alter the conception of “original”, “copy” and “version”.

There are a number of similarities and differences between Ekelöf and Bergman as writers and creators. Both use older drafts and notebooks extensively and, in both cases, the process of invention seems to emerge in the very material process of writing. Yet, Bergman’s notebooks are clearly focused, and may be regarded as an open genre suggesting new forms of mediation. By contrast, Ekelöf’s continuous drafting of the same poem may be regarded both as a method of writing and a special trait in the author’s poetics. Ekelöf and Bergman both exemplify media-specific processes of creation, the various aspects of the “avant-texte”, and the ways in which the “avant-texte” suggests different aesthetic approaches to the work of art and artistic creation.

Keywords:

Genetic Criticism, Revision, Writing processes, Film, Gunnar Ekelöf, Ingmar Bergman

KROPPEN MED DE DUBBLA PULSARNA

Karneval och tomrum i Ann Jäderlunds diktsamling
Snart går jag i sommaren ut

av Tatjana Brandt

Ann Jäderlunds diktsamling *Snart går jag i sommaren ut* från 1990 har fått en något styvmoderlig behandling av receptionen. Stormarna i den svenska offentligheten efter publiceringen av den föregående diktsamlingen *Som en gång varit äng* år 1988 – den så kallade Jäderlunddebatten – har skapat en obalans som lett till att det inte finns mycket som är skrivet med utgångspunkt i uppföljaren. Både Åsa Beckman och Ebba Witt-Brattström har lyft fram kopplingarna till 80-talets intellektuella klimat i de båda systerböckerna, de har visat att den franska feminismens idé om *écriture féminine*¹ är närvarande och tematiskt intressant i det här författarskapet i stort.² Men när könskriget låsta positioner har diskuterats har *Snart går jag i sommaren ut* för det mesta fått haka på som ett led i argumentationen.

För Anders Olsson handlar Ann Jäderlunds poetik långt om att undvika vad Derrida i en intervju kallat ”carnofallogocentrism”. Med detta monsterord är det Derridas avsikt att fokusera på västerlandets symboliska köttätande, menar Olsson: ”Den [västerländska kulturen] glupar i sig det främmande, så att detta andra blir förtroligt och ’naturligt’. Det döda djuret blir en kulinarisk händelse på tallriken, kvinnan blir ett skönt objekt, det obegripliga

ges mening och sammanhang.”³ Överfört på språk och skrivande, menar Olsson (som stöder sig på brev och texter av Jäderlund), blir det egna språket problematiskt och viljan till citat och främmande element i texten ett slags moraliskt medveten strategi.⁴ De många citaten blir, om uttrycket tillåts, ett slags goda problem i den omoraliska matsmältningen.

Ann Jäderlunds uttryck har nästan blivit representativt för en idiomförskjutning inom svensk poesi. Den lyriska rösten har ingen lätt uppgift när de språkliga kontinentalplattorna rör på sig – det har som bekant inte läsaren heller. Motivkretsen i *Snart går jag i sommaren ut* både förför och förvrider våra fördomar genom sin subtila blandning av övermättat romantiskt bildstoff och postmodern fixering vid yta och sken. Vi har den kusligt paradissiska fadern som oseende förlorar sig i sitt eget rike samt dottern med den långa fantastiska svanhalsen som inte kan utstöta en enda ton, bara dricka. Samtidigt har vi ett hantverk som konsekvent bryter alla ansatser till allegorisering eller symbolisering. Det är mycket den här diktsamlingen skriver i kras, många förväntningar på betydelser som rinner ut i rytmer eller kolliderande bildspråk. Trots det finns det djupt konsekventa strukturer också. Ett exem-

pel är de tomma kärlen (halsen, hylsorna, uniformerna, ärmarna, skålarna, stjälkarna) som dikterna ständigt uppsöker och som får en intressant resonans av teoribildningen kring kvinnligt språk. Läser man metapoetiskt blir det omedelbart sexuella och erotiserade litet ruckat till förmån för en mer mångbottnad, mer intensivt dubbeltydig klang.

En tänkare som det alltid är lika omtumlande som underbart att arbeta med är Michail Bachtin. Hans teorier för hur den folkliga skrattekulturens tradition är verksam inom litteraturen som en söndrare av det stelnade och episkt givna (t.ex. klichéer, normer, samhällsordningar, patriarkala strukturer) kommer att vara ledande för min undersökning. Jag ska i den föreliggande artikeln försöka visa hur nära karnevalens traditionella motiv och verkningssmedel Ann Jäderlund håller sig i *Snart går jag i sommaren ut* för att därmed förhoppningsvis ge en ny infallsvinkel på hur den här diktsamlingens kamp med traditionen och döden skulle kunna läsas.

För att få grepp om tankestoffet kring det kvinnliga språket kommer jag främst att använda mig av Julia Kristevas texter. Betoningen ligger mindre på det rent psykoanalytiska och mer på det språk- och litteraturcentrerade så som hon formulerar det i t.ex. *La Révolution du langage poétique* från 1974.

Jag kommer i artikeln att försöka följa ett tematiskt spår som har fascinerat mig för att se vart det leder och vad det har att ge, om det alls är möjligt. Det här betyder naturligtvis att många löftesrika vägar blir oprövade samt att tydligheten (som är tankens riktning) ibland kommer att hota nyansrikedomen (som är eftertankens öppenhet).

Karnevalen hos Bachtin och Kristeva

Innan jag går in på mina läsningar och analyser av groteska motiv i Ann Jäderlunds dikter

är det påkallat att ge en snabb inblick i den bachtinska tankevärlden samt kursivt teckna hur Kristeva utvecklar denna tradition.

Litteraturens relation till karnevalen och det groteska bildspråket lever som ett genreminne ända in i modern tid, hävdar Bachtin. Karnevalens föränderliga, lekfulla och omvälvande formspråk visar sig varhelst det finns något stelnat, formfulländat och högravande att riva ner. Det är en djup folklig skrattekultur väsensskild från parodin och satiren genom sin nyskapande, förlösande och återupprättande kraft. Satiren river ner och avslöjar men karnevalen omskapar och föder genom att degradera och förkroppsliga det som är stelnad form:

Att nedsätta betyder att ta ned på jorden, att göra delaktig av jorden, såsom en *på samma gång* uppslukande och alstrande princip; genom att nedsätta begraver man på samma gång som man sår, man dödar för att pånyttföda något bättre och större. [...] Nedsättandet gräver en kroppens grav för en *ny* födelse.⁵

Termen grotesk var ursprungligen en snäv term för en viss typ av romersk freskornamentik. Det var ett nytt ord för ett enligt Bachtin mycket äldre fenomen. Typiskt för den här ornamentiken var kroppens och växtrikets sällsamma sammanblandningar. Jordens liv verkade samtidigt både bryta ner och blomma upp i och genom kroppen. Årstiderna gick om lott så att kroppens utbuktningar och knölar framställdes som knopplika medan den enskilda kroppen försvann in i växtrikets nedbrytande process.

Enligt Bachtin var dessa groteska fresker en liten skärva av ett ofantligt mycket större bildspråk, men en skärva som väl avspeglade de karakteristiska dragen för detta universum. Hos Bachtin blir "grotesk" benämningen på det karnevaliserade bildspråket medan "karneval" står för en historisk företeelse, en folklig skrattekultur.

Mötet mellan död och pånyttfödelse är ett ledmotiv i groteskens framfart genom littera-

turen och bildkonsten. Den djupt karnevaliserade kroppen är en kropp som föder och dör i samma nu. I den groteska kroppen slår alltid två pulsar, en som tunnast ut och en som ökar i styrka. Gränsen är karnevalens livsrum och just gränsens plötsliga enhet ställs i fokus:

Den groteska kroppen är som vi ofta framhållit en *kropp i vardande*. Den är *aldrig färdig, aldrig fullbordad*: den *formas och skapas ständigt och den formar och skapar själv en annan kropp*: vad mer är, *denna kropp slukar världen och slukas själv av världen* [...] Den viktigaste rollen hos den groteska kroppen spelar därför de delar, de *ställen* där den *överskrider sig själv, går utanför sina givna gränser, avlar en ny* (en andra) *kropp: magen och fallosen*.⁶

Munnen är vägen till den kroppsliga avgrunden, den internaliserade underjorden. För kroppens estetiska yta har det groteska bildspråket inget intresse – det som är yta och djup, det som öppnar sig och överskrider gränser står i fokus. Kroppens inre organ spelar också en framträdande roll. Tarmar, blod och hjärta kan ibland smälta ihop med den yttre fysionomin i en enda bildväv.

Under romantiken omtolkas grotesken enligt Bachtin mot en sorts kammargrotesk, den förlorar sin konkreta sinnliga karaktär och flyttas över till det subjektivt-idealistiska tänkandets plan. Den romantiska grotesken reducerar skrattet och förvandlar det hemvant alldagliga till det förfärliga och främmande. Den medeltida grotesken känner det förfärliga enbart i skepnad av det löjliga, rädslan har alltid redan besegrats av skrattet.

Vansinnet, som enligt Bachtin ofta är djupt karnevaliserat, är i den medeltida grotesken något muntert medan det under romantiken framställs som mörkt och dystert. Ett annat typexempel på skillnaderna är masken som under medeltiden är en symbol för lekprincipen medan den under romantiken tjänar som en skylare av ett mörkt ”intet”. Bakom masken i den folkliga medeltida kulturen ”finns däremot

alltid livets outtömlighet och mångskiftande anlete”, skriver Bachtin.⁷

För Bachtin är karnevalen närmast att betrakta som en naturkraft, en folklig skrattkultur som litteraturen (och särskilt då prosan) har ett starkt och oupplösligt band till. Det karnevaliserade skrattet är något cykliskt återkommande och naturligt. Vad han däremot inte går in på är varför vi har detta behov av omdaning och dynamik. Varför blir våra föreställningar stela och döda hierarkier om de inte ständigt omprövas och pånyttföds?

Julia Kristeva har låtit sig inspireras av Bachtins karnevalanalys men i hennes tanke-system är det psyket som är spelplanen. Det är den symboliska ordningen som ständigt utsätts för våra karnevaliska prövningar. De klichéer och stereotyper som bygger upp vår världsbild står enligt Kristeva alltid i en spänningsfull relation till ett grundläggande semiotiskt driftcentrum: ”choran”.⁸ Det handlar om en bräcklig balans mellan faderns lag, språket, tingens ordning å ena sidan och vår alltid närvarande relation till det som är semiotiskt, driftsmässigt, regressivt, förspråkligt å den andra. Det är ur choran, denna symboliska urbehållare för allt som är turbulent och dödsnära, som våra nedbrytande impulser löper ut. Detta omstörtande skeende – som Bachtin kallade karneval – sker enligt Kristeva framför allt i poesin. Just poesin har en unik förmåga att utmana det stelnade språket och därigenom röja plats och uttryck för det bortträngda.⁹ Genom poesin kan vi erövra bitar av det undermedvetna, ge röst åt det förtryckta, ta plats för det kvinnliga på bekostnad av det patriarkala. Detta semiotiskt-poetiska revolutionerande uttryck kännetecknas enligt Kristeva framför allt av närheten till det som är lukt och rytm.

Som en följd av kvinnorörelsen tycker sig Kristeva se ett sökande efter den kvinnliga sexualiteten och språkets omedvetna skikt i den franska 80-talspoesin. Den nya generationens feminister är enligt Kristeva uppmärksamma

på det ofrivilliga offer som det sociala kontraktet innebär för kvinnor. Jakten på det undanträngda har i hög grad blivit en jakt på det kvinnliga. En kvinna, menar Kristeva, har en annan relation till det sociala kontraktet, till makt, språk och mening, men också till den lineära tiden. En relation som döljs och trängs undan för att den har en destabiliserande och omstörtande potential. För Kristeva tillhör den specifikt kvinnliga synvinkeln de dolda diskurser som kommer i dagen i den poetiska litteraturen (och i psykoanalytiska samtal).¹⁰

Den djupt semiotiska poesin lever i en paradoxal vacklan mellan det njutningsfulla och det ångestfullt självupplösande. Att närma sig choran är att närma sig den symboliska moderskroppen med allt vad det innebär av längtan och begär men också av subjektets – det medvetna jagets – upplösning och ruin. Särskilt hos kvinnor, menar Kristeva, ligger betoningen i de semiotiska utbrytningsförsöken mindre på skratt och njutning och mer på ångest och död.¹¹

Begravning

Ann Jäderlunds diktsamling *Snart går jag i sommaren ut* domineras av en intensiv dödsnärvaro. Redan titeln, som är ett citat ur Carl Fredrik Hills sjukdomspoesi, slår an tonen.¹² Den sommar som åsyftas i citatet saknar inte skuggor – genom sitt kristna psalmtonfall placerar den läsaren i en osäker position mellan en förhoppning om utlevelse och en fruktan inför snar död. Det är en lika skör som klassisk ambivalens mellan blomstrande sexualitet och paradiset mer tvivelaktiga salighet.

Diktsamlingen består av två sviter: ”Du vet för vem” samt ”Silvermyntet finner ändå ingen”. Den första sviten är indelad i två icke-namn-givna avdelningar och den andra sviten i tre. Jag ska i mina läsningar följa diktsamlingen från början till slut och min förhoppning är att kunna visa på, om inte en utveckling så åtminstone ett mönster.

Om man kan tala om ett mimetiskt plan så har vi i den första sviten att göra med ett barn som sänks ner i en kista och återuppstår som en svan utan röst. Det är en omtagningarnas och förskjutningarnas poesi. En rytmiskt säker diktning som skruvar sitt tonfall genom bibelanspelningar och halvcitat med euforiskt religiös klang.

Vitspetsar pryder barnets huvud
Där det söta i det bleka går till vila

Jordlukten följer dem som söker
står det skrivet från det späda till det söta

Ska du alltid glömma mig för blommor
I ditt huvud där du sänker mina kransar¹³

Den citerade dikten kretsar kring lukten samt kring föremål som kan användas som ornament för att omringa ett (uteblivet) centrum. Det här är en konstellation som kommer att visa sig vara central. Vitspetsarna och kransarna fokuseras medan huvudet självt tycks förlora sig och försvinna bakom dessa ihåliga kragaktiga sorgemarkörer. Också blommorna saknar i den här diktsamlingen ofta centrum och löser upp sig i tomma cirklar eller doft.¹⁴

Andra strofen i dikten ovan lyfter fram hur jordlukten, dödsnärvaron följer ”dem som söker” och visar här på ett intresse, på aktörer som söker – för att på nästa rad blotta skriften (”står det skrivet från det späda till det söta”). Hos Kristeva är lukten en central markör på att det poetiska språket närmar sig moderskroppen och därigenom det semiotiskt förspråkliga: subjektupplösningen i minnets gränsmarker, spädbarnserfarenheter. I sina analyser av Baudelaires poesi utgår hon från att det handlar om ett ständigt apostroferande av gränstillståndet mellan subjektvaror och upplösning. Att smälta ihop med moderskroppen blir i hela sin lustfylldhet också ett med subjektets upplösning och därigenom med döden. Baudelaires dikt ”Kadavret” ur *Det ondas blommor* finner hon symptomatisk. Här smäl-

ter kvinnokroppen och det ruttnande kadavret samman och dikten roterar kring lukten eller stanken. Just doften, menar Kristeva, är hos Baudelaire en allegori över språkets och meningens pulverisering. En sammanblandning av den egna kroppens förmultning och minnet av moderskroppen. Sammansmältningen utplånar subjektet i en fantasi om den njutningsfulla döden.¹⁵

Michail Bachtin hade avstått från psykologin och sagt att all riktig, revolutionerande nydaning sker genom en begravningsakt. Det gamla och klichéartade måste ner i kroppens undre, nedre regioner för att genom skrattet och det orena (skiten, vätskorna, inälvorna osv.) pånyttfödas som meningsfullt och återupprättat.

Det är ner i underjorden *Snart går jag i sommaren ut* för oss, ner i jorden, graven, hadesdrömmen, och det centrala är tomrummet och lukten. Temat varierar i den första svitens första del, så också i följande dikt som ännu tydligare för samman huvudet med blommorna (växtriket som en anspelning på förruttnelsen).

Barndom av det bleka av att blekna
Länge låg jag stilla liksom rofylld
Vita kistan luktar söt av bladen
Anemoner mätta av det söta

Barndom av det bleka av att mörkna
Klockor faller mogna som i kläppen
Klockor som du annars måste lämna
Kinden luktar söt av öppna porer.¹⁶

Här sugts det söta upp av döendet medan växtrikets prunkande sommar luktar oroväckande mycket lik. Dikten är explicit med sitt begravningstema men njutningsfullt ambivalent inför vad döden ska innebära. Förruttnelsen beskrivs som förföriskt doftande och blomsterfylld – jaget väntar till synes oberörd bara för att i slutraden vara transformerad till ett slags blomdoftande hybrid. Kindernas porer skrivs samman med blommornas lukt medan

klockorna som associerar begravningsringning blir stumma som mogna frukter. Kläppen förvandlas till en köttig ståndare som mognar och faller. Ljudet dör. Om man vill pressa det lite kan man läsa klockklangen som en sinnbild för ett gemensamt erotiskerat manligt och kvinnligt språk – samspelet mellan klocka och kläpp är (som mellan stråken och cellon) en bild för förening, samlag, samtal.

Det är också intressant att notera att barnet och jaget skrivs ihop i den här dikten: "Länge låg jag stilla liksom rofylld" (*min betoning*). Vi är inne i ett slags förhistoria – jaget kommer bara glimtvis till tals i första person. Vi är ännu före titelns apostroferade sommar och rör oss i en prolog.

Några sidor senare knyts barnet ihop med den svan som ska komma att dominera följande del av sviten. Här är det ännu bara den ömmande halsen som nämns, men just halsen (röret) blir den uppståndna svanens viktigaste epitet eller kroppsdela:

Ett mörkt älderdomligt barn med hårlockar
Sänktes ner i den djupa kistan

Men kom upp igen som vattenklara droppar
På den ömma halsen

Över huvudet hördes de djupa stötarna
De som återkom men som hon inte längre
hade¹⁷

Här ser vi igen betoningen av håret, hårlockarna, som omringar (det närmast frånvarande) huvudet och så har vi en upprepning av begravningstemat, "Sänktes ner i den djupa kistan", men därefter kommer uppståndelseskildringen. Här går vi in i sommaren. Jaget kommer upp igen och "över huvudet" hör vi nu "de djupa stötarna" som igen mycket erotiskerat genom en briljant dubbelanvändning av ordet "stöt" konnoterar det förlorade kläppspråket som ett slags samlagsminne. Det som är kvar är kärlet, men stråken är borta. Också andra strofen är viktig genom att halsen här

för första gången skrivs in som kärlet par excellence, den ljudlösa strupen som enbart kan dricka eller törsta.

Svitens två sista dikter skriver in ett stråk av mardröm och våld som framförallt har att göra med att mulen och sommaren förvandlar och förvrider kroppen. Ögonen blir knoppar ("Med ögon kyliga som knoppar"¹⁸) och kroppen skrivs också i övrigt ihop med växtriket ("[...] armens bleka hölje", "Eller fastspänd på den kraftiga stjälken"¹⁹). Slutligen är kroppen transformerad till en "flickmun" fastspänd på en kraftig stjälk omgiven av döda blad. En dramatiskt visuell och våldsamt ängestbild.

"Sommaren är underlig"

Doften är det första som möter läsaren i den andra delen av sviten "Du vet för vem".²⁰ "Trädgården" doftar liksom "pistillerna", det finns "tunga pioner", "geranium", "nejlikor" och dessutom "gudssekret". Så fort kroppen nämns är den förvandlad och grotesk, karnevaliserad helt i enlighet med Bachtins teori. I enlighet med Bachtin är också att det är just det högstämt religiösa som dras ner i förgängelsen och det kroppsliga. Läs följande introduktion av "Fadern":

Dottern går före fadern ut ur skogen. Luften är tung och doftar av de röda marmorbladen. Eller av strålparadisfåglar och enkla tusenskönor. Fadern är blind och djupt förtrollad. Ur ögonen lyser det förtrollade skimret. Han har en ljus och senig nästan framstickande arm med fågelsekret. Fadern är havande eller han gråter. När dottern leder honom under de skarpa rosengrenarna. Där fula sorgmantlar sitter med utslagna och undergivna vingar. Dottern är också blind men hon trevar. På bröstaxlarna lyser starka sår. Pickade av en azurkorp. Eller av andra fåglar med långa strimmiga stjärter.²¹

Omgiven av "strålparadisfåglar" vandrar denna förtrollade representant för tingens ordning

omkring ledd av "dottern". Paradiskonnotationerna och de i många dikter förekommande bibelcitaten sörjer för att man kan läsa det som en karnevalisering av den himmelska fadern. Dotterns "sår" ingår med självklarhet i en religiös bildvärld (jfr Jesu sår) som ogenerat skuggas av såret som bild för könet. Men dikternas språkproblematiserande tematik vävs samtidigt sinnrikt in i denna karnevalisering av faderns lag. Ofta nog sammanfaller ju de här två patriarkala arkestrukturerna – Gud och faderns lag – i det samhälleliga bygget i övrigt.

Faderns kropp förknippas med sekret och havandeskap, med tårar och hjälplöshet – typiska markörer för groteskens omvandlig av högt till lågt, av symboliskt till kroppsligt. Att det är just hans falliskt utstickande arm som har fågelsekretet och att fågelledet liksom smittar framställningen av hans kropp överlag är också det starka karnevalmarkörer. Dottern med sina bröstaxlar och lysande sår är som klippt och skuren för en karnevalroll. Omgivningens infiltrering av det kroppsliga ackompanjerar scenen. Att dottern ska komma att beskrivas som en "svanros" (en blandning av kropp och växt) speglas på karnevalmanér i rosenbuskarna med de fula "sorgmantlarna" vars vingar är "utslagna" – ett briljant ord som förvrider det fågelaktiga tillbaka mot det blomaktiga och skapar en verksamt ambivalens. Dotterns (svanrosens) väg kantas alltså av rosenbuskar med fågelblommor.

Det sista starkt karnevaliserade inslaget i den citerade dikten (och i alla som tillhör den här sviten) är prosan (eller prosalyriken). Dikterna är utformade som block med helt mekaniska radöverklivningar. Enligt Bachtin är det just prosan som bänder i det lyriska och episka, det är prosans ohämmade flöde som söndrar det genremässigt komponerade till förmån för karnevalens absolut impulsiva presens.

Efter introduktionen av det karnevaliserade landskapet återvänder dikterna till temat från diktsamlingens början.

Ur halsen växer en vit och vacker svan fram med sitt döda huvud. Och nedanför bålen sticker sidenlemmarna fram. Eller de blanka pärlmobladen. Hon har en stark och påträngande kakelmun. Som öppnar sig över den spräckliga halsen. En grov Herre stoppar sin grova herrstjälk i hennes mun. *Det är en bäck så skön dess ström är som smaragdens klunkar.* Hon är en enkel svanros. Med kakelröda ingefärsstora moderblad. O dessa moderblad. Som tar sig in i silverkärlen under det *mjuka kaklet.*²²

Här ser vi igen hur huvudet skrivs in som från-
varo, död plats. Halsen liknar stjälkaktigt en
blommas skaft medan svankroppen genom
sidenlemmarna, kakelmunnen och pärlmo-
bladen vävs in i både växtriket och det artifi-
ciella, tingliga.

Munnen fokuseras på fjärde versraden som
en variation på de tomma ringarna, kärlden,
och det som slinker ner i denna karnevalise-
rade mun är den grova herrstjälkens ström.
Både en perfekt grotesk variation på gudom-
lig litenhet (Herren ynkligt sexualiserad) men
även en återkomst till språket och tematiken
med klockorna och kläppen. Här uppstår inga
ljud, halsen kan bara svälja främmande manlig
sädesvätska, eller främmande manligt språk.
Med strupen uppfylld av mannen rinner näm-
ligen språket mödolöst ut som ett citat. *”Det
är en bäck så skön dess ström är som smaragdens
klunkar”* står det kursiverat för att ännu tydli-
gare markera det främmande i denna sats. Ur
svanens strupe kommer diktsviten igenom inte
ett ljud. Den utsökta halsen visar sig vid upp-
repade tillfällen precis som nu endast kunna
dricka.²³ Efter denna konfrontation med det
manliga kommer den dramatiska apostrofe-
ringen av moderbladen som stannar upp kring
o:et. O:et tronar ensamt i sin ring omgivet av
dubbla mellanslag och på båda sidor flanke-
rat av hopskrivningen mellan blad och mor.
Moderbladen omger detta ”o” som liksom gra-
fiskt beskriver den tematiska paus, detta kärll
för tystnad som texten hela tiden närmar sig.

Vilken är då textens förhoppning, vad kan
dessa apostroferade moderblad åstadkomma?
Hur förvandla dessa eviga tomrum (blad,
ringar, kransar, spetsar, rör, strupe, källa, kam-
ferskåp osv. osv.) till något som kan ge upphov
till språk, som kan föda något eget?

När fokus i slutet av den citerade dikten
riktas mot bladen (efter det ensamma o:et)
löser också de upp sig eller sjunker undan och
blottar nya tomrum ”silverkärlen”. Jag vill allt-
så utöver de uppenbart sexuella konnotatio-
nerna lyfta fram en intighetens och tomhetens
tematik.

Döden del två

Efter dikten med moderbladen kommer det in
ett starkt stråk av desperation i texten. Varje
kärll tycks lösa upp sig i nya kärll, döden som
just skrevs fram genom begravningsscenen har
inte tillräcklig kraft att förvandla och transfor-
mera – det gamla, stela, manliga, verkar upp-
stå i alla fall.

I varje blomma bor en annan blomma. Ett
svagt doftande sorgesmycke. Obegripligt milt
i det mörka guldet. I varje blomma kan man
ännu urskilja det nedlagda mönstret. Par-
vingar med hårrörsfina gudskärll. Barnögon
i den tunna väven. Där aftonrodnaden sin
rosenmantel sänker. Istappar korsar stjälkarna.
De höga klibbiga stjälkarna. Under hjärtats
förhud. Allt är meningslöst. Fanfarer klingar
i den trötta bröstväven. Sakta klirrande som
fingerglas. *Det är en ros så skön dess blad är som
fanfaren.*²⁴

Den citerade dikten inleder med en variation
på temat med att varje kärll öppnar sig i nya
kärll, att allt diktjaget tar i verkar lösa upp sig
i ständiga förskjutningar. Det är förstås en va-
riation på det poststrukturalistiska traumat,
uppfattningen om att språket har en oändligt
lös relation till föremålen, att det betecknade
ständigt flyr det betecknande. Orden gäckar
oss med att släppa sina betydelser och ta tag

i nya beroende på kontext. Det som saknas här är just en dialogisk situation som kunde ge stadga, vi har ett enda perspektiv på ett språk och en värld som luckrats upp.

Det nedlagda mönstret eller smycket är som ett sorgeblem över det gamla inrotat manliga språket. Fanfaren som klingar kunde knappast vara mer manlig, genom ordets sammansättning som lekfullt isärtaget innehåller både ”fan” och far”, men också genom associationerna till seger och krig. När rosens blad klingar som fanfaren (efter konstaterandet att allt är meningslöst) kan man knappast tala om ett eget uttryck, det är själva språket som hörs, språkmusiken som slår igenom jagets tystnad och tränger ut den.

I den ovan citerade dikten slår relationen till den förra diktsamlingens bildspråk igenom. I Ann Jäderlunds diktsamling *Som en gång varit äng* fanns en liknande rörelse in mot döden, genom ett druckningsförsök i en källa som samtidigt metonymiskt var det egna hjärtat och den egna spegelbilden.²⁵ Det är en narcissusvariation som låter jaget älska sin egen språkliga bild. I *Som en gång varit äng* skrevs just ytan in som språk, gränsen mellan jag och bild blev ett slags pergamentliknande vatten, en språkväv som jaget skulle passera på sin väg in i hjärtat. I dikten ovan kan ”hjärtats förhud” och ”bröstvåven” läsas som minnen från eller referenser till den föregående diktsamlingen.

Diktsamlingen söker sig ner mot en ännu mer radikal död, för att höja intighetens potens, för att verkligen få kontakt med de återfödande krafterna. Jorden verkar inte ha burit frukt, kanske har vetekornet ännu inte fallit. Och språket skrivs nu ännu starkare in som efterlängtat.

På en åker föll höstsolen ner i klara döda färger. Och jorden föll också ner till maskarna. Man förde ut en svan på åkern och plöjde ner henne i den svarta jorden. En svanstrupad honungsfågel. Ett strålhjärta med paradismun. Av svält drog hon allt djupare andetag. Man plöjde ner fjädrarna i åkern. Och sådde sva-

nen med hennes egna fula vita frön. Hon lukade som de döda. Men hon kom upp som de efterlängtade. En strupvila med runda sköna ögon. Över den strålände jordkragen. Den bildade en blomma.²⁶

Rörelsen neråt är tydlig, dikten verkar närmast störta. Solen faller och själva jorden strävar ännu djupare till en nivå under sig själv, den faller nu ner ”till maskarna”. Jorden verkar ha etablerat sig som en representant för de ytor som förekom i *Som en gång varit äng*. I den föregående diktsamlingen blev ängen själv till slut en representant för de krusade ytor, skivor, glasrutor och gränser av olika slag som dikterna ständigt närmade sig. Här verkar ”jorden” nu inta platsen som representant för eller beskrivning av just ytan/gränsen.

Återuppståndelse temat är starkt uttryckt i den citerade dikten genom fröna och det närmast extatiska ”Men hon kom upp som de efterlängtade”. Strupen och därigenom språket betonas genom att dels skrivs in som epitet ”svanstrupad” och dels genom att döden var en ”strupvila”. Betoningen av språket förstärks ytterligare av ”paradismunnen”. Men inga ljud hörs, inget centrum finns: hon kommer upp som en strålände ”jordkrage” och då verkar vi på sätt och vis tematiskt vara tillbaka vid Gå. En vidunderlig poetisk resa slutar där den började. Igen. Det är en upprepningarnas poesi.

Men sedan händer något.

Dubbla pulsar

Bakom en fuktig källa i en ödlig skog låg den röda rosen. Med torkade hårrörsfina gudskärl. I gravgården under de höga träden. Stammarna var kraftiga som djurländer och övervuxna av spåda gröna stjälkar. O du ville en gång gripa den spåda stjälken. Och hålla den i din svarta ripshand. Vi skulle falla i den kraftiga mossan. Eller i det stränga ljus som där inne alltid sväller. Nu skär jag i det vackra köttet upp ditt vackra vackra hjärta. Skönheten finns ju när allt kommer omkring endast i betraktarens hjärta.²⁷

Dikten inleder med en rekapitulering av källans dödsperspektiv förstärkt av gravgårdens underjordiska närvaro. Viljan att postulera att detta är en beskrivning av ett tillstånd ”bakom” eller ”under” en av dessa många gränser är stark. Vi är *bakom* källan, *efter* förmultningen i ett konditionalis som signalerar en gränsdragning i tiden. Jaget tilltalar duet i mitten av dikten, frammanar duets begär, frammanar ett tänkt möte, för att därefter ta plats i första person samtidigt med presensmarkören ”nu”. Gränsen/vattenytan lever i det tänkta mötet: rosen ligger ju ”bakom” källan och handen som griper måste ta sig igenom till ”det stränga ljus som där inne alltid sväller” Ordvalet ”sväller” konnoterar hjärtdelen av källan.

Diktens avslutning är rik på dubblingar. Jaget skär alltså upp duets ”vackra vackra hjärta” och det blir igen en variation på spegelbilden genom att skönheten finns i betraktarens hjärta – det blir oklart vem som riktigt skär och dubblingen eller speglingen är uppnådd. (Samtidigt som akten är ett sätt att bekräfta döden ytterligare en gång – att skära i någons hjärta är ju mildt sagt ett uttryck för dödande).

Precis samma tematik upprepas i följande dikt.

Den första rosen är den andra rosens skepnad. Fördunklad av en rynkad mandelväv. Och bunden till de ändlösa kanalerna. Som knoppar var de kyliga och blanka. Ty knoppar var de aldrig. Av övergivna fuktade korinter. Identisk ligger rosen likt en rynkad ros. Nu har den dödat färdigt. Ty den ska själv bli dödad för vad den har gjort. Och bindas till den höga salen. Nu bryts den i det vackra köttet upp. Nu skär de silvertråden ut. Ur dunkla vävens hjärta. Den varma krusningen av mandelns olja som rinner ner i rosens bländade kanaler. Där rosens första hjärta alltid alltid faller. En droppe kamferblod i skalets döda hand.²⁸

Här har vi den dubbla skepnaden endast svagt främmandegjord av ytans närvaro i form av den rynkade mandelväven. Här har vi vägen mot hjärtat (och döden) och här står vi fort-

farande inför sammansmältningen, den är ännu inte ett faktum.

Hjärtat och ytan/väven knyts ihop, det är ur det vackra köttet, ur vävens hjärta som den andra rosen ska skäras ut. Och när det sker krusar sig mandelns olja, liksom mandelväven rynkade sig i diktens början. I min läsning en allusion på källans, spegelytans krusade vatten, i förlängningen på språkets främmandegöring eller närvaro. Allt detta är helt i enlighet med den förra diktsamlingens bildlogik.

Men här finns något som den förra diktsamlingen inte hade, nämligen en aktör vars handlingar rosen väntar in – här finns dessa gåtfulla ”de”. Det som sker ska ske genom att ge rum åt en symbolisk ordning bortom varje kontroll. I denna mörka paradisiär värld med sin extrema iakttagande presens är diktjagets/svanrosens vilja och aktiva agerande krympt till ett minimum.

När spegelbilden väl har skurits ut ska det första hjärtat falla en droppe kamferblod. Ett kamferblod som mycket påminner om det ”bleck” som blöder i slutet av diktsamlingen.²⁹ Kanske ett uttryck för att inte heller det första hjärtat kan ha status som original, att också det är en språklig artefakt?

I svitens avslutande dikt kommer förändringen, där öppnar ”Herren” ett ”glashål” i svanens bröst och petar in ett hjärta till.

På det tunga glasbordet ligger den tunga sköna svanen. Med vitspetsar och sårbeströdda strimmor. Under himmelsranden i Herrens milda sken. Herren öppnar ett glashål på svanens bröst. Där kryper hjärtat in eller där *petar han in det*. Med undersköna obeväpnade fingrar. Hon är en enkel svan. Men dunklare än de späda svanarna. Hon är ett Herrvatten. Där hon med honom bestrålar jordens mun. Och där Herren korsar det röda hjärtat med ett annat hjärta. *Herren förlåter svanen ty hon vet inte vad hon gör.*³⁰

Den citerade dikten inleder med ”glasbordet” som blir ännu en variation på skivorna, eller ytor, på genomsläpplighet och spegling, på

språket. Vitspetsarna bär inom sig minnet av begravningsdikten ur svitens första del, vi är på sätt och vis tillbaka i kistan, medan de sårbeströdda strimmorna påminner om hur svanen plöjdes ner i jorden. Man kan säga att den citerade dikten samlar upp sina dödsögonblick genom associativa nyckelord.

I den fjärde versraden kommer liksom för-synt hela diktsamlingens dramatiska vändpunkt. Herren petar in hjärtat, eller också kryper det bara in. Hur som helst har vår protagonist nu dubbla pulsar. En organisk och en artificiell. Det röda hjärtat korsas genom glashålet med ett ”annat hjärta” och efter detta kommer diktsamlingen att börja löpa amok med hopslagningar av artificiellt och organiskt. Det blir ett tvåstämmigt tal som utmanar det mesta i poesiväg. Den karnevaliserade resan slutar i en hybridtillvaro där det artefaktiskt-språkliga alltid är närvarande i det kroppsligt-organiska. Det är ett försök till ännu en uppståndelse. Men går det att tala från denna plats?

Kropp och artefakt

Följande tredelade svit ”Silvermyntet finner ändå ingen” är extrem i sin fixering vid det kluvna. Det är en diktsvit som driver språket långt förbi metaforenas omfamningar av det betecknade mot ett desperat gungfly där silvret i myntet, det genuina, fastslagbara värdet, aldrig står att finna bakom präglingen eller präglingarna. Det finns inget aristoteliskt solsystem bortom språket som skulle fungera som garant för våra metaforer lär vi oss av Derrida, allt är metaforiskt och allt är en del av det saussureska systemet.³¹

Just relationen mellan metafor och mynt har tagits upp av många för att beskriva metaforens lösa eller bedrägliga relation till sitt värde, till det betecknade. Derrida citerar i essän ”Vit mytologi” både Anatole France, Nietzsche och Marx. Men också det talade vardagliga språket gör en hel del kopplingar

mellan pengarnas instabila värde och språket. Uttryck som ”meningens devalvering” eller ”inflation av begrepp” är lika vanliga som på kornet. Också drömmen om myntets hemlighetsfulla ”andra sida” ger en vink om penningens och betydelsens ständiga konnotations-mässiga hopskrivningar. Att Jäderlund kallar sin diktsvit ”Silvermyntet finner ändå ingen” leder spårsäkert in läsaren mot en plats för just språk och förlust.

Hjärtbenet delas och ger av sin märm
Till den andra märgen
Glasbröstet delas och ger av sitt bröst
Till det andra bröstet
Vaxmunnen delas och ger av sitt vax
Till den andra munnen³²

Till sin rytm och uppbyggnad påminner den citerade dikten mycket om de nyckeldikter ur den förra diktsamlingen som tematiserar lekandet. I lekdikterna från *Som en gång varit äng* överförs det som ”är” till det som ”leker att det är” med en hårt rytmiskt bunden konsekvens. Jag utgick i min läsning av dem från att det handlade om en tematisering av vad som händer när man skriver och att ordet ”ympning” som avslutade en av dikterna ur sin parentes viskade om den artefaktiska blomning som blir resultatet av ett liv som inte levs utan skrivs.

Bladet är fuktigt och leker att bladet är fuktigt
Ängen är blank och leker att ängen är blank
Bröstet är sött och leker att bröstet är sött

(Ympning)³³

Men det är förstås också en beskrivning av hur språket fungerar. Ett språkspel i rörelse utan fästen, en påtvingad lek med verkligheten som har språket som resultat.

En jämförande läsning av lekdikten ur *Som en gång varit äng* och den citerade hjärtbensdikten visar snabbt att klyvningen, dubblingen i *Snart går jag i sommaren ut* är betydligt längre driven. Vi har från första stund att

göra med en siamesisk kropp eller en hybrid. Hjärtbenet, glasbröset och vaxmunnen är alla sammanfogningar mellan kropp och artefakt. Den klyvning som sker verkar också kunna förtlöpa i det oändliga.

Den andra stora skillnaden mellan dikterna ligger gömd i de passiva verben. Delningens rörelse kommer utifrån. Hjärtbenet väntar stilla på att delas och ger därefter ifrån sig av sin märm. Det är som om läsaren var ställd inför en kedjereaktion åstadkommen av Herrens agerande genom glashålet, genom det nya hjärtat. I varje fiber fortplantar sig nu det artefaktiska likt fallande dominobrickor.

Nästa dikt är en förtvild kommentar till skeendet som med skärpa placerar språket i smärtcentrum.

Heter det inte juvelen
Och jag har sett den juvelen
Den har suttit i själva ovalen
Heter det inte ett spänne för bröstet
När spännet ska fästas vid bröstet
Att spännet vill inte ha dig
Att bröstet är inte som du
När bröstet ska skiljas från bröstet
Heter det inte ovalen³⁴

Dikten inleder med en vacklande osäkerhet inför språket. "Heter det inte", undrar texten och drar in läsaren i orten för sin tekniskt drivna, briljanta språkupplösning. Orden byter plats men i centrum står ovalen, en representation för de tomma kärlen. Ordet "själva" understryker ovalens centrala plats. Därefter kommer den fjärde versradens omformulering av det andra (artificiella) hjärtat: "Heter det inte ett spänne för bröstet". Spännet blir ett sinnrikt ord för att just sitta fast, knipa om, hålla ihop eller pressa samman två isärglidande ting. Samtidigt är det också ett ord för att spänna, trycka, plåga. Ett flickord dessutom som konnoterar uppfostran och kontroll. "Att spännet vill inte ha dig", fortsätter dikten och går in i en schizofrent upplöst diktrad: "Att bröstet är inte som du". Jaget förlorar sig dubbelt först

genom att skrivas ihop med bröstet och sedan genom att inte vara "som" detta bröst, för att till sist inte kunna skiljas från sig själv, dvs. i någon mån tvingas vara identisk med den man inte är. Därefter landar vi plågat som så ofta tidigare – i tomrummet, i den tomma plats som inte alls behöver "heta" just "ovalen".

Efter den ovan citerade dikten förskjuter diktsamlingen sitt tema en aning och går över till att med olika subtila stilmedel skyla eller dölja tomheten, vilket naturligtvis är ett retoriskt sätt att förstärka den. Frasen "Du har kanske inget hjärta" (oval/ handske/ blad osv.) förekommer också rikligt. Det är en ödslig klang som dominerar, en upplösningens och tomhetens verklighet. Inga ord kan representera något verkligt och ingenting verkligt kan därför riktigt ta form.

Går du på maskeraden
Vänd då ansiktet utåt
Du har kanske ingen mask
En tistel kan dölja masken
Går du på maskeraden
Kysst då Ovalen Spännet
Du har kanske ingen handske
En järnklo kan dölja handen³⁵

Den citerade dikten inleder varje versrad med förtrolig säkerhet men låter sina satser eller frågor liksom rinna ut. Det skapar en glappande, osäker ambivalens mellan de få återkommande varierade orden och satsernas lösa relation till varandra. De både tar vid och tar inte vid med en inre konsekvens som förvids av en yttre obegriplighet.

Maskeraden är ett ord eller begrepp som raljerar över språket, över ordens vilja att föreställa, representera, haka sig fast vid tingen utan att någonsin bli ett med dem. En maskerad är just en stor fest för det dolda, för det som skyls. Ett av karnevalens klassiska uttryck också.

Ansiktet görs hastigt till en av maskerna ("Vänd då ansiktet utåt / Du har kanske ingen

mask”) vilket underbygger diktsamlingens tendens att skriva in huvudet som frånvaro. Tisteln på nästa rad är ju den klassiska konstens dödssymbol – precis som maskeraden. I sista hand är det döden och tiden som skyls, bakom jungfrumasken finns den skrumpnade modern, bakom den rika köpmannen ett skelt.

”Kyss då Ovalen Spännet” uppmanar dikten och fortsätter därigenom i den ritualiserade maskerad-karnevalens anda. Att kyssa kungen (ofta narren) på handen är igen ett standardmoment i karnevalens dramaturgi. Och det är just uttryckligen på handen kungen/narren ska kyssas. Man uppvaktar centrum. Därefter svänger dikten diaboliskt och ifrågasätter också sitt tomrum: ”Du har kanske ingen handske”. Järnklon i slutet blir ännu en representation för blandningen mellan organiskt och artificiellt men här i rollen som skylare av en mer grundläggande brist. Ovalen Spännet var ju det som skulle kyssas, själva bristen, tomrummet, kittet mellan det organiska och det artefaktiska. Handsken är något som träs på detta tomrum, järnklon något som skyler det.

Vi har alltså att göra med en karnevaliserad maskeradscen som plågsamt höviskt och med njutningsfull konsekvens uppvaktar sitt tomrum, sin gräns.

Det förlorade tomrummet

Den andra svitens mellersta del, alltså del II av sviten ”Silvermyntet finner ändå ingen”, varvar en förföriskt sjungbar poesi med krasst ironiska prosanära fragment. Nästan omkvädesaktiga delar flyter förbi i en poesi som domineras av resignation och besvikelse.

En mandelsten kom till den jungfruns rum
Och stannade där inunder

Såg du den mandelstenen
Såg du det skrovliga skinnet på stenen
Det var vid den fästningsvallen

Att bröstet röjer upp andra bröst
Inom henne hjälper henne inte³⁶

Slutstrofens klarspråk kontrasterar skarpt mot de två tidigare strofernas nästan ritualiserade tonfall. Dikten inleder med att rikta sin blick mot mandelstensens skrovliga krusade skinn eller yta, något som konnotationsmässigt leker med alla andra rynkade ytor eller språkvävar i den här samlingen (och i den förra), men går sedan över till att konstatera att de ”andra bröstet” inte ”hjälpes henne”. Grundproblemet verkar orubbligt – all kamp resulterar i att svårigheterna fortplantar sig. Det organsikt kroppsliga är alltid redan infiltrerat, konstruerat av språket. Och språket går inte att isolera eller få syn på. Just blicken blir i den citerade dikten central, dels genom de upprepade ”Såg du” men också för att mandelstenen (utöver sina sexuella konnotationer) leker med ögat (jfr. det mandelformade ögat, ögonsten). Skinnet kan här bildligt läsas som ögats yta, en hinna som omärkligt silar vår världsbild, en bild för språkets ständigt osebbara närvaro. Variationerna på resignationstemat är många och språket stadigt i fokus:

Aldrig var jag ond på den jag dödar
Död i halsen redan två kan dödas
Silvermyntet finner ändå ingen
Darrar bröstet blöder blecket redan³⁷

Här flyter dödstatematiken upp till ytan och placeras säkert i halsen, i platsen för språk eller språkbrist. Silvermyntet blir ett led i det samma, myntets värde som ett resultat av präglingen, språket. Dikten avslutas med en versrad som visar att det organiska hjärtat blöder av bleck, att det alltid från början är språkberoende, att det inte finns ett ”rent” hjärta.

En annan sak som händer i den här delen av samlingen är att ordet ”inte” börjar förekomma på ett nästan lite maniskt sätt.

Inte finns en fläck som inte ser dig
Hylsan inte glöden inte redan
Jagar genom randen i ditt hjärta
Bröstet mognar strålar redan moget

Kommer inte bleka döden öde
Huvud har han huvud som i klippmun
Lera har han lera som i mandel
Inte kommer inte inte redan³⁸

Dikten kretsar kring sina ”inten”, ringar in dem och klagar, men vad är det egentligen som hela tiden verkar utebli? ”Inte finns en fläck som inte ser dig” inleder dikten och återkommer därigenom till hela samlingens smärtpunkt, nämligen att det inte finns en plats bortom språket, en egen frizon som inte färdigt är fylld (av manligt språk, dominerande tradition, det vetbara). Därefter fortsätter dikten med att visa att allt är berett, att bröstet ”redan” mognar, att vi i någon mån befinner oss ”vid randen” av hjärtat – ”jagar” bär sökandet i sig. Tiden eller otåligheten flyttar in i texten men ingenting händer. Dödens (eller det tomma språkets) befruktande vidröring dröjer.

Följande strof låter sina två metapoetiska versrader (den första och sista) ringa in en förvriden nästan stagneliansk personifikation av döden. Negationerna bränner sig fast i varandra, svårhanterliga och betydelsemättade. Om man försöker sig på att reda ut dem kan axeln ”kommer – redan” vara behjälplig. Tiden alltså i någon mening. Dikten väntar, allt är berett och så sjunger den plågat när den landar i ”redan”. Låter man den sista versradens dubbla negation ta ut sig själv kan man läsa ”Inte kommer – – redan”. Låter man ”Intet fortsätta som subjekt får man en rad som annonserar att ”inte” kommer, för att därefter famla efter det tomma, negationerna blir ett slags surrogat för nu-punkten, för själva händelsen, och så landar vi alltså i ”redan”. Kanske kan man, om man pressar det lite, tänka sig att intet alltid redan har kommit, att det tomma språket, döden, bor i livet från början. Att den förhöjda nu-punkt, det ultimata presens som

dikten famlar efter är ett missförstånd för gudar. En versrad att meditera över med andra ord.

Språkets makt

Den sista delen av diktsamlingen, del III av sviten ”Silvermyntet finner ändå ingen” utgörs av endast fyra dikter. Denna epilogdel kan läsas som en pendang till den allra första svitens prologaktiga inledning. Om vi i början av diktsamlingen befann oss i en bävande väntan på döden har vi i epilogen att göra med en trotsig utmarsch. Tonfallet är nu triumfatoriskt, ställvis aggressivt, men framförallt expressivt i bjärt kontrasterar mot hela den tidigare diktsamlingen. Här är det plötsligt jaget som har agerat, jaget som triumfatoriskt har lockat in duet i bröstet, jaget som speglar sig. Men vi ska ta det från början. Lyssna till tonen i den här korta dikten som inleder del III:

Såsom masken vandrar genom blommans
huvud
Så sörjer inte jag
Jag vandrar ensam och väntar på
Att ditt bröst också ska komma³⁹

Det trotsiga i anslaget går inte att missa. Här har vi ett jag som tar avstånd från likmaskens tillgång till centrum, från döden som utväg. Att just huvudet får representera centrum knyter fint an till den allra första svitens begravningdikter där blommornas kragaktiga kronblad och det frånvarande huvudet skrevs ihop.⁴⁰ Nu har vi ett suveränt jag som inväntar duets ”bröst” med en visshet som inte saknar kusliga undertoner. Borta är de plågsamma hybriderna. Det här jaget väntar med en säkerhet som bara den som har tiden på sin sida kan känna. Läsaren blinkar till. Vad har hänt? Är vi äntligen i paradiset? Eller är det duet som har ordet?

Diktsamlingens sista dikt visar vem som talar.

Av ont begär ditt bröst är fullt
Ditt onda bröst när jag har lockat in dig
Segla ska jag bort med dig i vinden
Som endast jag kan svepa dig försvinner
När du öppnar ditt spänne i bröstet
Spegla mig ska jag i ditt spänne
Som hjärtat svärmar du kring mig⁴¹

Genial är den här dikten i sin förmåga att placera det ondskefullt förföriska i centrum, inne i hjärtat. Diktens jag triumferar diaboliskt och rösten strömmar ur det uteblivna tomrummets plats. Jaget har förvandlats till spelplan när döden eller språket för ordet. Dikten beskriver utplåningen ur ”det andra” perspektivet. Den klassiska frihets- och dödsbilden ”segla ska jag bort med dig i vinden” förvandlas till utplåningsbilden ”spegla mig ska jag i ditt spänne”. Dödstematiken förstärks av fjärde versradens ”försvinner”.

Om man återvänder till narcissusmotivets bildvärld kan man tänka sig att det är spegelbilden som talar ur källan (som ju genom-

gående skrivs ihop med bröstet). Djupt inne i drunkningsdöden sitter spegeljaget och lockar, en främmande skärva i det mest egna men vid närmare eftertanke en spegling, en dubbling. Hjärtat svärmar kring sin dubbelgestalt, som ett myggstim, som en överdrivet romantisk älskare, som tanken kring sina förutsättningar, som det stumma osjälvständiga subjektet kring sitt språkspel. Det är ett slags total reflexivitet som gränsar till det schizofrena talet. Det är som om själva diktsamlingen talade till författarpositionen.

Det enda som vittnar om jagets medverkan, om hela diktsamlingens dödslängtan, är raden ”När du öppnar ditt spänne i bröstet”. En mycket vacker rad, en nästan ornamentaktig omskrivning av att dö, men samtidigt en rad som med precision låter döden bli entydigt med att bandet mellan det artefaktiska och det organiska upplöses. När hjärtat inte mer hålls ihop av spännet, när de plågsamt oförenliga elementen skiljs åt – då är vi på andra sidan nu-punkten. Men ännu är vi förstås inte där, bara närmare än kanske någonsin tidigare.

Noter

- 1 Begreppet *écriture féminine* – den kvinnliga skriften – introducerades av Hélène Cixous i hennes feministiska manifest ”Medusas skratt” år 1975. Texten finns publicerad på svenska i Johanna Esseveld & Lisbeth Larsson (red.), *Kvinnopolitiska nyckeltexter*, Lund: Studentlitteratur, 1996.
- 2 Se Åsa Beckman, *Jag själv ett hus av ljus: 10 kvinnliga poeter*, Stockholm: Bonniers, 2002; Åsa Beckman, ”Öva er i att lämna ert kön: om manliga kritikers sätt att läsa ny kvinnlig lyrik”, *Dagens Nyheter* 24.11.1988; samt Ebba Witt-Brattström, *Ur könets mörker*, Stockholm: Norstedts förlag, 1993.
- 3 Anders Olsson, *Skillnadens konst. Sex kapitel om moderna fragment*, Stockholm: Albert Bonniers förlag, 2006, s. 360.
- 4 Ibid.
- 5 Michail Bachtin, *Rabelais och skrattets historia*, övers. Lars Fyhr, Gråbo: Bokförlaget Anthropos, 1986, s. 31.
- 6 Ibid., s. 313.
- 7 Ibid., s. 49.
- 8 Julia Kristeva, ”Revolution in Poetic Language”, övers. Margaret Waller, i Toril Moi (red.), *The Kristeva Reader*, Oxford: Blackwell Publishers, 1986, s. 93.
- 9 Jfr Julia Kristeva, ”Dissidenten – en ny sorts intellektuell”, övers. Ann Runnqvist-Vinde, i Ebba Witt-Brattström (red.), *Stabat mater och andra texter i urval av Ebba Witt-Brattström*, Stockholm: Natur och Kultur, 1990, s. 67. Samt ”Lingvistikens etik” i samma volym, s. 108.
- 10 Julia Kristeva, ”Women’s time”, i Keohane & Rosaldo & Gelpi (red.), *Feminist Theory: A Critique of Ideology*, University of Chicago Press, 1982, s. 37.
- 11 Kristeva, ”Revolution in Poetic Language”, 1986, s. 95.
- 12 För referensen till Carl Fredrik Hill se Stafan Bergsten, *Klang och åter. Tre röster i samtida svensk kvinnolyrik*, Stockholm: FIB:s Lyrikklubb, 1997, s. 159. I sin bok erbjuder Bergsten en mycket uppslagsrik genomgång av diktsamlingens intertexter.
- 13 Ann Jäderlund, *Snart går jag i sommaren ut*, Stockholm: Bonniers, 1990, s. 10.
- 14 Jfr ibid., s. 19: ”I döda oåtkomliga / ringar. Rosen ser i sitt inre de ringarna”, eller s. 23: ”I varje blomma bor en annan blomma. Ett svagt / doftande sorgesmycke”. En annan återkommande hopskrivning är blomman och kragen (eller blomman och ögat), t.ex. på s. 24: ”Över den strålände jordkragen. Den / bildade en blomma”.
- 15 Witt-Brattström, *Stabat mater*, s. 256f.
- 16 Jäderlund, *Snart går jag i sommaren ut*, 1990, s. 9.
- 17 Ibid., s. 13.
- 18 Ibid., s. 14.
- 19 Ibid.
- 20 Detta har Kate Larsson också fint lyft fram i sin essä ”Den dunkla trädgården doftar av den egna sötman”, i Madeleine Grive & Claes Wahlin (red.), *Att skriva sin tid: Nedslag i 80- och 90-talet*, Stockholm: Norstedts, 1993.
- 21 Jäderlund, *Snart går jag i sommaren ut*, 1990, s. 21.
- 22 Ibid., s. 22.
- 23 Jfr, ibid., s. 24 och 31.
- 24 Ibid., s. 23.
- 25 Se Tatjana Brandt, ”Vägen till underkammaren”, i *Kritiker*, 2008:9, s. 45–54.
- 26 Jäderlund, *Snart går jag i sommaren ut*, 1990, s. 24.
- 27 Ibid., s. 29.
- 28 Ibid., s. 30.
- 29 Jfr ibid., s. 58: ”Aldrig var jag ond på den jag dödar / Död i halsen redan två kan dödas / Silvermyntet finner ändå ingen / Darrar bröstet blöder blecket redan”.
- 30 Jäderlund, *Snart går jag i sommaren ut*, 1990, s. 32.
- 31 Jacques Derrida, ”White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy”, övers. Alan Bass, i *Margins of Philosophy*, Chicago: The University of Chicago Press, 1982, s. 219f.
- 32 Jäderlund, *Snart går jag i sommaren ut*, 1990, s. 38.
- 33 Ann Jäderlund, *Som en gång varit äng*, Stockholm: Bonniers, 1988, s. 20.
- 34 Jäderlund, *Snart går jag i sommaren ut*, 1990, s. 39.
- 35 Ibid., s. 41.
- 36 Ibid., s. 59.
- 37 Ibid., s. 58.

- 38 Ibid., s. 62.
39 Ibid., s. 71.
40 Som Sara Danius påpekat i sin recension av diktsamlingen är första raden ett Bellmancitat. Se Sara Danius, ”I Jäderlunds trädgård”, i *Dagens Nyheter*, 9.3.1990.
41 Jäderlund, *Snart går jag i sommaren ut*, 1990, s. 74.

Summary

The Body with a Double Pulse:

Carnival and Emptiness in Ann Jäderlund's Snart går jag i sommaren ut

This article offers a reading of Ann Jäderlund's poetry volume *Snart går jag i sommaren ut* (1990). Jäderlund's poetry is characterised by a fierce attack on all stable linguistic meaning, continuously undermining all budding metaphors and allegories. Instead, Jäderlund's language floats forth in an ongoing, dynamic weave of words and images, to which, at first glance, it seems impossible to attribute any clear sense. The aim of this article is to shed new light on the logic of Jäderlund's book by focusing on its metapoetic concerns. The article follows two main threads. Firstly, inspired by Mikhail Bakhtin's theory of the carnival, it argues that much of Jäderlund's imagery – for instance, of death, rebirth, masks, plants, and ridiculous transformations of things high and holy – may be read in terms of what Bakhtin refers to as the “carnivalistic” forces of literature. These images may thus be regarded as components of a general strategy intended to undermine the traditional use of language and concepts. Secondly, drawing on Julia Kristeva's concept of the “chora”, this article analyses Jäderlund's frequent use of words signifying empty spaces and hollow objects. Here, it is argued that these words indicate the empty semiotic dimension which both builds upon and withdraws from fixed linguistic meanings. The article argues that Jäderlund's book constitutes a subtle but furious attack on language itself, a desperate attempt to undo what is ready-made and inauthentic in linguistic expressions, ultimately representing the hopeless dream of a freer, more feminine mode of speech.

Keywords: Jäderlund, Bakhtin, Kristeva, carnival, chora, metapoetic.

HON KLÄDDE AV SIG FRAMFÖR SPEGELN

Sigfrid Siwertz gestaltning av kvinnan i
novellsamlingarna *Margot* och *Cirkeln*

av Lydia Wistisen

Hennes ansikte är stelnadt sedan år tillbaka. Men fingrarna äro övervuxna med en hel vegetation av gnistrande stenar, plymens mjuka båge är en vällust för ögat, kjolen skiftar som hafsbottnens slemmiga alger. Ja, dessa människor äro döda, men deras svepningar lefva. Själen har flyttat ut i skalet och blivit linjer och färg.¹

Citatet kommer från Sigfrid Siwertz novell ”Tvenne världar” i samlingen *Cirkeln* (1907) och skildrar en åldrad ”femme fatale” på en nattklubb i Paris.² Kvinnan beskrivs som en njutning för ögat i all sin överdådiga prakt, men stelnad, död och ofruktsam. Hon är en steril ”gallblomma” av sorten ”Sensitiva amoroosa” och ett typiskt inslag i konst och litteratur åren innan sekelskiftet 1900.³ Stämningen i bilden är välbekant från verk av konstnärer som Gustav Klimt och Aubrey Beardsley eller från J.-K. Huysmans, Charles Baudelaires och Oscar Wildes texter. Siwertz åskådliggör i dessa rader den estetisering och objektivering av kvinnan, som florerade i fin-de-siècle-kulturen. Att atmosfären från Siwertz novell är typisk för det sena 1800-talets dekadenta konst och kultur blir påtagligt vid en läsning av Bram Dijkstrastras omfattande undersökning

Idols of Perversity (1986). Dijkstra beskriver utförligt dekadensens misogyni och stereotypa kvinnobilder, vilka enligt många utgjorde ett essentiellt inslag i tidens kultur.⁴

Det var emellertid tidigt 1900-tal när Siwertz publicerade sina första noveller. Även om den dekadenta tematiken ännu attraherade en del unga författare såsom Siwertz, hade dess motivfär många år på nacken och skulle snart komma att ersättas av modernistiska språkexperiment och krigstidspräglad optimism.⁵

1800-talets sociala och ekonomiska utveckling påverkade inte bara samhälle och kultur i allmänhet utan även kvinnans situation. Steg för steg erövrade hon det sociala, estetiska och narrativa rummet som subjekt och människa. När Siwertz skrev sina noveller var redan en mängd kvinnliga författare i färd med att utvidga litteraturens ämnesval och motiv, vilket gjorde att dekadensens kvinnskildringar framstod som allt mer klichéartade.⁶ Hos Siwertz syns denna utveckling tydligt i hans gestaltningar av kvinnor, vilka pendlar mellan en fascination för dekadensens hora/madonna-stereotyper och ett intresse för mer sammanfattande, levande porträtt.

Siwertz intar en självklar plats i de littera-

turhistoriska handböckerna, oftast under epiteten borgerlig realist eller tionalist.⁷ Dock har ingen större forskning kring hans texter bedrivits och framförallt inte om hans tidiga alster. Novellsamlingarna *Margot* (1906) och *Cirkeln* har i stort sett negligerats av litteraturhistorikerna fram till Alf Kjelléns undersökning av flanörmotivet, som gavs ut i mitten av 1980-talet.⁸ Under 1990-talet uppstod ett ökat intresse för sekelskiftet 1900 och Johan Lundbergs *En evighet i rummets former gjuten* (2000) kan sägas vara en del av den vågen.⁹ Lundberg redogör för dekadenta och symbolistiska inslag i Siwertz tidiga lyrik och novellistik.

1800-talets och det tidiga 1900-talets dekadenta tematik utvecklades i samband med västvärldens modernisering och världsmetropolernas framväxt. Den dekadenta tematiken tog avstånd från det borgerliga samhället och från den masskultur som storstäderna och industrin gett upphov till.¹⁰ Samtidigt var författare och konstnärer djupt beroende av både ekonomisk välfärd och världshuvudstädernas säregna miljö. Dekadensen kan sägas grunda sig i känslan av världen som instabil och splittrad. Kontroversen mellan estetiska experiment och framstegsriktad kapitalism, mellan en ökad individualism och den borgerliga världens trångsynthet och konventioner, präglade dess motiv. Den dekadenta estetikens förhållning sig ambivalent inför traditionsupplösande element och både bejakade och avfärdade samhällelig förändring.¹¹

Många av den dekadenta tematikens kvinno-bilder är emellertid stereotypa och visar varken på radikalitet eller på förnyelse. Precis som Dijkstra framställde Ebba Witt-Brattström för ett par år sedan den dekadenta tematiken som en "härva", fylld av könsäckel och misogyni, i undersökningen *Dekadensens kön* (2007).¹² I form av femme fatale-gestalter, likt den i det inledande citatet från "Tvenne världar", kom kvinnan ofta att representera det vulgära eller farliga. Emellertid kan man i dekadensens verk även spåra en längtan efter den väna och

okonstlade kvinnan, som en eftertraktad motpol till den exotiska. Kvinnan skildrad som en bräcklig men vacker blomma eller med andra ord som en "femme fragile" var en minst lika vanlig stereotyp i det förra sekelskiftets dekadens.¹³ Konst och litteratur präglades med andra ord ofta av uppdelningen av kvinnan i kategorierna madonna och hora.

Att Siwertz har låtit sig inspireras av det sena 1800-talet och tidiga 1900-talets förfallstematik är uppenbart. Lundberg menar också att Siwertz tidiga författarskap var "inriktat på att belysa problem förbundna med den nya tiden".¹⁴ Där finns inslag av dekadensens gestaltning av en ångestladdad vantrivsel i tillvaron, av pessimism och leda samt av exotiska och urartade storstadsatmosfärer. Jag skulle vilja säga att Siwertz ville framstå som en dekadent i bland andra Baudelaires eller Ola Hanssons efterföljd i *Margot* och *Cirkeln*.¹⁵

Samtidigt skrev Siwertz novellerna i en tid av estetisk förändring där dekadensens motivsfär redan i mångas ögon framstod som förlegad.¹⁶ Våren efter publiceringen av sin andra novellsamling tillbringade Siwertz i Paris. Han kom där i kontakt med Henri Bergsons filosofi och efter det ändrade han sin litterära stil. Bergson propagerade för den fria viljans makt och Siwertz blev under inflytande av Bergson så att säga "omvänd". Han lämnade melankolin och nihilismen till förmån för den mer framåtblickande och livskraftiga tematik, vilken präglar hans senare produktion.¹⁷ Jag vill mena att några av kvinnoskildringarna i *Margot* och *Cirkeln* förebådar Siwertz transformation.

Lundberg hävdar att "rädslan för kvinnor är central [...] i Siwertz novellkonst".¹⁸ Jag ser i Siwertz tidiga noveller även en vilja att utveckla dekadensens gängse gestaltning av kvinnan. Kvinnan kunde, just på grund av den dekadenta konsten och litteraturens många schablonmässiga bilder, vara ett mycket slagkraftigt vapen i kampen mot konventionen, dock enbart om hon framställdes som

ett självständigt subjekt. Det sena 1800-talets många kvinnliga författare spelade, med sina ofta utmanande gestaltningar av moderna kvinnor, en betydande roll i kampen mot begränsande sociala regler.¹⁹ I några av sina novellers kvinnogestalter ger Siwertz uttryck för den dekadenta estetikens kluvna relation till det moderna samhället samt till borgerlighetens ideal, normer och moral. Jag vill visa hur Siwertz reformerar *femme fatale/fragile*, förvandlar stereotypen till kvinna och på så sätt bidrar till förnyelse och resning.

Tusen och åter tusen bleka ansikten

”Det moderna livets djupaste problem uppstår ur individens anspråk på att bevara sin tillvaros autonomi och egenart gentemot samhällets övermäktiga krafter, det historiska arvet och livsföringens yttre kultur och teknik”, skriver Georg Simmel i en essä från 1900-talets början om det moderna storstadslivet.²⁰

I Siwertz båda novellsamlingar innehar storstaden en nyckelroll, vilket Lundberg också konstaterar i *En evighet i rummets former gjuten*.²¹ Ofta fungerar den som en plats att fly till och förlora sig i, en förfallets slutpunkt. Den stora staden är hos Siwertz aldrig svensk utan hans protagonister lämnar många gånger en trygg hemmiljö till förmån för Paris eller Berlin. På så sätt lämnar de också all stabilitet och vardag bakom sig. Det som gör storstaden så hotfull är dess upplösning av gränser, mellan individ och massa, mellan människa och ting och mellan kön och klass. Det borgerliga och främst manliga subjektets världsbild hotas, när de normer han lever efter förlorar sitt värde och faller sönder i det anarkistiska storstadsklimatet.²²

Deborah Epstein Nord påpekar i *Walking the Victorian Streets* (1995) att kvinnan i den urbana världen sexualiserades. Som kvinna kunde man i en offentlig storstadsmiljö ald-

rig smälta in som en anonym betraktare utan exponerades oundvikligen.²³ Det var därför mycket svårare för kvinnan att skydda sin individualitet i det offentliga rummet. Storstaden skildrades ofta som något av det värsta en kvinna kunde råka ut för kring förra sekelskiftet.

I ”Margot” från samlingen med samma namn berättas en lite annorlunda historia. Siwertz beskriver hur protagonisten Margot genom diverse slumpartade händelser nödgas prostituera sig. Den ursprungliga värdegemenskapen kring Margot är skör och sökandet efter ett nytt sammanhang ett hopplöst projekt. Siwertz skildrar en kvinna, som vandrar genom livet utan eftertanke och också utan större smärta. Historien om Margot slutar på väg från en bordell till en annan. Trots yrkesval skildras dock inte den prostituerade kvinnan i novellen bara som ”une femme passante”, en projektionsyta för flanörernas och dandyernas begär, utan är även textens protagonist.²⁴

I novellens slut gestaltar Siwertz individens ambivalenta förhållande till staden och massan samt hur Margots inställning till livet förändras i mötet med Paris. Storstadens miljö gör Margot medveten om sig själv som ett subjekt men samtidigt drabbas hon också för första gången av ångest:

Hon [Margot] kände plötsligt, hur förfärande många människorna äro. Öfverallt såg hon dem, tusen och åter tusen bleka ansikten under trottoarernas träd, i butikerna, på omnibustaken. Och åt alla gaf hon något af sin egen ångest. Hon anade, att det var samma vind, som rörde allt likt oroliga vågor. Hon själf var bara våg bland vågorna. Hon famlade rådvill i detta, drunknade, blef till intet. (M. s. 58)

Individen har en möjlighet att förverkliga sig själv i massan men kan lika gärna gå under. Däri ligger tvetydigheten i storstadens natur, så som den beskrivs i tidens litteratur. Det är en miljö där det är mycket svårt att ”bevara sin tillvaros autonomi och egenart”, som Simmel skriver.²⁵

Siwertz skildrar hur subjektet på samma gång etableras och utplånas av det brokiga och röriga stadslivet, hur jaget både förstärks och löses upp. Själva staden blir i "Margot" till ett subjekt, vilket omvandlar människan till ett objekt. Paris fungerar inte som en bakgrund för Margots agerande utan styr hennes handlingar. Staden löser upp alla entydiga värden och även Margots inre påverkas av detta sönnerfall när hon blir "till inter". Likväl är det Margots känsla av urartning som projiceras på stadsrummet.

Jag menar att en subjektiv beskrivning av stadens kaos kan fungera som ett sätt för individen att framhäva sig själv. Siwertz Paris-skildring kreeras utifrån Margots psyke och därmed kan gestaltningen verka som ett sätt för individen att hävda sin individualitet inför stadens massa. Genom att förvandla staden till en projektyta för jagets känslor och stämningar skapas ett utochinvänt panoramaperspektiv. Skildringen blir starkt subjektiv till skillnad från ett berättande som försöker ringa in och behärska hela stadsrummet. När metropolen underordnas framställningen av protagonistens känslor framstår den som sprungen ur henne eller honom och därmed mindre hotfull. Det personliga har i det moderna samhället blivit djupt förbundet med det offentliga rummet vare sig det bryter sönder eller förstärker jaget.²⁶

Gestalten Margot kan sägas vara en produkt av sin samtids erfarenheter och beskrivs som en stackars människa på drift i stadens kraftfulla strömmar. Samtidigt är det samma flöden, vilka får det självmedvetna och reflexiva jaget att vakna till liv. Siwertz skrev sina noveller i en tid av förändring. Kvinnliga författare, journalister och debattörer intog med allt större självklarhet storstädernas offentliga rum.²⁷ Detta avspeglas i de båda novellsamlingarna, där det finns en strävan efter att skildra även det kvinnliga subjektets kamp för frihet i den moderna staden.

Vårt väsen är föreställning

Idén om kvinnas naturliga fallenhet för imitation blev under 1800-talet en standardkliché i västerländsk kultur. Kvinnan överlag men skådespelerskan i synnerhet ansågs avspegla sin omvärld utan att någonsin nå en djupare förståelse för livet och människorna.²⁸ Samtidens författare ville gärna visa upp sina kunskaper om den senaste psykologin genom att porträttera kvinnan som imitatör, vilket gjorde skådespelerskan till en populär gestalt i litterära sammanhang.²⁹ Man kan säga att hon fungerade som en projektyta för mäns alla drömmar om kvinnor.

På grund av sin förmåga beskrevs skådespelerskan som farlig för mannen, med andra ord som en förförisk femme fatale. I undersökningen *Sorte damer* (1990) beskriver Lise Præstgaard Andersen femme fatale som på samma gång hora och madonna, som motsägelsefull och skräckinjagande. I tecknandet av kvinnogestalten blandas sinnlighet med behärskad kyla och styrka. Det är just femme fatale-figures dubbla natur som gör henne så farlig för mannen.³⁰

I novellen "Det hvita vinet" i *Margot* har även Siwertz anammat det omtyckta skådespelerskemotivet. Siwertz skildrar en klassisk femme fatale-gestalt i form av en namnlös skådespelerska. Hennes personlighet beskrivs som en kombination av skrämmande självsäkerhet och sinnlig gåtfullhet. Denna typiska förening av sensualism och kyla trollbinder textens manliga protagonist.³¹ Han är konstnär och förlorar sin förmåga att skapa på grund av förälskelsen i novellens femme fatale.

Som kvinnotyp blir skådespelerskan emellertid bara älskad så länge hon förmår egga mannens fantasi, det vill säga så länge som hon stannar i en roll.³² "Det hvita vinet" slutar också med att förtrollningen genom en skarp iakttagelse bryts och skådespelerskan så att säga avslöjas:

Hennes ögon [...] de ha litet bryderi med varandra. [...] Det var således detta, som gifvit hennes ansikte en sådan sällsam charm, det var detta, som jag icke kunnat fånga och förstå, men blifvit liten och ödmjuk inför. [...] [D]et fanns ej längre något hos mig, som drogs hjälplöst till henne, nu när jag visste, hvad det var som en gång fångat mig.

Jag [...] skyndade hem till mina penlar. (M. s. 160f.)

Därmed återfår mannen sin skaparkraft och kvinnan som tidigare syntts honom så utgrundligt lockande förvandlas till ett estetiskt objekt på hans nya tavla. Enligt Lundberg skapas stabilitet i novellens slut ”genom att karaktärerna träder in i de traditionella könsrollerna” igen, med mannen i ”rollen av skapare och kreatör” och kvinnan som imitator.³³

I sin andra novellsamling *Cirkeln* är Siwertz perspektiv på skådespelerskegestalten emellertid det omvända. I novellen ”Kaktusblomman” ifrågasätter och driver Siwertz med den allmänna föreställningen om kvinnan som imitator. Protagonisten Misi Graf är skådespelerska men framställs varken som passiv eller grund. Snarare beskriver Siwertz en kvinna som är medveten om gemene mans fördomar kring sitt yrke. Till exempel säger Misi: ”Kvinnan vid teatern är alltid intressantare än mannen. Teatern är den enda konst, där vi små stackare äro öfverlägsna. Det är väl därför, att vårt väsen är föreställning, som världens suraste kritiker sade mig härom dagen.” (C. s. 198.)

I ”Kaktusblomman” konstrueras en mer nyanserad bild av en skådespelerska. Misi är både säker och självständig. Hennes blickar bränner ”hårda och stolta” (C. s. 192) när hon skäller ut sin före detta älskare och tillika fadern till hennes barn: ”Tror du jag hade velat gifta mig med Frank Bergendahl, som okvädade mig, när han fick höra om barnet? Nej och hundra gånger nej!... Och nu är Ingrid min, förstår du, min, min! Du har intet med henne att skaffa.” (C. s. 192.)

Siwertz skildrar en kvinna, som tagit sitt liv i egna händer och valt att ensam ta hand om sitt barn. Misi är på samma gång en modern kvinna, moder och femme fatale. Jämfört med skildringen av skådespelerskan i ”Det hvita vinet” är porträttet av Misi nyanserat. Hon framställs som världsvan, har lyckats slå sig fram med sin konst och gjort succé i Stockholm. Skådespelerskeyrket beskrivs i ”Kaktusblomman” som just ett yrke och en konstart istället för som en naturlig kvinnoyssla.

Precis som den manlige konstnären i ”Det hvita vinet” har Misi vunnit framgång genom trista erfarenheter: ”Ja, genom dig [Frank] blef jag något, mumlade hon, du gjorde mig ensam och hård. En konstnär måste belägras af lifvet, drifvas bort från sina utanverk och in till den ointagliga kärnan.” (C. s. 194.) Siwertz visar hur kvinnan, genom att avstå från det ytliga, kan bli medveten om sig själv som ett subjekt. För att värja sig från omgivningens objektifiering bör kvinnan sluta att agera likt en reflekterande spegel. Siwertz lyfter istället fram *själv*reflektionen som essentiell för konstnären. Att konstnären måste avtäcka livet dess illusioner gör Siwertz en poäng av i både ”Det hvita vinet” och ”Kaktusblomman”. Misi liknar också konsten vid en kaktusblomma, vilken ”[b]rinnande springer [...] fram ur den mörka väpnade stammen” (C. s. 196).

”Kaktusblomman” slutar med att löjet dör ”i smärta på [Misis] läppar” (C. s. 200). Den hårda yta hon satt upp inför Frank och världen rämna. Återigen drivs hon från ”sina utanverk” och kliver denna gång ur sin roll som femme fatale genom att visa sig känslig och svag. Älskaren tillåts på ett symboliskt plan lägga beslag på Misis verk och lämnar, precis som publiken på teatern, hennes bostad med den röda kaktusblomman i knapphålet (C. s. 200).³⁴ Detta tilltag förändrar emellertid inte det faktum att Siwertz låter skådespelerskegestalten gå från ett klichéartat objekt i ”Det hvita vinet” till ett skapande subjekt i ”Kaktusblomman”, från imitator till kreatör.

En annan kvinna

I novellerna "Kaktusblomman" och "Tvenne världar" i *Cirkeln* presenterar Siwertz två kvinnliga gestalter som på olika sätt står utanför det traditionella samhällets struktur. En kvinna som frivilligt försakade livet som maka och/eller moder var under tiden kring 1900 kontroversiell. Precis som den dekadente mannen utmanade sådana kvinnor gängse könskoder.³⁵

Ingrid i "Tvenne världar" är konstnär, ogift och blir i novellens slut med barn. Misi i "Kaktusblomman" är skådespelerska och har en utomäktenskaplig dotter. De båda karaktärerna kan sägas provocera både genom sin sociala position och genom sitt yrkesval.

Emellertid utmanar de inte bara den borgerliga världens normer utan även den dekadenta tematikens gängse kvinnobilder. Femme fatale-gestalten är likt en gallblomma ofruktosam och tillåts inte spela rollen av fru eller mor.³⁶ Inte heller den ömtåliga kvinnotypen, femme fragile, utgör någon modersgestalt i det förra sekelskiftets föreställningsvärld. De typiska kvinnorna i den dekadenta litteraturen är också överlag barnlösa. Som jag påpekat i anknytning till "Kaktusblomman" frångår Siwertz i några av sina noveller detta mönster och låter den svaga kvinnan bli mor.

I "Tvenne världar" berättar Siwertz om ett modernt, svenskt konstnärspars liv i Paris. Mannen och kvinnan i novellen skildras till en början som två stereotyper: Verner i form av den dekadente konstnären och Ingrid som en vän femme fragile, en "skogsviol midt i en rabatt av dubbla, sterila praktblommor" (C. s. 136).³⁷ Ingrid beskrivs vidare som en trogen själ, vilken egentligen är "alldeles för god för att vara konstnär" (C. s. 116).

Emellertid blir Ingrid gravid och därmed förändras hennes roll i novellen. Hon beskrivs inte längre som den bildsköna, osjälvständiga violen: "Kvinnan framför honom [Verner] växte och blef en annan. Han kände sig som

en tanklös resande, hvilken förolämpat ett främmande lands gudom. Han föraktade sig själf, som varit så gränslöst blind." (C. s. 145.)

I novellens början är det främst Verners tankar och känslor som uttrycks i novellen, men i den avslutande dialogen växer även Siwertz gestaltning av Ingrid och hon tillåts ta plats som subjekt i texten. Bilden av Ingrid som en vän och bräcklig kvinna rämnar och i slutet av novellen befinner sig gestalten långt ifrån femme fragile-idealet. Utvecklingen från ömtålig till självständig går i novellen via den oplanerade graviditeten.

Marshall Berman skriver i *Allt som är fast förflyktigas* (1987) att den moderna människan har en längtan efter "att skapa och hålla fast vid något verkligt trots att allt förflyktigas".³⁸ Detta verkliga är i Siwertz novell barnet. Som konstnärer har det unga paret försökt omvandla förfallet i den moderna storstaden till konst, vilket kan sägas vara en iscensättning istället för ett konstituerande av värden.³⁹ Graviditeten spränger illusionen genom att frambringa något konkret och gör på samma gång kvinnan till kreatör. Det nya livet leder till ett konstituerande av värden till skillnad från parets tidigare reproduktioner av förfallsmotiv och iscensättningar av kärlek.

Även om Siwertz skildrar hur kvinnan växer genom att bli mor, framställs inte den nya rollen som positiv. Moderskapet skildras som begränsande för kvinnan: "Men jag sitter här kedjad vid marken med min tunga väntan..." (C. s. 148). Rollen som mor är i "Tvenne världar" oförenlig med ett konstnärsliv. Novellen slutar också med att Ingrid måste lämna Paris, friheten och konsten till förmån för barnet.

Vid en jämförelse med "Kaktusblomman" syns en tydlig skillnad. I protagonisten Misi Grafs person fördjupas inte bara skådespelerske- utan även modersgestalten. Misi är, som nämnt, på samma gång ensamstående mor och fal skådespelerska. Detta är originellt och visar enligt min mening på en strävan mot mer nyanserade kvinnoporträtt.

Till skillnad från Ingrid växer Misi både som människa och som konstnär av havandeskapet: ”Jag kunde sitta långt inne i skogen och alldeles glömma bort mig själv, gå upp i det jag såg, bli ett med allt växande omkring mig. Sådana stunder lämna en sällsam behållning.” (C. s. 195.) Misi är i dessa rader motsatsen till den stereotypa, ytliga skådespeler-skan.⁴⁰ Istället för att gå upp i en främmande roll, ett utanpåverk, går hon upp i naturen. Älskaren Frank lämnar förvisso Misis lägenhet med kaktusblomman som trofé, men till deras dotter ges han ingen som helst rätt (C. s. 192). Genom Misis moderskap tas novellens gestaltning av skådespelerskan till en högre nivå.

Även i novellen ”Trots allt” i *Margot* använder sig Siwertz av modersrollen. Berättelsen inleds med att Erik precis fått veta att han ska få ett barn med sin älskarinna Agda. Rollen som älskarinna går traditionellt sett inte ihop med den som mor: ”hon [Agda] var förtärande vacker, utan blygsel... Ingen skulle kunna tro att hon där skulle bli mor.” (M. s. 171.)⁴¹

Præstgaard Andersen beskriver i sin redogörelse för det förra sekelslutets fatala damer skökan, en alltigenom sensuell och könslig kvinnotyp.⁴² Agda har varit denna kvinna för Erik, men precis som i ”Tvenne världar” förändras mannens inställning till kvinnan i och med att hon ska bli mor: ”Med ens föreföll hennes blick honom så främmande. Hon var blifven en annan i ljust af denna nya händelse. Ja, det var en annan kvinna, som satt vid hans sida, en annan kvinna, som han måste utforska, eröfra.” (M. s. 170.)

Siwertz skildrar vidare hur Erik misslyckas med sin föresats. Agda bemöter honom först med frånvarande medlidande för att sedan muntert, och med äventyret glittrande i ögonen, förkunna att hon ”far till Amerika!” (M. s. 172). Erik framställs som fullständigt maktlös och han ges av Agda ingen rätt till sitt barn.

Siwertz visar enligt min mening att Erik enbart velat ha Agda som ett objekt, med vars hjälp han flytt undan verkligheten. Han har

kunnat ”dra ned gardinen för stjärnorna och frossa i hennes mjukhet med sina händer och lemmar och glömma tankarna” (M. s. 176). Agda lämnar två begränsande kvinnoroller, när hon väljer att dels åka till Amerika, närmare bestämt till New York, och dels lämna bort sitt barn till rika släktingar. Siwertz skapar i henne en kvinnogestalt, som varken förlikar sig med dekadensens eller med borgerskapets givna roller, som varken vill vara sköka eller mor.

Siwertz gestaltar även i ”Trots allt” hur svårt det var att leva som självständig kvinna kring 1900. Också i New York drivs Agda in i rollen som objektifierad älskarinna. I novellens slut har alla Agdas storslagna drömmar gått i kras. Besvikelsen har emellertid fått henne att, med protagonisten Misis ord från ”Kaktusblomman”, själv fly ”sina utanverk” (C. s. 194). I Siwertz skildring är denna förändring och insikt också nödvändigt för att Agda ska kunna ta plats i texten som ett subjekt. I novellens första del (M. s. 169–180) har hon enbart gestaltats som ett objekt som Erik vill eröfra och äga, medan hon i dess andra avsnitt (M. s. 180–196) själv tänker och handlar.

Skildringar av problematiken kring kvinnans personliga frigörelse var vanliga i det sena 1800- och tidiga 1900-talets litteratur.⁴³ Emellertid var det inte ett ämne som behandlades av tidens dekadenta författare. Att Siwertz väljer att skildra ett öde likt Agdas visar på författarens vilja att förnya den dekadenta tematikens begränsade motivsär.

Kvinnans roll förändras som synes i och med att hon blir gravid. Genom att låta älskarinnan bli mor undviker Siwertz den dekadenta tematikens stereotyper. I gestaltningen av kvinnans väg till moderskap kan man se hur Siwertz försöker ta sig förbi konstens klichéer utan att därmed hamna i en hyllning till kärnfamiljen. Emellertid vill jag inte förneka att det finns en tvetydighet i Siwertz skildring av det kvinnliga subjektets frigörelse. Till exempel tror jag att ”Trots allt”, även om novellen inte vidare nämner det bortlämnade barnet,

till viss del avspeglar tidens tankar om den moderna kvinnan som ett hot mot familjen.⁴⁴ Enligt dåtidens syn på kvinnan var hennes främsta uppgift att ägna sig åt hem och barn.⁴⁵ Däri ligger säkert orsaken till Siwertz ambivalenta hållning gentemot modersgestalten.

Vi ha inte alltid spegeln för vårt koketteri

I *Margot* och *Cirkeln* finns ett återkommande men varierat spegelmotiv. Siwertz gestaltar dels idéen om kvinnan som mannens reflektion men använder sig också av den i fin-de-siècle-kulturen så populära bilden av kvinnan framför spegeln.

I *Idols of Perversity* påpekar Dijkstra att kvinnan ofta liknades vid månen, vilken i form av solens spegelbild fick symbolisera kvinnans återspeglning av mannen. Han visar vidare att även kvinnor som speglade sig var ett frekvent förekommande motiv i tidens dekadenta och symbolistiska bildkonst.⁴⁶ Enligt Dijkstra framställdes kvinnan framför spegeln som både fascinerande och hotfull då hon hellre studerade sin egen reflektion än efterbildade sin make eller älskare. Att kvinnans spegeltittande kunde leda till självmedvetenhet framställdes i konsten som ett kittlande hot.⁴⁷

I ”Tvenne världar” skildrar Siwertz efterdyningarna av huvudpersonerna Verners och Ingrid's första samvaro så här:

Han såg sig själf i hennes blick, som glänste mot honom strålande och beslöjad, djup och tom. Blott sig själf såg han med förvidna drag och feberheta kinder. Han kände att hon seglade ut med svällda segel på sin kärleks haf. Men själf låg han kvar i hamnen [...]. Ännu i rusets hetaste domning frågade och svarade det inom honom med hemsk klarhet, som när två speglar ställda mot hvarandra ger ett oändligt perspektiv. Han såg djup in i sig själf och ryste. (C. s. 126f.)

Siwertz beskrivning av Ingrid är tidstypisk. Kvinnans åtrå framställs som personlighetsutplånande och Ingrid omvandlas under samlaget till en spegel, vilken enbart projicerar mannens känslor. Samtidigt förvandlas hon till en madonnafigur, lika ouppnåelig som månen. Ingrid skildras som på samma gång en reflektion av mannen och ett objekt slutet i sig själf. Det är i grund och botten en traditionell framställning av erotik där kvinnan, på grund av sin passiva roll, tvingas rikta sin sexualitet inåt.

Siwertz ger i citatet ovan även uttryck för tanken om den kvinnliga sexualiteten som starkare och farligare än mannens, vilket var en vanligt förekommande idé vid tiden för novellens tillkomst.⁴⁸ Verner lämnas ”kvar i hamnen” på grund av sitt intellekt och sin förmåga att ställa frågor och söka svar. Hans förstånd hindrar honom från att hänge sig helt åt känslan.

Mannen framstår som ett offer för sin egen självmedvetenhet i ”Tvenne världar”. Siwertz skildrar i Verners oförmåga nackdelen med att använda kvinnan som spegel. Den grekiska myten om Medusa var ett återkommande inslag i dekadent konst och litteratur och även Siwertz novell för tankarna till gorgonens dödliga ögon.⁴⁹ Det förra sekelslutets män strävade enligt Dijkstra efter att få sina älskarinnor att ”krossa sina speglar” och bli till självförintande reflektioner av mannen.⁵⁰ Emellertid kunde spegeln i älskarinnans ögon visa sig vara lika farlig som den i Medusas. Motivet ger därför, som hos Siwertz, ofta uttryck för en kluvenhet.

I ”Kaktusblomman” finns ett helt annat slags spegelmotiv. Där berättar protagonisten Misi om när hon efter födseln av sitt oäkta barn stod vid en spegel och såg in i sitt eget ansikte: ”Det var något nytt i ögonen. Ja, du ler, men vi ha inte alltid spegeln för vårt koketteri. Vi ha så svårt att förstå oss själfva, men i den kunna vi afläsa några af våra hemligheter.” (C. s. 195f.)

Enligt Dijkstra såg sig kvinnorna oupphörligen i spegeln i det förra sekelskiftets konst, just för att som Misi förstå sig själva. Dijkstra menar vidare att tidens konstnärer många gånger utgick från att kvinnan enbart kunde identifiera sig utifrån sitt kön eller genom att helt uppgå i mannens starkare väsen. På grund av det måste hon, för att inte förlora sig själv, ständigt se sin egen reflektion.⁵¹ I "Kaktusblomman" präglas emellertid spegelepisoden av något annat. Misi tittar för att bekräfta en utveckling och förändring hos sig själv som människa och inte för att verifiera sitt kvinnliga yttre.

Siwertz utvecklar det populära motivet ytterligare i novellen "Trots allt", där ännu en spegelscen förekommer. Protagonisten Agda lämnar i novellens början Sverige och kärleken för drömmen om ett bättre liv. I citatet nedan är hon tillbaka i Stockholm, olyckligt gift och desillusionerad, men mognare. Ensam i sin stora stadsvåning ställer sig Agda framför spegeln och ser "länge in i sitt eget ansikte":

Det var ungt, farligt, utan ödmjukhet, hon förstod det icke, det var en mask, som inte passade till hennes innersta.

Hon klädde af sig framför spegeln. Och hon tyckte, att hon hatade sin hals och sina axlar, därför att de voro hvita och mjuka och därför att de tillhörde honom, som hon hatade. (M. s. 181.)

Den farliga och högmodiga femme fatale som Agda ser i spegeln, är enbart en roll hon spelar och en mask hon tar på sig. Man kan säga att Siwertz i dessa textrader klär av stereotypen och visar upp subjektet där under. Därtill klär Agda rent bokstavligt av sig framför spegeln. Hon varken krossar den eller koketterar framför den. Istället visar spegeln upp den vackra yta och kropp som hon saknar rätt till, som alltid ägs av betraktarens öga. Agda utvecklas till ett subjekt framför glaset istället för till den "ondskans blomma" som mycket av samtidens konst ansåg att spegeln förledde kvinnan till att bli.⁵²

En annan Siwertz

Sigfrid Siwertz är inte en författare som brukar förknippas med nytänkande eller ens med dekadens. Vi minns honom för äventyrlustan i ungdomsboken *Målarpirater* (1911), den djupa pessimismen i klassikern *Selambs* (1920) eller för hans år i Svenska Akademien.⁵³ Jag hoppas att jag med denna artikel har kunnat kasta ett nytt ljus över Siwertz tidiga novellistik samt belyst nya sidor av författarens produktion.

Siwertz vacklar i *Margot* och *Cirkeln* mellan stereotypa och sammansatta gestaltningar av kvinnor. Han både bekräftar och perforerar den dekadenta tematikens kvinnochabloner. Som jag har velat visa beskrivs kvinnan i mycket av den dekadenta konsten och litteraturen på ett stereotypt sätt. Även i samhället och det borgerliga hemmet begränsades kvinnan av könsstyrda normer och konventioner. Dekadensen har också som litterärt motiv sina tydliga begränsningar, i synnerhet när den är så deterministisk som hos Siwertz. Via ett bejakande av de mer konstruktiva aspekterna av det moderna samhället kan emellertid subjektet överleva och, med Simmels ord, "bevara sin tillvaros autonomi och egenart [...]".⁵⁴

I gestalten Agda från "Trots allt" eller Misi från "Kaktusblomman" utmanar Siwertz både borgerlighetens och dekadensens könsroller. Dessa två kvinnogestalter går från projektioner för mannens begär till subjekt i sin egen värld. I utvecklingen av sina kvinnogestalter frångår Siwertz den dekadenta tematikens stereotyper och bygger istället vidare på den reformering av kvinnans roll i litteraturen som bland andra det sena 1800-talets genombrottskvinor startat.⁵⁵ Också de ofrukt samma gallblommorna från Ola Hanssons 80-talsnoveller, Herman Bangs eller Oscar Wildes fatala skådespelerskor och hora/madonnaklichén utmanas av Siwertz.

Samtidigt är det tydligt att utvidgandet av kvinnans spelrum inte sker utan ett visst motstånd från författarens sida. Siwertz står och

väger mellan banalitet och förnyelse, mellan att ytterligare befästa eller att upproriskt rasera för läsaren välbekanta motiv. För en ung författare var det säkert inte helt lätt att välja väg – därav novellernas ambivalenta framställning av horan, skådespelerskan och modern.

Siwertz lämnar likväl den dekadenta tematikens gängse kvinnobilder när han ger Margot rätten att projicera all sin olycka på

stadsrummet, låter Agda klä av sig framför spegeln och läsaren eller beskriver Misis lyckade kombination av konstnärs- och modersrollen. Kvinnorna i Siwertz noveller reser till storstäder och främmande länder, lär sig av livet, utvecklas och växer. De visar vägen ut ur nihilismen och förebådar genom sin handlingskraft Siwertz ideologiska förändring.

Noter

- 1 Sigfrid Siwertz, *Cirkeln*, Stockholm: Bonniers, 1907, s. 135. Alla sidhänvisningar till *Cirkeln* resp. *Margot*, Stockholm: Bonniers, 1906, kommer i det följande att ges i parenteser i den löpande texten, M. syftar på *Margot* och C. på *Cirkeln*.
- 2 Femme fatale är en förförisk och farlig kvinnofigur i vars gestalt sinnlighet och erotik blandas med kyla och styrka. Jag kommer att presentera en utförligare redogörelse för figuren längre fram i texten.
- 3 Hos gallblomman har ståndare och pistiller blivit kronblad, vilket gör växten steril. Ola Hansson skrev: "Ser du, där växer i det moderna samhällets överkultiverade jordmän en underlig och sällsam ört, som heter *Sensitiva amorosa*." *Sensitiva amorosa* (1887) i *Samlade skrifter*, band 3, Stockholm: Tiden, 1919, s. 13.
- 4 Bram Dijkstra, *Idols of Perversity. Fantasies of feminine evil in the fin-the-siècle culture*, New York: Oxford University Press, 1986, s. viii.
- 5 Till exempel gavs Hanssons *Sensitiva amorosa* ut 1887, d.v.s. närapå 20 år före Siwertz novellsamlingar. Emellertid var den dekadenta tematiken fortfarande populär bland unga författare i början av 1900-talet, vilket Johan Lundberg visar i *En evighet i rummets former gjuten. Dekadenta och symbolistiska drag i Sven Lidmans, Anders Österlings och Sigfrid Siwertz lyrik 1904–1907*, Stockholm/Stehag: B. Östlings bokförl. Symposion, 2000.
- 6 För en utförlig beskrivning av det sena 1800-talets och tidiga 1900-talets kvinnliga författare och deras val av litterära motiv se t.ex. Eva Heggstad, *Fången och fri. 1880-talets svenska kvinnliga författare om hemmet, yrkeslivet och konstnärskapet* (diss.), Uppsala: Avdelningen för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen, 1991 eller Kristin Järvstad, *Den klivna kvinnligheten. "Öfvergångskvinnan" som litterär gestalt i svenska samtidsromaner 1890–1920*, Stockholm/Stehag: Symposion, 2008.
- 7 T.ex. i avsnittet "Tioalets borgerliga realister" av Conny Svensson i Lars Lönnroth, Sven Delblanc (red.), *Den svenska litteraturen. Genombrottstiden 1830–1920*, Stockholm: Bonniers, 1999. Kapitlet om Siwertz heter "Från apati till handling: Sigfrid Siwertz".
- 8 Både i litteraturhandböcker och studier som Fredrik Bööks *Resa kring svenska parnassen 1926*, Stockholm: Norstedts, 1926 och Sven Stolpes *Sigfrid Siwertz*, Stockholm: Bonniers, 1933, be-

- handlas *Cirkeln* och *Margot* endast flyktigt. Alf Kjellén analyserar i sin motivstudie *Flanören och hans storstadsvärld. Synpunkter på ett litterärt motiv*, Stockholm: Almqvist & Wiksell international, 1985, novellen "Det mörka segermonumentet" från *Cirkeln* och tillskriver den en plats bland andra för tiden karakteristiska, dekadenta verk.
- 9 Lundberg, *En evighet i rummets former gjuten*, 2000. Lundberg är den första som gör en grundlig undersökning av Siwertz tidigaste verk.
 - 10 Bl.a. Matei Calinescus fokuserar i *Modernitetens fem ansikten. Modernism, Avantgarde, dekadens, Kitsch, Postmodernism* (1987), övers. Dan Shafran och Åke Nylander, Ludvika: Dualis, 2000, just på dekadensens uppror mot samhällets institutionella element. Han menar att det estetiskt moderna är inbegripet i en ständigt pågående opposition mot den borgerliga miljön men ibland även "mot sig själv, i så måtto att den uppfattar sig själv som en ny tradition eller form av auktoritet", s. 17.
 - 11 Dekadensens ambivalens poängteras i undersökningar som Calinescus *Modernitetens fem ansikten*, 2000, eller Marshall Bermans *Allt som är fast förflyktigas. Modernism och modernitet* (1987), övers. Gunnar Sandin, Lund: Arkiv, 2001. Det har för övrigt skrivit enormt mycket om den dekadenta tematiken genom åren men se t.ex. Claes Ahlunds *Medusas huvud. Dekadensens tematik i svensk sekelskiftesprosa*, Uppsala: Univ. 1994, eller Per Thomas Andersens *Dekadens i nordisk litteratur 1880–1900* (diss.), Oslo: Aschehoug, 1992, för en utförligare beskrivning av begreppet dekadens i en svensk och nordisk kontext. Min syn på dekadensen går emellertid i linje med den som presenteras i bl.a. Calinescus, Ahlund och Andersens undersökningar.
 - 12 Ebba Witt-Brattström, *Dekadensens kön. Ola Hansson och Laura Marholm*, Stockholm: Norstedts, 2007, s. 9f.
 - 13 Ett skönlitterärt typexempel är Emil Kléens från början refuserade men nu publicerade roman *Venus Anadyomene*, Lund: Ellerströms, 2008, som handlar om en mans sökande efter sin oskuldsfulla, rena och madonnalika idealkvinna, sin "Venus anadyomene". Andra exempel är de änglalika fästmör och fruar som figurerar i Gustaf af Geijerstams *Medusas huvud*, Stockholm: Bonniers 1895, och Oscar Levertins *Lifvets fiender*, Stockholm: Bonniers, 1891. För en utförlig redogörelse för 1800-talets bleka, bräckliga kvinnoideal se Karin Johannisons kapitel "Den kvinnliga invaliditeten", från *Den mörka kontinenten. Kvinnan, medicinen och fin-de-siècle*, Stockholm: Norstedts, 1994, s. 73–82.
 - 14 Lundberg, *En evighet i rummets former gjuten*, 2000, s. 192.
 - 15 En hållning som Siwertz bekräftar i memoarboken *Att vara ung. Minnen*, Stockholm: Bonniers, 1949. Siwertz beskriver bl.a. Uppsala som "fullt av nittiotalsekon och fin-de-siècledekadans i småstadsupplaga", s. 186.
 - 16 Den svenska sekelskiftesdekadens, vilken Lundberg beskriver i *En evighet i rummets former gjuten*, 2000, inspirerade främst unga manliga författare och var bara ett av många litterära uttryck i det tidiga 1900-talets Sverige. Siwertz dekadenta alster skulle snart komma att göras ner i framförallt Bööks texter, t.ex. i *Resa kring den svenska parnassen 1926*, 1926, eller i Stolpes beskrivning av Siwertz tidiga noveller: "Novellsamlingarna [...] kunna knappast längre studeras utan ett leende, de äro estetiska fantasier utan kontakt med en modern läsaers erfarenheter.", Stolpe, *Sigfrid Siwertz*, 1933, s. 10.
 - 17 Lundberg, *En evighet i rummets former gjuten*, 2000, s. 250.
 - 18 *Ibid.*, s. 223.
 - 19 Jag syftar här på verk som t.ex. Victoria Benedictssons romaner eller Anne Charlotte Lefflers och Alfrid Agrells dramer men listan kan göras lång. Se Heggestad, *Fången och fri*, 1991 eller Järvstad, *Den kluvna kvinnligheten*, 2008 för utförliga redogörelser av 1880–1920-talens kvinnliga författares texter.
 - 20 Georg Simmel, "Storstäderna och det andliga livet", i *Hur är samhället möjligt? – och andra essäer* (1903), övers. Erik af Edholm, Göteborg: Korpen, 1981, s. 209.
 - 21 Lundberg, *En evighet i rummets former gjuten*, 2000, s. 190–196.
 - 22 *Ibid.*, s. 193.
 - 23 Deborah Epstein Nord, *Walking the Victorian Streets. Women, Representation, and the City*, Ithaca, N.Y.: Cornell univ. Press, 1995, s. 176.
 - 24 Jag syftar här på kvinnan i offentligheten så som hon skildras av Charles Baudelaire i dikten

- ”À une Passante”, *Ceuvres complètes. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois*, Paris, 1975–76. Att använda sig av den prostituerade kvinnan som protagonist var relativt populärt kring det förra sekelskiftet. I romaner såsom Frigga Carlbergs *Världlöften*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1903, Anna Johannesdotters *Den undre världen*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1907 och Maria Sandels *Virveln*, Stockholm: Tiden, 1913 skildrades prostituerades livssituation utifrån ett inifrånperspektiv men som Järvtad påpekar var det främst medelklassens kvinnliga författare, vilka ägnade sig åt motivet. Järvtad, *Den kluvna kvinnligheten*, 2008, s. 182.
- 25 Simmel, ”Storstäderna och det andliga livet”, 1981, s. 209.
- 26 Vilket bl.a. Berman skriver om i *Allt som är fast förflyktigas*, 2001.
- 27 T.ex. kan man se en stadig ökning av de kvinnliga journalisterna, med namn som Klara Johanson och Elin Wägner, i Sverige kring förra sekelslutet. Även i skönlitteraturen försökte kvinnor ta plats på och lära sig bemästra storstadens gator, två exempel är Anna Brantings *Staden*, Stockholm: Bonniers, 1902, och Elin Wagners *Norrullsligan*, Stockholm: Ljus, 1908. Se kap. 6, ”Den problematiska offentligheten” i Järvtads *Den kluvna kvinnligheten*, 2008, s. 163–205.
- 28 Se Dijkstra, *Idols of Perversity*, 1986, för en utförligare redogörelse för kvinnotypen, s. 120ff.
- 29 Exempel på tidstypiska skådespelerskegestalter kan man hitta i bl.a. Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray*, London, 1891, eller Herman Bangs *Haablose Slægter*, Köpenhamn, 1880.
- 30 Lise Præstgaard Andersen *Sorte damer: studier i femme fatale-motivet i dansk digtning fra romantik til århundredskifte*, Köpenhamn: Gyldendal, 1990, s. 18f.
- 31 Se ibid., s. 18ff., vars definition av femme fatal onekligen överensstämmer med textens skådespelerska. Novellen behandlas också utförligt av Lundberg, *En evighet i rummets former gjuten*, 2000, s. 223f. Även Lundberg drar en parallell till Præstgaard Andersens definition.
- 32 Inte minst i en klassiker som Wildes *The Picture of Dorian Gray* skildras denna problematik. Jag tänker då på Dorian Grays relation till skådespelerskan Sibyl Vane i romanen. Dorian kan inte älska Sibyl när hon slutar att spela teater och skådespelerskan blir människa.
- 33 Lundberg, *En evighet i rummets former gjuten*, 2000, s. 224.
- 34 Teaterpubliken beskrivs också tidigare i novellen som ”ett stort, mörkt, tusenhöfdat vidunder” (C. s. 196), vilket hotar jaget.
- 35 Vilket Elaine Showalter gör en poäng av i *Sexual Anarchy*, New York: Viking, 1990, där hon sammanför dekadenten med den nya kvinnan i deras utmanande av normer. Kvinnor, vilka avstod från hustu/modersrollen var även ett vanligt litterärt motiv i det sena 1800-talets litteratur, se Järvtad, *Den kluvna kvinnligheten*, 2008, kap. 4, ”Den äkta och oäkta modern”, s. 105–137.
- 36 Med tankarna på Ola Hanssons novellsamling *Sensitiva amorosa*, där titeln syftar just på gallblommans ofruktsamma och därmed meningslösa praktfullhet.
- 37 Dijkstra förklarar att kvinnan skildrad som blomma var ett vanligt förekommande motiv i fin-de-sièclekulturen. I den ömtåliga, vackra och framförallt passiva blomman personifierades idealkvinnan alla behag, *Idols of Perversity*, 1986, s. 14ff.
- 38 Citerat efter Berman, *Allt som är fast förflyktigas* (1987), 2001, s. 11.
- 39 Andersen, *Dekadense i nordisk litteratur 1880–1900*, 1992, s. 18.
- 40 Emellertid avspeglas här inte enbart Siwertz och tidens tankar om konstnärens behov av att odla sin individualitet i naturlig ro och ensamhet utan även den gamla föreställningen om kvinnan som närmare naturen än mannen.
- 41 Meningen ”Ingen skulle kunna tro att hon där skulle bli mor” finns dock inte med i originalupplagan av *Margot* utan har lagts till i 1918 års upplaga. Jag väljer att ta med meningen för att den i detta fall belyser en tanke som är typisk för novellens motiv och därtill passar väl in i mitt resonemang.
- 42 Præstgaard Andersen, *Sorte damer*, 1990, s. 19.
- 43 Järvtad, *Den kluvna kvinnligheten*, 2008, s. 163f.
- 44 Se Sally Ledger ”The New Woman and the crisis of Victorianism”, i Sally Ledger och Scott McCracken (red.), *Cultural politics at the fin-de-siècle*, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1995. Ledger skriver att den nya kvinnan bl.a. framställdes som ett hot mot moderskapet, s. 23.

- 45 Något som t.ex. Johannisson konstaterar i *Den mörka kontinenten*, 1994, s. 17.
- 46 Dijkstra, *Idols of Perversity*, 1986, i kapitlet "Women of Moonlight and Wax; the Mirror of Venus and the Lesbian Glass", s. 119–160. Dijkstra hävdar att näst intill ingen konstnär lät bli att behandla spegelmotivet kring förra sekelslutet, s. 139.
- 47 Dijkstra, *Idols of Perversity*, 1986, s. 135ff. Dijkstra påpekar vidare att många societetskvinnor själva valde att låta sig porträtteras framför spegeln för att framstå som självmedvetna och fatala, s. 141. En av femme fatal-gestaltens egenskaper var förövrigt självfallet fäfänga.
- 48 En tanke som bl.a. Johannisson, *Den mörka kontinenten*, 1994, behandlar, s. 63, men som även Siwertz återkommer till i främst novellerna "Margot" och "Soldaten Maria".
- 49 Medusamotivet i svensk sekelskiftes litteratur har bl.a. Ahlund undersökt i *Medusas huvud*, 1994, men Dijkstra nämner det självfallet i anknytning till spegelmotivet.
- 50 Dijkstra, *Idols of Perversity*, 1986, s. 135.
- 51 Ibid., s. 132ff.
- 52 Enligt Dijkstra, *Idols of Perversity*, 1986, s. 138.
- 53 1932–1970, stol 4.
- 54 Simmel, "Storstäderna och det andliga livet", 1081, s. 209.
- 55 Se Heggestad, *Fången och fri*, 1991 för utförlig redogörelse för det moderna genombrottets kvinnor.

Summary

She undressed herself in front of the mirror:

Sigfrid Siwertz's Portrayal of Women in the Short Story Collections, Margot and Cirkeln.

This text examines how Sigfrid Siwertz describes women in his first two short story collections, *Margot* (1906) and *Cirkeln* (1907). Siwertz wrote the collections in a time of great social and economic upheaval, affecting society and culture in general, but also the particular situation of women. Step by step, female subjects conquered social, aesthetic and narrative rooms, challenging the clichés of late nineteenth-century art. One characteristic of the nineteenth century's *fin-de-siècle* decadent aesthetics was the division of women into groups of whores and madonnas; the depiction of woman as either *femme fatale*, or *femme fragile*. This reduction of women to common stereotypes also pervaded the conventional society that decadent artists had attempted to defy. In his short stories, Siwertz both confirms and challenges bourgeois and decadent stereotyped gender roles. In the reformation of some of his female characters, Siwertz deviates from the *femme fatale/fragile* stereotypes of decadent aesthetics, moving towards more complex representations of women. This development may be regarded as a premonition of the ideological and literary change that Siwertz was about to undergo. After publishing *Cirkeln*, Siwertz changed his style and abandoned the decadent theme. The portraits of energetic, independent actresses or mothers he produced during this time heralded not only the more progressive (and less nihilistic) spirit of Siwertz's later production, but also the new situation of women in society. This article aims to shed new light on the early writings of Sigfrid Siwertz.

Keywords: decadence, femme fatale/fragile, stereotypes, Sigfrid Siwertz

AVSKAPELSENS ESTETIK

Om representationskritikens förhandlingar i
Lars Noréns *En dramatikers dagbok*

av Peter Henning

Då jaget är förödmjukat, vet man att man är något mer (såvida inte energin strävar att ge jaget en inbillad upphöjelse).¹

– Simone Weil

Lars Noréns omdebatterade *En dramatikers dagbok* (2008)² skulle historiskt sett kunna realteras till den bekännelsestradition som allt sedan Augustinus och Rousseau präglat det självframställande skrivandet. Som Christian Lenemark riktigt påpekar föreligger det emellertid en avgörande skillnad mellan Rousseau och Norén: om den förre i högre utsträckning uppfattar språket som en problematisk förmedlare av erfarenheter är det med en avgörande skepsis inför dess representationsmöjligheter som den senare närmar sig litteraturen. ”Det självbiografiska skrivandet innebär kort uttryckt en estetisering som för [Paul] de Man och andra poststrukturalistiska tänkare medför att det bekännande jaget görs främmande inför sig själv”, skriver Lenemark. ”Medvetna om den poststrukturalistiska representationskritikens betoning av att skrivandet av livet innebär ett fjärmande från den levda erfarenheten, försöker man [under det sena 1990-talets självbiografiska ’bekännelseboom’ och därefter] fånga denna erfarenhet, trots allt.”³

Den paradox som Lenemark identifierar är viktig i sammanhanget, för utmärkande i Noréns dagboksprojekt är just det faktum att en specifik estetisk hållning intas i syfte att hantera vad Lenemark kallar estetiskens ”censurerande” kraft – dess upprättande av ett ”glapp mellan liv och skrift.”⁴ I det följande ämnar jag utveckla detta resonemang genom att visa hur det estetiska projektet hos Norén tar sig uttryck i en performativ process där både representationsproblematiken, subjektets status och förhållandet till offentligheten blir föremål för förhandling.

Bekännelsens språkliga materialitet

Arne Melberg har beskrivit den moderna självframställningen utifrån begrepp som ”design”, ”stilisering” och ”estetisering” – handlingar där ”den klassiska distinktionen mellan privat och offentligt lämnar plats för en privatiserad offentlig person, som i det här fallet är en litterärt stilerad *persona*.”⁵ Carin Franzén resonerar på ett liknande sätt: ”Det som sker i dag är snarare ett slags minimering av det som tidigare varit litteraturens kännetecken

– den språkliga gestaltningen – till förmån för vad man uppfattar som autenticitet. Inte desto mindre rör det sig om språkliga former, men som alltså inte längre representerar, utan *presenterar* den egna upplevelsen så direkt som möjligt. Ju plattare (och snabbare) desto sannare”.⁶ Både Melberg och Franzén kan sägas peka mot ett litterärt fält där ”glömskan är en viktigare egenskap än minnet, *intrycket* och *uttrycket* viktigare än erfarenheten”⁷ – med andra ord där motsättningen mellan de traditionellt humanistiska respektive postmoderna självframställningsmodellerna ställts på sin spets. Franzén beskriver vidare denna stegrade intimisering såsom omöjlig att skilja från den kapitalistiska logikens illusoriska förtrolighet: begreppet ”sanning” har, sett ur detta perspektiv, urholkats till ett försäljningsargument som i sin tur har kommit att bli liktydigt med ”bekänne”.⁸

Snarare än att minimera den språkliga gestaltningen vill jag emellertid argumentera för att dagboken tvärtom maximerar estetikens roll till den grad att subjektet negeras – en handling som måste förstås såväl utifrån formmässiga som från existentiella och massmediala perspektiv (i fallet med *En dramatikers dagbok* tycks dessa skilda sidor endast svårigen kunna skiljas från varandra). Att uteslutande se dagboken som en produkt av 2000-talets litterära och samhällsrelaterade klimat är därtill missvisande – tvärtom återfinns några av de tydligaste beröringspunkterna till verket i Noréns ”schizopoetiska” diktning under 1960-talet⁹ samt i förhållande till den dagbok i poetisk form som gavs ut 1976 (*Dagbok augusti–oktober 1975*).

Syftande på de två diktsamlingarna *Encyklopedi: Memoires sur la fermentation 1–3* (1966) samt *Stupor: Nobody knows when you're down and out* (1968) skriver Erik Beckman träffande:

De visar ett slags upplevelsedokumentärt skrivande, en allt-ska-med-metod där autenticiteten är fullständig i alla minnesrester, i kaotiskt söndertrasade drömmar och sjukupplevelser

likaväl som i relativt strikta resonemang och banala notationer om miljödetaljer, möbler, musik, vänner, bokcitat, hugskott. [...] Hans text spänner över hela upplevelsefältet och att skikka det är omöjligt: Det udda och det allmängiltiga står där överallt tillsammans. Där finns inget särskilt att betona, dra ut, uppmärksamma framför det övriga. För läsaren måste världen kännas som Noréns värld är i texterna [...].¹⁰

Parallellerna till *En dramatikers dagbok* är tydliga, och vi kan ytterligare anföra vad Mikael van Reis skriver i anknytning till *Encyklopedi* och *Stupor*: ”I sina mest extrema faser förvandlas skriften till ett energiskt ’liv’ i sig, till en pågående skrivakt där språket frigörs från sin kommunikativa funktion för att istället bli till en flytande, lossbruten materia. Det är ett i språket frigjort liv, ett paradoxalt tomt liv, men som ändå uttrycker en märklig livskänsla genom blotta den språkliga intensiteten.”¹¹

En skillnad mellan estetikens i *En dramatikers dagbok* och 1960-talets schizopoetik är naturligtvis att medan den senare utmärks av sin febriga, kaotiskt anstrukna fragmentaritet präglas den förra tvärtom av kalkylerande behavioristiska ambitioner¹² – sökandet efter strukturell självkontroll finner vi för övrigt redan i *Dagbok augusti–oktober 1975*. Det finns dock en avgörande samhörighet i verkens ”allt-ska-med-metod” – deras upprättande av ”ett ’liv’ i sig”.¹³ Om dagboken rör sig ifrån den språkliga gestaltningen i traditionell bemärkelse närmar den sig istället begrepp som ”*praktik, text och process*” – ledord som Jesper Olsson har identifierat i förhållande till 1960-talets avantgardistiska poesi i Sverige.¹⁴

Franzéns karaktärisering av den samtida bekännelselitteraturen som ”presenterande” snarare än ”representerande” kan mot den ovan skisserade bakgrunden jämföras med vad van Reis beskriver som språkets rörelse bort från det ”kommunikativa” i riktning mot det flytande och lossbrutna. Vad vi emellertid inte

ska glömma bort är den form av ”märklig livskänsla”, den paradoxala form av subjektivitet som infinner sig bakom tomheten. Den konflikt mellan representation och estetik som inledningsvis berördes i förhållande till dagboken kan ur detta perspektiv sägas gestalta ett ”jag” som på en gång accentueras och tingliggörs i verkets omfångsrika ordflöde. Denna spänning mellan textualitet och subjektivitet framstår därtill på en gång som det stora hindret och den drivande kraften i Noréns estetiska projekt, något som i sin tur pekar mot de större litteratur- och konsthistoriska sammanhang där dessa frågor har uppmärksammas. I likhet med Jon Helt Haarder som i en tidigare *TfL*-artikel berört en rad relaterade spörsmål under rubriken ”performativ biografism” vänder jag mig av denna anledning till konstvetaren Hal Foster och dennes begrepp *return of the real* för att ytterligare försöka beskriva de motstridiga krafter som aktualiseras i dagboken.¹⁵

Tillbaka till verkligheten: subjektets negativa återkomst

Vad Foster syftar till med ”return of the real” är en vändning i det slutande 1900-talets konst som grundläggs i poststrukturalismens sanningsskepsis, men samtidigt finner en väg till att återinstifta autenticiteten genom det traumatiserade eller abjektala subjektet, i den sårbara kroppen; i blodet, könet eller etniciteten.¹⁶ Han skriver: ”[T]here is a dissatisfaction with the textualist model of reality as well as the conventionalist view of reality – as if the real, repressed in poststructuralist postmodernism, had returned as traumatic.”¹⁷ Den kroppsligt förbundna performancekonsten tydliggör detta förhållningssätt: som åskådare har vi å ena sidan att göra med en verklig mänsklig kropp, vi ser att den blöder, att den är ”äkta” – men på samma gång utgör denna kropp ett estetiskt objekt som agerar inom

ett tydligt definierat konstnärligt ramverk. Även mindre extrema exempel visar på samma grundläggande aspekt av kroppens iscensättning: skådespelaren på teater scenen är onekligen en empiriskt verifierbar kropp av kött och blod, men vi måste samtidigt förstå den såsom text. Den prekära situation som Foster adresserar uppstår när själva den kroppsliga gestaltningen problematiserar jaget som självklar förmedlare av erfarenheter och minnen; subjektet blir på en gång utrymt och upplyft: ”*evacuated and elevated*”.¹⁸

Jag tror liksom Helt Haarder att det både är möjligt och fruktbart att överföra tanken om ”verklighetens återkomst” till ett litteraturvetenskapligt, självframställningsfokuserat sammanhang – något som nedanstående resonemang gör gällande:

Det är således ett centralt karaktäristika att den biografiska referensen å ena sidan fungerar som verklighetens återkomst i form av trovärdiga håll tvärs igenom varje representation, lika otvivelaktigt äkta som de blodiga sår lärjungen Thomas stack sina fingrar genom. Å andra sidan framstår den biografiska referensen som formbart material. Det finns en genomgripande fascination för de konstnärliga, mediala och teknologiska möjligheterna i syfte att få det biografiska att framträda autentiskt.¹⁹

Subjektet i *En dramatikers dagbok* etableras med utgångspunkt i den skrivande kroppens utsatthet på samma gång som de anförda provokationerna uppmanar till att låta Noréns persona utgöra själva slagfältet för den offentliga diskussionen. Dessa provokationer har alltså en funktion utöver att väcka debatt vilket problematiserar antagandet att det skulle vara i själva bekännelse- eller förtalsakten som illusionen av autenticitet skapas.²⁰ Snarare sker detta i det ”traumatiserade” subjekt som är dess effekt, det offer vars smärta inte kan förnekas. Men den sårbara kroppen är som tidigare nämnts också en skrivbar yta, en medveten nedmontering av jaget och dess

förtrolighetspotential. Förmågan att förmedla erfarenheter underkänns inte, men ett krav är att erfarenheten jämföras eller underordnas estetiken: det biografiska materialet har också blivit ett *språkligt material*. Liksom Helt Haarder påpekar präglas försöket att ”få det biografiska att framträda autentiskt” av en djupgående fascination för själva de konstnärliga möjligheterna.

Roland Barthes och Michel Foucaults texter om författarens död och författarfunktionen är två givna utgångspunkter för denna verklighetsåterkallande rörelses litterära avknoppningar, men som bekant ser här inte bara subjektets död, utan också dess återkomst (om än med den centrala skillnaden att insikten om jagets representationssvårigheter inte förkastats utan tvärtom har internaliserats). Vad vi närmast måste fråga oss är hur denna märkliga återfödelse gestaltas, hur själva paradoxen blir drivande i det litterära uttrycket.

Subjektivitetens materialitet

Melberg har påpekat att jaget i den moderna självframställningen färgas av ”en postmodernt aktuell accent, där [det] betingas av en estetisk process”.²¹ Det är givetvis så att all självframställning i någon mening är estetiskt betingad; jaget uttrycks aldrig ”fritt” utan måste alltid förstås i förhållande till de litterära former som förmedlar det. Den typ av ”estetisk process” som här förs på tal utläser jag alltså som någonting vidare.

En dramatikers dagbok inleds den 3/8 år 2000, men som Olsson riktigt har noterat är just detta datum tämligen oväsentligt – samma sak med den avslutande tidsangivelsen 24 juli 2005: ”Någonstans måste emellertid en text börja, och sluta. Det blev där och då, men kunde ha varit en månad tidigare eller senare. Och detta är ett symptom på den poetik som är verksam i Noréns dagbok.”²² Det är inte de specifika händelserna under de redogjorda

åren som är centrala för framställningen utan det faktum att en mängd dagboksanteckningar producerats under en bestämd tidsperiod. I förståelsen av dagboken bör vi inte förringa denna aspekt, det vill säga att texten är knuten till ett tydligt koncept där den resulterande texten utgör en dokumentation över ett fullgjort arbete; i själva verket bör vi se den lika mycket som ett idébaserat konstverk som en litterär dagbok av mer traditionellt snitt. Den dokumentära ritualiseringen av textproduktionen påminner också om självframställningsprocessen i den nordamerikanska poeten Lynn Hejinians *My Life*-svit, en koppling som är värd att belysa närmare.

Den första versionen av *My Life* (1987) färdigställdes när Hejinian var 37 år gammal och bestod av 37 sektioner om 37 meningar vardera. Hejinian kom sedan att uppdatera texten när hon fyllt 45 efter samma princip och gjorde slutligen ytterligare ett tillägg i form av *My life in the Nineties* (2003) – skriven vid 60 års ålder och bestående av tio sektioner om 60 meningar vardera. Då varje avsnitt i boken symboliskt representerar ett år i Hejinians liv tydliggörs också skrivakten som performativ självdefinition. Varje konstruerande handling utförs enligt de instruktioner och restriktioner som utgör konceptets (eller ritualens) särdrag och upprepas gång på gång, år för år, till det att jaget möter sig själv vid sin nuvarande ålder. Det handlar om att suddas ut och att skriva över till det att ett *genomarbetat* jag sakta framträder. Repetitionen – både som litterärt grepp och visuellt uttryck – står hela tiden i centrum, såväl i Noréns som i Hejinians texter; en betoning av det processuella draget i relationen minne-text samt en indikation på att det litterära jaget i dessa fall måste förstås utifrån själva skrivhandlingen som sådan.

Med detta framträder en ny rad tänkbara jämförelser, både med performancekonstärliga förlopp på ett generellt plan och med exempel från mer renodlat litterära sammanhang. I gränslandet däremellan finner vi den nord-

amerikanske poeten Kenneth Goldsmith vars arbeten under 1990- och 2000-talen tycks särskilt relevanta i detta sammanhang. Goldsmith har i texter som *Fidget* (2000) och trilogin *The Weather* (2005), *Traffic* (2005) och *Sports* (2008) undersökt olika varianter av mer eller mindre automatiskt skrivande. *The Weather* består till exempel av transkriberade väderleksrapporter, *Traffic* av trafiknyheter, och *Fidget* av en exakt redogörelse för Goldsmiths alla rörelser under tretton timmar. Här lever på nytt tanken om ett främmandegjort författarsubjekt, och på boken *Days* (2003) baksida kan vi till exempel läsa följande citat: ”When I reach 40, I hope to have cleansed myself of all creativity.”²³ Samtidigt som Goldsmith uppenbart försöker nedgöra den gängse bilden av författarens arbete är det som sker i dennes verk, på samma sätt som i dagboken, likväl inte ett otvetydigt förkastande av subjektiviteten. Som Melberg skriver kan ”modernismens och postmodernismens anti-subjektiva tendenser” istället för att begränsa självframställningen ”läsas som en multiplikation av [dess] strategier”,²⁴ och om något är det en form av ”hypersubjektivitet” som framträder hos såväl Norén som Goldsmith.

Med sitt strikt hållna koncept lyckas till exempel *Fidget* reducera livserfarenheten till en rad korthuggna instruktioner och upprepningar på detaljnivå. Projektet kan liknas vid en tavla som på nära håll utgör ett kaotiskt virrvarr fastän den på håll antar formen av ett realistiskt porträtt. Den hårt drivna reduktionen stöter alltså ifrån sig subjektet just på grund av sin ambition att exakt reproducera jaget, och resultatet formar på detta vis också en bild av den mekaniska livlöshet som döljs mitt i livets fullödighet. ”Tongue gathers saliva and mucus. Swallow. Right hand moves to nose. Right thumb covers nostril. Exhale. Expel.”²⁵ Detta godtyckligt valda exempel är representativt för bokens språk överlag, och en slumpvis uppslagen sida i dagboken ger prov på en liknande stil: ”Lördag. Ledig. Svårt att

vakna, sov så djupt ner. Charly ringde och väckte mig. Talade om scenografin. Minns inte om det var bra eller dåligt.”²⁶

På samma vis gestaltar alltså Noréns dagbok ett jag som maskinaliserats av de estetiska direktiv som styr dess utsagor – berättaren bli ett kameraöga som urskilningslöst registrerar allt i ett böljande informationsöverflöd. I Jan Arnalds formulering heter det att dagboken textsätter hela intimsfären,²⁷ och, kan vi vidare tillägga, abstraherar intimiteten till yta – till text och material. Kanske borde då vi hellre tala om dagboken i termer av en *maximalistisk* ansats, och sett ur detta perspektiv ligger det i formen närmare Goldsmiths tungrodda volym *Day* – en drygt 800-sidig avskrift av första september-upplagan av *New York Times*. Tidningssidornas anonyma ordmassor, liksom dagbokens oavbrutna intryck och reflektioner utgör ett formligt, ”upphittat”, material vars inramning därför blir central – något dess raffinerade layout ger prov på. Det går helt enkelt inte att bortse från den visuella kvaliteten som utstrålas av den första utgåvans monolitiska svärta. Den besitter därmed, som Susanne Christensen har noterat, en slags skulptural kvalitet, en iakttagelse som också lyfter frågan huruvida en traditionellt textorienterad läsart verkligen förmår att göra verket rättvisa.²⁸

Förenade i en i flera avseenden monumental estetik kommenterar både *Day* och *En dramatikers dagbok* det informationsbrus som dagligen passerar oss obesett förbi. En jämförelse med skräpestetiken i Kurt Schwitters *Merz*-verk ligger nära till hands, Christopher Schmidt har också beskrivit Goldsmiths projekt just som en form av ”waste-management poetics”.²⁹ I dagbokens återvinningsgärning ingjuts en subjektivitet i det anonyma stemmet samtidigt som jaget enbart kan förstås i relation till detta brus, den abstrakta volym som utan urskilning sammanlänkar banalitet och filosofisk reflektion i en och samma enhet. Med Birgitta Trotzigs ord skulle vi därför kunna beskriva denna rörelse mellan materialitet

och påstådd autenticitet hos Norén som ”den skrivande människans förvandling till text, den skrivna textens förvandling till kropp”.³⁰

Det slutna rummet – den offentliga debatten

Schmidt uppmärksammar emellertid ett antal divergerande agendor i denna återvinningens poetik, inte minst de sätt på vilka författaren iscensätter sin egen sexualiserade kropp i verk som *Fidget*, och framförallt i *Soliloquy* (2001). Det senare utgörs av bearbetade bandupptagningar innehållande samtliga Goldsmiths talade yttranden under en vecka – något som efter publikationen (enligt författarens egen utsago) resulterat i förlorade vänner och ett äktenskap i kris. Att undanhålla namn och skydda identiteter, att väja för det mest utelämnande, vore dock – menar Goldsmith – att svika projektets premisser, dess koncept och estetik.³¹

Likheterna med omständigheterna kring *En dramatikers dagbok* är påfallande. Som Helt Haarder har påpekat finns det i denna typ av självutlämnande utspel ett slags naiv experimentlusta: ”vad sker med bilden av mig om jag bekänner detta?”³² och som Melberg föreslagit ”kan faktiskt också autonomi och författardöd uppfattas som särdeles raffinerade strategier för att konstruera litterära självbilder i och genom andra.”³³ Men vad som framförallt är slående är den markanta solipsism som positionerar subjektet genom att ta avstånd från det.

Vi skulle här, i likhet med Olsson, kunna förstå den estetiska processen genom Simone Weils begrepp ”avskapelse” i det att författaren, genom att skriva om jaget samtidigt tycks skriva sig ut från det.³⁴ Som Mårten Björck påpekar är det emellertid viktigt att förstå att en avskapelse i Weils mening ”inte en förintelse utan en skapelses avsägelse av sig själv, sin makt, sitt vara”³⁵ – något som i Noréns fall också betonar det utopiska drag som själva

projektet rymmer. Avskapelsens funktion är i detta sammanhang inte enbart att underkänna subjektiviteten, utan bör i detta fall närmast förstås som ett försök att återupprätta densamma utan de kringverk som i första taget problematiserade dess status.³⁶ ”Vi äger bara det vi avstår från” skriver Weil,³⁷ och det är just detta som tycks vara själva poängen här. Genom att frikoppla sig från sitt ”vara” möjliggörs också ett tänkt återtagande av subjektets aktörskap, i Noréns fall av det självframställande subjektets representationsmöjligheter. Medlet för detta är som vi tidigare konstaterat själva det estetiska projektets utformning.³⁸

Dagboken präglas, som Olsson har påpekat, av en dröm om att ”nä fram till de nakna yttre skeendena, till [de] rena ’data’” som fungerar som drivmotor i projektet,³⁹ men den handlar i lika hög grad om att tematisera jagets själv-tillräcklighet (även om denna egenskap också är illusorisk). ”Det enda domslut som betyder något är det jag själv fattar”, skriver Norén. ”Jag skall leva med mig själv före och efter det. Till skillnad från en juridisk domstol dömer jag inte bara efter de bevis som föreligger utan jag också efter det jag vet. Och de andras, mina medmänniskors syn på mig, vet jag eller anar jag också.”⁴⁰ Dessa formuleringar illustrerar väl det estetiska projekt som boken försöker att genomdriva. Det utgör en process av att ta in allt, men att på samma gång fullständigt söka separera jaget från offentligheten. Till och med den till synes utåtriktade polemiken vänds inåt mot ett jag som anar sig till omvärldens dom men kräver att själv få stå vid vågskålen.

Vid en första anblick tycks den självklara ingången till Noréns dagbok vara just den självexponerande utsägelsepositionen – den aktiva profileringen av författarpersonen i offentligheten – men min poäng är att också verkets mediala sprängstoff är avhängigt den solipsistiska konstruktionens direktiv. Provokationerna är tvivels utan centrala för texten, men som vi tidigare diskuterat är det inte handlingarna i sig utan deras omedelbara kon-

sekvenser som framförallt är relevanta: redan i den privata skrivakten iscensätts ju omvärldens förödmjukelse av jaget i en introspektiv ekonomi där endast det egna medvetandetillståndet har tolkningsrätt.

De på publiceringen efterföljande debatterna visade att dagbokens innehåll i lika hög grad begripliggjordes av offentlighetens externa diskussion och logik, det vill säga av information från andra- och tredjehandskällor, som av texten i sig. Det är fortfarande fullt möjligt att inte läsa Lars Noréns dagbok, att enbart "betrakta" verket, men ändå vara inläst på det övergripande sammanhanget och de diskussioner som boken utlöst.⁴¹ Ur denna synvinkel kan vi uppfatta textens performativa, självframställande ambition som särskilt framgångsrik eftersom diskrepansen mellan textens strävan efter hermetisk slutenhet och dess utlevande drag tycks ha gett författaren möjlighet att etablera en ny medial persona i kölvattnet efter dagbokens raserade subjekt-position.⁴²

Vi bör således på nytt fundera över Melbergs tanke om författardöden som en ma-

növer för att skapa en identitet genom andra. Dagboken utmärks som vi har kunnat konstatera av en lufttät och alltigenom distansierande stilistik: i det att dagbokens estetiskt betingade jag "avskapas" återuppstår det i form av en negativ textuell position som i sig inte söker externaliseras, men som genom den förödmjukade subjekt-positionen aspirerar på ett autenticitetens mervärde och återupprättande.

Detta skeende är talande också för den kontinuerliga dialektik som jag har försökt att belysa i denna framställning. Dagbokens jag befinner sig i en ständig brytpunkt mellan subjektivitet och språklig materialitet – autenticitet och illusion – solipsism och offentlighet. Att det just är paradoxerna som är centrala för den textuella iscensättningen åskådliggörs inte minst av den Weilska omöjlighetstanke som präglar dagboksprojektet på ett övergripande plan. Den exakta representationen är en omöjlighet, men samtidigt utgörs människans liv precis av denna omöjlighet. Representation kan därför ske genom en rad "anti-representationer" strategier vilka desperat försöker besvara "varats impulser med tomhet."⁴³

Noter

- 1 Simone Weil, *Tyngden och nåden*, övers. Margit Abenius, Albatross, Stockholm: Alba, 1978, s. 75.
- 2 Lars Norén, *En dramatikers dagbok*, Stockholm: Bonniers, 2008.
- 3 Christian Lenemark, "Självcensur och bekenntsetväng", i *Glänta* 2009:1, s. 77.
- 4 Ibid.
- 5 Arne Melberg, *Självskrivet: om självframställning i litteraturen*, Stockholm: Atlantis, 2008, s. 230.
- 6 Carin Franzén, "Intimitetens utsatthet", i *Aiolos* 2008:32–33, s. 71.
- 7 Melberg, *Självskrivet*, 2008, s. 224. Min kurs.
- 8 Franzén, "Intimitetens utsatthet", s. 73.
- 9 Se Mikael van Reis, *Det slutna rummet: Sex kapitel om Lars Noréns författarskap 1963–1983*,

- Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1997, s. 84–148; i synnerhet s. 89–97.
- 10 Erik Beckman, ”Ansikterna är jag, uppspelade baklänges”, i Malte Persson (red.), *Alla är vi stora romaner. Erik Beckman som litteratur-, musik-, & kulturkritiker 1965–1995*, Stockholm: Modernista, 2009, s. 41.
- 11 Van Reis, *Det slutna rummet*, 1997, s. 86.
- 12 Se Lenemark, ”Själv censur och bekännelse-tvång”, s. 78f.
- 13 En intressant parallell kan här parentetiskt nämnas i förhållande till den japanska hovdamen Sei Shōnagons ”kuddbok” (författad under 900- och 1000-talen) – både med avseende på Shōnagons intresse för listformen och på hennes ambition att boken skulle utgöra en katalog över allt hon sett och känt. Se Ulf Karl Olov Nilsson, ”Listor av en dam i väntan”, i *Glänta*, 2011:1, s. 31f. & Sei Shōnagon, ”Kuddboken”, i *Glänta*, 2011:1, s. 33–44.
- 14 Jesper Olsson, *Alfabetets användning: Konkret poesi och poetisk artefaktion i svenskt 1960-tal*, Stockholm: OEL editör, 2005, s. 7.
- 15 Se Jon Helt Haarder, ”Ingen fiktion. Bara Reduktion. Performativ biografism som konstnärlig strömning kring millenieskiftet”, i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 2007:4, s. 77–92.
- 16 Se *ibid.*, s. 83.
- 17 Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996, s. 166.
- 18 *Ibid.*, s. 168.
- 19 Helt Haarder, ”Ingen fiktion. Bara Reduktion. Performativ biografism som konstnärlig strömning kring millenieskiftet”, s. 83f.
- 20 Jfr. Franzén, ”Intimitetens utsatthet”, s. 72f.
- 21 Melberg, *Självskrivet*, 2008, s. 7.
- 22 Jesper Olsson, ”Repetitioner med Lars Norén”, i *OEL*, 2009:42, s. 66.
- 23 Kenneth Goldsmith, *Day*, Great Barrington, Mass.: Geoffrey Young, 2003, baksida.
- 24 Melberg, *Självskrivet*, 2008, s. 9.
- 25 Kenneth Goldsmith, *Fidget*, Toronto: Coach House Books, 2000, s. 9.
- 26 Norén, *En dramatikers dagbok*, 2008, 13/10 2001, s. 1.
- 27 Jan Arnald, ”Exit intmus. Lapidarisk prologomena till en oskriven roman”, i *Aiolos*, 2008:32–33, s. 36.
- 28 Susanne Christensen, ”’Hotwire My Heart’ – om Lars Noréns *En dramatikers dagbok*”, i *OEL*, 2009:42, s. 48.
- 29 Se Christopher Schmidt, ”The Waste-Management Poetics of Kenneth Goldsmith”, *SubStance*, 2008:2, s. 25–40. Även Christensen uppmärksammar kopplingen till det historiska avantgardets ”skräpestetik”: ”Norén insisterar på en slags konst som introducerar virklichedselementer og/eller effekter i sin midte, præcis som det tidlige avantgarders collager med stumper af avisepapir i billedfladen.” (Christensen, ”Hotwire My Heart’ – om Lars Noréns *En dramatikers dagbok*”, s. 51).
- 30 Birgitta Trotzig, ”Förord”, i Bernard Noël, *Motdöd: (dikter 1954–2001)*, Stockholm: Modernista, 2004, s. VIII.
- 31 Christopher Schmidt, ”The Waste-Management Poetics of Kenneth Goldsmith”, s. 30.
- 32 Helt Haarder, ”Ingen fiktion. Bara Reduktion. Performativ biografism som konstnärlig strömning kring millenieskiftet”, s. 87.
- 33 Melberg, *Självskrivet*, 2008, s. 9.
- 34 Olsson, ”Repetitioner med Lars Norén”, s. 68.
- 35 Märten Björck, ”Det omöjliga”, i *Tidningen Kulturen*, <http://www.tidningenkulturen.se/index.php/ess-mainmenu-57/samhe-mainmenu-173/2091-det-omga> (Avläst: 5/4 2011).
- 36 I detta sammanhang är det intressant att fundera över de frågor som aktualiseras i Annika Perssons intervju med Lars Norén i samband med publiceringen av *En dramatikers dagbok*, ”Jag ville skriva med starkare ärlighet”, i *Dagens nyheter*, 26/4 2008. ”Jag vägrar förfoga över någon som helst makt. Den enda makt man kan få, det är den som andra människor ger en. Och jag tar inte emot den”, påstår till exempel Norén. Det till synes absurda i detta uttalande, Norén är ju tveklöst en av de mer inflytelserika kulturpersonligheterna i Sverige, blir väsentligen klarare inom ramarna för dagbokens projekt. Den ”makt” som åsyftas förefaller inte främst vara politisk eller social, men en makt i förhållande till självaste existensen.
- 37 Weil, *Tyngden och nåden*, 1978, s. 75.
- 38 Ana Mendieta's fotosvit *Silueta* (1973–1980) utgör en slående visuell analogi till detta resonemang, en bildserie som går från att dokumentera Mendieta's explicita fysiska närvaro till

- att betona hennes frånvaro i form av ihåliga, kroppsformade sår i landskapet. Se Helaine Posner, "Negotiating Boundaries in the Art of Yayoi Kusama, Ana Mendieta, and Francesca Woodman", i Whitney Chadwick (red.), *Mirror images: women, surrealism and self-representation*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998, s. 157–171; Amelia Jones, *Body art/performing the subject*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998, s. 21–53.
- 39 Olsson, "Repetitioner med Lars Norén", s. 68.
- 40 Norén, *En dramatikers dagbok*, 2008, 29/9 2001, s. 4.
- 41 Detta aktualiserar Helt Haarders narratologiska iakttagelse att den fiktiva textens fabula (det vill säga dess hypotetiska kronologiska förlopp) enbart kan konstrueras genom dess subjett (händelserna såsom presenterade i texten), medan biografins dito ofta är intersubjektivt tillgänglig – det vill säga på förhand konstruerad genom det offentliga samtalet om och med författaren. Se Helt Haarder, "Ingen fiktion. Bara Reduktion. Performativ biografism som konstnärlig strömning kring millenieskiftet", s. 89. Vi kan också erinra oss Nicholas Royles ironiska resonemang om konsekvenserna av att Derridas kritiker *inte* läste Derrida. Se Nicholas Royle, *After Derrida*, Manchester: Manchester University Press, 1995, s. 160.
- 42 Vi bör här notera det faktum att bemötandet av *En dramatikers dagbok* på samma gång är inskrivet i det offentliga rummets genuskodade logik – det stod för övrigt klart redan för Austin att maktpositionen är avgörande för ett performativt yttrandes lyckosamhet. Se Cristine Sarrimo, "Maja Lundgren versus Lars Norén. Det offentliga samtalets mekanismer", i Torbjörn Forslid och Anders Ohlsson (red.), *Litteraturens offentligheter*, Lund: Studentlitteratur, 2009; Lene-mark, *Sanna lögner: Carina Rydberg, Stig Larsson och författarens medialisering*, Hedemora: Gidlunds, 2009.
- 43 Björck, "Det omöjliga".

Summary

The Aesthetics of Detachment: Negotiations of Representation in Lars Norén's Journal.

While Lars Norén's confrontational and confessional *En dramatikers dagbok* (*A Dramatist's Journal*, 2008) has spurred numerous discussions regarding the nature of confession in today's mediated literary public sphere, less has been said about the aesthetic project of the journal. This article traces the journal's aesthetic project back to Norén's poetry of the 1960's and 1970's. Utilising comparisons with works by Lyn Hejinian and Kenneth Goldsmith, an ongoing dialectic between subjectivity and textuality is outlined. Drawing upon Hal Foster's ideas regarding "the return of the real", and Simone Weil's notion of "detachment", the article consequently argues that the journal's subject is aestheticized to the point of negation by means of a performative process that reconstructs the journal's self in the realm of public debate.

Keywords: detachment, Kenneth Goldsmith, Lars Norén, Lyn Hejinian, return of the real, performativity, Simone Weil

BERLIN SOM MNEMOTEKNISKT HJÄLPMEDEL

Walter Benjamin om Franz Hessel

av Jakob Norberg

Den tyske kritikern och filosofen Walter Benjamin är utan tvivel en förgrundsfigur inom studiet av minnets konstitutiva betydelse för kulturen. I det följande vill jag presentera Benjamin som en tänkare vars mål var att mjuka upp gränserna mellan olika minnesformer. Genom en närläsning av en av hans täta texter om litteratur vill jag visa hur han försöker 1) förena det personliga, biografiskt förankrade minnet med en kollektiv historia, 2) knyta en primärt visuellt orienterad minnestyp till narrativa strukturer och 3) sammanföra en memoreringsteknik utvecklad inom den antika talekonsten med en emotionellt laddad relation till det förgångna. Benjamins syfte med dessa tre parallella operationer är att på ett känsligt sätt fånga in individens kognitiva och affektiva relation till en specifik miljö, nämligen den moderna storstaden. Den enskildes erfarenhet av det urbana rummet bygger, menar Benjamin, på en komplex förening av olika färdigheter och upplevelser, som tvingar oss att undersöka övergångarna mellan olika minnesbegrepp och varaktighetskonstruktioner. Staden är en plats för den enskildes och kollektivets historia, för vardagslunk och extatiska upplevelser och man lär känna den både genom visuella intryck och otaliga anekdoter

och legender. Det är för att visa på det till staden bundna minnet som Benjamin strävar efter att kombinera autobiografi och historiskrivning, bild och berättelse, memoreringsteknik och rituellt präglad hågkomst.

Benjamin behandlar staden som mångtydigt minnesrum på ett exemplariskt sätt i en kort text från 1929, en recension av vännen Franz Hessels bok *Spazieren in Berlin*.¹ I denna recension, "Flanörens återkomst [Die Wiederkehr des Flaneurs]",² menar Benjamin att Hessel förvandlar Berlin till ett "mnemotekniskt hjälpmedel" för den "ensamme vandraren". Med sammanställningen av stad och minne kommer det arkitektoniska rummet att betraktas som ett medium för den enskildes kunskap om ett förflutet som överskrider hans egen omedelbara biografiska bakgrund. Konstruktionen fungerar som en modifikation av, eller ett alternativ till, två olika och delvis motsatta minnesmodeller: å ena sidan Marcel Prousts föreställning om ofrivillig hågkomst (*mémoire involontaire*) och å andra sidan den antika minneskonsten (*ars memoriae*). Flanören³ utforskar staden som ett för många människor och generationer gemensamt livsrum impregnerat av berättelser på ett sätt som avviker både från kulten av individens epifa-

niska återupplevelse av sitt privata förflutna hos Proust och den klassiska mnemoteknikens rent instrumentella bruk av arkitekturen som en lämplig lagringsplats för information. Båda modellerna är för Benjamin knutna till Hessels namn. I en annan, tidigare recension hävdar han att Hessels litterära arbeten präglas av en kunskap om antiken som var utan motsvarighet i hans samtid och tillsammans hade Benjamin och Hessel mellan åren 1925 och 1930 arbetat med en översättning av Prousts romansvit.⁴

I sin komprimerade presentation av Hessels bok om Berlin kan man skönja hur Benjamin för samman personligt minne och kollektiv historia, visuella intryck av staden och berättelser om den, uppövad memoreringsfärdighet och sorgfylld tillbakablick. Men för att belysa de olika aspekterna av Benjamins projekt måste vi först gå igenom på vilket sätt den antika minneskonsten lät den enskilde på ett kontrollerat sätt förstärka och utöka sin minneskapacitet.⁵ De handböcker i retorik som behandlar minneskonstens principer visar hur den grundar sig på en parallellisering av en retorisk och en arkitektonisk struktur, textens och rummets ordning, en koppling med uppenbar relevans för Benjamin och Hessel. Den tränade talaren kunde memorera ett argument eller en del av ett anförande genom att för sitt inre öga placera ut ett objekt eller en bild som föreställde det på en plats i en rumslig struktur, till exempel en byggnad, en trädgård eller en stad. Talarens minne fick därmed stöd av ett koordinatsystem av platser och bilder, *loci* och *imagines*. För att kunna lagra ett så omfattande tal som möjligt var den skolade retorikern tvungen att välja en längre serie av sammanhängande rum, oftast en stor och varierad byggnad, i vilken en kedja av emblem kunde ställas ut. När det sedan var dags att hålla talet promenerade han planmässigt igenom den tänkta byggnaden för att i varje rum hämta den information eller den del av talet som de enskilda bilderna representerade.

Mnemotekniken bygger alltså på förmågan att visualisera ett reellt eller fiktivt rum där man kan orientera sig mellan olika platser, som i sin tur fungerar som ramar kring bilder med ett särskilt socialt, sakralt eller individuellt associationsvärde.⁶

I sin artikel undersöker inte Benjamin hur Hessel systematiskt tillämpar den antika minneskonstens regler; flanören är ingen retor. Men det urbana rummet fungerar ändå som ett "mnemotekniskt hjälpmedel för den ensamme vandraren", för att ännu en gång citera recensionens nyckelformulering. Hessels flanörgestalt knyter strövtåg, bildmotiv och narrativa sekvenser till varandra på ett sätt som påminner om talarens väg genom sin minnesbyggnad. Därmed följer Hessel principen att en rumslig ordning underlättar erinring, men kopplar berättelser om staden till dess historiskt formade topografi. Det som flanören vill memorera är alltså inte ett tal som kan delas upp och spridas ut över gatunätet utan just staden själv, dess platser, bilder och historier. Hessel har till exempel memorerat Paris, dess karakteristiska ornament och visuella detaljer, som tobaksaffärernas röda tenncigarrer och de små barernas zinkdiskar, och hans bok *Spazieren in Berlin* är ett försök att på ett liknande sätt kartlägga och bevara bilderna av Berlin. Eller de bilder som *utgör* Berlin: det register som de otaliga utflykterna i staden till slut resulterar i, används inte som ett magasin för någonting annat än staden själv.

Samtidigt är Hessels bok ingen uppräkningsbok. Den stad flanören går in i beskrivs enligt Benjamin inte impressionistiskt, som ett myller av synintryck och typiska emblem, utan avlockas i stället anekdoter; bild förenas med berättelse. *Spazieren in Berlin* är rentav ett "helt igenom episkt verk": "Ty Hessel beskriver inte, han berättar. Vad mera, han berättar det han en gång hört. *Spazieren in Berlin* är ett eko av det som staden en gång berättade för barnet."⁷ Historieberättande är i Benjamins verk en praktik eller rentav ett hantverk genom vilken berätt-

telser förmedlas från generation till generation för att på så sätt bilda en traditionskedja.⁸ Det episka gods som står berättaren till förfogande utgörs av historier som traderas från mun till mun, och det ger honom tillgång till en stor reservoar av erfarenheter. Berättaren framträder till och med som en rådgivare som värnar visheten, sanningens episka aspekt. Den antika minneskonsten är däremot ett instrument med vars hjälp man kan transponera ett tal till ett arkitektoniskt rum, för att vid ett senare tillfälle avkoda emblemen och översätta dem till en sammanhängande text. I Benjamins beskrivning av Hessels bok kan man skönja en kombination av olika typer av kulturell lagring, eller en samverkan mellan ett episkt berättande som vidareförts från generation till generation och en visuellt orienterad memorering. De berättelser flanören en gång tagit del av och som berikar hans rent personliga erfarenhet är sammanlänkade med gator och platser i den stad som han rör sig igenom. På så sätt förenas generationsövergripande traderingsprocesser med en erinring utspridd i och understödd av stadsrummets geografi och arkitektur. Benjamins beskrivning av hur flanören aktiverar berättelser om staden som deponerats på olika platser påminner rentav om hur nomadfolk låter landskapet de färdas igenom vara en behållare för råd, varningar och sagor.⁹

Återigen: Hessels flanör är ingen expert i värtalighet, som efter behov möblerar en arkitektonisk struktur med information. Han är i stället en historieberättare, vars berättelser om staden kommer till honom i samband med vandringarna genom dess rum. Är han över huvud taget en flanör? I Benjamins recension framstår Hessel inte direkt som en dandy eller modern vagabond som fäktar sig genom massan eller berusar sig på ett kaos av förmimmelser i det ständigt föränderliga vimlet och vars demonstrativa sysslolöshet utgör ett slags tyst revolt mot tilltagande samhällelig specialisering. I stället presenteras flanören som en epi-

ker med en förmedlande position mellan nuet och det förgångna, mellan en samtida publik av stadsinvånare och den historiskt laddade plats som de bebor.¹⁰

I Benjamins recension av Hessel ser man alltså en egensinnig omvandling av mnemotekniken, där staden sätts i bruk som en mnemoteknisk struktur för sin egen historia. För flanören är staden ett rum genomsyrat av det förflutna; den är ett "landskap byggt av liv".¹¹ Därmed markerar Benjamin också ett tydligt avstånd från den författare vars verk han och Hessel ägnade sig åt att översätta, Marcel Proust. I sin romansvit upprättar Proust en distinktion mellan en viljestyrd erinring och ett långt rikare ofrivilligt minne utlöst av sinnliga upplevelser, som oförutsett drabbar den enskilde och låter hans barndomsvärld flamma upp på nytt. I sina anteckningar citerar Benjamin Proust: "Det tjänar ingenting till att vi söker påminna oss det [förflutna]. Det ligger gömt utanför tankens område och utanför dess inflytande, i ett materiellt föremål [...] men i vilket föremål, det anar vi inte".¹² Proust tänker sig alltså ett kroppsligt minne som inte går att framkalla genom en medveten viljeakt. Den som kämpar för att komma ihåg något kommer bara att stöta på fakta, upplysningar och knappast återuppleva ögonblick från det förflutna. Det ofrivilliga minnet däremot störtar den enskilde in i en slumrande tid, som omsluter honom med en oanad sinnlig intensitet och därmed skänker honom en lycka som ögonblicket inte gjort förut, den gång man faktiskt upplevde det. Denna minnesupplevelse är rentav den högsta formen av estetisk erfarenhet. Och även enligt Benjamin måste man låta sig drabbas av det förflutna. En förgången tid ligger inte stilla på en säker plats som något avslutat och färdigt man lätt kan besöka, eller som något man först måste söka sig till och sedan göra rättvisa i en noggrann skildring. Det förflutna uppträder snarare i blixtrika och överrumplande konstellationer med nuet.

Benjamin behåller således i någon form Prousts syn på det uppblussande förflutna, men han vägrar att göra det till ett exklusivt individuellt förlopp som inte heller med viljans hjälp går att söka sig till. Genom att knyta minneskonsten till det urbana rum som flanören ihärdigt genomströvar för han in en kollektiv dimension i erfarenheten av det förflutna, och menar att denna erfarenhet är tillgänglig på ett annat sätt än genom slumpan. Det går att företa metodiska undersökningar och utgrävningar.¹³ Man kan säga att flanören genom sina vandringar medvetet utsätter sig för en minneserfarenhet när han uppsöker barndomens platser, en resa som Proust knappast skulle uppmana till, och att denna erfarenhet också gränsar till ett förflutet som inte bara tillhör honom själv. I Benjamins ofullbordade arbete om passagera i Paris finner man följande stycke, som varierar några formuleringar ur recensionen av Hessels bok: "För flanören inträffar följande förvandling med gatan: den leder honom genom en svunnen tid. Den leder nedåt, om inte till mödrarna så dock in i en förgången tid, som kan vara så mycket djupare därför att den inte är hans egen privata. Likväl är detta förflutna alltid en ungdomstid. [...] det som är en förfaders barndom, det är hans egen".¹⁴ Staden är ett traditionsrum och de berättelser som är knutna till specifika platser i detta rum och som flanören en gång hört, ständigt påminns om och sedan också i egenkap av författare eller berättare förmedlar till andra, handlar inte enbart om honom själv. Eftersom Benjamin gestaltar sin tankegång med mytiska figurer kan det dock vara svårt att se hur denna sammansmältning av det privata förflutna och tidigare generationers ungdomstid äger rum.

I ett efterföljande stycke, som inte på samma sätt är präglad av riktningen mot en dold värld under markytan, kan man uppfatta Benjamins idé något tydligare. Här framträder staden som den plats där man genom att oförtroligt flanera kan omvandla ett vetande till

en kroppsligt levd erfarenhet och på det sättet införliva en kunskap om historien i det egna minnet. Staden är ett mnemotekniskt hjälpmedel i den meningen att man där kan låta sig drabbas av det förflutna man tidigare läst om och därigenom producera minneslika erfarenheter. I stadens rum förvandlas "döda fakta" till levd erfarenhet:

Det minnesskapande rus i vilket flanören drar fram genom staden, hämtar inte bara näring ur det som sinnligt framträder inför hans blick, utan kan bemäktiga sig det rena vetandet och döda fakta som något erfaret och levat. Detta vetande genom känslan överförs framför allt muntligen från den ene till den andre. Men det har under 1800-talet faktiskt satt sina spår i en nästan oöverskådlig litteratur. Redan före Lefeuve, som skildrade Paris "*rue par rue, maison par maison*", har den drömmande dagdrivarens landskap och staffage målats upp om och om igen. Studiet av dessa böcker var för parisaren som ett andra liv, helt inställt på drömmandet; och det vetande som dessa böcker gav honom fick bildmässig gestalt under eftermiddagspromenaden före apertifen.¹⁵

För flanören är staden som kollektivets bostad varken en bekväm lagringsplats för stora mängder fakta eller det föremål genom vilket hans rent privata förflutna öppnar sig för honom på nytt. Den är en miljö där han genom sitt ändlösa vandrande somatiskt kan inlemma en större historia i sin egen, sinnliga erfarenhet: den enskildes biografi smälter samman med historia kopplad till ett kollektiv. Att flanera, att röra sig i rummet tills man uppnår ett rustillstånd, börjar alltmer likna drogkonsumtion eller andlig träning som syftar till en utvidgning av den egna upplevelsekretsen.¹⁶ Vandrandet är flanörens metod att på ett medvetet och metodiskt vis försätta sig i en extas, genom vilken stadens historia kan bli en del av hans erfarenhet.

I kraft av sin gränserfarenhet kan den ensamme vandraren sedan också framträda inför

andra som ett medium för stadsbornas förflutna. Det gör i alla fall Hessel: i *Spazieren in Berlin* vänder han sig till sina läsare som någon som med sin särskilda kunskap förvaltar minnet av den stad han ständigt promenerar igenom. Vi är vana att i flanören se en figur utan påtaglig samhällelig funktion; flanören driver runt i staden utan mål, uppdrag eller avsikt. I Benjamins recension framträder dock flanören som en sambandscentral för ett kollektivt minne i det att han suger upp kunskap, eller går in i den, för att sedan föra den vidare till sina läsare. Eller: han gör kunskapen till något kollektivt genom sin förmedlande verksamhet. Berättelser om staden som kan bindas till stadens topologi omsätts i honom till personlig, kroppslig erfarenhet, för att därefter också passera genom honom till andra i form av stadslegender.

Benjamins övergripande projekt är att använda sig av element ur den antika minneskonsten för att socialt och historiskt bredda Prousts mer privata minnesbegrepp, men som vi sett förvandlas också denna minneskonst i artikeln till någonting annat än en ren förvaringsteknik för textmaterial. Man kan emellertid inte säga att Benjamin belastar ett slipat kognitivt redskap – minneskonsten – med märkligt anakronistiska bilder av en underjord och en musa¹⁷ som leder flanören dit; snarare återför han mnemotekniken till det rituella sammanhang där den har sina rötter. Den uppkomsthistoria som ofta får inleda redogörelser för minneskonsten vittnar om detta ursprung. Poeten Simonides från ön Keos (500-talet före vår tideräkning) var vid ett tillfälle inbjuden att sjunga vid en fest i ett hus, men kallades under middagen ut av två främlingar, som visade sig vara tvillinggudarna Castor och Pollux, vilka han besjungit. Under Simonides frånvaro rasade huset ihop och begravde alla gästerna i bråten, vilket gjorde det omöjligt för de efterlevande att identifiera sina döda. Simonides mindes dock hur de hade suttit place-

rade vid borden och kunde på så sätt erinra sig vilka som varit närvarande. Därigenom hade han också upptäckt den princip som minneskonsten bygger på: en rumslig ordning möjliggör precis erinring. Den genom den plötsliga katastrofen upptäckta minneskonsten fungerar således inte enbart som ett instrument att lagra information, utan också som ett sätt att rädda det oåterkalleligen förlorade förflutna och att i minnet återuppbygga det som ödelagts. Simonides upptäcker minneskonsten just i rollen som vittne, vilket antyder att minneskonsten från början var vigd hågkomsten av de avlidna.¹⁸

Filologen Stefan Goldmann har i en artikel visat att den tydligaste symbolen för Simonides förmedling mellan de döda och de efterlevande är tröskeln, som även Benjamin i sitt verk betraktar som den magiska gränsen mellan två världar: tröskeln är ett stående inslag i en mytologisk topografi.¹⁹ I berättelsen om Simonides faller taket in just när Simonides gått ut för att tala med de två män som låtit kalla på honom. Därigenom passerar Simonides inte bara en tröskel mellan huset och gården, utan även en gräns mellan dem som omkommer inne i huset och dem utanför, mellan de döda och de levande. En av de vanligaste symbolerna för Castor och Pollux, de tvillinggudar som räddar Simonides undan katastrofen, var också två bjälkar som formade en ”Dokana”, en passage som leder in till ett heligt rum eller en grav. Gudarnas uppdykande pekar inte bara på Simonides privilegierade ställning bland människor, utan antyder även att han rör sig från en värld till en annan genom en helig passage markerad av två bjälkar. När han kallas ut av gudarna lämnar han de dödas hus för att berätta om dem för de överlevande. Goldmann kallar därför Simonides för en tröskelkännare, en gestalt med en särskild kunskap om övergångar som med gudarnas beskydd rör sig mellan världens olika regioner.

Benjamins flanör är i recensionen av Hessels Berlinbok även han en tröskelkännare, som re-

gistrerar minsta passage i rummet eller tiden och fylls av vördnad inför den skara husgudar som vakar över ingångar och trappavsatser: "Berlin har få portar, men denne store tröskelkännare [Hessel] känner till de små övergångarna, som skiljer stad från land och stadsdel från stadsdel".²⁰ Är flanören i själva verket en schaman?²¹ Indicierna hopar sig: Benjamin talar om en gestalt som drar runt i staden i ett extatiskt tillstånd, inkorporerar tidigare generationers upplevelser och rör sig över gränser mellan olika världar. Flanören tycks förmedla mellan levande och döda, han är ett medium för kontakt mellan annars skarpt åtskilda zoner.

Men just det stycke som handlar om trösklarna och som mer än något annat bekräftar flanörens mytiska drag betonar också den moderniseringsprocess som gör flanörens särskilda kunskap om stadens förflutna till en angelägen men allt mer marginaliserad företeelse. I takt med att en äldre boendekultur utplånas i den ständigt omgestaltade moderna storstaden försvinner också de myter och traditioner som omgivit den magiska passagen, och de statyer som Hessel visar sina läsare är dammiga och namnlösa.²² Flanören som utforskar staden är en otidsenlig figur i en samtid där känndomen om förmoderna sedvänjor vittrar bort och de trösklar han intresserar sig för är kanske inte passager till en svunnen värld utan just undanträngda minnesmärken från en tid då liknande övergångar fortfarande hade en rituell funktion. Flanören tar farväl, men inte av de döda utan av hela den kultur i vilken avskedet omgärdats av en mängd myter och ritualer.

Flanören söker sig tillbaka till en förfluten tid, men gör det i en stad som är i färd med att suddas ut spåren efter den. Finns det en publik som vill ta del av en sådan utflykt? Går man från Benjamins recension till den bok han recenserar ser man denna publikens konturer: den består av sofistikerade kulturturister. Benjamin

betonar i artikelns inledning att Hessels flanör inte är någon simpel turist, och det stämmer att Hessel intresserar sig mer för de små detaljerna än för stadens stora monument (det vill säga de uppenbara elementen i den officiella minneskulturen). Icke desto mindre färdas Hessel i sin bok tillsammans med turister. Det längsta kapitlet – "Rundfahrt" – omfattar ungefär en tredjedel av boken och beskriver en tripp genom Berlin på en turistbuss med en amerikansk guide. Resan med turistsällskapet tar berättaren, eller den nu bilburne flanören, från gata till gata allt medan han förmedlar anekdoter och historiska fakta om Berlin till läsaren. Rutten förser Hessel med den yttre ramen för hans många historier och tillåter honom att portionera ut sin esoteriska kunskap om hemstaden i lagom långa utvikingar. Flanören är kanske inte någon turist, men iklär sig rollen som alternativ ciceron för att ge läsaren en mer heltäckande bild av Berlin än vad guiden på bussen förmår. Till varje station på resan fogar han en liten berättelse eller reflektion där gammaldags portar och ornamenterade ingångar får bilda passager till fantasier om vad som en gång tilldragit sig bakom dem. Resan med en sightseeingbuss innebär en tillämpning av minneskonstens grundläggande regler – guiden tar sig från plats till plats enligt en fastlagd bana för att i vart och ett av stadsrummen hämta den uppgift eller legend som det bär på: staden kommer till användning som ett mnemotekniskt hjälpmedel. Samtidigt ser vi, tack vare Benjamins text, turistguidens släktskap med en gestalt som Simonides från Keos: han bevarar minnet av de människor som en gång levat och verkat i staden. (Är lokalpatriotiska amatörhistoriker och turistguider vår tids schamaner?)

Benjamins recension av Hessel från 1929 begränsar sig knappast till en sammanfattning och värdering av en nyutkommen bok. Vid en jämförelse framträder ett glapp mellan Benjamins täta och metaforiska reflektioner

och vännen Hessels charmerande men kanske något triviala stadsskildring. Vad handlar Benjamins artikel om? Recensionen samlar in och binder samman en rad olika minnestyper: retorikens minneskonst, det episkt bundna minnet som förmedlas från generation till generation, riter och monument tillhörande en hågkomstens kultur och även Prousts föreställning om det ofrivilliga minnet. Benjamin knyter minnet av visuella detaljer i stadsbilden till muntligt förmedlade historier, han omformar Prousts lära om den enskildes omvälvande minnesupplevelser av ett rent privat förflutet genom att kombinera den med föreställningen om det urbana rummet som en ort för kollektivets historia, och han visar på den antika memoreringsteknikens rötter i en ceremoniell minneskultur vigd åt de döda. Med staden som minnesrum i fokus sammanför Benjamin bild och berättelse, privat biografi och historia, memorering och hågkomst. Staden föranleder honom att utforska en mängd samband och övergångar mellan olika minnestyper.

Det kan verka märkligt att en text om Berlin och dess konnäsur utvecklar sig till en genomgång av olika minnesparadigm, men konstellationen synliggör en för Benjamin viktig insikt: minnet är alltid knutet till ett medium.²³ I "Flanörens återkomst" framträder reflektionen över minnet och dess mediala författning i form av tanken att man minns staden genom staden själv, att staden är sitt eget arkiv. I den mån som staden alltmer förvandlas till ett rum för sina egna bilder, som måste inpräntas, laddas med betydelser och sammanförs i ett register, är staden en bok. Det är då artikelns ämne: minnets mediala konstitution, staden som en text om staden, Berlin som mnemotekniskt hjälpmedel.²⁴

En sista reflektion: Hessel, den ensamme vandraren, är utan tvivel en man. När Benjamin talar om de gator som sluttar ned mot det förflutnas rike nämner han att flanören vägleds av hågkomstens musa mot den plats som vanligtvis bebos av urmödrarna. I hans recension befolkas Berlin av en mängd kvinnliga gestalter, men det stora flertalet tillhör mytologin. En och annan concierge nämns också, men kvinnliga vicevärdar är självfallet knutna till hus och möter vandraren vid de trösklar som avgränsar de privata bostäderna från gatan och offentligheten. Bristen på kvinnliga gestalter i en text om flanören tror jag har att göra med ett triviale faktum: en kvinna strövar antagligen sällan utan beledsagare i det urbana rummet, i alla fall inte i 1800-talets Paris och kanske inte heller i 1920-talets Berlin. Att ägna dagar och nätter åt att flanera var ett manligt privilegium. Och att minnas? Om det enskilda såväl som det kollektiva minnet fordrar tillgång till någon typ av beständiga materiella bärare, till medier av olika slag, kan det innebära att kvinnor, som genom historien utesluts från ägandeförhållanden och överföring av tillgångar, inte heller har kunnat delta i den fortlöpande traditionsbildningen.²⁵ Benjamin beskriver storstaden som ett gigantiskt lagringsutrymme för kollektivets minne, som den ensamme vandraren vill utforska, aktivera och hålla levande. Om kvinnornas utrymme och rörelsefrihet i staden är betydligt mer begränsad än männens hålls de även utanför från det arkitektoniskt bundna minnet. Flanören på spaning är berättare, lokalhistoriker, schaman och turistguide men naturligtvis inte en kvinna.

- 1 Franz Hessel, *Spazieren in Berlin*, Wien 1929. För en presentation av Hessels person och verk, se Jörg Plath, *Liebhaber der Großstadt: Ästhetische Konzeptionen im Werk Franz Hessels*, Paderborn, 1994. För ett porträtt av Hessel på svenska, se Daniel Hjorths ”Tillfällighetens fatalist”, *Passanter*, Stockholm, 1990, s. 95–121.
- 2 Walter Benjamin, ”Die Wiederkehr des Flaneurs”, *Gesammelte Schriften* III, utg. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1972, s. 194–199. Alla översättningar är mina. Benjamins recension publicerades i tidskriften *Literarische Welt* 1929. För mer ingående information om publikationshistorien och recensionens förhållande till Benjamins övriga verk, se Markus Svoboda, ”Die Straße als Wohnung. Walter Benjamins Rezension von Franz Hessels Spazieren in Berlin”, *Berlin-Flaneure: Stadt-Lektüren in Roman und Feuilleton 1910–1930*, utg. Peter Sprengel, Berlin 1998, s. 101–136.
- 3 För ett porträtt av flanören, se David Frisby, ”The flaneur in social theory”, *The Flaneur*, utg. Keith Tester, London 1994, s. 81–110. Frisby skildrar flanerandet som en särskild praktik som utövas av socialt rotlösa människor i moderna stadsmiljöer ”from the Revolution of 1830 to the period of the development of the grand boulevards and department stores”, s. 85. För en undersökning av flanerandet och moderna litterära former, se även Eckhardt Köhn, *Straßenrausch: Flaneries und kleine Form. Versuch zur Literaturgeschichte des Flaneurs bis 1933*, Berlin 1989.
- 4 Daniel Hjorth skriver kort om Walter Benjamins och Franz Hessels vänskap och gemensamma översättningsarbete. Se Hjorth, *Passanter*, s. 113ff.
- 5 I det följande stödjer jag mig främst på Anselm Haverkamp och Renate Lachmann. *Gedächtniskunst: Bild – Raum – Schrift*, Frankfurt 1991, och Frances A. Yates, *The Art of Memory*, London 1966.
- 6 Inom retoriken utvecklas memoreringen till en konst eller en teknik. Historiskt sett har dock denna metod inte varit okontroversiell. Anselm Haverkamp pekar på hur filosofins kamp mot retoriken har bidragit till en nedvärdering av mnemotekniken från antiken och framåt. Från ett filosofiskt perspektiv (Platon), enligt vilket retoriken ägnar sig åt övertalning utan hänsyn till sanningen, står mnemoteknikens metoder mot den filosofiskt lämpliga erinringen, anamnesen. Mnemotekniken gör människans förmåga att minnas till en fråga om trick, som dessutom förutsätter ett problematiskt bruk av bilder och troper. Anselm Haverkamp, ”Hermeneutischer Prospekt”, *Memoria: vergessen und erinnern*, utg. Anselm Haverkamp och Renate Lachmann, München 1993, s. ix–xvi. Paul Ricoeur tar upp kritiken mot det uppövade, framodlade minnet och menar att minneskonstens förkämpar i sin entusiasm över förmågan till inlärning bortser från att minnet inte alltid låter sig kontrolleras utan uppstår i samspel med en omvärld som gör avtryck: ”För det artificiella minnet är allt aktivitet och ingenting passivitet.” Paul Ricoeur, *Minne, historia, glömska*, övers. Eva Backelin, Göteborg 2005, s. 106.
- 7 Benjamin, ”Die Wiederkehr des Flaneurs”, s. 416.
- 8 Aleida Assmann betraktar kedjebildningens genealogiska princip som muntliga kulturers grundläggande strategi för att säkra en obruten kontinuitet och därmed en kollektiv identitet. Denna fortlöpande varaktighetskonstruktion kontrasterar hon sedan mot skriften, som möjliggör en virtuell samtidighet mellan författare och läsare. Hon menar dock att muntliga och skriftliga minneskulturer kan flätas in i varandra för att hindra förskingringen av en viss lära eller socialt sammanhang. Aleida Assmann, *Tid och tradition: Varaktighetens kulturella strategier*, övers. Peter Jackson, Nora 2004, s. 117–161. Benjamins reflektioner över berättandet som medlet för en förmedling av erfarenheter från generation till generation finner man i essän om Nikolai Lesskov, ”Der Erzähler”.
- 9 Här ett stycke om samiska renskötare: ”Den erfarna renskötaren kan också de berättelser som hör samman med de olika delarna av terrängen. I dessa berättelser finns renskötselns erfarenheter av terrängens faror och möjligheter invävda. När man rör sig inom ett visst område känner man till dess olika faror genom de berättelser

- som inrymmer farofyllda erfarenheter.” Se Jens-Ivar Nergård, ”Shamanen – tolkare av den samiska gemenskapen”, *Mänskliga gränsområden: om extas, psykos och galenskap*, utg. Johan Cullberg, Karin Johannisson, Owe Wikström, Stockholm 1996, s. 104–123, 106.
- 10 Benjamins motstånd mot enhetliga, sammanhängande utredningar och hans ibland fragmentariska skrivsätt har fått kommentatorer att ställa ett episkt strukturerat minne mot en plötsligt framkallad men likväl rumsligt bunden hägkomst. Aris Fioretos skriver: ”Mot ett begrepp om historien som en sammanhängande, kausal kedja, vars framstegsvänliga skrivning måste vara episk, ställs en historieuppfattning som bygger på plötslighetens bilder vars ’rum’ är oordningens.” Aris Fioretos, *Det kritiska ögonblicket*, Stockholm 1991, s. 111. I Benjamins recension av Hessels bok sammankopplas dock berättande och rumslighet på ett sätt som tycks bryta mot den av Fioretos uppställda dikotomin. Stadsrummets alla tecken är knutna till berättelser, som lockas fram under flanörens vandringar.
- 11 Benjamin, ”Die Wiederkehr des Flaneurs”, s. 417. Citatet stammar från författaren Hugo von Hofmannsthal.
- 12 Walter Benjamin, *Paris 1800-talets huvudstad: passagearbetet*, övers. Ulf Peter Hallberg, Stehag 1992, s. 329.
- 13 *Ibid.*, s. 321.
- 14 *Ibid.*, s. 19.
- 15 *Ibid.*, s. 20, s. 345.
- 16 Benjamin tänker sig att det rustillstånd som flanören försätter sig i med sitt maniska vandrande kan utvidga individens varseblivningsförmåga och leda till en njutbar och produktiv desorientering. Ruset förändrar tids- och rumsuppfattningen; kronologin och det sunda förnuftet sätts ur spel när upplevelser och minnen blandas på ett oförutsägbart vis. I det berusade subjektets hallucinatoriska bildvärld uppstår en mängd kombinationer av ting från skiljda tider och platser, något som kan berika det litterära skrivandet. Se Nicolas Pethes, *Mnemographie: Poetiken der Erinnerung und Destruktion nach Walter Benjamin*, Tübingen 1999, s. 219.
- 17 Åkallan av musan är ett återkommande öppningsscenario i episka texter; hägkomsten är enligt traditionen själva förutsättningen för litteraturen, dess ursprung och möjlighetsbetingelse. Benjamin var naturligtvis medveten om hur litteraturen sedan antiken varit kopplad till mytologiska föreställningar om minnet och hänvisar till detta sammanhang med sin bild av hur flanören leds ned i underjorden.
- 18 Poeten Durs Grünbein menar att det inte är en slump att det är just diktaren Simonides som kommer ihåg de döda: diktningen är genom själva sin form (rim och rytm osv.) en minneskonst och som sådan på ett intimt sätt förbundet med hägkomsten av de avlidna. Se Durs Grünbein, *Galilei vermisst Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen. Aufsätze 1989–1995*, Frankfurt am Main 1996.
- 19 Stefan Goldmann, ”Statt Totenklage Gedächtnis. Zur Erfindung der Mnemotechnik durch Simonides von Keos”, *Poetica* 21 (1989), s. 51, 57.
- 20 Benjamin, ”Die Wiederkehr des Flaneurs”, s. 419.
- 21 I traditionella samhällen är det schamanens uppgift att hjälpa de sjuka, ge råd och på andra sätt bistå gemenskapen. Han gör det i kraft av sitt umgänge med andar och sin förmåga att förmedla mellan världar. Bland annat ledsagar han de döda.
- 22 I början på 1900-talet symboliserade Berlin urbaniseringen och industrialiseringen i det tyska språk- och kulturrummet. Se Peter Sprengel och Gregor Streim, *Berliner und Wiener Moderne. Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik*, Wien 1998, s. 152.
- 23 Minnet har en medial författning, eller är beroende av beständiga materiella bärare. Se Hans-Ulrich Gumbrechts och Ludwig Pfeiffers antologi *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt am Main 1995, s. 611.
- 24 Som Benjamin antyder men knappast reder ut i sin recension präglas minneskonsten av en skriftlighet eller en skriftsmetaforik. Förflutna händelser och berättelser ristas in i den enskildes minne, som tecken på en vaxtavla; staden består av tecken och flanören läser i den som i en bok. Denna skriftlighet innebär att minnet underkastas betecknandets logik, som belysts av Jacques Derrida. Det förflutna är inte längre närvarande, men det har lämnat spår, som förblir åtkomliga. Ett förflutet ögonblick dröjer

kvar i minnet tack vare tecken. Dessa tecken hänvisar till en ursprunglig upplevelse, men är i egenskap av spår endast härledda och därmed icke-ursprungliga. Det betyder att minnets karaktär av tecken ohjälpligt avlägsnar det från det ursprungliga ögonblick som det vill bevara. Den som vill minnas det förgångna med hjälp av tecken måste alltså genom själva erinringens konstitution skilja sig från det som skall komma ihåg. Men inte heller detta mytiska, ursprungliga ögonblick, som tecknen hänvisar till, vilade en gång i sin fullständiga själv-närvaro. Ett ”nu” framträder endast genom att det sätts i relation till kvardröjande spår av det nyss förgångna och en sträckning mot det som kommer. Sammansatt av retention och protention är även nuet beroende av ständiga förskjutningar, som konstituerar och urholkar dess själv-närvaro. För sammanfattningar av Derridas reflektioner över betecknandets problem, se Daniel Birnbaum och Sven-Olov Wallenstein, ”Översättarnas introduktion”, *Rösten och fenomenet: Introduk-*

tion till tecknets problem i Husserls fenomenologi, Jacques Derrida, Stockholm 1991, s. 7–48; Sven-Olov Wallenstein, *Den moderna arkitekturens filosofier*, Stockholm 2004. För att till sist återvända till historien om Simonides, som minns och besjunger de döda: poeten använder sig av tecken för att minnas de döda, tecken som till sin natur fjärrar honom från det förflutna samtidigt som de bevarar det. Genom sin hägkomst deltar diktaren, Simonides-gestalten, paradoxalt nog i viss mån själv i den utsläckning av livet som han vill motverka.

25 Aleida Assmann påpekar att kvinnor exkluderas från traditionskedjor i samhällen där den materiella och därmed även den sociala identiteten vidarebefordras från fäder till söner. Med Virginia Woolf som vittne hävdar Assmann att detta har inneburit svårigheter för rekonstruktionen av en kvinnlig litterär tradition; att minnas var alltså länge ett manligt privilegium. Assmann, *Tid och tradition*, s. 180.

Summary

*Berlin as Mnemonic Device:
Walter Benjamin on Franz Hessel*

In reviewing a work by Franz Hessel, Walter Benjamin speaks of Berlin as a mnemonic device for the lonely wanderer. This article unpacks this peculiar claim by arguing that Benjamin maps *ars memoria*, a technique for memorization in rhetoric, onto the modern cityscape. According to the particular art of memory to which Benjamin refers, emblems placed in an imagined series of rooms signify consecutive parts of a speech to be remembered. The mnemonic technique thus allows the trained orator to trace a narrative sequence through interconnected spaces that encase a chain of images. By referring to the city as a mnemonic device, Benjamin indicates how the topography and visual character of the urban space may serve as a repository for narratives that circulate across city-dwelling generations. The Berlin *flâneur* thus uses movement through the city to release its deposited past. In Benjamin's article, the lonely wanderer finally emerges as part shaman and part tourist guide.

Keywords: Walter Benjamin, flâneur, memory, city

RAPPORT FRÅN EN KONFERENS

”Fält i förvandling. Svensk litteraturvetenskaplig genusforskning i dag och i morgon”, Uppsala universitet, 14–15 april 2011

Genusperspektivet har etablerat sig som en dynamisk och väsentlig del av det litteraturvetenskapliga forskningsfältet. Men var står denna inriktning i dag? Vilka utmaningar finns för framtiden? Hur ser återväxten ut? Det var några av frågorna som lade grunden för en första konferens i litteraturvetenskap med genusinriktning, som gavs vid Uppsala universitet i april, arrangerad av Eva Heggstad, Anna Williams och Ann Öhrberg. Här sammanstrålade drygt sextio forskare – genusinriktade litteraturvetare och genusvetare – i ett program som tydligt visade forskningsinriktningens bredd.

Två centrala ämnen för diskussion vid konferensen ”Fält i förvandling” var genusforskningens historieskrivning och relationen mellan de två ämnena litteraturvetenskap och genusvetenskap. Redan programmets framsida, prydd av ett fotografi av forskningsperspektivets pionjär Karin Westman-Berg, pekade mot viktiga av historien och historieskrivningen. Birgitta Holm inledde med en entusiastisk plenarföreläsning. Med start i flickskolepedagogiken, via egna erfarenheter från litteraturvetenskapliga studier i Uppsala från 1950-talet och framåt, gav Holm en bred och personlig bild av hur genusinriktningen långsamt växte fram. Hon återkom till Karin Westman-Berg och den stora betydelse hon har haft för den fortsatta utvecklingen.

Den andra plenarföreläsaren, Lisbeth Larsson, fortsatte överblicken av utvecklingen genom att reflektera över ämnets historieskriv-

ning. Att skriva historia är att skapa framtiden, framhöll hon, och konstaterade att genusforskningens historia är en framgångshistoria, som förändrat litteraturvetenskapen både vad gäller perspektiv och material – analyskategorin kvinna kom att ”spränga hela litteraturhistorien”. Men denna framgångssaga har också med åren inneburit förluster – bland annat att den feministiska drivkraften riskerat att försvinna eller bli otydlig, och att litteraturens plats inom genusforskningen försvagats.

Lisbeth Larsson berättade avslutningsvis om *Nordisk kvinnolitteraturhistoria* (1993–2000), som snart kommer att bli tillgänglig som fri nätresurs. Hon förevisade hur den kommer att se ut i digital version och hur verket på så sätt vidgas och också kommer att ha kopplingar till aktuella diskussioner. Sökmöjligheterna blir stora och nätversionen kommer utan tvivel att bli en tillgång – inte minst inom den litteraturvetenskapliga undervisningen. Hemsidan är redan i bruk (<http://nkl.stage.verk.dk/sv>), men den färdiga versionen lanseras den 8 mars 2012.

Under konferensens två dagar belystes många skilda ämnen av ett trettiotal talare. Några axplock: Eva Söderberg presenterade nätverket *Flickforsk* (<http://www.miun.se/flickforsk>), Jørgen Lorentzen talade om intimitet och maskulinitet och Carin Franzén diskuterade den kvinnliga subjektspositionen i förmodern litteratur. Claudia Lindén gjorde en kritisk belysning av temporalitet och metaforik i feministisk historieskrivning, Åsa

Arping lyfte fram en möjlig kvinnornas kritikhistoria och Maria Margareta Österholm introducerade begreppet *gurllesque*, en queer feministisk identitet. Mia Österlund problematiserade kön i bilderboken under rubriken ”Heterosexualisering pågår”, och olika perspektiv på självbiografiskt skrivande gavs av Margaretha Fahlgren, Maria Karlsson och Annika Olsson. Anna Nordenstam framhöll pengars symboliska och reella betydelse för forskningsinriktningen, och gav belysande exempel från Karin Westman-Bergs kamp för stöd till kvinnolitteraturforskningen.

Konferensen avslutades med ett panelsamtal mellan Ebba Witt-Brattström, Christine Hamm och Helena Wahlström, under ledning av Anna Williams. Helena Wahlström ansåg att det är dags för litteraturen att återta sin plats inom ämnet genusvetenskap, där hon menade att den alltmer kommit i skymundan. Ebba Witt-Brattström lyfte frågan om genusvetenskapen bör vara ett ämne eller ett perspektiv. Hon ansåg att genusvetenskapen

hellre än att vara en egen disciplin borde utgöra en forskningsmiljö som samlar forskare från olika ämnen.

Anna Bohlin från Uppsala universitet höll den sista plenarföreläsningen. Hon hade fått i uppdrag att tala om genusforskningen i dag utifrån sin egen erfarenhet som en ”tredje generationens litteraturvetare”. Med ”Snövit tur och retur” ringar Bohlin, med lika delar humor och allvar, in sin position i fältet och genusinriktningens utveckling och utmaningar – allt utifrån en omläsning av Sandra Gilbert och Susan Gubars analys av ”Snövit” i deras klassiska *The Madwoman in the Attic* (1979). Bohlin återknyter till flera av konferensens frågeställningar och visar på fortsatta möjligheter för den litteraturvetenskapliga genusforskningen. Det är med glädje vi i *TfL* publicerar detta föredrag för en vidare krets av litteraturvetare.

*Katarina Bernhardsson &
Anna Clara Törnqvist*

SNÖVIT TUR OCH RETUR

av Anna Bohlin

Kära vänner!

Vilken ära att få tala till er idag! Jag vill verkligen tacka Eva, Ann och Anna för den fina förmånen. Och vad underbart det varit att få delta i den här konferensen, att få sitta och lyssna till alla era intressanta föredrag och uppslagsrika diskussioner! Det är precis en sådan inspiration man behöver för att orka fortsätta arbeta. Inspiration är det rätta ordet: alla era olika röster har inblåst liv i mina ord. Det sammanhang som min forskning befinner sig i har åter blivit synligt, det ramverk ni ger stöttar min tanke och återger den plats. De olika infallsvinklar och forskningsfrågor ni arbetar med ger nya perspektiv och ställer nya frågor till mitt material. Det är ju därför man ger sig in i detta vansinniga företag att arbeta vid ett universitet: för att få upptäcka nya saker, förstå nya samband, för att få läsa, skriva och tänka tillsammans med andra som lär en att läsa, skriva och tänka på nya sätt. Den fråga konferensen ställer om den litteraturvetenskapliga genusforskningens framtid är egentligen besvarad redan i era olika rubriker; konferensen har visat en imponerande bredd, inträngande sakkunskap och engagemang. Problem har identifierats när det gäller allt ifrån forskningsanslag, källmaterial, historieskrivning, till teoretiska och politiska aspekter – identifierats för att kunna konfronteras. Framtiden låter sig inte sammanfattas med mindre än konferensen som helhet.

Jag har blivit ombedd att reflektera över litteraturvetenskaplig genusforskning idag och

imorgon som representant för min generation forskare, för oss som disputerat relativt nyligen, och jag har grubblat mycket över hur jag ska ta mig an den uppgiften. Den akademiska situation som är vår utgångspunkt skiljer sig avsevärt både från Birgitta Holms och från Lisbeth Larssons olika utgångspunkter. Därför tänkte jag belysa vår utgångspunkt med hjälp av några sedelärande historier ur min egen bildningsgång – inte för att mitt liv är så speciellt utan just för att det inte är så speciellt. Det personliga är politiskt, har vi ju fått lära oss, och jag tänkte utnyttja er uppmärksamhet till att vara ohejdat personlig. En orsak till att det blev jag som fick arrangörernas förtroende att tala för vår generation, antar jag är att jag har erfarenhet av att arbeta med feministisk litteraturvetenskap från fyra olika lärosäten. Vi kommer till Snövit, men vi börjar på Stockholms universitet.

Det som trots allt skiljer mig från de flesta i min generation feministiska forskare är att jag inte har någon aktivistisk bakgrund. Jag är till fullo en produkt av den feministiska litteraturvetenskapen. Därför har jag, kanske mer än någon annan, anledning att säga: Tack mödrar, det gjorde ni bra! Min väckarklocka var en föreläsning på grundkursen i litteraturvetenskap med Ebba Witt-Brattström. Mitt starkaste minne från detta tillfälle är känslan efteråt av intensiv upprymdhet över att handböckerna kunde ha fel. Jag var egentligen förtjust i att lära mig behärska litteraturhistorien på ett traditionellt sätt, men plötsligt öppnade



sig historien för reflektion, kikarsiktet bröts i ett prisma. Den känslan av bubblande kolsyra i hjärna, hjärta och fingertoppar kan jag fortfarande återkalla: här fanns andra perspektiv, nya saker att förstå, ett arbete att utföra! Det måste ha varit mitt första möte överhuvudtaget med ett kritiskt vetenskapsperspektiv och det öppnade en ny värld. Litteratur blev något att arbeta med, inte bara att katalogisera.

När min generation började läsa vid universitetet fanns detta kritiska perspektiv representerat inom ramen för akademien, till och med på grundkursen i litteraturvetenskap, även om det bara handlade om en enda föreläsning med Witt-Brattström. Centrum för kvinnoforskning, som det hette då, hade ännu inga grundkurser, men väl en halvfartskurs som jag gick: "Grundläggande texter" hette den. Och när det var dags att skriva C-uppsats i litteraturvetenskap fanns rentav ett feministiskt uppsatsseminarium. Vi utgick ifrån att detta var början på en storhetstid för feministisk litteraturvetenskap vid Stockholms universitet – i själva verket visade sig detta vara dess glandsdagar; något feministiskt uppsatsseminarium finns inte längre kvar på den institutionen. Men när jag var student fanns inte bara ett feministiskt uppsatsseminarium utan också

en kurs i feministisk litteraturteori. Det var där jag förstod att feministisk litteraturvetenskap har en kanon och det är nu vi kommer fram till Snövit. Vi saluför gärna den feministiska vetenskapssynen som antihierarkisk och antitraditionell, men låt oss erkänna det först som sist: den kritiska, feministiska litteraturvetenskapen behöver verktyg och dessa verktyg är en tradition av texter, en kanon. Där skiljer vi oss inte från andra forskningsinriktningar.

Jag kan ange det exakta ögonblicket när insikten om den feministiska kanon slog ner i mig. Det hände på introduktionsseminariet till kursen i feministisk litteraturteori. Lärare var Cecilia Sjöholm. Hon frågade om vi hade läst Gilbert och Gubars Snövitanalys och jag som ännu inte lärt mig det akademiska spelet svarade ärligt: Nej. Det var ett misstag. Cecilia Sjöholm såg strängt och en smula chockerat på mig. Jag vet inte om ni känner Cecilia Sjöholm, men jag försäkrar er att om man är C-student och Cecilia Sjöholm ser på en strängt och en smula chockerat så förstår man med all önskvärd tydlighet att det föreligger en brist. Min brist var i detta fall den feministiska kanon. Vissa brister går lyckligtvis att reparera och givetvis läste jag Gilbert och Gubars Snövitanalys, liksom jag antar att de allra flesta

här inne har gjort. Inför detta föredrag har jag nämnt rubriken för ett antal personer och upptäckt att den fungerar som ett slags schiboleet: de som identifierar sig som feministiska litteraturvetare har smålett igenkännande medan andra litteraturvetare har sett ut som fågelholkar och förgäves försökt hitta på något artigt att säga.

Sandra Gilbert och Susan Gubars studie *The Madwoman in the Attic* från 1979 var banbrytande, inte för att den återupptäckte bortglömda författarskap – den anglosaxiska världen hade aldrig slutat läsa Jane Austen, systarna Brontë och George Eliot – utan för att de gjorde revolutionerande omläsningar av älskade romaner. De befriade romanerna från en patriarkal läsning och frilade en feministisk vrede under den moraliserande ytan. För er som liksom jag inte läst den inledande Snövitanalysen ordentligt de senaste 15–20 eller kanske 30 åren kan jag påminna om att den tvingar oss att se Snövit som ett patriarkalt, lealöst mähä. Den vi borde heja på, enligt Gilbert och Gubar, är den elaka, smarta, aktiva, kreativa drottningen. Eller ja, för att vara rättvis mot Gilbert och Gubar, argumenterar de i sin psykoanalytiskt influerade tolkning snarare för att Snövit och den elaka drottningen representerar två sidor av kvinnors psyken som hotar varandra. Drottningens feministiska energi och kreativitet hotas av den patriarkala kulturen att passiviseras till en undergiven Snövit – drottningen måste döda Snövit i sig själv.¹ Gilbert och Gubars studie har genom åren kritiserats för den ahistoriska förståelsen av kvinnlighet och kvinnlig autenticitet, vilken tillåter dem att läsa samman motiv i kvinnliga författarskap från olika tider, men som utesluter andra förståelser av kvinnlighet och som osynliggör historiska förskjutningar av identitetsformationer, men jag hade inte tänkt dröja vid det idag. Deras analys är en ögonöppnare. Den revolutionerar förståelsen av sagan, den vänder perspektivet. Och den fortsätter att öppna ögon: jag undervisade på Gilbert och

Gubar så sent som i förra veckan och den gör samma intryck på dagens studenter.

Den vänder perspektivet, men det är just en vändning. Polerna är desamma: den goda prinsessan och den onda drottningen blir i den feministiska analysen den onda (alltså patriarkala, passiva) prinsessan och den goda (alltså feministiska, kreativa) drottningen. Mördandet förblir centralt; om man får tro Gilbert och Gubar krävs en hel del dödande för att åstadkomma en feministisk poetik. Den patriarkala splittringen mellan Madonnan och Horan speglas i den feministiska splittringen mellan den anti-feministiska prinsessan och den feministiska drottningen. Denna dikotoma tankefigur har återkommit i den feministiska traditionen och det är möjligt att vi inte klarar oss utan den. För hur framträder den feministiska intentionen om inte mot bakgrund av det icke-feministiska eller rentav det antifeministiska? Tankefiguren återfinns i analyser på gestaltnivå: vissa romangestalter menar vi är i högre grad bärare av feministiska budskap än andra romangestalter, och dessa budskap kopplar vi ofta till nästa nivå, till en feministisk intention i författarskapet. Hur många av oss argumenterar inte för att just våra författare var av det rätta politiska virket och hur ofta kontrasteras inte våra feministiska författare mot deras anti-feministiska motståndare – tills någon annan forskare lyfter fram den feministiska potentialen hos den föregivet antifeministiska motståndaren? Är den feministiska tolkningen låst i en mördande hermeneutisk spiral? Är vi dömda till ett evigt dödande av den antifeministiska prinsessan? Kanske är det så, men vi bör tänka oss för innan vi sätter igång blodbadet, särskilt när vi speglar Snövit och drottningen i oss själva.

När jag påbörjade forskarutbildningen inom ramen för Genusforskarskolan vid Umeå universitet, var vi drygt 20 doktorander från olika discipliner och omedelbart formades två läger. I det ena fanns vi som arbetat med poststrukturalistisk genusteori, det var ett

par etnologer, en sociolog, någon idéhistoriker, någon kulturgeograf och så jag. I det andra lägret fanns de som kom från institutioner utan någon genusvetenskaplig tradition och som därför kanske inte läst någon genusteori alls – ja, ett par av barnmorskorna hävdade faktiskt i de inledande presentationerna att de inte heller behövde läsa någon genusteori, eftersom de var just barnmorskor. I kraft av sitt arbete kände de till allt som var värt att veta om kvinnor. Den typen av uttalanden togs inte väl emot av vårt läger. Till det andra lägret hörde också Agneta, som tog varje tillfälle att påminna om att hon varit med och startat kvinnojouren i Umeå, vilket också var den första kvinnojouren i hela landet. Det var en viktig sak, men i vårt läger tyckte vi väl att det inte nödvändigtvis behövde utesluta att man också läste modern feministisk teori. En avgrund öppnade sig mellan de två lägren. Föraktet var ömsesidigt. Men vi lyckades överbygga avgrunden.

Det som räddade oss var knappast något feministiskt systemskap – konflikten gällde ju just hur det feministiska systemskapet skulle formuleras. Det som räddade oss var de gamla hederliga akademiska dygderna intellektuell nyfikenhet och ömsesidig respekt. Dessa dygder kan förvisso vara nog så sällsynta inom akademien, men intellektuell nyfikenhet och ömsesidig respekt är åtminstone ideal som vi eftersträvar, eller som i alla fall brukar hyllas i SVT:s årliga Nobelsatsning, *Snillen spekulerar*. Hur som helst, barnmorskorna tvingades i några kurser genusteori och började fatta att här fanns något intressant och viktigt även för deras frågeställningar, och vi poststrukturalister imponerades av glöden när Agneta och hennes gäng talade om de feminister som inspirerat dem på 1970-talet. De två lägren förändrades av ett samtal.

Något halvannat år senare anställdes en forskarassistent som skulle presentera sig för doktoranderna genom en föreläsning om genusvetenskapens utveckling. Hon var inte

litteraturvetare, så ingen här inne behöver känna sig träffad. Långe och väl utbredda hon sig om vad 1970-talets kvinnorörelse betytt för utvecklingen av feministisk vetenskap inom akademien och så avslutade hon med orden: ”Sen kom 1990-talet och queerteorin och den är ju inte politisk.” Alla stelnade till. En iskyla strålade ut genom rummet från det poststrukturalistiska lägret. Ingen sa något. Men då räckte Agneta upp handen, hon som varit med och startat kvinnojouren i Umeå: ”Det där sa dom till oss också när vi startade kvinnojouren i Umeå, att det inte var politik.” Tack Agneta, det gjorde du bra!

Min generation forskare har, till skillnad från tidigare generationer, varit lyckliga nog att få fostras av en akademi med kvinnliga förebilder, där vår forskningsinriktning varit accepterad och t.o.m. önskvärd. Kunskap och möjligheter har funnits inom ramen för universitetet: kurser, seminarier, doktorandtjänster med genusinriktning. Vår utgångspunkt har varit en helt annan än tidigare generationers. Vi har haft helt andra möjligheter men också helt andra problem. Ingen tror väl längre att kvinnor handskas med makt på ett kvalitativt bättre sätt än män. Det är inget konstigt med att kvinnor, precis som män, kan missbruka makt, men det finns en viktig slutsats att dra: vi måste göra strukturella maktanalyser i stället för identitetspolitiska maktanalyser. Det räcker inte med att maktanalysen svarar på frågan vem jag är, den måste också svara på frågan från vilken position jag talar. Men för att stärka fältet behövs mycket mer än så och det har också tagits upp tidigare på konferensen. För förstärkning behövs! Genuskompetensen är fortfarande ojämnt fördelad över landets lärosäten och återväxten bland doktorander är på vissa ställen osäker. Framför allt är det fortfarande långt ifrån självklart att vi får vår kompetens erkänd när vi söker tjänster och forskningsanslag. Claudia Lindén har i ett samtal uttryckt det klokt: ”Istället för att få sin dubbelkompetens erkänd, riskerar man att bli

dubbelt osynlig.” Sakkunniga i litteraturvetenskap har inte alltid kompetens att bedöma genusperspektivet och genusvetare har inte alltid kompetens att bedöma litteraturvetenskapliga metoder och frågeställningar – och det finns heller inget krav på att de bör orientera sig på respektive områden. Som feministisk litteraturvetare riskerar man att bli dubbelt osynlig. Fortfarande.

För drygt 15 år sen publicerade *Tidskrift för litteraturvetenskap* ett samtal om villkoren för feministiska doktorander. Rubriken på artikeln är ”60-talist, doktorand och feminist”. Den som ställde frågorna var Maria Karlsson och de som svarade var Marta Ronne, Kristina Fjelkestam, Kristin Järvstad, Åsa Arping och Annelie Bränström Öhman. Mycket av det ni sa för 15 år sen tål att upprepas, som behovet av nätverk och av mentorer ur tidigare generationer. Kristina Fjelkestam gick som vanligt rakt på sak och säger såhär: ”En mentor tycker jag ska tipsa om var man kan söka pengar.”² Så var det sagt! Det är ju möjligheten att få arbeta, att få tänka vidare, som vi alla vill åt, och i slutändan är det bara genom vår samlade textmassa som fältet kan stärkas.

En stor förändring i villkoren för vår forskning, som inträffat efter det att 60-talistartikeln publicerades är utvecklingen av

genusvetenskapen som självständig disciplin. Debatten om huruvida det är en bra eller dålig idé är överspelad idag, men den här konferensen är väl ett led i att reflektera över vad genusvetenskapens allt starkare disciplinformer innebär för den feministiska litteraturvetenskapen. Det finns ju litteraturvetare som lämnat vad de uppfattar som det sjunkande skeppet litt.vet. och som blir mycket förargade när man råkar räkna in dem som litteraturvetare: ”Jag är inte litteraturvetare, jag är genusvetare!” Först antog jag att jag räknar dem som både litteraturvetare och genusvetare för att disciplingränsen inte spelar lika stor roll för mig som för dem, men då måste jag ställa mig frågan varför jag själv tackade nej till att fortsätta undervisa i genusvetenskap på Centrum för genusstudier vid Stockholms universitet – en jättetrevlig arbetsplats en kvarts bussresa från mitt hem – och tackade ja till att undervisa i litteraturvetenskap här vid Uppsala universitet – också det en jättetrevlig arbetsplats, men med en och en halv timmas resväg. Enkel resa. Med SJ. Och jag vet flera som gjort liknande idiotiska val. Varför? Vad är det vi får utrymme till inom litteraturvetenskapen som inte längre ryms inom genusvetenskapen?

Det är framför allt två saker som haft betydelse för mig och som jag misstänker sä-



ger något om den gräns som nu håller på att upprättas. Det ena är att genusvetenskapen allt mer har kommit att koncentreras kring arbetet med samtida material. Så skulle det inte behöva vara och jag tror att avsaknaden av historiserande perspektiv i förlängningen blir ett problem för genusvetenskapen, men även om Cultural Studies har en given plats inom det genusvetenskapliga fältet, är mitt intryck att en samhällsvetenskaplig hållning präglar både ämnet och de studenter som söker sig till ämnet. När jag själv läste den där halvfartskursen vid Centrum för kvinnoforskning för 15 år sen, ägnades hela kursen åt att läsa klassiska feministiska texter från Mary Wollstonecraft och framåt, och när jag nu för ett år sen undervisade på grundkursen i genusvetenskap på samma ställe, ägnades dessa klassiska texter en föreläsning. Så kanske det inte är på alla genusvetenskapliga institutioner, men jag vet att den erfarenheten delas av många andra och att det inte bara gäller genusvetenskapen vid Stockholms universitet. Arbetar man med historiskt material är man lite apart inom genusvetenskapen idag. Även om man utgår från samma slags teori, framtingar det historiska materialet ofta en annan typ av frågeställningar, andra hänsynstaganden.

Det andra skälet till att jag valde litteraturvetenskap framför genusvetenskap har flera redan tagit upp under konferensen: glädjen i att läsa, i att ta läsandet på allvar. Litteraturen är vårt undersökningsobjekt. Den omsätts på många olika sätt i samhället och alla dessa sätt är en angelägenhet för litteraturvetenskapen. Men framför allt: oavsett vilken infallsvinkel vi väljer så syftar vårt studium till att läsa. Även för den mest inbitna arkivrätta är målet att *läsa* dokumenten, inte bara att leta fram dem för att konstatera deras existens. Glädjen i att läsa, i att diskutera olika läsningar, läsandets villkor och vad det överhuvudtaget innebär att läsa, det är anledningen till att jag valde litteraturvetenskap. Litteraturvetenskaplig genusforskning är inte bara genusvetenskap med

litteratur som material. Det är att utveckla en historisk kunskap och att utveckla konsten att läsa.

Vi kan inte förbli dubbelt osynliga när vi är så här många! 40 år av feministisk litteraturvetenskap har visat att genusaspekten befinner sig i kärnan av det som är litteraturvetenskap. Genusperspektivet är ingen marginell företeelse som ger kunskap om ett specialområde i ämnets utkant; det befinner sig tvärtom mitt i ämnets huvudsakliga frågeställningar – det är, eller bör i alla fall hävdas som, normalvetenskap. Genusperspektivet är centralt för att förstå bokmarknaden, författarens möjlighet att komma till tals, texternas betydelseproduktion, läsarnas tillägnelse, ja, för att överhuvudtaget förstå begreppet estetik och litteraturvetenskapen som tradition. Genusperspektivet är centralt just för att det öppnar för en mångfacetterad kunskap om alla de olika nivåer på vilka litteraturen låter sig studeras. Det är ett prisma som bryter kikarsiktet och öppnar för ett arbete. Och Snövit är förstås inte färdigläst med Gilbert och Gubar.

Jag ser fram emot exempelvis en maskulinitetsanalys av Snövit som skulle kunna uppmärksamma och problematisera viktiga förskjutningar över tid. Då tänker jag inte på kungen och än mindre på prinsan, som har högst marginell betydelse. Nej, jag tänker på de helt centrala och betydligt mer intressanta dvärgarna. I Bruno Bettelheims psykoanalytiska läsning blir dvärgarna fallossymboler – de ”genomforsa[r] jordens mörka håligheter”.³ Gilbert och Gubar lutar sig mot Bettelheim i många andra fall, men inte i detta. De menar tvärtom att dvärgarna representerar Snövits förkrympta krafter.⁴ Dvärgarna inbjuder emellertid också till helt andra frågeställningar. I Disneys tecknade film kommer Snövit fram till ett hus som hon tycker ”ser precis ut som ett dockhus”. Jag behöver knappast påminna om hur ostadat, odiskat och otvättat dvärgarna har det – det är något filmen gör ett stort nummer av – och Snövit faller

den klassiska repliken: ”Barnen som bor här kanske inte har någon mamma och behöver någon som tar hand om dem.” Filmen var som bekant Disneys första tecknade film och kom 1937. Det hygieniska fördärvet och infantiliseringen av den helmanliga miljön måste förstås i förhållande till ett Amerika som ännu inte anade vad den manliga befolkningen skulle utsättas för några år senare, men hur ska man förstå detta förhållande? Infantiliseringen har hur som helst inte det minsta stöd i den saga bröderna Grimm publicerade. Inte heller finns någon motsvarighet i deras versioner till de namn dvärgarna får i filmen – adjektiv som fränkänner dem subjektskap. Dvärgarna har i Grimms sagor överhuvudtaget inte något behov av Snövit. Huset är redan rent, bordet dukat och maten upplagd. Snövit bryter sig in, äter av dvärgarnas middag och i flera versioner av sagan betonas att dvärgarna låter Snövit stanna och ta hand om hushållet av medlidande, liksom de senare känner medlidande med prinsens längtan efter Snövit. I ytterligare en version är dvärgarna kända för att döda flickor, varför drottningen själv skickar Snövit till dvärgarna.⁵ Det får man säga är tre helt olika konstruktioner av maskulinitet: från flickmördare över barmhärtiga vårdnadshavare till infantiliserade adjektiv. Dessa olika konstruktioner av maskulinitet får olika funktioner för sagans intrig, men också för konstruktionen av Snövits kvinnlighet, och de speglar tveklöst olika samhällen. Det där med prinsens kyss är för övrigt också Disneys tillägg. I Grimms versioner sker det hela mekaniskt. Kistan skakar till, antingen för att vagnen kör över en buske eller för att prinsens tjänare tröttnar på den bokstavligen dödstråkiga Snövit och slår till henne. Äppelbiten åker ut. Prinsen måste ha kysst Snövit väldigt djupt för att åstadkomma den effekten.

Även Snövits namn förekommer i olika varianter i bröderna Grimms insamlade material. Schneewittchen är den variant som trycktes och gemensamt för alla namnvarianter är

att de slutar med diminutivsuffixet ”chen”. Det får konsekvensen att Snövit omtalas i neutrum. ”Ich heisse Schneewittchen’, antwortete es.”⁶ ”Jag heter Snövit’, svarade det.” Utgångspunkten för denna saga, som vi uppfattar som starkt köns-polariserande, är alltså ett grammatiskt neutrum. Hur konstrueras kön med den utgångspunkten och vilka identifikationsmöjligheter öppnar det? En queeranalys skulle möjligen också kunna fördjupa sig i att en dvärg blir av med sin säng när Snövit ockuperat den och därför får ägna natten åt att ligga tillsammans med de andra dvärgarna, en timme i varje säng. Vad gurlesque-begreppet kan göra med Snövit överlåter jag åt Maria Margareta Österholm att reflektera över. I handskriftsversionen från 1810 är det inte styvmodern utan Snövits egen mor, som ber Snövit stiga ur vagnen mitt i skogen för att plocka vackra, röda rosor. När Snövit lyder, kör modern ifrån barnet och hoppas att de vilda djuren ska äta upp henne.⁷ Någon styvmor som täckmantel för konflikten behövdes tydligen inte här och inte heller någon jägare som mellanhand – de tillkommer i utgåvan från 1857. Vad säger det om föreställningen om familjen? Och vad betyder egentligen de röda rosorna?

Men Snövit öppnar inte bara för omläsningar, här finns förstås också en litteratursociologisk undersökning att göra: Hur samlades sagorna in? Hur gick det praktiska arbetet till med att fånga in folksjälén? Snövit finns i många olika nedteckningar från olika länder från 1600-talet och framåt, men bröderna Grimms informanter finns det endast knapphändiga upplysningar om. Klart är dock att det inte var så många gamla bondmoror som de vill låta påskina, utan i många fall borgare. Det tyska ursprunget var kanske inte heller äldre än några generationer, eftersom flera efternamn skvallrar om härstamning från franska hugenotter.⁸ Men de är kvinnor. Det kan i sin tur leda till en problematisering av den romantiska idén om folksjälén. Är det alltså kvinnor som materialiserar föreställningen

om folket och därmed också föreställningen om nationen? Ger det i så fall nya perspektiv på 1800-talets och 1900-talets heta diskussion om den kvinnliga medborgaren? Om folksjälen och nationen är kvinnlig – hur upprättas då relationen till den kvinnliga medborgaren? Kort sagt: vad innebär den kvinnliga sagoberätterskan, den materialiserade folksjälen, för kvinnors juridiska, politiska och sociala medborgarskap?

Det finns många anledningar att återvända till Snövit, men också att återvända till Gilbert och Gubars analys av Snövit för att göra precis

det som Gilbert och Gubar gör: läsa om kanon – även vår egen feministiska kanon – och dekonstruera de tankefigurer som dessa texter producerar och som vi reproducerar. Genusvetenskapen kommer att behöva vår kompetens att läsa och historisera, om inte annat för att historisera vår egen tid. Och modern litteraturvetenskap kan faktiskt inte tänkas utan ett genusperspektiv. Med intellektuell nyfikenhet och ömsesidig respekt kan vi fortsätta att öppna nya världar.

Tack!

Noter

- 1 Sandra Gilbert & Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* [1979], New Haven & London: Yale University Press, 2000, s. 36–44.
- 2 Maria Karlsson, ”60-talist, doktorand och feminist”, i *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1995:3–4, s. 107.
- 3 Bruno Bettelheim, *Sagens förtrollade värld. Folksagornas innebörd och betydelse* [1975], övers. Disa Törngren, Uppsala: Almqvist & Wiksell 1979, s. 248.
- 4 Gilbert & Gubar 2000, s. 40.
- 5 *Die ursprünglichen Märchen der Brüder Grimm. Handschriften, Urfassung und Texte zur Kulturgeschichte*, utg. Kurt Derungs, Bern: Edition Amalia 1999.
- 6 *Ibid.*, s. 42.
- 7 *Ibid.*, s. 38.
- 8 Kurt Derungs, ”Einleitung”, *Die ursprünglichen Märchen der Brüder Grimm. Handschriften, Urfassung und Texte zur Kulturgeschichte*, utg. Kurt Derungs, Bern: Edition Amalia 1999, s. 9–20.

Estetisk textanalys och personlig tillämpning – två sidor av samma process

Replik till Jenny Bergenmar, Tfl 2010:3–4

Det är med stort intresse vi läst Jenny Bergenmars artikel ”Läsningens disciplinering” som med rätta ifrågasätter ensidigt estetiska eller främmandegörande läsarters berättigande i den litteraturvetenskapliga undervisningen. Flertalet av Bergenmars centrala synpunkter är vi som redigerat och medverkat i boken *Främlingskap och främmandegöring. Förhållningssätt till litteratur i universitetsundervisningen* (2009)¹ också eniga med henne om. Litteraturens pragmatiska och brukslitterära aspekter – i boken kallat ”angång”² – är i själva verket en grundsats i våra artiklar. Problemet är att Bergenmar inte ser det.

Estetikens betydelse för en pragmatisk litteratursyn

Den kombinerade tes vi driver i boken är:

- A. att poängen med den estetiska analysen är både att underlätta historisk contextualisering och fördjupa det personliga bruket, ofta i en kringgående rörelse från distansering till inlevelse på nya villkor;
- B. att en av den litteraturvetenskapliga undervisningens centrala uppgifter (men inte den enda) är att ge studenterna redskap att göra sådana textanalyser.

Bergenmar argumenterar dock som om vi dels skulle tillskriva texterna autonoma litterära kvaliteter (Bergenmar, s. 20); dels skulle tillskriva (de främmandegörande) estetiska greppen ett egenvärde. Vi hävdar snarare mot-

satsen. Redan den inledande artikelns första sida börjar med en diskussion av skönlitteraturens existentiella och etiska betydelse, belyst genom den gammaltestamentliga berättelsen om kung David och profeten Nathan.³ Poängen här är att en personlig tillägnelse inte är oberoende av textens estetiska kvaliteter; vidare att textens estetiska kvaliteter ingalunda är autonoma eller, som Bergenmar skriver, väsensskilda från världen (Bergenmar, 20). Tvärtom frammanas de i läsningen, reflexivt eller förreflexivt, och påverkar läsarens förhållande till både världen och sig själv. Vi ser inte ”litteraturvetenskapens egenart som ett speciellt undersökningsobjekt (en viss sorts texter), utan som en speciell verksamhet, nämligen *läsning* – uppmärksam, systematisk, metodisk, reflekterad, saklig och kritisk, men samtidigt intresserad, begrundande, flexibel, mångsidig och nyanserad” (*Främlingskap*, s. 41; jfr Bergenmars egen synpunkt s. 23). Vi anser vidare att det *är läsarten – sättet att läsa – som frammanar litteraritet*; samt att den litteraritet som frammanas är *kulturellt relativ* (*Främlingskap*, s. 41). Sammantaget: ”Litteraritet blir i det perspektivet varken en egenskap hos texten eller en tilldiktning i läsandet, utan en relation mellan textens grepp och läsningens perspektiv i en viss kulturell situation.” (41f.) Här hänvisar vi också till David Miall & Don Kuikens empiriska undersökningar, som stöder ett sådant perspektiv och bland annat visar på främmandegöringens betydelse – för *känslan*!⁴

För egen del betonar vi inte bara främman-

degöringen utan också igenkänningen, dvs. att "Det helt nya är obegripligt och stumt: det är *spänningen* och *växlingen* mellan närhet och distans som för med sig den (oöversätliga) överskotts betydelse som utgör litteraritet i här beskriven mening." (*Främlingskap*, s. 42) Men samtidigt betonar vi främmandegöringens kulturella *relativitet*:

att främmandegöringen aldrig är absolut, utan alltid förhåller sig till historiskt givna normer, konventioner, förväntningar och läsvanor. Grepp som främmandegör en företeelse i en kulturell situation kan framstå som helt neutrala i en annan kulturell situation. Om främmandegöring således är litteraritetens mest pregnanta uttryck [...] så är *litteraritet lika fullt ett högst relativt begrepp*." (*Främlingskap*, s. 42f.)

Vi skriver att de estetiska greppen och/eller de läsarter som uppmärksammar/frammanar dylika grepp syftar till att fördjupa texttilläggnelsen och aktualisera "angångsmening". När vi talar om "estetisk meningsförlust" i de fall texten "reduceras till [...] pragmatiska effekter" (*Främlingskap*, s. 48) – vilket Bergenmar kritiserar – så gör vi det i ett konkret textanalytiskt och empiriskt sammanhang av distanserade studentläsningar, som inte uppmärksammar de *existentiella* betydelse som textens *estetiska* grepp tillför; inte heller läser dessa studenter innantill i den enkla meningen att läsa de ord som faktiskt står skrivna.⁵ Den 'estetiska' meningsförlusten är i så måtto brukslitterär, och det är textens brukslitterära värden som hela den tekniska analysen går ut på att synliggöra. Så är det redan i det tidiga Dahlstierna-exempel vi ger, där en teknisk ogrammatiskhet visar sig förbunden med en existentiell dödsbetraktelse (*Främlingskap*, s. 43). I själva verket är *estetikens samband med brukslitterär angång* poängen med alla våra textanalyser där det inledande teoretiska resonemanget tillämpas. Men detta uppmärksammar Bergenmar inte. Hon skriver att vi vill "reducera litteraturen till

litterariteten" och därmed beröva litteraturen "dess mångskiftande sociala, kulturella och existentiella betydelse" (Bergenmar, s. 21).

Att Jenny Bergenmar inte ser att det litteraturbegrepp hon kritiserar inte är vårt verkar bero på att hon bitvis själv tenderar mot just det ensidiga heliggörande av litteraturen som hon tillskriver oss. Hennes resonemang frammanar nämligen en dikotomi: antingen kanoniska analytiskt-kritiska läsarter eller förbjudna personliga upplevelsebetonade tillämpningar. Vårt litteraturbegrepp innefattar de personliga – men utesluter inte de analytiskt-kritiska läsarterna.

Den litteraturvetenskapliga undervisningen

Det enda som vi i sak är riktigt oeniga om är den uppgift Bergenmar tilldelar den litteraturvetenskapliga undervisningen – för såväl litteraturvetare som blivande lärare. Att flertalet 'naturliga' läsare läser brukslitterärt och associativt kan väl inte utgöra skäl till att lägga upp undervisningen enbart på sådana läsarter? Varför skall studenterna inom ramen för undervisningen fortsätta med vad de redan kan så bra? Är det inte vad de *inte* kan och har svårt för som de behöver öva sig i – om det kan leda till bättre såväl litteraturvetenskaplig kompetens som existentiell texttillägnelse? Visst låter det vackert och demokratiskt att universitetslärare, som Bergenmar skriver, borde "bli mindre preskriptiva" (s. 24) när de förhåller sig till studenters givna läspraktiker, men vi har samtidigt svårt att förstå varför man just inom ämnet litteraturvetenskap inte aktivt skulle öva studenterna i det analytiska, reflexiva och kritiska förhållningssätt som är själva kärnan i den akademiska verksamheten överlag. Och varför ständigt detta antingen-eller? Vi är väl inga cykloper! Den verkliga utmaningen är att hjälpa studenterna att knyta samman detta vetenskapliga förhållningssätt med ett enga-

gemang i texterna; att öva in ett *dubbelseende* som låter studenterna gripas av texternas an- gångsmening, *samtidigt* som de utvecklar sin förmåga att analysera de tekniker som fram- bringar sådan mening. Poängen med det är att analysen berikar upplevelsen. Estetik, didaktik och känsla följs åt.

Skolans litteraturundervisning ställer sär- skilda krav på den litteraturvetenskapliga delen av utbildningen. Rimligen har den akademiska läraren därför förpliktelser att söka utveckla den blivande svensklärarens professionalism som litteraturlärare, t.ex. hans/hennes medvetenhet om olika läsarters förutsättningar och konsekvenser, liksom beredskapen att tillsam- mans med elever pröva olika läsarter på texter av både skiftande och samma slag. Upplevelsen har han/hon ju redan, men förmågan att reda ut dess förhållande till texten är det sämre ställt med. Detta är vad vi litteraturvetenskap- liga lärare kan bidra med; att ge redskap som hjälper till med den saken.

Bergenmar skriver att den viktigaste slut- satsen att dra av vår bok är att ”forskare och lärare i litteraturvetenskap måste bli bättre på att reflektera också över de sätt att läsa som tar texten i bruk på sätt som står i strid med synen på litteratur som främmandegörande” (Bergenmar, s. 22). Men som hon också skriver är

det precis det vi gör i våra artiklar – och dess- utom dagligen i vår undervisning. Vi ägnar faktiskt mer tid åt att diskutera studenternas spontana läsarter än åt de professionella vi är satta att lära ut, och det gör vi för att hjälpa dem – och oss själva – att förstå hur de läser, varför, och hur dessa läsarter förhåller sig till textens ordalydelse, strategier och grepp. På sikt vill vi dock lära studenterna att läsa på andra sätt: att uppmärksamma hur texterna är gjorda och hur det påverkar både textens betydelse och läsarens tillägnelse. Att exem- pelvis kunna skilja mellan *interpretation* och *applikation* är en grundläggande hermeneutisk färdighet, som både blivande lärare och littera- turvetare har nytta av.

I ett viktigt ärende som detta är det tråkigt att bli missförstådd och därför har vi valt att offentliggöra vår argumentation. Avsikten är att inbjuda till fortsatt samtal, inte bara i *TfL* utan i synnerhet i praktiken ute på fältet. Att läsa är ingen enkel sak, utan en konst som kräver mycken övning. Att behärska läsandets konst kräver i så mätto ”disciplinering”, men en disciplinering som öppnar för flera läsarter. Där har vi mycket att lära av varandra.

Beata Agrell, Christer Ekholm, Staffan Thorson

Noter

- 1 Göteborg: Daidalos. De artiklar i boken som aktualiseras är Staffan Thorson & Christer Ekholm, ”Inledning”, Beata Agrell, ”Mellan rader- na? Till frågan om textens appellstruktur”, samt Staffan Thorson, ”Att följa den röda tråden...’ Om studenters interaktion med prosafiktion”.
- 2 Främlingskap, s. 53f., 170, 241f. Efter filosofen Mats Furberg, *Allting en trasa? En bok om livets mening*, Lund: Doxa, 1987.
- 3 Längre fram diskuterar boken Ahlins förbönses- tetik, Almqvists dialogpedagogik, katharsis och medkänslans och estetik, det sociala engage- manget, skuldproblematik och liknande prag- matiske litteraturuppfattningar med inriktning på ”angångsmening”.
- 4 David S. Miall, ”Beyond the Schema Given. Af- fective Comprehension of Literary Narratives”, *Cognition and Emotion*, Vol. 3 (1989:1), s. 55–78, samt dens. tills. med Don Kuiken, ”Foreground- ing, Defamiliarization, and Affect Response to Literary Stories”, *Poetics*, Vol. 22 (1994), 389– 407.
- 5 T.ex. ser studenterna inte nyckelfrasen *Aktas för stötar* i Margareta Ekströms novell ”Långt lidet”, som ger svaret på alla deras frågor.

Replik på repliken

Beata Agrell, Christer Ekholm och Staffan Thorson hävdar med rätta att de intresserar sig för bruksläsning och litteraturens etiska och existentiella potential. Det som förundrade mig var att den estetiska textanalysen betraktas som kungsvägen till vad de kallar ”angångsme-ning”. Det är tillåtet att reagera känslomässigt på en text, men bara om känslorna specifikt har att göra med textens estetiska utformning. När studentläsningarna kritiserats är det för att de ”inte uppmärksammar de existentiella betydelse som textens estetiska grepp tillför”, skriver de i sin replik. Frågan kvarstår – hur förhåller vi oss till läsningar av skönlitteratur som inte är inriktade på estetiska grepp, inte ens i syfte att tillgodogöra sig en ”angångsme-ning”? Att studenterna redan är så bra på att läsa associativt och brukslitterärt blir ett skäl att inte ägna dessa läsarter någon uppmärksamhet. Jag tycker tvärtom att det som akademisk lärare är intressant att skaffa sig medvetenhet om och vetenskapliga verktyg för att diskutera de läsarter som inte uppfyller kraven på en estetisk textanalys. Det är inte detsamma som ”att låta studenterna fortsätta med vad de redan kan så bra”.

Kanske Agrells, Ekholms och Thorsons avståndstagande till vardagsläsningen förklarar varför *Främlingskap och främmandegöring* är både titel och sammanhållande tema i deras

bok. Igenkänning är ett begrepp som nämns, men som enligt min mening främst får fungera som främmandegöringens förutsättning. Rita Felski menar att igenkänning eller ”recognition” har placerats i det litteraturteoretiska giftskåpet. Igenkänningen har blivit lika med trivialisering av texten och en dubiös tendens att reducera skillnader och kolonisera andra med sin egen jaguppfattning (jfr Rita Felski, *Uses of Literature*, s. 26–31). Som Felski skriver har begreppet, samtidigt som det misskrediterats inom litteraturteorin, blivit allt viktigare inom politisk teori. Där har det dock en delvis annan betydelse: igenkänning eller ”recognition” vid läsning brukar innebära självförståelse – att förstå sig själv igenom texten – medan det i politisk teori snarare betyder erkännande, d.v.s. ”acknowledgement”. Detta menar jag är en viktig dimension i litteraturundervisningen, och en estetisk textanalys är kanske inte alltid det bästa sättet att närma sig den. Visst är det ett viktigt uppdrag att få de blivande lärarna att lämna vaneläsandets och de egna erfarenheternas trygga marker. Men vi borde också bli bättre på att uppmärksamma hur litterära texter och de sätt vi talar om dem i akademiska sammanhang kan verka exkluderande och bidra till ett annat slags främlingskap, nämligen ett utanförskap.

Jenny Bergenmar

RECENSIONER

Anne-Marie Mai,
Hvor litteraturen finder sted
del 1: Fra Guds tid til menneskets tid 1000–1800; del 2: Længslens tidsaldre 1800–1900
København: Gyldendal 2010, 473 s., 294 s.

Vi fick en ny historielärare under en period i gymnasiet och han lyckades fånga mitt lite svala intresse för ämnet. Att lära årtal, namn och fältslag låg inte riktigt för mig, jag är inte tillräckligt receptiv. Men denne lärare passade mig. Han visade nämligen på samband, samtidigheter och mönster.

Jag kom att tänka på denne vikarie när jag läste de två första banden av den litteraturhistoria som Anne-Marie Mai nu skrivit, ett imponerande arbete, djärvt i anslag, spännande och idérikt. I kapitel efter kapitel, sida efter sida finner läsaren ständigt pusselbitar som bildar nya mönster.

Hur skriver man (litteratur)historia? Hur kan man tänka nytt för att komma utom patriotism och det romantiska litteraturbegreppet? I festskriften år 2004 till Pål Dahlerup, *Kampen om litteraturhistorien* (red. Marianne Alenius, Thomas Bredsdorff, Søren Peter Hansen) reflekterade Anne-Marie Mai spirituellt och tankeväckande över denna "litteraturhistorieskrivningens problematik". Ämnet var givet, eftersom festföremålet bidragit med ett möjligt svar genom att anlägga retoriken som grund och orienteringsprogram i sin litteraturhistoria, *Dansk litteratur* (Middelalder I og II, 1998).

Nu är det, betonar Anne-Marie Mai i denna artikel, i det närmaste omöjligt att finna begrepp som kan förbinda litteratur och historia i ett litteraturhistoriskt studium och som helt och hållet svarar mot materialets och den teoretiska utmaningens problematik. Samtidigt aviserar hon "plats" och "rum" som sökbegrepp och möjlig struktureringsprincip. Från Bachtin lånas således begreppet *kronotop* som ett av flera redskap för en litteraturhistorisk framställning. "I det hele taget lægger en brug af kronotopbegrebet i det litteraturhistoriske studium op til, at man kan inddrage forskellige teoribygninger og deres kritik af bidrag til og problematisering af litteraturhistorieskrivning." Inte minst i förhållande till den textskapande världen, det vill säga författarens, läsarnas och läsningens värld, är detta begrepp användbart, vilket också denna nya danska litteraturhistoria med den välfunna titeln *Hvor litteraturen finder sted* tydligt visar.

Her tager Anne-Marie Mai læseren med op i tårne, ned i kældre, rundt i bykvarterer og ind i biblioteker, slotte, kirker, skoler, museer, klostre og ruiner for at fortælle den danske litteraturs historie gennem de steder, hvor litteraturen er blevet skrevet, samlet, læst, brugt og kanoniseret.

Så kan en presentation formuleras. När denna historia är berättad, återkommer författaren till frågan om hur man kan skriva litteraturens historia. Kapitlet "Refleksioner over litteraturhistorisk teori og metode" finner vi inte i ver-

kets inledning utan klokt nog sist, i det andra bandet, som en lärorik översikt och inte minst som en reflektion över vad just dessa besök på litteraturens platser och rum i Danmark givit av ny kunskap. Bland annat har läsaren kunnat notera att litteraturens platser visserligen framträder som delar men också ständigt hänvisar till större helheter – och att genrer, som tidigare inte spelat någon större roll i litteraturhistorien, visar sig vara viktiga, när man ägnar uppmärksamhet åt litteraturens platser där texter fungerar nära varandra.

En kronologisk disposition kan avläsas i rubrikerna: i första delen för perioden 1000–1700 ”Fra Guds tid til Menneskets tid” och för 1700-talet ”Oplysningens århundrede” samt i andra delen som rubrik på 1800-talet ”Længslens tidsaldre”. Vart och ett av dessa tre större avsnitt introduceras i en brett upplagd framställning med utblickar i tid och rum. Det är lätt att översiktliga rubriker som dessa signalerar ett slags framstegstänkande – vi som arbetade med *Nordisk Kvinnolitteraturhistoria* funderade en hel del över detta och Anne-Marie Mai har här varit ytterst medveten om fallgroparna. Det är därför också slående att hon lyckas berika läsaren med förståelse för en gången tids villkor och tankevärld, inte endast tack vare gediget vetande utan även ett sällsynt respektfyllt förhållningssätt, befriat från den ofta reflexartade tanken på ett lineärt utvecklingsförlopp.

De platser och de rum framställningen gör nedslag i är till en del givna, Ribe med sin katedral och Sorø med sin akademi exempelvis. Men likaså visar sig herrgården och hovet liksom salongen och prästgården vara produktiva som textskapande världar. Ribe, Danmarks äldsta stad, var ett viktigt handelscentrum fram till 1500-talet och platsen även för en betydande lärdomskultur under flera hundra år. Här skrevs ”Ribes Oldemor”, biskopskrönikan som ger oss det maktpolitiska sammanhanget för tiden 948–1230, härifrån sändes under reformationstiden unga män till Wittenberg för

att studera, intressant nog framför allt hos Melanchton, och hit återvände dessa som präster och lärare och gav impulser till exempelvis teologi, psalmdiktning och skolkomedier. I domkyrkan kan gravstenen över Ribes siste katolske biskop Ivar Munk beskådas liksom 1600-talsporträttet av reformatorn Hans Tausen, biskop i Ribe 1541–1561. Den förre var en rik man med ringprydda fingrar, en representant för makt och väldighet, den senare med glasögon, böcker, skrivdon – en renässansman som brukar sitt förstånd och förverkligar sina idéer. Här i Ribe verkade Hans Thomissøn med att förse katedralskolans elever med goda och sångbara psalmer och med läroböcker i musik. År 1559 utgavs hans auktoriserade psalmbok med översättningar, parafrafer av psaltarpsalmer och egna nyskrivna psalmer med notskrift i stället för de mindre lyckade översättningarna eller de svårsjungna hastverken som åstadkommits under reformationstidens första år. Presentationen av Thomissøn växer ut till ett intressant och informativt avsnitt om reformationstidens psalm och en bakgrund till senare psalmförfattare som Thomas Kingo och H.A. Brorson, den senare biskop i Ribe 1740.

Reformationen och renässansen kom med ett nytt intresse för historiska studier, varmed framför allt menades nationens eller rättare sagt den konungliga maktens historia. I kungens synnerliga intresse låg att betona den egna makten i förhållande till den gamla adeln. Denna adel, i synnerhet kvinnorna, svarar med att skriva släktkrönikor och sammanställa visböcker. Om hovets konst var representativ och förnäm, ville hylla kungen och riket, så ville adelssläkterna däremot hylla sig själva! Så blir herrgården och hovet två av 1500- och 1600-talets litteraturplatser som visar hur makt och litteratur hör samman i renässansens Danmark. Och i denna spänning finner vi en Anne Krabbe som i arbetet med sina visböcker sökte familjens och släktens självförståelse, en Birgitte Thott som i studiet av – och översättning av – antikens vishetslärare förmådde

hantera maktstrukturer och politiskt envælde genom att finna en inre makt över sig själv, en Leonora Christina som i själva skrivandet av sina självbiografier sökte sig fram till en inre frigörelse. Kapitlet om herrgården och hovet ger oss således ett sammanhang för tidens kvinnoideal sådant det avtecknar sig i kvinnornas olika litterära genrer men här tecknas även den nya adelsmannen, lärd och belevad som en Holger Rosenkrantz.

Sjuttonhundratalets ”plats” blir Sorø med många litterära tidsepoker alltsedan 1100-talet men med upplysningens århundrade som en säreget dynamisk tid, då Sorø återupptod som en akademi 1747 tack vare Ludvig Holberg och nya pedagogiska idéer. Att Sorø Aakademi valts som platsen för den mångskiftande upplysningstidens historia hänger inte så mycket samman med att denna historia utgick från Sorø som att den på ett eller annat sätt passerade genom denna plats, betonar Anne-Marie Mai. Århundradets danska litteratur blir således ingående behandlad med dess historieskrivning, psalmdiktning och inte minst komedier, där Charlotta Dorothea Biehl ges en framträdande plats som Holbergs efterföljare. Samtidigt ges utblickar i tid och rum, i synnerhet genom platsens fyra bibliotek: klosterbiblioteket, renässansbiblioteket (med Birgitte Thotts Seneca-översättning), upplysningens bibliotek (med Holberg som boksamlade bibliofil) och romantikens, ett ”dannelsens bibliotek”. Denna presentation ger anledning till en intressant genomgång av skilda idéer om böckers värld och bibliotekens betydelse, liksom reflexioner kring författarrollens förändring och läsarens förändrade funktion. Med Sorø som exempel diskuterar Anne-Marie Mai även frågan om man skall se (litteratur)historien som en kontinuitet eller en serie brott.

Följande århundrade sammanfattas av Anne-Marie Mai som en längtans tidsålder, vilket inkluderar såväl romantiken – med nyckelord som oändlighet, frihet, evighet

– som det moderna genombrottet, där längtan blir av en annan art och ofta en besviknen längtan. Dess litterära rum blir framför allt salongen och prästgården, det sistnämnda en plats för insamling av den muntliga folksliga diktningen liksom för kultur, litterärt umgänge och högläsning. Prästgården var för psalmdiktaren Grudtvig ett ”digerisk livsrum”, en utgångspunkt som kunde förändras och utvecklas, medan den för Kierkegaard däremot, ”denne rotborste for sjælen” som Sara Lidman benämnde honom vid ett minnesvärt besök på Syddansk universitet i Odense i slutet av 1990-talet, utgjorde en ”kraftig anstødssten” som måste röjas ur vägen. Bägge blev dock var och en på sitt sätt förnyare av troslivet och representanter för en radikalitet i dikt och tänkande som står i skarp kontrast till bildningslitteratur och biedermeierdiktning.

Till sist måste det konstateras att det är stort omöjligt att på ett begränsat utrymme göra detta litteraturhistoriska arbete rättvisa. Mina exemplar har på var och varannan sida glada utropstecken, vilket vittnar om ständigt nya iakttagelser av tidigare inte anade samband. Läsningen har i sanning varit en god och stimulerande ”fornøjelse”. Kunskap i de nordiska grannländernas litteraturhistoria är naturligtvis ett villkor för varje litteraturhistoriker i Sverige. Detta verk är inte bara intressant i sig utan ger därtill en tydligare bild av de strukturer som bildar mönster i vår svenska litteraturs historia. Dessutom, och inte minst, får vi här åtskilliga impulser till fortsatt forskning, och det är något att tacksamt ta emot. *Hvor litteraturen finder sted* bör med andra ord finnas i varje bibliotek och på varje litteraturforskarens arbetsrum. Det måste också sägas att bilderna är alla noggsamt utvalda, alltifrån omslagsbilderna till de båda band som hittills utkommit till de illustrationer som följsamt ingår i texten. Det är bilder som berättar – om litteraturens ”platser” och ”rum”.

Valborg Lindgärde

Amelie Björck

*Höra Hemma: Familj och social förändring
i svensk radioserieteater från 1930-talet
till 1990-talet*

Göteborg: Makadam, 2010, 415 s. (diss. Lund 2010)

Amelie Björck har intresserat sig för radioproduktionen av familjeserieteater som en kulturell handling utsträckt i tiden. Björck har lyssnat sig genom radions serieteaterproduktion under hela sju decennier och presenterar några representativa nedslag per decennium, där *Ingenjör Björck med familj* från 1930-talet utgör ett tidigt exempel och *Hundsjövik* sänt på 1990-talet ligger närmast i tid. En dvd med utsnitt av delar av materialet följer med boken, en gest som bjuder in avhandlingsläsaren i radiolyssnarnas skara. Avhandlingen är välskrivet och grundligt i sin historiska teckning av familjeseriens framväxt och utveckling som genre samt i sin redogörelse för hur föreställningar om familjevardagen i moderniteten förmedlats.

Björck betraktar familjeserierna som ett slags fiktiv vardagshistoria, grundad i det kollektiva kunskapsförråd som människor använder för att leva sina liv och för att hitta hem i den egna känslan av hemmahörighet i en föränderlig samtid. Att höra hemma handlar alltså om både en individuell och en kollektiv identitetskapande process där fiktionen utgör ett reflexionsmaterial som i överförd mening handlar om att lära mer om det egna livet. Analyserna vilar i bland annat Ricœurs tankegång om berättandet som en nödvändig förutsättning för social förändring där det ger subjektet och verkligheten identitet och kontinuitet. Familjeserien som genre ingår därigenom också i en större moderniseringsprocess där ritualer och invanda föreställningar synlig- och medvetandegörs och blir möjliga att välja om eller bort. Vad säger då familjeserieteaterhistorien om hur man kan och bör leva tillsammans? Vad kan man förvänta sig av livet och hur förändras problem och glädjeämnen

över tiden och i takt med växlande krav på individen och samhället? Familjeserien rör sig i detta fält, och svarar rimligen på olika sätt i olika tider.

Urvalet av familjeserier bygger på att den fiktiva vardagshistorien skall vara gestaltad utifrån en gemensam idé presenterad i form av en originalskrivet seriedramatik, något som företrädesvis vuxna mottagare kan väntas känna igen som en samtida familjevardag. Bort faller bland annat familjeserier för barn och unga, dramatiserade följetonger byggda på bokoriginal och serier som utspelar sig i ett historiskt förgånget eller fjärran land med argumentet att de senare enbart indirekt kan sägas bidra till den svenska, samtida familjens självreflexion. Men vad säger att serier som exempelvis utspelar sig i fjärran land endast skulle bidra till familjens självreflexion mera indirekt än seriedramatik som utspelar sig i Sverige? Jämför man med TV, vilket Björck själv återkommande gör både i specifika exempel och på ett allmänt plan genom att se radions familjeserieproduktion som en föregångare till motsvarande populära TV-familjeserier, så har flertalet serier om familjer som utspelar sig i fjärran land (företrädesvis USA) på motsvarande sätt erbjudit publiken fästpunkter för både identifikation och distansering under den tidsperiod som avhandlingen omspannar. Björck utger sig visserligen inte för att ta in andra variabler än genus i sin undersökning när det gäller familjen som en del av den kulturella identitetsbildningen, och hon omnämner detta som ett rörligt spel där ålder, klass, bildning och etnicitet inverkar. Men allt eftersom migrationen till Sverige ökat under den tid som avhandlingen täcker och den vuxna publiken som målgrupp inte är etniskt homogen, om den nu någonsin varit det, är det inte helt orimligt att efterfråga en fördjupad problematisering av materialavgränsningen. Detsamma gäller kärnfamiljen som likt en neutral figur skuggar resonemanget om den svenska samtidsfamiljen. Den iaktas och formuleras som

kärnfamilj och Björck visar att familjemönstret omvandlas över tid, men också detta stannar vid beskrivningen av förloppet i redovisningen av de stora utvecklingslinjerna.

Analyserna förmedlar de långa linjerna gällande familjeseriens pådrivande alternativt konserverande funktioner i den moderna processen samt intimitetens roll och uttryck i seriefamiljen och hur den förmedlas estetiskt. Det är en motsägelsefull bild som framträder. Genusläsningen stödd av bland annat Rita Felskis forskning visar hur serierna bidrar till att göra hemmet och familjelivet till en alltmer erkänd angelägenhet för alla. Övergripande kvalar seriekvinnorna inte in i traditionella kvinnostereotyper utan är besläktade med komeditraditionens förslagna kvinnoroller som motpoler till sina män. Kvinnorna framställs därtill som mer förändringsvilliga än männen då de och den unga generationen oftare driver reformer i familjeserievardagen. Mansskildringen förskjuts under decennierna i riktning mot en höjd medvetenhet om den egna rollens begränsning hos seriemännen och mansmakten gestaltas som en konstruktion utan djupare logiska skäl redan på 1930-talet. Oavsett detta ligger alltså en dramaturgi där seriemännen bromsar förändringsimpulserna i familjelivet, medan seriekvinnorna visar vägen där moderniseringen och intimitetsstråvan går hand i hand. Seriernas höga värdering av kvinnlig handlingskraft och erfarenhet antas ha främjat familje- och privatlivets jämställdhet och en rörelse mot familjen som en angelägenhet för alla. Detta läser Björck som en förändring i feministisk riktning samtidigt som hon menar att familjesfären som angelägen för alla också kan vara negativt normkonserverande, exempelvis genom att stödja föreställningen om livslånga, etniskt homogena mamma-pappa-barn-konstellationer som dominerande och åtråvärda.

Från 1980-talet gestaltas en långsam förändring av föreställningen om familjen med uppluckrade familjekonventioner där familje-

serien som format får utgöra en ram för ett rörligt innehåll. Familjen som en bestämd konstellation av människor, förbundna genom ätenskapsliga band och blodsband, är nu inte längre en given realitet. Denna förändring kopplar Björck till förhållandet mellan familj och intimitet. Utvecklingen går mot att intimiteten skapar familjen till skillnad från de tidiga serierna där familjerna skapade intimitet. Intimiteten förknippas med en identitetsskapande bekännelseprocess som i samklang med en intensifierad intimisering av offentligheten bidrar till att den emotionella självberättelsen med åren får ett större medieutrymme. Undantaget perioden 1960–1980 då den samhällskritiska familjeserietypen med intresse för urbaniseringsfrågor och arbetslöshet kräver medieutrymme.

En övergripande iakttagelse som Björck gör är att välbekanta teman för dagens radiolyssnare – kärlek, kroppslig intimitet, svartsjuka, otillfredsställelse med tvåsamheten – spelat en marginell roll i framställningen av familjeliv fram till 1980-talet. Dagens koncentration på relationer snarare än situationer och aktualiteter gör serierna lämpade för en framtidsorienterad dramaturgi gestaltad i en relationsprövande serietyp som dominerar TV:s familjeserier. Trots att seriefamiljerna kan verka slutna är de transparenta, eftersom de idéer om hem och familj som serierna förmedlar förändras i takt med den omgivande historiska situationen och de estetiska trenderna. Hemmet gestaltas som en plats för både strukturella och moraliska förhandlingar då det pågår en ständig överföring mellan samhällsproblem och privata dito i seriefamiljerna. Behovet av föreställningar om familjen avtar inte och kärnfamiljens status som referensram behåller sin betydelse trots det sociala samlivets diversifiering under den tidsperiod som studeras. Generellt sett ger serierna sitt stöd till familjen som ett ideal värt att bevara, medan avtraditionaliseringen medför mer flexibla familjekonstellationer. Allteftersom familjelivet förändras i verkligheten så sker motsvarande i seriefamiljerna.

Efterlysningen av en mera teoretisk problematisering av innehållet och utgångspunkterna hänger även samman med svårigheter att begripa Björcks egen position i relation till materialet. Hur ser hon på radioserieteaterns funktion i samhällsutvecklingen? En jämförelse med amerikansk sitcom som fastnat i nostalgiska familjemallar antyder att motsvarande inkräkthet saknas i svenska radioserier. Av detta drar Björck en något förvånande slutsats om att svensk familjeserie i radio därmed inte riskerar att förhindra viktiga sociala reformer. Men varför skulle den överhuvudtaget göra det? Att familjeserier i radion spelar en roll som ett incitament till social förändring bland många andra är väl givet i sammanhanget. Ett tydliggörande av sin egen position i kombination med en genusteoretisk förankring hade gett en önskvärd djuplodning istället för en beskrivning av en utveckling som man bitvis kan räkna ut på förhand. Avhandlingen bär inte fram resonemangen om det rörliga spelet, vilket är synd eftersom det omfattande materialet är högtintressant.

Christina Svens

Claes Ahlund,

Underhållning och propaganda:

Radschas (Iwan Aminoffs) romaner om första världskriget 1914–1915

Avdelningen för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala, 2010, 207 s.

Krigsivrarna tystnar i regel då ord och verklighet kommer för nära varandra. Abu Ghraib. Namnet på en plats som befriades från Saddam Husseins ondska. Ett ställe där murarna höll tillbaka de hot mot mänskliga fri- och rättigheter som den amerikanska invasionen garanterade. Rättvisa. Världighet. Civilisation. Verkligheten gjorde sig sedan påmind. En bildserie från en digitalkamera kom på villovägar. Rättfärdigande ord blev svåra att uttala. Kraften gick ur dem. Propagandans historia är full av liknande exempel där ord och verklighet till slut kommer så nära varandra att oförenligheterna syns. Claes Ahlund visar i *Underhållning och propaganda* hur Iwan Aminoffs romaner om första världskriget, författade under pseudonymen Radscha, gick ett liknande öde till mötes.

När den första av Radschas krigsromaner, *Ryttarbragden vid Liège*, utkom någon månad efter krigsutbrottet 1914 var viljan att slå mynt av kriget påtaglig. Totalt kom serien att omfatta 15 romaner utgivna i mycket snabb takt under världskrigets första år. Då romanserien i en annonskampanj introducerades var man noga med att betona den saklighet och korrekthet som sades präglade skildringarna. Krigsberättelserna framhövs som information om kriget om än förpackad i romantiserad form. Författarens militära bakgrund gjorde naturligtvis sitt till för trovärdighetsargumentet. Att man så starkt framhävde det genom erfarenhet upplevda och med saklighet berättade för tankarna till journalistikens domäner. Anledningen till denna betoning var att, får man förmoda, påstådd verklighet säljer bra. Då som nu. Det är väl en av de främsta anledningarna till att vi har fått lära känna personer som bokhandlare Kahn i Kabul.

Claes Ahlund tecknar en tydlig bild av dåtidens bokmarknad, för vilken kriget snabbt kom att spela en betydande roll. Han skärskådar med stöd av Johan Svedjedal marknaden för billigböcker, där förlaget Åhlén & Åkerlund verkade genom bland annat utgivningen av Radschas krigsromaner. Kriget var under inledningsskedet kommersiellt gångbart. Det var ännu ärbart och det är uppenbart att det därigenom genererade möjligheter till vinst. Men Claes Ahlunds syfte är inte att belysa det uppenbara. Han tar det hela ett steg längre genom att på ett övertygande sätt analysera romanernas innehåll, propagandistiskt till sin natur, i relation till den av kriget präglade bokmarknaden. Till sin hjälp tar han ett antal narratologiska redskap. Ett sådant är karaktäristiken.

Det råder ingen tvekan om var romanernas berättare har sina sympatier. Tyskland och dess män står för rättvisa, värdighet och civilisation, medan männen i länder som var en del av Ententen präglas av motsatsen. De tyska soldaterna är ädla och rättrådiga. Deras fiender är fega och bryter påfallande ofta mot krigets lagar. Det är en enkel logik som bygger på att propagera genom negativa *countertypes*, vilket är ett begrepp som Claes Ahlund på ett fruktbart sätt lånar från historikern George L. Mosse. Genom att läsa berättelserna genom detta begrepp synliggörs hur även undantag från huvudregeln om tyskarnas godhet och de övrigas ondska faller ut till Tysklands fördel. I de enstaka fall då engelsmän och fransmän skildras såsom rättvisa och hederliga individer, handlar det alltid om män som på ett eller annat vis sett igenom det egna landets propaganda. Dessa män må vara fransmän eller engelsmän i sina pass, men de förstår krigets orsaker och konfliktlinjer som sanna tyskar.

Ett annat analysredskap som kommer väl till pass är berättarperspektiv. Trots att den övervägande delen av romanseriens innehåll förmedlar en positiv bild av kriget, såsom något nödvändigt för att ett rättfärdigt Tyskland

ska värja sig mot de konspirerande nationerna i Ententen, så framkommer det i romanerna stundtals en bild av kriget som inte är lika förenklad, romantiserad och idealiserad. Bilden av kriget kompliceras exempelvis genom att berättarrösten utifrån sin militärprofessionella observatörsposition ibland kan ta avstånd från den krigsromantik som formuleras på berättelsenivån. Den berättande rösten kan på basis av erfarenheter ge uttryck för kommentarer som "[s]ådant kan kriget vara, ej det vackra, riderliga krig drömmare tänka sig utan verklighetens krig med våldsdåd och därmed följande repressalier" (s. 97). Just den kommentaren fälls i *Ryttarbragden vid Liège* i samband med att en arkebusering av belgiska bybor skildras. Avrättningarna var ett straff för att byborna hade torterat en sårad tysk soldat.

Claes Ahlund borde ha ägnat mer tid åt att förklara liknande avvikelser från entydighet i de propagandistiska romanerna. De observerade avvikelserna gör nämligen analyserna högst intressanta på ett principiellt plan i frågor som rör underhållning och propaganda. Det mest intressanta i det avseendet är den förändring av attityden till kriget som sker under romanseriens gång. Seriens sista roman, *Condottieri* (1915), avslutas med vad som kan liknas vid en antimilitaristisk förbannelse över kriget. Den tydliga förändringen från krigsoptimism till pacifism förklarar Claes Ahlund med en ökande desillusion över kriget hos gemene man. Entusiasmen minskade helt enkelt i takt med att krigets verklighet hann ikapp. Därmed får man anta att kriget inte var lika lönsamt längre. Marknadsanpassning är väl det ord som ligger närmast till hands.

Romanseriens utveckling från krigsoptimism till pacifism är ett konkret uttryck för den kraftmätning som ständigt är aktuell i och omkring sådana texter som vill vara både underhållning och propaganda, både marknadsprodukter och tydliga ideologiska ställningstaganden. I Radschas krigsromaner tycks propagandan ha tvingats ner på knä. Det re-

sulterade i sin tur i en abrupt tystnad. Serien upphörde under hösten 1915 lika plötsligt som den hade börjat, trots att fler romaner var planerade och (förmodligen) redan författade. Jag önskar att Claes Ahlund utvecklat resonemangen om denna plötsliga tystnad ytterligare. Exempelvis genom att på ett mer specifikt sätt tala om romanerna utifrån ett marknadsperspektiv. Hur och av vem lästes de? Hur mottogs de? En sådan analys vore relevant och intressant inte minst för att utifrån ett historiskt perspektiv belysa vår tids krigs- och konfliktjournalistik på massmediemarknaden.

Jimmy Vulovic

Kerstin Bergman & Sara Kärrholm
Kriminallitteratur. Utveckling, genre, perspektiv.
Lund: Studentlitteratur, 2011, 294 s.

Sedan några år tillbaka erbjuder sajten middagsmord.se en rad rollspel för hemmabruk. Idén som naturligtvis importerats från USA går ut på att man under en middag i trevligt sällskap ställs inför uppgiften att lösa ett mysterium. Lite som det klassiska brädspelet Cluedo i interaktiv form men med ett moment av matlagning. Exempelvis kan man välja ladda hem "Mordet på Jed Manhattan", ett "lönmord i Hollywoodmiljö" för elva personer. Spelen kostar runt femhundraappen. Producenterna utlovar en middagsupplevelse gästerna sent kommer att glömma.

*Murderdinner*s är bara ett fenomen bland andra som uppkommit efter den deckarvåg som sköljt över oss de senaste decennierna. Ett annat exempel är deckarturismen. Resenärer har länge vallfärdat till Wallanders Ystad. I Stockholm kan man sedan ett par år tillbaka gå i Mikael Blomkvists fotsår. En nyligen publicerad rapport fastslår att den så kallade Stieg Larsson-effekten medfört en ökning av turismen i Mälardalen med tre procent. Och detta är bara början. Millenniumturisterna förväntas konsumera för 430 miljoner kronor under 2012. Vidare beräknas enbart marknadsvärdet av regionens exponering i Millenniumfilmerna uppgå till närmare en miljard kronor.

Sedan sensationsromanerna för första gången såg dagens ljus i början av 1840-talet har de lockat till sig läsare. Ty spänning är ett briljant affärsknep. Peter Brooks kallar deckaren för berättelsernas berättelse – *the narrative of narratives*. Med åren har genren letat sig ut från obskyra häften och in till stormarknadernas hyllor. Upplösning av gränsen mellan hög- och lågkultur har därtill medfört att de blivit intellektuellt rumsrena. Diskussioner om och recensioner av kriminallitteratur förs på de respekterade tidningarnas kultursidor. Så har det förstås inte alltid varit. Vägen dit har

visserligen varit spikrak men lång. När Nick Carter-böckerna, som spänningslitteraturen kallades i folkmun, introducerades i Sverige vid förra sekelskiftet väckte de irritation. Flera kampanjer inleddes för att förbjuda verken. Populärlitteraturen förledde ungdomen hette det (se U. Boëthius klassiker *När Nick Carter drevs på flykten*, 1989).

Om detta och mycket, mycket annat berättar litteraturvetarna Kerstin Bergman och Sara Kärrholm i *Kriminallitteratur* (Studentlitteratur, 2011). Boken, som är den första introduktionen till ämnet på svenska, tar ett brett tag om deckargenren, undersöker och analyserar dess uppkomst, utbredning och olika avarter. Perspektivet är i första hand internationellt, men den svenska deckarproduktionen tas upp i olika avsnitt och kapitel.

Studien är utgiven av Studentlitteratur och det är framför allt studenter som är den tänkta målgruppen. Detta märks inte minst i den lättillgängliga, något överdrivna pedagogiska stilen (många förklarande utvikningar), den enkla, tematiska dispositionen utan också i de många litteraturlistorna. Varje kapitel avslutas med en "Top tio-lista", "Tio deckare med intressanta detektiver", "Tio deckare intressanta ur ett genusperspektiv", "Tio hårdkokta deckare" etcetera. En annan sak som studentperspektivet kan tänkas ha bidragit med är de många generaliseringarna. Vissa av resonemangen skulle tjäna på att nyanseras och utvecklas samt inte minst underbyggas vetenskapligt. Å andra sidan skall *Kriminallitteratur* bedömas för vad den är, nämligen en introduktion. Och som sådan ger den mersmak.

Författarna som visserligen är generösa med referenser har valt att skriva utan en tyngande notapparat. Det finns säkert fog för detta, men som fackman saknar jag utförligare källhänvisningar liksom mer djuplodande resonemang och dialog i stället för referat. Författarna har också valt att skriva kapitlen var för sig, vilket understundom medför korsreferenser som kan

upplevas som röriga. Å andra sidan är Bergman och Kärrholm mycket synkroniserade. Inget känns överflödigt eller onödigt. Den smidiga fackprosan gör därtill boken lättläst.

Boken är faktaspäckad och omfattar hela elva kapitel. Inledningsvis presenteras deckarlitteraturens historia, från Edgar Allan Poe och mellankrigstidens pusseldeckare till dagens hårdkokta och av rättsmedicinen influerade deckare med kvinnliga huvudpersoner. Här får jag veta att uttrycket "dick" (som i *the private dick*, ungefär hårdkokt privatdeckare) ursprungligen var slang för både detektiv och "snubbe" samt verbet att titta.

Den svenska deckarhistorien behandlas utförligt i kapitel 2. Detektivgestalten, denna märkliga figur vars skepnader undergått många transformationer sedan Poes flanörgestalt Auguste Dupin, undersöks i påföljande kapitel. Mot denna bakgrund redogörs sedan i tur och ordning för fyra varianter eller snarare undergenerer inom kriminallitteraturen: pusseldeckaren, den hårdkokta deckaren, polisromanen och thrillern. Även deckarlitteratur för barn och ungdomar får ett eget kapitel, ett ämne som tidigare tagits upp av Lilian och Karl G. Fredriksson *Från Kalle Blomkvist till Internetdeckare* (2004).

Till studiens mest intressanta delar hör de resterande fyra kapitlen. Här diskuteras deckarlitteraturens förhållande till genus, samhällskritik, vetenskap samt andra medier, så som serier, film och radio. Till skillnad från de övriga kapitlen är denna del av boken befriande självständig, fri från faktaredovisning och i stället fylld av analys och intressanta resonemang.

Kriminallitteratur är en imponerande och angelägen studie. Författarnas entusiasm och passion inför ämnet har smittat av sig på texten. Det skulle förvåna mig mycket om boken inte blev ett referensverk.

Alexandra Borg

Valborg Lindgärde, Arne Jönsson & Elisabet Göransson (red.)
Vår lärda skalde-fru: Sophia Elisabet Brenner och hennes tid
Ångelholm: Skåneförlaget, 2011, 536 s.

Många månars tid gå bort, för än en timma
kan fås, i vilken jag mig roa får och rimma

Så skaldade Sophia Elisabet Brenner (1659–1730), mor till 12 barn och Sveriges första kvinnliga yrkesförfattare och feminist. Hon levde under svensk stormaktstid och begynnande frihetstid och tillhörde en liten exklusiv skara lärda kvinnor i Europa och Nya världen.

I samband med 350-årsjubileet av hennes födelse uppmärksammades hon i augusti 2009 på ett symposium i Lund. Flertalet föreläsningar är nu tryckta tillsammans med några nya uppsatser i *Vår lärda skalde-fru. Sophia Elisabet Brenner och hennes tid*, en tungt vägande bok som på mer än 500 sidor belyser Sophia Elisabet Brenners diktning samt olika sidor av hennes liv och samtid. En imponerande samling specialister inom flera områden, som litteratur-, konst-, musik- och språkvetenskap, numismatik, bok- och idéhistoria, har tillsammans gjort detta till ett mångfacetterat och spännande verk. Boken är ett stycke kulturhistoria, där författarskapet och de enskilda dikterna sätts in i sina sociala och kulturella sammanhang. Det är ett ambitiöst arbete som karakteriseras av vetenskaplig noggrannhet och uppslagsrikedom. Redaktörerna Valborg Lindgärde, Arne Jönsson och Elisabet Göransson är väl insatta i Brenners författarskap genom ett omfattande utgivningsarbete av hennes skrifter. Lindgärde arbetar med att ge ut en textkritisk utgåva av skaldens diktning på uppdrag av Svenska Vitterhetssamfundet. En första del är redan tryckt. Arne Jönsson har koncentrerat sig på Brenners latinska diktning och Elisabet Göransson har i sin avhandling behandlat skaldens latinska brevväxling med

dansken Otto Sperling den yngre, numismatiker och historiker. Bildmaterialet, som projektets eldsjäl Valborg Lindgärde ansvarar för, är enastående och gör boken lättillgänglig och konkret, samtidigt som det fördjupar den kunskap som redan finns i artiklarna. Lindgärde har dessutom bidragit med tre omfattande uppsatser och ett intressant efterord.

Hur kunde då en kvinna som föddes för 350 år sedan etablera sig som författare och även slå vakt om kvinnans rättigheter, samtidigt som hon skötte ett stort hushåll, så som det förväntades av den tidens kvinnor? Valborg Lindgärde ger några svar i en detaljrik och omfattande biografisk uppsats. Fru Brenner var naturligtvis utomordentligt begåvad, men hon hade också turen att födas i rätt tid och i rätt samhällsklass, menar Lindgärde. De få kvinnor som fick möjlighet till undervisning tillhörde samhällets övre skikt eller det högre borgerskapet. Fru Brenner föddes i en köpmannafamilj där fadern, Niclas Weber, hade invandrat från Tyskland på 1630-talet. Hon hade lyckan att ha en omgivning som uppmuntrade hennes intellektuella intressen och undervisades först i Tyska skolan och sedan tillsammans med andra barn av en informator i hemmet. Av en slump lärde sig Brenner latin; en av pojarna i skolan hade stora svårigheter med språket och Sophia Elisabet beslöt att hjälpa honom. År 1680 gifte hon sig med Elias Brenner (död 1717), känd numismatiker och miniatyrmålare. Även som gift kvinna med många barn fick hon – om än förmodligen begränsade – möjligheter att dikta. I en självbiografisk text betonas makens betydelse för hennes författarskap. "[S]äkerligen med rätta", skriver Lindgärde. I hemmet hölls en konstnärlig och litterär salong. Tillsammans tycks makarna ha bildat det perfekta konstnärsparet. Elias Brenner kunde bidra med ett stort kontaktnät, menar artikelförfattaren. Numismatiken var på den tiden en mycket ansedd vetenskap och han hade flera internationella kontakter. Sophia Elisabet skänkte glans åt hans verksamhet

och skrev dikter som han vidarebefordrade till sina lärda vänner. Maken uppmuntrade henne också att ge ut diktsamlingar. På den tiden var det vanligt att kvinnan behöll sitt flicknamn även som gift och Sophia Elisabet kallade sig Weber i början av äktenskapet. Valet att ändra efternamn skulle, enligt Valborg Lindgärde, kunna tolkas som en markering av att de båda makarna ville lansera sig gemensamt. Maken och deras gemensamma vänkrets, till vilken kända namn som Anna Maria Ehrenstrahl, Johan Runius och Urban Hiärne hörde, imponerades av Sophia Elisabets diktning och detta ledde till att en första diktsamling *Poetiske Dikter* trycktes 1713.

Sophia Elisabet Brenner var inte bara den första kvinnliga diktaren av betydelse, utan hon har också kallats den första svenska feministen. Även tidigare forskning har betonat hennes starka engagemang för kvinnans rättigheter. Valborg Lindgärde kan med stöd i denna visa att Brenner kom att stå nära kretsen kring Aurora Königsmarck och dela dennas kvinno-syn. I både tidiga och sena dikter pläderade Brenner för kvinnans rätt till studier. Själv hade hon ju skaffat sig en betydande lärdom. 1693 utgav hon *Det Quinliga Könetz rättmätiga Förswar*, som inspirerades av vänskapen med Aurora Königsmarck. Den feministiska tradition som Brenner skapade fördes senare vidare av Hedvig Charlotta Nordenflycht.

Valborg Lindgärde har också ett sociologiskt perspektiv i uppsatsen och utreder såväl Brenners sociala sammanhang som hur hennes rykte kunde spridas med hjälp av stamböcker som lärda resenärer förde med sig på sina bildningsresor. På detta sätt blev Brenner känd av bland andra Leibniz. Lindgärde framhäver att såväl studenter på bildningsresa som andra resenärer var en viktig del i informationsförmedlingen i Europa. Hon nämner parentetiskt Pierre Bourdieu och hans teoretiska utgångspunkter. Det här är ett intressant uppslag som i ett större sammanhang skulle kunna fördjupas.

Lindgärde visar också på den uppskattning Sophia Elisabet Brenner fick under sin livstid. Samtiden kallade henne ”den tionde sånggudinnan” och ”den andra Sappho”. Den lärda kvinnan värderades högt i samtiden och Fru Brenners dikter beundrades i Sverige och Europa. Hennes rykte växte snabbt och hon var, som Valborg Lindgärde har slagit fast i en annan uppsats, resultatet av en mycket medveten marknadsföring. I denna artikel byggs vidare på forskning som inleddes av Magnus von Platen och sedan fortsattes av Elisabet Göransson. Brenner respekterades så högt som diktare att tio år efter att *Poetiske Dikter* gavs ut, erhöll hon statspension 1723.

Samtidens höga uppskattning av Brenner har inte alltid delats av eftervärlden. Brennerreceptionen beskrivs i en avslutande uppsats av Valborg Lindgärde och i ett inledande avsnitt av Carina Burman, som genom sin roman *Den tionde sånggudinnan* har lyckats sprida intresset för Sophia Elisabet Brenner utanför universitetens murar. Brennerreceptionen är tankeväckande att läsa om, därför att den inte bara visar hur olika estetiska ideal förändrar bedömningen av ett författarskap utan också avslöjar hur besvärligt det har varit för en kvinnlig författare att göra sig förstådd av en manligt dominerad litterär institution. Under romantiken, då andra estetiska ideal härskade, menade författaren och kritikern Lorenzo Hammarsköld att hennes poesi hade ”en afgjord käringkaraktär” och det var svårt för de män som dominerade den litterära institutionen för lång tid framöver att ta till sig Brenners goda råd till sina medsystrar som god poesi. Även om hon skrev en poesi som formellt värderades högt, ansågs hon tråkig och snusföruftig; hennes värld uppfattades som trång. *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*, som båda artikelförfattarna nämner, blev av omvälvande betydelse för att förändra och nyansera bilden av Brenner. Nu sattes skalden in i sin tids sammanhang och hennes poesi blev bedömd som intressant och viktig.

I ett samlingsverk av det här slaget är det oundvikligt att de många infallsvinklarna någon gång kan ge ett splittrat intryck och att uppsatserna ibland överlappar varandra, men som en röd tråd löper en diskussion om fru Brenners inplacering i tiden: Pekar hennes diktning framåt eller sammanfattar hennes diktning tendenser i en äldre tid? Uppsatserna är genomgående av hög vetenskaplig kvalitet och förtjänar alla att nämnas, vilket tyvärr är omöjligt på ett så här begränsat utrymme. Jag kommer i det följande att begränsa mig till några teman eller ämnen, den lärda kvinnan, tillfällesdiktning, och språket, som återkommer i flera uppsatser och binder samman och skapar enhet i verket. En diskussion av den lärda kvinnan och hennes miljö återkommer i flera artiklar. Under renässansen påbörjades i Italien en diskussion om kvinnan som pågick i flera hundra år. Den fick namnet *La Querelle des Femmes* och handlade om vad kvinnans uppgift i samhället var och om hon under uppväxten skulle få samma undervisning som pojkar. De flesta som yttrade sig var konservativa män men även röster för kvinnans rätt till utbildning hördes. "Själén har inget kön" blev ett bevingat uttryck i det radikala lägret. Det citeras också i många av uppsatserna. På 1600-talet fanns några kända män som uppmuntrade och beundrade de lärda kvinnorna. Det fanns visserligen endast några få av dem i de stora kulturländerna men de som fanns hade hög status. Den lärda kvinnan fanns i ett internationellt sammanhang och Brenners kontakter med Tyskland dokumenteras i många artiklar. Hur man såg på Fru Brenner i Danmark är ämnet för en intressant uppsats av Marianne Alenius. Här behandlas också hennes latinska brevväxling med den lärde dansken Otto Sperling.

Jon Helgason definierar och undersöker den lärda kvinnan som kulturtyp i "Sophia Elisabet Brenner som Sappho". Det viktigaste kriteriet på en lärd kvinna, skriver han, var att hon kunde latin. Till Brenners europeiska fö-

rebilder hör de franska preciöserna och Anna Maria van Schurman (1607–1678). Artikelförfattaren betonar att det kvinnoideal som Brenner och de andra lärda kvinnorna representerar endast fanns under en kort tid. Helgason kan dra nytta av den tyska litteraturhistorikern Silvia Bovenschen *Die imaginierte Weiblichkeit*. Hon kallar denna tid en "bildningshistorisk interimstid". Det är också en motsägelsefull tid. Den lärda kvinnan beundras, samtidigt som andra kvinnor bränns på bål som häxor. Helgason ser den lärda kvinnan som en rationell motkonstruktion till kvinnan som häxa. Han pekar också fram mot tendenser på 1700-talets mitt då ett nytt kvinnoideal uppkommer, nämligen den sensibla kvinnan, som har sina förebilder i Richardsons och Rousseaus romaner.

Erland Sellberg fördjupar diskussionen om den lärda kvinnan genom talande etymologiska härledningar och genom en både spännande och ur dagens perspektiv komisk redogörelse för tidens lärda avhandlingar om kvinnan i Uppsala och Lund. Han utreder också de idéhistoriska traditioner som har påverkat debatten om kvinnan. Sellbergs sammanfattar med att betona betydelsen av Fru Brenners närmaste omgivning och dess stöd. Samtidigt framhäver Sellberg att det egentligen inte var kontroversiellt att vara lärdd och ägna sig åt att skriva dikter så länge detta kunde förenas med kvinnans uppgifter som maka och mor, vilket trots allt inte kunde vara helt lätt.

Sophia Elisabet Brenner tycks således ha lyckats väl med att utöva sitt författarskap inom det tidiga moderna samhällets trånga ramar för kvinnan. En kvinna på den tiden behövde också en stor portion tur för att lyckas med något annat än giftermål och hushållsarbete. Anders Cullhed har diskuterat Brenner i relation till den mexikanska skalden Sor Juana i "Barock feminism. Fru Brenner och Sor Juana". Ibland har det spekulerats i om de båda skalderna kände till varandra, men det har inte gått att belägga. Hur detta nu än förhåller sig

är det fruktbart att, som Cullhed gör, jämföra de två författarna. Båda, menar han, hämtade kraft ur tidens aristokratiska och internationella lärda miljöer, men för övrigt är olikheterna stora. Juana, som var en firad skönhets vid hovet i Mexiko, beslutade sig vid 21-års ålder för att bli nunna och på detta sätt fick hon möjlighet att skriva och studera. Klostercellen blev "hennes intellektuella plattform", skriver Cullhed. Till att börja med fungerade det bra och Juana blev berömd både som lärd och skald men slutet blev inte gott. Den katolska kyrkans tidigare välvilja förbyttes i förföljelse. En gynofobisk ärkebiskop drog in hennes möjligheter till bildning och hon tvingades till underkastelse. Hon fick order om att enbart studera bibeln och tvingades att göra avbön för sitt författarskap. Våren 1695 dog hon i en epidemi. Hennes öde visar hur sköra en kvinnas berömmelse och yrkesengagemang var. Ofta fick det vara en balansgång där det inte gick att stöta sig med tongivande konventioner i ett patriarkaliskt samhällssystem. Cullhed menar också att båda författarna kan sägas representera en barock feminism, som emellertid tar sig olika uttryck. Don Juana ställer sig utanför könsuppdelning och vill nå bortom tidens heteronormativitet. Brenners feminism kan däremot, menar artikelförfattaren, snarast liknas vid en särartsfeminism.

De flesta dikter som Brenner skrev var tillfällesdikter, vilket helt enkelt innebär en dikt skriven för ett speciellt tillfälle som en namnsdag, ett bröllop eller en begravning. Händelsen som besjöngs kunde vara stor, en kungs kröning, eller liten, en fågels död eller en aloe som blommade. Fru Brenner skrev ofta hyllningar till vänner och bekanta, men även till adeln och kungahuset. I denna genre låg hennes möjlighet att göra sig känd som författare.

Som medlem av det högre borgerskapet hade Brenner större frihet än de skrivande adliga kvinnorna, eftersom en tillfällesdikt ofta skrevs till någon av högre börd. Det var inte brukligt att hylla någon som hade en lägre

rang. Detta visar Valborg Lindgårde i sin introduktion av skalden, samtidigt som hon påpekar att grevinnan Maria Gustava Gyllenstierna bryter dessa konventioner för att hylla sin lärda författarkollega vid hennes död. Detta understryker Fru Brenners höga status som diktare och lärd. Kanske antyder det också att det fanns en solidaritet mellan skrivande kvinnor. Karin Sidén använder uttrycket "kollegial yrkesmedvetenhet" i en artikel om paret Brenner och salongskulturen. Hon syftar här på en annan hyllning skriven av Brenner till konstnären Anna Maria Ehrenstrahl.

De utländska undersökningarna av 1600- och 1700-talens tillfällespoesi är i dag omfattande. I Tyskland finns en intressant forskning i ämnet inspirerad av Wulf Segebrechts bannbrytande verk *Das Gelegenheitsgedicht* (1977). Även i Sverige finns numera ett ökande intresse för tillfällesdiktning, som länge betraktades med romantikens negativa blick. I *Wår lärda skalde-fru* behandlas Brenners tillfällesdikter ur många olika perspektiv och här finns också nya intressanta forskningsresultat.

Stina Hansson visar i "Bröllopsdiktaren Brenner. Genreförnyare och gravgrävare" att Brenner både förnyar genren och medverkar till dess minskande popularitet. Uppsatsen är ett delresultat av en större kartläggning av bröllopsdikter från 1500-tal till 1800-tal som Stina Hansson har gjort. Hon sätter in bröllopsdikterna i sina sociala och kulturella sammanhang och analyserar förändringar i dikten utifrån sociala och estetiska faktorer. I artikeln jämförs en bröllopsdikt av Brenner, skriven till brudparet Lillie-Wrede 1693 med två dikter skrivna av den uppburne bröllopspoeten Nils Keder på 1690-talet. Resultatet är intressant. Brenner, menar Stina Hansson, lägger redan nu grunden till ett nytt sätt att skriva bröllopsdikter, som egentligen hör 1700-talet till. Hon visar på flera skillnader. Brenners text är mer skriftlig än Keders, genom att hennes alexandriner är strofiska och rimmet har anpassats till detta. I de första sex stroferna etablerar för-

fattaren kontakt med skriftens ”jag”. I Keders dikter finns ingenting som kan leda tankarna till författaren som person. Det finns också en medvetenhet om den egna diktarförmågan som kontrasteras mot Keders blygsamhet. Dispositionen är emellertid den avgörande skillnaden. Stina Hansson slår fast att Brenners text inte är berättande utan argumenterande och den faller tillbaka på en modell ur den elementära retoriken, progymnasmat, som kallades *pro & contra*. Repertoardiktningens gamla modell har kasserats för något helt nytt genom att framställningen argumenterar för ett för författaren viktigt ämne, nämligen den jämlikhet som bör råda mellan brud och brudgum. Artikelförfattarens slutsats blir att Brenner inte bara blev förnyare av genren utan hon bidrog också till genrens undergång genom att argumentationen kom att ersätta det roande berättandet och lättviktiga repertoarämnena som ”Astrilds pussar”. I bröllopsmanhang blev därför de senare bröllopsdikterna tråkigare och kanske inte alltid förhöjde feststämningen. Argumentationen kom dessutom sällan att gälla så angelägna och samtidigt provocerande ämnen som hos Brenner, skriver Stina Hansson.

Daniel Möller beskriver en tidigare försummad genre inom den svenska forskningen, nämligen djurgravdiktningen. Den är också ämnet för hans avhandling. I denna genre har Brenner skrivit en dikt, ”Den olyckeligen ihieltrampade Lilla Fogeln *PIERROS* Afskeds Wisa”. Daniel Möller redogör kunnigt och beläst för genrens bakgrund i antiken och *Anthologia Graeca*, som innehåller tjugo gravepigram över mycket olika djurarter som fåglar, hundar, delfiner, cikador och gräshoppor. Artikelförfattaren refererar också till tysk och engelsk djurgravpoesi från Brenners samtid och den lilla dikten sätts slutligen in i ett svenskt karolinskt sammanhang, där Israel Holmströms Pompedikt i dag är mest känd och medtagen i de flesta svenska lyrikantologier. Djurgravdikter av Frese och Runius lästes

också förmodligen upp i den Brennerska salongen under 1710-talet, menar artikelförfattaren. Det avslutande resonemanget om varför den lilla dikten skrevs är också intressant. Ofta författades den här typen av dikter av någon som ville utnyttja sin litterära förmåga för att vinna befordran. Detta kunde inte gälla Fru Brenner, eftersom kvinnor var utestängda från offentliga ämbeten, påpekar Möller. Däremot kunde Brenner vinna beskyddare och mecenater. Hon kunde få honorar och få trycket bekostat. Brenners tillfällesdikter skrevs oftast till någon i bekantskapskretsen, menar Möller, och Pierrodikten kan därför ha varit en gåva till någon förtrogen, kanske ett vittert inslag i ett pågående intellektuellt samtal.

Även Ann Perälä har skrivit en tankeväckande och rikt illustrerad uppsats, där tillfällesdikterna utgör en del av materialet. Uppsatsen heter ”Att beskåda dikter. Sophia Elisabet Brenner i tryck”. Under barocken fanns ett samspel mellan dikt och bild och tillfällesdikter trycktes ofta separat i vackra tryck med utsmyckningar. Brenners dikter finns bevarade som särtryck från en femtioårsperiod, vilket är ett omfattande forskningsmaterial. Poängen i artikeln är att en dikt inte enbart skulle läsas utan också integreras med en visuell upplevelse, som dessutom kan peka på tillkomstprocesser och arbetsvillkor. Detta har naturligtvis påpekats tidigare men Perälä gör intressanta iakttagelser. Hon visar att under de första trettio åren är Brenners utsmyckningar återhållsamma och uttänkt estetiska. De avviker från samtida tillfällesdikter. Skrifternas visuella karaktär förändras emellertid under 1710-talet och ”blir mer vacklande” menar artikelförfattaren. De trycks ibland på andra orter än Stockholm. Det är en intressant iakttagelse och artikelförfattaren ger förslag på olika möjliga orsaker. I en anmärkning efter uppsatsen visas på ett upphittat exemplar av *Poetiske Dikter* som är tryckt 1712 istället för 1713 och skiljer sig på några ställen från den tidigare kända upplagan. Fyndet är gjort av Marianne Alenius

och boken finns på Det Kongelige Bibliotek i Köpenhamn, vilket också väcker nya frågor för forskningen att besvara. Hur kom exemplaret till Danmark och finns det fler tidiga tryck?

Tillfällesdiktningen gjorde skalden berömd, men hennes mest ambitiösa satsning var inom en annan genre, nämligen passionseposet "Wärs Herres och Frälsares JESU CHRISTI alldraheligaste Pijnos historia" (1726), menar Valborg Lindgård. Hon gör också en ny iakttagelse genom att kunna belägga att Brenner skrev i en genre som hittills inte diskuterats i den svenska barockforskningen, nämligen en lärodikt som uttolkar en frontespis. Författaren skrev dikten "Uthtydning" som en förklaring av den frontespis, det kopparstick, som finns framför titelbladet till 1703-års bibel. Dikten är naturligtvis känd sen tidigare. Den är tryckt i *Poetiske Dikter* 1713, men ingen har tidigare observerat vilken genre den tillhör. Detta är en typ av lärodikt som var vanlig ute i Europa och har diskuterats där inom forskningen, men den är inte tidigare belagd bland svenska författare. Här finns naturligtvis ett uppslag till en fortsatt undersökning om sådana dikter även skrevs av andra svenska författare.

Till uppförandet av skådespelet *Ifigenia* av några kvinnor vid hovet skrev Brenner en dikt som analyseras av Anders Cullhed i en tidigare nämnd artikel. Han visar på hur skickligt författaren använder ironi. Det var på den tiden en av få möjligheter för en kvinna att framföra ett feministiskt budskap eller som Mats Malm skriver i en annan uppsats, "Sophia Elisabet Brenner och det nordiska": "Hennes eleganta försiktighetsåtgärder gör henne förmodligen till den första i en lång tradition av kvinnliga ironiker i Sverige". Det är intressanta och spännande iakttagelser. Forskare som Lars Elleström och Eva Lilja har tidigare sett ironi som ett viktigt medel för kvinnliga författare att framföra obekväma åsikter. Lars Elleström menar att det finns en sådan tradition med början i det sena 1700-talet och Anna Maria Lenngrens dikter. Nu flyttas ursprunget nästan hundra år tillbaka i tiden.

Kriteriet på en lärd kvinna var att hon skulle kunna latin, men Sophia Elisabet Brenner sågs ha behärskat flera språk. Hon skrev inte bara dikter på sina två modersmål, svenska och tyska, utan också på latin, franska och italienska. Hon kunde även lite holländska. Den italienska diktningen omfattar endast några få dikter, men som Verner Egerland visar i en uppsats om skaldens förhållande till petrarkismen var hon väl insatt i en italiensk lyriktradition. Walter Haas gör en intressant språklig analys av Brenners tyska dikter. Han framkastar hypotesen att de är skrivna på högtyska med ursprung i det talade umgängesspråket. Samtidigt finns det också en påverkan från de schlesiska barockpoeterna. Detta gör att det finns en spänning mellan olika stilnivåer i hennes dikter. Ett sådant antagande, menar han, borde prövas även på andra tyska dikter skrivna av svenskar. Sina stora språkkunskaper till trots brukar Brenner räknas till de språkpatristiska författarna, vilket utreds av Arne Jönsson i en faktsäckad och intressant artikel med den talande titeln "Mångspråkig poet i språkpatristisk debatt". Det var inte alldeles självklart för en svensk skald på den tiden att skriva på modersmålet. I det Brennerska hemmet umgicks Jesper Swedberg och Urban Hiärne, båda aktiva i språkfrågan. Fru Brenners dikter införlivades i den svenskspråkiga diktningens kanon och hon sågs som en förebildlig författare på detta språk, skriver artikelförfattaren.

I *Wär lärda Skalde-Fru* får läsaren en inblick i pågående forskningsprojekt och avhandlingsarbete. Övriga perspektiv ger intressanta resultat i många av uppsatserna. Arkivfynd och upptäckter av okända generer visar på nya möjligheter. I andra artiklar pekas fruktbara forskningsvägar ut genom olika hypoteser och uppslag som det inte är möjligt att underbygga i uppsatsernas mindre format. Allt detta visar att *Wär lärda Skalde-Fru* är ett verk som befinner sig i den svenska barockforskningens centrum. Läsaren får ta del av dagsaktuell forskning och

de senaste resultaten, samtidigt som uppslag till fortsatt forskning generöst ströms omkring på bokens sidor. Men, det är viktigt att understryka, boken vänder sig inte bara till andra forskare utan också till alla dem som undervisar om den tidigmoderna perioden och – inte att förglömma – till en historiskt intresserad allmänhet. Här finns alla möjligheter för lärare och lektorer att hitta spännande material till föreläsningar och lektioner om en dynamisk tid och en begåvad kvinna. De vackra illustrationer, det intressanta ämnet, en kvinna som lyckas kombinera familj och yrkesambitioner under den patriarkaliska stormaktstiden, gör detta till en lättillgänglig och läsvärd bok. Den ställer många frågor, som inte så lätt lämnar läsaren. Vad hände till exempel med den lärda kvinnan? Varför ändrades så småningom uppfattningen om henne? Kvinnans roll som maka och mor blev senare under långa återkommande perioder ansedd som kvinnans viktigaste och enda uppgift. Boken ger mersmak. Nu är det bara att hoppas att någon vill ta sig an den krävande uppgiften att skriva en monografi om Sophia Elisabet Brenner.

Christina Svensson

MEDVERKANDE

Beata Agrell, prof. i litteraturvetenskap vid Inst. för litteratur, idéhistoria och religion, Göteborg. Forskar på fenomenologi, receptionsteori, genreteori/genrehistoria och tidig svensk arbetarprosa.

Jenny Bergenmar, fil. dr i litteraturvetenskap, verksam som lärare och forskare vid Göteborgs universitet. Hon arbetar f.n. med projektet "Läsarnas Lagerlöf. Allmänhetens brev till Selma Lagerlöf 1891–1940". Hon är också teknisk redaktör för Selma Lagerlöf-arkivet.

Katarina Bernhardsson, fil. dr i litteraturvetenskap, verksam vid Lunds universitet. Disputerade 2010 med avhandlingen *Litterära besvär. Skildringar av sjukdom i samtida svensk prosa*.

Anna Bohlin, fil. dr i litteraturvetenskap, Uppsala. Hon disputerade på avhandlingen *Röstens anatomi. Läsningar av politik i Elin Wägners Silverforsen, Selma Lagerlöfs Löwensköldtrilogi och Klara Johansons Tidevaruskäserier* (2008). Nästa projekt, "Fredrika Bremer och det sköna samhället", är under planering.

Alexandra Borg, fil. dr i litteraturvetenskap, Uppsala. Hon arbetar som kritiker och är i färd med att färdigställa en bok om miljöns betydelse och funktion i Stockholmsdeckare från 1893 fram till idag.

Tatjana Brandt, doktorand i litteraturvetenskap vid Helsingfors universitet. Hennes avhandling handlar om Ann Jäderlunds och Agneta Enckells tidiga poesi. Brandt skriver även kritik, främst för *Hufvudstadsbladet*, samt lyrik.

Christer Ekholm, fil. dr och vik. lektor vid Inst. för litteratur, idéhistoria och religion, Göteborg. Forskar inom det receptionsteoretiska fältet samt om svensk modernisms relation till bildningsbegreppet.

Peter Henning, doktorand i litteraturvetenskap vid Lunds universitet. Han arbetar med en avhandling om den självbiografiska genrens utveckling i Sverige under 1800-talet.

Valborg Lindgärde disputerade på en avhandling om passionsdiktning i svensk 1600- och 1700-talslitteratur. Hon har varit svensk lektor vid Syddansk Universitet i Odense och åren 2000–

2006 rektor för Teologiska Högskolan Stockholm. Nu är hon på uppdrag av Svenska Vitterhets-samfundet verksam med utgivningen av Sophia Elisabet Brenners diktning.

Jakob Norberg, Assistant Professor vid Duke University, disputerade vid Princeton University. Han har publicerat artiklar om modern tysk litteratur och kulturteori i bl.a. *Arcadia*, *Cultural Critique*, *College Literature*, *German Quarterly* och *PMLA*. Norberg arbetar med ett bokprojekt om tysk politisk filosofi efter 1945, "Sociability and Its Enemies".

Anna Sofia Rossholm, lektor i filmvetenskap vid Linnéuniversitet. Hon arbetar f.n. med ett projekt om Ingmar Bergmans medieversioner, utkast och manuskript.

Christina Svens, fil. dr i litteraturvetenskap med inriktning på drama-teater-film, verksam vid Umeå universitet. Hon arbetar f.n. med projektet Genus och etnicitet i kurdisk teater i Sverige.

Christina Svensson, docent em. vid Göteborgs universitet, har bl.a. forskat om 1700-talets estetik och om romantiken. Hon har gett ut de tre sista delarna av Tegnér's samlade dikter.

Staffan Thorson, prof. em. i litteraturvetenskap, forskar på receptionsteori och den litterära kortprosatextens dialogicitet utifrån Martin Bubers dialogikbegrepp.

Anna Clara Törnqvist, lektor i litteraturvetenskap med inriktning mot kreativt skrivande på Högskolan i Kristianstad och verksam som forskare vid Lunds universitet. Hon disputerade våren 2010 med avhandlingen *Likt ett brustet halleluja. Trons och tvivlets tematik i Christine Falkenlands prosa*.

Jon Viklund, forskarassistent vid litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet, med särskild inriktning mot retorik. Därutöver bedriver han forskning kring svensk lyrisk modernism utifrån texthistoriska och editionsvetenskapliga teorier liksom genetisk kritik.

Jimmy Vulovic, fil. dr i litteraturvetenskap, är nyhetsjournalist i grunden. Han arbetar f.n. med en bok om litteratur och politik i socialdemokratisk, kommunistisk och nationalsocialistisk press i mellankrigstidens Sverige.

Lydia Wistisen, fil. mag. i litteraturvetenskap och författare. Hon har utgivit *Lungmos. Ett dussin recept* (2008; illustrationer Emilia Burga).

IASS

International Association of Scandinavian Studies (IASS) höll sin 28:e studiekonferens i Lund 3–7 augusti 2010. Temat var *Översättning – adaption, interpretation, transformation*. En konferensvolym i nätform, redigerad av Claes-Göran Holmberg och Per Erik Ljung, föreligger nu och är tillgänglig via <http://conference.ht.lu.se/en/iass-2010> och på Lunds universitets Open Access.

Gå gärna in där och läs om olika former av transformation mellan språk, genrer, konstarter, media och kulturer. En inledande essä av Per Erik Ljung om mönster och möjligheter i det litteraturvetenskapliga studiet av översättning gör det lätt att orientera sig bland de 133 texterna av skandinavister från hela världen.

Proceedings

Föredrag vid den 28:e studiekonferensen i International Association of Scandinavian Studies (IASS) i Lund 3–7 augusti 2010

Redigerad av Claes-Göran Holmberg och Per Erik Ljung

Translation – Adaptation, Interpretation, Transformation
Proceedings from the 28th Study Conference of IASS, Lund 3–7 August 2010
Ed. by Claes-Göran Holmberg and Per Erik Ljung

Lund University 2011

Till våra prenumeranter

Vi i *TfL*:s nya redaktion har valt att skicka vårt första nummer till alla som har prenumererat under 2010. Vi hoppas naturligtvis att ni vill följa *TfL* även fortsättningsvis. Man förnyar sin prenumeration för 2011 genom insättning på plusgirokonto: 63 90 65-2. Glöm inte att ange namn!

Prenumerationsavgift för hel årgång om fyra nummer är 200 kronor, för studerande 150 kronor, för institutioner 280 kronor. Är du ny prenumerant: ange även adress! Adressändringar kan göras direkt till prenumerationsansvarig: jimmie.svensson@litt.lu.se