



TFL

TIDSKRIFT FÖR LITTERATURVETENSKAP
2010:2 POSTKOLONIALA
PERSPEKTIV PÅ LITTERATUR
OCH ÖVERSÄTTNING

TIDSKRIFT FÖR LITTERATURVETENSKAP

Redaktör & ansvarig utgivare: Maria Jönsson

Biträdande redaktör: Anders Öhman

Redaktion: Annelie Bränström Öhman, Christo Burman, Kristina Fjelkestam (recensionsansvarig), Ragnar Haake, Elisabeth Hästbacka, Cecilia Lindhé (recensionsansvarig), Maria Löfgren, Anders Persson (kassör & prenumerationsansvarig)

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

Institutionen för kultur- och medievetenskaper, Umeå universitet
901 87 Umeå · Tel: 090-786 59 61

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

hemsida: www.kultmed.umu.se/forskning/tidskrifter-och-serier/tidskrift-for-litteraturvetenskap/

e-post: tfl@littvet.umu.se

Tidskriften stöds av Kulturrådet och Vetenskapsrådet.

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

Omslag: Lage Lindell, muralmålning Umeå universitet (1970–72), detalj.
© Lage Lindell/BUS 2008, Foto: Eva Skåreus

Omslag, form: Eva Skåreus
Grafisk form, inlaga: Jesper Tullback, jesper@tullback.se
Sättning: Richard Lindmark

Tryck: Fyris-Tryck AB
ISSN: 1104-0556

2010:2

En kvinnas plats i världsordningen	3
Stefan Jonsson	
Barnbiblioteket Sagas <i>Selim och Kalulu</i>	23
Nicklas Hällén	
Den mörke brodern	39
Cecilia Alvstad & Mikela Lundahl	
Meningen med »maningue«	55
Stefan Helgesson	
Problemet med Pearl S. Bucks problematiska position	67
Annika Olsson	
Amitié sincère	79
Claudia Lindén	
Recensioner	97
Alan Asaid, Ragnar Haake, Christian Lenemark, Åsa Målhammar, Ingrid Nettervik, Magnus Nilsson, Jesper Olsson, Laura Luise Schultz, Ann Steiner, Gunnar Syrén, Anna Williams	
Medverkande	111

Från redaktionen

I detta nummer lyfter vi fram en del av den litteraturvetenskapliga forskning som görs just nu inom det postkoloniala fältet. Trots att både litteraturen och litteraturforskningen befunnit sig i den postkoloniala politiska och teoretiska diskussionens mittpunkt har fältet en oklar position i ämnet litteraturvetenskap. Studier på svenska om svenska författarskap präglar fortfarande ämnet, och möjligheten att sätta denna tradition i ett postkolonialt perspektiv utnyttjas blygsamt. I detta nummer medverkar forskare från ämnena engelska, idéhistoria, spanska och litteraturvetenskap med teoretiskt intressanta och politiskt angelägna artiklar som ställer viktiga frågor både till samtiden och till litteraturvetenskapen i Sverige.

Stefan Jonsson gör en film-, text- och bildanalys av Marguerite Duras och Pia Arkes verk och söker alternativ till rådande globaliseringsdiskurser. Genom Duras och Arke ringar Jonsson in en horisontgestalt – en kvinnlig gränsgångare – som ett grundläggande drag i den globala berättelsen.

Nicklas Hällén analyserar den svenska bearbetningen av Henry Morton Stanleys äventyrsbok *My Kalulu* från 1873. Han undersöker hur Afrika använts både som kunskapsobjekt och sagoland i svensk barnlitteratur. Civiliseringen av »vilden« som litterär figur i denna didaktiskt syftande litteratur kan läsas som en analogi för det läsande barnets föreställda mognadsprocess.

Cecilia Alvstad och Mikela Lundahl diskuterar svensk översättning av utomeuropeisk litteratur med fokus på antologin *Den mörke brodern* som gavs ut av Artur Lundkvist 1957. Genom att jämföra den svenska översättningen med engelska, franska och spanska motsvarigheter argumenterar de för att exotisering och negrifiering av svart poesi snarare än kolonialkritik präglade det svenska femtio- och sextiotalet.

Stefan Helgessons mittentext knyter på flera sätt samman temanumrets olika delar. Han för utifrån Mia Coutos roman *Terra Sonâmbula* ett resonemang om vilka effekter »de främmande orden« har i översatt litteratur. Helgesson prövar hur man kan kombinera översättningsteori med världslitteraturforskningens systemperspektiv i studier av postkolonial eller posteuropeisk litteratur.

Annika Olsson skriver om nobelpristagaren Pearl S. Buck: en författare som överskridit gränser för nation, kulturell hemvist och god smak. Olsson undersöker hur litteraturvetenskapen och det litterära fältet, med sina klassifikations- och värderingstraditioner, fått en gränsöverskridande författare som Buck att framstå som ett »problem«.

Utanför temat lyfter Claudia Lindén fram en ofta förbisedd dimension av Karen Blixens författarskap. I en närläsning av novellen »The Roads Round Pisa«, som ingår i Blixens debutverk *Seven Gothic Tales*, undersöker Lindén det intrikata samspelet mellan gotik och könskritik hos Blixen.

Maria Jönsson har varit redaktör för detta temanummer. Har du frågor om nästa nummer – om litteraturvetenskap och litteraturredaktik – vänd dig till Anders Öhman som även koordinerar TFL-dagarna i höst på samma tema.

Maria Jönsson & Anders Öhman

EN KVINNAS PLATS I VÄRLDSORDNINGEN

Ett grundläggande drag hos Pia Arke
och Marguerite Duras

av Stefan Jonsson

När jag var fyra flyttade vi till Thule. Ibland hade mamma släktingar från östra Grönland på besök.

Jag minns hur jag låg i sängen sent på kvällen och lyssnade på dem där de satt kring köksbordet och på min mamma som pratade med en annan röst och på ett språk jag inte förstod.

(Pia Arke, i samtal, 1998)

Skådespelarna och filmteamet ville lyssna på henne, hade behov av henne, den där flickan.

Vi körde inspelningen väldigt ofta. Hon blev ett tabu, helig: det vill säga att när hon talade eller sjöng eller babblade, då slutade alla att prata.

(Marguerite Duras, om inspelningen av *India Song* 1975)

Begreppet globalisering, och globaliseringens historia, tycks erbjuda två huvudspår åt dem som är intresserade av att analysera dess dynamik. Enligt en första version avser globalisering expansionen av förmodat universella normer. Oavsett från vilket samhälle en företeelse härrör – en handelsvara, ett objekt, en idé eller en uppfattning – gör globaliseringen den tillgänglig för praktiskt taget alla tack vare vissa institutioners globala räckvidd. Enligt denna version skapar globaliseringen en kultur präglad av en ökande spridning av saker och idéer av skiftande slag. Den gör världen pluralistisk, varierad, tillgänglig och spännande.

Enligt en andra version reducerar globaliseringen allt till likhetens logik. Att allt mäts med hjälp av globala mått och normer innebär

att företeelser som inte passar in i världssystemet skjuts åt sidan, medan det som återstår görs uniformt. Därför kan globaliseringens historia betraktas som en historia om motstånd från människor och samhällen som vägrar låta sig reduceras i enlighet med de normer som dominerar.

Det verkar rimligt att hävda att dessa bägge versioner starkt påverkar våra inre föreställningar om vad som pågår i politikens, ekonomins, kulturens och konstens globala värld. Båda dessa synsätt på globalisering har i mina ögon sin giltighet, men också sina begränsningar, och de är inte heller oförenliga med varandra.¹

Men här vill jag rikta in mig på världshistorier och föreställningar om världsordningen som faktiskt är *oförenliga* med dessa dominerande versioner. Jag vill utforska möjligheten att föreställa sig andra globala berättelser än de som på ett förutsägbart sätt antingen bekräftar världens mångfald eller fördömer dess likriktning. För att göra detta vänder jag mig till konsten och litteraturen, som alltid utgör ett värdefullt förråd av alternativa världsbilder.

Varför är detta viktigt? För att inget av båda de synsätt jag beskrivit säger något om det *grundläggande draget* i de globala berättelser som ofta framförs i vår tids film, konst och litteratur. Detta grundläggande drag reser utmaningar och erbjuder möjligheter för historiker och samhällsforskare som försöker analysera människans villkor i den rådande

världsordningen. Problemet är hur detta grundläggande drag ska definieras. Jag har ännu inget bestämt svar att ge. Men som jag kommer att visa, ingår ett specifikt kvinnligt subjekts röst och kropp som en del i definitionen.

En god illustration av vad jag kallat det grundläggande draget i den globala berättelsen finns i Marguerite Duras film *India Song* från 1975. Detta legendariska verk tar sin början i världens onämnbare utkant och nalkas därifrån obevekligt det globala systemets lika onämnbare mitt.

Låt oss börja i periferin, som aktualiseras redan i filmens förspel. Vi ser ett tropiskt landskap och vi ser solen gå ned över detta landskap. På ljudspåret som ledsagar solnedgången hörs en kvinnas sång. Sången avbryts av hennes fnitterande skratt och utrop, sedan tar sången vid igen, innan kvinnan återigen skrattar till och ger ur sig små tjut som klingar av mot det mörkande landskapet. Alltsammans bildar en fem minuter lång ljudslinga som den västerländske betraktaren inte förstår eftersom kvinnan pratar och sjunger på laotiska, men som han eller hon ändå förhäxat lystrar till.

Rösten får sin förklaring när två av filmens berättare inleder sin dialog. Med långa mellanrum av tystnad kommenterar dessa röster skeendet filmen igenom, medan bildscenerna växlar och skådespelarna agerar utan repliker. Filmen har alltså en löpande dialog, men den når oss inte från handlingens scen, utan från osynliga åskådare som kommenterar människorna som rör sig genom scenrummet. Denna åtskillnad mellan gestaltning och dialog, mellan vad vi ser och vad vi hör, är ett kännetecken på Marguerite Duras filmer. Det gör hennes karaktärer på samma gång platta och oändligt komplicerade: å ena sidan mimande gestalter som tycks sakna en insida att uttrycka, å andra sidan styrda av sinnesrörelser som ligger så djupt att medvetandet helt förlorat kontrollen över dem.

Den enda som säger något i denna film och som samtidigt deltar i handlingen är strängt taget den laotiska kvinnan, vars röst vi hör i filmens början och som sedan återkommer

emellanåt i filmen. Hennes yttranden är å andra sidan oförståeliga och kommer från en kropp som aldrig syns i bild. Upplysningarna om henne är åskådarnas. På samma sätt som de förklarar de agerande personernas röstlösa kroppar, kommenterar de den främmande kvinnans kroppslösa röst:

RÖST 1: En tiggerska.

RÖST 2: Vansinnig.

R 1: Just det ...

R 2: Åh, jag minns. Hon håller till på flodstränderna. Hon kommer från Burma.

R 1: Hon är inte indiska. Hon kommer från Savannakhet. Född där.

R 2: En dag, hon har varit på vandring i tio år. En dag, framför henne, Ganges.

R 1: Ja, hon stannar.

R 2: Just det ... Tolv barn dör medan hon vandrar mot Bengalen.

R 1: Ja, hon lämnar dem, säljer dem, glömmer dem ... Blir steril, nära Bengalen ...

R 2: Savannakhet, Laos.

R 1: Ja ... Sjutton år. Hon är gravid, hon är sjutton år. Hon blir utkörd av sin mor. Hon ger sig iväg ... Hon frågar efter vägen till undergång ... Ingen vet.

R 1: I Calcutta var de tillsammans.

R 2: Den vita kvinnan och den andra?

R 1: Ja. Det var under samma år.²

I slutet av filmen snuddar så berättelsen vid världssystemets centrum. I bild ser vi här huvudpersonen Anne-Marie Stretter, den franska ambassadörsfrun i Indien, omgiven av sina fyra älskare. De är grupperade runt ett bord i ett sällskapsrum i eleganta kusthotellet Prince of Wales. Deras vackra klädsel och avmätta hållning förmedlar hela den europeiska kolonialmaktens tyngd och leda. Allt är stilla, sedan griper berättarrösterna in:

R 1: Det var en septemberkväll ... under sommarmonsunen ...

... på öarna ...

... 1937 ...

... i Kina fortsatte kriget. Shanghai hade just blivit bombat. Japanerna fortsatte att avancera. I Asturien rasade striderna. Man slogs fortfarande.

- R 2: Republiken knivmördades
I Ryssland förrådades revolutionen ...
R 1: Nürnbergskongressen hade nyligen ägt
rum ...
R 3: Redan jagade tiggerskan i deltats ljumma
strömmar.³

Centrum är välbekant, om än fragmentariskt. Berättelsen om centrum är en krönika om truppörelser, krig och makt, men framför allt om det våld som makthavarna använder eller som flyttar makten dem emellan. Och berättelsen om periferin? Mot den stora berättelsen om nazisterna, Stalin, spanska inbördeskriget och Japans militära offensiv ställer Duras en sång, ett skratt och några utrop från någon som gömmer sig i deltats grönska.

Men varför inramas Duras film av rösten hos en laotisk tiggerska, vars röst och sång med jämna mellanrum tränger sig in i huvudhandlingen? I slutet av filmen sveper kameran dessutom över en karta över Indokina och följer hennes vandring tillbaka till hennes ursprungs-ort – Battambang, eller Savannakhet. Vem är denna kvinna? Vad gör hon i denna berättelse om europeiska diplomatkretsar i Calcutta vid 1930-talets slut? Vad säger hon om tillståndet i världens periferi och berättelsens utkant? Varför har hon hamnat där? I filmen får hon både första och sista ordet. Men ingen förstår vad hon säger.⁴

India Song utgör en del av en större samling verk som brukar kallas Duras Indiencykel, där författaren mer uttryckligt än i andra verk bearbetar erfarenheter från sin uppväxt i franska Indokina, och filmen rymmer som antytt en rad politiska anspelningar också på det tidiga 1970-talets världsläge.⁵ Indiencykeln består av tre romaner – *Le ravisement de Lol V. Stein*, *Le vice-consul*, *L'amour* – och tre filmer – *La femme du Gange*, *India Song* (ursprungligen skriven för teaterscenen) och *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (som rymmer samma ljudspår som *India Song*, men med andra bilder). I åtminstone tre av dessa »berättelser« sjunger den anonyma tiggerskan bortom horisonten.

Läsarnas och åskådarnas uppmärksamhet, liksom uppmärksamheten hos handlingens övriga karaktärer, dras till hennes ständiga närvaro. Eller ska vi kanske säga hennes frånvaro? Hon upprättar aldrig kontakt med någon. Hon bara finns där, som ett inslag i landskapet. Hon är den viktigaste figuren i handlingen, framhävde Duras när inspelningen var färdig. Hon är den som i sista hand avgör historiens gång, skriver litteraturhistorikern Jane Winston.⁶ Men varför då hennes osynlighet? För att få veta mer om henne behöver vi öppna *Le Vice-consul*, romanen från 1965, där hennes historia berättas.⁷

Le Vice-consul rymmer i stora drag samma historia som filmen. Vi får bevittna en aftonmottagning på franska ambassaden och iakttä passionen mellan ambassadörens fru, Anne-Marie Stretter, och Frankrikes vicekonsul i Lahore, som befinner sig under utredning till följd av sina onämnbare brott mot den inhemska befolkningen. Sammanvävd med denna grundhandling men samtidigt skild från den, finns berättelsen om en sjuttonårig flicka som blir gravid och förskjuts av sin mor. Under många år lever hon längs vägarna där hon föder sitt första barn och därefter elva till på sin vandring genom Indokina innan hon till slut når Calcutta. Då har hon förlorat sin fruktsamhet såväl som sitt minne och förstånd. Tiggerskan ägnar dagarna åt att sova i buskagen utmed Ganges och nätterna åt att försöka hitta fisk i floden eller matrester i soptunnorna utanför ambassaden och restaurangerna.

Det är lätt att se tiggerskan som en påminnelse om det koloniala systemets undertryckta och hårda verklighet. Samtidigt har Marguerite Duras ett eget sätt att närma sig politik eller historia. Kort formulerat handlar hennes verk om begär, om de sätt på vilka passioner omvandlar sociala konventioner, ideologiska lojaliteter, subjektiva identiteter och personliga relationer. Duras politik har därför kommit att betraktas som en begärets politik, och ofta som en det kvinnliga begärets politik.

Så sett är tiggerskan ett verktyg med vars hjälp Marguerite Duras vidgar sin berättelsens

till synes snäva fokusering på en handfull europeiska överklasskaraktärer i Indien och omformar mekanismerna för deras begär till vad jag kallat en global berättelse. Men Duras genomför denna omformning på ett sätt som inte låter sig förklaras med hjälp av befintliga teorier om relationen mellan det mänskliga subjektet och världshistorien. Det grundläggande draget i hennes berättelse förkroppsligas av kvinnan från Savannakhet.

För att förklara vad detta innebär ska jag ta upp ett parallellt resonemang om den globala berättelsens väsen och dess typiska sätt att knyta den mänskliga tillvaron till världshistorien. En global berättelse, vill jag hävda, kan definieras som en berättelse som knyter centrum till periferi och därmed upprättar en *värld*.⁸ Centrum är oftast en plats men kan också vara en individ, en institution eller ett projekt. På samma sätt som centrum utgör en knutpunkt, en plats för ackumulation, en mönstergivande makt, verkar också en global berättelse genom att attrahera och ackumulera sina läsares eller åskådares identifikationer och investeringar. Av detta följer att periferin är allt och alla – territoriellt, psykologiskt eller diskursivt – som berövas det som centrum utvinns från den – pengar, varor, råmaterial, kunskap, idéer, känslor eller annat. En global berättelse ger sin publik en föreställning om hur centrum och periferi förhåller sig till varandra, och den tjänar oftast till att naturalisera denna ordning genom att uppmana publiken att identifiera sig med centrum.

Utifrån denna beskrivning är det lätt att identifiera den globala berättelsen i dess dominerande form. Den är ett med den västerländska kulturens klassiska rötter. Den är rentav ett med den västerländska historiografin. Vi finner den redan hos Herodotos, historiografins och etnografins grundare. Herodotos' *Historia* från 400-talet f.Kr. etablerar en viss subjektsposition som det centrum till vilket framställningen av andra folks lagar och levnadssätt relateras. Den här modellen, känd som *interpretatio graeca*, präglar fortfarande de flesta reseberättelser,

reportage, nyhetsartiklar och fiktioner som produceras i väst. Resultatet är en global berättelse där en vit man eller kvinna reser till periferin och skriver hem om platser hon sett och människor han mött.

Ryszard Kapucinski, den västerländska efterkrigs litteraturens mest kände reporter och rese-skildrare, ägnade sin sista bok åt Herodotos. Herodotos utgör också modell för Michael Ondatjees globala roman *Den engelske patienten*. Det herodotiska paradigmet förutsätter ett skrivande subjekt som betraktar och kartlägger världen med vad Mary Louise Pratt har kallat imperiets ögon. Det är omöjligt att föreställa sig hur den västerländska litteratur- och kulturhistorien hade sett ut, om den inte varit formad av denna modell – som bildar en obruten tradition från Herodotos till Tacitus, till Marco Polo och Mandeville, till Rabelais och Voltaire, till Gustave Flaubert, Joseph Conrad och Rudyard Kipling, till George Orwell, Harry Martinson och Evert Taube, hela vägen fram till V.S. Naipaul, Bruce Chatwin och Åsne Seierstads *Bokhandlaren i Kabul*. Det som karakteriserar den globala berättelsen kan kanske sammanfattas på följande sätt: Centrum förhåller sig till periferin som universalitet till partikularitet, som makt till vanmakt (eller motstånd), som välstånd till utarmning.

Det betyder inte att den globala berättelsen nödvändigtvis är en imperialistisk berättelse. Hos till exempel Michel Leiris, Bruce Chatwin, Claude Lévi-Strauss och svenska rese-skildrare från 1950-talet till 1970-talet värderas periferin som överlägsen ett girigt och förtryckande centrum. Den världsuppfattning som följer av detta benämns ibland primitivism eller tredje-världism. Den fördömer centruns politik och kultur men gör inte mycket för att rubba själva förhållandet mellan centrum och periferi, eftersom den aldrig ifrågasätter att världshistorien bäst återges av ett universellt subjekt som utforskar världen med ett centrum som utgångspunkt. Också i sin kritik av västs dominans hämtar denna diskurs sin auktoritet från exakt samma

dominansförhållande. Därmed fungerar den som ett filter som introducerar det Andra i en form som väst känner igen, där alla besvärande tecknen på olikhet och skillnad suddats ut.

Men som jag nämnde tidigare finns också estetiska representationer av det globala systemet som förevisar alternativa sätt att placera oss själva och andra i världen, bortom det förutsebart binära förhållandet mellan det egna och det andra, det lika och det olika, det centrala och det perifera, som definierar den dominerande globala berättelsen från Herodotos och framåt.

Marguerite Duras är ett bra exempel. Till en början tycks »Indiencykeln« inordna sig i den förhärskande modellen för den globala texten: franska och brittiska kolonialister ansikte mot ansikte med den galna tiggerskan, och skyddade från henne och de lidande massor som hon representerar med hjälp av elektrifierade stängsel. Detta är den samhällsstruktur som präglar Indiencykeln som helhet. Franska ambassaden ligger i centrum, men är omringad. »Ganges flodstrand, gyttret av spetälska och hundar utgör stadens första, vidsträckta inhägnad. De svältande är längre bort, i det täta myllret norrut, de utgör den sista inhägnaden.«⁹

Så snart detta inhägnade universum etablerats börjar det dock lösas upp. Tiggerskans subjektivitet – formad av våld och rotlöshet – finner sin spegelbild i diplomatkretsarnas sinnestillstånd. Duras romanfigurer lever i ett klimat av imperiell fruktan som varken koloniserade eller kolonisatörer förmår uthärda särskilt länge. Det skapar på båda sidorna av stängslet en livsföring av förfall och passivitet som bara hjälpligt låter sig bemästras genom ambassadlivets olika förströelser – jaktexpeditioner, utflykter till kusten, kärleksaffärer, tillställningar där man skvallrar om den senaste skandalen, alkohol och andra droger, vredesutbrott samt inte minst det rena och skära bejakandet av livsledan. Franske vicekonsuln i Lahore är i det avseendet en motsvarighet till tiggerskan. Han, den diplomatiska gemenskapens svarta får, är på allas läppar när det skvallras om skälet till hans skamliga avsked från Lahore.

Man säger, man frågar: Men vad är det egentligen som han har gjort? Jag vet aldrig vad som pågår.

– Han har gjort det värsta, men hur ska man formulera det?

– Det värsta? Dödat?

– Han sköt på natten mot Shalimars trädgårdar dit spetälska och hundar tar sin tillflykt.

– Men spetälska och hundar, är det verkligen att döda när man dödar spetälska och hundar?¹⁰

Vicekonsuln kan inte ge någon förklaring till sitt handlande, förutom vaga antydningar om sin *ennui*, som i Lahore »är en enorm känsla av övergivenhet, lika omfattande som Indien självt«.¹¹ Om det någonsin funnits en plats som motsvarar det Lévi-Strauss kallat *les tristes tropiques* måste det vara detta spöklika Calcutta, skapat av Duras som ett slags döds-kabinett för den europeiska imperialismen. Det bör nämligen understrykas att Duras Calcutta har få beröringspunkter med verklighetens Kolkata. Hennes Calcutta är en medvetet fabricerad kolonial kliché. (De som bodde i Calcutta på 1930-talet hade till exempel knappast möjligheten att välja huruvida de skulle ägna helgen åt att jaga i Nepal eller köra ner till kusten, och det diplomatiska livet i Indien var då som nu baserat i Delhi snarare än Calcutta.)¹² Dessa européer, som försmäktar i den tropiska hettan och underhåller varandra över snabbt tömda champagneglas till ljudet av bullrande takfläktar och nostalgiska melodier från pianot, förkroppsligar en ändamålslöshet och desorientering som berövar dem både förflutet och framtid. »Ni förstår«, säger den franske ambassadören, »Indien är en avgrund av likgiltighet, där allt drunknar.«¹³ Trots att deras oerhörda välstånd och status som kolonialister skiljer dem från tiggerskan, är deras psyken och identiteter därmed jämförbara med hennes. Åtminstone är det i den riktningen som berättelsen rör sig. Berättaren signalerar också att det efter hand blir själva dödsdriften som kommer att styra förloppet. Och den gestalt som härskar i detta dödsmärkta land, kusligt fri eftersom hon förlorat allt som finns att förlora utom livet självt, är tiggerskan. Hon framträder som den

estetiska gestalt eller det ideologiska tecken som representerar världsordningen som sådan.

Men hur ska vi beskriva henne? Hennes gestalt är livet i dess nakna form, så mycket kan sägas. Men vilket ord eller begrepp ska vi använda för att ange hennes position i den historiska textens marginal, en text vars innebörd efter hand förvrängs av hennes »obegripliga« röst?

Tiggerskans centralitet framhävs i romanen av det faktum att en av européerna skriver om henne. När de hör henne sjunga från flodbanken utanför ambassaden säger en av dem: »Vet ni att Peter håller på med en bok med utgångspunkt i den där sången från Savannakhet?«

Peter Morgan bekräftar:

– Lidandet i Indien gör mig upphetsad. Så är det för oss alla mer eller mindre, eller hur? Man kan bara prata om detta lidande om man erkänner dess andning inom sig [...] Jag gör fiktiva anteckningar om den här kvinnan.¹⁴

Den subalternen kan inte tala, avslutade Gayatri Spivak ett sedermera historiskt inlägg från 1983. Vad Spivak menade var inte att den underordnade kvinnan inte kunde tala, utan att hennes tal inte betydde något så länge det inte auktoriseras av någon annan.¹⁵ Som så många européer före honom försöker Peter Morgan ge giltighet åt de indiska massornas existens. Han önskar föra in deras själva vara på representationens fält, in i historiens text, in i den globala berättelsen, och tiggerskan från Savannakhet är hans anknytningspunkt. Peter Morgan medger att han följt hennes spår genom Calcutta.

– Hon är smutsig som naturen själv, det är knappt att man tror det [...] Å, jag skulle vilja stanna på den nivån, hos den där redan ingrodda smutsen som är formad av allt som finns, som trängt in i hennes hud – som utgör hennes hud; jag skulle vilja analysera den smutsen, tala om vad den består av, av svett, av lera, rester av gåsleversnittar från dina mottagningar på ambassaden, väcka er avsmak, gåslever, damm, asfalt, mango, fiskfjäll, blod, allt...¹⁶

Han fortsätter med att konstatera att tiggerskan är som en »punkt i slutet av en lång linje, av fakta utan urskiljbar betydelse«. Om den subalternen nu är en sådan varelse, hur ska vi då återge henne? »Hur återfinna henne i det förflutna? Utforska hennes galenskap? Skilja hennes vansinne från vansinnet, hennes skratt från skrattet, ordet Battambang [...] från ordet Battambang?«¹⁷ Tiggerskan reduceras slutligen till den mest uttunnade och generella föreställning om fysiskt mänskligt liv som över huvud taget går tänka sig. Är det möjligt att infoga henne i historien? Är hon historiens själva negation? Eller är hon historiens grundval? Romanen ger inget svar. Det ger heller inte filmen *India Song*. Om sin första, kanske än mer kända film *Hiroshima mon amour* sa Duras en gång att hon gjorde den för att vittna om själva omöjligheten att skriva om Hiroshima. *India Song*, säger kritikern Madeleine Borgomano träffande, är »en film som handlar om själva omöjligheten att göra en film om historien«.¹⁸

I såväl *Le Vice-consul* som *India Song* görs tiggerskan närvarande med samma åtbörd som hon stängs ute: en skepnad som skymtar vid gränsen, som närmar sig stängslet, där hon avvisas lika snabbt. Det framkommer redan i första scenens dialog som jag citerade förut. Å ena sidan: »den vita kvinnan«. Å andra sidan: »den andra«. Men trots att de står på var sin sida om världshistorien: »I Calcutta var de tillsammans.«

För européerna utgör tiggerskan själva gränsen mellan den kända världen och det okända. Och tanken med Duras Indencykel tycks vara att sätta fokus på just den gränsen, vilket innebär att gränslinjen i hemlighet förflyttas till hjärtat av imperiemiljön. Vi hör henne sjunga, hon finns där och vi anar att om hon någonsin skulle stiga över tröskeln och gå in i historien, då skulle den historien omvandlas för all framtid, eller kanske rentav upplösas, eller börja löpa i en annan riktning.

I själva verket finns allt detta redan i romanens allra första stycke. Lagg märke till

sammanblandningen av pronomen, som kanske visar på att denna historia berättas ur flera perspektiv på samma gång – tiggerskans, Peter Morgans, berättarens, läsarens – som tillsammans skapar något slags otänkbar pluralistisk synvinkel:

Hon vandrar, skriver Peter Morgan.

Hur göra för att inte återvända? Man måste gå vilse. Jag vet inte. Du kommer att lära dig. Jag skulle vilja ha en vägbeskrivning för att gå vilse. Man måste vara utan reservationer, ställa in sig på att inte längre känna igen något av det som man tidigare känt till, styra sina steg mot den mest hotfulla punkten vid horisonten, ett slags vidsträckt utbredning av sumpmarker som korsas av tusen spår i alla riktningar som man inte förstår vart de leder.¹⁹

Den som läser avsnittet en gång till inser att det innehåller anvisningar för att skriva ett nytt slags världshistoria.

Postkoloniala kritiker har hävdat nödvändigheten av att avoccidentaliserat historiografin, att provinsialisera Europa, att begripliggöra en pluritopisk världsuppfattning, att läsa kontrapunktiskt, att utforska marginalerna och frigöra sig från de diskurser som hindrar oss från att förstå den subalternen. Marguerite Duras Indencykel – en självmedveten karikatyr över det exotiserande begäret till den främmande och annorlunda, och samtidigt ett märkligt bejakande av detta begär – visar på komplexiteterna i våra postkoloniala projekt, svårigheterna vi ställs inför, gåtorna som återstår att lösa. Ska det ses som ett misslyckande att den postkoloniala teorin och historiografin inte har förmått skapa ett begrepp som på ett hållbart sätt kan skriva in tiggerskans existens i världshistorien? Det tycks faktiskt som om varje begrepp som skulle kunna göra hennes position begriplig enbart utgör negationer av de föreställningar vi använder för att förankra »oss själva« i historien: rättigheter, medborgarskap, förnuft, namn, identitet, geografisk tillhörighet, ursprung, framtid, härkomst och efterkommande.²⁰ Tiggerskan är monstruös eftersom hon

saknar allt detta. Det är skälet till att hon så lätt kan göras till en gestalt präglad uteslutande av brist, vilket förstås gör henne till ett intressant fall för psykoanalytisk teori så till vida att hon då kan ses som exempel på den konstitutiva brist och negativitet som enligt psykoanalysen är grundläggande för varje mänskligt subjekt. I det avseendet kan tiggerskan ges plats, men då enbart som en avbild av psykoanalysens omedvetna, den ständiga process där ens yttranden och utsagor förgäves famlar efter sin sanna referent. En av Duras stora beundrare, Jacques Lacan, hävdade att det omedvetna kan liknas vid »den andra scenen.« Han tyckte sig skymta den i Duras verk. Det är sant - tiggerskan från Savannakhet agerar sannerligen på en annan scen som filmkameran inte når, vilket förklarar åskådarens fascination inför hennes röst.²¹ Men jag är inte nöjd med den förklaringen heller, eftersom den utplånar den historiska skillnaden helt och hållet. Jag vill hellre, för att säga det mer exakt, ställa frågan om Duras tiggerska ska ses som en specifik individ, vars liv är format av kolonialismens kultur i Indokina och Calcutta. Eller är hon snarare ett generellt fenomen, oupplösligt förbundet med kolonialismens atmosfär och ofrånkomligen närvarande varhelst ett sådant förtryckarsystem härskar?

Efter detta exempel från filmkonsten och litteraturen vill jag nu ge ett från bildkonsten, som kanske klargör vad det innebär att avcentralisera den dominerande globala berättelsen och ringa in dess *grundläggande drag*. År 1994 färdigställde den dansk-grönländska konstnären Pia Arke en fotografisk svit som hon gav titeln *Nature morte*. Det är ett finare franskt uttryck för stilleben, vilket i sin tur är tyska för »stilla liv«. Stilleben är en genre inom det klassiska måleriet där motivet utgörs av uppställda objekt. I sin omtolkning av genren bryter Pia Arke mot förväntningarna genom att i sin *Nature morte* också införliva en annan genre, porträttkonsten.²² Sviten består av tio bilder [s. 10–11]. I tur och ordning ser vi följande:

På grund av upphovsrättsliga orsaker återfinns denna illustration endast i tidskriftens pappersupplaga

På grund av upphovsrättsliga orsaker återfinns denna illustration endast i tidskriftens pappersupplaga

På grund av upphovsrättsliga orsaker återfinns denna illustration endast i tidskriftens pappersupplaga

På grund av upphovsrättsliga orsaker återfinns denna illustration endast i tidskriftens pappersupplaga

På grund av upphovsrättsliga orsaker återfinns denna illustration endast i tidskriftens pappersupplaga

På grund av upphovsrättsliga orsaker återfinns denna illustration endast i tidskriftens pappersupplaga

På grund av upphovsrättsliga orsaker återfinns denna illustration endast i tidskriftens pappersupplaga

På grund av upphovsrättsliga orsaker återfinns denna illustration endast i tidskriftens pappersupplaga

På grund av upphovsrättsliga orsaker återfinns denna illustration endast i tidskriftens pappersupplaga

På grund av upphovsrättsliga orsaker återfinns denna illustration endast i tidskriftens pappersupplaga

Pia Arke, *Nature Morte*, 1994.
Återges med tillstånd av konstnärens dödsbo, © Søren Arke. Foto: Moderna museet, Stockholm.

1. En öppen hand horisontellt utsträckt längs fotots nederkant.
2. En leksakshund lätt klämd mellan två bokstöd.
3. Tretton böcker på en hylla vars titlar anger att de handlar om den arktiska regionen.
4. En kvinnas ansikte mot en svart bakgrund, med ögonen slutna.
5. En närbild av en kvinnas torso som visar arret efter hennes bortopererade vänstra bröst.
6. Tre böcker, av allt att döma från samma bibliotek som i nummer 3, som här placerats liggande på hyllan med en tumstock ovanpå som alltså mäter böckerna med metoder liknande dem som böckernas författare använde när de mätte den inhemska befolkningens kroppslängd och skallar.
7. En kvinna som sitter på en säng mot en vit bakgrund, med blicken in i kameran, hennes vänstra bröst har opererats bort, och hennes bröstprotes ligger på hennes högra ben.
8. En bild från en ritual i läkekonst i ett inhemskt arktiskt samhälle, sannolikt från en av böckerna i biblioteket.
9. Åtta böcker som står i en bokhylla med en tändsticksask ovanpå som anger böckernas relativa storlek i enlighet med etnografins fotografiska metoder för att visa på storleken hos avbildade verktyg, objekt, stenar, djur och växter.
10. En hand, som i nummer 1, nu liggande plant mot ytan.

De tio bilderna utgör en gåtfull konstellation. Låt mig kort räkna upp några av de oppositioner som serien aktiverar och de teman som de berör för att på så vis påbörja ett slags strukturalistisk analys. För det första ser vi

oppositioner mellan det öppna och det slutna, till exempel handen och ögonen. Det antyder en opposition mellan kommunikation och ickekommunikation, mellan tal och tystnad, seende och blindhet. Här finns oppositioner mellan kropp och medvetande. Här märks även en opposition mellan liv och död, liksom mellan vitt och svart, till exempel i hundens färg och i bakgrundsfärgen bakom kvinnan. Vi ser också en opposition mellan det vinkelräta och det cirkulära, det geometriska och det organiska. Det finns också en rad andra meningsbärande kontraster, men låt mig lämna dem och i stället antyda hur de strukturella oppositionerna aktiveras i förhållande till fyra teman: etnografi, medicin, kunskap och imperialism. För vart och ett av dessa teman tycks oppositionerna, när de sätts i spel, erbjuda radikalt olika synvinklar. Etnografins makt hävdas och blir samtidigt ironiskt undergrävd. Den medicinska vetenskapens och läkekonstens kraft framställs också på ett tvetydigt sätt, så att kunskapens natur kommer att pendla mellan vetenskap och kroppslig förnimmelse. Vad gäller imperialismen skiftar perspektivet fram och tillbaka mellan kolonisationsörens och den koloniserades synvinkel. Jag ska tillägga att verket också rymmer ett djupt skikt av biografiska anspelningar på Pia Arkes eget ursprung på östra Grönland och på det faktum att kvinnan vi ser är hennes vän Susanne Mortensen (som nu är död, liksom Pia Arke). De kom båda från samma by på Grönland och skapade den fotografiska sviten tillsammans. De ville visa fram något som ofta är dolt och tala om något som inte brukar sägas: hur cancer och kirurgi stympar en kvinnas kropp; och hur kolonialism och etnografi berövade dem deras förflutna och skilde dem från deras modersmål och barndomsminnen.

Svitens mest slående kontrast är kanske den mellan böcker och kropp. Ändå delar de två ett gemensamt tecken: *corpus*. Kanske kan vi därmed säga att det Arke gör är att återge kolonialismens själva *corpus*. På samma sätt som det tidiga 1900-talets etnografer ställde ut de

infödda inuiterna till beskådan, alltså Pia Arkes och Susanne Mortensens mor- och farföräldrar, ställde Pia Arke ut den koloniala kroppen till beskådan, men hon överlåter åt betraktaren att avgöra huruvida den koloniala kroppen är leksakshunden (som Pia Arke fick av en amerikansk soldat vid militärbasen i Thule när hon var liten), Susanne Mortensen, böckerna eller alltsammans på en gång. I vilket fall bär denna koloniala kropp den kusliga beteckningen *Nature morte*, död natur. Det vi ser är alltså ett stilleben över kolonialismen, kanske rent av kolonialismens döda kropp.

Det finns en slående likhet mellan Pia Arkes och Marguerite Duras tänkande i bilder. Båda arbetar med subtila förskjutningar som förflyttar gester, föremål, kroppar ur sina vanliga sammanhang och ordnar dem i nya serier, ofta präglade en gravliknande stillhet. Med sina tillsynes meditativa bilder ställer de fram världshistorien till beskådan. Hos både Duras och Arke ser vi hur världshistorien återges som stilleben.

På detta sätt vred Pia Arke om kolonialhistorien. Där det tidigare fanns en enkelriktad kunskaps- och maktutövning som sträckte sig från centrum till periferi, råder nu en konstant rörelse fram och tillbaka som destabiliserar det imperiella systemets binära karaktär. Det är inte bara så att Arke vänder på relationen mellan centrum och periferi, utan hon löser upp den, så att vi vinner en mångfald av perspektiv som alla besitter sin auktoritet. Var och en av de tio bilderna öppnar en ny ingång till den globala texten. Som helhet bildar de ett världshistoriskt chiffer – »tusen spår i alla riktningar« – med många kombinationsmöjligheter och vägval.

Titeln på denna essä är »En kvinnas plats i världsordningen«. Den hade också kunnat vara »En kvinnas plats utanför världsordningen« eller »En kvinnas plats vid gränsen för världsordningen«. I likhet med Marguerite Duras lägger Pia Arkes verk fram en alternativ »global berättelse«. Hon markerar gränslinjen för förståelsen av världen och visar på det än så länge

icke-representerade område som ligger utanför – eller innanför.

Här hade jag gärna velat vidga kontexten genom att också ta upp berättelser av till exempel Toni Morrison, Assia Djebar, Jamaica Kincaid, Jean Rhys, Mahasweta Devi, Maryse Condé eller Shrin Neshat. I samtliga av dem återkommer en *gränsgestalt* i form av en kvinna som är stympad eller kränkt, eller som stympar eller kränker sig själv eller sina barn. Till skillnad från många andra gränser patrulleras just denna, som anger utsträckningen för den världshistoriska texten, inte av soldater eller manliga subjekt.

Pia Arkes verk rymmer en rad märkvärdiga gestalter som alla har feminint kön och som alla placerats på gränslinjen mellan kultur och natur, perspektiv och vy, kamera och landskap. De är i regel utrustade med handlingsförmåga, eller till och med subjektivitet. De strålar av sitt trots mot att stanna i den omgivning där personen bakom kameran placerat dem. Med ord eller gester säger de emot, fast på ett språk vi ännu inte lärt oss att förstå. Se till exempel på *De tre gracerna*, eller på de fotograferade dockorna i *Borta med vinden*, eller på de spöklika självporträtt där Pia Arke lagt in fotografier av sig själv ovanpå det majestätiska fjordlandskapet med hjälp av en dubbelexponering som gör det omöjligt att avgöra huruvida den avbildade kvinnan framträder eller försvinner, visar sig eller tonar bort. De »tre gracerna« står än med ansiktet vänt mot kameran, än med ryggen mot kameran för att kunna se samma sak som den ser. De försöker rent av inta en position där de kan se hur kameran ser på dem. I ena stunden är de objekt som representeras, infödda som visas upp, i nästa är de subjekt som granskar representationen.

De starkaste exemplen på denna gestalt är de som ingår i Pia Arkes arbeten om arktisk hysteri. På dessa bilder – som i sin tur återanvänder äldre antropologiska bilder av inuiter som påstods lida av nämnda åkomma – möter vi motsvarigheterna till den vansinniga från Savannakhet.

De avbildade arktiska hysterikerna utsattes för fysiska övergrepp och grova diagnoser av västerländska upptäcktsresenärer, läkare och antropologer, innan de fotograferades och inordnades i kolonialismens och psykopatologins arkiv. Som offer på den västerländska kunskapens altare behandlades de av samma kultur som skräckexempel på en degenererad primitivitet. När Pia Arke återvänder till detta arkiv och förevisar kvinnorna på nytt ställer hon dem på jämlik fot med den västerländska kunskapens manliga hjältar. Kanske tänker vi att Arke därmed sträcker sig så långt hon kan i riktning mot periferin, som om hon äntligen ville ge en rättvis representation av kvinnorna och ge dem tillbaka den status som det koloniala systemet tagit ifrån dem. Men i själva verket visar hon i stället att vad vi finner i världshistoriens periferi inte är vare sig vildmark eller vansinne, vare sig arktisk hysteri eller galna tiggerskor från Savannakhet, utan en skuggbild av den västerländska kolonialismen. Vad som en gång uppfattades som *representationer* av infödda vildar

i deras naturliga tillstånd, blir i Pia Arkes verk projektioner av kolonisationsirrationella våld.

Här, liksom på andra håll, markeras begränsningarna för vår historiska förståelse, gränsen för vad som går att inkludera i den världshistoriska texten, alltså av kvinnor som utsatts för brutalitet. Och liksom på andra håll är kvinnorna ifråga inte kvinnor i allmänhet, utan materiellt utblottade och mentalt fördärvade kvinnor med brun hud.

Som jag sa tidigare har kulturteorin inget begrepp som förmår skriva in gestalter som dessa i den världshistoriska texten. Det återstår också att förklara varför de så ofta visar sig som gränstecken till det okända och farliga. En av förtjänsterna med Pia Arkes verk, liksom med Duras *Indiencykel*, är att de erinrar om just denna brist och oförmåga. Hos båda framstår denna kvinna som en »horisontgestalt« som pekar ut andra sätt att ordna och berätta världen. Hur ser den nya berättelsen ut? För att förstå den ska vi nog överge *representationens* terminologi och epistemologi, och i stället föreställa

På grund av upphovsrättsliga orsaker
återfinns denna illustration endast
i tidskriftens pappersupplaga

De tre gracerna (I & II), 1993. Brandts Museet for Fotokunst, Odense.
Återges med tillstånd av konstnärens dödsbo, © Søren Arke.

På grund av upphovsrättsliga orsaker
återfinns denna illustration endast
i tidskriftens pappersupplaga

Pia Arke, *Arktisk hysteri* alias *Arctic Hysetria IV*, 1997. Rekonstruktion från 2010, originalet är förlorat.
Återges med tillstånd av konstnärens dödsbo, © Søren Arke.

oss den i termer av *performativitet*, som ett slags föreställande akter eller iscensättningar av historiens konflikter. När vi genomfört denna förändring inser vi att många av Pia Arkes verk kan ses som effektfulla performances, ibland i rent bokstavlig mening, till exempel då hon i sin performance »Arktisk hysteri« filmar sig själv naken, krälände, krypande och nosande på sitt eget fotografi av det grönländska landskapet, som om hon ville komma in i bilden eller försvinna likt ett djur bland fjällen och isbergen. Till sist river hon bilden i stycken. Flera av Arkes verk är sådana dramer, där den koloniala ordningen trasas sönder. Det handlar inte om »motrepresentationer«, kanske inte ens om motberättelser, utan om omsorgsfullt iscensatta och dokumenterade händelser, om performances som sätter grundvalarna för både det koloniala subjektet och den utställda infödingen i så kraftig gungning att ingen av dem någonsin kan återfå sina gamla platser.

Betraktar vi Pia Arkes verk på det sättet, inser vi också att hon faktiskt skapat om inte ett begrepp så åtminstone en materiell metafor för den märkliga existens – både utanför och innanför, både närvarande och frånvarande, både subjekt och objekt – som karakteriserar flera av figurerna jag diskuterat. Denna materiella metafor är Pia Arkes lådkamera, det vill säga den apparat hon själv byggde och med vilken hon tog flera av sina märkvärdiga fotografier.

Apparaten är en klassisk *camera obscura*. Men den är så stor att Arke själv kunde visats inne i kamerahuset och påverka ljusinflödet och vad som upptogs på det fotografiska negativet som var fäst på kamerans bakre insida. Eftersom apparatens exponeringstid är lång, upp emot en timma, fanns gott om tid att manipulera bilden genom att ställa sig själv eller placera ett föremål i vägen för ljusstrålarna som föll genom bländaröppningen. Inuti kameran stod alltså Pia Arke mittemellan objekt och medium, mellan det avbildade landskapet och det fotografiska papper som fångade dess avbild, allt för att visa att mediet inte är en objektiv representation utan alltid rymmer den spöklika närvaron av en kropp som skjutit in sig mellan medvetandet och dess representation av världen.

På grund av upphovsrättsliga orsaker
återfinns denna illustration endast
i tidskriftens pappersupplaga

Ur Pia Arke, *Arktisk hysteri*, 1996. Video, 5:55min. Återges med tillstånd av konstnärens dödsbo, © Søren Arke.

Och något liknande gäller kanske det slags globala berättelse jag diskuterat. Blicken som söker sig mot världens periferi fångar inte bara denna periferi, utan bär också med sig den otydliga bilden av något annat, som tillhör det avbildande medvetandet. Därmed förvandlas den kända världens gräns till en spökplats befolkad av monster och hysterikor, som upphäver ögats makt och erinrar om att dess synfält är begränsat. Lådkameran visar också att spökena, hysterikorna, monstren och skuggorna som framträder i representationen inte utgör en del av representationen, utan utgörs av fotografens egen skugga som faller över motivet. På så vis demonstrerar Pia Arkes camera obscura att den dokumentation som kvarstår efter kunskapens akt strängt taget inte är någon dokumentation, utan i stället ska förstås med hjälp av vad teoretikern Walter Mignolo kallat en performativ epistemologi: objekten vi representerar skapas delvis av hur representationen utförs. Pia Arkes

lådkamera är en sinnebild för representationens performativa natur.

Kameran är också sinnebilden för vad jag kallade den globala berättelsens *grundläggande drag*. De fotografier som frambringas ur lådkamerans innanmäte är estetiska mellanting och visuella bastarder. De är i någon mening omöjliga att bestämma. Vi ser en tvetydig zon och i denna zon en nästan osynlig figur. Det är omöjligt att säga om figuren härrör från det avbildade motivet eller det avbildande perspektivet. Den tillhör uppenbarligen båda. Den uppstår i konflikten mellan två agenter som båda försöker fixera sin motpart och samtidigt dölja sig för denna motpart. Det som till sist kvarstår är en serie iscensättningar och förvandlingar utan grund, en postkolonial performance där det i Duras fall ter sig meningslöst att fråga efter tiggerskans sanna identitet, och där vi i Arkes fall blir vittnen till hur den koloniala ordningens kunskapsmonopol löses upp i en virvel av bilder, allesammans

På grund av upphovsrättsliga orsaker
återfinns denna illustration endast
i tidskriftens pappersupplaga

Pia Arkes Hålkamera, rekonstruktion, 2010. Foto: Anders Sune Berg / Kuratorisk Aktion.

föreställande en kvinna vid världshistoriens rand, på en och samma gång naken och beslöjad, på en och samma gång artificiell och autentisk. Hon är både öppen och sluten, lika svart som vit, framsläpad och uppställd för att bli fotograferad av den danske kolonisatören, eller för att bli beskriven av den franske diplomaten i Indien, och på samma gång sprungen ur vildmarken för att hemsöka deras mardrömmar.

Denna kvinnogestalt är den globala berättelsens grundläggande drag. Eller som Duras skriver om tiggerskan från Savannakhet: hon är rent av »själva huvudpersonen, den karaktär omkring vilken allt annat kretsar«. ²³ Det är denna kvinna jag velat lyssna på, men inte märka ut. Hon är en geopolitisk fantasi som tar ton varhelst den västerländska imperialismens ideologi stöter mot sin bortre gräns, förlorar fästet och övergår i våld, krig, grymhet, övergrepp, förbud och våldtäkt – allt för att bemäktiga sig den sista, motståndskraftiga resten av livsformer som ännu inte passats in. Motståndet ger sig till känna i hennes röst. Den talar på ett språk som är avsett att inte förstås, men den är ändå stark nog att förhäxa motparten.

Det är dags att dra slutsatserna av denna skiss. De är åtminstone tre. För det första: med hjälp av vilket uttryck eller begrepp ska denna grängångare tolkas teoretiskt? I mina ögon är det mest fruktbart att tolka henne inte som en representation, utan som en akt, iscensättning eller performance som avser att destabilisera den epistemologiska apparat som gjort kolonialismens representation av de koloniserade möjlig. Jag har också framfört tanken att Pia

Arkes camera obscura, som gör det svårt att skilja betraktare från betraktad, medium från budskap, subjekt från representation, är en materiell metafor för detta begrepp.

För det andra: vad beror det då på att begränsningarna för vår världshistoriska förståelse, gränsen för vad som kan inkluderas i den världshistoriska texten, så ofta markeras av kvinnor med brun hud som utsatts för brutalitet? Jag har pekat på att galenskapen, primitiviteten och armodet hos dessa horisontgestalter, deras obestämda position mellan natur och kultur, vildmark och medvetande, inte ska ses som inneboende egenskaper hos gestalterna själva, utan som projektioner och externaliseringar av de verkliga följderna av världssystemet i sig.

För det tredje: denna essä har en fortsättning som skulle rymma en analys av konstnären Shrin Neshat, författaren Assia Djebar och Algeriets vita slöja. Om vi gav akt på situationen för tiggerskan från Savannakhet och kvinnorna på Pia Arkes bilder, då skulle vi plötsligt se den inflammerade debatten om slöjan i ett nytt och rättvisande perspektiv. Då skulle vi se att slöjdebatten primärt inte handlar om vare sig islam eller kvinnors rättigheter, utan om vår egen kulturens oförmåga att hantera kulturella skillnader, en oförmåga som vi både förnekar och försöker hantera genom att förskjuta den till periferin. Och så kommer det sig att den globala berättelsens grundläggande drag alltid hamnar allra långs bort, som den mest hotfulla punkten på horisonten. Dit ska vi styra våra steg.

Översättning från engelskan Bitte Wallin.

1. För en närmare utredning av de bägge globaliseringsbegreppen, se Stefan Jonsson, *Världens centrum: En essä om globalisering*, Stockholm: Norstedts, 2001, s. 73–105; eller Fredric Jameson, »Notes on Globalization as a Philosophical Issue«, i Fredric Jameson och Masao Miyoshi (red.), *The Cultures of Globalization*, Durham & London: Duke University Press, 1998, s. 56–58.
2. Marguerite Duras, *India Song: Dialog och scenbeskrivningar*, övers. Kristina Larsén, Stockholm: Interculture, 1986, s. 19–21. Utgiven i original som *India Song*, i *L'avant-scène du cinéma*, nr. 225, 1979. Bokutgåvan av *India Song* (Paris: Gallimard, 1973) hänför sig till teaterversionen som Duras i augusti 1972 skrev för National Theatre i London. Laure

- Adler ger i sin biografi bakgrunden till filmen och de olika stadierna i dess produktion (Laure Adler, *Marguerite Duras*, Paris: Gallimard, 1998, s. 646–687). En utmärkt introduktion på svenska är Carl-Johan Malmberg, »Att stämman in i India Song: Anteckningar kring Marguerite Duras film«, i *India Song: Dialog och scenbeskrivningar*, 1986, s. 5–14. Låt vara att Malmberg bortser från den avgörande plats tiggerskan intar både i filmens narration och i den politiska fantasm som reglerar handlingen.
3. Duras, *India Song*, s. 115–117.
 4. Enligt Jane Bradley Winston bär tiggerskans röst ett eko från Duras barndom i franska Indokina. Rösten tillhör dock inte någon »infödd« laotisk kvinna, utan en invandrare. Duras medarbetare hade turen att hitta en ljudupptagning som en laotisk student i Paris spelat in åt fransk television. Det var under Vietnamkrigets själva slutskede och bara månader innan FNL tågade in i Saigon. Rösten tycktes svara mot Duras egen idé om skratret, sången och musiken som revolutionära företeelser (Jane Bradley Winston, *Postcolonial Duras: Cultural Memory in Postwar France*, New York: Palgrave, 2001, s. 61 f.). Jämför med filmarens och författarens egen minnesbild: Marguerite Duras, *La Couleur des mots: Entretien avec Dominique Noguez autour de huit films*, Paris: Edition Benoît Jacob, 1984, s. 76–78.
 5. Se Lucy Stone McNee, *Art and Politics in Duras "India Cycle"*, Gainesville: University Press of Florida, 1996, s. 1–26. Madeleine Borgomano, *India Song: Marguerite Duras*, Limonest: L'Interdisciplinaire, 1990, s. 8–12.
 6. Winston, *Postcolonial Duras*, s. 60–66.
 7. Winston (*Postcolonial Duras*) och Madeleine Borgomano ("L'histoire de la mendiante indienne«, *Poétique*, nr. 48, nov. 1981) tycks vara de enda kritiker som tagit Duras på orden, som upprepade gånger sagt att tiggerskan är Indencykelns allt överskuggande gestalt, själva berättelsens mönster.
 8. Frågan om den globala berättelsen ska inte förväxlas med den mer litteraturvetenskapliga frågan om en »global litteratur« eller »världslitteratur«. Det sistnämnda är främst ett historiografiskt och litteraturteoretiskt begrepp. Den globala berättelsen däremot är ett begrepp för en estetisk praktik och dess produkter, vare sig produkten består av en roman, film, reseberättelse, historia eller annan framställning. Givetvis finns förbindelser mellan de bägge begreppen, men de ska framför allt sökas i den nutidshistoriska konstellation av pådrivande krafter som tvingar snart sagt alla det mänskliga medvetandets fält att projicera sina respektive angelägenheter och ämnen i global skala.
 9. Marguerite Duras, *Le Vice-consul*, Paris: Gallimard, 1966, 2006, s. 164 f.
 10. *Ibid.*, s. 94.
 11. *Ibid.*, s. 116.
 12. I *India Song* framhäver Duras det drömlika och fantastiska i den föregivna koloniala miljön. Ingen del av filmen är inspelad på plats i Calcutta, utan mestadels i Rothschildpalatset i Boulognerskogen i Paris, som får spela rollen som den franske ambassadörens residens, ett stenkast från Ganges, under monsunens skyar.
 13. Duras, *Le Vice-consul*, s. 117.
 14. *Ibid.*, s. 157.
 15. »Poängen jag försökte få fram var att om motståndet saknade en giltig institutionell inramning, så kunde det inte bli igenkänt. Bhubaneswaris mostånd mot de axiom som låg till grund för sati (hustrubränning) kunde inte bli igenkänt. Hon kunde inte tala. [...] Min poäng var inte att de inte kunde tala, utan snarare att när någon verkligen försökte göra något annorlunda så skulle detta inte bli erkänt eftersom det saknades institutionell validering av vad hon gjorde. Poängen handlade inte om att kvinnor som begår sati inte talar" (Gayatri Chakravorty Spivak, "In Response: Looking Back, Looking Forward", i Rosalind C. Morris (red.), *Can the Subaltern Speak: Reflections on the History of an Idea*, New York: Columbia University Press, 2010, s. 228). I denna volym finns också i nytryck Spivaks ursprungliga artikel "Can the Subaltern Speak?", ursprungligen publicerad i Cary Nelson och Lawrence Grossberg (red.), *Marxism and the Interpretation of History*, Basingstoke, Hampshire: Macmillan Education, 1998, s. 271–313, och även den slutgiltigt (?) utvecklade versionen, som publicerades som ett kapitel i Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*, Cambridge: Harvard University Press, 1999.
 16. Duras, *Le Vice-consul*, s. 182.

17. Ibid., s. 183.
18. Borgomano, *India Song*, s. 12.
19. Duras, *Le Vice-consul*, s. 9.
20. Detta är anledningen till att Gayatri Spivak beskriver subjektspositioner liknande den som tillskrivs Duras tiggerska i termer av *katakres*. Eftersom språket inte rymmer något tecken eller begrepp för att beteckna hennes existens, måste hon beskrivas antingen som ett rent bristtillstånd eller också katakretiskt. Paul Ricoeurs citat från Pierre Fontainers figurlära belyser sammanhanget: »Katakres avser i allmänhet en situation där ett tecken, som redan betecknar en första idé, också får beteckna en ny idé, emedan denna sistnämnda idé helt saknar tecken eller saknar eget namn inom språket« (Paul Ricoeur, *The Rule of Metaphor: Multidisciplinary studies of the creation of meaning in language*, övers. Robert Czerny, Toronto: University of Toronto Press, 1977, s. 62. Utgiven i original som *La métaphore vive*, Paris: Seuil, 1975). Tiggerskan skulle i så måtto, i *den europeiska kulturen*, beskrivas som en sådan idé: en idé som saknar tecken i språket, för vilken andra tecken som redan betecknar andra idéer måste tas i anspråk: en katakres, skapad av den europeiska diskursen om Indien.
21. Jfr Borgomano, *India Song*, s. 101–105.
22. För en analys av Pia Arkes *Nature morte*, se Lars Morell, »Naturfolk og nature morte«, i *Magasin fra Det kongelige Bibliotek*, nr. 1 1995 (10): s. 32–52. För en översikt över hennes verk: se katalogen till den nyligen gjorda retrospektiven över hennes arbete, *Tupilakosaurus: Pia Arkes opgør med kunst, etnicitet og kolonihistorie, 1981–2006*, Köpenhamn: Pia Arke Selskabet & Kuratorisk Aktion, 2010. Andra översikter: Stefan Jonsson, *Världens centrum*, kap. 5; Pia Arke och Stefan Jonsson, *Scoresbysundshistorier: Fotografier, kartor & kolonialism*, övers. Anna Vallgård, Göteborg: Glänta, 2010.
23. Marguerite Duras, »La couleur des mots«, s. 78.

Tack till de magisterstudenter jag hade nöjet att undervisa höstterminen 2009 i postkolonial teori och estetik vid Södertörns högskola. Dessa preliminära tankar om Duras och Arke samt om Spivaks klassiska essä tog sin första form på dessa seminarier. Tack även till Tone O Nielsen, Frederikke Hansen och Mirjam Joensen, Kuratorisk Aktion, samt till Søren Arke, för hjälp med illustrationerna. Ovanstående artikel tillkom i samband med arbete inför det symposium som ordnades under utställningen »Tupilakosaurus. Pia Arkes uppgörelse med konsten, etniciteten och kolonialismen«, som visats i Köpenhamn och Nuuk och sommaren 2010 även på Bildmuseet i Umeå. I anslutning till detta utkommer också Pia Arkes bok *Scoresbysundshistorier: Fotografier, kartor & kolonialism* i svensk översättning av Anna Vallgård på Glänta förlag.

Nyckelord: Globalisering och litteratur, postkoloniala studier, subalternitet, kvinnlig subjektivitet, Marguerite Duras, Pia Arke

Keywords: Globalization and literature, postcolonial studies, subalternity, female subjectivity, Marguerite Duras, Pia Arke.

Summary

An Essential Trait in the Works of Pia Arke and Marguerite Duras

Contemporary arts and literature provide a record of alternative narratives of globalization. This essay discusses how the global world system is reconfigured in two different aesthetic endeavors: the so-called »India Cycle« of Marguerite Duras and the visual artwork of Greenlandic-Danish artist Pia Arke. The essay suggests that both Duras and Arke constitute what may be defined as global narratives, and, furthermore, that both approach what may be termed »the essential trait« of contemporary global history. This essential trait is made visible – or, indeed, audible – through the pertinent figure of a subaltern female subject, which the reader or viewer perceives as occupying the very margin or edge of the global order. It is argued that this position still remains untheorized in postcolonial cultural theory. Finally, the essay presents a model through which this figure may be understood, while it also insists on the figure’s importance as a touchstone and corrective of urgent political and theoretical problems of our era.

Stefan Jonsson
Institutionen för kultur och kommunikation
Södertörns högskola
stefan.jonsson@sh.se

På grund av upphovsrättsliga orsaker
återfinns denna illustration endast
i tidskriftens pappersupplaga

Selim och Amina på Zanzibar, av Louis Moe. Bilden är hämtad ur *Selim och Kalulu: Deras öden och äventyr i Afrika*, 1913 års upplaga.

BARNBIBLIOTEKET SAGAS *SELIM* OCH *KALULU*

Afrika som sagoland
och civilisering som metafor för mognad

av Nicklas Hållén

Sedan den svenska allmänheten gjordes läskunnig i folkskola och bildningsförbund har berättelser om Afrika funnits tillgängliga, dels via svenska missionärer och resenärer och fiktion författare, dels genom litteratur som översatts från de större europeiska språken. Afrika har i dessa berättelser presenterats inte bara som en radikalt främmande, men politiskt och religiöst angelägen plats, utan också som en scen för äventyrs- och sagoberättelser. I denna artikel studeras Afrikas dubbla status, som samtidigt kunskapsobjekt och sagovärld, genom en av Barnbiblioteket Sagas tidigt utgivna titlar.

Kring det förra sekelskiftet stod den mest intensiva fasen av eurokolonial närvaro och aktivitet i Afrika i sitt zenit. Vid 1884–1885 års Berlinkonferens delades kontinenten med hjälp av linjal och passare mellan länder som Storbritannien och Frankrike. Också svenska intressenter sneglade under denna tid mot Afrika. Bland dessa återfinns religiösa samfund, liksom svenskt kapital som investerade i kolonier och arbetssäljare som sökte inkomster.¹ Denna politiska och ekonomiska utveckling skapade ett behov av en europeisk litteratur om den koloniserade kontinenten, och detta behov fanns också utanför de länder som bedrev de

mest aggressiva koloniala projekten. Den som söker på ordet *Afrika* i Kungliga Bibliotekets digitala katalog får upp en diger lista på titlar som sammantagna ger en uppfattning om bredden på intresset för det koloniala Afrika under den period då titlarna köptes in till biblioteket. Här återfinns affischer från visningar av filmer tagna i Afrika i filmmediets barndom, reseberättelser på tyska, franska och engelska som skildrar de expeditioner som syftade till att kartlägga vad som senare skulle bli europeiska kolonier, samt etnografiska texter om kontinentens invånare.

I litteratur om Afrika från den så kallade högimperiella tiden kring det förra sekelskiftet utgör Afrika emellertid inte enbart ett studieobjekt eller skaffereri för naturtillgångar. Afrika används också som scen för äventyrsberättelser och sagor. Bland de titlar som sökningen i Kungliga Bibliotekets katalog ger finns en svensk översättning av den amerikansk-brittiske upptäcktsresanden Henry Morton Stanleys (1841–1904) äventyrsbok *My Kalulu: Prince, King and Slave* (1873).² Henrik Wranér (1858–1908), en av Barnbiblioteket Sagas förgrundsgestalter, gjorde den svenska översättningen och bearbetningen som fick titeln *Selim och Kalulu – Deras*

*märkliga öden och äventyr.*³ I den här artikeln kommer i huvudsak Wranérs bearbetning och dess relation till Barnbiblioteket Sagas pedagogiska idégrund stå i fokus.

I denna äventyrsberättelse blir afrikanen och dennes seder och bruk till studieobjekt om vilka det läsande barnet får lära sig. Dessutom blir Afrika en skådeplats för »märkliga« äventyr och förvecklingar och afrikanen en sagofigur om vilken barnet uppmanas fantisera och drömma. Dubbelheten återspeglas i Barnbiblioteket Sagas pedagogiska grundsyn, där just fantiserande och drömmande, men också lärande och inhämtande av kunskap betonades som viktiga element i barnets lärande. Denna dubbelhet får en ytterligare funktion då civiliserandet av den primitiva »vilden« som litterär figur, som främst representeras av Kalulu, kan läsas som en analogi för det läsande barnets egen mognadsprocess. Alltså är berättelsen en del av denna utvecklingsprocess, då barnet lär sig om Afrika och afrikanen genom att läsa eller lyssna, samtidigt som den kan läsas som en analogi för denna utvecklingsprocess. Berättelsen bygger således på det radikala främlingskap som bilden av Afrika och Afrikanen laddas med. Samtidigt bygger den paradoxalt nog också på en analogisk likhet mellan barnets stundande inträde i vuxenvärlden och den »ociviliserade« kontinenten och dess invånares plats vid foten av civilisationens trappa.

Afrikas dubbla status i *Selim och Kalulu* kommer här, efter en kort beskrivning av Wranérs och Stanleys texter, att diskuteras i relation till en närläsning av Kalulus och Selims utveckling i berättelsen. Sättet på vilket Afrika och afrikanen används i texten kommer också ses mot en parallell berättelse om Kalulu som framträder i Stanleys reseskildringar. Den kommer också att diskuteras på en extratextuell nivå, i förhållande till den pedagogiska diskussion som fördes kring Barnbiblioteket Saga under dess första år, liksom till bibliotekets uttalade strategier för urval av texter.

Stanleys *My Kalulu* och Wranérs *Selim och Kalulu*

I centrum av berättelsen står Kalulu, en svart tonårig pojke och prins, och Selim, en arabisk pojke. Selim bor tillsammans med sin far och mor i sina förfäders palats på Zanzibar utanför Afrikas östkust. Efter att ha blivit hånad för att vara som »en liten flicka« av en amerikansk yngling får Selim följa med sin far, några av dennes slavar och ett antal arabiska män till Afrikas fastland.⁴ Där ska han få bevisa sin redighet genom att hjälpa till att ta slavar och skaffa elfenben. Väl i Afrika hamnar de alla i bakhåll då de anfaller en by vars invånare begär en stor summa mot att den arabiska karavanen ska få passera. Fadern blir dödad och Selim och ett antal arabiska barn blir tagna som slavar av en grupp från en mer avlägsen by på det östafrikanska fastlandet, som leds av två män vid namn Tifum och Ferodia. Selim rymmer dock snart till en by där han träffar Kalulu, som är sin farbror Kung Katalambulas tronarvinge, och Selim och Kalulu blir vänner och blodsbröder. Efter att Kalulus farbror dött och innan arvingen utropas till ny kung över byn blir han, Selim och deras vänner åter tagna till slavar av Tifum och Ferodia. Efter att Kalulu med hjälp av en av Selims fars slavar dödat Tifum rymmer de och kommer slutligen till Zanzibar. Där får Kalulu stanna till dess att han har vuxit upp och kan återvända till fastlandet och återta sin by från Ferodia. Under resan har Selim gjort många nya erfarenheter, blivit man i huset och därmed tagit steget in i vuxenvärlden, medan Kalulu fått lära sig saker av sin arabiske blodsbröder.

Selim och Kalulu utgavs för första gången 1907 som nummer tjugofyra i bokserien Barnbiblioteket Saga, som i mycket låg till grund för efterkommande svensk barnbokskultur och pedagogik. Wranérs bearbetning

innehåller ett stort antal bilder gjorda av den firade norsk-danske illustratören Louis Moe (1857–1945). Efter denna första utgåva kom *Selim och Kalulu* att omtryckas fyra gånger fram till 1947 och hade då uppnått trettiovtåtusen exemplar.⁵ Dessa siffror var visserligen inte större än genomsnittet för Saga, men visar på den spridning som texten fick och att den i fyra hela decennier ansågs vara relevant och god barnlitteratur.

För att sätta in Wranérs bearbetning, *Selim och Kalulu*, i sitt pedagogiska och idéhistoriska sammanhang krävs att vissa aspekter av Stanleys original diskuteras parallellt med Wranérs bearbetning. Det är därför nödvändigt att först nämna några viktiga skillnader som råder mellan originaltext och bearbetning: Den svenska texten är avsevärt kortare än det engelska originalen. Språket har i *Selim och Kalulu* gjorts enklare genom att längre stycken har kortats ner, men vissa av originaltextens teman har också gjorts mindre framträdande medan andra fått större utrymme. Stanleys text beskriver med ordrik prosa i första hand Selims inre värld – hans tankar och känslor kring upplevelser han ställs inför. I Wranérs text har denna prosa förenklats. Detta kan vara ett försök att göra texten mer lättläst för ett yngre barn, men har också som effekt att läsaren i större utsträckning än i *My Kalulu* får inta ett utifrånperspektiv på Selim.

Wranérs ingrepp består till stor del i att texten anpassats för yngre läsare och för läsare av båda könen, även om också *Selim och Kalulu* i första hand handlar om pojkens utveckling till att bli man. De drag som i Stanleys text associeras med den vuxne mannen knyts oftare i Wranérs text, åtminstone på ytan, till vuxenvärlden i allmänhet. Vidare har vissa scener tagits bort, antagligen för att texten inte ska vara för skrämmande för yngre barn. Bland dessa kan som exempel nämnas en berättelse om den kannibalistiska ceremoni som äger rum efter att Selims fars karavan nedgjorts av krigare från den by som de anfaller.⁶

Kalulu som sagofigur, historisk person och bifigur i Stanleys reseskildringar

Den dubbla kodningen av Afrika och afrikaren som både kunskapsobjekt och föremål för europeiskt fantiserande kan illustreras genom Kalulu. I viss mening går det att utläsa två berättelser om honom i Stanleys samlade texter. Den ena berättelsen utgörs av *My Kalulu* medan den andra kan sättas samman av fragment från Stanleys reseskildringar. Den handlar om en pojke som Stanley kallar Kalulu och som ingick som bärare i två av hans expeditioner. Dessa berättelser motsvarar i viss grad den dubbelhet med vilken Afrika framställs i texten, liksom i annan litteratur om Afrika under 1800-talets andra hälft.

Gestalten Kalulu i *My Kalulu* är enligt Stanley själv baserad på en pojke som ingick som bärare i en av författarens expeditioner och som han tog med sig från Afrika till England.⁷ I *My Kalulu* hamnar den afrikanske pojken efter många äventyr hos sina arabiska vänner på ön Zanzibar utanför dagens Tanzania. Den berättelse om Kalulu som framträder ur Stanleys reseskildringar slutar mindre lyckligt med att Kalulu drunknar i Kongofloden. Denna berättelse kan inte analyseras som mindre textuell än Stanleys barnbok, eftersom även den bara finns tillgänglig för oss via Stanleys penna och fantasi. Kalulu är Stanleys litterära skapelse också i denna »sanna« berättelse och förblir för oss ett slags skuggfigur som står mellan läsaren och den faktiske afrikanske pojke vars liv formades i relation till den amerikansk-brittiske författaren och upptäckaren. På så vis tillkommer de två berättelserna om Kalulu på bekostnad av den faktiska, historiska personens berättelse.

Stanley nämner den afrikanske pojken namn för första gången i *How I Found Livingstone* (1872), i ett stycke daterat den sjunde september 1871. Redan från denna tidpunkt och detta stycke har förhållandet mellan Stanley och Kalulu en litterär prägel, i den meningen att Stanley förhåller sig till Kalulu först och främst i egenskap av författare. I sin reseskildring berättar Stanley att »an Arab presented me today with a little slave-boy, called 'Ndugu M'hali' (my brother's wealth). As I did not like the name, I called the chiefs of the caravan together, and asked them to give him a better name.«⁸ Dessa män kommer med förslag som av olika anledningar ratas av Stanley. Någon föreslår slutligen *Kalulu*, vilket gillas bättre. Kalulu är det lokala ordet för kidet hos en viss sorts antilop, förklarar Stanley för läsaren. Vad texten inte förtäljer, antagligen på grund av att Stanley inte var medveten om det, är att *Kalulu* också är namnet på en trickster-gestalt i berättelsetraditioner hos folkgrupperna Tabwa och Kunda.⁹ I denna muntliga litteratur är Kalulu en hare som luras med sådana högfärdiga auktoriteter som Lejonet, vilket haren med sina spratt får att framstå som löjlig.¹⁰ Hade denna intertextuella koppling markerats hade texten sammanförts med en afrikansk berättelsetradition och öppnat dörren för en muntlig litteratur med grund i det sorts samhälle som Stanleys text utger sig för att beskriva. Ironiskt nog går det att läsa in denna intertextuella koppling till trickstern Kalulu endast i relation till början på det tragiska slutet av berättelsen om den afrikanske pojken och den amerikansk-brittiske resenären.

Sent på 1870-talet kunde Stanleys läsekrets tillgodogöra sig detta tragiska slut på berättelsen om bäraren Kalulu. Denne omnämns nämligen i den andra volymen av *Through the Dark Continent* (1878), boken om Stanleys resa från Zanzibar, via Victoriasjön och Kongofloden till Afrikas västkust. Nu har pojken mycket riktigt fått komma tillbaka till Afrika, men sitter inte på Zanzibar och äter frukt som läsaren

av *My Kalulu* uppmanas att föreställa sig.¹¹ I stället ingår han åter som bärare i Stanleys expedition. När Stanley, Kalulu och de andra bärarna påbörjar etappen från Tanganyikasjön till Kongofloden överger många den olycksdrabbade expeditionen. En av dem som ger sig av är Kalulu, konstaterar Stanley indignerat – denne, som han menar, otacksamme pojke »whom I had taken to England and the United States, and whom I had placed in an English school«.¹² I bokens innehållsförteckning kallas händelsen »Kalulu's disloyalty«. Genom sin bristande »lojalitet« med Stanley skiljer sig Kalulu här från sagobokens huvudperson. Stanley framstår som löjlig när han inte visar den tacksamhet han förväntar sig. På så vis kan en koppling till tricksterfiguren Kalulu slutligen läsas in i berättelsen om den afrikanske pojken.

Kalulus flykt från Stanley och dennes expedition är bara början på slutet av berättelsen om Stanley och den afrikanske pojken. Kalulu hittas snart på en ö i Tanganyikasjön.¹³ Stanley straffar honom hårt för att avskräcka andra bärare från att fly och sätter honom åter i arbete. Expeditionen når Kongofloden och påbörjar resan nedströms. Vid vad som senare i texten kallas »the Kalulu Falls« slutar berättelsen Kalulu plötsligt med ett stycke som omtalar hur han och ett antal andra av Stanleys »favoriter« drunknar då en kanot kapsejsar.¹⁴ I en sats som påminner om barnbokens grammatiskt och semantiskt enkla språk omskrivs Kalulus död till det faktum att han och de andra i kanoten »were no more«.

Kalulus död utmanar Stanleys förmåga som författare, men fungerar när allt kommer omkring som en scen som förstärker vissa drag hos berättelsens huvudperson, nämligen Stanley själv. Det korthuggna och konstaterande vis på vilket Kalulus död beskrivs knyts samman med maskulinitetsdiskurser, liksom med berättandet om resenärens kamp mot det afrikanska landskapet i sin strävan att nå fram till västkusten. Floden gör det omöjligt att i ord uttrycka den sorg som resten av expeditionen enligt Stanley

känner, eftersom »the roar of the falls completely mocked and overpowered the feeble human voice«.¹⁵ Därefter övergår berättelsen via en datumangivelse till en beskrivning av nästa morgons vardagliga bestyr. I det avsnitt i *The Autobiography of Sir Henry Morton Stanley* (1909) där det berättas om olyckan blir Kalulu till en av Stanleys drunknade »män«, varpå författarens förlust förstärker ett slags heroisk målmedvetenhet: »still resolute to persevere, I continued the desperate task, and toiled on and on, now in danger of cataracts, then besieged by famine« heter det.¹⁶ Denna målmedvetenhet är förstås ett basalt element i reseberättelsen som helhet och tillkommer inte i och med Kalulus död, som däremot understryker och utökar den textuella representationen av Stanleys framåtanda och uthållighet. Därmed omsätts Kalulus död till ett slags retoriskt knep och blir en del i textens dynamiska förhållande mellan resenärrens med- och motgångar snarare än en händelse i mer direkt betydelse.

Som litterär gestalt gör Kalulu det även möjligt för Stanley att i retoriskt syfte låta sammansmälta de olika Kalulufigurerna. Stanley berättar i förordet till *My Kalulu* att barnbokens huvudperson i skrivande stund står under hans beskydd. Detta sammanförande av sagofiguren med den Kalulu som Stanley har tagit till England förstärks då det betonas att pojken öde ligger i Stanleys händer. Det gör det, kan tilläggas, på samma sätt som huvudpersonens öde ligger i författarens händer. När Stanley sedan skriver att den afrikanske pojken kanske kommer att få följa med honom tillbaka till Afrika, »through numberless adventures, incidents and scenes«, är det inte genast tydligt vilken av de två Kalulu han avser att tala om – äventyrsberättelsens Kalulu eller pojken han tagit med sig till Europa.¹⁷ Om Stanley misslyckas med att ta Kalulu tillbaka till dennes hem, tillägger han i bokens förord, måste pojken hamna på Zanzibar där läsaren kan föreställa sig att han sitter och äter exotiska frukter. Detta är också vad som händer i slutet av *My*

Kalulu liksom i Wranérs bearbetning, *Selim och Kalulu*. Bäraren Kalulus framtid blir alltså i Stanleys förord densamma som den fiktiva berättelsens slut och görs samtidigt till föremål för brittiska och svenska barns fantasi, medan den Kalulu som figurerar i Stanleys reselitteratur dör i Kongofloden.

Hur Kalulu representeras i egenskap av »afrikan« i *Selim och Kalulu* kan ses genom den distinktion mellan två sorters representationer som Gayatri Chakravorty Spivak gör i sin artikel »Can the Subaltern Speak?« (1988).¹⁸ Som representant för den afrikanske »andre« tillhör Kalulu gruppen av subjektiviteter som inom koloniala diskurser framställs som annorlunda och skilda från det som beskrivs som det bekanta och egna. En grundläggande tanke inom det postkoloniala fältet är att europeiskt »vetenskapligt« skrivande likväl som skönlitteratur traditionellt har skapat idén om de »andra« genom berättelser för européer om dessa yttre kunskapsobjekt. I sin artikel problematiserar Spivak denna tradition av representationer av »de andra« genom att studera och kritisera relativt privilegierade personers försök att tala för röstlösa grupper. Hon använder sig i detta företag av en distinktion som hon hämtar från Marx' *Louise Bonapartes artonde brumaire* (1852). Här skiljer Marx på *darstellung*, representation i estetisk mening, och *vertreten*, representation i politisk mening – att tala för någon.

Om den andra kategorin, *vertreten*, förstås i utvidgad betydelse kan den ses inbegripa ett sådant skrivande som syftar till att föra fram och synliggöra vad som uppfattas som den representerades identitet och förutsättningar. Denna sorts skrivande skulle alltså i teorin ge maximalt företräde åt den som representeras. Då Stanleys berättelser om Kalulu ses i relation till distinktionen mellan *darstellung* och *vertreten* blir det tydligt att den förra kategorin är den som beskriver Stanleys skrivande, och därmed också det skrivande som underliggör Sagas *Selim och Kalulu*. Kalulu görs av Stanleys skönlitterära berättande, och i Wranérs bearbetning av den,

På grund av upphovsrättsliga orsaker
återfinns denna illustration endast
i tidskriftens pappersupplaga

Selim och slavdrivare på Afrikas fastland, av Louis Moe. Bilden är hämtad ur *Selim och Kalulu: Deras öden och äventyr i Afrika*, 1913 års upplaga.

till en tom yta som fylls med inskriptioner genom berättande om Afrika för Storbritanniens och Sveriges barn. I *Selim och Kalulu* har Stanley konstruerat gestalten Kalulu med den historiska personen Kalulu/Ndugu M'hali som förlaga. Därmed blir denne pojke en del av en litterär gestalt, utan att den litterära gestalten blir mer »verklig« eller »levande« som subjekt eftersom den är underordnad de diskurser och berättelser som Stanley och Wranér för fram i sina respektive texter. Texten är dock beroende av gestalten Kalulu som representant för Afrika och afrikanen - eller med andra ord, som kunskapsobjekt.

Kalulus roll i texten kan ses mot vissa pedagogiska idéer som förespråkades i *Svensk Läraretidning* vid tiden kring sekelskiftet, då Saga bildades. En del i Sagas pedagogiska grund i ett tidigt skede var en kombination av två idétraditioner. Man framförde upplysningens krav på att lek och fantasi skulle syfta till lärande, samtidigt som man förespråkade en pedagogisk syn med ursprung i den romantiska pedagogiken. Enligt en grundläggande idé i den romantiska synen på barns begagnande av litteratur behövde barnet läsa eller höra om främmande och avlägsna gestalter och situationer.¹⁹ I enlighet med den kontinentala såväl som brittiska romantikens idégrund ansågs barnet ha en inneboende vilja att drömma sig bort och fantisera om det utanförhängande, förgångna och främmande, snarare än att läsa om det närvarande, samtida och bekanta. Kalulu kan ses representera detta främmande och utanförhängande, i egenskap både av fantasifigur och av kunskapsobjekt. Samtidigt ansågs tidvis att den romantiska idén om drömmande och fantasi hade en pedagogisk funktion vars mål var intellektuell och moralisk fostran.²⁰ I enlighet med denna fantasins dubbla funktion ges barnet genom Kalulu förutsättningar att fantisera om det annorlunda och avlägsna, samt en inblick i bilden av den »primitiva«, men politiskt reella afrikanens liv och leverne.

Selims utveckling och civiliserandet av Kalulu

Att Afrika samtidigt är en fantasiplats och ett kunskapsobjekt medför att *Selim och Kalulu* kan hamna utanför den vagt utritade ram för godkända beteenden och karaktärsdrag som gäller för icke-afrikanska och icke-arabiska huvudpersoner i liknande barnlitteratur. Hur denna ram ser ut kan anas i den utvecklingsrörelse som huvudpersonerna genomgår under berättelsens gång. Selims påverkan gör att Kalulu förändras genom att han anammar vissa idéer och gör sig av med vissa vanor.²¹ Kalulus steg in i civilisationen möjliggörs i berättelsen alltså av ett slags uppfostran. Selim, däremot, genomgår en mognadsprocess som i huvudsak består i att de »ansträngningar och vedervärdigheter, som ynglingarna gått igenom« gör att han lär sig om livet och på så vis tar steget in i vuxenvärlden.

I konstruktionen av Kalulus karaktär finns drag av flera av de diskursivt styrda idéer om Afrika och afrikanen som återfinns i kolonial litteratur skriven under tiden mellan 1850- och 1910-talen. Hos Kalulu finns det primitiva, en medfödd närhet till naturen, impulsivitet och benägenhet till våld. I slutet av berättelsen har Selim emellertid sett till att Kalulu blir klädd i arabiska kläder, att han inte utövar kannibalism och att han ska få lära sig viktig kunskap som i berättelsen knyts samman med Europa och kristendom.

Kalulu är alltså underställd de arabiska karaktärernas inflytande. Trots de tecken på börd och ädel bakgrund som höjer honom över andra svarta afrikaner, uppvisar han beteenden som Selim måste protestera mot. När följet tagits som slavar av Tifum och Ferodia smyger Simba och Kalulu under natten in i Tifums tält och skär av honom huvudet. De tar sedan huvudet med sig inlindat i ett tygstycke.²² Selim, Kalulu

och deras vänner flyr lägret där de varit fångna. Då dagen gryr finner Selim att Kalulu bär på Tifums huvud. »Det är ju ett mord, som ni har begått!« säger Salim då till sin fars slav Simba, som svarar att »kanhända kalla ni araber det så ... [m]en vi vildar kalla det rättvisa«. ²³ Kalulu vill nu bereda en »trolldryck« av huvudet och kastar det upp i luften och skrattar då det faller till marken. Selim ber honom lämna det »åt vilddjuren« och lyckas slutligen, med hjälp av ord från koranen, övertala honom att inte äta huvudet. ²⁴

När hela följet kommit till Zanzibar och Kalulu åter har befriats från slavhandlare, den här gången arabiska sådana, genomgår han en stor men ytlig förändring. Liksom hans olikhet från gestalter som Ferodia och Tifum uttrycks förändringen i första hand visuellt. Selim befäl- ler att Kalulu ska få en »broderad mössa, blå klädesjacka, vida linnebyxor, karmosinröd huvudbonad med lång brun tofs, broderade tofflor samt gördel och dolk enligt arabiskt sätt«. ²⁵ Detta gör att Kalulu blir »oigenkännelig« och denna oigenkännlighet kommer sig av att de plagg Kalulu kläs i gör honom, åtminstone till ytan, till en arab. ²⁶ Kalulu kan nu, när han för första gången träffar Selims mor, Amina, bli accepterad som en medlem av Selims familj. Amina säger att hon hädanefter har två söner – Selim och Kalulu. ²⁷ När Kalulu tagits upp som familjemedlem uppmanas han av Selim att stanna på Zanzibar och lära sig använda engelsmännens vapen och ta till sig »nasarenernas vetande« för att i framtiden återvända till fastlandet och återta sin döde farbrors by. ²⁸

Även berättelsen om civiliserandet av Kalulu bör sättas samman med den barnboks- pedagogiska diskussion som försiggick då barnbiblioteket Saga växte fram. En del av det tanke- gods som tillsammans med idéer från upplysningen och romantiken förespråkades i detta sammanhang utgjordes av den så kallade rekapitulationsteo- rin. Enligt denna teori återspeglar barnets inre värld tidigare stadium ur människosläktets historia. Den kan sägas vara en översättning

av den tyske biologen Ernst Haeckels (1834–1919) rekapitulationsteori, från darwinistisk biologi till barnpsykologins område. Enligt denna »rekapituleras« en arts biologiska histo- ria i individens utveckling. I det pedagogiska samtalet om barns läsande uttrycktes rekapitu- lationsteorin i idén att det gör barn gott att läsa böcker som på något vis förknippas med män- niskosläktets historia. ²⁹ I det koloniala tänkande som underliggert de kontexter i vilka *My Kalulu* och *Selim och Kalulu* tillkom inbegriper dock inte denna historia alla människor. Samhällen i den koloniala periferin ansågs inte ha lämnat de tidiga utvecklingsstadier som tänktes utgöra den västerländska människans förgångna. I stället uppfattades de snarare fortfarande be- finna sig mitt i dessa stadier. ³⁰ Som visats ovan kan Kalulu läsas som en litterär figur som med Selims hjälp påbörjar en utvecklingsprocess då han lämnar människans »primitiva« stadium. Detta stadium som Kalulu lämnar genom att bli klädd av Selim och uppmanad att ta till sig europeisk teknik associeras i texten, via rekapitu- lationsteorin, med barndom. Selims påverkan på Kalulu går således att läsa inte bara som ett litet steg mot civiliserandet av afrikanen, utan också i viss mening som en analogi för tidig uppfostran.

Selim utvecklas mer och på ett annat sätt än Kalulu. Den arabiske sonen förordar i berättelsens början slaveri och sätts in i en kultur där handeln med människor inte ifrågasätts. När han själv blir förslavad och efter att Kalulu kommit bort från honom och blivit tagen som slav av främmande araber, avlägger Selim och hans vän Abdulla »ett heligt löfte att aldrig köpa en slav, när de hunnit hem till Sansibar«. ³¹ Eftersom Zanzibars araber redan i bokens bör- jan förknippas med slavhandel blir Selims utveckling också en rörelse bort ifrån hans för- fäders seder och bruk.

Denna rörelse ligger i linje med Stor- britanniens inställning till den arabiska slavhan- deln i östra Afrika under 1870-talet. Slavhandeln hade i slutet av 1700-talet förlorat mycket av sin

forna ekonomiska betydelse för Storbritanniens handelskapital. Således avskaffades slaveriet på de brittiska öarna mellan 1772–1774, medan den brittiska handeln med slavar avskaffades 1808 och slaveriet i brittiska kolonier 1834.³² Industrialismens intåg och snabba förändring innebar i Storbritannien att takten på produktionen av handelsvaror hela tiden ökade och således skapade allt större krav på nya avsättningsmarknader för det brittiska och framförallt engelska kapitalet.³³ Denna ekonomiska förändring gav kraft åt anti-slaverirörelsen som stödde avskaffandet av slavhandeln i Västafrika. Försöket att skapa avsättningsmarknader i Afrika söder om Sahara sågs från brittiskt håll stå i konflikt med det arabiska inflytandet i regionen. Detta inflytande bestod till viss del i etablerade handelsrelationer mellan resande arabiska handelsmän och lokalbefolkningen i regionen och till viss del av det arabiska tagandet av, och handeln med, slavar. Den brittiske missionären David Livingstone förordade en utökad handel med brittiska varor i Afrika, vilket enligt honom skulle konkurrera ut den arabiska slavhandeln.³⁴ Denna tanke delade Stanley, som kom att bli nära associerad med Livingstone efter att ha »undsatt«³⁵ honom då man från brittiskt håll hade förlorat kontakten med den välkände missionären.³⁵ Det ogillande av arabiskt slaveri han ger uttryck för i sina reseberättelser uttrycks också i *My Kalulu*, liksom i *Selim och Kalulu*, genom Selims avståndstagande från sin fars inblandning i slavhandeln.

Den skillnad som råder mellan Selims och Kalulus olika utvecklingsprocesser kan ses som ett resultat av att de från början befinner sig på olika avstånd från den översta nivån i ett slags kulturell hierarki, krönt av europeisk »civilisation«. Selim befinner sig i denna hierarki mellan svart afrikan och vit europé. Detta tar sig uttryck i det att Selim då han stiger in i berättelsen sätts in i ett dialektiskt förhållande till den vite europén, medan han när han stiger iland på Afrikas fastland definieras dialektiskt mot den svarte afrikanen. I relation till Kalulu och de

andra svarta gestalterna i följet blir Selim förmedlare av sådana idéer som i texten framställs som positiva.

Selims relationer till den vite europén och den svarte afrikanen tar sig inte minst uttryck i hur hans hudfärg framställs i Louis Moes bilder. Människor från det afrikanska fastlandet porträtteras i texten och i Moes bilder som svarta, medan de flesta arabers hudfärg i bilderna är halvmörk. Mellan texten och Moes illustrationer råder dock i bokens början en viss dissonans vad gäller Selims hudfärg. Selims hy beskrivs sekundärt, genom andra karaktärers tal, som vit. Så framställs den också i de flesta av bokens illustrationer, men inte i de första bilderna av honom. I jämförelse med bilder i senare delar av boken, och likaså i jämförelse med moderns hy i bokens tredje bild, är Selims hudfärg i de två första snarare halvmörk än vit.

I texten beskrivs Selim som ljushyd i ett avsnitt där hans far, Scheik Amer ben Osman, och en annan arab vid namn Kamis diskuterar kvinnor som av arabiska slavhandlare förts till Zanzibar från Rua. Kamis påstår att kvinnornas hud är lika ljus som Amers sons.³⁶ Fadern, som tvivlar på detta, visar då upp Selim för Kamis och säger: »Se nu på min son! Hans hy är som fet grädd – är han inte lika vit som någon nasaren?«³⁷ Ändå är Selims hy skuggad med täta linjer i textens första bilder, vilket gör att den ser halvmörk ut. Detta kan jämföras med Kalulus hy som i bokens bilder genomgående avbildas som helt svart, sänar som på de delar av kroppen där ljus reflekteras, och med Selims moders vita hy.³⁸

Bokens tredje bild föreställer Selim och hans beslöjade mor, Amina, i »kvinnogemaken«.³⁹ I denna bild skiljer sig moderns och sonens hudfärg i det att Aminas hud inte är skuggad, till skillnad från Selims. Rummet som de befinner sig i är starkt upplyst från vänster. Bakom Amina, som står till höger om Selim, ses en väggyta som är helt vit sänar som på en skuggning intill rummets golv. Selim står vänd mot höger, vilket gör att hans ansikte är vänt bort

från ljuskällan men mot modern. Hyn på hans högra hand och på hans nacke, vilka borde vara upplysta av bildens ljuskälla, är tecknad med täta parallella linjer som gör att den inte är lika ljus som moderns.

Selim exotiserar alltså i bokens början och framställs i bilderna som mer mörkhyad än vit, som del av en dynasti och som djupt rotad i vad som i texten framställs som arabisk kultur. När han kommer till det afrikanska fastlandet genomgår han en förändring som visar sig på flera plan: han förlorar sin far och ifrågasätter vissa element av sina förfäders seder och bruk. Vad mera är, då han kommer i kontakt med svarta afrikaner framställs han, i Moes bilder såväl som i texten, som vit snarare än halvmörk. Detta kan ses i en bild som föreställer Selim, en svart man och en arabisk pojke.⁴⁰ Selim håller i en piska och står över den svarte mannen som ligger på marken. Den sittande arabiske pojken är skuggad med täta streck, den svarte mannen är helt svart förutom där ljus reflekteras och Selim är helt vit bortsett från de linjer på hans rygg som symboliserar skugga eller märken från piskrapp. Spelet med skugga och hudfärg i Moes bilder kan ses som ett sätt att förhandla med Selims position i relation till olika grupper av människor. Före ankomsten till Afrika betonas hans exotiska drag genom att hans hudfärg anges som halvmörk. I relation till svarta afrikaner betonas i stället Selims roll som berättelsens samvete, rationella kraft och centralgestalt – speciellt efter hans faders död. Detta kan vara en förklaring till varför hans hy i senare bilder är vit, då detta via kolonialt rastänkande associeras just med rationalitet och civilisation.

Varefter berättelsen utvecklar sig försvinner mer och mer av de drag hos Selim som kan anses vara exotiska i en brittisk och skandinavisk kontext. Selims faders död möjliggör denna utveckling i och med att Selim därmed byter position i den patriarkala struktur som presenteras i berättelsens början. Denna inleds i *My Kalulu* såväl som i *Selim och Kalulu* med en presentation av fadern, Scheik Amer ben Osman. På första sidan

av den svenska bearbetningen står att läsa att »Amer med stolthet [kunde] blicka tillbaka på en lång rad berömda förfäder, och själv var han dem värdig: ädelt sinne, outröttlig givmildhet och ömhet om hans talrika slavar hade förskaffat honom ett aktat och ärat namn«. ⁴¹ Det stolta släkträdet och fadersgestalten vävs alltså redan från början av berättelsen samman med slaveri. Detta betonas åter då Amers »förfäders gamla palats« beskrivs på följande sida. I detta finns skålar av marmor i vilka slavarerna tvättar sina händer och fötter innan de deltar i »andaktsstunder« i palatsets »kapell«. ⁴² Här är slaveriet ordagrant inbyggt i släktens anrika palats. Endast då faderns plats i familjestrukturen ställs tom och Selim befinner sig långt från Zanzibar kan sonen förkasta slaveri som företeelse. Selim går från att vara en huvudperson tyngd av karaktärsdrag som framställs som osympatiska till att bli en hjälte i mer konventionell mening. Denna utveckling kan också ses som ett slags mognadsprocess där Selim lär sig vad som är rätt och vad som är fel, och vad som är viktigt att veta och kunna, vilket han sedan förklarar för Kalulu i slutet av berättelsen.

I den kontext inom vilken Barnbiblioteket Saga uppstod förknippades barnets mognadsprocess med själva läsandet och lärandet, varför det läsande barnets förväntade mognad har ett dubbelt förhållande till *Selim och Kalulu*. Enligt Sagas pedagogiska grund var barnberättelsens funktion delvis att den stimulerade barnet till läsande genom att handla om figurer, tider och platser som är främmande från skolbarnets erfarenhetsvärld. Vidare sågs det i enlighet med upplysningens pedagogiska syn som viktigt att berättelsen lärde barnet något om det berättelsen handlade om. Läsandet och lärandet sågs alltså som två viktiga element i den mognadsprocess som, i fallet *Selim och Kalulu*, själva berättelsen kan läsas som en analogi för.

Civiliserandet och utvecklingen är kopplat till den dubbla kodningen av Selim och Kalulu som på en och samma gång sagofigurer och kunskapsobjekt. Å ena sidan är

barnberättelseformen en förutsättning för att civilisering, mognad och utveckling ska kunna iscensättas och åskådliggöras för det läsande barnet. I *Selim och Kalulu* görs detta via ett fikionaliserande av Afrika och afrikanen där afrikanen blir till huvudgestalt i ett drama med koloniala undertoner, som dock slutligen handlar om europeiska barns inträde i vuxenvärlden. Å andra sidan knyts Selim och Kalulus utvecklingsprocesser samman med de koloniala projekt som böckerna i Kungliga Bibliotekets katalog beskriver, eftersom de delvis står som representanter för afrikanen respektive araben som kunskapsobjekt. Civiliserandet av Kalulu förknippas med det koloniala civiliserandet av Afrika i stort, och Selims förkastande av slaveri är kopplat till det brittiska projektet med att bekämpa just arabisk slavhandel i Östafrika. Analogin mellan karaktärernas utveckling och idén om mognad möjliggörs alltså av föreställningar om afrikaner och araber som har sin grund i ett kolonialt tänkande som sträcker sig utanför skönlitteraturens värld och in i »vetenskapliga« diskurser, så som kolonial antropologi och darwinistisk evolutionslära.

Afrikas dubbla status inom Barnbiblioteket Sagas utgivning

Att rekapitulationsteorin och kombinationen av romantikens och upplysningens syn på barns läsande förekom i den pedagogiska diskussionen kring Saga förklarar Afrikas relativt centrala roll i bokseriens tidiga utgivning. Seriens andra bok var *Robinson Kruse* (i vilken Robinson Crusoe, vilket ofta glöms, reser till bland annat Afrika) och under ett tidigt stadium i seriens historia planerades dess tredje utgåva att bli Arvid Westers (1861–1910) *Resor och äfventyr i Afrika*.⁴³ Riktigt så blev det inte. Bokseriens tredje titel blev i stället *Tusen och*

en natt (1899), illustrerad av Louis Moe och bearbetad av Anna Wahlenberg (1858–1933).⁴⁴ Rekapitulationsteorins hävdande av betydelsen av det historiskt primala i barns inre värld, återspeglad i fantasi och lek, kan betraktas som en grund till berättandet om Afrika inom Saga. Det förra sekelskiftets sagor om Afrika bör ses mot bakgrund av den temporala olikhet mellan Afrika och Europa som sekelskiftets eurokoloniala diskurs insisterade på. Afrika sågs i bland annat artonhundratalets europeiska antropologi som tillhörande en annan epok än det moderna, industrialiserade Europa.⁴⁵ Det »primitiva« Afrika kan då ses som utgörande ett slags spelplan för återspeglandet av människans primala stadium i barnets fantasi och läsande.

Det är möjligt att se hur romantikens och upplysningens syn på barns lärande samtidigt hade inflytande på det urval av texter som publicerades inom ramarna för Barnbiblioteket Saga. Att lärande och stimulerandet av barnets fantasi hölls fram som önskvärda mål gjorde att den pedagogiska nivån av en text som *Selim och Kalulu* befinner sig någonstans mellan dessa två ideal. Det är därför svårt att kategorisera varje enskild text som publicerades under Sagas första år, men detta återspeglar sig inte alltid i den egna beskrivningen av verksamheten. I en annons publicerad i *Svensk Läraretidning* hösten 1898 står att läsa om de kategorier som bokseriens kommande titlar kan inordnas under. Dessa är:

- 1) *Sagosamlingar*: Svenska folksagor; Bröderna Grimms sagor; Tusen och en natt; Franska folksagor; Engelska folksagor m.fl. – allt i lämpligt urval och bearbetning.
- 2) *Berättelser*: Robinson Kruse; Onkel Toms stuga; Jordan runt på 80 dagar af Jules Verne; Gullivers resor; Berättelser af Marryat m.fl.;
- 3) *Skildringar ur historien*: Sagor från Nordens forntid; Berättelser ur den svenska och allmänna historien; De stora upptäckterna m.m.;

4) *Geografiska skildringar*: Bearbetningar af reseskildringar, företrädesvis av svenska forskares upptäcktsresor;

5) *Skildringar från naturens och de mänskliga sysselsättningarnas olika områden*: Berättelser om djur; Skildringar af särskilt intresseväckande naturföremål och företeelser samt olika arter af mänsklig verksamhet; Berättelser om uppfinnare och uppfinningar m.m.⁴⁶

Det romantiska drömmandet och människans urtida historia är inte de främsta elementen i alla dessa kategorier. Även där andra kvaliteter än fantasi är centrala, så som i den femte och sista indelningen, ingår dessa element. Den första och femte kategorin kan sägas utgöra extremer på ett kontinuum mellan fantasi- och kunskapslitteratur, medan det är svårare att precisera den exakta positionen på kontinuumet för de övriga tre kategorierna. Listan på olika sorters litteratur följer på ett stycke i vilket det berättas att »SAGA skall innehålla dels särskilt underhållande läsning, som är ägnad att väcka barnens läslust, dels ock sådana arbeten, hvilka med ett fängslande framställningssätt förena ett innehåll, som tillgodoser barnens kunskapsbegär och behof af ökat vetande.« Å ena sidan erbjuder man alltså nöje, fantasi och drömmande och å andra sidan vetande och kunskap. Även om man i annonsen påstår att dessa »båda slag skall omväxla med hvarandra« antyder listan med de fem kategorierna snarare att de två slagens litteratur förenas i en och samma bok och att varje bok kan inordnas under fler än en kategori.

Till vilken av de fem olika slagen av berättelser *Selim och Kalulu* skall anses tillhöra är inte självklart. Till sin struktur är den inte olik de texter som inordnas under »berättelser« och »geografiska skildringar.« Den har barnbokens dramaturgi, men också ett geografiskt berättande som liknar reseskildringens. Den innehåller också det slags etnografiska berättande om »olika arter af mänsklig verksamhet« som man hänvisar till i beskrivningen av den femte

kategorin i Sagas annons. Centralt för berättelsen är skildrandet av de två huvudkaraktärernas seder och bruk. Som tidigare antytts kan den koloniala diskurs som genomsyrar texten, tillsammans med rekapitulationsteorin, ses inordna *Selim och Kalulu* under de »skildringar ur historien« som nämns i den citerade annonsen. Texten blir en historisk skildring om den betraktas utifrån idén om att Afrika och Afrikanen fortfarande befinner sig på en utvecklingsnivå som motsvarar Europas förflutna.

I en analys av hur den afrikanske »andre« framställdes i svenska skoltexter före 1920 beskriver Luis Ajagán-Lester en liknande dubbel pedagogik: »Läseböcker hade det uttalade syftet att 'förse de unga med en god och underhållande läsning'. Dessa texter var fyllda med spännande berättelser om jakt i Afrika, upptäcktsresor och möte[n] med nya, okända folk.«⁴⁷ I sådana läseböcker, som liksom Barnbiblioteket Sagas titlar utgjorde grund för alfabetiseringen av generationer av skolbarn, kombineras det medryckande med mer »kunskapsorienterade« berättelser om Afrika och dess folkgrupper. I den koloniala äventyrsberättelsens fall är denna tendens speciellt tydlig: Samtidigt som den afrikanska periferin beskrivs för den vetgirige läsaren görs detta genom sagans och fantasins medium. Kalulu framskapas i *My Kalulu* och *Selim och Kalulu* via först Stanleys och sedan Wranérs penna. Genom denna process blir Kalulu samtidigt en representant för folk i det koloniserade Afrika och en sagofigur som lånas till fantasi och drömmande.

Sammanfattning

Kalulu utgör ett speciellt tydligt exempel på hur afrikanen får en dubbel funktion eller status i europeiskt berättande om Afrika kring det förra sekelskiftet, eftersom denna gestalt är baserad på den pojke som Stanley tog med sig till Europa från Afrika. Kalulu är en litterär konstruktion som tillkommer på bekostnad av

en faktisk persons berättelse. Samtidigt tänks gestalten Kalulu representera »afrikanen« som idé och är på så vis nödvändig i texten, inte minst i dess analogiska dimension där civiliserandet av Kalulu knyts samman med idén om barnets mognad.

Selim och Kalulu representerar grupper som på en reell, politisk nivå med eller mot sin vilja gjordes till brickor i det koloniala spelet om råvaror och geopolitisk makt. De är också litterära gestalter vilkas inre värld och känsloliv

beskrivs i berättelsen samtidigt som de blir föremål för läsarens fantasi och drömmande. Denna dubbla kodning gör att de knyts till de europeiska politiska och religiösa projekt i Afrika vars mål var att civilisera afrikanen och stoppa slavhandel och arabiskt inflytande i vissa regioner. Sammantagna tillåter dessa företeelser en analogisk läsning av berättelsen, då afrikanen och araben sätts in i en berättelse där civilisering och förkastande av vissa seder slutligen får formen av personlig mognad.

1. För en introduktion till de nordiska ländernas inblandning i koloniala projekt i Afrika och annorstädes, se till exempel temanumret om »Norden och kolonialismen«, *Ord&Bild*, 2008:2.
2. Henry Morton Stanley, *My Kalulu: Prince, King and Slave – A story of Central Africa*, London: Sampson Low, 1873.
3. Henry Morton Stanley, *Selim och Kalulu: Deras öden och äventyr i Afrika*, översättning och bearbetning Henrik Wranér, Stockholm: Svensk Läraretidnings Förlag, 1907. Sidhänvisningar syftar till 1913 års upplaga. Med tanke på omfattningen av Wranérs ingrepp i bearbetningen av originalet hänvisas här i fortsättningen till Wranér, *Selim och Kalulu*, 1913, då den svenska bearbetningen avses och Stanley, *My Kalulu*, 1873, då Stanley's brittiska upplaga avses.
4. Wranér, *Selim och Kalulu*, 1913, s. 11. I *My Kalulu* berättar Selim för sin far att den amerikanske ynglingen sagt till honom att »thou appearest to me to be like a little girl whose mother bathes her in new milk every day to preserve her complexion«. Stanley, *My Kalulu*, 1873, s. 11.
5. *Sagas stora katalog*, Stockholm: Svensk Läraretidnings förlag, 1957, s. 16.
6. Stanley, *My Kalulu*, 1873, s. 121.
7. *Ibid.*, s. viii.
8. Henry Morton Stanley, *How I found Livingstone: Travels and Adventures in Central Africa, Including an Account of Four Months' Residence with Dr. Livingstone*, London: Sampson Low, 1872, s. 230. I *Through the Dark Continent* översätts dock *Ndugu M'hali* till »brother of money«. Henry Morton Stanley, *Through the Dark Continent: Or, The Sources of the Nile around the Great Lakes of Equatorial Africa and Down the Livingstone River to the Atlantic Ocean*, vol. 2, New York: Harper and Brothers, 1879, s. 90.
9. Philip M. Peek och Kwesi Yankah, *African Folklore: An Encyclopedia*, New York och London: Routledge, 2004, s. 63, 371.
10. *Ibid.*, s. 371.
11. Stanley, *My Kalulu*, 1873, s. ix.
12. Stanley, *Through the Dark Continent*, 1879, s. 65.
13. *Ibid.*
14. *Ibid.*, s. 340.
15. *Ibid.*, s. 341.
16. Henry Morton Stanley, *The Autobiography of Sir Henry Morton Stanley: The Making of a 19th Century Explorer*, red. Dorothy Stanley, Santa Barbara: Stanford University Press, 2001 [1909], s. 343.
17. Henry Morton Stanley, *My Kalulu*, 1873, s. ix.
18. Gayatri Chakravorty Spivak, »Can the Subaltern Speak?«, i *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana: University of Illinois Press, 1988, s. 271–313.
19. Göte Klingberg, *Sekelskiftets barnbokssyn och Barnbiblioteket Saga*, Stockholm: Svensk Läraretidnings Förlag, 1966, s. 28.
20. *Ibid.*, s. 33.
21. Wranér, *Selim och Kalulu*, 1913, s. 234.
22. *Ibid.*, s. 170.

23. Ibid., s. 171.
24. Ibid., s. 172-173.
25. Ibid., s. 248.
26. Ibid.
27. Ibid., s. 255.
28. Ibid., s. 253.
29. Klingberg, *Sekelskiftets barnbokssyn och Barnbiblioteket Saga*, 1966, s. 33.
30. Läsaren hänvisas för mer utförliga resonemang om historicism och historieskrivning och dess funktioner i (post)koloniala diskurser till följande postkoloniala läsningar: Robert J.C. Young, *White Mythologies: Writing History and the West*, London: Routledge, 2004. Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe: Post-colonial Thought and Historical Difference*, Princeton: Princeton UP, 2008. Johannes Fabian, *Time and the Other: How Anthropology makes its Object*, New York: Columbia UP, 1983. En text som tar upp denna problematik i relation till barnlitteratur är Shaobo Xie, »Rethinking the Identity of Cultural Otherness: The Discourse of Difference as an Unfinished Project«, i Roderick McGillis (red.), *Voices of the Other: Children's Literature and the Postcolonial Context*, New York och London: Garland Publishing, 1999.
31. Wranér, *Selim och Kalulu*, 1913, s. 186.
32. Reginald Coupland, *The Exploitation of East Africa 1856-1890: The Slave Trade and the Scramble*, London: Faber and Faber, 1968, s. 10.
33. David Eltis, *Economic Growth and the Ending of the Transatlantic Slave Trade*, Oxford: Oxford UP, 1987, s. 4.
34. David Livingstone, *Missionary Travels and Researches in South Africa: Including a Sketch of Sixteen Years' Residence in the Interior of Africa*, New York: Harper, [1858] 1859, s. 106. För vidare läsning om Livingstones idéer om varu- och slavhandel, se: Fidelis Nkomazana, »Livingstone's Ideas of Christianity, Commerce and Civilization«, i *Pula: Botswana Journal of African Studies*, 1998:1-2, s. 44-57.
35. Se till exempel Stanley, *Through the Dark Continent*, 1879, s. 40-41 för Stanleys uppfattning om Livingstones tankar om slaveriets avskaffande, samt hans tankar om den brittiska exportens funktion i detta företag. Se till exempel Thomas Pakenham, *The Scramble for Africa: White Man's Conquest of the Dark Continent, From 1867 to 1912*, New York: Perennial, [1991] 2003, för mer läsning om Stanleys undsättning av och relation till Livingstone.
36. Wranér, *Selim och Kalulu*, 1913, s. 8. Stanley stavar namnet på ben Osmans vän »Khamis«, till skillnad från Wranér som stavat det »Kam-mis«. Denna och liknande avvikelser i Wranérs bearbetning kan möjligen förklaras med att Wranérs text är menad att vara så lättläst som möjligt för det svenska skolbarnet.
37. Ibid., s. 8. *Nasaren* syftar här till en vit kristen. I 1947 års utgåva står »vit som fet gräddex«.
38. Ibid., s. 10.
39. Ibid., s. 14-15.
40. Ibid., s. 98.
41. Ibid., s. 3.
42. Ibid., s. 4. Här har Wranér eftersträvat en översättning som gör det muslimska mindre främmande, medan Stanley skriver om »the mesdjid«, som han visserligen i en fotnot beskriver som »Chapel or church«, och »ceremonies usual in Moslem temples«. Stanley, *My Kalulu*, 1873, s. 3.
43. Klingberg, *Sekelskiftets barnbokssyn och Barnbiblioteket Saga*, 1966, s. 41. »Barn och ungdomsläsning«. annons i *Svensk Läraretidning*, nr 47, 1898, s. 756. Boken skulle enligt annonsen i *Svensk Läraretidning* vara författad enkom för Saga. I stället utkom år 1902 Arvid Westers *Krigserfarenheter från boerkriget*, som av titeln att döma lämpade sig minde bra som barn- och ungdomsläsning.
44. Berättelserna utgavs till en början i form av ett antal häften som prenumeranter fick hemskicka. Det första häftet av Anna Wahlenbergs bearbetning av *Tusen och en natt* skickades ut den 27 september 1899. Göte Klingberg, *Sekelskiftets barnbokssyn och Barnbiblioteket Saga*, 1966, s. 41.
45. Se till exempel Fabian, *Time and the Other*, 1983.
46. »Barn och ungdomsläsning.« annons i *Svensk Läraretidning*, 1898, s. 756.
47. Luis Ajagán-Lester, »'De Andra' i pedagogiska texter: Afrikaner i svenska skoltexter 1868-1920.«, i *Svensk Sakprosa* Nr 13, Lund: Institutionen för nordiska språk, 1997, s. 33.

Nyckelord: Barnbiblioteket Saga, kolonialism, barnbokspedagogik, översättning, Afrika som sagoland

Keywords: colonialism, Africa and imagination, children's literature, pedagogy, translation, representation

Summary

Selim och Kalulu: Africa as Imaginary Place and Object of Knowledge in the Swedish Translation of Henry Stanley's Children's Book My Kalulu.

This article focuses on the dual status of Africa in a Swedish translation of British-American explorer Henry M. Stanley's children's book *My Kalulu* (1973). In Stanley's original as well as in Henrik Wranér's translation, *Selim och Kalulu* (1907), Africa and Africans are coded as objects of knowledge – a place and people that the reader gets to learn about. At the same time, Africa is given the status of a setting for children's stories – a place that is opened up for the reader's imagination. The African, likewise, is presented to the reading child as a literary character that is radically other. This dual status allows for an analogical reading of the text: The »ascent« of one of the two main characters, an African youth called Kalulu, from savagery towards civilization is possible to read, *via* his dual status, as an analogy for the Swedish child's passage from childhood to adulthood.

This article discusses certain pedagogical debates about children's literature that took place in the context in which *Selim och Kalulu* was published. In order to demonstrate the dual status that the African is endowed with already in the original text, it also traces the story about Kalulu in the preface to *My Kalulu* and Stanley's travel writing. The character Kalulu was partly modelled on a child that Stanley employed as a carrier on one of his expeditions and brought to Europe and who eventually died when Stanley attempted to sail down the Congo River on a subsequent expedition. By means of these readings, the author of this article attempts to place the text into a tradition of Swedish and European children's literature about Africa and show on some of the ideological and pedagogical functions of this literature.

Nicklas Hällén
Institutionen för språkstudier
Umeå universitet
nicklas.hallen@engelska.umu.se

DEN MÖRKE BRODERN

Svensk negerifiering av svart poesi 1957

av Cecilia Alvstad & Mikela Lundahl

Inledning

Från och med andra världskriget grydde ett intresse för utomeuropeisk litteratur i Sverige. De böcker som uppmärksammades och översattes hade skrivits i en kolonial eller postkolonial kontext, och var inte sällan del av den kultur av motstånd och frustration som kolonisering och slaveri hade gett upphov till. Dessa litteraturer väckte intresse hos och fascinerade den bildade och lätt civilisationskritiska borgerligheten i Västeuropa och Nordamerika. I Frankrike hände detta redan under de första decennierna av 1900-talet, då en *negrofil* odlades bland ledande intellektuella och konstnärer, och detta omhuldades också av den europeiska bourgeoisie, som omfamnade exotiska troper för att markera avstånd från den egna kulturen som de på olika sätt och av olika skäl uppfattade som problematisk. Konsthistorikern Petrine Archer-Straw har beskrivit denna process i sin bok *Negrophilia: avant-garde Paris and black culture in the 1920s*.¹

Föreliggande artikels undersökningsobjekt är diskursen om svarthet och svart kultur i Sverige under sent 1950-tal och tidigt 1960-tal. Utgångspunkten är samlingen *Den mörke brodern: en antologi negerlyrik i urval av Artur Lundkvist i svensk tolkning*.² Vårt syfte är att visa att det i Sverige under denna tid fanns en naiv och exotiserande diskurs som mer liknar

den som fanns i Paris 30 år tidigare än den i Frankrike samtida. Sverige skiljer sig vid denna tid från exempelvis Frankrike i så motto att det saknades en påtaglig »afrikansk närvaro«.³ Den föreställda svenska läsaren var vit, och såväl dikterna som deras upphovsmän och kontext betraktades av förläggare, introduktörer och översättare med en vit blick.⁴

När John Howard Griffins bok om hans wallraffande resa i den amerikanska södern *Black Like Me* gavs ut på svenska 1968 fick den titeln *Svart som en nigger*. »Me« blev »nigger« och därmed försvann det explicita jagperspektivet, samtidigt som titeln uttrycker hur tonläget när det gäller rasfrågan skärpts i Nordamerika från det att boken gavs ut på engelska (1961) till det att den sju år senare kom på svenska. Detta titelval är också en produkt av den vita blick varmed denna litteratur betraktas och beskrivs: Det är den andre som är svart som en nigger och den som noterar detta (med hjälp av det kontroversiella ordet »nigger«) är vit, blir vit, positionerar sig som vit. Ordet »neger« var vid denna tid ännu mer eller mindre omärkt och användes beskrivande i vardaglig prosa. Nigger har däremot alltid varit relaterat till det amerikanska slaverisystemet och till maktförhållanden mellan vita och svarta. Oskuldsfullheten när det gällde hudfärg och »rasfrågor« var i Sverige vid denna tid stor. Vi ska inte försöka besvara frågan om varför *Black Like Me* översattes till *Svart som en nigger* men genom att analysera

ett par andra böcker med svarthet som tema som utkom ett decennium tidigare, vill vi visa att den vita blick som kom till uttryck i detta översättningsval inte är en enstaka händelse utan att denna vita blick också finns hos andra svenska introduktörer och översättare av litteratur skriven av eller om svarta.

1949 kom ett specialnummer av tidskriften *Poesi* ägnat åt franskspråkig »negerpoesi« eller »negerlyrik«, redigerat av Artur Lundkvist, och dessutom antologin *Mörk sång: negerlyrik i översättning av Thorsten Jonsson*, inriktad på nordamerikanska diktare.⁵ Både tidskriftsnumret och antologin hade »negerhet« som samlande kriterium. Ungefär ett decennium senare publicerades två böcker på svenska med huvudtiteln *Den mörke brodern*. Den första, som kom 1957, är ovan nämnda antologi med poesi skriven av svarta författare från Karibien, Sydamerika och Afrika utgiven av FIBs lyrikklubb, i urval av Artur Lundkvist. Liksom titeln *Svart som en nigger* är Lundkvist både i sitt förord och i antologin exotiserande och andrafierande. Den andra boken är en litteraturvägledning över »negerförfattare« i svensk översättning, författad av Per Schwanbom och utgiven av Bibliotekstjänst, 1960.⁶ Denna essä är fruktbar som jämförelseobjekt då dess perspektiv är mer i samklang med de anti- och postkoloniala diskurser som dikterna är skrivna i, och därmed bidrar till att visa bredden i den samtida svenska diskursen om svarthet. Vi kommer även att jämföra Lundkvists antologi med diskurser om svart kultur och svarthet internationellt vid samma tid (framförallt med Frankrike som är kolonialt centrum för många av de medverkande författarna).

För att belysa diskursen om svarthet i Lundkvists antologi kommer vi analysera introduktion, urval och hur översättningarna är utförda. Vi kommer att studera hur svarthet presenteras i introduktionen och diskutera vari mörkheten består: är det *författarnas* hudfärg som gör dem lämpliga för att ingå i antologin, eller är det *texten* som ska »vara mörk«? Vi

kommer även att jämföra några av de svenska översättningarna mot originaltexterna i syfte att visa att texterna har förändrats för att framhäva svartheten.⁷ Avslutningsvis kommer vi också att diskutera vad detta kan säga oss idag om syn på ras, hudfärg och litteratur från fjärran vid denna tid.

Antologier är performativa genom att de skapar det objekt som *antologiserar*. Objektet blir till och formas som en föreställd helhet och genom att texterna väljs ut och förs samman framställs de och börjar uppfattas som en sammanhängande monolit. Paratext, omslag och förord är instanser där dessa inre samband skrivs fram. Det finns många antologier på svenska som samlar ett lands eller en kontinents litteratur, exempelvis, *Afrika berättar, Röster från Latinamerika, Kubas poeter drömer inte mer*.⁸ För antologin *Den mörke brodern* är »mörkhet« gemensam nämnare. Denna är en av de första antologierna utgivna i Sverige med hudfärg som samlande kriterium, ovan nämnda *Mörk sång: negerlyrik i översättning av Thorsten Jonsson*, som är avgränsad till nordamerikanska diktare, är en annan. Men det finns ett antal på franska, engelska och spanska – den viktigaste av dem Léopold Senghors antologi med Jean-Paul Sartres berömda förord »Svart Orfeus« – och det är mycket som tyder på att dessa inspirerat de svenska och fungerat som förlagor.⁹ Därför kommer vi också jämföra *Den mörke brodern* med dessa antologier.

Svarthet i paratext

Begreppet »svarthet« är den samlande nämnaren för antologin och det genomsyrar såväl bokens namn, förord som urval. Två referenser till svarthet, orden »mörke brodern« och »negerlyrik« förekommer redan i antologins namn som i sin helhet lyder: *Den mörke brodern: en antologi negerlyrik i urval av Artur Lundkvist*. Även Schwanboms litteraturvägledning har referenser till svarthet i titeln: *Den*

mörke brodern: negerförfattare skildrar sin egen miljö. Svarthet är också den röda tråden genom Artur Lundkvists tio sidor långa förord till antologin. I detta används omväxlande ord som är avledda eller sammansatt med neger (38 förekomster), Afrika (15 förekomster), svart (10 förekomster), mulatt (7 förekomster) och mörk (1 förekomst). Ordet »neger« är alltså det vanligaste sättet att benämna svarthet och det används till synes obekymrat för att benämna både människor (neger, negerdiktare, negerpoet), och de litterära texter som svarta personer skriver (negerlyrik, negerdiktning) och mer allmänna företeelser som »negerreligion«. Artur Lundkvist nämner Sartre och dennes begrepp »negritude«¹⁰ vilket i förordet definieras som:

[D]en negerhet, som negerdiktaren måste upprätta om han ska kunna fylla sin verkliga uppgift: det vill säga hävda sin ras' egenart som en historisk kontinuitet, en på samma gång släktets och individens erfarenhet. Men upptagenheten av rasen förblir likafullt en *tvångsföreteelse*, och det revolutionära övervinnandet av rasmotsättningarna (och av de sociala, civilisatoriska förhållanden som dessa vilar på) infinner sig där som den enda utvägen.¹¹

Bilden av negritude som framkommer i citatet ovan är milt uttryckt ambivalent. För det första följer det nära Sartres egen beskrivning i Svart Orfeus, som i sig rymmer samma ambivalens.¹² »Upptagenheten av rasen« kallar Lundkvist »tvångsföreteelse« samtidigt som det är denna upptagenhet av ras och den energi den laddar texterna med som attraherar både Lundkvist, Sartre och resten av det negrofila väst.¹³ Lundkvist tvivlar på »revolution« som lösning på existerande rasmotsättningar. Citatet är representativt för en ambivalens som löper genom hela förordet. Däri uttrycks en förståelse för upptagenheten av ras för att det är »en fråga om social likställighet«¹⁴ samtidigt framställs »negern« genomgående som exotisk och annorlunda. *Den mörke brodern* erkänner det rättmätiga i de svartas kamp för lika villkor men Lundkvist låter inte boken, eller dess förord, bli en del av detta projekt. Den blir inte

ytterligare en röst för svartas frigörelse, utan ställer snarare ut deras kamp till beskådande, som i en monter på ett museum, där den kvalitet som boken ska framvisa är den konstnärliga och litterära kraft dessa dikter besitter.

Detta förord skrevs de hektiska år, i slutet av 1950-talet, då avkoloniseringen inte riktigt hade börjat men förbereddes bland annat av de poeter som ingår i antologin. Lundkvist lyckas tala förbi eller runt dessa texters politiska kontext och upphöjer istället den »svarta« poesins poetiska och exotiska kvaliteter. Artur Lundkvist påminner i sin fascination över dessa poeter om många av sin samtids intellektuella. Jean-Paul Sartre, och för all del André Breton, tjusades också i hög grad just av kraften i verken, men de separerade den inte från dess radikala och politiska aspekter. Snarare ville de införliva denna kraft med den politiska kamp som de också var en del av. Så här skriver Sartre:

I själva verket framstår »negritude« som det svaga stadiet i en dialektisk utveckling: det teoretiska och praktiska hävdandet av den vite mannens överhöghet är tesen; »negritudes« ställning som antitetiskt värde är negativitetens moment. Men detta negativa moment är inte sig själv nog, och de svarta som använder det vet det mycket väl; de vet att det syftar till att bereda syntesen eller förverkligandet av det mänskliga i ett samhälle utan raser. Sålunda är »negritude« till för att utplåna sig självt, det är en övergående företeelse och inte något resultat, ett medel och inte det slutliga målet.¹⁵

Hos Sartre och Breton är emellertid konst och politik tätt sammanvävda på ett helt annat sätt än hos Lundkvist, åtminstone som det framkommer i detta förord. Alla tre är del av sin samtids negrofil, som kan beskrivas som ett förtingligande av negrituderörelsen, av de svartas kamp för lika villkor, eller med bell hooks, som ett åtande av svart kultur.¹⁶ Därigenom exotiseras och negrifieras svarta människor och deras kulturarv.

Att Lundkvist andrafierar negern framgår redan i bokens titel. I Lundkvists antologi förklaras inte titeln *Den mörke brodern* men Schwanbom förklarar i sin kontextualiserande essä att frasen

är hämtad från den nordamerikanske poeten Langston Hughes. Frasen »I am the darker brother« återfinns i en av Langston Hughes mer kända dikter »I, Too, Sing America«:

I, Too, Sing America

I, too, sing America.
I am the darker brother.
They send me to eat in the kitchen
When company comes,
But I laugh,
And eat well,
And grow strong.

Tomorrow,
I'll be at the table
When company comes.
Nobody'll dare
Say to me,
»Eat in the kitchen,«
Then.

Besides,
They'll see how beautiful I am
And be ashamed –

I, too, am America.

Också jag

Också jag sjunger Amerika
Jag är den mörke brodern
De skickar mig att äta i köket,
när det kommer främmande,
men jag skrattar,
jag äter gott
och växer mig stor och stark.

I morgon
skall jag sitta med vid bordet
när det kommer främmande.
Ingen skall våga
säga till mig:
»Gå ut och ät i köket«
längre.

För resten:
De ska se hur vacker jag är
och skämmas.

Också jag är Amerika.

Schwanbom återger Erik Blombergs översättning av dikten och diskuterar den i sin nordamerikanska kontext.¹⁷ Ordet »darker« i dikten översätts till »mörke«, trots att den bokstavliga betydelsen av »darker« är »mörkare«. Vad som är gradskillnad på engelska blir därmed essensskillnad på svenska. »Mörkare« är relationellt, brodern är som jag men mörkare. »Mörk« däremot markerar väsensskillnad, det vill säga antagandet att negern verkligen *är* på djupet annorlunda. Langston Hughes utmanar i sin dikt skillnaden mellan svart och vitt, och gör anspråk på kontinuitet mellan dem. Denna utmaning och detta anspråk avvisas av den svenska boktiteln, som reetablerar en absolut skillnad, i likhet med hur Homi Bhabha har beskrivit den koloniala logiken, vars yttre budskap alltid är: vi är här för att rädda er, utbilda er, göra er jämlika oss. Inuti samma koloniala

logik reproduceras ändå alltid skillnad på en ny nivå, »almost the same but not white, almost the same but not quite«.¹⁸

I Hughes dikt är »the darker brother« tydligt en referens till, och utmaning av, föreställningen om vem som egentligen är amerikan. Dikten är både en omskrivning av och ett svar på Walt Whitmans »I hear America singing«. »Också jag sjunger Amerika« är ett sätt att säga att den sång som vanligtvis sjungs om Amerika sjungs av den vitare brodern, men nu kommer min, den mörkare broderns röst, jag som hittills skickats ut i köket för att äta när det kommer gäster, men som ändå skrattar, äter och växer mig stark. Och nu har jag börjat sjunga, i morgon kommer jag att sitta med vid bordet, och ingen kommer att våga be mig att gå ut i köket. Dikten avslutas med påståendet, som låter nästan likadant som titeln: »Också jag är Amerika«

(»I too, *am*, America«, vår kursiv). Hughes dikt är performativ. Genom att ta sig ton, genom att insistera på att höras, på att sjunga, kommer också gränserna för vem som kan och får representera Amerika att förskjutas.

Lundkvist utnyttjar inte Hughes dikts politiska potential eller kraft. Det som förefaller intressera honom i Hughes dikt, liksom i de dikter som är med i antologin, är inte det politiska, utan snarare den kraft som själva den mörka färgen genom sin exotiska annanhet har. Om man betraktar dikten i sin kontext av sekler av motstånd mot slaveri och rasism är det svårt att bortse från att denna kraft är djupt politisk, och ännu svårare att förstå hur Lundkvist, som levde mitt i denna tid, och hade nära kontakt med många av författarna, kunde bortse från detta. Lundkvist är inte den enda som förförs av svartheten, utan han är en del av den negrofilin vi nämnt ovan. Ragnar Haake har beskrivit Lundkvists negrofilin i sin artikel »Vad en svart man kan göra med en penna – om Artur Lundkvist och ’negerromantiken’«, i termer av primitivism och negerromantik. Haake beskriver hur Lundkvist talar »om ’negern’ som om denne existerade i en annan tid än han själv. Han förpassar ’negern’ ut ur historien, till ett urtillstånd beläget i en avlägsen tid.«¹⁹ Samma tendens har Johannes Fabian beskrivit i sin *Time and the Other* som typisk för västerländsk maktutövning via beskrivningar av »de andra«.²⁰

I Lundkvists förord har ordet *neger* en mer framskjuten roll än *negritude* vilket kan ses som ett uttryck för just negrofilin. »Neger« och avledningar av ordet används glidande i förordet för att beteckna såväl en »ras«, personer, litterära texter som litterära motiv. Det är svårt att idag, över 50 år efter att denna text skrevs, säga något säkert om ordets laddning vid denna tid, men Lundkvist förefaller i sin användning förhålla sig lättsinnigt, om än exotiserande, till dess belastande innebörd. Lundkvist hade tidigare använt »neger« i sina reseskildringar från Afrika: i *Negerkust* från 1933 och i *Negerland* från 1949. Och det är inte svårt att hitta andra exempel på

att ordet används på ett allmänt beskrivande sätt vid denna tid. När *Negerland* recenserades i Svenska Dagbladet den 15 augusti 1949, använder till exempel recensenten ordet »negervärldens« på ett sätt som förefaller fritt från de spänningar som ordet genererade i exempelvis Frankrike vid den här tiden. Formuleringen »Cuban av negerblod« används också till synes utan någon särskild laddning av docent Sverker Arnoldsson för att presentera Nicolás Guillén i antologin *Hettan spränger natten* ett år tidigare. Även i det sammanhanget finns en exotiserande laddning då det talas om att läsaren hos Guillén får möta »negrernas rumbaföröjd, romglädje, vidskepelse, yrande sensualism och, framför allt, deras ställning som ekonomisk och social underklass«.²¹

Erik Lindegren och Ilmar Laaban introducerar likaså Aimé Césaire i sin antologi *19 moderna franska poeter* som en »västindisk neger« vars poesi är »ett medryckande vittnesbörd om rasmedveten stolthet och extatisk livsglädje.«²² Den exotiska laddningen som ordet neger har i förordet är dessutom del av en vidare exotiserande diskurs som kommer till uttryck i det samma. Om Senghors dikter skriver Lundkvist till exempel att de är

en recitation till afrikanska instrument: de är rit, åkallan, besvärjelse. De vänder sig till folkets djupare krafter, till dess föreställningar om naturförbundenhet och kollektivmysterier.

Intressant nog kritiserades även i det samtida Sverige den typ av negrofilin som Lundkvist hör hemma i. En sådan samtidsröst är just Per Schwanbom som i sin textkommentar till *Den mörke brodern* kritiserar det konsumistiska draget i en del litteratur om svarta.

Mer än under någon annan period betraktade då civilisationströtta vita negrerna som omedelbarhetens och sinnlighetens representanter, och helt verklighetsfrämmande föreställde man sig att man utan vidare kunde bli delaktig av deras naturlighet och glädje – utan att se de faktiska livsbetingelser som de svarta hade²³

Schwanbom kritiserar öppet aldrig så »trovärdiga negerporträtt« skrivna av vita, för att de underskattar betydelsen av att de befinner sig på utsidan, men placerar inte explicit Lundkvist bland dessa vita: »Hur det är att leva omsluten av svart hud kan de trots allt inte omvitna.«²⁴

Denna kritik som Schwanbom formulerar redan 1960, återkommer hos mer sentida kritiker av den vita kulturens konsumistiska förhållningssätt till svart kultur. Särskilt bell hooks kritik av hur vit medelklass »äter den andre«, när de konsumerar svart, eller ickevit, populärkultur liknar Schwanboms. Som vi ska se skiljer sig Lundkvists diskurs även från de internationella antologierna som kommit ut något tidigare.

Mörk nog?

Femton diktare ingår i antologin och de skriver alla »negerpoesi« vilket enligt Lundkvists förord ska förstås »i den vidsträckta bemärkelse som blivit den vanliga«:

Endast få av diktarna i denna antologi torde vara av oblandad negerras, flertalet är mulatter, en av dem har inslag av kinesiskt blod och en gäller för att vara vit (men har meriterat sig i sammanhanget genom att skriva en ovanligt inlevelsepräglad dikt om rasblandningen som allmänt och psykofysiskt fenomen).²⁵

I princip alla författare som ingår i antologin är med andra ord svarta och de flesta dikterna handlar om svarthet. Svarthet är uppenbarligen ett centralt urvalskriterium, men var ligger rasen: i dikten eller diktaren? I redogörelsen ovan blandas rasessentialism med en tanke om att man kan tillägna sig insikter om rasblandning. Kwame Anthony Appiah har beskrivit hur ambivalent förhållandet till ras var under åren efter andra världskriget – sex miljoner judar utrotade på grund av sin börd gav tyngd åt rasargumentet, i bemärkelsen att ras var ett socialt och politiskt faktum, men å andra sidan var ras och rasforskning extremt diskrediterat.²⁶

Översättningarna är från franska, spanska och portugisiska, av poeter som kommer från Brasilien, Ecuador, Franska Guyana, Kuba, Puerto Rico, Santo Domingo, Haiti, Martinique, Guadeloupe, Senegal och Elfenbenskusten.²⁷ Inga nordamerikanska poeter finns med vilket Lundkvist motiverar med att de redan finns rikligt företrädna på svenska och troligen avser han här framförallt Thorsten Jonssons ovan nämnda antologi *Mörk sång*, och Langston Hughes roman *Tant Hagers barn* som publicerades första gången 1948 på svenska.²⁸ Lundkvist utesluter alltså nordamerikansk poesi eftersom den är välrepresenterad på svenska, men resonemanget är inte övertygande eftersom flera av de poeter som ingår i *Den mörke brodern* också de är kända i Sverige vid denna tid. Aimé Césaire ingick som nämnts ovan bland Lindegrens och Laabans *19 moderna franska poeter* från 1948. Specialnumret av *Poesi* som Lundkvist tidigare redigerat var i sin helhet ägnat franskspråkig »negerpoesi« och flera poeter återkommer i de sammanhangen. När det gäller de spanskspråkiga författarna skrev Sverker Arnoldsson 1948 om »Nicolás Guillén – svart skald från Cuba« i Göteborgs Morgonpost.²⁹ I Sverker Arnoldssons antologi med spansk-amerikansk lyrik från 1956 ingick bland annat dikter av Guillén. Orsakerna till att utesluta nordamerikansk poesi kan ha varit flera, men det intressanta är att Lundkvist genom att presentera de presumtivt okända spansk-, fransk- och portugisiskspråkiga poeterna på detta sätt, i relation till nordamerikanska som framhålls som välkända, får sin egen svenska introduktion av dessa poeter i denna volym att framstå som mycket pionjärisk, och kanske mer så än vad som faktiskt var fallet.

Franska förlagor

Om man jämför urvalet till den *Den mörke brodern* med till de internationella föregångarna på engelska, spanska och franska ser man att det,

när det gäller de franska diktarna, är väldigt likt urvalet i Léopold Senghors antologi *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* från 1948. Dikterna och författarna introduceras inte direkt från Afrika, Karibien etcetera utan nådde Sverige via andra platser, och den viktigaste av dessa var Paris. Alla de franskspråkiga författarna och de flesta av deras dikter i *Den mörke brodern* är redan publicerade i Senghors antologi. I *Den mörke brodern* är urvalet smalare, och det har alltså »nu gällt att sammanställa en antologi av denna negerdiktning« som Lundkvist beskriver det.³⁰ Senghors antologi hade inte som ett uttalat syfte att sammanställa »negerdiktning«, om man med det avser dikter med ett visst tema, utan samlade diktare som var (eller identifierade sig som) negrer (eller madagasker) och skrev på franska. Många skrev visserligen också om »negerhet«, och därför kom Sartre, i förordet till Senghors antologi, att kalla dem *negritudepoeter*.³¹

När det gäller några av de franska diktarna är urvalet mer självständigt, det gäller framförallt för Léopold Senghor, som dels är representerad med fler dikter än de flesta andra, och dels är en författare som Lundkvist hade god förståhans kännedom om. Han hade både träffat Senghor, läst och introducerat honom tidigare, bland annat i det tidigare nämnda numret av tidskriften *Poesi* där »Orkanen«, »Svart kvinna«, »Sinefölkens natt« redan finns. Troligen var det denna kännedom i kombination med att hans dikter fanns i *Poesi* som gjorde att Lundkvist här gick bortom Senghors egen antologi i urvalet. Men en del dikter förekommer både i *Poesis* urval och i *Den mörke brodern*. Möjligen är det så att Lundkvist i syfte att uppnå bredd, valt att inkludera författarskap som han inte hade djupa kunskaper om. Ett exempel på detta är Paul Niger med dikten »Jag tycker inte om Afrika« som redan publicerats i *Poesi* men som publiceras igen.

Senghors antologi var en viktig källa för Artur Lundkvists *Den mörke brodern*, men detta nämns inte i boken. I *Poesi*, där Sartres

inledning från Senghors antologi, »Svart Orfeus«, finns översatt, är dock sambandet explicitgjort.

Spanska och engelska antologier

I Lundkvists antologi ingår inte bara franskspråkig »negerdiktning« utan även »negerlyrik« som ursprungligen skrivits på portugisiska och spanska. Här skiljer sig Lundkvists antologi från Senghors. Dessa författare och dikter kommer alltså från annat håll. Lundkvist träffade enligt sin självbiografi »den mildögde, tobaksfärgade Jorge de Lima« på sin Sydamerikaresa 1946 och framhåller att de hade »dragningen till surrealismen och den sociala radikalismen« gemensam.³²

Det skulle just skickas en Penklubsrepresentant till Stockholm och jag föreslog Jorge de Lima, men vederbörande blev förskräckt: han var ju mulatt och ganska mörk, kunde bli tagen för neger!³³

Här framställer sig Lundkvist som mer frisinnad när det gäller hudfärg än sina förmodat inskränkta landsmän och penklubsledamöter. Men med tanke på *hur* Lundkvist i förordet talar om denna poesi, finns det goda skäl att beskriva denna öppenhet snarare som negrofil och exotiserande än som hudfärgsneutral. Det slags exotism som Lundkvist uttrycker liknar på många sätt den piedestal kvinnor ofta satts på, vilket inte syftar till kvinnors frigörelse eller jämställdhet, eller till att utplåna skillnader, utan snarare till att vidmakthålla skillnad. Det kan inte heller enbart förklaras av Lundkvists belägenhet i en oskuldsfull periferi. Schwanboms mer sansade och minst lika initierade text från bara några år senare visar att man inte var dömd till naivitet för att man skrev i Sverige på svenska vid denna tid.

Lundkvist fick kontakt med Jorge de Lima i Brasilien tack vare ett rekommendationsbrev

som han fått av Gabriela Mistral i Stockholm när hon tog emot nobelpriset 1945. Lundkvists personliga möten, inte bara med Jorge de Lima utan även med Langston Hughes och andra författare, under Latin- och Nordamerikaresan har sannolikt påverkat urvalet. Men det troliga är att Lundkvist också låtit sig inspireras av andra tidigare antologier än Senghors antologi när det gäller det latinamerikanska urvalet. Möjliga spanskspråkiga inspirationskällor som fanns som fysiska böcker i Sverige vid denna tid är Ildefonso Pereda Valdés *Antología de la Poesía Negra Americana*³⁴ och Juan Felipe Toruños *Poesía negra: Ensayo, Antología*.³⁵

En anglosaxisk inspirationskälla kan ha varit Nancy Cunards *Negro: An anthology* från 1933, som innehåller texter av karibiska och sydamerikanska författare däribland Nicolás Guillén, Regino Pedroso, Jacques Romain, men den är mycket mer omfattande och innehåller fler genrer än poesi, bland annat ett militant uttalande från Paris surrealistgrupp om den koloniala situationen.³⁶ Det finns alltså en rad antologier som kunnat fungera som inspirationskällor. Flera av dem fanns vid svenska bibliotek vid denna tid, andra kan Lundkvist ha fått skickade till sig eller ha mött under sina resor.

Neger, nègre, negro

I de tre språk som är aktuella i vårt sammanhang, svenska, franska och spanska, betyder inte orden neger/nègre/negro exakt samma sak. Den semantiska avgränsningen i svenskans svart-neger, franskans noir-nègre och spanskans negro-negro ser inte likadan ut och dessutom är konnotationerna olika, liksom den ideologiska laddningen i ordet.

Det svenska ordet »neger« är som i de exempel vi gett ovan, åtminstone på ytan, relativt värdeneutralt vid denna tid. Det används flitigt i deskriptivt syfte fram till 1960-talet i tidningstext, och förekommer i barnböcker, till exempel betecknas Pippis pappa som »negerkung«

i Astrid Lindgrens böcker. Som framgår ovan användes det också så sent som 1960 av Per Schwanbom, en person som var uppenbart engagerad och väl insatt i »negerfrågan«. Detta har sannolikt ett samband med den relativa avsaknaden av svarta människor i Sverige, och därför inte hade en stor mängd svarta människor att förhålla sig till. Förhållandet mellan vita och svarta i Sverige var inte sårigt eller särskilt problematiskt eftersom det vita hegemoniska Sverige inte behövde använda språket för att markera skillnad och fördela makt mellan de oerhört få svarta och de många vita. I takt med att gruppen svarta har ökat i Sverige, och blivit tydligare som minoritetsgrupp, har också det svenska ordet neger kommit att ses som belastat på liknande sätt som dess franska och engelska motsvarigheter.

I Frankrike däremot använde sig kolonialmakten aktivt av olika sätt att beteckna olika grupper av svarta för att på så sätt kategorisera dem och fördela makt och privilegier på lämpligt sätt. Ordet *nègre* användes för att beteckna svarta som befann sig längst ned i den koloniala hierarkin, de omtalades också som *hommes de la brousse*, det vill säga människor som inte omfattades av (den franska) civilisationen. Andra, förmodat mer civiliserade, svarta kallade man *noirs*, och de mest civiliserade kallades *hommes de couleur*, eller *evolués*. Att kalla någon nègre var alltså att markera att denna människa befann sig på längsta möjliga avstånd från ett föreställt vitt civiliserat centrum.

Ett betecknande exempel på hur innebörden i orden *nègre* och *neger* skilde sig 1948 är kommentaren ur den svenska översättningen av Jean-Paul Sartres *Reflexions sur la question juive* (1947) där översättaren sett sig föranledd att lägga till en not i anslutning till att Sartre använder »de svarta« (*les Noirs*): »Demokratiska fransmän begagnar aldrig uttrycket 'neger' om franska medborgare med svart hudfärg.«³⁷ Det som lät normalt och anständigt på svenska i slutet av 1940-talet ansågs odemokratiskt på franska, och den som använde det idag korrekta

ordet »svart« då, istället för att säga »neger« behövde alltså förklara sig.

På spanska är situationen återigen annorlunda. Negro är den helt neutrala benämningen på färgen svart men används också för att beteckna personer med mörk hudfärg. Vad som avses framgår oftast av sammanhanget men görs ibland explicit genom bestämningar som »de raza negra« (av svart ras) eller »negro de África« (svart från Afrika), vilket inte betyder att personen eller ens föräldrarna till personen i fråga behöver varit född i Afrika. Ordet används också för sådant »som anses kännetecknande för etniska grupper som karaktäriseras av denna hudfärg« till exempel »musica negra« och »arte negro«. ³⁸

Det innebär således ganska olika saker att använda dessa ord som förefaller så lika, *neger*, *nègre* och *negro*, vid tiden för böckernas utgivning. Redaktören för antologin, Artur Lundkvist, förefaller delvis omedveten om dessa ting. Han använder i olika sammanhang (*Poesi* 1949, *Negerkust* 1933) ordet neger utan att problematisera det eller, i fallet *Poesi* – som ju är en introduktion till negritudepoesin, utan att egentligen förhålla sig till att poeternas användande av ordet *nègre* inte bara är en frisk fläkt utan snarare ett mycket medvetet motstånd mot den koloniala/rasistiska maktutövningen som ordet *nègre* varit en del av.

Lundkvist använder ordet på sätt som påminner starkt om den ganska omedvetna negrofili som florerade under första halvan av 1900-talet där negern symboliserar, i radikala kretsar, något annat, i positiv mening, än den borgerliga kultur man ville markera avstånd mot. »Neger« är i Lundkvists användning något spännande, exotiskt, inte något underlägset. ³⁹ Detta sammanhänger givetvis med att Lundkvist skriver i ett sammanhang där det sannolikt inte föresvävar honom att den mörke brodern faktiskt kan tänkas läsa det han skriver, vilket i allra högsta grad skulle ha varit fallet i en fransk, engelsk, och spanskspråkig kontext.

Detta märks tydligt i inledningstexten till antologin. Den implicita läsaren är en vit svensk,

som inte vet mycket om Afrika, om negrer, etcetera, och som på ett självklart sätt antas vara vit. Se till exempel i antologins första stycke:

Den svarthyade rasen torde kunna uppskattas till minst 200.000.000. Ungefär två tredjedelar av denna befolkning tillhör dess ursprungsland [*sic!*], Afrika. Återstoden är spridd huvudsakligen över Syd- och Nordamerika och på de västindiska öarna. Någon enhetlig kultur har negerfolken aldrig haft i Afrika, och efter *omplanteringen* västerut har de svarta befolkningsinslagen i stor utsträckning *smält in i* de nya ländernas kultur. Negrerna i Förenta staterna skiljer sig starkt från negrerna i Brasilien, likaså från den svarthyade befolkningen på de olika öarna: skiljer sig till språk, kulturtyp, social status, psykologisk situation. ⁴⁰

Tonen klingar som gamla geografiböcker för grundskolan. Det är om en definitiv annan man talar, som kan typologiseras och som inte kommer att protestera mot denna beskrivning. Det nedtonade sätt som Lundkvist omtalar slavhandeln och slaveriet är närmast chockerande: de svarta har »omplanterats«. Dels är det en term direkt hämtad från odlandets konst, vilket reproducerar den koloniala logikens sätt att associera afrikaner med naturen, dels döljer det den brutalitet varmed den svarta befolkningen fördes till den amerikanska kontinenten och Karibien. Även uttrycket »smält in« döljer den enorma språkliga och kulturella, förutom den materiella, stympning som åtföljde förslavandet – ofta som en medveten strategi från slavägarnas sida för att lättare underkuva slavarna. ⁴¹ Förutom att detta bidrar till att osynliggöra de amerikanska svartas våldsamma historia, missar Lundkvist därmed ett av de aktuella dikternas absoluta centrala teman, och den nerv, energi och *raison d'être* för dessa dikter, som finns inte minst i titeldikten av Langston Hughes.

Jean-Paul Sartre skrev två viktiga förord relaterade till den antikoloniala rörelsen, det ena nämnt ovan, det andra är förordet till Frantz Fanons bok *Les Damnés de la Terre*. I det första kan man se detta slags ton klinga av. Bokens redaktör är själv svart och således finns den svarta läsaren rakt framför Sartre när han

skriver, ändå är det tydligt att Sartres *implicita* läsare fortfarande är vit, men med en växande insikt om att även svarta kommer att läsa.⁴² I det andra förordet, från 1961, nästan samtida med det här aktuella, har Sartre relativiserat den vita skribentens roll högst radikalt: Han skriver att de svarta, eller de fördömda, hela den tredje världen, nu inte längre skriver för den vita läsaren, inte längre bryr sig om den överflödiga vita, utan är helt absorberade av sitt samtal med varandra. Han har explicitgjort den vita läsaren, som alltså uttalat adresseras, medan den icke-vita läsaren nu är den *implicita*. Detta tonfall, denna nya insikt om delaktighet, som Sartres texter vid denna tid uttrycker, saknas helt hos Lundkvist. Som nämndes ovan, lyser den »sårighet« som finns/fanns mellan raserna⁴³ i delar av världen där kolonisation eller slaveri spelat stor roll, socialt och ekonomiskt, helt med sin frånvaro i det svenska exemplet.⁴⁴

Översättningsval

Översättningarna i Lundkvist antologi ligger ofta väldigt nära originaltexterna ordmässigt. Men rent språkliga kontrastiva skillnader, som att det spanska ordet »negro« både kan vara substantiv och adjektiv, medför i en ordnära översättning betydelseförskjutningar som är svåra att undvika. Sådana betydelseförskjutningar får ändå konsekvenser för hur översättningen går att tolka jämfört med hur originalet kan tolkas. I Lundkvists översättningar finns flera exempel på betydelseförskjutningar som skapar distans till den mörke men som inte finns i originaltexten. Ett exempel på detta är när just ordet »negro« används i den kubanske poetens Regino Pedrosos dikt »Hermano negro« ('svarte broder') som i den svenska översättningen lyder:

Neger, svarte broder,
du finns i mig: tala!
Neger, svarte broder,
jag finns i dig: sjung!⁴⁵

På spanska börjar dikten:

Negro, hermano negro,
tú estás en mí: ¡habla!
Negro, hermano negro,
yo estoy en tí: ¡canta!⁴⁶

Första gången »negro« används är det ett substantiv som betecknar en svart person, andra gången är det ett adjektiv som alltså betyder att brodern är svart. Utan att gå in närmare på de estetiska konsekvenserna av andra möjliga översättningar av dessa rader så kan man konstatera att dikten fått ett närmare tilltal om dess första rader exempelvis enbart översatts med:

Svarte broder,
du finns i mig: tala!
Svarte broder,
jag finns i dig: sjung!

Med närmare avser vi här ett mindre exotiserande, mindre andrafierande anslag, det vill säga med större känslighet för skillnaden mellan ordens laddning i de olika språken. Den tendens som vi tidigare talat om, med anledning av bokens titel, att markera skillnad mellan svart och vitt återfinns alltså även i de översatta dikterna.

Ett exempel på en annan översättning som vi uppfattar som exotiserande finner vi i Nicolás Guilléns »Balada de los dos abuelos« (»Balladen om de två stamfäderna«). Redan i översättningen av diktens namn finns en kontrastiv skillnad mellan språken som resulterar i en exotiserande översättning. »Abuelo« betyder precis som engelskans »grandfather« både farfar och morfar. Det skapar därmed problem i översättning till svenska eftersom det på svenska inte finns ett ord som samtidigt betecknar just farfar och morfar. Valet av »stamfäder« löser detta problem men det uppstår i och med detta ordval samtidigt en större distans mellan diktens jag och dennes farfar och morfar än vad den spanska dikten öppnar för. Stamfäder är dessutom en sammansättning med ordet »stam« vilket i sin tur associeras

med ursprungsbefolkningar och därmed bidrar till exotisering och distans. Stamfolk är människor utan(för) historia(n), och med detta översättningsval förstärks banden bakåt. Den andre placerar i annan tid, så som Fabian hävdar är regel för det koloniala tänkandet. Även själva ordet »stamfader« är arkaiserande, och antyder att det inte rör sig om en avgränsad individ och hans relation till en lika avgränsad individualiserad släkting, utan om människor som är delar i etniska kollektiv, snarare än avgränsade moderna individer.

I dikten finns även exempel på exotisering som inte har sin grund i kontrastiva språkliga skillnader mellan svenska och spanska. Sista versen om den vite och den svarte mor-/farfadern lyder i den svenska översättningen:

– Federico!
 – Facundo! De två omfamnar varandra.
 Båda suckar de. Båda
 lyfter de sina stolta huvuden,
 båda av samma resning
 under de höga stjärnorna.
 Båda av samma resning,
 svart begär och vitt begär,
 båda av samma resning,
 ropar, drömmer, gråter, sjunger.
 Drömmer, gråter, sjunger.
 Gråter, sjunger.
 Sjunger!⁴⁷

Det är de fyra sista raderna som främst intresserar oss här, men vi har tagit med hela den sista versen, dels för sammanhangets skull, dels för att peka på att den erotiska laddningen som översättningen har gett den svenska versionen inte är lika iögonfallande i det spanska originalet. Den uppstår som en konsekvens av att det spanska ordet »tamaño«, som hade kunnat översättas med ett neutralt »storlek«, översätts med »resning« och att ordet »ansia« som inte är explicit erotiskt översätts med svenskans »begär« som har mer av denna laddning. När Sartre skriver om »negerpoesin« i »Orphée Noir« finns liknande tendenser, att erotisera denna litteratur och dess upphovsmän.⁴⁸

De fyra sista raderna har förändrats radikalt

i Lundkvists tolkning. I original är dessa fyra rader två och där lyder de:

gritan, sueñan, lloran, cantan ...
 Cantan ... Cantan ... Cantan! ...⁴⁹

Ordagrant översatt skulle dessa rader kunna lyda:

Ropar, drömmer, gråter, sjunger ...
 Sjunger ... Sjunger ... Sjunger! ...

eller:

De ropar, de drömmar, de gråter, de sjunger ...
 de Sjunger ... de Sjunger ... de Sjunger! ...

Upprepandet av sången är i Guilléns dikt en tydlig intertextuell erinran av vännen Langston Hughes dikt »I, Too, Sing America« som citerats och kommenterats ovan.⁵⁰ På spanska tar sjungandet över och blir starkare och starkare vilket markeras genom upprepningen av just det ordet och inte de andra, av att »cantar« genomgående skrivs med versal på sista raden och att det efter det sista »cantar« står ett utropstecken, som mot spanskans regler inte har öppnats med ett upp-och-nervänt utropstecken tidigare. I Lundkvists svenska översättning blandas sjungandet med gråtande och drömmande och därmed stegras inte sjungandet successivt. Som en konsekvens av detta försvagas diktens politiska sprängkraft.

Översättningsförändringarna som vi har visat på i detta avsnitt kan vid en första anblick te sig obetydliga men denna typ av små förskjutningar påverkar hur dikten i sin helhet går att tolka och därmed också hur det för en svensk publik är möjligt att uppfatta den svarte författaren och de svarta motiven i texten. I Lundkvists översättningar är den emancipatoriska och politiska kraften nedtonad. Förändringar i en annan riktning hade kunnat skapa större närhet, större identifikation, större förståelse för den andre, inte bara som annorlunda och exotisk utan också som lik en själv, som densamme istället för som den andre.

Avslutande reflektioner

Vad säger *Den mörke brodern* om föreställningar om svarthet i Sverige vid denna tid? Artur Lundkvist plockar upp tendenser som finns i hans samtid men stöper om dem. När den internationella diskursen utmanar exotiserande föreställningar om ras och svarthet och problematiserar dem bidrar Lundkvist snarare till att skapa och underbygga sådana föreställningar och det sker, som vi har visat, på alla bokens nivåer: titel, förord, urval och i själva översättningarna. Lundkvist gör detta utifrån texter och författare som är relativt samtida. Han introducerar samtida dikter och författare men förenar dem med en diskurs som i Frankrike redan är förlegad, men som faktiskt dominerade där 30 år tidigare. I Frankrike samsades politik och kritik med estetik och exotism när man vid denna tid skrev om dessa litteraturer, och man läste dem som en del av den antikoloniala eller kolonialkritiska diskussionen. I Lundkvists appropriering av dessa litteraturer kom det exotiserande draget att dominera och den kolonialkritiska diskussionen att försvinna. Därmed försvinner dess kritiska udd.

Mot en försonande läsning, där den svenska kontexten så att säga inte medgav en mer kritisk hållning, talar Per Schwanboms textkommentar till *Den mörke brodern*, i vilken han uttrycker en kritik av det konsumistiska draget i den typ av exotiserande negrofilier där Lundkvist hör hemma – även om inte Schwanbom själv explicit placerade Lundkvist där.

Hur ska man värdera Lundkvists gärning? »Får« man introducera litteratur på detta exotiserande sätt? Är det acceptabelt att genom att plocka texter ut ur sin kontext göra dem ofarliga? Vore det bättre att Lundkvist inte hade introducerat dessa författarskap? Vårt svar är att Lundkvists introduktioner, trots de exotiserande och negrofila dragen, ändå har tillgängliggjort viktiga texter för svenska läsare. Introduktion och översättning av litteratur från fjärran medför alltid att mening och kontext förskjuts och förändras. Just därför måste alla översättningar och introduktioner av författarskap underkastas ständig omprövning och diskursiva motiv uppmärksammas. Som ett led i en sådan omprövning skulle nyöversättningar, utförda utifrån andra diskursiva, ideologiska och estetiska ståndpunkter, av dessa texter, vara av stort intresse.

1. Petrine Archer-Shaw, *Negrophilia: avant-garde Paris and black culture in the 1920s*, London: Thames & Hudson, 2000.
2. Artur Lundkvist, *Den mörke brodern: en antologi negerlyrik i urval av Artur Lundkvist i svensk tolkning*, Stockholm: FIB:s lyrikklubb, 1957.
3. I Frankrike talade man om en *presence africaine*, och en tidskrift och ett förlag bildades 1947 med det namnet av Alioune Diop.
4. Den vita blicken (the white gaze) är ett begrepp som exempelvis Stuart Hall och andra utvecklat framförallt med inspiration från Laura Mulveys berömda essä »Visuell lust och narrativ film« som handlar om den *manliga* blicken i (hollywood)film (i Sara Arrhenius (red.), *Feministiska konstteorier*, Stockholm: Raster förlag, 2001).
5. *Poesi*, 1949:4; *Mörk sång: negerlyrik i översättning av Thorsten Jonsson*, Stockholm: Bonniers, 1949.
6. Per Schwanbom, *Den mörke brodern: negerförfattare skildrar sin egen miljö*, Lund: Bibliotekstjänst, 1960.
7. Denna typ av förändringar brukar inom Translation Studies gå under beteckningen »manipulation«. Förändringar är ett oundvikligt inslag i all översättning och ordvalet 'manipulation' är medvetet provokativt, se Theo Hermans *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, London: Croom Helm,

1985. Om att förstå agendan bakom vilka texter som översätts och hur, se André Lefevere & Susan Bassnett *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, Clevedon: Multilingual Matters, 1998, s. 10.
8. Bokförlaget Tranan producerar ständigt nya nationella antologier från språkområden som inte är väl representerade på svenska, se www.tranan.nu.
 9. Léopold Sédar Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris: Presses universitaires de France, 1948.
 10. Mikela Lundahl, *Vad är en neger? Negritude, essentialism, strategi*, Göteborg: Glänta Produktion, 2005, s. 8.
 11. Lundkvist, *Den mörke brodern*, 1957, s. 9 (vår kursivering).
 12. Lundahl, *Vad är en neger?*, 2005, s. 53 f.
 13. Archer-Shaw, *Negrophilia*, 2000.
 14. Lundkvist, *Den mörke brodern*, 1957, s. 10.
 15. Sartre, »Den Svarte Orfeus«, i *Poesi*, 1949:4, s. 31. Modifierad version av den svenska översättningen.
 16. bell hooks, »Eating the Other«, i *Black Looks: Race and Representation*, Boston: South End Press, 1992, s. 21–39.
 17. Schwanbom, *Den mörke brodern*, 1960, s. 18 f.
 18. Homi K Bhabha, »Of mimicry and man: The ambivalence of colonial discourse«, i *The Location of Culture*, London; New York: Routledge, 1994 (1987), s. 86. Citatet något manipulerat.
 19. Ragnar Haake, »Vad en svart man kan göra med en penna – om Artur Lundkvist och 'negerromantiken'«, i *Halva världens litteratur*, 1997:3, s. 5.
 20. Johannes Fabian, *Time and the other: how anthropology makes its object*, New York: Columbia University Press, 2002 [1983].
 21. Sverker Arnoldsson, *Hettan spränger natten*, Uppsala: Gebers, 1956, s. 71.
 22. *19 moderna franska poeter tolkade av Erik Lindegren och Ilmar Laaban*, Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1948, s. 172.
 23. Schwanbom, *Den mörke brodern*, 1960, s. 18.
 24. *Ibid.*, s. 9.
 25. Lundkvist, Inledning till *Den mörke brodern*, 1957, s. 7.
 26. Kwame Anthony Appiah, *In my Father's house: Africa in the Philosophy of Culture*, New York; Oxford: Oxford University Press, 1992.
 27. Lundkvist, *Den mörke brodern*, 1957, s. 7.
 28. Langston Hughes, *Tant Hagers barn*, övers. Mårten Edlund, Stockholm: Kooperativa förbundet, 1948.
 29. Sverker Arnoldsson, »Nicolás Guillén – svart skald från Cuba«, i *Göteborgs Morgonpost* 20/11 1948.
 30. Lundkvist, *Den mörke brodern*, 1957, s. 7.
 31. Richard Watts hävdar i *Packaging post/coloniality: the manufacture of literary identity in the francophone world*, Lanham: Lexington Books, 2005, att Patrick Chamoiseau inlemmande i kategorin »världslitteratur« reducerar textens kulturella och lokala specificitet och därmed dess annanhet. Kanske hade kategorin »negerpoesi« en liknande effekt, att åtminstone homogenisera det andra till en ganska homogen och sammanhållen annanhet, vilken skiljer sig från Senghors omständliga titel som inte på samma sätt »paketerar« denna litteratur i en enda ask.
 32. Artur Lundkvist, *Självporträtt av en drömmare med öppna ögon*, Stockholm: Bonniers, 1966, s. 186.
 33. *Ibid.*, s. 186.
 34. Ildefonso Pereda Valdés, *Antología de la Poesía Negra Americana*, Santiago de Chile: Ediciones Ercilla, 1936. Instämplad i Ibero-amerikanska samlingarna, Göteborg, 18/1 1946, på försättsbladet står även tidigare ägares signatur och årtalet 1937.
 35. Juan Felipe Toruño, *Poesía negra: Ensayo, Antología, Colección obsidiana*, México, D.F. 1953. Instämplad i Ibero-amerikanska samlingarna 8/11 1956.
 36. Brent Hayes Edwards, *The Practice of Diaspora: Literature, Translation and the rise of black internationalism*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2003, s. 311.
 37. Jean-Paul Sartre, *Tankar i judefrågan*, övers. Holger Ahlenius, Stockholm: Bonniers 1948 (1946), s. 136.
 38. Detta enligt Spanska Akademiens ordbok: http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=negro. Åtkomst dag 20100329.
 39. Det måste emellertid framhållas hur problematisk en sådan (ofta använd) hållning är:

- ingen kan själv avgöra ett ords betydelse eller laddning. Att Lundkvist själv inte ser ordet som nedsättande är en sak. Att använda det utan att ta hänsyn till problematiken är en annan.
40. Lundkvist, *Den mörke brodern*, 1957, s. 5 (vår kursivering).
 41. Stuart Hall har beskrivit konsekvensen av detta som att västindiern är »prototypen för den moderna nomaden i Nya Världen, ständigt på väg mellan centrum och periferi«. Stuart Hall, »Kulturell identitet och diaspora«, i Catharina Eriksson, Maria Eriksson Baaz och Håkan Thörn (red.) *Globaliseringens kulturer: Den postkoloniala paradoxen, rasismen och det mångkulturella samhället*, Nora: Nya Doxa, 1999, s. 233.
 42. Se exempelvis Frantz Fanons berömda kapitel i *Svart hud, vita masker*, övers. Stefan Jordebrandt, Göteborg: Daidalos, 1997 (1952).
 43. Vi använder begreppet ras här inte för att vi föreställer oss att något sådant som biologiska raser existerar, men utifrån antagandet att vi i våra språk och föreställningar indelar människor i olika kategorier bland annat utifrån »ras«, och på så sätt är ras i högsta grad en verklig kategori.
 44. Se också Michael Mc Eachrane, »'Negrer och lokomotiv!' – Primitivism och modernitet i Artur Lundkvists författarskap«, i Michael Mc Eachrane och Louis Faye (red.) *Sverige och de Andra: postkoloniala perspektiv*, Stockholm: Natur och kultur, 2001.
 45. Regino Pedroso översatt av Arne Lundgren i Lundkvist, 1957, s. 59.
 46. Regino Pedroso i Pereda Valdés, 1936, s. 121.
 47. Nicolás Guillén översatt av Artur Lundkvist i Lundkvist, *Den mörke brodern*, 1957, s. 60.
 48. Lundahl, *Vad är en neger?*, 2005, s. 65.
 49. Nicolás Guillén citerad ur i Pereda Valdés, *Antologia de la Poesía Negra Americana*, 1936, s. 116.
 50. Nicolás Guillén och Langston Hughes kände varandra väl och William Scott beskriver deras relation som en »translational friendship«. William Scott, »Motivos of Translation: Nicolas Guillén and Langston Hughes«, i *CR: The New Centennial Review*, 2005:2, ss. 35–71. Se också Eric Keenaghan, »Injury and intimacy: The queer transfiguration of racialized exclusion in Langston Hughes's translations of Nicolás Guillén«, i *Translation Studies*, 2009:2.

Nyckelord: översättningshistoria, postkoloniala studier, negritude, litterära antologier, Artur Lundkvist

Keywords: Translation History, Postcolonial Studies, Negritude, Literary Anthologies, Artur Lundkvist

Summary

The Dark Brother. Swedish Negrophilia in 1957

This article sheds new light on the Swedish introduction of poetry written in French, Spanish and Portuguese by black authors and/or on »black« topics. More specifically, the article discusses Artur Lundkvist's anthology *Den mörke brodern* ('The darker brother'), published in 1957. It analyzes the title, foreword, selection and translations included in the anthology and relates these to international models of the time and to a Swedish essay on poetry written by black authors published in 1960. Lundkvist's approach is found to be more negrophile and exotizing than the international models and the Swedish essay.

Cecilia Alvstad

Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk

Universitetet i Oslo

cecilia.alvstad@ilos.uio.no

Mikela Lundahl

Institutionen för globala studier

Göteborgs universitet

mikela.lundahl@globalstudies.gu.se

MENINGEN MED »MANINGUE«

Om litterär översättning och främmande ord

av Stefan Helgesson

Plötsligt finns de där när man läser, de främmande orden som inte ens lexikonhyllan på arbetsrummet eller dictionary.com klarar av att utreda. Det kan vara »obi« eller »chi«, som i Chinua Achebes roman *Things Fall Apart*.¹ Det kan vara »machimbombo« eller »xicuembo« som i Mia Coutos *Terra sonâmbula*, eller »kachabia« som i Assia Djebars *L'amour, la fantasia*.² Det kan vara hela fraser som dyker upp oanmälda och oförklarade, som »Wahe Guruji Ka Khalsa, Wahe Guruji Ki Fateh« i Kiran Desais *The Inheritance of Loss*.³ Vad vill de oss, dessa ord? Hur ska jag som läsare svara på deras semantiska utmaning? Framförallt: hur ska en översättare, med sina dubbla lojaliteter gentemot källtext och läsare, förhålla sig till de ord som verkar undandra sig översättning?

Stilgreppet är vanligt och har stor spännvidd. Ofta avdramatiseras den semantiska utmaningen med förklaringsens hjälp. Orden förklaras alltså i löpande text, i fotnoter eller – en standardlösning – i en gloslista, en *glossary*, en *glossário*, en *Glossar*, längst bak. Men andra gånger förblir utmaningen uppenbar. Orden förklaras inte alls. Då får läsaren, med stöd i den narrativa kontexten, tillskriva orden en betydelse som är tillräcklig för att bidra till uttolkningen av texten som helhet. I exemplet från Kiran Desai måste läsaren acceptera att frasen, som yttras av nepalesiska rebeller i Sikkim-regionen i Indien, inte förklaras i den tryckta texten. Istället får hon (men redan här kan vi fråga oss vem »hon«,

läsaren, egentligen är) acceptera ett kommunikativt sammanbrott som symboliskt motsvarar de nepalesiska upprorsmännens utmaning av den indiska staten.

Även om stilgreppet återfinns i en mängd litterära sammanhang begränsar jag mitt resonemang till skönlitterär prosa på »europeiska« språk skriven av författare med förankring i någon före detta koloni utanför Europa. Alltså till det som ofta avses med paraplytermen »postkolonial litteratur«, men som med större precision (och i beaktande av litteraturhistoriens egen *longue durée*) kunde kallas »post-europeisk litteratur«, en term som jag lånar från Rey Chow.⁴ I detta slags texter är det slående ofta som det narrativa flödet, som utgår från en grundläggande kommunikativ överenskomelse, avbryts av ord eller hela fraser som inte kommunicerar, som *inte är läsbara*.

I sitt tidiga standardverk *The Empire Writes Back* kallade Ashcroft, Griffiths och Tiffin fenomenet för »språklig varians« (»language variance«) och såg det som ett av den postkoloniala litteraturens särmerken.⁵ De menade till och med att det var »a feature of all post-colonial texts«, vilket är en uppenbar överdrift.⁶ Skulle V.S. Naipauls eller J.M. Coetzees verk inte räknas som postkoloniala bara för att de (brukar) sakna språklig varians? Icke desto mindre identifierade Ashcroft och hans medförfattare ett återkommande drag i posteuropeisk litteratur och upprättade en allttjämt användbar

typologi över den språkliga variansens former, nämligen »glossing«, »untranslated words«, »interlanguage«, »syntactic fusion« samt »code-switching«.⁷ Typologin har anammats och utvecklats av flera forskare, som Maria Tymoczko och – allra senast – Paul F. Bandia, men grundtermerna kvarstår.⁸ I den här artikeln intresserar jag mig främst för »glossing« (förklarandet av de oläsbara orden). Det finns två anledningar till detta. Dels vill jag uppmärksamma »läsargränssnittet«, alltså textens konkreta framträdandeform, snarare än författarstrategier. Just i fråga om »glossing«, som ofta infogas paratextuellt, är förlagens och översättarnas inflytande på gränssnittet särskilt tydligt. Dels vill jag frilägga några av paradoxerna i strategin att inte översätta men väl *förklara* främmande ord. Vad säger denna önskan att äta kakan och ha den kvar om litterära texters förmåga att förflytta sig? Är förklaringen ett tecken på respekt för det främmande, eller en exotiserande manöver?

Fenomenet »glossing« vittnar värtaligt om instabiliteten i texters framträdande inför olika läsekretsar. Mitt huvudärende är just att synliggöra denna instabilitet och med dess hjälp osäkra några försanthållanden om översättning och postkolonial litteratur. Eller åtminstone att antyda, på detta korta utrymme, hur så skulle kunna ske. Mina exempel hämtas främst från Mia Coutos roman *Terra sonâmbula*. Begränsningen är uppenbar, men även dessa få exempel har vidare principiella implikationer.

Instabiliteten i fråga kan jämföras med dekonstruktionens tanke om språkets alltid uppskjutna, aldrig fullbordade meningsskapande, men med en avgörande skillnad: denna instabilitet är ett resultat av att dessa litterära texter befinner sig i en aldrig avslutad rörelse mellan platser och språk. När jag talar om ord som inte är läsbara, menar jag således att de inte är *omedelbart* läsbara av *alla*. Uttrycket »främmande ord« är en approximation och ett provisorium, eftersom det alltid finns ett perspektiv där det främmande tvärtom är bekant,

eller främmande på ett annat sätt. Jag vill därför se det främmande som en *befriande* instabil kategori.

Tre perspektiv på »det främmande«

Vad menar jag då med detta problematiska uttryck, »det främmande«? För att strukturera mitt resonemang vill jag kort peka på tre forskningsfält som förhåller sig delvis olika till frågan, nämligen postkolonial teori, världslitteraturforskning samt översättningsstudier.

Problemet har behandlats utförligast – och ibland med oöverträffad skärpa – inom det postkoloniala fältet. I den mån det är berättigt att använda en rubrik som »postkolonial teori« är det just som en mångförgrenad analys av hur »det främmande« används och produceras diskursivt under ojämlika maktförhållanden. Men går man till de centrala texterna inom fältet finns det ett (åtminstone i Sverige) ofta förbisett spänningsförhållande i synen på det främmande. Hos Edward Said, särskilt i *Orientalism*, är uppdelningen rak och enkel: europeiska representationer av »Orientens« som främmande är ren maktutövning utan försonande drag.⁹ Homi Bhabha, vars tänkande tog form på 1980-talet som ett gensvar på Said, betonade istället, på poststrukturalistiskt vis, hur koloniala representationer misslyckas med sina egna föresatser.¹⁰ Den koloniala diskursens samtidiga bestämning av »infödingen« som främmande *och* som möjlig att omstöpa i »civilisationens« avbild bar på en inre motsättning. Genom den motsättningen uppstod så mimicyns och hybriditetens möjlighet till subversiv förnyelse. Enkelt uttryckt är den tidige Suids förståelse av »det främmande« som ren maktkategori statisk, medan Bhabhas är dynamisk.

Gayatri Spivak, å sin sida, pendlar mellan de två förhållningssätten.¹¹ Det kan märkas i avståndet mellan å ena sidan hennes berömda

precisering av imperialistisk maktutövning som »the remotely orchestrated, far-flung, and heterogeneous project to constitute the colonial subject as Other« och å andra sidan hennes affirmativa ord om det subalterna subjektet som »irretrievably heterogeneous«. ¹² I det första fallet talar hon i Saids efterföljd om en konstruerad, hypotiserad »annanhet« som tjänar imperialistiska maktsyften, i det andra fallet om ett *radikalt* främmande subjekt som inte låter sig fångas av upplysningsepiSTEMETS kategorier (och därför heller inte kan »tala« inom ramen för kolonial kunskapsproduktion). Här delar sig alltså det främmande i en falsk och en autentisk del, en tankefigur som präglar åtskillig postkolonial forskning, exempelvis Graham Huggans kritik av marknaden för »postkolonial litteratur« i *The Postcolonial Exotic*. ¹³ Huggan inför till och med en terminologi som skiljer mellan (exotiserande, kommodifierad) »postcoloniality« och (autentisk, politiskt relevant) »postcolonialism«, ett grepp som har fått skarpsinnig kritik av Sarah Brouillette för att vara ohållbar och bottna i en autenticitetsnostalgi. Dess logiska konsekvens, menar Brouillette, vore att man som forskare och kritiker endast satte värde på sådan litteratur som inte översätts, inte når den internationella marknaden, eller ens publiceras. ¹⁴

Jag kan identifiera mig med det patos som driver Huggan – en övertygelse om att något väsentligt går förlorat med kommodifieringen – men måste hålla med Brouillette om det potentiellt elitistiska och logiskt inkonsekventa i distinktionen. Den motsvarar, som hon skriver, turistens längtan att resa dit det inte finns några andra turister, detta för att nå fram till de »oförstörda«, autentiska platserna. ¹⁵ Iakttagelsen har bäring också på frågan om språklig varians. Ska de främmande orden i litterära texter uppfattas som exotiska eller autentiska? Går det att uttala sig generellt om deras etiska berättigande?

I senare års världslitteraturredor har det främmande kommit att aktualiseras på ett ganska annorlunda vis än i det postkoloniala fältet. Här heter det att man vill sätta litteraturens

egenart snarare än politiska maktförhållanden i främsta rummet. Att sedan litteraturen har sin egen geopolitiska (eller geopoetiska) ojämlikhet är en av världslitteraturforskningens viktiga poänger. ¹⁶ Men framförallt, i kontrast mot postkolonialismen, har man ett mycket längre historiskt perspektiv och är mer beredd att undersöka det familjära *tillsammans* med det främmande. Själva laddningen i begreppet »världslitteratur« kan sägas uppstå i spänningsförhållandet – inom en bestämd kulturkrets – mellan det kända och det okända, mellan kanonisk och marginaliserad litteratur. »How strange should it be?« frågar Mads Rosendahl Thomsen i *Mapping World Literature*, och hamnar ganska nära Richard Rortys försvar för en sorts »ofrånkomlig« etnocentrism. Även om främmandegöring i Shklovskys anda har värderats högt som en estetisk kvalitet finns det gränser för hur främmande en text får bli: »literary history shows that there must be something that mixes the strange with the familiar, regardless of whether that distance is of a historic or cultural nature.« ¹⁷ Detta »både-och« kan kännas igen hos David Damrosch, vars syn på världslitteratur har fått särskilt stor spridning. Enligt hans flexibla utgångspunkt träder ett enskilt litterärt verk – exempelvis Ibsens *Hedda Gabler* – in i det världslitterära kretsloppet så snart det läses och tas emot i en annan kulturkrets än där det uppstod. När så *Hedda Gabler* uppförs i Japan inträder det som Damrosch kallar för världslitteraturens »elliptiska brytning« (»elliptical refraction«) ¹⁸ mellan det egna och det andra:

works become world literature by being received into the space of a foreign culture, a space defined in many ways by the host culture's national tradition and the present needs of its own writers. Even a single work of world literature is the locus of a negotiation between two different cultures. The receiving culture can use the foreign material in all sorts of ways; as a positive model for the future development of its own tradition; as a negative case of a primitive, or decadent, strand that must be avoided or rooted out at home; or, more neutrally, as an image of radical otherness against which the home tradition can more clearly be defined. ¹⁹

Världslitteraturen skulle därmed ge uttryck för en gästfrihetens grundprincip och ett mottagande av främlingen i »den egna« kulturkretsen – även om detta mottagande ibland sker i miss-tänksam anda. Både Damrosch och Thomsen utvecklar alltså sina resonemang inom polariteten mellan »det egna« och »det främmande«. »Othering« tycks i deras framställning inte utgöra ett problem i sig, istället ses det främmande som ett givet faktum som en värdkultur kan förhålla sig till mer eller mindre smidigt. Här kan postkolonialismen bidra med en del tung kritik – rollen som värdkultur, till exempel, kan ha påtvingats av koloniala maktförhållanden – men det finns en intressant potential i själva den *glidande skala* som Thomsen och Damrosch upprättar mellan det egna och det främmande: positionerna är inte givna en gång för alla. Därmed hamnar de i praktiken rätt nära översättningsteorins syn på det främmande, vilket är den tredje forskningstradition som jag vill återöpa.

Lawrence Venuti heter den översättningsforskare som med störst genomslag har aktualiserat det litterära översättandets polaritet mellan två grundstrategier: »domesticering« (»domestication«) och »främmandegöring« (»foreignization«). Termerna, som är inspirerade av Friedrich Schleiermacher, utgår från att en översättare kan antingen få en text att låta »helt rätt« på målspråket (en »smidig« översättning), eller också skapar han eller hon dissonanser i översättningen: ordval och meningskonstruktioner som signalerar att texten faktiskt kommer någon annanstans ifrån. För Venuti, som skriver från ett nordamerikanskt perspektiv, har det senare slaget av främmandegörande översättning ett överlägset etiskt värde, i den mån den skapar ett utrymme för kulturell skillnad inom värdkulturen. Enligt samma resonemang utgör domesticerande översättningar exempel på kulturell appropriering. Översättning kan helt enkelt bemäktiga sig den främmande kulturen och omforma den efter värdkulturens behov:

Translation wields enormous power in constructing representations of foreign cultures. The selection of foreign texts and the development of translation strategies can establish peculiarly domestic canons for foreign literatures, canons that conform to domestic aesthetic values and therefore reveal exclusions and admissions, centers and peripheries that deviate from those current in the foreign language. [...] foreign texts are often rewritten to conform to styles and themes that *currently* prevail in domestic literatures, much to the disadvantage of more historicizing translation discourses that recover styles and themes from earlier moments in domestic traditions.²⁰

Det här ligger nära Damroschs slutsatser, om än formulerat i mer kritisk anda. För en översättningsforskare som Venuti finns det dock ett handlande subjekt som är viktigare än andra i cirkulationen av litteratur: översättaren. Det främmande blir här ett etiskt problem som översättaren måste hantera i sin omformulering av en given text, vilket gör tanken på en glidande skala mellan det egna och det främmande särskilt giltig. Den mest främmandegörande översättningshandlingen vore att inte översätta texten alls. Men eftersom vi utgår ifrån att det finns ett *behov* av översättning – ett avstånd som måste minskas mellan en tänkt läsekrets och texten ifråga – är det inget alternativ. Istället måste översättaren iscensätta olika förhandlingar mellan texten och den tänkta läsekretsen. Dessutom – och här börjar det bli riktigt intressant – förmodas översättaren skilja sig från den tänkta läsekretsen genom att *överskrida* polariteten mellan det egna och det främmande. Det främmande är alltså bara främmande för vissa.

Återigen kan vi konstatera att kategorin »det främmande«, och därmed den språkliga variansen, är konstitutivt instabil. Med annan betoning kan man säga att språklig varians sätter frågan om översättning och dess obrutna pendling mellan skilda språkliga och kulturella utgångspunkter i centrum för litteraturen. När dessa texter i sin tur blir översatta, blir det ännu tydligare att vi (som om det funnes ett enhetligt »vi«!) rör oss på ett semantiskt och estetiskt

gungfly som ter sig olika beroende på vilket litterärt system och vilket språk vi utgår ifrån. Här ser vi poängen med att tillämpa översättningsteori och världslitteraturforskningens systemperspektiv på postkolonial/posteuropeisk litteratur.

Mia Coutos *Terra sonâmbula*

En bärande tanke i världslitteraturforskningen är att man ska uppmärksamma hur litterära verk *framträder* i olika sammanhang. Med Damroschs ord är det texternas fenomenologi, inte deras ontologi, som är av intresse.²¹ I den moçambikanske författaren Mia Coutos debutroman *Terra sonâmbula* hittar vi ett slående exempel på en text som framträder i vitt skilda sammanhang. Den publicerades 1992 i två olika upplagor av förlaget Ndjira i Maputo och av Caminho (Ndjiras moderförlag) i Lissabon. Med översättningsterminologi är det här vi hittar »källtexten«, men redan från början framträder källtexten på två radikalt olika platser.²² Jag har misslyckats så här långt med att få tag i Ndjira-utgåvan av *Terra*, men om den redaktionella praxisen var densamma som med Coutos andra roman, *A varanda do frangipani* (vars Ndjira-utgåva jag äger), talar vi om två texter som med undantag för sättning och omslag är identiska med varandra. I det ena fallet, i Maputo, framträder emellertid texten som en *nationell* roman skriven av en lokal författare på nationalspråket portugisiska.²³ Romanen ger en drömsk skildring av ett förödande inbördeskrig som har påverkat alla i Moçambique, och publiceringen sammanfaller med att de stridande parterna sluter ett fredsavtal. I det andra fallet, i Lissabon, möter vi en roman från en före detta portugisisk koloni som handlar om ett avlägset krig som medierna kontinuerligt har rapporterat om.²⁴ Romanen är skriven på Portugals eget nationalspråk, men med intressanta och lekfulla

avvikelser i språkhanteringen. Några år senare hittar vi samma källtext, utgiven av ett tredje förlag men alljämt på portugisiska och med bibehållen ortografi, till salu i Brasilien.²⁵ Nu framträder romanen som ett exotiskt vittnesbörd från ett portugisiskspråkigt land i Afrika som Brasilien har haft få direkta historiska kopplingar till (de flesta av slavarna som fördes till Brasilien kom från Angola).

Så långt källtexten. Sedan har vi översättningarna, de så kallade måltexterna. Jag har genom katalogsökningar bekräftat att *Terra sonâmbula* har översatts till åtminstone 14 språk, men enligt uppgift ska det röra sig om ett tjugotal översättningar.²⁶ (Översättningsstatistik är notoriskt ofullständig och svår att samla in.) De översättningar jag åtminstone tidvis har haft fysisk tillgång till i mitt arbete är följande:

- franska: *Terre somnambule*, övers. Maryvonne Lapouge-Pettorelli, Paris: Albin Michel, 1994
- tyska: *Das Schlafwandelnde Land*, övers. Karin von Schweder-Schreiner, Frankfurt: Dipa, 1994
- norska: *Sovngjengerlandet*, övers. Kari and Kjell Risvik, Oslo: Aschehoug, 1994
- svenska: *Sömngångarland*, övers. Marianne Eyre, Stockholm: Ordfront, 1995
- danska: *Sovngængerlandet*, övers. Ole Eistrup, Copenhagen: Hjulet, 2000
- engelska: *Sleepwalking Land*, övers. David Brookshaw, London: Serpent's Tail, 2006

Listan åskådliggör hur formerna och platserna för romanens framträdande ständigt omförhandlas, och därmed förutsättningarna för dess uttolkning. Även kronologin är värd att uppmärksamma. Översättningssociologin pekar entydigt ut engelskan som det centrala språket i nutida globala översättningsutbyten.²⁷ Detta skulle innebära att vidare översättningar av en författare från ett perifert område och språk – och Couto får räknas dit – vore beroende av att det först sker en översättning till engelska. Här är det tvärtom: engelskan kommer sist. Andra faktorer, exempelvis historiska kopplingar mellan det parisiska kulturlivet och

den portugisiskspråkiga världen, liksom biståndsrelationer mellan Moçambique och de skandinaviska länderna lär i detta fall ha övertrumfat engelskans hegemoni. Detta nämnt i förbigående.

Alla utläggningar om språklig varians som jag hittills har tagit del av avläser den endast längs en axel. För Ashcroft och hans medförfattare, för Paul Bandia, och för Maria Tymoczko gäller samma utgångspunkt: språklig varians är *författarens* strategi att dels appropriera, dels göra motstånd mot ett hegemoniskt före detta kolonialspråk. Med hjälp av de främmande orden markeras en kulturell skillnad (Ashcroft), alternativt översätts kulturella element till det hegemoniska språket (Bandia och Tymoczko). Tymoczko uttryckte med särskild tydlighet – i vad som blev en mönsterbildande artikel – tanken att postkoloniala författares praktik var att jämföra med översättning, det vill säga *analog* med översättning.²⁸ Däremot tog hon inte steget till att fråga vad som händer när denna översättningshandling i sin tur blir översatt, vilket aktualiseras av mitt världslitterära perspektiv.²⁹

Xipefo, oxalá, maningue

Låt oss ta några konkreta exempel ur *Terra sonâmbula*. Halvvägs in i romanen hittar vi följande mening: »De repente, a cabina de pilotagem se acendeu, um xipefo pintou luz, em doces pinceladas.«³⁰ I David Brookshaws engelska översättning läser vi: »Suddenly, the pilot's cabin was lit up, and an oil lamp cast a delicate beam of light.«³¹ I källtexten finns det inget som starkt avviker från »normal« europeisk portugisiska förutom själva ordet »xipefo«. Å andra sidan orsakar »xipefo« bara en marginell störning i läsningen. Av meningen i övrigt kan man sluta sig till att substantivet betecknar något som sprider ljus. I Lissabon-upplagorna av romanen understryks emellertid ordets

främlingskap genom en fotnot med följande upplysning: »Xipefo: lamparina a petróleo«.³² Genom denna förklaring isoleras och markeras »xipefo« som ett ord som inte riktigt hör hemma i texten, trots att det ur moçambikanskt perspektiv förstås är precis tvärtom. »Xipefo«, som alltså betecknar en enkel, hemmagjord fotogenlampa, är ett ord som i alla bemärkelser är »hemma« i Moçambique: det hör till hemmets intimsfär och används allmänt av moçambikaner. I Lissabon-upplagens källtext markeras således en ofrånkomlig splittring mellan två tolkningsgemenskaper. Det går därmed inte att entydigt karakterisera »xipefo« som ett främmande eller begripligt ord, eftersom det är både och. För att återknyta till Venutis terminologi domesticerar ett ord som »xipefo« portugisiskan för läsare i (eller från) Moçambique, medan det främmandegör portugisiskan för läsare i Portugal och Brasilien.

Men om nu källtextens placering utmed skalan främmande-familjärt är så obestämbär, vad innebär detta för översättningarna? Som citatet ur den engelska översättningen visar, har Brookshaw helt sonika strukit »xipefo«. Hans översättning domesticerar texten å den engelskspråkiga läsekretsens vägnar. Det gäller generellt i *Sleepwalking Land* och Brookshaws övriga översättningar av Couto. Istället för fotnoter eller gloslistor väljer Brookshaw (och hans förlag) att översätta Coutos »främmande« ord till engelska, eller också förklaras de i löpande text. En snarlik strategi finner vi i Maryvonne Lapouge-Petorellis franska översättning, där xipefo blir »une lampe à pétrole«.³³ Även i Karin von Schweder-Schreiners tyska översättning utgår »xipefo«: »Plötzlich wurde die Kapitänskabine hell, eine Petroleumlampe malte in sanften Strichen Licht.«³⁴ I Marianne Eyres svenska version kan vi däremot läsa: »Plötsligt tändes en lampa i kaptenshytten, en *xipefo* målade sitt milda ljus med mjuka penseldrag«.³⁵ (Kursiv i originalet.) Här bibehålls det moçambikanska ordet, liksom i de danska och norska översättningarna.

Översättarnas strategier skiljer sig alltså åt, vilket problematiserar Huggans tes om »post-coloniality« som en övergripande västerländsk appropriering av postkolonial litteratur. För att ytterligare betona denna heterogenitet kan vi snabbt jämföra med den algeriska författaren Assia Djebars mest framgångsrika roman, *L'amour, la fantasia*, där förhållandet mellan de engelska och svenska översättningarna är omvänt. Dorothy Blairs *Fantasia: An Algerian Cavalcade* innehåller förutom ett kontextualiserande förord en lång lista med 72 förklaringar av ord som förblir främmande i brödtexen.³⁶ Ingvar Rydbergs *Kärleken, Kriget* har däremot endast 22 ord i gloslistan.³⁷ De franska utgåvorna, det vill säga källtexten, har inga ordförklaringar alls.³⁸ Av detta går det inte att utläsa något enhetligt, »västerländskt« sätt att appropriera posteuropeisk litteratur.

I fallet Couto är det hursomhelst slående att de skandinaviska översättarna bibehåller flest av hans moçambikanska ord. De tyska och franska översättningarna utgör mellanting, medan den engelska översättningen radikalt bryter med denna praxis. I siffror räknat innehåller Marianne Eyres gloslista 54 ord, den tyska *Glossar* 27, medan Brookshaws version helt saknar gloslista. Lissabon-utgåvan innehåller, intressant nog, 49 förklaringar i fotnoter. Det är dock inte bara antalet utan även urvalet av ord som skiljer sig åt. Lissabon-utgåvan innehåller exempelvis en förklaring av »matopar-se«, »lera ner sig«, men ordet saknas helt i översättningarna, förmodligen beroende på att det är en verbkonstruktion.³⁹ Den tyska översättningens gloslista innehåller ord som inte förklaras i andra utgåvor, exempelvis »nuno« (en sorts skalbagge) och »portuga« (ett ord för »portugis«). Likadant i Eyres version som bibehåller och förklarar ord som »capulana« (»tygskynke som kvinnor knyter runt höfterna«), »embondeiro«, som är ett portugisiskt och inte ett afrikanskt ord för baobabträdet, och »oxalá«, ett uttryck för tillbedjan eller en allmän förhoppning som märkligt nog definieras som »den

högsta gudomen enligt yorubafolkets trosåskådning«. Den senare definitionen är särskilt besynnerlig eftersom yorubafolket i Nigeria saknar historiska kopplingar till Moçambique. Etymologiskt stammar »oxalá« ursprungligen ur arabiskans »insh-Allah«, men det är helt integrerat i portugisiskan och används ungefär som en strandad svensk turist skulle kunna utbrista ett »Gud give« (...att inte Eyjafjallajökull får fler utbrott). Eyres beslut att koppla ordet till yoruba har nog tagit en brasiliansk omväg: det är i Brasilien som »oxalá«, via ättlingar till slavar från Nigeria kan kopplas till »Orixalá«, alltså en yoruba-gudom som oftast stavas »Orishala«. Exemplet visar tydligt hur översättningar omformar och bygger vidare på ett litterärt verk – men också hur ett globalt språk som portugisiska inte låter sig fästas vid stabila, normerande betydelse.

Ett sista exempel som fördjupar resonemanget ytterligare: tidigt i Coutos roman läser vi om åldringen Tuahir och pojken Muidinga, flyktingar undan kriget. Muidinga vill hem till sina föräldrar men Tuahir kommer med det kärva budskapet att de inte vill se honom mer, eftersom barn bara är en börda i tider av krig. På portugisiska uttrycks detta på följande vis: »Em tempos de guerra filhos são um peso que trapalha maningue.«⁴⁰ På engelska läser vi: »In times of war, children are a burden that causes lots of problems.«⁴¹ På tyska står det »In Kriegszeiten, da sind Kinder viel zu lästig«, medan franskan översätter det som »Des enfants en temps de guerre c'est un poids qui donne trop de train.«⁴² De norska och danska översättningarna följer samma domesticerande praxis med »når det er krig, så er barn til bry« respektive »I krigstid er børn for stor en byrde at slæbe rundt på.«⁴³ Trots att de skandinaviska översättarna allmänt tycks ha en samsyn när det gäller främmandegöring sticker den svenska översättningen i det här fallet ut med formuleringen »När det är krig blir barn *maningue* och ställer bara till besvär«⁴⁴ (kursiv i originalet). Vad som i källtexten är en relativt enkel utsaga görs gåtfull och blir inte så

mycket begripligare av gloslistans förklaring: »*Maningue* – väldigt mycket«. ⁴⁵ Nu är »maningue« ett av de ord som förklaras – och därmed markeras som främmande – i källtexten, och det är den förklaringen som har lyfts över till svenska. Men förstärkningsordet »maningue« fungerar grammatiskt och syntaktiskt helt annorlunda på portugisiska: »trapalha maningue« är en konstruktion där redan »trapalha«, en tal-språklig kontraktion av »atrapalha« (»ställer till oreda«) skiljer sig från »korrekt« portugisiska. En möjlig svensk översättning av konstruktionen vore därmed »ställer till en massa oreda«, ett alternativ där »maningue« skulle kännas helt malplacerat. När »maningue« behålls i den aktuella svenska versionen kan det framstå som en trogen, främmandegörande översättning, men det sker till ett pris. Dels blir formuleringen otydlig (»blir barn *väldigt mycket*«), dels blir ordets »annanhet« av ett annat, betydligt mer exotiserande slag än i källtexten. Ja, i likhet med »xipefo« och de andra »främmande« orden har vi tvärtom att göra med ett domesticerande grepp – sett ur moçambikanskt perspektiv.

Meningen med »maningue« kan alltså inte avläsas och avgöras endast utifrån hur ordet står skrivet i källtexten; inte heller kan man bara luta sig mot de portugisiskspråkiga utgåvornas ord-förklaringar, vilka strängt taget arbetar på tvärs mot Coutos estetiska strategi att moçambikani-sera den litterära portugisiskan. Resultatet kan, som vi har sett, leda till exotisering, ibland med förbluffande ironiska konsekvenser.

Till det märkvärdiga med »maningue«, hör att den enligt Porto Editoras uppslagsverk

online (den enda ordbok hittills där jag har hittat ordet) har sina rötter i engelskans »meaning«. ⁴⁶ En etymologiskt trogen, lekfull översättning av »um peso que trapalha maningue« vore därmed »en börda som ställer till oreda med betydelsen«. Överföringen av ordet skedde sannolikt när migrantarbetare från Moçambique plockade upp ordet i Sydafrika; hur det sedan kom att användas som ett adverb med betydelsen »väldigt mycket« har jag hittills inte kunnat ut-röna. Men »maningue« låter sig inte reduceras till en olikhetsmarkör. Detta synbart exotiska ord är förankrat i södra Afrikas modernitet, inte i någon avskild, etnografiskt definierad verklighet. Främmandegöring verkar därmed inte alltid vara den etiskt mer försvarbara översättningsstrategin, som Venuti hävdar. Den kan lika gärna leda till en etnografisk fastlåsning av en »främmande« kultur som just främmande. Orden bibehålls, listas och förklaras som föremål i ett museum istället för att fungera som delar av en estetiskt genomtänkt helhet. Men det går också att vända på resonemanget: i översättningarna där »maningue« försvinner, försvinner även detta språkliga spår av en lokal modernitet. Texten normaliseras å målkulturens vägnar.

Det finns således inga neutrala översättningsbeslut. Varje översättning griper in i texten och omformar den, sällan med några entydiga konsekvenser. Exemplet »maningue« visar inte bara hur flytande gränserna mellan språken och kulturerna kan vara, utan även hur översättaren, i den världslitterära cirkulationen, alltid skriver vidare på den litterära texten.

1. Chinua Achebe, *Things Fall Apart*, London: Heinemann, 1962, s. 13, 44.
2. Mia Couto, *Terra sonâmbula*, Lissabon: Caminho, 2000, s. 10, 27; Assia Djebar, *L'amour, la fantasia*, Paris: J.C. Lattès, 1985, s. 147.
3. Kiran Desai, *The Inheritance of Loss*, London: Penguin, 2006, s. 383.

4. Rey Chow, »The Old/New Question of Comparison in Literary Studies: A Post-European Perspective«, *ELH*, 71.2 (2004), s. 289–311.
5. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths och Helen Tiffin, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London: Routledge, 1989, s. 51.

6. Ibid., s. 59.
7. Ibid., s. 61–77.
8. Maria Tymoczko, »Post-Colonial Writing and Literary Translation«, i Susan Bassnett och Harish Trivedi (red.), *Postcolonial Translation: Theory and Practice*, London: Routledge, 1998, s. 19–40; Paul F. Bandia, *Translation as Reparation: Writing and Translation in Postcolonial Africa*, Manchester: St Jerome, 2008, särskilt s. 99–118.
9. Edward Said, *Orientalism*, London: Routledge, 1978.
10. Homi Bhabha, *The Location of Culture*, London: Routledge, 1994.
11. Det är i förbifarten värt att notera att Spivak är den enda av 90-talets tre stora postkoloniala teoretiker som fortsätter att utveckla sitt tänkande – Said dog 2003, Bhabha publicerar sig ytterst sparsamt.
12. Jag är medveten om att jag glider här mellan »det främmande« som allmän kategori och kategoriseringen av *människor* som främmande. En motivering för detta är det metonymiska förhållande som uppstår mellan den allmänna kategorin och människor. Gayatri Chakravorty Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999, s. 266, 270.
13. Graham Huggan, *The Postcolonial Exotic: Marketing the Margins*, London: Routledge, 2001.
14. Sarah Brouillette, *Postcolonial Writers in the Global Literary Marketplace*, London: Palgrave, 2008, s. 15–26.
15. Ibid., s. 22–23.
16. Det får sitt tydligaste uttryck Pascale Casanovas *La république mondiale des lettres*, Paris: Seuil, 1999, och Franco Morettis berömda artikel »Conjectures on World Literature« i *New Left Review*, 1 (2000), s. 54–68. Moretti lutar sig för sin del tungt mot den brasilianske litteraturvetaren Roberto Schwarz' banbrytande arbeten från 1970- och 80-talen, av vilka ett urval finns översatt i *Misplaced Ideas: Essays on Brazilian Culture*, övers. John Gledson, London: Verso, 1992.
17. Mads Rosendahl Thomsen, *Mapping World Literature: International Canonization and Transnational Canonization*, London: Continuum, 2008, s. 99.
18. David Damrosch, *What Is World Literature?*, Princeton: Princeton UP, 2003, s. 281. Jag vill även rekommendera Damroschs njutbart pedagogiska *How to Read World Literature*, Oxford: Wiley-Blackwell, 2009.
19. Damrosch, *What Is world Literature?*, 2003, s. 283.
20. Lawrence Venuti, *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*, New York: Routledge, 1998, s. 67.
21. Damrosch, *What Is World Literature?*, 2003, s. 6.
22. Mia Couto, *Terra sonâmbula*, Maputo: Ndjira, 1992; Mia Couto, *Terra sonâmbula*, Lissabon: Caminho, 1992. Observera dock att jag i denna essä, på grund av mina lokala biblioteks begränsningar, citerar ur en senare Lissabonutgåva av *Terra*.
23. Ett bra exempel på Coutos nationella reception i Moçambique hittar man i Gilberto Matusse, *A Construção da imagem de moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani ba ka Khosa*, Maputo: Universidade Eduardo Mondlane, 1998.
24. Detta påstående grundar sig i att de större portugisiska tidningarna – som *Diário de Notícias* och (sedan 1990) *O Público* – generellt innehåller utförlig och regelbunden rapportering från före detta portugisiska kolonier.
25. Mia Couto, *Terra sonâmbula*, Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1995.
26. De fjorton språken som jag har kunnat bekräfta är: tjeckiska, danska, holländska, tyska, franska, engelska, spanska, norska, svenska, finska, grekiska, hebreiska, italienska, polska.
27. Johan Heilbron, »Towards a Sociology of Translation: Book Translation as a Cultural World-System«, i *European Journal of Social Theory*, 2.4 (1999), s. 429–444.
28. Tymoczko, »Post-Colonial Writing and Literary Translation«, 1998, s. 20–21.
29. Bandia är något av ett undantag här: han diskuterar även vad som sker när afrikansk litteratur översätts mellan engelska och franska.
30. Couto, *Terra sonâmbula*, 2000, s. 106.
31. Mia Couto, *Sleepwalking Land*, övers. David Brookshaw, London: Serpent's Tail, 2006, s. 96.
32. Couto, *Terra sonâmbula*, 2000, s. 106.
33. Mia Couto, *Terre sonnambule*, övers. Maryanne Lapouge-Pettorelli, Paris: Albin Michel, 1994, s. 120.

34. Mia Couto, *Das Schlafwandelnde Land*, övers. Karin von Schweder-Schreiner, Frankfurt: Dipa, 1994, s. 100.
35. Mia Couto, *Sömgångarland*, övers. Marianne Eyre, Stockholm: Ordfront, 1995, s. 109.
36. Assia Djebar, *Fantasia: An Algerian Cavalcade*, övers. Dorothy Blair, Portsmouth: Heinemann, 1993.
37. Assia Djebar, *Kärleken, kriget: en algerisk mosaik*, övers. Ingvar Rydberg, Stockholm: Leopard, 2003.
38. Djebar, *L'amour; la fantasia*, 1985.
39. Couto, *Terra Sonâmbula*, 2000, s. 80.
40. Ibid., s. 12.
41. Couto, *Sleepwalking Land*, 2006, s. 4.
42. Couto, *Das Schlafwandelnde Land*, 1994, s. 10; Mia Couto, *Terre somnambule*, 1994, s. 12.
43. Mia Couto, *Søvngjengerlandet*, övers. Kari and Kjell Risvik, Oslo: Aschehoug, 1994, s. 10; Mia Couto, *Søvngængerland*, övers. Ole Eistrup, Copenhagen: Hjulet, 2000, s. 10.
44. Couto, *Sömgångarland*, 1995, s. 16.
45. Ibid., s. 228.
46. www.infopedia.pt/pesquisa-global/maningue : 19 april 2010. Ordet finns i Dicionário universal, Lissabon: Texto editora, 1999, men utan någon etymologisk utläggning.

Nyckelord: översättning, postkolonialism, världslitteratur, främmandegöring, Mia Couto

Keywords: translation, postcolonialism, world literature, glossing, Mia Couto

Summary

The Meaning of »Maningue«: Thoughts on Literary Translation and Foreign Words

With a focus on the stylistic phenomenon of glossing in postcolonial writing, this article argues that the status of »foreign« words in literary texts and the task of translation are inherently unstable. By combining perspectives from the relatively discrete theoretical formations of postcolonialism, world literature studies and translation studies, it advocates a more dynamic understanding of self and other, the familiar and the foreign, the West and the rest (as these polarities play themselves out in translation and literary circulation) than is current. The Mozambican author Mia Couto's novel *Terra sonâmbula* is a case in point: while his stylistic reinvention of Portuguese, which includes the use of words from Mozambican languages, is commonly read as a foreignisation of the language, from a Mozambican perspective it is more likely to be read as domestication. This undecidability of the familiar and the foreign is then reflected and refracted by the divergent decisions of translators. A closer look at French, German, Norwegian, Danish, Swedish and English versions of *Terra sonâmbula* reveals a wide range of strategies with regard to glossing. The Scandinavian versions include most instances of glossing, the English version has none. There is however no fixed norm against which to judge these different strategies. The translational fate of words such as »xipefo« and »maningue« demonstrates instead the role of translation (and of the translator) as a constitutively transformative factor in the shaping of world literature.

Stefan Helgesson
Engelska institutionen
Stockholms universitet
stefan.helgesson@english.su.se

PROBLEMET MED PEARL S. BUCKS PROBLEMATISKA POSITION

Reflektioner kring värdering och klassificering
av litteratur

av Annika Olsson

När Pearl S. Buck (1892–1973)¹ år 1938 fick Nobelpriset vid 46-års ålder var hon endast i början av sin litterära produktion.² Vid sin bortgång i början av 1970-talet hade hon, 81 år gammal, publicerat mer än 70 verk i ett stort antal genrer; 65 av böckerna klassades som bästsäljare, 15 av titlarna valdes ut till Book-of-the-Month-Club.³ Hon var dessutom en av USA:s mest översatta författare och hade skrivit mängder av artiklar och föredrag, hade varit verksam som redaktör och översättare, samt hade under hela sin livstid varit politiskt och socialt engagerad. Utöver att verka som ambassadör mellan öst och väst (sina båda hemländer Kina och USA) var hon en stridbar och aktiv debattör i kvinnofrågan, i rasfrågan, och även i frågor som rörde funktionshindrade. Därtill startade hon 1949 USA:s första adoptionsbyrå för asiatisk-amerikanska barn: Welcome House.⁴

Det är med andra ord en ovanligt produktiv, aktiv, engagerad och ryktbar författare vi talar om; det har framhållits att hennes böcker totalt ändrade människors uppfattning om det kinesiska folket och hon har blivit kallad den mest inflytelserika västerlänningen som skrivit om

Kina sedan Marco Polo.⁵ Även den svenska bokmarknaden erövrades av Buck. Av hennes titlar är 46 översatta till svenska och finns listade i Libris. Flera av dem har dessutom utkommit i flera upplagor och utgåvor;⁶ hennes genombrottsroman *Den goda jorden* har utkommit i sju olika utgåvor mellan 1932 och 1983 samt som talbok 2006.⁷ Därtill är hon rikligt representerad på de svenska folkbiblioteken. Trots detta är bredden av hennes författarskap och gärning som intellektuell och aktivist dock näst intill bortglömd i dagens Sverige.⁸ En artikel i *Sydsvenska Dagbladet* publicerad i mars 2006 där Merete Mazzarella behandlar Buck har underrubriken »De bortglömda».⁹ Och som Elin Claeson uttrycker det i en omläsning av *Den goda jorden* i radions Kulturnytt ett år senare: »Men att hon skulle få det finaste priset av dem alla var, och är, omtvistat. Idag har hon epitet som 'inte värdig' och 'kiosklitteratur'.«¹⁰

De problem jag vill diskutera här har dock inte primärt att göra med att Buck är bortglömd, eller att hon gått från en prisad position till en ratad. Denna artikel fokuserar istället på problem med Buck som belyser viktiga faktorer i

och effekter av hur värdering och klassificering av litteratur och författare sker i det litterära fältet. Att värdera och placera i olika fack, system, genrer, historier tillhör det litterära fältets mest centrala verksamheter, även om det inte alltid synliggörs eller diskuteras explicit. Genom att följa en författare som Buck, som är gränsöverskridare både bokstavligt och bildligt och vars författarskap väcker extrema känslor (hon är den mest utskällda och uthängda Nobelpristagaren), synliggörs två viktiga problemområden: För det första vilken betydelse förment rena kategorier och tydliga gränser har i det dagliga görandet inom de system och praktiker som ordnar, värderar och undersöker litteratur. För det andra vilken funktion olika gemenskaper har och vilka värden som står på spel inom det litterära fältet. Det är frågor som är centrala i ett postkolonialt perspektiv och för litteraturvetenskapen som disciplin och som blir akut synliga i exemplet Buck.

Metoden jag använder är både litteratur-sociologisk och retorisk-diskursanalytisk och utgår från vad Carol Lee Bacchi valt att kalla för »What's the problem«. ¹¹ Kortfattat innebär det en textanalys som tar fasta på problembeskrivningar, dess premisser samt dess effekter. Trots att Bacchis metod främst använts för att analysera olika typer av policymaterial eller politiska texter vill jag hävda att den fungerar väl i en studie som denna. Dels för att den belyser centrala problem i texter genom att analysera deras funktionalitet, dels för att både Buck som författare och hennes författarskap ofta framställs som problematisk.

Syftet med artikeln är med andra ord att problematisera problemen och belysa orsakerna till att Buck upplevs och framställs som problematisk. ¹² För att avgränsa studien har jag valt att fokusera på två faktorer som är frekvent framställda som problematiska när Buck som författare och hennes litterära produktion diskuteras: hennes nationella tillhörighet och hennes Nobelpris. Jag avslutar med att diskutera vad exemplet Buck har att lära litteraturvetenskapen

som disciplin. ¹³ Denna artikel är en del i en större studie med arbetsnamnet *Vad är problemet med Pearl S. Buck? En studie av Buck som Kinakännare och intellektuell i Sverige*. ¹⁴

Problemet med Pearl S. Bucks tillhörighet

Ett av problemen med Pearl S. Buck är det som kan betecknas hennes dubbla tillhörighet. Född i USA som dotter till ett missionärspar kom hon att växa upp och i stort tillbringa sina första fyrtio år i Kina. ¹⁵ Hon var tvåspråkig, talade och skrev både engelska och kinesiska, men hennes utbildning var engelsk/amerikansk och hon kom också, liksom sina föräldrar, att verka som missionär. ¹⁶ Som del av en missionärskultur i Kina levde hon ett privilegierat liv, men samtidigt tillhörde hon en synlig minoritet som genom att representera den västerländska imperialismen också i perioder utsattes för livsfara. ¹⁷

När hon lämnade Kina 1934 var hennes avsikt att återvända. Så blev aldrig fallet. Buck uppfattades av sitt andra hemland Kina som en folkets fiende och nekades resten av sitt liv inresetillstånd. Paradoxalt nog uppfattades hon även som en folkets fiende av sitt första hemland, USA, och var en av dem som FBI-chefen J. E. Hoover bevakade med lupp. ¹⁸ Samtidigt som detta var ett reellt problem för Buck under hennes livstid utgör den dubbla tillhörigheten grunden för hennes författarskap och gärning som intellektuell och aktivist. Inte bara som Kinaexpert och brygga mellan USA och Kina, väst och öst, utan även i diskussionen av samhällsproblem som jämställdhet, rasism, synen på funktionshindrade tar hon avstamp i den dubbla tillhörigheten. Hon är röstens som talar både inifrån och utifrån samtidigt.

Det betonas också i motiveringen till hennes Nobelpris. Bucks funktion som förmedlare av för västvärlden mindre kända världar är central både i motiveringen till varför hon får priset och

i rapporteringen kring priset och henne som författare. Hon blir direkt framlyft som en brygga mellan öst och väst. Det är också en position hon tydligt eftersträvar och talar och agerar utifrån. Att hon som tema för sin Nobelföreläsning väljer den kinesiska romanen och inte den amerikanska är alltså följdriktigt.¹⁹ Dock, och det är betydelsefullt, har hon genom sitt amerikanska medborgarskap, sin religiösa bakgrund och tillhörighet, sin utbildning och inte minst sin hudfärg en möjlighet att göra detta utan att hota den dominerande ordningen.²⁰

Enligt rådande klassifikatoriska principer är Buck självklart en amerikansk författare. Eftersom hon är amerikansk medborgare och den amerikanska bokmarknaden är hennes hemmamarknad blir hon inplacerad i USA:s litterära historia, lanseras och läses som en amerikansk författare. Samtidigt är det i ett annat perspektiv möjligt att påstå att hennes författarskap och texter eftersträvar att fungera, men också betraktas, som kontaktzoner i den betydelse Mary-Louise Pratt ger begreppet: en zon för möten mellan kulturer som tidigare var separata.²¹ Hon beskrivs ju som en »brygga« mellan skilda världar. Denna funktion som i princip är överkommunicerad i den mediala berättelsen om Buck är dock osynliggjord inom och genom de system som används i det litterära fältet. Kataloger, översiktsverk och kurser är oftast organiserade enligt en ordning baserad på nationell tillhörighet (eller språk). Författare som själva strävar efter dubbel tillhörighet finns det ingen självklar plats för.

Betydelsen av Bucks dubbla tillhörighet undersöks utifrån olika perspektiv av Karen J. Leong i boken *The China Mystique* (2005) där Leong studerar hur populärkultur bidrog till att förändra bilden av Kina i USA under 1930- och 1940-talen. Hon analyserar framför allt vilken betydelse kön, ras och nation har i den amerikanska orientalistiska diskursen och vilken funktion offentliga aktörer som Buck, Anna May Wong (framgångsrik skådespelare) och Mayling Soong (hustrun till Chiang Kai-Shek)

fyller i denna. Gemensamt för dessa kvinnor är det transnationella, att de har en självklar tillhörighet till både Kina och USA, och att de genom sina positioner i den amerikanska offentligheten får representera en ny bild av Kina: *the China mystique*. Enligt Leong är dock det mest betydelsefulla att den dubbla tillhörigheten inte enbart var den situation de som individer var inkastade i, utan att den utgjorde deras medvetna livsbana.²² Att befinna sig i detta mellanrum »allowed each woman to claim multiple affiliations and allegiances.«²³

Kvinnornas olika socioekonomiska och kulturella bakgrund gav dem olika erfarenheter, och de positionerade sig dessutom olika beroende på bakgrund och situation. Samtidigt gjorde de anspråk på att ha samma dubbla nationella tillhörighet och identitet. Detta medför att deras respektive berättelser utmanar betydelsen av kategorin »chinese-american«.²⁴ Deras strategi och agerande utmanar dock inte enbart en dominerande och ensidig syn på en specifik nationell tillhörighet och identitet utan bidrar till att utveckla uppfattningen av vad nationell tillhörighet och identitet är, kan och skulle kunna vara rent generellt. De synliggör att nationella identiteter är konstruktioner, men också att de är mångfacetterade, multipla och föränderliga.

Leongs studie understryker betydelsen av att diskutera författare som Buck i relation till nationellt identitetsskapande. Ett grundläggande skäl är att en så stor del av systemen och praktikerna inom fältet bygger på att litteraturer är avgränsade. Att de tillhör en tradition, ett språk, en kultur och en nation. En författare som Buck visar tydligt att så inte är fallet. Hon är en författare som har flera tillhörigheter (nationella, språkliga, kulturella) och som växlar mellan dem i sin funktion som författare och intellektuell. I hennes specifika fall är det relaterat till hennes målsättning att ha möjlighet att nå ut med sitt budskap och övertyga så många som möjligt. Oavsett skäl, för att tala med Gayatri Spivak och Judith Butler, väcker

en författare som Buck frågan: »Who sings the nation state?»²⁵ Genom Buck ges litteraturvetenskapen en möjlighet att ställa frågor kring vilken funktion litteratur och framför allt konstruktionerna av nationella och väl avgränsade litteraturer och litteraturhistorier har i och för nationalstaten. Men också hur klassifikatoriska gränser knutna till nationella gemenskaper påverkar litteraturvetenskapen som vetenskap och vår kunskap om litteratur. De problem som litteraturvetenskapen har med gränsöverskridande författare som Buck synliggör behovet av en ständigt pågående självreflexiv diskussion inom både disciplinen och ämnet. Dessutom understryks vikten av att fokusera litteraturvetenskapens funktion i konstruktionen av nationalstaten som nationell gemenskap.²⁶

En annan orsak är att författare som Buck synliggör den postkoloniala teorins grundläggande frågeställningar om orientalism och occidentalism. Som Leong betonar är det viktigt att understryka att relationen dem emellan skall ses som ett kontinuum. Det finns inga skarpa gränser, inga tydliga kriterier som avgör vad som *är* det ena eller det andra, utan det skiftar beroende på situation. Faktorer som tid och plats, som den postkoloniala teorin på ett avgörande vis synliggjort betydelsen av, är fundamentala här men också faktorer som kön, klass och sexualitet.²⁷

Buck utnyttjar också mycket medvetet sin position som kontaktzon för att nå ut med sitt budskap. Genom att strategiskt investera sitt ackumulerade sociala och kulturella kapital omvandlar hon sin position som författare till en position som intellektuell för att ha möjlighet att påverka. Samtidigt använder hon själva författarskapet i sin gärning för att diskutera frågor som berör ras/etnicitet, kön, sexualitet och klass. Hon tar upp frågeställningar och problem som är centrala än i dag. Hon är retoriskt skicklig genom att anpassa sig till den retoriska situationen och bygga sitt *ethos* i relation till denna: när det är viktigt att betona den amerikanska anknytningen då lyfter hon fram denna,

när det är viktigt att ha stark koppling till Kina då understryker hon detta.

Hennes strategiska flexibilitet diskuterar även Leong, som efterlyser fördjupad analys av hur olika identiteter blir extra betydelsefulla i vissa specifika kontexter. Jag vill formulera det på följande vis. Individier som Buck synliggör de möjligheter vi som människor har att överskrida vår situation. Genom att använda det faktum att vi både har rötter och fötter och utveckla en specifik kulturell kompetens kan vi nyttja vår potential att vara lika flytande som de subjekt den postmoderna teorin talar om.²⁸ Kulturer, av alla de slag, är däremot både mindre flexibla och mindre lyhörda, inte minst de vetenskapliga. Vår klassifikationsbaserade praktiks begränsande effekter och gränser visar sig tydligt genom exemplet Pearl S. Buck.

Problemet med Pearl S. Bucks Nobelpris

Det största problemet förknippat med författarskapet Pearl S. Buck är paradoxalt nog att hon 1938 fick Nobelpriset i litteratur.²⁹ Av alla författare som tilldelats Nobelpriset är Buck definitivt den mest omtvistade. Hennes Nobelpris väcker dessutom starka känslor och gör det relevant att fråga: Varför är det för många centrala aktörer ett så stort problem att Pearl S. Buck är Nobelpristagare?³⁰

Att något är problematiskt med Buck som Nobelpristagare framskyntar i presentationen på Nobelprisstiftelsens webbsida, som signalerar att det har att göra med hennes omfattande produktion: »Pearl Buck's works after 1938 are too many to mention».³¹ Att hennes författarskap omvärderats efter hon tilldelats priset är tydligt i *Nationalencyklopedins* omdöme: »Hennes senare romaner uppnådde inte samma episka bredd.»³² Enbart genom dessa två källor vet vi alltså att 1) Buck är en författare som skrivit för många böcker (efter att hon fått

priset) och 2) Buck är en författare som inte klarade av att leva upp till Nobelprisklass när hon väl tilldelats priset.

Men hur och varför fick då hon priset? Går man till Svenska Akademiens publicerade dokument står att läsa att Buck nominerades till priset av »herrar Bergman, Fogelqvist, Hedin och Schück« (akademiledamöterna Bo Bergman, Torsten Fogelqvist, Sven Hedin och Henrik Schück).³³ Där finns också information om att det var hennes första nominering,³⁴ och att hon konkurrerade om priset med 28 andra författare bland vilka återfinns kända namn som Margaret Mitchell (även hon föreslagen av Hedin), F.E. Sillanpää (som tilldelades priset 1939), Hermann Hesse (som tilldelades priset 1946) och Aldous Huxley.³⁵

Motiveringen för Nobelpriset löd: »för rika och äkta episka skildringar ur kinesiskt bondeliv och för biografiska mästerverk«. ³⁶ Akademien grundade sin bedömning framför allt på verken *The Good Earth* (1931), *Sons* (1932), och *A House Divided* (1935), som tillsammans bildar trilogin om familjen Wang, samt biografierna över hennes far och hennes mor: *Fighting Angel* och *The Exile* (båda 1936).³⁷

Utlåtandet som legat till grund för avgörandet och motiveringen betonar framför allt biografiernas betydelse, »författarinnans levnadsteckningar av sina föräldrar, missionärsparet i Kina«. ³⁸ Böckerna sägs ha »klassisk rang och däremot svarande utsikt till varaktigt liv, något som är sällsynt nog i samtida skönlitteratur. [...] Man må kalla verken för historia eller dikt, det väsentliga är att det blivit litterära mästerverk av. Det synes man kunna stanna vid som det för värderingen avgörande och tillräckliga.« ³⁹ Bucks romaner om »kinesiska bondeöden« konstateras ha »äktthet och rikedom i skildringen och sällsynt kunskap och insikt i en för västerländska läsare föga känd och mycket svårtillgänglig värld.« ⁴⁰ Det är en »upptäckarbragd«. ⁴¹

Akademiens beslut var dock inte enhälligt. Svenska Akademiens Nobelkommitté kunde först inte uppnå enighet om vem som

skulle tilldelas priset (vilket inte är ovanligt): »Herrar Hammarskjöld, Böök och Hallström, anbefalldes till denna plats den flamländske författaren Stijn Streuvels. Herr Fogelqvist, som bifogar särskilt yttrande, röstade för den amerikanska författarinnan Pearl Buck, medan Herr Österling ville ge den tysk-schweiziske författaren Hermann Hesse företräde framför årets övriga föreslagna.« ⁴² Akademien beslutade dock den 10 november att ge Nobelpriset till Buck. Enligt Richard Wires, som studerat vilka som fått priset under 1900-talet och varför, var det Sven Hedin och Selma Lagerlöfs röster som avgjorde och fick Akademien att fatta ett av sina, enligt honom, »worst decisions«. ⁴³

Ordförande i Nobelkommittén vid den här tiden var Per Hallström. Det är även han som författat sakkunnigutlåtandet jag citerade ovan till grund för Akademiens beslut. ⁴⁴ I sitt tal till pristagaren utvecklar han resonemangen och betonar att Akademien genom sitt val av pristagare agerar i enlighet med Nobels vilja:

By awarding this year's Prize to Pearl Buck for the notable works which pave the way to a human sympathy passing over widely separated racial boundaries and for the studies of human ideals which are a great and living art of portraiture, the Swedish Academy feels that it acts in harmony and accord with the aim of Alfred Nobel's dreams for the future. ⁴⁵

I motiveringarna understryks tre viktiga aspekter: För det första att Bucks verk gett oss inblickar i världar på ett vis som berikar mänskligheten, och inte minst västerlänningar. För det andra att hon producerat extraordinära litterära verk. För det tredje att hennes författarskap följer Alfred Nobels riktlinjer. Enligt Nobels testamente skulle priset delas ut till 1) »dem, som [...] hafva gjort mänskligheten den största nytta. (2) Under det förlupne året. (3) Intet afseende fästes vid något slags nationalitetstillhörighet. (4) Den, som inom litteraturen har producerat det utmärktaste. (5) I idealisk riktning.« ⁴⁶ Förklaringen till varför Akademien valt Buck som pristagare ligger också i linje

med hur prismotiveringarna sett ut genom åren. Allén och Espmark konstaterar att det vanligaste elementet »är en referens till pristagarens hembygd, hemland eller kulturområde«. ⁴⁷ Det näst vanligaste är att »pristagaren har behandlat allmängiltiga frågor om människans villkor.« ⁴⁸

Att det trots detta omedelbart uppstod en diskussion kring juryns val och Bucks lämplighet som pristagare är inget märkligt; hon är långt ifrån den enda författare som hamnat i denna korseld. Det som däremot är relevant att ta fasta på är det genomslag kritiken mot henne haft. En jämförelse av de korta omdömena indikerar att den viktigaste orsaken till att kritikerna har problem med Buck som Nobelpristagare är att hon uppfyller Nobels kriterier.

En stor del av striden inom Akademien har handlat om dessa kriterier, hur Nobels testamente ska tolkas. ⁴⁹ Som Allén och Espmark lyfter i sin genomgång av Nobelprisets historia är det främst det femte och sista kriteriet (i idealisk riktning) som vållat huvudbry, även om övriga punkter väckt diskussion. Vilka författare ska tilldelas priset, vilka ska anses värdiga och på vilka grunder – det har man stridit om. Problemet med Buck som Nobelpristagare ligger naturligtvis inte hos Buck, utan hos kritikerna. De vill inte tillhöra samma del av det litterära fältet som hon, och inte heller samma del som de ledamöter som tilldelade henne priset, och gör därför sitt yttersta för att markera distans. ⁵⁰ Detta avståndstagande lyfts också fram av Peter Conn. Han betonar att även de mest inbitna fiender kunde förenas i sitt förakt för Buck eftersom det var livsavgörande att ta avstånd från den litteratur och det författarskap Buck representerade:

Pearl's Asian subjects, her prose style, her gender, and her tremendous popularity offended virtually every one of the constituencies that divided up the literary 1930s. Marxists, Agrarians, Chicago formalists, New York intellectuals, literary nationalists, and New Humanists had little enough in common but they could all agree that Pearl Buck had no place in any of their creeds and canons. ⁵¹

Diskussionen kring Nobelpristagaren Buck och hennes författarskap synliggör ett flertal centrala problem relaterade till Nobelpriset. De viktigaste berör Svenska Akademiens funktion i konstruktionen av en ideal litteratur(kanon) och en ideal författare och hur dessa kanoniseringsprocesser fungerar. Historien om Buck visar att även Akademien består av människor med olika intressen och att detta påverkar valet av pristagare och därigenom också den litterära kanon. Det synliggör de intressen, maktkamper och strider som finns inom det litterära fältet och som konkretiseras genom Pierre Bourdieus förklaringsmodell och begreppsapparat. Att 1930-talet, av Allén och Espmark, utnämns till den period när Akademien hade den »vanlige läsaren« i fokus synliggör diskrepansen mellan den vanlige läsaren och den ideale läsaren, och inte minst Akademiens relation till den förstnämnda. ⁵² Att denna epok, där Akademien högst medvetet siktade på att minska avståndet mellan de två läsarna, av Allén och Espmark dessutom beskrivs som det »populistiskt anstrukna skedet« när man »rentav på fullt allvar« diskuterade Margaret Mitchells *Borta med vinden*, understryker allvaret i kritiken. ⁵³

Akademien kan inte förväntas belöna alla värdiga författare. Men, som Allén och Espmark formulerar det: »Vad Akademien inte kan kosta på sig är att ge priset till en mindre talang.« ⁵⁴ Det som står på spel är inte enbart den prestige-fyllda litteraturens värde, utan Nobelpriset och framför allt Akademien. Varumärket. Den tvekan som vid förra sekelskiftet fanns inom Akademien mot att bli »ett kosmopolitiskt litteraturtribunal« har bytts mot en ängslan att förlora denna position och tappa denna makt. ⁵⁵ Att därför Akademien själv inte har något problem med att värdera tidigare pristagare och döma ut dem som »mediokra« och inte värdiga är bara logiskt. ⁵⁶ Därför heter det i Alléns och Espmarks översikt att »Virginia Woolf skulle ha belönats i stället för Pearl Buck och så vidare.« ⁵⁷ I Espmarks *Det litterära Nobelpriset* får Buck också inkarnera idén om den minst

lämpade, Akademiens mest felaktiga beslut: »1938 års pris tillfaller Pearl Buck. Det är det mest iögonfallande valet av en författare med begränsat format men universell räckvidd. [...] Nu skall 1938 års akademi självfallet inte förebrås Pearls Bucks senare försyndelser; vi måste här hålla fast det årets horisont. Men det hela är utan tvivel ett hastverk.«⁵⁸ Och som Helmer Lång konstaterar: »Få nobelpristagare har varit mer kända av den stora allmänheten, få nobelpris har kritiserats så mycket som detta, vilket lär ha stört akademiledamöternas goda sömn alltmer efter hand som Pearl Buck gav ut fler och fler medelmåttiga romaner.«⁵⁹

Problemet med litteraturvetenskapens ensidighet

Som andra forskare framhållit tidigare, bland dem Becnel och Conn, behövs det inte vetenskapliga studier eller argument som placerar Pearl S. Buck bland de (high brow) författare som räknas som värdiga Nobelpristagare. Tvärtom ska Buck erkännas och studeras som den osannolikt framgångsrika (middle brow) och populära författare hon var; en som enligt språkbruket ovan skriver för den »vanlige läsaren« och som genomförde det hon satsade på: »which was both to make a living and a difference in a world through literature«.⁶⁰ Poängen med ett sådant angreppssätt är inte enbart att det ger ny kunskap om Buck, utan att det även utökar vårt vetande om litteratur, bokmarknad och läsare. Det handlar alltså om mer än hur en specifik författare beskrivs.

En viktig aspekt berör synen på vad ett författarskap innefattar och hur man uppnår en position som författare, något som givetvis skiftar. Becnel framhåller att Buck blev framgångsrik genom att vara en författare i tiden med en pragmatisk syn på själva författarskapet. Enligt

henne såg Buck författarskapet mer som ett medel, än ett mål i sig.⁶¹ Att även delar av den samtida läsekretsen uppfattat hennes författarskap på detta vis synliggörs i Alva Myrdals förord till den svenska upplagan av debattboken *Män och kvinnor*:

Pearl Buck har valt sina fronter. Hon har aldrig hört till de författare, som berömmar sig av att deras konst är självändamål. I allt hon skrivit, hur skönt litterärt det än varit, har budskapet alltid varit ännu viktigare än formen och skildringen. Mycket oförbehållsamt har hon skrivit med en tendens i »idealistisk riktning«, som Nobelpriset också sätter som villkor.⁶²

Det slags litteratur Alva Myrdal beskriver ovan, en litteratur med ett tydligt socialt budskap som ger lärdom, är precis den litteratur som Bucks målgrupp, den växande amerikanska medelklassen, efterfrågade. Böcker skulle både ge kunskap och bjuda in till ett engagerande samtal. Att Buck fick med sammanlagt 15 titlar i den amerikanska bokmarknadsinstitutionen the-Book-of-the-Month-Club är mot denna bakgrund ingen slump.⁶³ Eftersom stommen i bokklubbens utgivning var böcker som kombinerade nytta med nöje skall det snarare ses som ett utslag av Bucks medvetna interagerande med och utnyttjande av det medelklassbegär som Janice Radway menar präglar denna bokklubb.⁶⁴ Becnel formulerar det på följande vis:

She was not writing to save their souls by way of righteous entertainment nor to dazzle and challenge their intellect by way of obtuse plots and prose; instead she tried to communicate with them about important social issues by way of interesting and accurately detailed stories.⁶⁵

Det finns dock en viktig reservation mot beskrivningen ovan att göra. Även om Buck kan ses som en pragmatisk författare med kontroll över sin författarpersona och med ett strategiskt agerande så har själva berättandet och uppgiften att vara författare en viktig roll i författarskapet. Hon vill sälja, men hon vill även undervisa genom att berätta. Det faktum

att hon med stolthet är en didaktisk författare (lärare) som vill ge kunskap om Kina genom sina böcker är essentiellt, inte minst därför att hennes böcker kritiserats hårt för att vara just ålderdomligt didaktiska.

I denna artikel har jag velat argumentera för att kritikens och även forskningens ensidiga fokus på det problematiska med Buck inneburit ett agerande som dels devalverat hennes författarskap och gärning som intellektuell, dels missat möjligheten att diskutera värden och institutioner som Buck utmanar: Nobelpriset, den västerländska litteraturkanon och författaren som intellektuell. Även om kritikens agerande kan ses som logiskt enligt de lagar som gäller i fältet är det ur ett forskningsperspektiv och för litteraturvetenskapen som disciplin bekymmersamt eftersom det bidrar till kunskapsluckor. Exemplet Buck synliggör det problematiska med en litteraturvetenskap som ensidigt fokuserar på det som inte uppfattas som problematiskt.

Något som skulle kunna beskrivas som de rena kategoriernas tyranni i kombination med

fältets dominerande logik ställer till med problem för litteraturvetenskapen och bidrar till att vi som forskare tappar eller väljer bort, inte upptäcker eller vägrar se, relevanta forskningsfrågor och vetenskapliga problem. Liksom Gayatri Spivak⁶⁶ och Rita Felski vill jag därför argumentera för en litteraturvetenskap som (liksom litteraturen och författarna) ständigt försöker överskrida, eller snarare flytta sina egna gränser i stället för att bevaka dem, och som öppnar för en vidgad förståelse av hur litteratur används. Visionen är ett vetenskapligt samtal där, som Felski uttrycker det: »aesthetic value is inseparable from use, but also that our engagements with texts are extraordinarily varied, complex, and often unpredictable in kind.«⁶⁷ Kanske är en omorganisering och omdefiniering av ämnet litteraturvetenskap som Nyström efterlyser i sin diskussion av litteraturvetenskapen i Sverige ett viktigt steg i en sådan riktning.⁶⁸ Om hans vision om »allmän och jämförande litteraturvetenskap« verkligen tillåter sig att vara allmän och jämförande.

1. Tack till Eva Hemmungs-Wirtén, Helena Wahlström och TFL:s anonyma granskare som gett värdefulla kommentarer och bidragit till att utveckla artikeln.
2. Pearl S. Buck var den första amerikanska kvinnliga författaren att tilldelas Nobelpriset och den fjärde kvinnliga författaren att tilldelas Nobelpriset efter Selma Lagerlöf (1909), Grazia Deledda (1926), Sigrid Undset (1928). Till dags dato har ytterligare åtta kvinnor tilldelats priset: Gabriela Mistral (1945), Nelly Sachs (1966), Nadime Gordimer (1991), Toni Morrison (1993), Wislawa Szymborska (1996), Elfriede Jelinek (2004), Doris Lessing (2007), Herta Müller (2009). Det innebär att av 106 pristagare är 12 kvinnor och 94 män.
3. All fakta rörande Pearl S. Bucks liv är om inget annat nämns hämtade från det som räknas som standardverket om Buck: Peter J. Conn, *Pearl S. Buck: a cultural biography*, Cambridge:

- Cambridge University Press, 1998 (1996).
4. Adoptionsorganisationen Welcome House är i dag en del av Pearl S. Buck International. <http://www.psb.org>. Tobias Hübinette arbetar på en studie som berör Buck och adoptionsfrågan.
5. Hans Hägerdal konstaterar i sin avhandling: »Inget annat enskilt verk, tror Colin Mackerras, influerade så mycket på kinabilden i 1900-talets första hälft.« I: Hans Hägerdal, *Väst om öst: Kinaforskning och kinasyn under 1800- och 1900-talen*, Lund: Lund university press, 1996, s. 42. Om Bucks betydelse för bilden av Kina se även Kang Liao, *Pearl S. Buck: A Cultural Bridge Across the Pacific*, Westport: Greenwood Press, 1997; Xionggya Gao, *Pearl S. Buck's Chinese Women Characters*, Selinsgrove, PA: Susquehanna UP, 2000; William L. Svelmoe, »The waning of the missionary impulse: the case of Pearl S. Buck«, i Daniel H. Bays & Grant Wacker (red.), *The foreign missionary*

- enterprise at home: explorations in American cultural history*, Tuscaloosa, AL: University of Alabama Press, 2003; Karen J. Leong, *The China mystique: Pearl S. Buck, Anna May Wong, Mayling Soong, and the transformation of American Orientalism*, Berkeley, Calif.: University of California Press, 2005; Yan Hai-ping, *Chinese women writers and the feminist imagination: 1905–1948*, New York: Routledge, 2006; Kim Becnel, »The Rise of Corporate Publishing and Its Effects on Authorship in Early Twentieth-Century America«, i William E Cain (red.), *Literary Criticism and Cultural Theory*, New York & London: Routledge, 2008.
6. Flera titlar har också ingått i serier som Bokklubben Svalan, Det bästas bokval samt Bonniers Folkbibliotek, serier som identifieras med ett populärt och säljande litterärt fält.
 7. *Den goda jorden: En kinesisk folklivsskildring*, Mariestad: Lars Hökerberg, 1932; *Den goda jorden: En kinesisk folklivsskildring*, Stockholm: Åhlén & Åkerlund, 1942; *Den goda jorden: En kinesisk folklivsskildring*, Stockholm: Tiden, 1946; *Den goda jorden: En kinesisk folklivsskildring*, Stockholm: Hökerberg, 1957 (Fanfarböckerna); *Den goda jorden: En kinesisk folklivsskildring*, Stockholm: Bonnier, 1970 (Bokklubben Svalan); *Den goda jorden: En kinesisk folklivsskildring*, Stockholm: Bonnier, 1975; *Den goda jorden: En kinesisk folklivsskildring*, Stockholm: Bonnier, 1983; *Den goda jorden: En kinesisk folklivsskildring* [Talbok (CD-R)], Lund: BTJ, 2006.
 8. Svensk forskning om Buck är i princip obefintlig. I Libris återfinns endast C. Vilh Jacobowsky, »Det judiska i Pearl Bucks 'Pion'« i *Judisk tidskrift*, 1949:22; Alma Sundqvist, »'Den Goda jorden': och de kinesiska kvinnorna«, *Tidevarvet*, 1932:10; Johan Falck, »Litterärt kineseri« i *Tidevarvet* 1933:11.
 9. Merete Mazzarella, »De bortglömda«, *SDS*, 28/3 2006.
 10. Elin Claeson, »Elin Claeson om Pearl Buck«, Klassikern. Kulturradios nedslag i kulturhistorien, Sveriges Radio, 3/1 2007 samt 12/9 2009.
 11. Carol Lee Bacchi, *Women, policy and politics: the construction of policy problems*, London: SAGE, 1999.
 12. Peter Conns biografi undersöker också hur den amerikanska bilden av Buck förändrats. »How does a woman of this magnitude and range slip away from our national consciousness? She has not exactly disappeared. Rather, as one reader of an earlier draft of this book shrewdly put it, she has been 'hidden in plain sight', obscured beneath a caricature that belies her complexity and her achievement. She has become a durable, one-woman punch line, trapped in some version or other of the old joke, »If Pearl Buck is the answer, then what is the question?« Conn, *Pearl S. Buck*, 1998, s. xvii.
 13. Jag använder här ordet disciplin för att beteckna litteraturvetenskapen som ideell enhet, medan ordet ämne betecknar administrativ enhet. Min diskussion av disciplinen är en del av den tidigare diskussionen av litteraturvetenskapen. Se Esbjörn Nyström, »Litteraturvetenskapen i Sverige: Analys av en begreppsförvirring«, i *TFL*: 2010:1, s. 61–75. Se även Anders Ohlssons och Torbjörn Forslids, *Hamlet eller Hamilton: Litteraturvetenskapens problem och möjligheter*, Lund: Studenlitteratur, 2007 samt Hanne Lore-Andersson, *Doxa och debatt: litteraturvetenskap runt sekelskiftet 2000*, Göteborg: Makadam, 2008.
 14. Denna artikel är skriven inom ett projekt som fått ekonomiskt stöd av Birgit och Gad Rausings Stiftelse för Humanistisk forskning 2008. Projektet syftar till att studera den amerikanska författaren och Nobelpristagaren Pearl S. Bucks författarskap och gärning som Kinakännare i en svensk kontext med internationella jämförelser. Delar av artikeln har presenterats som paper. Dels i ett nätverk kring översättning på workshoparna *Litteratur i rörelse. Utomeuropeisk litteratur i svensk översättning* 2008 samt *Litteratur från fjärran. Afrika, Latinamerika och Asien på svenska* 2006, dels på konferensen *Gender and Citizenship In a Multicultural Context. 6th European Gender Research Conference*, University of Łódź, Poland 2006 samt *From Orientalism to Postcoloniality. A Conference at Södertörn University College*, Stockholm, Sweden 2006.
 15. Det fanns också svenska missionärer i Kina vid denna tid. Om svenska Kinamissionärens berättelser se Anna Maria Claessons avhandling *Kinesernas vänner: en analys av missionens berättelser som ideologi och utopi*, Jönköping: Jönköpings läns museum, 2001.

16. Mellan 1911–1914 studerade hon vid Randolph-Macon Woman's College, i Lynchburg, Virginia. Detta college grundades 1891 som ett kvinnligt college. Först 2007 öppnades skolan för män, blev ett coed och tog då namnet Randolph College. <http://www.randolphcollege.edu>.
17. Senare i livet skulle hon rikta djup kritik mot missionen. Om Pearl S. Bucks komplicerade relation till missionen, se Grant Wacker, »Pearl S. Buck and the Waning of the Missionary Impulse«, i *Church History*, Vol. 72, No. 4 (Dec., 2003), ss. 852–874.
18. Enligt Conn innefattar Bucks fil på FBI, som öppnades 1937, mer än 300 sidor. Se Conn *Pearl S. Buck*, 1998, s. xvi.
19. Pearl S. Buck talar den 12 december 1938 utifrån titeln »The Chinese Novel«, http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1938/buck-lecture.html.
20. För att anknyta till min egen avhandling kan man säga att Buck ger röst, en accepterad och väl bekant position inom det litterära fältet. Se Annika Olsson, *Att ge den andra sidan röst*, Stockholm: Atlas, 2004 (omarbetad version av diss.).
21. Mary-Louise Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, London & New York: Routledge, 1992, s. 6 f.
22. Leong, *The China Mystique*, 2005, s. 2.
23. *Ibid.*, s. 157.
24. *Ibid.*, s. 162.
25. Judith Butler & Gayatri Chakravorty Spivak, *Who sings the Nation-state? Language, Politics, Belonging*, New York: Seagulls Books, 2007.
26. Ett exempel på sådan forskning är exempelvis den artikel där Per-Erik Ljung undersöker litteraturhistorier i relation till nationalstaten och betonar att framväxten av litteraturhistorier är direkt relaterade till nationella pedagogiska behov. Per Erik Ljung, »Inventing Traditions: A Comparative Perspective on the Writing of Literary History«, i *Literary History: Towards a Global Perspective*, Volume 3, Berlin & New York: Walter de Gruyter, 2006, s. 30–66. Den litteraturhistoria artikeln ingår i år i sig ett betydelsefullt försök att problematisera det etablerade sättet att skriva litteraturhistoria på genom att anlägga ett globalt perspektiv: *Literary History: Towards a Global Perspective*, volume 4, Berlin and New York: Walter de Gruyter, 2006.
27. Dessa frågor och inte minst gränslandets betydelse står även i centrum för den teoretiska inriktning och litteratur som kallas för »chicana feminism« med kända företrädare som Gloria Anzaldua och Cherrie Moraga. Se ex. Kristin Trans uppsats på påbyggnadsnivå, »Chicana feminism – multibla förtryck, hybrid subjektivitet, och gränsland i Cherrie Moragas Loving in the war years och Gloria Anzalduas Borderlands/La frontera«, Centrum för genusstudier, Stockholms universitet, 2008.
28. Se exempelvis de resonemang Thomas Hylland Eriksen för i *Rötter och fötter: identitet i en föränderlig tid*, Nora: Nya Doxa, 2004.
29. Se Conn, *Pearl S. Buck*, 1998.
30. Det finns intressant pågående forskning kring Nobelpriset inom projektet »Det särskilda uppdraget. Nobelpriset och den litterära kulturen« där bl.a. Anna Gunder studerar Nobeffecten.
31. »Pearl Buck, Biography«, http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1938/buck-bio.html.
32. »Pearl Buck«, http://www.ne.se/pearl-buck?i_h_word=pearl+s+buck.
33. *Nobelpriset i litteratur: nomineringar och utlåtanden 1901–1950. Del II: 1921–1950*, Svenska Akademiens handlingar tjugonionde delen 2001, Stockholm: Svenska Akademien, 2001, s. 279.
34. »Nobelpriset i litteratur: nomineringar och utlåtanden 1901–1950«, http://www.svenskaakademien.se/web/Nomineringar_och_utlatanden.aspx.
35. Nobelpriset i litteratur, 2001, s. 279 ff.
36. »Nobelpriset i litteratur: pristagarna«, <http://www.svenskaakademien.se/web/Pristagarna.aspx>.
37. *Sönerna* (1932), *Wang Lungs barnbarn* (1935), *Kämpande ängel* (1937), *I fjärran land* (1938).
38. *Nobelpriset i litteratur*, 2001, s. 284.
39. *Ibid.*, s. 284 f.
40. *Ibid.*, s. 284.
41. Mot bakgrund av att upptäcksresanden Sven Hedin är en av de som nominerat Pearl Buck är denna formulering extra intressant. *Nobelpriset i litteratur*, 2001, s. 284.
42. *Nobelpriset i litteratur*, 2001, s. 291.
43. Richard Wires, *The Politics of the Nobel Prize in Literature: how the Laureates were Selected, 1901-2007*, Lewiston, Queenstown, Lampeter: The Edwin Mellen Press, 2008, s. 111.

44. *Nobelpriset i litteratur*, 2001, s. 453.
45. Per Hallström, *Presentation Speech*, December 10, 1938. http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1938/press.html.
46. Sture Allén & Kjell Espmark, *Nobelpriset i litteratur: en introduktion*, andra upplagan, Stockholm: Svenska Akademien, 2006, s. 6.
47. *Ibid.*, s. 14.
48. *Ibid.*, s. 15.
49. Diskussionen kring Alfred Nobels testamente och vilja inleddes direkt efter hans död, och berörde också den grundläggande frågan vilken akademi Nobel syftade på. Här finns inte utrymme att närmare redogöra för denna fråga. För en inblick i detta och i den Svenska Akademiens reaktioner och diskussioner kring huruvida man skulle acceptera att vara förvaltare av donationen, se Henrik Schück, *Svenska Akademiens historia: på akademiens uppdrag. VII. Interregnum. De sista femtio åren*, Stockholm: Norstedt & Söners förlag, 1939, s. 508-551. Se även Kjell Espmark, *Det litterära Nobelpriset: principer och värderingar bakom beslutet*, Svenska Akademiens handlingar från år 1986. Sjunde delen. Stockholm: Norstedts, 1986; Bo Svensén, *Svenska Akademien från Gustaf III till våra dagar*, Svenska Akademien, Stockholm: Norstedts, 1998, s. 113-144.
50. Inte minst Akademiens under denna tid ständige sekreterare och ordförande i Nobelkommittén Per Hallström får sig en ordentligt stöp av slevnen genom kritiken mot Akademiens inriktning under den aktuella perioden.
51. Conn, *Pearl S. Buck*, 1998, s. 210.
52. Allén & Espmark, *Nobelpriset i litteratur*, 2006, s. 27 ff. Se även Wires, *The Politics of the Nobel Prize in Literature*, 2008.
53. Allén & Espmark, *Nobelpriset i litteratur*, 2006, s. 28 f. Med anledning att Mitchell var föreslagen konstaterar Espmark lättat »Så illa gick det nu inte« i *Det litterära Nobelpriset*, 1986, s. 77.
54. Allén & Espmark, *Nobelpriset i litteratur*, 2006, s. 44.
55. *Ibid.*, s. 22.
56. Richard Wires konstaterar att Akademiens val de första fyra decennierna är en besvikelse, och betonar att Akademien själv vid upprepade tillfällen lyft fram att det trots allt är ett dugligt testamente de lämnar efter sig. Wires, *The Politics of the Nobel Prize in Literature*, 2008, s. 238 f. Wires själv avslutar dock sin studie med att inte ge Akademien ett godkännande: han menar att priset inte lever upp till den standard priset borde hålla (s. 247).
57. Allén & Espmark, *Nobelpriset i litteratur*, 2006, s. 45.
58. Espmark, *Det litterära Nobelpriset*, 1986, s. 77. Se även Svensén, *Svenska Akademien från Gustaf III till våra dagar*, 1998, s. 135, samt Helmer Lång, *Hundra nobelpris i litteratur 1901-2001*, Stockholm/Stehag: Symposion, 2001, s. 25.
59. Lång, *Hundra nobelpris i litteratur 1901-2001*, 2001, s. 153.
60. Becnel, *The Rise of Corporate Publishing*, 2008, s. 82.
61. *Ibid.*, s. 88 ff.
62. Alva Myrdal, »Förord till svenska upplagan«, i *Män och kvinnor*, Pearl Buck, Stockholm: Bonniers, 1943, s. 5.
63. Becnel, *The Rise of Corporate Publishing*, 2008, s. 82.
64. Janice Radway, *A Feeling For books: The Book-of-the-Month-Club, Literary Taste and Middle-Class Desire*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1997.
65. Becnel, *The Rise of Corporate Publishing*, 2008, s. 82.
66. Se exempelvis Gayatri Chakravorty Spivak, *Death of a Discipline*, New York: Columbia University Press, 2003; och hennes *Other Asias*, Malden MA & Oxford: Blackwell Publishing, 2008.
67. Rita Felski, *Uses of Literature*, Malden MA & Oxford: Blackwell Publishing, 2008, s. 7 f.
68. Nyström, »Litteraturvetenskapen i Sverige«, 2010, s. 71 f.

Nyckelord: Pearl S. Buck, Nobelpris, värdering, klassificering, västerländsk litteraturkanon, litteraturvetenskap

Keywords: Pearl S. Buck, Nobel Prize, valuation, classification, western canon, comparative literature

Summary

Positioning Pearl S. Buck: Thoughts on the Valuation and Classification of Literature

The position of American Nobel Laureate Pearl S. Buck (1892–1973) on the field of literary production is problematic. In her own lifetime she was an enormously successful writer and a well known intellectual, as well as a bridge between east (China) and west (US), but today she is either forgotten by literary history/critics, or known as the most infamous of all Nobel Prize winners: »the worst writer ever to receive the Prize.« This makes her a very interesting case study for an analysis which focuses on questions of valuation and classification of literature, especially from a postcolonial perspective. I argue that by studying Buck, and particularly the reasons why she is typically portrayed as such a problematic writer, we can learn about these important processes. Because Buck is a writer that crosses borders and claims multiple homes, her trajectory foregrounds the intimate relationship between literature, nation states, and identities. Her history also sheds light on the functions of the imaginary and real communities involved in the processes of valuation and classification of literature, not least the Swedish Academy.

Annika Olsson
Nationella sekretariatet för genusforskning
Göteborgs universitet
annika.olsson@genus.gu.se

AMITIÉ SINCÈRE

En motberättelse och en historia om kärlek mellan kvinnor. En läsning av Karen Blixens »The roads round Pisa«.

av Claudia Lindén

*I spoke of my desire of finding a friend
– of my thirst for a more intimate sympathy
with a fellow mind than have ever fallen
to my lot; and expressed my conviction
that a man could boast of little happiness
who did not enjoy this blessing.
Mary Shelley, Frankenstein, s. 28*

»The Roads Round Pisa«, inledningsnovellen till Karen Blixens debutverk *Seven Gothic Tales*, är en av hennes mer märkvärdiga berättelser och en av dem som mest konsekvent problematiserar heteronormativitet. Genom hela sitt författarskap arbetade Blixen med ett slags ironisk intertextuell lek med andra författares berättelser. Ofta får dessa omskrivningar också karaktär av en kritisk motberättelse, som många forskare påpekat.¹ Både pionjären inom feministisk litteraturforskning, Ellen Moers och gotikforskaren David Punter såg tidigt kopplingen mellan Blixens intresse för det gotiska och en könskritisk hållning.² Men när mer omfattande feministiska läsningar av Blixens verk börjar göras på 1980-talet spelar gotiken en mycket underordnad roll.³ Blixenforskningen har ännu inte på allvar uppmärksammat den långtgående betydelsen av Blixens lek med den gotiska traditionen för den könskritiska hållning som genomsyrar hennes verk. I den här artikeln vill jag visa, genom en läsning av »The Roads Round Pisa«, hur det gotiska och det könskritiska samspelar i en intertextuell lek med två klassiska

gotiska berättelser *Frankenstein* och *Carmilla*, som på samma gång också är en historia om kärlek och lojalitet mellan kvinnor.⁴

Med sina könsbyten, masker, instabila identiteter, konstruerade kön och normbrytande sexualiteter, drag som också ingår i den gotiska traditionen, kan Blixens verk idag ses som, med Blixenforskaren Dag Heedes ord, »en guldgrube för 'postsexuell', postfeministisk og queerteori.«⁵ Ett sätt att förstå queer är att se det som ett kritiskt förhållningssätt till det heteronormativa, som en dissonans i kulturen.⁶ Den queera läsningen lyfter fram det »queera läckaget«, som Tiina Rosenberg skriver: »utgångspunkten för queera läsningar var/är att kulturen är heteronormativ, men inte nödvändigtvis heterosexuell i sig.«⁷ Det queera i »The Roads Round Pisa« förstår jag både som samkönat begär och/eller som vänskap och lojalitet kvinnor emellan som trotsar maktstrukturer.⁸ Beteenden som destabiliserar genusidentiteter eller bryter mot den förväntade heteronormativiteten, räknar jag också som queera inslag.

Den könskritiska potentialen i hennes verk såg dock den tidiga kritiken – om än i negativ mening. Fredrik Schybergs recension av *Syv fantastiske Fortællinger* pekade på detta med sin anklagelse att allt bara är »Fantastik og Perversitet«.⁹ Harald Nielsen å sin sida karakteriserar berättelserna som präglade av »pervers Seksualitet«.¹⁰ Den norska Blixenkännaren Tone Selboe skriver apropå Schybergs och

Nielsens anklagelser att: »De negative karaktéristikkene viser klarere enn all ros hvilket *kritisk* potensial som under den eksotiske overflateglasuren formidles ved hjelp av kunstferdighet og forkledningner.«¹¹ Det, menar jag, hänger också direkt samman med Blixens genuskritiska vidareskrivning av den gotiska traditionen.

Trots att »The Roads Round Pisa« inte innehåller vare sig spöken, vampyrer eller andra hemsökelse och slottet inte är i ruiner kan vi ändå konstatera att berättelsen punkt för punkt passar in på Elisabeth Fays definition av den gotiska romanen:

German location (or location in a Catholic country to make use of Catholic superstition and church abuses); earlier historical setting; mysterious past of an impoverished heroine; an orphan; cruel relatives; aristocratic sexual predators; their ruinous castles where the heroine is brought to live; and the inserted poems and stories of additional characters that help add mystery and atmosphere.¹²

»The Roads Round Pisa« utspelar sig i ett katolskt land, för länge sedan, i centrum finns inte bara en utan flera tragiska hjältinnor, varav minst en är föräldralös, elaka släktingar, förföriska aristokrater, och inte minst instoppade dikter och teaterpjäser och berättelser som adederar mystik och atmosfär. Liksom Fay påpekar kan detta grundschema antingen bara upprepas eller skrivs på ett sådant sätt att det också fungerar feministiskt och kulturkritiskt.

Blixen leker med det gotiska grundschema i en historia som lyfter fram kärlek och lojalitet mellan kvinnor som centrum i en värld av manligt maktmissbruk eller självupptagenhet. Samtidigt lägger »The Roads Round Pisa«, med några markörer, i öppen dager en historia om samkönat begär mellan såväl kvinnor som män, bara några år efter Radclyffe Halls skandalomsusade lesbiska kultroman *The Well of Lonliness* (1928). Inte minst det senare visar hur Blixen både använder och återknyter till den kultur- och genuskritiska potentialen i den gotiska traditionen stöpt i en samtida kontext. Eller som Robert Langbaum uttrycker det om Blixens

stil: »For the manner gives us all the things of which modern fiction deprives us, while talking about the things modern fiction talks about.«¹³

De försök som gjorts att översätta queer till svenskans »skev« tar fasta på textens möjlighet som motberättelse och på läsningens förmåga att gå på tvärs: »'En skev tolkning' söker i den litterära texten det som sticker ut, oroar eller stör. Analysen sker, kan man kanske säga på skrå.«¹⁴ Även om tidigare läsningar har fokuserat feministiska och könsöverskridande inslag i »The Roads Round Pisa«, så har det sätt som berättelsen är strukturerad kring kvinnornas relationer inte uppmärksammats tidigare. Genom att fokusera kvinnorna och deras dolda historier kan förståelsen av berättelsen förskjutats och en »skev« läsart lyftas fram. Dessa historier om »*Amitié sincère*«, som Carlotta och hennes danska väninna i »The Roads Round Pisa« kallar sitt förhållande, kan därför menar jag, läsas både som queera läckage och som kulturkritiska motberättelser.

Vägarna runt Pisa

Blixens historier är komplexa i sin berättarstruktur, och »The Roads Round Pisa« är det i synnerligen hög grad. Det är en delvis återberättad historia, som innehåller en marionett-teater, en berättelse i berättelsen, och som på ytan tycks handla om en ung man men egentligen är en eller snarare flera berättelser om kvinnor och deras kärlek till varandra. Mannen synes vara, och tror själv att han är, historiens huvudperson. Men i själva verket är han en perifer figur i kvinnornas berättelse. »The Roads Round Pisa« är en historia om hur kvinnornas livsberättelser utspelar sig framför ögonen på männen utan att männen förstår hur det hänger ihop. De är blinda både för kvinnornas likhet med dem själva och för att kvinnors kärlek, begär och omtanke kan rikta sig främst mot en annan kvinna. Därför blir männens egna historier också obegripliga för dem. Det går också att

beskriva, med ett modernt språkbruk, som ett exempel på hur queera berättelser blir o-läsbara utifrån en heteronormativ tolkningsram.

»The Roads Round Pisa« inleds med att en ung, deprimerad Augustus von Schimmelman sitter utanför en osteria i Italien en ljummen majkväll 1823 och försöker skriva ett brev till sin enda nära vän Karl, studentkamraten från »his happy student days in Ingolstadt«. (SGT s. 7/SFF s. 9/SRB s. 9). Han har rest till Italien för att söka ett svar på sitt öde och en lösning på sitt olyckliga äktenskap. Hans fru är svartsjuk, men inte på andra kvinnor, som inget betyder för honom, utan på allt annat i hans liv. Skälet att han valt just Italien är att han som barn stod mycket nära en ogift faster till hans far, som själv hade tillbringat sina lyckligaste ungdomsår i Italien. Augustus har av henne fått ärva en luktfaska i form av ett hjärta med bilden av ett slott på och inskriptionen »*Amitié sincère*«. För Augustus gammelfaster var Italien och slottet förbundet med »every dream of romance and adventure« (SGT s. 9/SFF s. 12/SRB s. 12).

Luktfaskan kommer visa sig vara en av textens många speglingar och en nyckel till hur vi skall förstå berättelsen. Spegeln, både som föremål och som metafor, spelar en central roll för berättelsen, som i sin tur också är uppbyggd genom en serie speglingar. När Augustus sitter där och funderar över om han verkligen varit sanningsenlig i sitt brev till Karl, får läsaren också veta att Augustus är besatt av att studera sin egen spegelbild eftersom han tror att den skall säga honom sanningen om honom själv.

Medan Augustus sitter där och begrundar luktfaskan, sin spegelbild och sitt olyckliga äktenskap, kommer en vagn med skenande hästar farande och kraschar. Augustus störtar fram och erbjuder sin hjälp till en gammal skallig man som fallit ur vagnen. Den gamle mannen tar strax på sig en hatt med dinglande lockar och visar sig då vara en äldre dam. Detta är det första av en serie händelser där personer »byter« kön, ikläder sig det andra könets dräkt eller iscensätter begär till det egna könet istället för

det motsatta, eller på något annat sätt markerar könsidentitetens instabilitet. Instabila könsidentiteter är ett av gotikens stildrag som också markerar tillvarons osäkra grund.

Den gamla damen har brutit armen och tas in på värdshuset för att vila, och när Augustus och Carlotta di Gambocorta som hon heter, är ensamma frågar hon efter hans namn: »'Count', she said, after a short silence, 'do you believe in God?'« (SGT s. 11/SFF s. 14/SRB s. 14). Augustus von Schimmelman blir en smula omskakad av frågan, som han inte förstår. Inte heller läsaren förstår. Först i slutet av berättelsen ges Augustus och läsaren en chans, som dock Augustus inte tar, att förstå den fulla innebörden av Carlottas fråga.

Den gamla damen berättar sitt livs historia. Hon har i sitt liv älskat endast tre människor, varav nu bara en är i livet, hennes styvdotterdotter. Hon älskade även styvdottern, mer än om hon hade varit hennes verkliga mor. Ända sedan hon var ung, berättar damen, hade hon en djup skräck för barnafödande, så när en änklings med en liten dotter friade till henne accepterade hon på premissen att hon själv aldrig skulle behöva föda honom något barn, vilket han accepterade eftersom hon var både vacker och rik. Hon älskar den lilla flickan som växer upp och naturligtvis snabbt förälskar sig, gifter sig och dör i barnsäng liksom sin mor. Barnet som är en flicka döps till Rosina och uppfostras också av Carlotta. När även denna flicka är giftasvuxen vill Carlotta förhindra att historien upprepar sig ännu en gång. Trots att Rosina redan förälskat sig i en ung man tvingar Carlotta henne att gifta sig med en rik adelsman, Prins Potenziani. Carlotta har valt honom, inte för att han är ett lysande parti, utan för att hon känner hans hemlighet, som han i sin fåfänga inte vill att någon skall känna till: »that a caprice of nature had made him, although an admirer of our sex, incapable of being a lover or a husband.« (SGT s. 14/SFF s. 16/SRB s. 17)

Redan efter en månad flyr Rosina till Rom med en begäran hos Påven att annullera äkten-

skapet eftersom det aldrig blivit fullbordat. Trots skandalen det väcker får hon sin vilja igenom och kan sedan gifta sig med sin Mario. Strax efter får Carlotta höra att hon väntar barn, och befarar nu att historien skall upprepa sig för tredje gången och Rosina dö i barnsäng. Carlotta hade tidigare svurit på att aldrig ge sin välsignelse till något annat äktenskap än det med prinsen. Nu ber hon Augustus söka upp Rosina och be om hennes förlåtelse.

På vägen till Pisa möter Augustus på ett annat värdshus en ung man som han känner sig dragen till, tills han förstår att det är en ung kvinna i manskläder, nämligen Rosinas väninna Agnese. Augustus blir vittne till ett bråk mellan två män som resulterar i att de beslutar sig för att duellera nästa morgon. Efter bråket tittar Agnese och han på marionetteatern *Sanningens hämnd*, som också är den pjäs Karen Blixen skrev som ung. En pjäs som handlar om hur lögn vänds till sanning och vars sensmoral är att »we are, all of us, acting in a marionette comedy« (SGT s. 36/SFF s. 40/SRB s. 41).

De två männen som skall duellera är inga mindre än Rosinas man Prins Potenziani och prinsens vän prins Nino. Den senare ber Augustus och Agnese, som han tar för en ung man, att vara sekundanter vid duellen nästa morgon. Just innan duellen ska sätta igång träder Agnese fram och bekänner att hon, en natt för ett år sedan, hjälpt Rosina fly ur palatset och för en timme tagit hennes plats i sängen. Augustus förstår inte hur, men ser att historien har en djup innebörd för de båda duellanterna.

Skälet till duellen är att Potenziani, som inte själv har sex med kvinnor, har lejt prins Nino att förföra, eller om så krävs våldta Rosina, för att hon inte skall kunna upplösa äktenskapet, och för att förhoppningsvis producera en arvinge. Då Rosina ändå lyckas annullera äktenskapet med hänvisning till att det inte fullbordats tror Potenziani att Nino lurat honom. Nino blir förorättad av misstanken, då han de facto har utfört Potenzianis uppdrag och våldtagit en ung kvinna, vilket är ett minne som plågar honom.

Vad ingen av männen förstått är den dolda berättelsen om kvinnlig vänskap, där Agnese tog Rosinas plats och därför blev våldtagen. Agnese ville gärna se sin våldtäktsman dödad av Potenziani, men hon kan inte låta prinsen dö utan att ha känt till sanningen. Omskakad av händelserna får den voluminöse Prins Potenziani en hjärtattack och dör. Ensamma på terrassen deklamerar Nino några strofer ur Dantes *Den gudomliga komedin* »Skärselden«. Rosina faller honom i talet och via Dantes text lyckas de förlåta varandra.

Agnese känner sig befriad – »I am no more shut up within one hour.« (SGT s. 46/SFF s. 51/SRB s. 52) – och med hennes hjälp fullföljer nu Augustus sitt uppdrag att kontakta Rosina med Carlottas välsignelse. Ett par veckor senare när Rosina lyckligen nedkommit med ett gossebarn och Carlotta återhämtat sig besöker Augustus dem. Han finner mormor och styvdotterdotter som i en bild av den helga familjen böjda över det lilla barnet. Carlotta vill tacka honom för hans hjälp i att återföre dem och påminner honom om att hon endast älskat tre människor, två var Rosina och dennas mor, den tredje var hennes ungdoms väninna från fjärran land. Carlotta ger nu Augustus den gåva hon en gång fick av flickan och som för henne är »a token of real friendship« (SGT s. 50/SFF s. 55/SRB s. 56). Det visar sig vara en likadan luktfaska som den Augustus ärvt av sin fars faster, men med en bild av hans eget danska gods på framsidan, och med orden *Amitié sincère*.

Det märkliga är att Augustus *inte* berättar för Carlotta om sin egen luktfaska. Framförallt tror han att hon inte vet och »he was held back by the thought that this was something that belonged to him only« (SRB s. 57/SFF s. 56/SGT s. 50). Så reser Augustus utan att ha delat sin historia med Carlotta. När han sitter i vagnen på väg mot Pisa tar han på nytt fram sin spegel: »he looked thoughtfully into it.« (SGT s. 51/SFF s. 56/SRB s. 57)

Speglar och samkönat begär

Förutom de gotiska referenserna introducerar »The Roads Round Pisa«, som jag nämnde i början, ett viktigt ord som kommer att utgöra en struktur för hela berättelsen, nämligen »spegel«:

When I was a student my friends used to laugh at me because I was in the habit of looking at myself in the looking-glasses, and had my own room decorated with mirrors. They attributed this to personal vanity. But it was not really so. I looked into the glasses to see what I was like. *A glass tells you the truth about yourself.* [...] A friendly and sympathetic mind, like Karl's, he thought, is like a true mirror to the soul, and that is what made his friendship so precious to me. (SGT s. 8 f/SFF s. 9 f/SRB s. 9 f; min kurs.)

Många har i forskningen påpekat spegelns betydelse för att förstå Augustus von Schimmelmans karaktär. Ja, själva hans namn understryker det. Blixen hade egentligen tänkt låta honom heta »Spiegelhausen«, men valde Schimmelman, ett namn som i Danmark har en tydlig koppling till en aristokratisk humanism och tidig romantik.¹⁵ Tidigare Blixenforskning har dock inte till fullo uppmärksammat hur spegelmetaforen faktiskt strukturerar hela historien, som är uppbyggd kring en serie speglingar: inom berättelsen mellan luktflaskorna och utåt genom gotiska intertexter som *Frankenstein* och *Carmilla*, båda »speglar« till »Vägarna kring Pisa«. Men spegelmetaforen är också en återkommande metafor för samkönat begär mellan kvinnor i mellankrigstidens litteratur. Det bygger i sin tur på en längre tradition där Narcissosmotivet fungerat som en bild för homosexualitet. Strindbergsforskaren Matthew M. Roy skriver apropå Strindbergs användning av Narcissosmotivet:

The Narcissus myth has a longstanding tradition in the western literary canon of symbolizing homo-

sexual love. Representing a love for the same sex with a love for the self offered a way for authors to speak of the unspeakable.¹⁶

Kristina Fjelkestam har visat på likheterna mellan spegelscenerna i Radclyffe Halls *The Well of Loneliness* och den svenska *Charlie*, båda utgivna åren före SGT (1928 och 1929).¹⁷ Lilian Faderman har påpekat den centrala betydelse som Halls roman hade som en litterär skildring av lesbiskhet. Faderman menar att trots, eller kanske på grund av motståndet hos många recensenter, blev Halls roman för decennier framåt den viktigaste engelskspråkiga romanen om lesbiskhet trots att många lesbiska var starkt kritiska till skildringen av Stephen Gordon.¹⁸

There was probably no lesbian in the four decades between 1928 and the late 1960's capable of reading English or any of the eleven languages into which the book was translated who was unfamiliar with the *Well of Loneliness*. [...] and was the only lesbian novel known to the masses.¹⁹

Spegelmotivet fungerar som en lesbisk subtext under mellankrigstiden och kanske även tidigare. Carolyn Allen beskriver den anglosaxiska kulturens representationsformer för samkönat kvinnligt begär som de tre M:en »Masculinity, Mirrors and Mothering«.²⁰

Detta har, som Fjelkestam påpekar, sin bakgrund i det traditionella vanitas-motivet, vilket inom emblematiken gestaltades som just en kvinna framför en spegel.²¹ Under 1800-talet länkas spegelmotivet explicit till kvinnlig sexualitet, inom både litteratur och konst, där kvinnan framställs som absorberad av sin egen spegelbild.²² I sekelskifteslitteraturen vävs lössläppt kvinnlig sexualitet i form av prostitution samman med lesbiskhet och Nya kvinnan med ett tidstypiskt kvinnligt monster som i Émile Zolas *Nana* eller i August Strindbergs *Svarta fanor*.²³ Där är den sexuellt inverterade en manskvinna som överskridigt gränsen för traditionell kvinnlighet. Hon gestaltas som en vampyr som hotar att sluka både män och unga

oskyldiga kvinnor.²⁴ Men i takt med medikaliseringen av synen på samkönat kvinnligt begär tar spegelmetaforen över. Samkönat kvinnligt begär förstås då mer i termer av narcissism. En kvinna som begär en annan kvinna är någon som älskar sig själv. I mellankrigstiden blir detta en kluven metafor som användas både i negativ och i positiv mening av kvinnliga författare.

I Agnes von Krusenstjernas serie *Fröknarna von Pahlen* (1930–1935), samtida med *Seven Gothic tales* (1934), återfinns också spegelmetaforen i skildringar av samkönat begär mellan respektive kön. Där fungerar spegelmetaforen både positivt och negativt. I en ångestladdad scen i den andra delen av romansviten utbrister Bell von Wenden, som här representerar den tidsty-piska bilden av »Den manhaftiga lesbiana«:

Överallt fanns hon, därför att hon hade älskat sig själv, njutit sig själv, ätit upp sitt hjärta, så att blodet nu dröp om hennes läppar.²⁵

Den antifeministiska kopplingen mellan vampyrism och lesbiskhet antyds här med formuleringen »att blodet nu dröp om hennes läppar«, vilket omvänt också understryker det samkönade begäret hos Le Fanus kvinnliga vampyr Carmilla. Men Bell får också uttrycka det positiva idealet: »Borde inte kärleken vara lyckligast, *då den man har kär är lik en själ* – *också kroppsligen?*«²⁶ (min kurs.) Likhet blir då också en fråga om jämlikhet och förståelse. Mellan Angela och Agda, bokens lyckliga kärlekspar, blir speglingen positivt kodad.²⁷ En kärlek som speglar i positiv mening är jämställd och skapande.²⁸

Spegelmetaforen fungerar således både som en bild för samkönat begär, men också som en bild av en positiv form av bekräftande kärlek i den lesbiska kulturen under mellankrigstiden. I »The Roads Round Pisa« där två samkönade kärleksrelationer inramar en kärleksrelation mellan en kvinna och en man, står berättelsens många speglingar för berättelsens egen struktur, för intertextualitet, för samkönat begär, men också för något positivt i sig, just som ett möjligt möte mellan likar.

Det kan jämföras med hur Blixen tidigare uppfattat homosexualitet i en mer maskulin mening, där homosexualitet står för motsatsen till spegling. I brev till sin bror Thomas skriver Karen Blixen (5/8 1926) att hon utvecklat en teori om »modern kärlek som 'homosexualitet'«, en kärlek som mera tar formen av »en lidelsefull sympati, en gemenskap i kärlek till idéer eller ideal, än som ett personligt uppgående i och hängivenhet till varandra«. I samma brev fortsätter hon att utveckla tanken med att citera Aldous Huxleys uttryck »The love of the parallels«:

man flyter »ihop med«, går inte »upp i« varandra; man kommer kanske inte så nära varandra som de människor som har förmågan till ett sådant uppgående i varandra, och man är inte alls varandras mål i livet, men medan man är sig själv och strävar mot sitt eget fjärran mål, *finner man lycka i övertygelsen om att för evigt gå parallellt*. (5/8 1926; min kurs.)

Huxleys uttryck om kärleken som parallellitet dyker upp på ett par ställen i Blixens texter, i en ambivalent eller direkt tragisk betydelse.²⁹ Homosexualitet som jämlikhet och ömsesidighet lyfter hon däremot fram som ett ideal i ett brev till sin moster Bess 1926. Blixen skriver att några av de vackraste och äldste förhållanden fanns mellan man och yngling i Grekland och fortsätter: »Og jeg tror at den Moral som gælder mellem Venner, er noget højere og mere menneskeligt, end den som i Reglen har gældt mellem Elskende – lige til saadant, som at den ikke kan bindes af Løfter eller Eder.«³⁰ Den positivt laddade spegelmetaforen i »The Roads Round Pisa« syftar just på två sådana relationer mellan kvinnor, Carlottas relation till sin ungdomsväninna och Agneses och Rosinas relation.

Spegeln och Augustus

Augustus sysslade med spegeln går att tolka, i enlighet med Roys beskrivningar av Narcissosmyten, som en omskrivning av en

längtan efter samkönat begär och ett främlingskap i det heterosexuella äktenskapet. Detta är spegelns sanning, »a glass tells you the truth about yourself«, som han söker och vars motsvarighet finns framför honom representerad i de två luktflaskorna Carlotta och hennes väninna gav varandra (SGT s. 7/SFF s. 9/SRB s. 9). Att de två flickorna »parted, with many tears« låter ana att det fanns en vilja hos någon att hålla dem åtskilda (SGT s. 50 f/SFF s. 57/SRB s. 57).

Augustus är skenbart textens huvudperson, men för att förstå på vilket sätt han *inte* förmår spegla sig Carlottas historia måste vi först förstå Augustus egen historia. Berättelsen öppnar med att han sitter och skriver brev till studiekamraten Karl, »the only person to whom he could open his heart« (SGT s. 7/ SFF s. 9/SRB s. 9). Det är inte bara att Karl står honom närmast av alla människor, han är framförallt den inför vilken han kan öppna sitt *hjärta*. Relationen till Karl beskrivs både som en själens spegel och som en modell för kärlek:

A friendly and sympathetic mind, like Karl's, he thought, is *like a true mirror* of the soul, and that is what made his friendship so precious to me. Love ought to be even more so. (SGT s. 8/SFF s. 10/SRB s. 10; min kurs.)

Augustus är olycklig i sitt äktenskap, för sin fru kan han inte öppna sitt hjärta, hon är nämligen fruktansvärt svartsjuk. Dock är hon inte svartsjuk på andra kvinnor: »she feels how little they mean to me. Karl himself will remember that the little adventures which I had at Ingolstadt meant less to me than the opera« (SGT s. 8/SFF s. 11/SRB s. 10). Augustus har visserligen ett kärleksäventyr i Pisa med en gift svensk dam, men liksom i sin ungdom då han föredrog opera, är han mer intresserad av en prästs försök att omvända honom till katolicismen än av den svenska damen. Fruns svartsjuka gäller bland annat hans förtjusning i juveler. Det re-
tar honom att »men should not be free to wear them« (SGT s. 8/SFF s. 11/SRB s.11). I en av berättelsens spegelscener ser frun hans blick på

smyckena, det är som om han ser sig själv bära dem:

These were very fine, and he had been so pleased to have got them that he had fastened them in her ears himself, and held up the mirror for her to see them. *She watched him, and was aware that his eyes were on the diamonds and not on her face.* She quickly took them off and handed them to him. »I am afraid,« she said, with dry eyes more tragic than if they had been filled with tears, »that I have not your taste for pretty things.« From that day she had given up wearing jewels [...] (SGT s. 9/SFF s. 11/SRB s. 11; min kurs.)

Augustus von Schimmelman intar en unik position i Blixens verk eftersom han dyker upp på tre olika ställen; i Pisa-berättelsen, i SGTs avslutande berättelse »The Poet« och kort i *The African Farm*. I alla tre berättelserna problematiseras hans maskulinitet och sexualitet. I *The African Farm* är han på zoo och diskuterar hyenor, ett djur associerat med tvåkönadhet, som här framställs som bisexuellt.³¹ I »The Poet« är han äldre, och finner nu sin hustrus svartsjuka som en tillgång, fast han liknar sig själv vid kejsaren i hans nya kläder som vet att han lever i en bluff. I hemlighet brukar han både hasch och opium för att fly verkligheten. Men den kan också ge honom drömmar. Efter att ha mött kammarrådet med sin nya förälskelse frågar sig Augustus nu om han kan, vill och vågar drömma om tiden i Ingolstadt?

Walking at the Councillor's side, he thought: what shall I dream tonight? Opium, he reflected, is a brutal person who takes you by the collar. Hashish is an insinuating oriental servant who throws a veil over the world for you, and by experimenting you can arrive at the power of choosing the figures within the web of the veil. [...] But tonight what would he choose to dream? *Could he recall the dewy May nights within the festoons of boughs at Ingolstadt? If he chose to, could he? If he could, would he?* (SGT s. 337/SFF s. 363/SRB II s. 168 f; min kurs.)

Karl nämns inte vid namn här, i bilden av de romantiska männätterna, men är underförstådd genom hans association med platsen och som

den Augustus öppnade sitt hjärta för. Hans längtan efter Karl är den sanning om honom själv som spegeln skulle kunna visa honom om han tog dess budskap om Narcissosmyten på allvar. Eller om han i slutet av berättelsen tog till sig budskapet som de två luktflaskorna speglar för honom och lät historien om Carlotta och hans egen fars faster stå som en spegelberättelse för honom. Som Aage Kabell påpekat upprepar Augustus relation till Karl »hans tantes amité med Carlotta i Italien«. ³² Också namnet *Karl* har sin spegling i sin feminina form *Carlotta*.

Men istället behåller Augustus för sig själv vad han tror är endast sin egen förståelse av att han är ägaren till den andra luktflaskan:

But he was held back by the feeling that there was, in this decision of fate, something which was meant for him only – a value, a depth, a resort even, in life which belonged to him alone, and which he could not share with anybody else more than he would be able to share his dreams. (SGT s. 50 f/SFF s. 57/SRB s. 57; min kurs.)

Referensen till drömmar här, kopplar också ihop slutet av »The Roads Round Pisa« med Augustus haschdrömmar i »The Poet«. Augustus vågar inte dela sina drömmar med någon. Han vågar inte göra dem till verklighet och ta in den sanning som är luktflaskornas spegelbild av hans och Karls förhållande. Därför är han också dömd till ett liv i en skenvärld, till att fortsätta söka sin undanglidande identitet i spegeln, i en evigt upprepad rörelse av självbespeglning. Just på samma sätt som Viktor Frankenstein jagar det monster han skapat genom världen, över Nordpolens is.

Speglar och gotiska intertexter

För Blixen står gotiken för ett slags ironi, möjlighet att kasta om och vända upp och ned på saker och ting. I en dansk intervju motiverar hon det med genrens förmåga till både ironi och

mystik: »Fordi det (udtrycket gothic) i England tidsfæster Historierne og antyder noget, der baade er ophøjt og kan slaa ud i Spøg og Spot, i Djævlerier og Mystik.«³³ Blixenforskaren Susan Hardy Aiken har påpekat att Blixen, i breven från Afrika, som skrivs samtidigt som hon börjar skissa på *Seven Gothic Tales* »suggest the specific correlation of her notions of Gothic 'mockery' and 'jest' with her perception of her situation as a woman within patriarchal culture«. ³⁴

Ett sätt som Blixen använder sin ironi och könskritik på är när hon omskriver andra författares berättelser. Det finns flera sådana kända omskrivningar i Blixens verk, av Maupassant och Kirkegaard till exempel. ³⁵ Gotiken finns närvarande i »The Roads Round Pisa« bland annat genom berättelsens spegling av två klassiska gotiska romaner, Mary Shelleys *Frankenstein* och Sheridan Le Fanus kvinnliga vampyrberättelse *Carmilla*. Referensen till *Frankenstein* återfinns redan på första sidan, när Augustus minns sin studiekamrat Karl från *Ingolstadt*, platsen där Viktor Frankenstein skapar sitt monster. Både Else Brundbjerg och med henne Susan Brantly har pekat på att staden som Augustus von Schimmelmann studerat i också fungerar som en referens till Mary Shelleys *Frankenstein*. Även om Brundbjerg och Brantly pekar ut referensen har varken de eller någon annan i Blixenforskningen undersökt de djupare parallellerna mellan *Frankenstein* och »The Roads Round Pisa«. Som så ofta med Blixens intertextuella lekar, är de både en spegling och en ironisk drift med ursprungstexten. På det sättet kan »The Roads Round Pisa« sägas vara en medveten felspeglning av *Frankenstein*, med lyckligt slut.

Skulle läsaren missat den första referensen till *Frankenstein* så finns ytterligare en i beskrivningen av Agnese som en ung Lord Byron. Samtidigt kan Agnese läsas som en av mellankrigstidens alla litterära kvinnor i manskläder och »manhaftiga lesbianer«: ³⁶

She got into her head the notion that she looked like the Milord Byron, of whom so much is talked, and she used to dress and ride as a man, and to write poetry. (SGT s. 15/SFF s. 18/SRB s. 18)

Det var ju, som många vet, just i umgänget med Lord Byron i Italien, den regniga sommaren 1816 när Shelleys och Byron läste gotiska historier och tävlade om vem som kunde skriva den bästa gotiska skräckhistorien, som utkastet till *Frankenstein* tog form.³⁷

Blixens intresse för Byron var livslångt.³⁸ Hon gav honom huvudrollen i en av sina sista berättelser, »Second Meeting« (*Carnival, and Other Tales*), och referenser till Byron förekommer överallt i hennes verk. Genom intresset för Shelleys och Byron kände Blixen antagligen till John Polidoris bok *The Vampyre: A Tale*, som också tillkom i samma spökhistoriepakt den där regniga sommaren 1816.³⁹ Byron hade för avsikt att skriva en vampyrhistoria, men det blev inte mer än ett fragment. Byrons läkare Polidori tog fasta på idén och skrev en egen bok. Boken gavs ut anonymt, och även om Polidori senare framträdde som författaren till *The Vampyre*, kom publiken att associera den med Lord Byron för lång tid framåt. Polidori sa nämligen att inspirationen till den vampyriske huvudpersonen Lord Ruthven kom från Byron, och därmed skapades den bild av vampyren som en adlig, mörkhårig och melankolisk kvinnotjusare som är så levande än idag.⁴⁰ Men publiken ville se boken som självbiografisk och Byron som författaren, och i flera 1800-talsutgåvor av Byrons verk trycktes den tillsammans med Byrons övriga verk.⁴¹ Letar man efter en kvinnlig Lord Ruthven är Le Fanus *Carmilla* onekligen den mest kända.⁴²

Frankenstein

Frankenstein, or the Modern Prometheus som den också heter kan på ett plan läsas som en historia om manligt skapande och om faderskap. Den handling som utlöser tragedin är att Viktor Frankenstein bryter sitt löfte till sin skapelse att

göra en fru åt honom. Frankenstein sviker honom vid två tillfällen. Första gången är när han just gett honom liv och han flyr hals över huvud från sitt fadersansvar. Andra gången är när han vägrar att välsigna skapelsens önskan att hitta en like, en partner, en frände i världen som är som han själv. Skapelsen har redan börjat döda, men efter det sista sveket förvandlas han till monstret och hemsöker Frankenstein på hans bröllopsnatt och dödar hans brud Elisabeth.

Liksom *Frankenstein* är »The Roads Round Pisa« en historia om ickebiologiskt föräldraskap, men också om en önskan att kunna ersätta gud, att kunna råda över liv och död. Om Frankenstein vill skapa liv med sin tids spetsteknologi, elektriciteten, vill Carlotta till varje pris undvika död som en konsekvens av naturens reproduktiva processer. Som Heede påpekar är Carlottas tvångstanke och textens att heterosexualitet leder till död. Hustrun som Carlotta ersatte dog i barnsäng, likaså dottern och nu fasar hon för att dotterdottern skall gå samma öde till mötes. Den våldtagna Agnese, som tycker om att klä sig som lord Byron, fann att den heterosexuella erfarenheten höll henne fången i en enda timma. Att Prins Potenziani använder en historia om mord och död som liknelse då han anklagar Nino för att inte ha utfört uppdraget att deflorera Rosina, är som Heede påpekar en sann analogi: »For hvis Carlotta har ret i at sætte lighedstegn mellem det heteroseksuelle samleje og døden, hvad er en betalt voldtægtsmand så andet end en lejemorder?«⁴³ Prins Potenziani försöker också styra över liv och död. Genom att låta Nino vara sin heterosexuelle stand in hoppades Potenziani att få en adelsmans avkomma till arvinge, istället för att riskera att Rosina skulle bli gravid med Mario.

Men den punkt där »The Roads Round Pisa« speglar Frankenstein men med ett avvikande slut på berättelsen, är den där Carlotta, liksom Frankenstein, vägrar välsigna sitt barns äkten-skap. Det är Frankensteins brutna löfte att ge monstret en maka, som till slut gör monstret till en elak, hämnande varelse:

»Begone! I do break my promise; never will I create another like yourself, equal in deformity and wickedness.«

[...] The monster saw my determination in my face, and gnashed his teeth in the impotence of anger. »Shall each man,« cried he, »find a wife of his bosom, and each beast have his mate, and I be alone? I had feelings of affection, and they were requited by detestation and scorn. [...] Are you to be happy, while I grovel in the intensity of my wretchedness? You can blast my other passions; but revenge remains – revenge, henceforth dearer than light and food!«⁴⁴

Frankenstein förnekar sin skapelse att finna gemenskap med en annan like, en rättighet för allt levande, som monstret påpekar.

Det är en rättighet som Frankenstein ger sig själv då han har för avsikt att gå vidare med sitt giftermål med Elisabeth, trots att monstret svurit: »I shall be with you on your wedding-night.« Frankenstein fruktar för sitt eget liv, och förstår inte att monstrets ultimata hämnd är att döda hans brud Elisabeth, och därmed göra Frankenstein lika ensam och desperat som honom själv. Som »far« begår Frankenstein misstaget att förneka sin skapelse en egen självständig existens. Han lovar först att göra en maka åt sin ensamma skapelse, men ändrar sig eftersom han fruktar möjligheten att de skall kunna fortplanta sig och på så vis skapa flera mördarmonster. I *Frankenstein* räcker det med längtan efter heterosexuell förening för att utlösa katastrof, för monstret likväl som för Frankenstein själv.

Carlottas skäl är en spegelbild av Frankensteins skräck för att fortplantning skall leda till död och katastrof. Hon vill till varje pris förhindra att Rosina blir med barn, eftersom hon är övertygad om att det blir Rosinas död. Därför kan hon inte välsigna något annat äktenskap än det med den impotente eller homosexuelle Prins Potenziani. På bröllopsdagens morgon försöker Rosina fly till sin älskade Mario, men Carlotta hinner upp henne och tvingar henne tillbaka. Utanför ett kapell knäböjer Rosina och ber. Carlotta är oförmögen att be men svär en ed:

»I know, if you do not,« I said. »*what a madness it is to let the thought of any man come between you and me.* Now, I can make a vow as well as you can. As I hope that we shall some day walk in paradise, I swear that as long as I can lift my right hand I am not going to give my blessing to any other marriage of yours, except with the Prince.« (SGT s. 16/SFF s. 19/SRB s. 19; min kurs.)

Carlotta spelar här den, för den gotiska romanen, klassiska rollen av den elaka släktingen som vill förhindra hjältinnans förening med sin älskade. I »The Roads Round Pisa« tillåts dock Carlotta att även byta roll senare i berättelsen då hon blir den, för genren också vanliga, förlorade (mor)modern som hjältinnan kan återförenas med på slutet. Den intressanta avvikelserna här är att Carlottas agerande som elak släkting sker med hänvisning till hennes och Rosinas relation kvinnor emellan. Det vore dårskap att låta tankarna på en man komma emellan dem. Den danska texten uttrycker det än tydligare: »at lade *nogen Mand i Verden* skille Dig og mig ad.« (SFF s. 19; min kurs.) Heterosexualiteten bär inte endast ett hot om död utan är också ett hot mot kvinnors relationer sinsemellan. För Carlotta är det en visdom att konsekvent vara lojal med kvinnor och inte män, en livserfarenhet hon inte tycker Rosina förstår i sin ungdomliga naivitet. En kvinna som missförstår världens ordning och sviker sin lojalitet mot en annan kvinna för en man, hon är en dåre.

I slutet av »The Roads Round Pisa« tycks heterosexualitetens dödsbringande hot avvärjda, och kärleken och lojaliteten mellan kvinnor återupprättad, kanske rentav tillåten att samexistera med heterosexuell kärlek. Men innan dess är det Carlottas ed, liksom Frankensteins, som fungerar som ingångsättare av det tragiska förloppet: Efter att Rosina tyst har accepterat att föras tillbaka till prinsen »the marriage was celebrated with much splendour. [...] A month after the wedding Rosina petitioned the Pope for an annulment of her marriage on the ground that it had not been consummated« (SGT s. 16/SFF s. 19/SRB s. 19). Därmed kan vi pricka av också

katolska kyrkan på Fays lista av standardelement i den gotiska genren. Även om katolska kyrkan, med sitt insisterande på heterosexuell penetration som grund för äktenskapet, i »The Roads Round Pisa« snarast blir en allierad för Rosina.

Det tragiska förlopp som Carlottas ed sätter igång leder för prinsens del till offentlig skandal och död. Nino förlorar sin väns kärlek trots att han för prinsens skull begått en brottslig handling: våldtäkten. För Agneses del leder det till att hon blir våldtagen och därmed påtvingad den heterosexuella kvinnliga identitet hon trodde hon kunde frigöra sig ifrån.⁴⁵ För Rosina innebär det att hon förlorar sin mormors kärlek, och för Carlotta att hon förlorar det enda som betyder något för henne, sitt barnbarns kärlek och respekt.

Carlotta ändrar sig dock, till skillnad från Frankenstein. Därmed kan katastrofen avvärjas. Då hon hör att Rosina väntar barn blir hon förtvivlad men inser att hennes kärlek till barnbarnet är sådant att »a hundred years there [in Paradise] would not be worth a week within her house in Italy« (SGT s. 17/SFF s. 20/SRB s. 20). Carlotta bestämmer sig till slut för att ta sig till Pisa och det är då hennes vagn kör av vägen och hon möter Augustus. Ett möte som i sin gestaltning ligger väldigt nära en liknande scen i romanen om den kvinnliga vampyren *Carmilla*.

Carmilla

Sheridan Le Fanu var en känd irländsk författare av gotiska berättelser och mysterienoveller och hade en stor betydelse för genren även i England under senare delen av 1800-talet. Han var också lärare till Bram Stoker, författaren till *Dracula*. Romanen om den kvinnliga vampyren *Carmilla*, är en av hans mest kända. *Carmilla* är ett verk som Blixenforskningen inte uppmärksammat men som jag menar ligger där som en intertextuell referens, både vad gäller vissa scener men framförallt vad gäller den övergripande strukturen som en berättelse om relationer

av vänskap, kärlek och begär mellan kvinnor som går männen helt förbi.

Carmilla handlar om hur den unga moderlösa kvinnan Laura kommer att, genom en vagnolycka, erbjuda bostad åt flickan Carmilla. Hon talar aldrig om sin familj eller sin historia och har mystiska vanor som att gå i sömnen. Trots det inleder Laura och Carmilla snabbt en romantisk vänskapskärlek. Laura har konstiga drömmar om att något sticker henne i bröstet, att hon ser en katt vid fotändan, att Carmilla finns i hennes rum med blodigt nattlinne. Läsaren anar långt före Laura att den mystiska svaghetsjukdom som långsamt angriper Laura beror på att Carmilla dricker hennes blod. Lauras pappa ser och förstår ingenting. Inte ens när generalen, vars dotter dött för en vampyrs långsamma åderlåtande, kommer på besök i sin jakt på vampyren ser männen Lauras och Carmillas relation.

I *Carmilla* finns den sammansmältning av erotik och blodsugande som sedan blev en stapelvara i vampyrigenren. Men *Carmilla* är också en förlängning av det tidiga 1800-talets vampyrhistorier med deras löfte om intim, nära vänskap. Liksom av vampyrgestaltens koppling till lesbiskhet i 1800-talsromanen.⁴⁶ Nina Auerbach påpekar att Carmillas speciella löfte om vänskap skiljer sig från berättelser med manliga vampyrer:

everything male vampires seems to promise, Carmilla performs: she arouses, she pervades, she offers a sharing self. This female vampire is licensed to realize the homosexual, interpenetrative implications of the friendship male vampires aroused and denied.⁴⁷

Carmilla beskriver sitt begär till Laura just i termer av kärlek och unik själslig gemenskap:

»I have been in love with no one, and never shall,« she whispered, »unless it should be with you.«
How beautiful she looked in the moonlight!
Shy and strange was the look with which she quickly hid her face in my neck and hair, with tumultuous sighs, that seemed almost to sob, and pressed in mine a hand that trembled.

Her soft cheek was glowing against mine.
»Darling, darling,« she murmured, »I live in you;
and you would die for me, I love you so.«⁴⁸

Lauras och Carmillas vänskap ruckas aldrig av Lauras »sjukdom«. Till slut är det generalen som drar slutsatsen att Carmilla måste vara identisk med den kända vampyren Mircalla, en avlägsen släkting till Laura, och hon pålas till döds. Trots det minns Laura henne med blandade känslor, ibland som den lekfulla, vackra flickan och ibland som demonen. Den känslomässiga relationen mellan dem förblir okänd för männen, även efter Carmillas död. Eller som Auerbach säger: »women in *Carmilla* merge into a union which the men who watch over them never see.«⁴⁹

Parallellerna mellan *Carmilla* och »The Roads Round Pisa« ligger just i kvinnornas kärlek och vänskapsrelationer som männen inte ser och förstår. Varken Prins Potenziani eller Nino förstår att mysteriet med Rosinas oskuld ligger i vänskapen mellan henne och Agnese, som fick Agnese att ta hennes plats. Liksom Augustus aldrig förstår innebörden av Carlottas relation med hans gammelfaster och därmed hennes budskap till honom.

Vad som talar för att läsa det för män osynliga, homoerotiskt laddade vänskapsbandet i »The Roads Round Pisa« som en referens till just *Carmilla* är dock den inledande, och för historien avgörande vagnolyckan och det påföljande mötet mellan respektive berättelsers protagonister. Augustus möter ju Carlotta för att hennes vagn kör av vägen och det är i det efterföljande mötet med Carlotta i sängen som hon återger sin historia och ger Augustus uppdraget att finna Rosina. När Augustus ser hästarna komma blir han först bländad av solens strålar. Hästarna skenar, sliter sig och vagnen blir stående med krossat hjul på vägkanten.

I *Carmilla* lyser månen ovanligt starkt i natten när Laura och hennes far står på en bro i trädgården och får se ett ekipage som rårar i sken. Vagnen far över en rot och välter. När Laura öppnar ögonen ligger två hästar på marken och

vagnen har välvt på sidan med två hjul i luften. På marken står en medelålders kvinna: »She was what is called a fine looking woman for her time of life and must have been handsome; she was tall, but not thin, and dressed in black velvet, and looked rather pale, but with a proud and commanding countenance, though now agitated strangely.«⁵⁰ Ut ur vagnen lyfts en livlös ung kvinna, som presenteras som den äldre kvinnans dotter. Det är till henne Laura rusar fram.

Augustus rusar också fram och möter en person med vampyrens speciella kännetecken ädel, dödlig blekhet. Vad han tror är en »bald old man with refined face and a large nose. He stared straight at Augustus, but was so deadly pale and kept so still that Augustus wondered if he had not really been killed after all.« Den gamle mannen ber om sin hatt, en hatt med lockar »and in a moment the old man was transformed into a fine old lady« (SGT s. 10/SFF s. 13/SRB s. 13). Textens genuskritiska dimension ligger i själva förvandlingen. Mannen *blir* kvinna genom hattens lockar.

I *Carmilla* är det inte fråga om ett könsbyte, men inte heller där är kvinnorna vad de först synes vara. Carmillas mamma påstår sig vara ute på ett uppdrag som gäller liv och död och kan inte stanna hos sin skadade dotter. Laura och hennes pappa erbjuder flickan att vistas hos dem i de tre månader mamman måste vara borta. När vagnen är upprest galopperar hon iväg och har så planterat vampyren Carmilla mitt i deras hem och historien tar sin början.

Carmilla bärs upp till slottets vackraste rum, liksom Carlotta läggs i värdshusets bästa rum. Mötet som sedan sker med Carmilla och Carlotta sängliggandes är ett möte som handlar om igenkänning. I *Carmilla* är det helt öppet och ömsesidigt, i »The Roads Round Pisa« något läsaren kan ana men först i slutet av berättelsen förstå, och igenkännandet är ensidigt, endast Carlotta förstår vem Augustus von Schimmelmann är.

Som barn drömmer Laura att hon ser ett ansikte vid sin säng varefter hon känner en

stickande smärta i bröstet. Nu känner hon igen Carmillas ansikte från sin dröm. Lustigt nog hävdar Carmilla sedan också att hon sett Lauras ansikte i en dröm:

I saw the very face which had visited me in my childhood at night, which remained so fixed in my memory, and on which I had for so many years so often ruminated with horror, when no one suspected of what I was thinking.

It was pretty, even beautiful; and when I first beheld it wore the same melancholy expression.

But this almost instantly lighted into a strange fixed smile of recognition.

There was a silence of fully a minute, and then at length she spoke; I could not.

»How wonderful!« she exclaimed. »Twelve years ago, I saw your face in a dream, and it has haunted me ever since.«

»Wonderful indeed!« I repeated, overcoming with an effort the horror that had for a time suspended my utterances. »Twelve years ago, in a vision or reality, I certainly saw you. I could not forget your face. It has remained with me ever since.«

Her smile had softened. Whatever I had fancied strange in it, was gone, and it and her dimpling cheeks were now delightfully pretty and intelligent.

I felt reassured, [...] (s. 17)

Igenkännandet som för Laura först väcker minnet av skräcken hon känt som barn, vänds till förtjusning, njutning inför det vackra ansiktet och trygghet i ömsesidigheten. Igenkännandet är bekräftelse, men också en hemlig överenskommelse. Laura berättar naturligtvis inte för sin rationelle far att Carmilla är densamma som hon såg i sin dröm som barn.

När Carlotta har blivit inburen till värds- husets bästa rum skickar hon ut alla andra och hon kräver att få bli lämnad ensam med Augustus. Därpå följer ett igenkännande som Blixenforskningen föga uppmärksammat. Carlotta ber att få veta Augustus namn:

When they were alone her face changed and she shut her eyes; then she told him to come nearer and asked his name. »Count,« she said, after a short silence, »do you believe in God?« (SGT s. 11/SFF s. 14/SRB s. 14)

Det är ett igenkännande som vid den här punkten bara kan vara Carlottas, men det är ändå ett igenkännande två kvinnor emellan, liksom i *Carmilla*, som bekräftar en kärlekspakt. Nyckeln till scenen är Augustus efternamn. I början av »The Roads Round Pisa« fick vi veta att Augustus i sin ägo har den luktfaska med inskriptionen *Amitié sincère* han ärvt efter sin fars ogifta faster. Som ung hade hon rest i Italien »and had been a guest in that same rose-coloured palace, and every dream of romance and adventure was in her mind attached to it« (SGT s. 9/SFF s. 12/SRB s. 12). I slutet av berättelsen får vi, som sagt, veta att Carlotta har den andra luktfaskan med bilden av det danska godset på. När Augustus presenterar sig igenkänner Carlotta hans efternamn, som namnet på en av de tre personer hon älskat i sitt liv, egentligen den första. Före barnet och barnbarnet fanns en ung kvinna jämngammal med Carlotta:

a girl of my own age, a friend from a far country, whom I knew for a short time only and then lost. But we had promised to remember each other forever, and the memory of her has given me strength many times in the vicissitudes of life. When we parted, with many tears, we gave each other a gift of remembrance. (SGT s. 50/SFF s. 55/SRB s. 56)

För Carlotta är det plötsliga uppdykandet av flickans släkting en påminnelse om den kärlek hon upplevt i sin ungdom. I en situation då hon, innan hon dör, försöker försona den enda relation som fortfarande har betydelse för henne, blir Augustus närvaro ett tecken på Guds outgrundliga vägar. Den danska texten understryker detta med en tillagd mening, som inte finns i den engelska versionen. När Carlotta ger Augustus sin luktfaska som är »a token of real friendship« tillägger hon i den danska texten: »Gid den maatte styrke Dem i Troen på Tilvarelsens Mirakler, og Skæbnens hjælpande Haand.« (SFF s. 55)

Men Augustus, som inte kan se sin egen situation speglad i Carlottas, kan inte ta in vare sig Carlottas ord om tillvarons mirakler eller

det faktum att hon hela tiden har vetat vem han är. Precis som i *Carmilla* har kvinnorna i »The Roads Round Pisa« relationer, föreningar och överenskommelser som männen runtomkring dem inte varseblir. Männen ser inte detta för att de inte kan, inte vill, identifiera sig med kvinnorna. Ingen av männen i berättelsen, framförallt inte Augustus, kan se sig själva *speglade* i kvinnornas liv och öden.

Augustus och de andra männens oförmåga

att se sig själva speglade i kvinnornas historia är till sist också berättelsens sista spegel. Den speglar samhällets syn på könsskillnaden. »The Roads Round Pisa« tycks antyda – inte bara att kvinnor hittat formeln för en jämlik och respektfull relation – men att skälet att samhället inte är jämlikt är just att män i kvinnor vill se något främmande, inte sin like i spegeln. Så blir *Amitié sincère* formeln för en motberättelse.

1. Se Susan Hardy Aiken, *Isak Dinesen: The Engendering of Narrative*, Chicago: University of Chicago UP, 1990; Ellen Rees, *On the Margins: Nordic Women Modernists of the 1930s*, Norwich: Norvik Press, 2005; »Holy Witch and Wanton Saint. Gothic precursors for Isak Dinesen's 'The Dreamers'«, *Scandinavian Studies*, 2007:3; Tone Selboe, *Kunst og erfaring: En studie i Karen Blixens forfatterskap*, Odense: Odense universitetsforlag, 1996; Sara Stambaug, »British Sources on Isak Dinesen's Conception of the Gothic«, i Paul Houe & Donna Dacus (red.), *Karen Blixen/Isak Dinesen: Tradition, Modernity and Other Ambiguities*, Conference Proceedings, Minneapolis, 1985.
2. Ellen Moers, *Literary Women: The Great Writers*, London: Allen, 1976, s. 108 f; David Punter, *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions From 1765 To The Present Day*, London: Longman, 1980, s. 378 ff.
3. Till exempel Mariane Juhl och Bo Hakon Jørgensen, *Dianas Hævn: To spor i Karen Blixens forfatterskab*, Odense, 1981; Else Brudbjerg, *Kvinden Kætteren, kunstneren Karen Blixen*, Köpenhamn: Carit Andersens forlag, 1985; Sara Stambaug, *The Witch and the Goddess in the Stories of Isak Dinesen*, Ann Arbor: UMI Research Press, 1988.
4. Den föreliggande texten är en del av mitt forskningsprojekt om Karen Blixen och gotiken, »Skelett, spöken och perversjoner – Karen Blixens queera gotik«. Projektet har finansierats av Östersjöstiftelsen.
5. Dag Heede, *Det Umenneskelige: Analyser af seksualitet, køn og identitet hos Karen Blixen*. Odense: Odense uiversitetsforlag, 2001, s. 13.
6. Tiina Rosenberg, *Queerfeministisk agenda*, Stockholm: Atlas, 2002, s. 12.
7. *Ibid.*, s. 118.
8. I linje med Adrienne Rich klassiska begrepp »lesbisk kontinuitet« i Adrienne Rich, *Obligatorisk heterosexualitet och lesbisk existens*, övers. Pia Laskar, Stockholm: Matrixx, 1986, s. 33.
9. Citerat efter Heede, *Det Umenneskelige*, 2001, s. 15.
10. Citerat efter Selboe, *Kunst og erfaring*, 1999, s. 32.
11. *Ibid.*, s. 32 f.
12. Elisabeth Fay, *A Feminist Introduction to Romanticism*, Malden, Mass: Blackwell publishers, 1998, s. 113.
13. Robert Langbaum, *The Gayety of Vision: A Study of Isak Dinens's Art*, London, 1964, s. 8.
14. *Skevt* är inspirerat av norskans »skeivt«. I Finland och Danmark översätter man ibland queer med »pervers teori« då man vill behålla kopplingen till sexualiteten. Se Maja Bissenbakker Fredriksen, *Begreb om begær: Queeriner af nyere dansk litteratur*, Odense: Odense universitetsforlag, 2005, s. 28.
15. Brantly påpekar att Heinrich von Schimmelmann (1724–82) visserligen var ett finansiellt geni och ett välkänt namn i dansk historia, men att han inte hade »the true aristocratic spirit.« Susan Brantly, *Understanding Isak Dinesen*, Columbia: University of South Carolina Press, 2002, s. 43 och s. 209. En

- annan möjlig – feministisk – referens mer syftande på Augustus faster är Ernst fru Charlotte von Schimmelmann (1757–1816), en känd salongsvärdinna i Danmark. Hennes salong byggde broar »mellan det centrala Europa och det provinsiella Danmark.« Anne Scott Sørensen, »Den aristokratiska skönanden på Sølyst«, i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria bd 2*, huvudred. Elisabeth Møller Jensen, Höganäs: Wiken, 1993, s. 31.
16. Matthew M Roy, *August Strindbergs Perversions: On the Science, Sin and Scandal of Homosexuality in August Strindberg's Works*, Ann Arbor, Mich: UMI 2001, s. 26 f.
 17. Kristina Fjelkestam, *Ungkarlsflickor, kamrathustrur och manhaftiga lesbianer: modernitetens litterära gestalter i mellankrigstidens Sverige*, Stockholm/Stephag: Symposion, 2002.
 18. Ann-Sofie Lönngren påpekar, i intressant artikel om boken, hur strikt den byggde på tidens sexologiska begrepp som »inversion« snarare än på den psykoanalysen, och hur problematiskt det blev för många lesbiska läsare. Ann-Sofie Lönngren, »Reflektioner över en nyttigven klassiker: Radclyffe Halls *Ensamhetens brunn*«, i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 2005:3, s. 110.
 19. Lillian Faderman, *Surpassing the Love of Men: Romantic Friendship and Love Between Women From The Renaissance To The Present*, London: Womens Press, 1985, s. 322 f.
 20. Carolyn Allen, *Following Djuna: Women Lovers and the Erotics of Loss*, Bloomington: Indiana University Press, 1996, s. 89.
 21. Fjelkestam, *Ungkarlsflickor, kamrathustrur och manhaftiga lesbianer*, 2002, s. 113 f.
 22. Bram Djisktra, *Idols of perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, New York: Oxford University Press, 1996, s. 135.
 23. Faderman, *Surpassing the Love of Men*, 1985.
 24. Ibid, s. 254 f. För en redogörelse av Strindbergs lesbiska monsterrepresentationer se Claudia Lindén, *Om Kärlek. Litteratur, sexualitet och politik hos Ellen Key*, Stockholm/Stephag: Symposion, 2002, ss. 138–145.
 25. Agnes von Krusenstjerna, *Fröknarna von Pahlen*, Stockholm: Bonniers och Spektrum, 1930–34, del II, s. 224.
 26. Ibid., s. 190.
 27. Paqvalén menar att det »är det självcenterade draget i Bells begär som gör begäret förkastligt – inte det lesbiska.« Rita Paqvalén, *Kampen om Eros: Om kön och kärlek i Pahlensviten*, Helsingfors: Nordica, 2007, s. 217. Liv Saga Bergdahl utvecklar ett liknande argument i sin tolkning av Pahlen-serien, hon menar att von Krusenstjerna legitimerar den lesbiska kärleken genom argument om naturlighet som »av samma blod«. Bergdahl ser det som ett »queerande av primitivismen«. Liv Saga Bergdahl, *Kärleken utan namn: Identitet och (o)synlighet i svenska lesbiska romaner*, Umeå: Print & Media, 2010, s. 135 f.
 28. Spegeln som metafor för kärlek mellan kvinnor i denna positiva mening återfinns också hos Simone de Beauvoir i Simone de Beauvoir, *Det andra könet*, (1949) övers. Åsa Moberg, Stockholm: Norstedts, 2002, s. 478.
 29. I *Den afrikanska farmen* syftar parallelliteten på tillvaron med de infödda (*OA* p. 22). Även om det först kan synas positivt, så följer det, som Dag Heede påpekat, direkt efter en beskrivning av farmlivets ensamhet och frustration, vilket ger parallellitetstanken en mer ambivalent kontext. Heede, *Det Umennesklige*, 2001, s. 116. I novellen »Carnival« har kärleken, mellan en man och kvinna, som parallellitet en direkt negativ klang. Homosexualitet som heteronormativitet således. Se vidare Claudia Lindén, »The Modern Idiom of Gender-Transgression: Love and Identity in Karen Blixen's Carnival and Modern Marriage« i Ebba Witt Brattström (red.), *The New Woman and the Aesthetic Opening: Unlocking Gender in Twentieth-Century Texts*, Södertörn, 2004.
 30. Karen Blixen, *Breve fra Afrika, 1925–31*, Rungstedlund: Gyldendal bogklub, 1978, s. 48.
 31. Lars Nilsson menar i en essä om Augustus, att »Blixen er skeptisk indstallet« till Augustus avisande av zooägarens tes att det som existerar är skapat av Guds kärlek – också den tvåkönade hyenan. Även om Nilsson inte alls kopplar ihop Augustus med en homosexuell identitetsproblematik, bekräftar hans resonemang min tolkning av Blixens kritiskt-ironiska hållning till Augustus. Lars Nilsson, *Om Isak Dinesens 'Drømmerne'*, Köpenhamn: Systeme A/S, 2004, s. 287.
 32. Aage Kabell, *Karen Blixen debuterar*, München: Wilhelm Funk Verlag, 1968, s. 99.

33. *Politiken* 1/5 1934. Citerat efter Marianne Juhl och Bo Hakon Jørgensen, *Dianas Hævn*, 1981, s. 133.
34. Susan Hardy Aiken, *Isak Dinesen*, 1990, s. 74.
35. »Heloise« och »Ehrengaard«.
36. Flera romaner med tidstypiska manhaftiga lesbianer publicerades vid denna tid. På svenska fanns Alice Lyttkens *Flykten från vardagen* (1934), samma år som *Seven Gothic Tales*. På engelska kom åren innan Rosamund Lehmanns *Dusty Answer* (1927), Virginia Woolfs *Orlando* (1928), på tyska Vicki Baums *Helene Willfüer, kemist* (1928). Alla översattes de till svenska åren efter att de publicerades. För en genomgång av den litterära konstruktionen den manhaftiga lesbianen se Fjelkestam, *Ungkarlsflickor, kamrathustrur och manhaftiga lesbianer*, 2002, s. 92–109. Faderman menar att Halls roman blev den mest kända romanen om lesbiskhet, och den enda som nådde ut till en masspublik. Faderman, *Surpassing the Love of Men*, 1985, s. 323. Tolkad inom ramen för tidens sexologiska begrepp som i *Ensamhetens brunn*, skulle Agneses mansdräkt och manliga genusposition vara ett tydligt tecken på att hon var en »inverterad«. Lönngren, »Reflektioner över en nytgiven klassiker«, 2005, s. 118.
37. Mary Shelley, »Introduction (1831)«, i *Frankenstein*, London: Penguin, 1985, s. 7 f.
38. I Blixens boksamling, så som den såg ut vid hennes död, finns *Frankenstein*, såväl som Percy Shelly och Byrons samlade verk, fulla med understrykningar. Pia Bondesson (red.), *Karen Blixens bogsamling på Rungstedlund: en katalog*, Köpenhamn: Gyldendal, 1982.
39. Händelsen finns omskriven i Mary Shelleys förord från 1831 till *Frankenstein*, och i Polidoris dagböcker, som till skillnad från Shelleys förord skrevs kring tiden för händelsen. Den finns också omnämnd i de flesta biografier över de inblandade personerna. Shelley, *Frankenstein*, 1985, s. 6 ff.
40. John Polidori, »*The Vampyre. A Tale and Other Writings: Edited With An Introduction by Frankling Charles Bishop*«, Manchester: Carcanet, 2005, s. 10.
41. Goethe ansåg den rent av för Byrons främsta verk. Anna Höglund, *Vampyrer: En kulturkritisk studie av den västerländska vampyrberättelsen från 1700-talet till 2000-talet*, Växjö: Växjö University Press, 2009, s. 78.
42. Höglund menar att Polidoris verk sätter igång ett massmarknadsfenomen, som gör att etablerade författare därefter skyr det – fram till att Le Fanu, som är en etablerad författare, återlanserar det med *Carmilla*. *Ibid.*, s. 98 samt not 273.
43. Hede, *Det Umenneskelige*, 2001, s. 41.
44. Shelley, *Frankenstein*, 1985 s. 167 f.
45. Heede, *Det Umenneskelige*, 2001, s. 84.
46. Faderman, *Surpassing the Love of Men*, 1985, s. 257.
47. Nina Auerbach, »My Vampire, My Friend: The Intimacy Dracula Destroyed«, i Joan Gordon & Veronica Hollinger (red.), *Blood Read: The Vampire Metaphor in Contemporary Culture*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997, s. 11.
48. Sheridan Le Fanu, *Carmilla*, (1872) London: Dodo Press, 2005, s. 33.
49. Auerbach, 1997, s. 12.
50. Le Fanu, *Carmilla*, 2005, s. 11.

Nyckelord: Karen Blixen, »Vägarna runt Pisa«, queerteori, Frankenstein, Carmilla, romantisk vänskap

Keywords: Karen Blixen, »The Roads Round Pisa«, queer theory, Frankenstein, Carmilla, romantic friendship

Summary

Amitié Sincère – a Counter Narrative and a Story of Love Between Women.

A Reading of Karen Blixen's/Isak Dinesen's »The Roads Round Pisa«

»The Roads Round Pisa« is the opening story in Karen Blixen's debut work *Seven Gothic Tales* (1934). It is also one of her most remarkable stories and the one that most openly questions heterosexuality as a road to happiness. Blixen often works with an ironic, intertextual play with other texts, which takes the character of a counter narrative. Early on, both Ellen Moers and the Gothic scholar David Punter saw the connection between Blixen's interest in the Gothic tradition and a gender critical attitude. In spite of Dinesen's use of the Gothic this has not played any central role in the Dinesen reception. Modern researchers on the Gothic period, like Cyndy Hendershot, have pointed out how the disruption of stable notions of gender and sexuality is a characteristic of the genre. It is in this respect Blixen's relation to the Gothic tradition should be investigated. Her texts are full of skeletons and ghosts, and with a focus on the fundamental instability of identity, gender and sexuality.

In this article, which is part of a larger project on Blixen and the Gothic, I argue that, by connecting Blixen again to this disruptive Gothic tradition of transgressing gender we can also change our way of reading her. Where earlier feminist readings have looked for feminist representations in Blixen, I suggest a change of focus, to how intertextual »genre trouble« also *produces* »gender trouble.« Blixen's feminism works through criticism and irony. Through a reading of »The Roads Round Pisa«, I will show how the Gothic and the gender criticism work together in an intertextual play with two classical Gothic texts; Mary Shelley's *Frankenstein* and Sheridan Le Fanu's *Carmilla*, to tell a story of love and loyalty between women.

Claudia Lindén
Institutionen för kultur och kommunikation
Södertörns högskola
claudia.linden@sh.se

RECENSIONER

Gertrude Steins performativa estetik

Laura Luise Schultz, *Mellem tekst og teater: skuespillets rolle i Gertrude Steins performative æstetik*
Kbh.: Det Humanistiske Fakultet, Københavns Universitet, 2009, 309 s. (diss. København)

Bland den litteratur som tog form för hundra-talet år sedan och som kommit att sorteras in under den generösa beteckningen »modernism«, finns fortfarande ett ganska stort antal verk som besitter förmågan att sätta tänkandet i rörelse och utmana etablerade modeller för läsning och tolkning. Till dessa hör utan tvekan Gertrude Steins texter. Det finns till och med skäl att placera hennes dikter, romaner, pjäser, essäer och föreläsningar – samt ett antal generiskt mer svårbestämbara texter – i det allra främsta ledet. I jämförelse med en Joyce eller Proust har Stein inte heller fångats in och sorterats av en lika långvarig och ymnig forskning. Än så länge finns inte ens några samlade verk för litteraturvetaren att göra avstamp i, även om två relativt omfattande urval har gjorts: Carl van Vechtens Yale-utgåva från 1950-talet och Catherine R. Stimpsons två volymer för Library of America från 1998. Att ett omfattande filologiskt arbete också väntar den forskare som tar sig an manuskriptsituationen blottades 2003, då Ulla Dydo publicerade sin briljanta

undersökning av Steins manuskript från en tio-årsperiod, *Gertrude Stein: The Language That Rises, 1923–1934*.

Inte konstigt, alltså, att den kritiska och akademiska läsningen av Stein knappast sträcker sig längre tillbaka i tiden än några decennier. Dels handlade det då om mer eller mindre biografiskt orienterade undersökningar, dels, och snart, om tolkningar som sökte fäste i den reception Steins verk hade fått inom neo-avantgardet under 1950- och 60-talen, då hennes experimentella texter fick en första renässans hos författare, komponister och konstnärer som John Ashbery, John Cage och Fluxus. Den senare linjen kom att armera sin diskussion med »dekonstruktivt« orienterad teoribildning och fram emot 1990-talet började de två linjerna sakteliga konvergera, varpå en »Steinforskning« tog form – en forskning som växt och differentierats under de senaste femton åren.

Den del av Steins verk som kanske ägnats minst uppmärksamhet under denna period är hennes skrivande med, mot och för teatern – vad man kunde kalla hennes *teatertexter*, snarare än dramer, då det dramatiska i dessa verk knappast står i förgrunden. Visst har några studier publicerats (av Sarah Bay-Cheng bland andra), men likväl framstår den avhandling som den danska teatervetaren Laura Luise Schultz nyligen disputerade på vid Köpenhamns universitet som ett pionjärarbete. Det är en avhandling skriven på danska, men det finns skäl att anta att den snart också är en bok på engelska.

Titeln på Schultz studie är *Mellem tekst og teater: skuespillets rolle i Gertrude Steins performative æstetik*, och ett av dess syften är att frilägga Steins position på den modernistiska och avantgardistiska teaterkonstens fält. Enligt avhandlingens »hovedtese« bör man placera Steins texter i en tredje position bortom två huvudriktningar i 1900-talets dramatik – en »litterär, modernistisk dramaträdion og en anti-litterär, avantgardistisk performanceträdion« (s. 6) – och man kan dessutom koppla dem till en sentida »postdramatisk« (Hans-Thies Lehmann) teater. Denna placering motiveras av att Steins pjäser problematiserar dramatiseringen av en text genom att i stället för mimetisk likhet betona och arbeta med *skillnader* mellan text och scenisk gestaltning, och av att hennes texter redan genom sin språkliga form aktualiserar problem kring skrift och kropp, diskurs och kön, som har privilegierats inom en performanceorienterad tradition.

Vid sidan av syftet att placera Stein i teaterhistorien erbjuder avhandlingen en utläggning av Steins säregna estetik – hennes syn på skrivande, på komposition, på »geniet«, på »mästerverk« etcetera – vilken undersöks inom ramen för den utbildningskris som präglade det tidiga 1900-talets konstpraktiker och i förhållande till filosofiska teorier kring tid, rum och identitet av Henri Bergson, William James och A.N. Whitehead. Studiens teoretiska utgångspunkter återfinns man framför allt inom en »performativitetsteoretisk ramme«, som dels knyter an till språkfilosofins analyser av språk och verklighet, dels till undersökningar av det performativa som händelse, process, kroppslighet.

Schultz studie är organiserad i fem kapitel, omgivna av den obligatoriska inledningen och en sammanfattande och utåtblickande avslutning. I inledningen tecknas undersökningens problematik och forskningsfältet; kapitel ett rymmer en precisering av de problem som står i fokus, inte minst frågor kring »text«, »iscensättning« och »performativitet«, och kapitel två studerar förhållandet mellan det diskursiva och

materiella i Steins »performativa estetik«. I kapitel tre undersöks en mer specifik del av Steins teatertexter – hennes landskapsteater och dess nedmontering av den dramatiska karaktären, medan kapitel fyra, avhandlingens längsta, inleds med en diskussion av genrernas betydelse för Stein (särskilt förhållandet mellan »narrative« och »play«), för att leda vidare till en mångsidig och sammanlänkad läsning av romanen *Ida: A Novel* (1941) och skådespelet *Doctor Faustus Lights the Lights* (1938), vilken bland annat lyfter fram frågor kring identitet, genus, berättande och modernitet. Det sista kapitlet förskjuter perspektiv och metod på ett ganska överraskande och energigivande sätt genom att ägnas åt faktiska uppsättningar av Steins skådespel (av Robert Wilson bland andra) och genom att delvis baseras på intervjumaterial. I avhandlingens avslutning sammanfattas slutligen undersökningen, men framför allt öppnas författarskapet för nya forskningsperspektiv, och ett alternativt verkbegrepp med rötter hos Stein formuleras.

Schultz argumenterar väl för sin huvudtes, att Steins skådespel både konfronterar och mutar in en tredje position bortom en »litterär« lästeater och en »anti-litterär«, mot kroppen och den fysiska närvaron orienterad performance. Dessutom lyckas hon på ett skarpt sätt visa på komplexiteten i Steins estetik – hennes sätt att problematisera narrativ och tidslig-rumslig kontinuitet, hennes kombinationer av olika diskursiva nivåer och verklighetsplan, hennes bearbetningar av identitet och dramatisk karaktär, och så vidare. Genom att koppla Steins idéer och skrivsätt till tankegångar hos Bergson och andra, eller till viktiga estetiska innovationer under 1900-talet, som montaget, eller till samtida teoribildning, som Deleuze och Guattari, lyckas hon även ge kultur- och konsthistorisk resonans åt texter som en gång betraktades som mer eller mindre idiosynkratiska. Även om de senaste tjugofem årens forskning alltså har börjat revidera denna begränsade bild, bidrar Schultz med ytterligare pusselbitar. En särskild

styrka i hennes diskussioner är hur de visar (eller antyder) på vilket sätt Stein kunnat spela en viktig roll för senare litteratur och konst under 1900-talet, och även om *nätverks*-metaforen har kommit att exploateras till övermått i vår tids kulturdebatt, ger det (nät)verkbegrepp som Schultz låter sin studie utmyнна i intressanta ingångar till konstens och litteraturens former i en medialt sammansatt samtid.

De initiala funderingar som inställer sig vid läsningen av *Mellem tekst og teater* befinner sig främst på dispositions- och kompositions-mässig nivå. Till exempel kan man ställa sig frågande inför det stora utrymme den förvisso utmärkta läsningen av romanen *Ida: A Novel* får i en studie ägnad åt Steins *skådespel*, och detta trots att läsningen (indirekt) visar hur skrivandet av skådespel gjorde det möjligt för Stein att vidareutveckla sin uppgörelse med identiteten, särskilt som detta problem tog form efter genombrottet (och det akuta hotet mot författarintegriteten) med *The Autobiography of Alice B. Toklas* (1934). I förlängningen av denna iakttagelse börjar man också fundera kring principerna för urvalet av material ur det än så länge svåröverblickbara verket. Den performativa estetik som Schultz frilägger och dissekerar har ju inte bara relevans för de texter av Stein som i undertitlar och liknande identifieras som pjäser. Som Schultz visar är »play« en genomgripande poetisk princip hos Stein. Dessutom: några av de pjäser som av Stein tillkännagavs som »plays« liknar knappast sådana i vedertagen mening – ett stycke som »Objects Lie On A Table: A Play« kan mycket väl, utifrån dess språk och form, läsas som ett prosastycke – medan andra verk, som romanen *The Making of Americans*, i sin tur har adpaterats för scenen. Den komplexa materialsituationen och den generiska komplikationen har, kort sagt, lämnat avtryck.

Annars är de tankar som väcks i första hand affirmativa och alstrande. Till exempel: Skulle inte kopplingen mellan Steins ambition att låta olika »verklighetsplan« kombineras i texterna

och collaget/montaget kunna utvecklas längre än vad som görs i avhandlingen? I vilken utsträckning skulle andra konstarter som bildkonst och film i så fall kunna ge fler perspektiv på de frågeställningar som lyfts fram? Och skulle en mediehistorisk analys kunna förenas med det performativitetsteoretiska perspektiv som Schultz anlägger? Eller: Vilka implikationer har det flytande och flexibla verkbegrepp som Schultz skisserar i studiens avslutning – bland annat i anslutning till sådana saker som läsning och estetisk erfarenhet? Och – för att ändå skjuta in ett kritiskt frågetecken – är detta verkbegrepp, vilket baseras på skrivandet och läsandet som historiskt oavslutade och ständigt föränderliga praktiker, alldeles förenligt med Steins egna tankar om mästerverket?

Att man lockas ställa sådana frågor visar främst på potentialen i Schultz studie. Kanske skulle en teatervetare ha synpunkter och invändningar som jag själv inte formulerat. Men utan tvekan är *Mellem tekst og teater* en mångsidig och uppfordrande avhandling, och ett viktigt tillskott till den Steinforskning som till slut tagit form, men som alltså fortfarande, inte minst sett till det Steinska verkets omfång och betydelse, befinner sig i sin linda.

Jesper Olsson, Stockholms universitet

Rydberg, Larsson & medialiseringen

Christian Lenemark, *Sanna lögner: Carina Rydberg, Stig Larsson och författarens medialisering*
Hedemora: Gidlunds förlag, 2009, 231 s.
(diss. Göteborg)

Studier av författarroller har inom litteraturvetenskapen under senare år vänt sig mot nya teoretiska fält. Exempelvis genom att betrakta författaren som mer än den personliga biografien

och texterna. På kort tid har två svenska studier publicerats som undersöker författares position, bland annat med hjälp av teorier kring performativitet: Torbjörn Forslids och Anders Ohlssons studie av *Fenomenet Björn Ranelid* (2009) och Christian Lenemarks avhandling *Sanna lögner* (2009) om mottagandet av Carina Rydberg och Stig Larsson. Lenemarks undersökning av den medialiserade författaren vid slutet av millenniet täcker på ett tankeväckande sätt in den litterära arenan under perioden. Analysen befinner sig i skärningspunkten mellan text, författarskap och medier, och det är ett gränsland som kräver nya metoder och teorier.

Det är centrala frågor för litteraturvetenskapen som Lenemark ställer. Bilden av författaren är under förhandling och Lenemark visar skickligt att det är många aktörer på den litterära scenen som värderar vad en svensk författare kan och bör göra. Ett påtagligt, om än inte oväntat, faktum är att det inte längre räcker med att skriva en bra text för att synas, man måste också höras och bli medial på andra sätt. Kritiken mot den författare som låter sig kommersialiseras är dock hård. Studien behandlar mottagandet av Carina Rydberg och Stig Larsson vid slutet av 1990-talet och diskuterar främst relationen mellan författare, litteratur och medier, men även mötet mellan fakta och fiktion, mellan text och liv. Det är en synnerligen välskriven och välformulerad avhandling som använder nya intressanta grepp för att studera och analysera den moderna författarrollen. De invändningar jag har ska betraktas som ringa och kommer sig snarare av att Lenemarks studie väcker funderingar kring hur man kan vidareutveckla forskningsområdet.

Avhandlingen går inledningsvis noggrant igenom mottagandet av Carina Rydbergs *Den högsta kasten* (1997) och *Djävulsformeln* (2000), och i det tredje kapitlet diskuteras mottagandet av Stig Larssons *Natta de mina* (1997). Det andra och det fjärde, avslutande, kapitlet diskuterar de teoretiska implikationerna. Upplägget är, vilket också Lenemark

konstaterar, ovanligt såtillvida att de teoretiska premisserna presenteras efter hand. Ett sådant förfarande är på gott och ont. Avhandlingen lider inte av en lång teoretisk inledning som sedan appliceras i olika grad på materialet, vilket är befriande. Problemet är att Lenemark inte alltid får nytta av sina teoretiska resonemang och att studien blir verkligt intressant först i den avslutande delen när material och teorier möts och diskuteras på allvar. Det är i denna del som författaren briljerar i sin analys och där han visar att denna forskningsmetod ger helt nya resultat. Upplägget gör dock avhandlingen något obalanserad och jag hade gärna sett vissa teoretiska resonemang tidigare. Framför allt hade de behövts i beskrivningen av mottagandet av Carina Rydberg som tyvärr blir deskriptiv snarare än analytisk.

Strukturen är kanske också förklaringen till att Lenemark, förvånande nog, behandlar Rydberg och Larsson olika. Den inledande analysen av Rydberg är deskriptiv och de fördjupande reflektionerna är av mer sammanfattande och historiserande karaktär. I behandlingen av Larsson får däremot beskrivningen av mottagandet träda tillbaka för teoretiska resonemang kring identitet, autofiktion, performativ biografism, dubbla läskontrakt och biografisk legend. Skillnaden i behandlingen av de två författarna blir lite märklig eftersom den förstärker den könade behandling som Rydberg och Larsson mötts av och som Lenemark själv är så kritisk till.

Materialet i studien är stort och bitvis oöverskådligt, men Lenemark gör ett imponerande arbete i att reda ut debatter och argument. *Sanna lögner* framhåller att det är något unket över den svenska bevakningen av litteratur. Som helhet håller jag med i denna analys, men det finns exempelvis stora skillnader mellan olika skribenters kulturella plats i de litterära hierarkierna som inte alltid tas hänsyn till. *Dagens Nyheter*, *Aftonbladet* och *Hallandsposten* intar inte samma positioner och vänder sig inte heller till samma läsare. Det är i dessa hierarkier som stora delar av spelet mellan Rydberg, Larsson

och kritiken pågår och det är därför väsentligt att tydliggöra hur strukturerna ser ut. En nyanseering och problematisering hade varit betydande inte minst eftersom dagspressens bild (förvisso kompletterad av några månadsmagasin och ett par tv-program) inte är den enda. Precis som Lenemark själv kritiskt och rättmätigt konstaterar, saknar de presenterade teorierna metoder för att belysa hur en författares position påverkas av kön, klass och etnicitet. Samtidigt hade jag gärna sett ytterligare dimensioner i hans egen analys – en författares status, position och behandling beror inte bara på den tryckta texten i dagspresskritiken utan handlar också om vem som läser, varför man läser, hur en författare marknadsförs, hur bilden av författaren ser ut i andra medier, och så vidare. Ett exempel är att studien främst fokuserar på texter om författarna och inte på de visuella bilderna av dem. Författarnas visuella persona, stylade författarporträtt, röst och annat berörs knappt alls. Visserligen diskuteras omslagsbilden på *Den högsta kassen*, men den jämförs till exempel inte med andra samtida bilder av Carina Rydberg som har ett helt annat uttryck – hon framställs som en liten tunn kvinna på omslaget, men på pressbilderna har hon en intensiv blick och en bestämd framtoning. Det visuella spelet är en viktig del av medierna och att bara analysera texterna förenklar vissa resonemang.

Listan kan göras lång på platser och texter som skulle behöva studeras för att få en mer komplett bild. Det låter sig dock inte göras inom ramen för den korta tid en avhandlingsförfattare har på sig och de avgränsningar Lenemark har gjort är rimliga och genomtänkta. Ändå inger studien en känsla av att det finns saknade pusselbitar, och det är bara att hoppas på att framtida studier, inspirerade av detta förfarande, kan gå vidare i det breda material som finns och ytterligare fördjupa våra kunskaper kring författarens roller i det moderna mediasamhället. Frågor som väcks är exempelvis om Larsson nådde ut lika bra som Rydberg? Vem sålde mest? Förblev Larsson en intellektuell

gullegris och Rydberg en kommersialiserad populistisk författare? Man kan fundera över försäljningssiffror och läsare. Vem vände man sig till och vilka läsare nådde man? Detta ligger utanför vad som är möjligt att göra inom denna studie, men så väcker den, som all bra forskning, också nya frågor.

Avhandlingen är teoretiskt lite spretig, men det är delvis en konsekvens av att den spänner över nya fält och det är dessutom i den teoretiska bredden som Lenemark är riktigt nytänkande. Han använder sig, förutom av traditionella litteraturvetenskapliga analysinstrument, bland annat av teorier från performance studies och medievetenskaperna. Det gör att de olika spåren konvergerar men ibland också drar iväg i egna riktningar. Detta är visserligen ett problem, men det är också styrkan i studien eftersom det visar hur olika grepp kan ge nya resultat. Det är avgörande för studien att Lenemark på ett så skickligt sätt inbegriper tankegångar från olika inriktningar och sammanför dem på ett relevant sätt.

Lenemark använder sig bland annat av tankar från performance studies för att diskutera hur en författare iscensätter sig själv. Frågan är, framför allt i Rydbergs fall, i vilken grad författare verkligen gör det? De två författarnas strategier ter sig helt olika. Rydberg framstår i högre grad som ett offer för en medielogik. Larsson däremot kontrollerade sin mediebild och på så sätt var han inte den outsider som han positionerade sig själv som, särskilt om man betänker de band som fanns mellan honom och ett antal centrala gestalter i svensk kulturelit. Avhandlingsförfattaren tydliggör också skillnaderna i deras strategier, men kanske inte alla bakomliggande mekanismer som styrde deras mottagande. Bland annat saknar jag en diskussion kring högt och lågt och om hur Rydberg flörtar med populärkultur och Larsson upprepat markerar sig som finrummets författare. Detta antyds visserligen, men kunde fördjupats ytterligare eftersom det sannolikt spelade en viktig roll för mottagandet.

En viktig aspekt av studien är att den i sin behandling av litteraturen och mottagandet gör en historieskrivning över perioden. Att mottagandet av de två studerade författarna var så starkt könat var inget Lenemark hade förväntat sig vid utgångspunkten, men i gengäld blir det hans starka slutpoäng. Populärkulturen är en kvinna och den höga litteraturen är en man. Det är kanske inte direkt en överraskning att kvinnliga och manliga författare fortfarande behandlas olika, men att det var så flagrant och dessutom naivt oreflekterat var oväntat. Lenemarks avslutande analys är, som sagt, initierad, analytisk och nytänkande. Studien bidrar starkt till att teoretiskt och metodiskt förnya forskningen kring författarbiografi och litteraturens villkor i det genommedialiserade samhället.

Ann Steiner, Lunds universitet

Den föreställda mångkulturen

Magnus Nilsson, *Den föreställda mångkulturen: klass och etnicitet i svensk samtidsprosa*

Hedemora: Gidlunds förlag, 2010, 228 s.

Magnus Nilssons bok *Den föreställda mångkulturen: klass och etnicitet i svensk samtidsprosa* utgår från två uppmärksammade fenomen i dagens svenska litterära offentlighet: dels det senaste decenniets fokus på etnicitet och migration, vilket hänger samman med genomslaget för en så kallad »invandrarlitteratur«, företrädd – föreställer man sig – av författare som Jonas Hassen Khemiri eller Marjaneh Bakhtiari; dels det nya intresset för frågor om litteratur och klass, aktualiserade genom böcker av till exempel Susanna Alakoski och Åsa Linderborg. Denna litteratur, och mottagandet av den, läser Nilsson mot bakgrund av vad han kallar »den föreställda mångkulturen«, det vill säga

en ideologisk uppfattning om att Sverige genomgått en förvandling från ett monokulturellt klassbaserat industriland till ett mångkulturellt postindustriellt samhälle, där kulturell identitet snarare än ekonomiska relationer fungerar som nyckelkod för förståelsen av samtiden.

Denna ideologiska föreställning har skapat ett »etniskt filter« varigenom snart sagt alla samhällliga relationer tolkas. Om detta filter skriver Nilsson i bokens första, teoretiskt inriktade kapitel. Han visar där hur »invandrarlitteraturen«, dess olika framträdelseformer till trots, av den litterära offentligheten konsekvent läses biografiskt som autentiska uttryck för författarnas erfarenhet av att leva som invandrare i Sverige. Mottagandet präglas med andra ord av extrem kulturessentialism och reduktionism. Den autenticitetsfixerade diskursen om kulturell representation har emellertid kopplat ett sådant grepp över våra sinnen att nästan ingenting annat slipper igenom, som till exempel det faktum att denna litteratur ofta förhåller sig på ett mycket medvetet och kritiskt sätt till diskursen. För den som vill komma bort från en reduktionistisk identitetspolitisk läsart som denna kan det finnas skäl att med Nilsson betrakta »invandrarlitteraturen« som på en och samma gång »en produkt av föreställningen om Sverige som ett mångkulturellt samhälle, en litterär praktik som *bidrar till framväxten* av denna föreställning och en arena för *kritik* av densamma.« (s. 12)

Nilsson diskuterar i nästa kapitel hur begreppet »klass« använts i samband med de senaste årens uppsving för arbetarlitteraturen. Även sådan litteratur som rimligen borde betraktas som arbetarlitteratur passerar, visar det sig, den föreställda mångkulturens »etniska filter«, vilket innebär att skildringar av ekonomiskt utsatta kollektiv tvångsmässigt tolkas i termer av etnicitet i stället för klass. Klass osynliggörs därmed. Samtidigt genomgår begreppet ett slags »kulturalisering«, vilket får till följd att klass uppfattas som ännu en i raden av kulturella identiteter i det mångkulturella samhället.

Det här är huvudlinjen i Nilssons resonemang, och han går så långt tillbaka som till Marx för att driva den. Klassbegreppet och klasskampen, menar Nilsson, har sin grund i ekonomisk exploatering, inte som identitetspolitiken i kulturell orättvisa eller »misskännande«. De politiska botemedlen är därför olika: ekonomisk ojämlikhet bekämpas med omfördelning av resurser, kulturell orättvisa med erkännandepolitik. Nilsson har onekligen en viktig poäng när han påminner om denna distinktion. Om klass reduceras till en identitet osynliggörs också klassidentitetens verkliga grund: den ekonomiska orättvisan och, i förlängningen, den kapitalistiska ekonomin.

Jag har inget att invända mot Nilssons analys av klassbegreppet och dess förvandlingar. Även om jag inser att det delvis rör sig om en pedagogisk förenkling, har jag däremot svårt att acceptera den definitiva gränsdragning han gör mellan klassbegreppet och begrepp som etnicitet och genus. Att som Nilsson framhäva att klass grundar sig i både ekonomiska relationer och identitet låter klokt, men det är ett problem, som jag ser det, att han reducerar etnicitet och genus till enbart kulturella identiteter. Det leder till tvivelaktiga formuleringar som »relationerna mellan olika etniciteter är uttryck för skillnader snarare än motsättningar« (s. 70) eller »[o]avsett vilka ekonomiska orättvisor som drabbar kollektiv baserade på genus eller etnicitet är existensen av dessa kollektiv [...] produkter av kulturella processer.« (s. 198) Påståenden som dessa är förenklande, och här önskar jag att Nilsson förhöll sig mer aktivt till forskningen kring intersektionalitet. Men egentligen tror jag att problemet bottenar i Nilssons förståelse av kapitalismen. Enligt hans sätt att resonera är klass den enda identitetskategori som uppstår ur kapitalistiska förhållanden. Postkoloniala teoretiker som dyker ner i imperialismens arkiv skulle knappast hålla med om det, och den som börjar fundera över det kapitalistiska systemets organisering av produktions- och reproduktionsarbete skulle nog också ställa sig tveksam.

För den diskussion Nilsson vill skapa kring klassbegreppet har detta emellertid ringa betydelse, och problemet kan inte heller sägas förfölja honom när han i kapitel tre inleder sina romananalyser. Först ut är Jonas Hassen Khemiris *Ett öga rött* och Marjaneh Bakhtiaris *Kalla det vad fan du vill* – böcker som i den litterära offentligheten mestadels lästs som autentiska uttryck för invandrarerfarenheter men som Nilsson grundligt och övertygande visar i själva verket går i kritisk dialog såväl med en sådan reduktionistisk läsart som med föreställningen att begreppet etnicitet är nyckeln till förståelsen av dagens Sverige. Böckerna kretsar visserligen kring etnicitet, mångfald och autenticitet, men det är den ironiska och kritiska dimensionen av hur dessa fenomen skildras som Nilsson lyfter fram och som han menar har gått de identitetspolitiska läsningarna förbi.

I kapitel fyra riktar Nilsson in sig på Lena Anderssons och Hassan Loo Sattarvandis förortsromaner *Var det bra så?* respektive *Still*. Även dessa romaner förhåller sig enligt Nilsson kritiskt till den föreställda mångkulturen, om än på ett annat sätt. Förortens verklighet skildras här inte i termer av etnicitet, vilket annars är regeln, utan som en miljö präglad av klass. Romanerna kan med andra ord sägas berätta hur det går till när klass osynliggörs. Dock förekommer inte i någon av romanerna skildringar som visar hur klass skiljer sig från andra identitetskategorier. Vad gäller *Still* framställs enligt Nilsson »klass rent av som ett fenomen som kan uppfattas i analogi med fenomenet etnicitet.« (s. 157)

Analyserna av Anderssons och Sattarvandis romaner är inte särskilt utförliga och fungerar egentligen mest som en bro över till kapitel fem, där Nilsson läser Susanna Alakoskis *Svinalängorna* och Åsa Linderborgs *Mig äger ingen*. Även dessa romaner studerar Nilsson utifrån hur de går i kritisk dialog med den föreställda mångkulturen, men här menar han att kritiken nått en ny nivå. I *Svinalängorna* och *Mig äger ingen* pågår enligt Nilsson inte bara

en dekonstruktion av den föreställda mångkulturen och ett framhävande av klassidentiteten som alternativ – i romanerna har klass rent av fått överta funktionen som nyckelkod för förståelsen av samhället. I *Mig äger ingen* framgår enligt Nilsson tydligt »att klass inte är någon kulturell identitet, utan ett fenomen som har sin grund i ekonomiska förhållanden.« (s. 160) Linderborgs roman kan följaktligen läsas som en kritik av klassbegreppets kulturalisering, en kritik som i förlängningen även fungerar som ett ifrågasättande av själva föreställningen om det mångkulturella, postindustriella samhället, vilket alltmer framstår som »en produkt av det klassperspektiv som dominerar« (s. 192).

Nilsson resonerar övertygande, men ibland vill jag invända. För Nilssons argument är det till exempel olyckligt att klassperspektiven i Alakoskis och Linderborgs romaner etableras i *historiska* skildringar av 1960- och 1970-talets Sverige, det vill säga inte bara i ett annat samhälle än dagens utan även i en historisk tid som å sin sida betraktats och fikcionaliserats genom ett *klassfilter*. På vilket sätt talar det för klassperspektivets relevans i dagens Sverige? Det är en besvärande fråga, som Nilsson undviker att ta i. Här ser man avigsidan med att låta litterära texter möta färdiga teorier; teorin används som metod och hotar att låsa texterna i stället för att öppna dem.

Kanske håller Nilssons tes, men det är tveksamt om han i det här fallet har ett material som understödjer den. Parallellt med *Den föreställda mångkulturen* läser jag Kristian Lundbergs *Yarden*, en bok där klassperspektivet på ett självklart sätt etableras i nutid. Då går det också upp för mig att *Yarden* är precis den bok Nilsson hade behövt för att lyckosamt driva sitt argument. Nu lär Nilsson inte haft tillgång till *Yarden* när han skrev sin bok. Men hur är det med Johan Jönsons *Efter arbetsschema*, en bok där klassperspektivet, vill jag hävda, både är mer uppdaterat och på sätt och vis går djupare än i Alakoskis och Linderborgs romaner. Kom även den ut för sent för att inkluderas i Nilssons

material? För det kan väl inte handla om att boken är för språkligt experimentell eller att det klassmedvetande som Jönson skriver fram inte är tillräckligt uppbyggligt?

Tillsammans med de teoretiska avsnitten om etnicitet och klass i bokens två första kapitel lägger romananalyserna grunden till det avslutande kapitel sex, där Nilsson fördjupar diskussionen om förhållandet mellan litteratur, klass och etnicitet. Nilsson tar, i den politiska teoretikern Nancy Frasers anda, återigen utgångspunkt i uppfattningen att »kampen mot klassorättvisor avförts från den 'postsocialistiska' politiska dagordningen och att identitetspolitikens kamp för 'erkännande' blivit paradigmatiserad för hur politik uppfattas över huvud taget.« (s. 193) Frasers såväl som Nilssons ambition kan utifrån det sammanfattas med viljan att »rädda den socialistiska klasspolitiken undan denna marginalisering, utan att för den skull marginalisera identitetspolitiken.« (s. 193)

Ännu en gång betonar Nilsson betydelsen av att upprätthålla distinktionen mellan ekonomi och kultur, och i det avseendet går han längre än Fraser, som annars fått utstå kritik för att göra detsamma. Kunskapsteoretiskt kanske han inte för vetenskapen framåt, men om inte förr framgår det i det här kapitlet vilka politiska implikationer Nilssons förslag skulle kunna få. Betydelsen av att hålla isär klass från identitet, ekonomi från kultur, blir nämligen uppenbar när det kommer till att formulera ett *alternativ* till den föreställda mångkulturens ideologi.

I likhet med Fraser använder Nilsson här begreppen »affirmation« och »transformation« för att diskutera hur ekonomiska respektive kulturella orättvisor bör bekämpas. Överfört på resonemanget om den svenska samtidsprosan kan han således konstatera att den litterära offentlighetens behandling av »invandrarlitteraturen« bygger på affirmativa konstruktioner av etniska identiteter, vilket måste betraktas som en orimlighet inte bara för att »invandrare« och »invandrarlitteratur« är diskursivt konstruerade begrepp, utan framför allt för att det rör sig om litterära konstruktioner.

Något mer komplicerat blir det när Nilsson närmar sig fenomenet klass med samma begreppspar. Trots att Nilsson menar att klass måste synliggöras som ekonomiskt konstituerad kategori, kan han inte utan vidare avfärda ett affirmativt förhållningssätt till klass som identitetskategori. Som motkraft mot den föreställda mångkulturen kan det tvärtom vara viktigt att främja identitetspolitiska konstruktioner av klass. Så uppstår nämligen ett klassmedvetande – och ett klassmedvetande är en bra sak, bara det bygger på kunskapen att klass i huvudsak är en ekonomiskt konstituerad kategori. Här hör man ekot av Marx och dennes distinktion mellan »en klass i sig« och »en klass för sig«. Frågan som söker sitt svar lyder nu som förut: Hur ska en exploaterad klass kunna strida för sina faktiska klassintressen (som gör den till »en klass i sig«) om den inte lyckas identifiera dessa intressen, om det inte uppstår ett klassmedvetande (»en klass för sig«).

Redan med sina tidigare böcker har Magnus Nilsson nischat in sig som marxistiskt influerad kännare av så kallad arbetarlitteratur. Med *Den föreställda mångkulturen* visar han att det ännu i dag skrivs betydelsefull litteratur på området, samtidigt som han övertygande argumenterar för vårt behov av marxistisk analys. Det finns skäl att invända mot vissa detaljer, som att Nilsson i sin iver att ge upprättelse åt klassbegreppet håller på avstånd betydelsefulla insikter inom till exempel intersektionalitetsforskningen, eller som att hans litteraturanalyser lider av ett visst tunnelseende. I slutändan kan man ändå inte annat än imponeras av det intellektuella arbetet bakom boken. Dessutom gläds jag åt att få ta del av en litteraturvetenskaplig studie som på ett så beslutsamt, engagerat och ändå otvunget sätt griper rakt in i en pågående samhällsdebatt.

Ragnar Haake, Umeå universitet

Vidare med Vilhelm Moberg

Ingrid Nettervik och Anna Williams (red.), *Vidare med Vilhelm Moberg: åtta forskare om hans författarskap* Stockholm: Carlsson, 2009, 183 s.

I fjor var det 60 år sedan *Utvandrarna* svepte över bokhandelsdiskarna, och ett halvsekel sedan *Sista brevet till Sverige* föranledde den till verket initialt kritiske Olof Lagercrantz att i sin recension sätta ett stiligt slutbetyg på vad han kallade »detta unika storverk som man inte torde spränga bort ur vår litteratur i första taget«. I dag ter sig Vilhelm Mobergs ställning i den svenska litteraturen tämligen stabil. Om att »storstarken med folkvisögonen« (som Moberg dubbades av vännen Nils Ferlin) ännu årtionden efter sin stund på jorden förmår skänka vitter och sinnlig näring vittnar uppenbarligen det faktum, att hans författarskap fortsätter locka till sig nya generationer läsare. Och vetenskapsidkare.

Efter att ha legat i viss träda under ett par decennier har den akademiska forskningen om Moberg på senare år upplevt något av en renässans. En provkarta över litteraturvetenskapliga ingångar till Mobergs liv och verk erbjuder senaste volymen i Vilhelm Moberg-Sällskapetets skriftserie: *Vidare med Vilhelm Moberg: åtta forskare om hans författarskap* (red: Ingrid Nettervik & Anna Williams).

Utforskningen av och kommentarerna till Mobergs författarskap tog egentlig fart relativt sent, under författarens sista levnadsår i början av 70-talet. En märkesskrift är antologin *Perspektiv på Utvandrarromanen* (red: Erland & Ulla-Britta Lagerroth) från 1971, vilken under decenniet följdes av arbeten som Gunnar Eidevalls grundläggande avhandling om emigranteposet från 1974 och Magnus von Platens lika grundläggande levnadsteckning *Den unge Vilhelm Moberg* fyra år senare. Samtidigt

vaknade ett intresse för Mobergs verk även vid flera amerikanska och brittiska lärosäten, som gav avkastning i form av avhandlingar kring decenniets mitt. Men i takt med att den svenska litteraturforskningen inträdde i en mer teoretiskt driven utvecklingsfas – och på en gång blev »litteraturvetenskap« – tycks den akademiska Mobergforskningen ha stannat av. Kanske berodde detta i viss mån på det som först påpekades av Sven Delblanc i essäboken *Treklöver* (1980), och i hans efterföljd upprepats och nyanserats av Johan Svedjedal i *Gurun och grottmannen* (1996): att litteraturvetenskapens teorier ofta är svåra att »applicera« på den mobergska texten, avpassade som de ofta är för modernismens mer experimentella litteratur. »Mobergs prosa«, konstaterar Svedjedal, »går ur vägen för modernismen med dess paradoxer, överraskande metaforer och oväntade möten«.

Även om det nog ligger korn av sanning i Delblancs och Svedjedals argument, så undgår de inte att på ett rätt så olyckligt sätt nedvärdera den mobergska texten. (»Paradoxer«, »överraskande metaforer« och »oväntade möten« är för övrigt i sig rätt luddiga, och möjligen tvivelaktiga, termer att sätta i samband med »modernismen«; och talet om *en* modernism säger väl mer om den svenska litteraturvetenskapen i mitten av 90-talet, än om den historiska verkligheten.)

Och som antydes inledningsvis visar ootalets ansevärda akademiska skörd att Moberg och hans verk trots allt har mycket att ge i möte med modern svensk litteraturvetenskap. Så har bara de senaste åren bjudit på både perspektiv- och omfångsrika nyläsningar, som Ola Holmgrens studie *Emigrant i moderniteten: Vilhelm Mobergs mansfantasier* (2005) och Anna-Karin Carlstoft Bramells avhandling *Vilhelm Moberg tar ställning: en studie av hans journalistik och tidsaktuella diktning* (2007); i slutet av 2009 ventilerades dessutom Jens Liljestrands avhandling *Mobergland: personligt och politiskt i utvandrarserien*.

Den aktuella antologins uppsatser går i flertalet fall tillbaka på föredrag vid ett seminarium som anordnades på Wiks folkhögskola våren 2007. Bidragens syfte var, med ord ur Anna Williams inledning till utgåvan, att »fånga några stråk i det pågående samtalet om Vilhelm Mobergs rika författarskap«, och därvid belysa ett antal aspekter av hans vittfamnande gärning som »debattör, verklighetsskildrare, historieberättare, diktare och produktiv skribent«.

I sitt antologibidrag »Vilhelm Moberg i offentligheten« skildrar Lars Furuland den unge Mobergs väg från bokligt suktande landsbygdsmurvel till etablerad författare, oförtruten samhällskritiker och debattör. Furuland visar bland annat hur de efterhand vunna positionerna »som riksbekant person inom två slags svenska offentligheter« – den litterära och den politisk-sociala – genomgående närde och kompletterade varandra. Verk som *Rid i natt!* (1941) och *Soldat med brutet gevär* (1944) sprang på det viset mer eller mindre direkt ur Mobergs starka engagemang i sin omedelbara och för honom handlingsfordrande samtid. Rätt kuriös är den lilla platsannons i *Dagens Nyheter* på senvåren 1919, med vilken Moberg sökte inträde på den journalistiska arenan. Under rubriken »Redaktionselev« meddelades: »20 årig yngling med god skolbildning önskar plats som elev vid tidning. Har litterära anlag och är god stilist. Svar till 'Fina betyg', Moshult, p. r.«. *Vadstena Läns Tidning* nappade och beredde på så vis en första plattform för en flerårig redaktionell verksamhet, vilken kom att inverka väsentligt på den småningom anträdde karriärvägen i egenskap av författare och fri skribent.

Som Furuland antyder i sin uppsats öppnar den för ett par år sedan färdigställda bibliografen i två band över skrifter av och om Vilhelm Moberg (publicerade 1912–2005) nya möjligheter att undersöka författarens roll och plats i samhället och litteraturen under nästan ett sekel tid. Bibliografen, vars bakgrund och förutsättningar redovisas i Ann Carlssons avslutande uppsats, omfattar över 6 000 poster och finns

numera även i digital form som en deldatabas inom LIBRIS webbsök.

Ulf Beijbom ger i sin framställning om »Verklighetens Kristinor« en gripande redogörelse för de verkliga människor som liksom i fiktionen famlande och vågsamt från sina hem i Sverige utvandrade till Nordamerika. Utifrån ett brokigt källmaterial – dagböcker, memoarer, intervjuer – tecknar Beijbom enskilda utvandrar kvinnors betingelser och öden i det nya landet, där mångas ensamhet, hemlängtan och umbäranden, åtminstone till en början, äger en lika stundlig närvaro i vardagen som hos Mobergs fiktiva, själsligt strandsatta Kristina.

Relationen mellan verklighet och fiktion, och då med särskilt avseende på Mobergs 30-talstrilogi om Knut Toring – *Sänkt sedebetyg* (1935), *Sömlös* (1937), *Giv oss jorden!* (1939) – står i fokus i Ingrid Netterviks uppsats »Vilhelm Moberg – en författare med sänkt sedebetyg«. Netterviks jämförelser mellan liv och dikt må stundom förefalla en smula vanskliga – framför allt när fiktionen, om än blott antydningssvis, begagnas som källa för att tyda biografiska omständigheter – men är ändå förtjänstfullt balanserade och tankeväckande.

Ola Holmgren och Anna Williams, som båda sedan tidigare lämnat betydande bidrag till Mobergforskningen – Holmgren i den redan nämnda monografin och Williams i ett kapitel i sin bok *Tillträde till den nya tiden: fem berättelser om när Sverige blev modernt* (2002) – medverkar med varsin förhållandevis teoretiskt informerad text.

I sin dubbeltydigt rubricerade uppsats »Brudarnas och emigranteposets källa« påvisar Holmgren narrativa och tematiska samband mellan Mobergs förmodligen mest genreöverskridande prosaverk *Brudarnas källa* (1946) och *Utvandrarromanen*. Holmgren berör även genusaspekter av i synnerhet emigranteposet, där Moberg bland annat genom de elaborerat invädda »osedliga« skrönorna, med Holmgrens ord, »visade hur fallos och den falliska kraften konstrueras socialt, och hur denna

sociala konstruktion legitimerar en bestämd genusordning«.

I *Din stund på jorden*, som låter sig läsas som en fristående epilog till både *Utvandrarromanen* och Knut Toring-trilogin, spelar tid, rum och minne centrala roller. Inte enbart i det tematiska skiktet – där den pensionerade svensk-amerikanen Albert Carlson söker försoning med det sinade förflutna i det sinande närvarande – utan också ifråga om själva den litterära gestaltningen. Med ledning av bland annat Michail Bachtins kronotopbegrepp visar Anna Williams hur berättelsen »fångar samtidsmänniskans sökande efter mening i ett samhälle statt i radikal förändring« genom att formulera »en livsåskådning«, som i lika mån formar sig till »en roman om skrivandet«.

De två återstående uppsatserna, av Jenny Schärer respektive Jens Liljestrand (för övrigt de enda bland de medverkande som är födda efter Mobergs bortgång), ägnas båda åt *Utvandrarromanen*, om än utifrån vitt skilda ingångar.

Schärer bjuder på en initierad »traditionell« analys av ett antal konkreta symboler, såsom grindar, master och skodon, och redogör för deras art, funktion och gestaltning genom eposets fyra delar.

Liljestrand slutligen ägnar romansviten en mer idéhistoriskt inriktad analys, där han driver den i sig inte helt uppseendeväckande men lika fullt givande tesen om att romanens historiska tillkomstkontext – kalla krigets sena 40-tal och 50-tal – oavlatligt sätter prägel på den litterära gestaltningen. Skildringen av individer, familjeliv, äktenskapsfrågor och sexualitet bär spår av skrivandets samtid, menar Liljestrand, och blir till en samlad »spegling av Sverige och Amerika under [...] den tid då böckerna kom till«.

Som i de flesta antologier skiftar bidragen ganska mycket, stundom rejält, sinsemellan, och det både beträffande stil (tilltal) och innehåll. Några av bidragen tenderar att bli mer redovisande till sin karaktär, där man följaktligen gärna hade sett mer av ingående reflektion kring det redovisade

materialet och de presenterade tankegångarna. Under läsningen av de olika bidragen märker man stundtals även den i genrekontexten – texter om en specifik författare, utgivna av denne författares litterära sällskap – vanliga, och väl i någon mening rimliga, knappheten ifråga om kritiska perspektiv på ämnet. Men allt som allt är det en gedigen, om än inte nydanande, liten volym som här åstadkommit, där flera av bidragen skänker intressant ljus åt olika aspekter av Mobergs gärning. *Vidare med Vilhelm Moberg* förmår i stycken vidga fältet och utpekar uppslag för framtida forskning. Den har därmed goda förutsättningar att leda vidare.

Alan Asaid

Mälhammars harlekin

Åsa Mälhammar, *En svensk harlekinad: narren som litterärt motiv hos Carl Jonas Love Almqvist, Hjalmar Bergman och Lars Forssell*, Skrifter utgivna av Svenska Litteratursällskapet, 47, och Hjalmar Bergman Samfundet, 17
Lund: Nordic Academic Press, 2009, 400 s.
(diss. Stockholm)

I inledningen och det första kapitlet av sin avhandling *En svensk harlekinad: narren som litterärt motiv hos Carl Jonas Love Almqvist, Hjalmar Bergman och Lars Forssell* söker sig Åsa Mälhammar fram till en definition av i synnerhet den litterärt gestaltade narren, och ger i samband därmed en motivhistorisk översikt av begreppet. Kapitel två innehåller en analys av *Drottningens juvelsmycke* utifrån främst denna definition, och det tredje och fjärde kapitlet gör sedan detsamma av *Clownen Jac* respektive Lars Forssells *Narren*.

Märkligt nog underkänner Mälhammar sedan mot slutet av avhandlingen i »strikt metodologisk mening« sina egna definitionsförsök

»eftersom ingen av de gestalter som analyserats har svarat mot definitionens samtliga kriterier«. De saknar nämligen enligt Mälhammar någon egenskap knuten till begreppen komik eller ansvarsfrihet; i fallet Forssell kunde narrmotivet sålunda »inte enkelt kallas komiskt i egen rätt« (s. 341). Emellertid säger sig Mälhammar hellre vilja fälla definitionen än narren, och därför bortfaller enligt henne behovet av en regelrätt definition. Reservationen är onödigt flagellantisk. Mälhammars definitionsförsök håller nämligen i stort sett måttet, och de gestalter hon behandlar faller på det hela taget in under dessa.

Vad gäller valet av studerade verk med anspråk på att innehålla narren som litterär gestalt, är texterna av Hjalmar Bergman och Lars Forssell iögonenfallande; den senares diktsamling bär ju till och med narrens namn. Något annorlunda förhåller det sig med *Drottningens juvelsmycke*, där man inte omedelbart kommer att tänka på narrfiguren när man möter Tintomara. Det tycks mig också som om Mälhammar har extrapolerat vissa resonemang för att få Bergmans text att passa in i hennes narrhandske, men man måste samtidigt rosa hennes djärvhet att hos Tintomara söka delvis nya sidor i jakten på överensstämmelser mellan figuren och definitionerna.

Materialvalet och angreppspunkterna är rimliga; som alltid kan avvägningar i en framställning som denna diskuteras, liksom frågan huruvida något väsentligt saknas. Själv skulle jag ha betonat ensamheten mer hos Lars Forssell i samband med diskussionen om narrfigurens utanförskap, liksom skrällen hos denne och hans egenskap av syndabock. Men därvidlag är mina synpunkter kanske mest skomakarens som talar för sin egen läst.

Allvarligare är brister i behandlingen av begreppet teatralitet. Ordet dyker upp med varianter här och var i texten (t.ex. s. 112, 162 och 340), men blir aldrig ordentligt definierat; saken är anmärkningsvärd, eftersom ordet är minst sagt omdiskuterat. Den teatralitet som Mälhammar

uppenbarligen är intresserad av i sin avhandling, ligger nära den som den reteatraliserade teatern kring ryssarna Meyerhold, Evreinov och Alexander Blok, och fransmännen Gaston Baty och Charles Dullin, kommit att förbindas med. Saken har särskilt intresse, dels därför att narrfiguren spelade en inte obetydlig roll i denna teaterform, dels därför att den reteatraliserade teatern var betydelsefull ungefär vid tiden för tillkomsten av Bergmans marionettspel och dels därför att Hjalmar Bergman – delvis i konkurrens med Strindberg – är den främste representanten i Sverige för denna form av teater. Och inte minst därför att Lars Forssell kan ses som en sentida utlöpare av den. Det senare gör att resonemang kring den reteatraliserade teatern hade kunnat utgöra en intressant förbindelselänk mellan Hjalmar Bergman och Lars Forssell.

Åsa Mälhammar för en kontinuerlig och respektfull dialog med tidigare forskare och kommentatorer, och deras bidrag flyter utmärkt in i hennes framställning. Vad gäller värderingar och rena fakta, är också tillståndet gott; några randanmärkningar finns dock att göra, vilket här kommer att ske:

På sidan 51 och framåt behandlar författaren Shakespeares Falstaff-figur såsom enbart en ynklighet. Han är dock också i sin egenskap av narr ett »korrektiv«, en sanningssägare; Falstaffs syn på ihålligheten i det krigiska äresbegreppet bär syn för sägen.

Om detta snarare än faktafel är en tolkningsfråga, så är det å andra sidan uppenbart att ett påstående som det att enbart skådespelerskor framförde tableaux vivants (s. 86 f) inte håller streck. Det gör inte heller påståendet på sidan 201 att Jac Tracbac vore »otänkbar på talteatern«. Många har säkert Ernst-Hugo Järegårds lysande teve-tolkning i minnet, och senare har Krister Henriksson framfört stycket i radio. Snarare än att vara ospelbart, är *Clownen Jac* ett tacksamt teaterstycke.

Likaså är Mälhammars sätt att i en analys betrakta Forssells lilla enaktare *Narren som tillhörde sina bjällror* som i första hand ett

läsdrama (s. 278) en reduktion av ett väl spelbart stycke, låt vara att det inte fått så många uppsättningar som det förtjänar.

Som en överdrift vill jag betrakta karakteristiken på sidan 168 av Herr Sleeman i Hjalmar Bergmans geniala lilla pjäs som »rik och ärevördig«. Han är egentligen inte *riktigt* fin, det gör Bergman ingen hemlighet av. Som landssekreterare sägs han stå *under* landshövdingen, och han befinner sig inte heller så förfärligt högt över styckets gamla fröknar vilkas far fick löjtnants avsked!

En överdrift är också påståendet på sidan 216 att vi numera skulle vara skolade att helst inte alls ta med författarens intentioner i betraktandet av en litterär text; sådant gäller väl i dag främst dem som fortfarande svär på nykritikens idéer.

En hyperbol liknar också Mälhammars sätt att på sidan 289 poängtera lekfullheten i Forssells kasperspel. Visst finns där en lekfull ordvirtuositet, men främst har stycket en närmast hallucinatorisk, mardrömslik verkan och avsikt. Jämte den typiska Forssellska skrällen.

Som en underdrift vill jag däremot karaktärisera tron att Lars Forssell skulle ha betraktat sig som dramatiker i samma grad som poet (s. 238). Själv var han övertygad om att han skulle komma att bli ihågkommen främst som dramatiker, och hänvisade därvidlag till att även hans visor är dramatiska, avsedda att framföras.

Åsa Mälhammars språk fungerar i stort sett gott, men är ibland litet ojämnt. Hon växlar mellan ett huvudsakligen exakt språk, ibland med en tydlig strävan efter det oemotsägliga, och ett stundom oprecist eller oklart sådant. Några gånger blir språket inte bara diffust utan onödigt krångligt och svårförståeligt. Det senare smickrar läsarens intelligens i den mån han knäcker koden, men irriterar honom om han måste läsa två eller flera gånger för att förstå. Den språkligt känslige läsaren kan kanske också stöta sig på de ställen där författaren idkar begreppsgymnastik med eller utan hjälp av litteraturvetenskapliga modeord.

Författaren av ett litteraturvetenskapligt verk kan tänkas göra en avvägning mellan olika positioner – om han inte lämnar sådant åt sina läsare. En av dessa gäller förhållandet mellan verkets inomvetenskapliga värden å ena sidan, och dess läsbarhet för en intresserad allmänhet å den andra. Gränsen är givetvis inte skarp, men den som inte är medveten om den kan komma att hamna mellan två stolar.

Vad gäller Mälhammars avhandling, så lutar jag sammanfattningsvis åt uppfattningen att boken snarast befinner sig på den inomvetenskapliga sidan om gränsen, vilket inte betyder att inte lekmannen också skulle ha något att hämta. Den vetenskapliga briljansen finner jag uppenbar; det är ett genomarbetat och gediget arbete med intelligenta och värdefulla iakttagelser.

Gunnar Syrén, Uppsala universitet

MEDVERKANDE

Cecilia Alvstad är försteamanuensis i spanska vid Universitet i Oslo och forskare vid Göteborgs Universitet.

Mikela Lundahl är FD i idéhistoria, universitetslektor och forskare vid institutionen för globala studier vid Göteborgs universitet.

Både Alvstad och Lundahl arbetar för närvarande inom ett VR-projekt om världslitteratur på svenska. Projektet heter »Fjärranfiktioer: De afrikanska, latinamerikanska och arabiska litteraturernas svenska översättningshistoria«. I fokus står frågor kring olika epokers koloniala och postkoloniala diskurser och föreställningar om andra kulturer, samt om vilken roll dessa föreställningar i sin tur spelar för förläggare, översättare, litteraturrecensenter och akademiker när de introducerar och översätter arabisk, afrikansk och latinamerikansk litteratur i Sverige.

Alan Asaid är verksam som frilansskribent och översättare av ryskspråkig litteratur.

Ragnar Haake är doktorand i litteraturvetenskap vid Institutionen för kultur- och medievetenskaper, Umeå universitet. Han skriver på en avhandling som handlar om Sven Lindqvist och de frågor denne ställer sig om författarrollen och litteraturens uppdrag, vid debuten kring mitten av 1950-talet och vidare genom det politiskt radikaliserade 1960-talet.

Stefan Helgesson är lektor i engelska med litteraturvetenskaplig inriktning på Stockholms universitet. Hans senaste akademiska bok är *Transnationalism in Southern African Literature* (Routledge, 2009). Tidigare i år romandebuterade han med *Leve fortsättarna* (Atlas, 2010). För tillfället forskar han om »posteuropéisk« litteratur som översättning och i översättning.

Nicklas Hållén är doktorand i engelska vid Institutionen för språkstudier vid Umeå universitet. Hans huvudsakliga område är postkoloniala studier av brittisk litteratur. Han skriver en avhandling om materiell kultur och särskiljandet av modernitet och förmodernitet i brittisk reselitteratur från tiden kring det förra sekelskiftet.

Stefan Jonsson är docent i estetik vid Södertörns högskola och gästlektor i etniska studier vid REMESO, Linköpings universitet. Hans senaste böcker är *Rapport från Sopornas planet: Kritiska essäer* (Norstedts, 2010) och *A Brief History of the Masses: Three Revolutions* (Columbia UP, 2008).

Claudia Lindén är fil dr. i litteraturvetenskap, verksam som lärare och forskare vid Litteraturvetenskap på Södertörns högskola, bl.a. med ett forskningsprojekt om Karen Blixen. Hon har publicerat artiklar om genusteori, feminismens historia och 1800-talslitteratur. Hon disputerade 2002 på *Om kärlek: litteratur, sexualitet och politik hos Ellen Key*, Symposion förlag.

Annika Olsson är fil dr i litteraturvetenskap och verksam vid Nationella sekretariatet för genusforskning vid Göteborgs universitet. Hon disputerade på en avhandling om den svenska rapportboken och forskar om den amerikanska nobelprisförfattaren Pearl S. Buck.

Jesper Olsson forskar vid institutionen för litteraturvetenskap och idéhistoria, Stockholms universitet (tjänsten finansierad av Svenska Akademien/Vitterhetsakademien). Han arbetar med ett projekt om bandspelaren och ljudbandet i efterkrigstidens estetiska praktiker.

Ann Steiner är verksam som forskare och lärare i litteraturvetenskap vid Lunds universitet. Hon har framför allt bedrivit litteratursociologiskt inriktad forskning med studierna *I litteraturens mittfära: månadens bok och svensk bokmarknad under 1970-talet* (2006) och *Litteraturen i mediasamhället* (2009).

Gunnar Syrén är fil. dr, knuten till Uppsala universitet som docent i litteraturvetenskap, särskilt dramaforskning. Ett centralt område för hans forskning är modern svensk dramatik, manifesterat i en rad böcker och artiklar. Senast har han dock med boken *Sparka mot porten och storma! – Gluntarne som teater* (2009) beträtt ett tids- och delvis också genremässigt annat område. Han har också verkat som skådespelare och pjäsförfattare.

Skribentinformation

Vi välkomnar alla texter av litteraturvetenskapligt intresse. TFL är en refereegranskad tidskrift. Det betyder att alla artiklar som publiceras bedöms av anonyma fackgranskare. Artiklar får vara högst 40 000 tecken (inklusive blanksteg och slutnoter). Texten ska vara så ren som möjligt (inga onödiga indrag). Noter utformas så att en separat litteraturförteckning inte behövs, och numreras i löpande följd som slutnoter. Citat på andra språk än svenska, danska, norska och engelska bör översättas.

Texter skickas som bifogade dokument via e-post. Filformatet bör vara ».doc«. Eventuella bilder, tabeller eller figurer bifogas på separat blad och i digital form (bildupplösning 300 dpi). Till artikeln fogas också en kort beskrivning av dig själv på separat papper, med namn, titel, ämnesområde, institutionstillhörighet, pågående forskning och eventuellt andra relevanta uppgifter. Den som skickar material till TFL anses medge elektronisk lagring och publicering.

Prenumerationer & lösnummer

Ett år (fyra nummer): Studerande 150 kr; privatpersoner 200 kr; institutioner 280 kr. Enkelnummer 75 kr, dubbelnummer 125 kr. Nummer ur äldre årgångar (1999 och tidigare) 25 respektive 40 kr.

Prenumerationer och lösnummer kan beställas via brev, telefon eller e-post

(tfl@littvet.umu.se).

Plusgiro 63 90 65-2

IBAN: SE47 9500 0099 6034 0639 0652

BIC: NDEASESS.

Stefan Jonsson om Marguerite Duras, Pia Arke och den kvinnliga gränsgångaren

Nicklas Hållén om Afrika som kunskapsobjekt och sagoland i barnbiblioteket

Cecilia Alvstad och Mikela Lundahl om negrifiering av svart poesi

Stefan Helgesson om litterär översättning och främmande ord

Annika Olsson om gränsöverskridaren Pearl S. Buck

Dessutom:

Claudia Lindén om gotik och könskritik hos Karen Blixen

Recensioner