



TFL

TIDSKRIFT FÖR LITTERATURVETENSKAP
2009:3-4 FIKTION PÅ INTERNET

TIDSKRIFT FÖR LITTERATURVETENSKAP

Redaktör & ansvarig utgivare: Maria Jönsson

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

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
Illustrationer: Sofia Agronius
Grafisk form, inlaga: Jesper Tullback, jesper@tullback.se
Sättning: Richard Lindmark

Tryck: Fyris-Tryck AB
ISSN: 1104-0556

2009:3-4

Grensesnittets estetik	5
Anders Skare Malvik	
Queera lustar	23
Malin Isaksson & Maria Lindgren Leavenworth	
Världar att besöka eller bebo	39
Lena Manderstedt & Annbritt Palo	
Fiktion i flash	53
Jens Kirk	
Exilens ljudspår	67
Markus Huss	
Essäisten som generalist	81
Emma Eldelin	
Fadern och ordningen	95
Niclas Johansson	
Recensioner	113
Anna Bohlin, Alexandra Borg, Jørgen Bruhn, Leena Eilittä, Christer Ekholm, Boel Englund, Peter Forsgren, Christer Johansson, Lena Kåreland, Roland Lysell, Annika Olsson, Margareta Petersson, Mattias Pirholt, Sofi Qvarnström, Johan Sahlin, Staffan Thorsson, Örjan Torell	
Medverkande	134

Från redaktionen

För tio år sedan gav den dåvarande Umeå-redaktionen ut ett temanummer om litteraturen och »den nya teknologin«. Denna teknologi fortsätter visserligen ofta att kallas för just »ny«, men på tio år har självklart mycket förändrats såväl vad gäller teknologin som hur den används och vilken roll den spelar i litteraturen och litteraturvetenskapen – något vi vill spegla i temat »Fiktion på internet«.

Två av artiklarna kretsar kring de *fan-kulturer* som uppstått på nätet kring populära TV-serier, romaner eller filmer och som man kan hitta på så kallade *fansites* (fan-gemenskaper). Medan Annbritt Palo och Lena Manderstedt diskuterar dessa gemenskaper som litterära mötesplatser och fokuserar på den sociala aspekten, väljer Maria Lindgren Leavenworth och Malin Isaksson en textanalytisk ingång i sin artikel om *fan-fiction* i vampyrmiljöer. Anders Skare Malvik prövar användbarheten av begreppet »gränssnitt« i en analys av Matias Faldbakkens verk och diskuterar relationen mellan samtidsestetik och mediekultur. Jens Kirk undersöker fiktionstexter i multimediet »flash« som kontrasteras mot den tryckta boken.

Utanför temat analyserar Markus Huss oljudet i Peter Weiss litterära verk. Emma Eldelin diskuterar receptionen av tre essäer och på vilka sätt de får auktoritet medan Niclas Johansson gör en nytolkning av Birgitta Trotzigs roman *Sjukdomen* ur ett religionsfenomenologiskt perspektiv.

Sofia Agronius har gjort alla illustrationer som också fungerar som ett slags kommentarer till artiklarna.

Utöver detta finner du hela åtta recensioner att förgylla julhelgen med!

Maria Jönsson

PS. Maria Löfgren har slutat som biträdande redaktör och ersätts efter årsskiftet av Anders Öhman. Till sist vill vi be dig pricka för höstens TFL-dagar i kalendern! De äger rum vid Umeå universitet 14–15 oktober på temat *Litteraturvetenskap och didaktik – utmaningar och visioner*.



GRENSESNIFFETS ESTETIKK

En begrepsanalytisk tilnærming til samtidsestetikken
og dens medieparadigme¹

av Anders Skare Malvik

Interface

1: the way in which you see the information from a computer program on a screen, or how you type information into the program [↔ GUI]

2: technical the part of a computer system that connects two different machines

3: the way in which two subjects, events etc affect each other

interface between

»The book deals with the interface between accountancy and law«.

4: technical the surface where two things touch each other²

Det er liten tvil om at vår tids kunstnere befinner seg innenfor et medieparadigme hvor datamaskinen preger de estetiske produksjonsvilkårene. Det er også liten tvil om at en rekke av samtidens estetiske objekter og hendelser påvirkes av dette forholdet. Men hvordan skal vi forske på samtidsestetikken sin situering i vår tids medieparadigme? Som et forsøksvist svar på dette spørsmålet, vil jeg i denne artikkelen ta til orde for å gjøre begrepet *grensesnitt* til et analytisk redskap. Tanken er følgende: Ved å utforske begreper som har forankring i medieteknologien, men hvis metaforiske betydning også kan knyttes til det estetiske feltet, kan vi produsere innsikter og påstander om det komplekse forholdet mellom samtidsestetikken og mediekultur. Snarere enn deskriptivt å registrere representasjon av nye medier i kunst og litteratur, foreslår jeg altså en begrepsanalytisk tilnærming til problemfeltet. Nedenfor vil jeg

føre begrepet grensesnitt i møte med korttekstene »En hypnagog visjon av kunstneren som byråkrat« og »Idébøkene til Don Simpson«, begge av den norske kunstneren og forfatteren Matias Faldbakken (aka Abo Rasul). Vi skal se hvordan tre ulike betydninger av grensesnitt til sammen utpeker et problemfelt hvor Faldbakkens tekster drøfter samtidsestetikken sin vilkår innenfor dagens medieparadigme. Dette problemfeltet – som gis betegnelsen *grensesnittets estetikk* – er ikke forsøkt lukket av deskriptive definisjoner, men står åpent som en vedvarende refleksjon omkring forholdet mellom samtidsestetikken og mediekultur.

Min begrepsanalytiske tilnæringsmåte er inspirert av Mieke Bals bok *Travelling Concepts in the Humanities*. Her argumenterer Bal for at begreper kan fungere som det hun kaller en »tredje partner« i forholdet mellom forsker og studieobjekt. Dette gjelder særlig dersom forskeren beveger seg ut i et interdisiplinært felt og ikke har noen bestemt fagtradisjon å støtte seg på, og dersom studieobjektet ikke har noen kanonisk status.³ Begreper kan i slike tilfeller fungere som komprimerte teorier og gjøre mye av den teoretiske nytten som fagtradisjonen ellers ville ha gjort. Men, hevder Bal, begreper er ikke merkelapper som skal påføres de kulturelle objektene som utforskes. Begrepene våre gjøres operative gjennom *konfrontasjon* med – ikke påklistring på – det gjeldende studieobjektet. Samtidig må man kontinuerlig

undersøke hvordan (og om) begrepet endrer karakter gjennom konfrontasjonen. Hensikten med begrepet er altså ikke å navngi objektet, spørsmålet er snarere hva selve konfrontasjonen kan *produsere*.⁴ Forestillingen om konfrontasjon har dermed mindre med antagonisme å gjøre, enn med et møte som fremmer intersubjektivitet. Bal legger til grunn et ikke-hierarkisk subjekt/objekt-forhold for sin kulturanalytiske metode. Formålet er på den ene siden å ikke kneble studieobjektene ved deskriptivt å »sette dem på begrep«, og på den andre siden å tillate betrakterens subjektivitet en vesentlig plass i analysen. Begrepet – dersom det anvendes analytisk, ikke deskriptivt – vil slik ifølge Bal kunne iverksette dialog mellom estetisk objekt og betrakter. Vi skal i det følgende se at en konfrontasjon mellom Faldbakkens tekster og grensesnittbegrepet innebærer en vekselvirkning hvor både tekst og begrep utvikler seg gjennom møtet.

I Norge ble ordet *grensesnitt* først tatt i bruk ved Norges tekniske høgskole (NTH) på 1960-tallet. Ordet ble da brukt som oversettelse av det engelske *interface* og som betegnelse for dataoverføring innenfor telekommunikasjon.⁵ *Interface* dateres av *Oxford English Dictionary* til 1882, som betegnelse for en felles overflate – både grense og kontaktpunkt – mellom to substanser, og det var først rundt 1960 at begrepet ble brukt om interaksjonspunktet mellom selvstendige elektroniske kretser inne i datamaskiner.⁶ I senere tid har human-computer interface (HCI) og graphical user interface (GUI) – på norsk brukergrensesnitt – blitt etablerte termer for beskrivelse av kontaktflaten mellom menneske og datamaskin. I tillegg blir gjerne *interface* generelt forstått som en slags mediekulturens *overflate*, som samlebetegnelse for de utallige modi hvorigjennom digitalt kodet informasjon gjøres tilgjengelig for oss.⁷ Grensesnitt oppstår altså først som oversettelse av den teknologiske betydningen av *interface*, og i norske ordbøker er det hovedsakelig denne bruken av ordet vi finner. Men selv om det i mo-

derne tid er medievitenskapen og informasjonsteknologien som har vunnet hevd på begrepet, ser vi av ordboksdefinisjonene at *interface* også har en mer generell betydning av møtested eller kontaktflate. Nettopp spennet mellom disse betydningene ønsker jeg å nyttegjøre i denne artikkelen.

Jeg vil i det følgende operere med tre overordnede betydninger av grensesnitt. Den første er medieteknologisk i betydningen *computergrensesnitt*. Den andre forstår grensesnitt som *interdiskursive møtested* i en tekst eller et kunstverk. Den tredje betydningen av grensesnitt betegner *kontaktflaten mellom verk og betrakter/leser*. Artikkelen er organisert i tre hoveddeler hvor de ulike betydningene av grensesnitt konfronterer Faldbakkens tekster fra tre tilhørende perspektiver. Disse perspektivene er kommunikasjonsmodellens segmenter av *produksjon, lagring og overføring* av informasjon. Den medieteknologiske betydningen av grensesnitt knyttes til samtidestetikkens produksjonsvilkår mens betydningen av grensesnitt som møtested mellom diskurser (det være seg verdensanskuelser, former, medier, tidshorisonter), har å gjøre med kunstens og litteraturens måte å lagre og organisere informasjon på. Den tredje betydningen av grensesnitt – kontaktflaten mellom verk og betrakter/tekst og leser – angår resepsjonsaspektet eller hvordan et estetisk objekt overfører informasjon. Tredelingen er en måte å distribuere grensesnittbegrepets betydningspotensial på, ikke et forsøk på streng kategorisering. Grensesnittet vil måtte foreta hva Bal kaller en »reise« mellom disse tre perspektivene, og det er denne reisen som gjør grensesnittet til noe mer enn et ord, til et analytisk *begrep*. Snarere enn primært å utforske digitale medier – eller litterære gestaltninger av slike – ønsker jeg altså å vise hvordan grensesnittbegrepets reise trekker forbindelseslinjer mellom dets ulike betydninger, og hvordan viktige aspekter ved Faldbakkens estetiske metarefleksjon utspiller seg nettopp langs disse forbindelseslinjene. Grensesnittets

reise begynner i computerteknologien, i samtidestetikkens produksjonsforhold.⁸

I. Produksjon – Googleprofessoren i konvergenskulturen

Matias Faldbakken representerer en av de mest markante og konsekvente stemmene i det siste tiårets konseptualistiske orientering i norsk samtidskunst. Som visuell kunstner arbeider Faldbakken med avantgardistiske strategier som minimalisme, readymades, postproduksjon og intervensjon. Tematisk vender arbeidene stadig tilbake til avantgardens paradokser for å diskutere forholdet mellom kunst og samfunn i dag, og uttrykket hans blir gjerne betegnet som negasjons- og antiestetisk. Under psevdonymet Abo Rasul har han utforsket samfunnets aksept for – og dermed underminering av – provokasjonestetikk gjennom trilogien *Skandinavisk misantropi*. Mens den første romanen, *The Cocka Hola Company* (2001), ble godt mottatt som en slags underholdningsroman, ble den påfølgende *Macht und Rebel* (2002) – hvor pedofili og nazisme på ironisk vis gis estetisk og markedsmessig overskridelsespotensial – lest som et krampaktig forsøk på å provosere. Seks år senere ble trilogien avsluttet med romanen *Unfun* i 2008.

I 2005 kom den lille boken *Snort stories*, en samling av tekster som tidligere har vært publisert i aviser, tidsskrift og utstillingskataloger. Tekstene er formet som intervjuer, små essays eller anekdotiske noveller. »En hypnagog visjon av kunstneren som byråkrat« ble først trykket i den danske avisen *Informations* fredagsbilag. Anledningen var at *Macht und Rebel* hadde kommet i dansk utgave (2004). Det korte essayet hevder seg å være en objektiv vurdering av provokasjonestetikken og Faldbakken skriver innledningsvis at han i objektivitetens ærend snortet heroin før han skrev tekstens ho-

veddel. Denne er angivelig »den uredigerte versjonen av teksten jeg skrev, før jeg sovnet med pannen mot tastaturet.«⁹ Essayet er et utfall mot forestillingen om at kunst har noen form for provokativ kraft i dagens samfunn. Faldbakken hevder at det eneste som i realiteten fortsatt knytter kunstneren til provokasjonen er at kunstneren er i ferd med å bli en byråkrat, for hva er vel mer provoserende enn byråkratiet?

»En hypnagog visjon av kunstneren som byråkrat« er imidlertid også interessant fordi den viser hvordan medieteknologiske produksjonsforhold påvirker hvordan kunstneren tenker om seg selv og sitt forhold til samfunnet:

Det er selvfølgelig fristende å forstørre tegnene man allerede ser, og påstå at man skimter et vrengebilde av det avantgardistiske idealet om sammensmeltning av kunst og liv; et negativt scenario der kunstneren har latt seg integrere i hverdagslivet ved å bli byråkrat. Flere og flere avanserte kunstnere har adaptert kontorarbeiderens stil og arbeidsform. De sitter 9-4 og gjør tre ting: 1) Skriver prosjektbeskrivelser/fyller ut skjemaer, 2) svarer på mailer, 3) gjør «research» på internettet. De sitter i noen møter også. Det er altså snakk om kunstneren som en blanding av sekretær, saksbehandler og akademiker.

Eller; «akademiker» er vel å ta litt hardt i. En slags Google-professor er vel nærmere sannheten, i de fleste tilfeller. [...] Kunstneren fungerer nå som et kontor. Per definisjon: Et kontor skal prosessere, ordne og arkivere informasjon, samt formidle og besørge utførelsen av noe; i dette tilfellet kunstverket.¹⁰

Faldbakkens forestilling om en Googleprofessor ser ut til å tegne opp en *urscene* for hva vi med mediearkeologen Friedrich Kittler kan kalle nedskrivningssystem 2000. I den nå velkjente boken *Aufschreibesysteme 1800/1900*, hevder Kittler at hele vår infrastruktur av institusjoner og teknologier for lagring, overføring og bearbeiding av informasjon, utgjør et *nedskrivningssystem* som trekker opp grensene for hva som lar seg produsere av og tenke om våre kulturelle objekter.¹¹ Kittler beskriver hvordan i 800-

tallets nedskrivningssystem sprang ut av kjernefamiliens skrive- og lesepedagogikk, mens et 1900-tallssystem forutsattes av de nye vitenskaper og ikke minst medier som så dagens lys (psykofysikk, fotografi, film, grammofon og skrivemaskin). Slik knyttes romantikkens og modernismens verdensanskuelser dyppest sett til de tilgjengelige systemer for produksjon, lagring og overføring av informasjon.

Kittler initierer de to nedskrivningssystemene i to *urscener*: Den første er studerkammer-scenen fra *Faust*, hvor tragedieheldens frie oversettelse av Johannesevangeliet avstedkommer en forestilling om språket som et transparent medium for idealistisk ånd. Den andre er fragmentet »Euphorion« fra 1862, hvor en selvportrettert, skrivende Nietzsche lytter nervøst til skrapingen av sin egen penn mot papiret. Romantikkens prelingvistiske ånd er borte fra Nietzsches fragment, tilbake som budskap står mediet selv, materialisert i lyden av pennestrøk mot papir. Faldbakkens Googleprofessor initierer en tredje type skrivende hvis apparat er av en annen beskaffenhet enn de tidligere systemers skriveapparater. Googleprofessoren er online, tilkoblet internett, hans skrivemaskin er nettverkscomputeren. Hans estetiske praksis står i en konkret forbindelse til de myriader av diskurser som utfolder seg på internett. Den romantiske ånden som hos Faust ladet språket med prelingvistisk natur er borte. Det er også Nietzsches fintfølelse persepsjon og dens umiddelbare omsetning i skrift. Faldbakkens kunstnerskikkelse er et kontor, en sentral for utsending av brev og søknader. Sansedataene er allerede nedskrevet, kunstnerens jobb er å søke dem frem. Kunstneren som kontor er en skikkelse som imiterer sitt arbeidsredskap: datamaskinens brukergrensesnitt (søkemotoren, ordprosessen, Microsoft *Office*).

I artikkelen »From Calculation to Culture – A Brief History of the Computer as Interface«, skriver forfatterne Anker Helms Jørgensen og Lars Erik Udsen at computergrensesnittets historie må forstås som »a shift from the re-

alm of calculation to the realm of culture«. ¹² Dette skiftet beskrives ved en kort skissering av grensesnittets historie, fra det tidlige femtitallets beregningsmaskiner til 70- og 80-tallets kommandolinje- og menybaserte grensesnitt. Det grafiske brukergrensesnittet – utviklet av Alan Kay og hans team ved Xerox Palo Alto Research Center – gjorde at computeren entret massekulturen som en multimediaskin, som ga brukeren mulighet til å behandle en rekke uensartede uttrykk i det samme grensesnittet. ¹³ Etableringen av internett og World Wide Web ble et ytterligere skifte i grensesnittets historie. Det som før var kontaktflaten mellom menneske og datamaskin ble nå også til et grensesnitt mellom mennesker, legemliggjort av den uendelige markedsplassen kalt internett. Slik representerer computergrensesnittets historie en utvikling fra beregningsmaskin til kulturell tegnprodusent og premissleverandør, og computergrensesnittet utgjør i dag en avgjørende faktor for kulturelle prosesser av *konvergens*.

Konvergens er et begrep som registrerer noen bestemte teknologiske og kulturelle prosesser i samtiden hvor forskjelligeartede samfunnsområder, medier, uttrykksformer og talesjangre konvergerer, altså føres mot hverandre, går i dialog med hverandre, blir mer like. Fenomenet begrepsliggjøres på forskjellige måter av ulike teoretikere. For eksempel snakket Kittler på 90-tallet om den teknologiske konvergens, om bevegelsen mot én teknologi (computeren) som tok opp i seg alle andre medier og varslet om medienes slutt. Den samme typen konvergens gjør at Lev Manovich i boken *Software Takes Command* foreslår å bruke begrepet »mediegrensesnitt«, fremfor det litt utdaterte »grafiske brukergrensesnittet«. Manovichs eksempler på mediegrensesnitt strekker seg fra computerens operativsystemer, til spillkonsollen, mobiltelefonen, butikkvinduet og museet. ¹⁴ I boken *Convergence Culture* anlegger Henry Jenkins et sosiologisk perspektiv, som argumenterer for at vi gjennomgår et kulturelt skifte preget av at mediekonsumentene i tiltagende grad bidrar

til spredningen av informasjon.¹⁵ Poenget er at teknologiske utviklinger (les digitalisering) medfører kulturelle endringer som fører ulike segmenter sammen i en dialog hvor det ikke alltid er gitt hva som er markedsteori, hva som er grasrotbevegelse, hva som er reklamekampanje og hva som er kulturstudier. Mediekonvergens er således ikke bare en sammenføring av ulike medier i den digitale datamaskinen. Det er også en diskursiv konvergens, en bevegelse eller prosess som åpner mengder av kontaktflater hvor forskjellige interesser og utsigelsesposisjoner kolliderer, legerer, subsumerer og annekterer hverandre.

Computergrensesnittet er altså en viktig teknologisk forutsetning for konvergenskulturen samtidig som det er en produksjonsmessig forutsetning for store deler av det estetiske feltet. Men hvilke estetiske diskusjoner er det som avsettes i konfrontasjonen mellom denne computerteknologiske betydningen av grensesnittbegrepet og Faldbakkens »En hypnagog visjon av kunstneren som byråkrat«? Grensesnittbegrepet rommer noen viktige premisser for estetisk produksjon innenfor samtidens mediekultur. Digitalteknologien leverer i dag de materielle forutsetningene for en spredning av estetikk som historien ikke har sett maken til: Dagens enkelt manøvrerbare og ikonbaserte grensesnitt gjør enhver vestlig tenåring med sin egen laptop til en potensiell designer, animator, skribent, distributør, musikkprodusent, visuell kunstner, kurator eller forlegger. Det er disse premisene som drøftes i Faldbakkens tekst.

I »urscenen« hvor den moderne kunstneren har blitt et kontor og en googleprofessor, avviser Faldbakken kunstens overskridelseskraft i en kultur preget av mediekonvergens. I en metarefleksjon hvor føringene legges av samtidestetikkens produksjonsmessige og kontekstuelle forutsetninger, oppstår tilsynelatende en resignasjonens estetikk:

Når det har kommet dit hen at elektrikerer er et grenseløst party-reptil og helge-heroinist, CEO'en tilbyr Beuyssiansk frigjøring av forretningskreati-

viteten, og høyrepopulistene får 25% av stemmene på hver meningsmåling, gidder ikke den profesjonaliserte byråkrat-kunstneren høre mer snakk om provokasjonen, verken som kunstnerisk fenomen, metode eller særegenhet. Han vil ha fred der han sitter og sampler sosiopolitiske analyser på iBook'en sin.¹⁶

Kunstneren resignerer på vegne av den provoserende kunsten, noe som ser ut til å skyldes den diskursive konvergens som setter likhetstegn mellom elektrikerer, party-kulturen, forretningslederen, beuyssiansk avantgardeestetikk og høyrepopulisme. Resignasjonen hos Faldbakken er imidlertid tvetydig. For nettopp denne interdiskursive konvergens, som negerer et provokasjonseuforisk kunstbegrep, utgjør også et estetisk reservoar hvorfra hele Faldbakkens kunstneriske virksomhet er hentet: Computergrensesnittet er en medieteknologisk innretning som på et helt konkret plan truer forestillingen om den geniale kunstneren og det originale kunstverket.¹⁷ Slik får neoavantgardens strategier av kunstnegasjon ny aktualitet i medieteknologien, noe som også reflekteres i Faldbakkens tekster. Konvergens fører uensartede diskurser sammen, slik at kunstinstitusjonen – ettersom dens overskridelsesstrategier kan gjenkjennes i partykulturen, underholdningsindustrien, bedriftsutviklingen – ikke lenger er en like privilegert leverandør av *det nye, det skjønne, det kritiske* eller *det underliggjorte*.

Sett fra et estetisk produksjonsperspektiv er det altså en nær sammenheng mellom computergrensesnittet som medieteknologisk forutsetning og den såkalte konvergenskulturen som kontekstuell forutsetning. Begge disse forutsetningene er med på å konstituere vårt samtidige nedskrivningssystem, og begge øver press på våre tillærte forestillinger om kunst som en autonom og privilegert diskurs. Computergrensesnittet og konvergenskulturen åpner en avgrunn som hviker om kunstens avslutning. Forestillinger om kunstens død eller avslutning ble formulert i ulike tapninger i diskusjonen

om det postmoderne, men en av de mest vellykkede – og som beskriver flere av premisene som ser ut til å ligge under Faldbakkens prosjekt – er Gianni Vattimos »The Death or Decline of Art« (1988). Vattimo samler den postmoderne kunstens død under tre referansepunkter: den historiske avantgardens forsøk på å bryte ned skillet mellom kunstinstitusjon og livspraksis, den masseproduserende teknologiens spredning av estetikk som forvandler kunst til kitsch, og til slutt høymodernismens reaksjon mot kitsch, dens ikke-kommunikative, »suicidale« vending mot seg selv. Den postmoderne kunsten bærer i seg disse tre formene for død (avantgarde, kitsch og modernisme), og befinner seg derfor i en tilstand av forfall, hevder Vattimo.¹⁸

Denne avgrunnen, eller dette forfallet, er selve livsnerven i Faldbakkens kunstpraksis. De teknologiske og sosiale prosessene som ser ut til å konkretisere et spørsmål om kunstens legitimitet, blir en konseptuell gullåre for estetisk produksjon hos Faldbakken. Computergrensesnittet er en produksjonsteknologi som truer med å avvikle kunsten, samtidig som det genererer nye forestillinger og tenkemåter (symbolske former) som kunsten kan aktivere og bearbeide.¹⁹ Googleprofessoren er en skikkelse som går i dialog med denne dobbelheten ved computergrensesnittet. Han er dermed ingen resignert figur, men en kompleks legering av samtidsestetikkens produksjonsvilkår. I stedet for å la Faldbakkens kunstnerskikkelse avvikle kunstens potensial med et resignasjonens gjesp, bør vi heller innta Hal Fosters perspektiv fra essayet »This Funeral is for the Wrong Corpse«, hvor han oppfordrer oss til å spørre »what now, what else?«²⁰ Det er da vi blir oppmerksomme på at Googleprofessoren ikke bærer bud om kunstens avslutning, men om en grensesnittets estetikk: *en pågående kunstnerisk gjennomarbeiding av spørsmålet om kunstens berettigelse innenfor samtidens medieparadigme.*

II. Lagring – konvergens og repetisjon i »Idébøkene til Don Simpson«

Når vi nå vender blikket mot en annen av Faldbakkens tekster og lar grensesnittbegrepet forflytte seg fra en diskusjon som gjelder estetikkens produksjonsvilkår til et perspektiv som angår selve det estetiske objektet, har grensesnittet med seg betydelig »bagasje« fra sin teknologiske betydning av computergrensesnitt. I dette kapittelet skal vi se hvordan kortteksten »Idébøkene til Don Simpson«, aktiverer en annen betydning av grensesnittbegrepet, nemlig grensesnitt forstått som interdiskursivt møtested i selve teksten. Vi skal se at slike grensesnitt spiller en viktig rolle i tekstens arbeid med estetiske spørsmål som blir presserende innenfor samtidens nedskrivningssystem. Det går med andre ord en linje mellom den computerteknologiske betydningen av grensesnitt til den interdiskursive. Men der hvor forrige kapittel hadde et produksjonsteknologisk utgangspunkt, skal vi her forholde oss til grensesnitt som en tekstintern størrelse. Vi skal se at denne betydningen av grensesnitt rommer prosesser av diskursiv *konvergens* og *repetisjon* i teksten.

Den lille, anekdotiske teksten »The Don Simpson Idea Books« ble først utgitt i publikasjonen *The Populism Catalogue* (2005). Publikasjonen ledsaget et utstillingsprosjekt i regi av NIFCA (Nordic Institute for Contemporary Art), som utforsket begrepet populisme gjennom fire utstillinger, den nevnte katalogen, samt en antologi med teoretiske essays. Faldbakkens arbeid i selve utstillingen var et samarbeidsprosjekt med kollega Gardar Eide Einarson: To stabler av plakater, som viste manipulerte zombie-portretter av de to kunstnerne, ble plassert i museet og publikum ble oppfordret til å

forsyne seg fra stablene. I tillegg hadde de ansatt hver sin person til å klistre opp plakatene rundt om i byen. *The Populism Catalogue* er ifølge NIFCAs informasjonsskriv – i tillegg til fotodokumentasjon av utstillingene – en litterær tilnærming til populismetematikken.²¹ Når Faldbakken senere lar sitt bidrag til katalogen oversettes og trykkes i boken *Snort stories*, har med andre ord en vesentlig kontekst av populismetemaet, samt de tilhørende kunstprosjektene og teoretiske undersøkelser av dette, blitt langt mindre synlig. Teksten er ikke desto mindre interessant som rekontekstualisert i Faldbakkens tekstsamling, da selve forflytningene mellom den litterære og den kunstneriske konteksten etablerer et viktig grensesnitt i hans produksjon.

»Idébøkene til Don Simpson« er en slags novelle som beskriver »Faldbakkens« forsøk på å få tak i de legendariske notatbøkene til den avdøde Hollywoodprodusenten Don Simpson (*Flashdance, Beverly Hills Cop, Top Gun*).²² Narrasjonen er strukturert rundt epostkorrespondansen mellom Faldbakken og journalist Charles Fleming, som skrev den uautoriserte biografien *High Concept: Don Simpson and the Hollywood Culture of Excess*. Ifølge biografien skal Simpson ha ansatt flere personer for å transkribere hundrevis av sine koka-indrevne filmidéer i en rekke notatbøker. Faldbakken forteller om hvordan han sender epost til Fleming for å spørre om det er mulig å få tak i Simpsons idébøker. Fleming svarer høflig at han ikke vet hvor bøkene er, og han antyder – etter flere henvendelser fra Faldbakken – at deres korrespondanse er å anse som avsluttet. Faldbakken ser imidlertid ikke ut til å godta dette, og i løpet av deres epostutveksling ser den norske kunstnerens agenda ut til å skifte fokus: fra å få tak i Simpsons idébøker til å plage Simpsons biograf.

Det siste brevet fra Faldbakken til Fleming er et collageaktig trusselbrev; en merkelig komposisjon som inkluderer to jpeg-filer av scannet brevpapir, en epost-tekst som truede indikerer

at Fleming og hans familie kan vente seg »finishing correspondence« i postkassen, et håndskrevet tekstfragment i sprittusj med litt ølsøl som er ment å illudere sikker eller tårer, en utrevet side fra Flemings bok om Don Simpson og en utskrift av ordboksdefinisjonen av »blockbuster«. I tillegg legger han ved en mpeg-fil til nok en epost, og Faldbakken kaller denne filen en »blockbuster automatskrift«: et diktafonopptak hvor han i beruset tilstand forsøker å freestyle en slags stream-of-consciousness av idéer og begreper som er ment å ligne på Don Simpsons idémyndring. Denne siste forsendelsen får Fleming til å miste besinnelsen og han sender Faldbakken en siste opphetet utblåsning: »What are you trying to prove, stupid? Hasn't it dawned on you yet that it's ME who has the books? How many clues do you need to get the picture? How thick can a guy get?«²³

Konvergens

»Idébøkene til Don Simpson« er en tekst som beskriver kunstnerens arbeid ved computer-grensesnittet, da den i all enkelhet er fortellingen om en epostkorrespondanse. Imidlertid skal vi her holde perspektivet på grensesnitt som tekstinternt møtested mellom diskurser, og dynamikken i grensesnittet vil altså i det følgende omtales som diskursiv konvergens og repetisjon. Konvergens innebærer at ting løper sammen eller utvikler seg til å bli mer like hverandre, og »Idébøkene til Don Simpson« tegner opp et grensesnitt hvor tre forskjellige diskurser konvergerer.

Den første diskursen representeres av Don Simpson og er utgangspunktet for fortellingen. Simpson var en slags kommersiell konseptualist som genererte blockbusterfilmer med sin High Concept-teori: »Teorien forklarer at det å tjene penger er den eneste grunnen til å lage film. Like fullt påpeker teorien at enhver suksessrik film er bygget rundt en solid idé, og at det er den kreative premissen som først trekker publi-

kum til produktet.«²⁴ I High Concept aner vi et ekko av en velkjent konseptualistisk strategi – slik den ble artikulert av Sol LeWitt i *Artforum* i 1967 – nemlig den grunnleggende investeringen i *idéen*. Simpsons idébøker manifesterer i så måte populærkulturens appropriasjon eller co-opting av avantgardens kunststrategier.

Derneft har vi den biografiske journalistikkens diskurs, representert ved Charles Flemings nasjonale bestselger om Simpsons eksessive Hollywood-liv. Den biografiske underholdningsjournalismen kollapser distinksjonen mellom kjendisens private og profesjonelle sfære ved å skape en persona hvis hele liv er av offentlig interesse. Slik medierer underholdningsjournalismen på den ene siden mellom kjendisens private rom og fankulturens offentlige rom, og på den andre siden mellom kjendisens offentlige persona og fansens personlige begjær. Charles Fleming – mangeårig Hollywoodreporter for radio, aviser og nettsteder – kan forstås som en representant for denne diskursen i Faldbakkens tekst. Don Simpson approprierte avantgardestrategier i sine blockbustere, Charles Fleming gjorde en blockbuster ut av Don Simpsons privatliv.

Til slutt har vi Faldbakkens egen agenda som representerer en kunstdiskurs. Det går frem av teksten at kunstnerens plan er å stille ut Simpsons idébøker i en glassmonter, men prosjektet utvikler seg gradvis til primært å omhandle selve korrespondansen med Fleming. Faldbakkens brev er først profesjonelle og formelle, men etter hvert blir de private og urovekkende. Når Fleming presiserer at korrespondansen er avsluttet, sender Faldbakken følgende beskjed:

Dear Charles Fleming[,] Maybe you administer the key (the notebooks) to the popular mind, maybe you will not «correspond» with other people's hunt for the Simpson books? Here are images (see attached) of envelope and paper for «finishing correspondence». Nice and refined paper. Eggshell. Smooth surface and «vintage» style. I kept them clean, but they are soon coming to you and your family (two daughters and wife). I agree, we will have to end this in a satisfying way.²⁵

Faldbakkens diskurs er også approprierende i den forstand at den nærer seg av de andre to diskursene. Hans opprinnelige prosjekt om å stille ut bøkene er fundert på det konseptualistiske potensialet i Simpsons idéer og hans korrespondanse med Fleming iscenesetter det kjente Hollywoodmotivet av den psykopatiske fan. Gjennom denne iscenesettelsen poder Faldbakken to av underholdningsjournalistikens ekstremer – kjendisens privatsfære og fankulturens begjær – tilbake på Fleming. Kunstdiskursen approprierer Flemings diskurs i en pervertert form.

Faldbakken skriver frem et grensesnitt – et interdiskursivt møtested – hvor kapitalistisk design (Simpson), kjendiskultur (Fleming) og kunst (Faldbakken) konvergerer. Forholdet mellom diskursene beskrives treffende i kunstnerens håndskrevne brev til Fleming: »What if I (me) make a blockbuster theatre play about the blockbuster writer (Charlie) who wrote about the blockbuster movie producer (Donny)? Will that coax the money out of Mr and Ms Blank? Will I laugh all the way to the bank?«²⁶ Fra dette interdiskursive grensesnittet oppstår et bilde av en konvergenskultur hvor de ulike diskursene snakker samme språk, hvor den ene approprierer den andre i en formålsrasjonalistisk logikk som gjør enhver diskurs til en vare og som nivellerer de kvalitative forskjellene mellom dem. I dette bildet levnes det ingen posisjon hvorfra kunsten kan kritisere samfunnsmekanismene uten selv å produsere nok en salgbar diskurs. Det tekstinterne grensesnittet mellom Simpsons, Flemings og Faldbakkens agendaer antyder altså den estetiske konsekvensen av vårt samtidige nedskrivningssystem at kunstens kritiske rom ser ut til å implodere i mangel på distinksjoner. Men samtidig utgjør dette grensesnittet i seg selv et (mellom)rom som Faldbakkens kunstprosjekt beveger seg i, og som gjør det til en produktiv og kritisk *utforskning* av estetikkens berettigelse i samtidens medieparadigme.

Repetisjon

Novellens refleksjon rundt forholdet mellom estetikk og nedskrivningssystem må også sees i forlengelse av hvordan Faldbakken etablerer et grensesnitt mellom sin egen tekst og diverse avantgardepraksiser fra kunsthistorien. Dette grensesnittet kommer særlig til uttrykk i den siste forsendelsen fra Faldbakken til Fleming. »Brevet« settes sammen av en rekke forskjellige materialer som får det til å ligne en slags Dada-collage: Readymaden er til stede ved at Faldbakken inkluderer en utrevet side fra Flemings bok; appropriasjonen (à la Sherrie Levine) inkarneres i det scannede brevpapiret som sendes elektronisk; Dadaistenes og surrealistenes automatskrift er eksplisitt innregnet i lydfilen som skal etterligne Simpsons idémylder: »En øl til og jeg følte meg i stand til å iverksette ... tja, hva var det meningen å skulle være? En slags blockbuster automatskrift? Et forsøk på å koble meg på Simpsons mentale strømkrets? En invitasjon til å la Simpson snakke til meg, gjennom meg? Mja, si det. Jeg trykket play og snakket i vei.«²⁷ »Idébøkene til Don Simpson« beskriver Faldbakkens *repetisjon* av estetiske avantgarde-strategier på handlingsnivå. Samtidig utgjør Faldbakkens collage-brev til Fleming en mise-en-abyme av selve teksten. »Brevet« som beskrives på et diegetisk nivå, *repeterer* selve fortellingens form. »Idébøkene til Don Simpson« består av en slags rammefortelling, et lengre sitat fra Flemings *High Concept*, en rekke gjengitte eposter, ordboksdefinisjonen av blockbuster, og gjengivelsen av innholdet på lydfilen som tas opp med diktafon. Tekstens form alluderer altså Dada-collagen både på et formelt og innholdsmessig nivå. Slik understrekes viktigheten av dette kunsthistoriske grensesnittet.

Repetisjonen av kjente historiske strategier er naturligvis en form for allusjon eller intertekstualitet. Jeg mener likevel at grensesnittbegrepet er produktivt her fordi vi nå har etablert en dialog mellom grensesnittet som produksjonsteknologi og grensesnitt som tekstinternt

møtested mellom diskurser. Nettopp denne dialogen gjør repetisjonen til en forskyvning mer enn en gjentakelse, fordi samtidens medieteknologiske nedskrivningssystem setter en ny ramme som de historiske praksisene aktualiseres mot. Faldbakkens repetisjon av en-gang-overskridende praksiser tegner et grensesnitt mellom tidshorisonter: På den ene siden en historie av kunstnerisk opprør og overskridelse; på den andre siden en samtid tilsynelatende i stampe, som har utbrent overskridelsespotensialet i sine opprørsstrategier. Denne dobbelheten introduserer et temporalitetsaspekt, som også tematiseres i tekstens handling: Grunnen til at Faldbakken ikke gir opp sitt forsøk på å få tak i Simpsons idébøker er nemlig en drøm (for så vidt også en referanse til surrealistenes investering i underbevisstheden), hvor han sitter på Don Simpsons kontor sammen med tidligere Paramount-sjef TomWright. På veggen henger en klokke »som viste dato og tid, men ikke årstall«. I drømmen spør Faldbakken gjentatte ganger Tom Wright hvilket år det er, men Wright kan ikke høre ham og bare rister på hodet.

Drømmen påpeker et aspekt av temporalitet som er viktig i Faldbakkens kunst og som kan ligne på hvordan Frederic Jameson i 1982 beskrev sider ved den postmoderne erfaringen gjennom begrepene *pastisj* og *schizofreni*. Pastisj innebærer imitasjon av døde stiler i en kultur hvor stilistisk innovasjon ikke lenger ser ut til å være mulig.²⁸ Jamesons eksempler er særlig nostalgifilmer som hensetter tilskueren i en eller annen svunnen tidsånd (Polanskis *Chinatown*, Lukas' *American Graffiti*). Schizofreni forstås via Lacan som en språklig lidelse hvor det meningsdannende forholdet mellom signifikantene bryter sammen, og hvor subjektet mister den erfaringen av temporal kontinuitet som språket utstyres friske subjekter med. De mest kjente av Jamesons eksempler her er meningsammenbruddet i John Cages musikk og i Becketts narrative tekster.²⁹ Pastisj og schizofreni er altså kjennetrekke ved den postmodernistiske kunsten, som kollapser henholdsvis rom og tid i

en slags uopphørlig *nåtid*. For Jameson er det en nær sammenheng mellom denne typen kunst og et sosialt system (senkapitalismen), hvor blant annet mediernes informasjonsregime bidrar til et sosialt, historisk hukommelsestap.³⁰ I vårt tilfelle skal vi legge merke til at Faldbakkens repetisjon av avantgarde-grep utgjør en postmodernistisk pastisj, mens beskrivelsen av det drømte møtet med Tom Wright – hvor Faldbakken gjentatte ganger spør hvilket år det er uten å bli forstått – representerer en form for temporal schizofreni. Teksten kan dermed se ut til å skrive seg inn i et temporalt vakuum, i en vedvarende nåtid, slik Jameson forsto den postmodernistiske kunsten.

Det tekstinterne grensesnittet mellom Faldbakkens praksis og de historiske diskursene han repeterer, knytter altså teksten an til en slags postmoderne, posthistorisk temporalitet som tematiseres i den omtalte drømmepassa-sjen. Imidlertid skal repetisjonsaspektet sees som et ledd i tekstens bearbeiding av det samtidige nedskrivningssystemets estetiske implikasjoner, og den posthistoriske temporaliteten må derfor historiseres gjennom grensesnittet forstått som produksjonsteknologi. Datamaskinen og internett har i løpet av de siste 20 årene revolusjonert den postmoderne mediekulturen som Jameson beskrev tidlig på 80-tallet, og de symbolske formene pastisj og schizofreni har fått sitt materielle korrelat i mediegrensesnittets databaser og søkemotorer. I boken *The Language of New Media* hevder Lev Manovich at databasen – en strukturert samling av søkbar informasjon – er vår tidsalders nye symbolske form, som strukturerer våre erfaringer av oss selv og verden.³¹ Manovich kontrasterer database og narrativ som to historiske former for lagring av informasjon, og han argumenterer for at computertidsalderen privilegerer databasformen ikke minst gjennom internett.

Et interessant spørsmål i kjølvannet av denne diskusjonen er om databaseformen avstedkommer nye måter å tenke på. Dette mer enn antydes av mediearkeologen Wolfgang Ernst i boken *Sorlet från arkiven*, hvor han avslutningsvis

hevder at internett bringer til veie vilkårene for en tenkning som er ikke-lineær eller arkivisk, og dermed underforstått en historieforståelse som er ikke-teleologisk.³² Og kanskje er det slik vi skal forstå innslagene av pastisj og schizofreni i »Idébøkene til Don Simpson«? Kanskje er repetisjonsaspektet hos Faldbakken en estetisk bearbeiding av mediegrensesnittets symbolske form? Teksten antyder dette gjennom en anakronisme som Faldbakken ubevisst leser inn på lyd-filen han presenterer til Fleming som en smaksprøve fra Simpsons idébøker. Lydfilen omtaler en tenkt lansering av Apple Macs iDot (en miniatyr iPod), hvilket avslører Faldbakkens bløff for Fleming: »Let me put it this way: there's no mention of iPods in Simpson's memos from the early 80s, that's for sure. Henceforth you can keep your sick jokes to yourself.«³³ Det historiske grensesnittet i Faldbakkens tekst anroper det postmoderne 80-tallet, det tidlige 1900-tallets Dada-strategier og 50–70-tallets neoavantgardistiske repetisjon av disse, samtidig som det forankrer teksten i nåtidens mediasamfunn og den teknologiske betydningen av grensesnitt. Slik møter »Idébøkene til Don Simpson« grensesnittbegrepet i en kompleks problematisering av temporalitet, som kan knyttes både til hvordan de ulike tidshorisontene i teksten negerer eller bekrefter hverandre, og til en ikke-lineær historieforståelse forbundet med databasen som symbolsk form i samtidens mediekultur. Og slik inngår de tekstinterne grensesnittene av diskursiv konvergens og repetisjon i en kunstnerisk bearbeiding av computergrensesnittets estetiske og kulturelle implikasjoner.

III. Overføring – tematisert og realisert transgresjon

Det er ikke uvanlig å omtale skriften på papiret – tekstens overflate – som bokmediets materielle grensesnitt. Et grensesnitt er imidlertid ikke

bare en grense, men også en kontaktflate, og bokens materielle grensesnitt kan dermed ikke tenkes uten en form for subjektiv reseptivitet. Forestillingen om tekstens grensesnitt krever med andre ord en leserstørrelse. Grensesnittet mellom tekst og leser er dermed ikke noen statisk størrelse, men en kontaktflate hvor informasjon overføres. Denne overføringen innebærer en kontinuerlig produksjon av betydninger og affekter, og kunstnere opp gjennom historien har alltid forholdt seg til dette grensesnittet, men på ulike måter. Faldbakkens kunstprosjekt har både på den litterære og den visuelle kunstens arena vist en særlig oppmerksomhet rettet mot verkenes realisering i en leser eller betrakter, og i det følgende er det altså denne oppmerksomheten jeg vil se nærmere på. Hvordan forholder »Idébøkene til Don Simpson« seg til tekst/leser-grensesnittet? Og hva har skjedd med grensesnittbegrepet på dets reise fra computerteknologien via tekstinterne møtesteder til forholdet mellom tekst og leser?

Vi har sett hvordan »Idébøkene til Don Simpson« er en tekst som gjennom metarefleksjon tematiserer sine egne strategier. Gjelder dette også for kommunikasjons- eller overføringsaspektet ved grensesnittet? Teksten omhandler en kommunikasjon via computergrensesnittet mellom Faldbakken og Fleming. Ovenfor så vi hvordan Faldbakkens siste forsendelse lignet en dadaistisk collage-form, men vi så også hvordan kunstneren iscenesatte det psykopatiske fanbrevets diskurs ved å implisere at Fleming og hans familie kunne vente seg »finishing correspondence«. Faldbakkens ytring blir dermed en trussel, en performativ språkhandling. Performativen får sin perlokusjonære realisering (sin *virkning*) når Fleming blir provosert, han tar til motmele og skjeller ut Faldbakken.

Det performative aspektet ved den representerte kommunikasjonssituasjonen aksentuerer et aspekt av *transgresjon*, som er viktig i flere av Faldbakkens arbeider.³⁴ Faldbakken trer over en grense, han bryter en lov som endrer kommunikasjonsforholdets karakter. Med Judith

Butler kan vi forstå trusselen som en form for lingvistisk vold, et løfte om kroppslig handling som også materialiseres gjennom selve ytringens kroppslighet.³⁵ I Faldbakkens tekst blir dermed computergrensesnittet en kanal for kroppslig transgresjon – en form for vold – mellom subjekt og objekt. Dette er altså på et tekstinternt nivå, og vi kan kalle det en tematisering av computergrensesnittets transgressive eller performative egenskaper. Men kan vi også forstå den representerte kommunikasjonen som et metaaspekt på linje med hvordan teksten tematiserte sin egen collageform? Med andre ord, gjelder det performative transgresjonsaspektet også for grensesnittet mellom Faldbakkens tekst og leseren?

Vi kan i alle fall si at Faldbakken utøver en estetikk som aksentuerer at betrakter- og leserrollen ikke er en passiv mottakerrolle. »Idébøkene til Don Simpson« var opprinnelig et litterært supplement til et utstillingsprosjekt hvor Faldbakkens og Einarsons bidrag var å oppfordre publikum til å forsyne seg av zombie-selvportrett-plakater stablet på gulvet. På den ene siden ble dermed gallerigjengeren »delaktig« i spredningen av kulturindustriens perverterte personfokus, i dens stadig mer omseggripende tingliggjøring av subjektet. På den andre siden aksentuerer selve betrakterens delaktighet en relasjon mellom »verk« og betrakter hvor begge har agens, og hvor selve møtet derigjennom antyder et forhold av intersubjektivitet.³⁶ Teksten springer altså ut av en kunstpraksis som, med Nicolas Bourriauds formulering, kan sies å være innrettet mot »produksjon av forhold til den Andre«.³⁷ Dette tvetydige forholdet mellom »verk« og betrakter kan til en viss grad sees ippillsatt også i »Idébøkene til Don Simpson«.

Transgresjonen gjennom tekst/leser-grensesnittet iverksettes av et spill med forholdet fiksjon/virkelighet. Faldbakkens fremstilling av sin korrespondanse med Fleming er nøktern og refererende, datert til årsskiftet 2004-2005 og alle opplysninger om Simpson og Fleming ser ut til å være riktige. Teksten er altså skrevet

som en historie fra virkeligheten, men forholdet mellom fiksjon og virkelighet forblir likevel til en viss grad uavklart. På kolofonsiden i *Snort stories* står det at tekstene i boken bør betraktes som fiksjoner, men like fullt har boken en referanseliste hvor det under »Idébøkene til Don Simpson« står oppført »personlig mailkorrespondanse desember 2004 – februar 2005«. Har Faldbakken virkelig korrespondert med Fleming? Leseren konfronteres her med et virkelighetsbegjær som i vår tidsalder har muliggjort en gjennomtrengende tingliggjøring av det private. Denne transgresjonen utgjør en performativ gest, en latent handling som får sin perlokusjonære realisering når leseren drives til å søke svar på hvorvidt dette er virkelighet eller ikke. »Idébøkene til Don Simpson« stiller dermed opp et forhold hvor agens går begge veier gjennom grensesnittet. Dette forholdet gjelder selvfølgelig for alle møter mellom verk og betrakter. Men hos Faldbakken er det også gjenstand for metarefleksjon, noe som anskueliggjøres ved at computergrensesnittet mellom Faldbakken og Fleming også er en analogi til tekst/leser-grensesnittet. Dermed opprettholdes en linje mellom denne siste betydningen av grensesnitt – som i og for seg ikke har noen historisk avgrensning – og den første, som er dater i og med samtidens computergrensesnitt.

Mot en grensesnittets estetikk?

Matias Faldbakkens arbeider reflekterer over samtidskunstens og -litteraturens berettigelse i dagens samfunn. I denne artikkelen har vi sett hvordan møtet mellom tekstene og grensesnittbegrepet åpner opp for å analysere Faldbakkens arbeid som en grensesnittets estetikk: en estetisk selvrefleksjon som utforsker de estetiske

og kulturelle betingelsene som computergrensesnittet er en stadig viktigere leverandør av; som gjennom tekstinterne grensesnitt mellom diskurser problematiserer distinksjoner og temporalitet i samtidskunsten; og som bruker grensesnittet mellom tekst og leser til en performativ transgresjon – en gest som gjør leseren »medskyldig« i tekstens ubehag samtidig som den antyder et gjensidig forhold av interaksjon mellom tekst og leser.

Grensesnittbegrepets reise mellom de ulike betydningene trekker en forbindelseslinje mellom medieteknologiens estetiske og kulturelle produksjonsbetingelser, tekstens sammenføring av forskjelligeartede diskurser og tidshorisonter, og en aksentuering av tekstens performative relasjon til leseren. Denne reiseruten er på langt nær ferdig kartlagt ettersom avstikkere mot andre horisonter (konvergens, repetisjon, transgresjon, performativitet) fortsatt gjenstår å utforske. Men så langt peker den herværende reiseruten på en estetikk som ikke fortales i sin postmodernistiske pastisj og schizofreni, som ikke lider av hukommelsestap selv om den resiterer tradisjonelle avantgardestrategier. Tvert imot kontekstualiserer den disse diskursene blant samtidens medieteknologier og dermed skapes et aktuelt kunstnerisk uttrykk. Ved å bevege oss langs de forbindelseslinjene som grensesnittbegrepets ulike betydninger trekker opp, kan vi imøtekomme den pågående metarefleksjonen i Faldbakkens kunstprosjekt. Derigjennom vil vi kunne produsere innsikter og påstander om hvordan dette kunstner- og forfatterskapet arbeider seg inn i de estetiske implikasjonene av den såkalt digitale mediekulturen. Grensesnittbegrepet er følgelig ingen destinasjon, men snarere et utgangspunkt for fremtidige reiser inn det uoversiktlige terrenget mellom samtidskunst/-litteratur og mediekultur.

- 1 Denne artikkelen springer ut av mitt PhD-prosjekt, *Grensesnittets estetikk: medieteknologi og performativitet i Matias Faldbakkens forfatter- og kunstnerskap (arbeidstittel)*, som er under utvikling.
- 2 Interface. (2009). I *Longman Dictionary of Contemporary English: Advanced Learners Dictionary*, http://www.ldoceonline.com/dictionary/interface_1 Lastet ned 3/11 2009.
- 3 Mieke Bal, *Travelling Concepts in the Humanities*, Toronto: University of Toronto Press, 2002, s. 23.
- 4 Bal, *Travelling Concepts in the Humanities*, 2002, s. 22–55.
- 5 Halvor Bothner-Bye, »Grensesnitt«, i *Store norske leksikon*, <http://www.snl.no/grensesnitt> Lastet ned 3/11 2009.
- 6 Interface. (2009). I *Oxford English Dictionary*, http://dictionary.oed.com/cgi/entry/50119021?query_type=word&queryword=interface&first=1&max_to_show=10&sort_type=alpha&result_place=1&search_id=23WK-ALyuM5-4060&hilit=50119021 Lastet ned 3/11 2009. Om hvordan interface ble brukt fra 60-tallet og utover, se Anker Helms Jørgensen & Lars Erik Udsen, »From Calculation to Culture: A Brief History of the Computer as Interface«, i Klaus Bruhn Jensen (red.), *Interface://Culture – The World Wide Web as Political Resource and Aesthetical Form*, Fredriksberg: Samfundslitteratur Press, 2005, s. 39–64.
- 7 For en slik bruk av begrepet interface som en slags mediekulturens overflate, se Lev Manovich, *The Language of New Media*, Cambridge Massachusetts: The MIT Press, 2001, s. 69–73, og Aylish Wood, *Digital Encounters*, London & New York: Routledge, 2007.
- 8 Computergrensesnittet som produksjonsteknologi krever en materialitetsdiskusjon som det ikke er plass til innenfor rammene av denne artikkelen. For en mediearkeolog og diskursanalytiker som Friedrich Kittler, representerer grensesnittet – i betydningen computerens operativsystemer og software – et slags blendverk som tilslører computerens indre prosesser. Hans begrep om produksjonsforhold i computertidsalderen er derfor strengt materiell i betydningen hardware (se for eksempel artikkelen »Det finnes ingen mjukvara«, i Friedrich Kittler [2002], *Maskinskrifter: essäer om medier och litteratur*, overs. Anderson, Forsell og Nymann, Gråbo: Bokförlaget Anthropos, 2003). N. Katherine Hayles insisterer også på at produksjonsmediets materialitet er avgjørende for litteraturen og hun investerer mye i å utforske forholdet mellom computerkode og språk (*My Mother Was a Computer: Digital Subjects and Literary Texts*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 2005). I estetisk sammenheng mener jeg at grensesnittet mellom menneske og datamaskin er et viktigere aspekt ved produksjonsmediets materialitet enn strømkretsene eller binærkoden inne i maskinen. Grensesnittet innebærer menneskets perspektive eller kroppslige erfaring av mediet, og er i så måte mer forenelig med et estetikkbegrep.
- 9 Matias Faldbakken, »En hypnagog visjon av kunstneren som byråkrat«, i Matias Faldbakken, *Snort stories*, Oslo: Cappelen, 2005, s. 89.
- 10 Ibid., s. 90 f.
- 11 Friedrich Kittler [1985], *Discourse Networks 1800/1900*, overs. Michael Metteer & Chris Cullens, Stanford California: Stanford University Press, 1990, s. 369.
- 12 Helms Jørgensen & Udsen, »From Calculation to Culture – A Brief History of the Computer as Interface«, 2005, s. 39–64.
- 13 Det er mange som tituleres som det moderne grensesnittets eller den moderne computerens far. Lev Manovich løfter i boken *Software Takes Command* frem Alan Kay, mens Stephen Johnson i boken *Interface Culture* (San Fransisco: Harper Collins, 1997) vektlegger Douglas Engelbarts tidlige demonstrasjon av vinduer. Andre navn som ofte trekkes frem i denne historien er Ivan Sutherland (utviklet Sketchpad, et interaktivt system hvor grafikk kunne skapes på skjermen med en lypenn), Vannevar Bush (skrev i 1945 om det tenkte systemet Memex, som regnes som den første teoretiske beskrivelsen av internett) og Ted Nelson (regnes som hypertextens far). (Se også Gisle Hannemyr, *Hva er Internett*, Oslo: Universitetsforlaget, 2005).
- 14 Lev Manovich, *Software Takes Command [version 11/20/2008]*, <http://lab.softwarestudios.com/2008/11/softbook.html>. Lastet ned 5/6 2009.

- 15 Henry Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York: New York University Press, 2006, s. 16 & 59–93. Jenkins hevder blant annet at den økte brukerkontrollen i samtidens mediekultur – frembrakt av teknologisk utvikling – tvinger medieselskapene til å begi seg inn på kulturstudienes områder for å kunne forstå de ulike mekanismene som driver fankulturenes begjær og kjøpsbehov. Dette er en del av hva Jenkins kaller »affective economics«, en ny markedsteori som arbeider med å finne ut hvordan det aktivt deltagende mediepublikummet kan bli en innbringende nisje for de store mediehusene. Selv om Jenkins etter mitt skjønn forholder seg mer deskriptivt enn analytisk – og mer fascinert enn kritisk – til de nye medieplattformenes sosiale implikasjoner, oppleves hans konvergensbegrep som en berettiget kulturdiagnose.
- 16 Faldbakken, »En hypnagog visjon av kunstneren som byråkrat«, 2005, s. 91.
- 17 Foruten de uendelige kopierings- samplings- og simuleringsteknikker som grensesnittet tilbyr, tenk bare på hvor presset loven om copyright er i computertidsalderen. Dette er en lov som har forpaktet geniestetikken siden den trådte i kraft på 1700-tallet. Det er derfor rimelig å anta at computergrensesnittets fildelingsplattformer som Lime Wire og Pirate Bay spiller en viktig rolle ikke bare for tenårings rett til å boltre seg gratis i underholdningsindustriens produkter, men også for noen av estetikens grunnspørsmål: Hva er en kunstner, hva er et kunstverk?
- 18 Gianni Vattimo [1985], »The Death or Decline of Art«, i Gianni Vattimo, *The End of Modernity*, overs. Jon R. Snyder, Cambridge UK: Polity Press, 1988. Dette forfallet er ikke så skjebnesvangert som det kan se ut, men innebærer for Vattimo at kunsten må forstås med det han kaller »svak teori«, en post-metafysisk og nihilistisk filosofi som tar utgangspunkt i lesninger av Nietzsches og Heideggers nihilisme.
- 19 Se Isak Winkel Holm og Frederik Tygstrup, 2007: »Litteratur og politikk«, i *K&K* (104). Forfatterne foreslår Ernst Cassirers begrep om symbolske former for å hevde at litteraturen er politisk gjennom sin representasjon og bearbeiding av historisk og kulturelt nedfelte symbolske former.
- 20 Hal Foster, *Design and Crime (and Other Diatribes)*, London: Verso, 2002, s. 128 f. Foster peker på faren ved ikke å historisere som ligger i flere av forestillingene om kunstens død i det postmoderne. Dette er en fare, hevder Foster, som gjør kunsten holdningsløs og avpolitisert, og som setter oss ute av stand til å gripe det som skjer på kunstfeltet akkurat nå. Vi befinner oss i kjølvannet av (post)modernismen og (neo)avantgarden og når disse epokene fortsatt spøker i samtidskunsten må vi ikke falle for fristelsen til å forstå samtiden som et post-historisk vakuum, men vi må spørre hvordan samtidskunsten posisjonerer seg, opponerer mot, og gjennomarbeider sine historiske forelegg, sier Foster.
- 21 Utstillingen ble vist parallelt ved »Contemporary Art Centre, Vilnius; National Museum of Art, Architecture and Design, Oslo; Stedelijk Museum, Amsterdam and Frankfurter Kunstverein, Frankfurt am Main. [...]The catalogue contains documentation of the Populism exhibitions [...]. It contains works of fiction, rather than conventional catalogue essays, as a literary approach to the theme. It includes photos by Andrea Stappert, who traveled to the four venues to document each exhibition.« NIFCA Publications 2005, http://www.nifca.org/2006/publications/2005/Pop_catalogue.html Lastet ned 28/5 2009.
- 22 Forfatterens navn settes i hermetegn her på grunn av fortellingens spill med fiksjon/virkelighet-forholdet, som vil kommenteres i artikkelens siste del. Faldbakken ser ut til å skrive om seg selv, men vi skal selvfølgelig i utgangspunktet reservere fortellingens jeg til et tekstlig jeg.
- 23 Matias Faldbakken, »Idébøkene til Don Simpson«, i Matias Faldbakken, *Snort stories*, Oslo: Cappelen, 2005, s. 72.
- 24 Ibid., s. 58.
- 25 Ibid., s. 65.
- 26 Ibid., s. 67.
- 27 Ibid., s. 68.
- 28 Frederic Jameson [1982], »Postmodernism and Consumer Society«, i Hal Foster (red.), *The Anti Aesthetic*, New York: The New Press, [1983] 2002, s. 130–133.
- 29 Ibid., s. 135–141.
- 30 Ibid., s. 130–144.

- 31 Manovich, *The Language of New Media*, 2001, s. 219.
- 32 Wolfgang Ernst [2007], *Sorlet från arkiven: ordning ur oordning*, overs. Tommy Andersson, Göteborg: Glänta Produktion, 2002, s. 97.
- 33 Faldbakken, »Idébøkene til Don Simpson«, 2005, s. 72.
- 34 Transgresjon må ikke forveksles med transcensens, men kan forstås slik: »**a** : infringement or violation of a law, command, or duty **b** : the spread of the sea over land areas and the consequent unconformable deposit of sediments on older rocks«, (transgression. (2009). In *Merriam-Webster Online Dictionary*. Retrieved September 22, 2009, from <http://www.merriam-webster.com/dictionary/transgression>).
- 35 »The threat prefigures or, indeed, promises a bodily act, and yet is already a bodily act, thus establishing in its very gesture the contours of the act to come« (Judith Butler, *Excitable Speech*, New York: Routledge, 1997, s. 11).
- 36 Ethvert kunstverk behøver betrakterens eller leserens delaktighet for i det hele tatt å eksistere. Men forskjellige kunstpraksiser etablerer forskjellige subjekt/objekt-relasjoner, og flere av Faldbakkens arbeider er etter mitt skjønn spesielt innrettet mot en form for virkning i eller inkludering av betrakteren. Dette performative aspektet hos Faldbakken er imidlertid langt ifra entydig og kan her bare antydes som et område som behøver ytterligere analyse. Se for øvrig Mieke Bals analyse av James Colemans' *Photograph* (i boken *Travelling Concepts*) for en lesning av verk/betrakter-relasjonen som iscenesettelse av (inter)subjektivitet.
- 37 Nicolas Bourriaud , [1998], *Relasjonell estetikk*, overs. Boel Christensen-Scheel, Oslo: Pax Forlag, 2007, s. 104.

Nyckelord: grensesnitt, begrepsanalyse, medieteknologi, konvergens, repetisjon, transgresjon

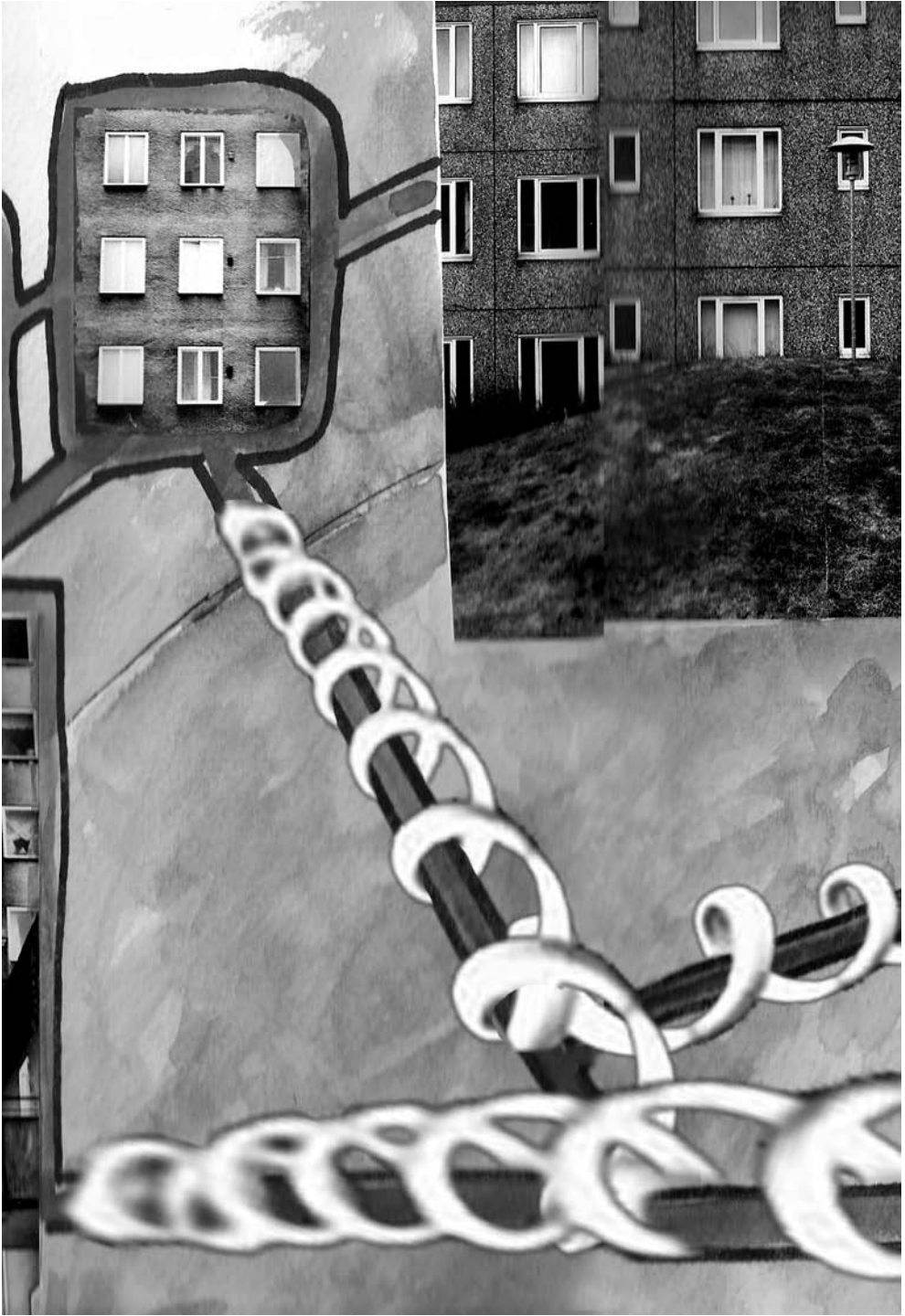
Keywords: interface, concept analysis, media technology, convergence, repetition, transgression

Summary

The Aesthetics of the Interface

In this article I suggest deploying the word *interface* as a critical concept for probing the complex relations between contemporary art and literature and so-called media culture. An interface designates a surface forming a common boundary between two bodies, spaces or phases. It also designates the place where independent and often unrelated systems meet and act on or communicate with each other. In computer culture, the interface is commonly understood as the means by which humans interact with computers, be it the screen, the mouse-pad, the operative systems, and the endless list of software programs that we interact with on a daily basis. With the arrival of the network computer, the computer interface also becomes a means of human interaction and communication – a technological device for cultural interfacing. Inspired by Mieke Bals method of concept analysis I suggest making interface an analytical concept. I do this by analyzing two short texts by the Norwegian author and visual artist Matias Faldbakken. I distribute the concept of interface along the strands of making, storing and transmitting. Confronting the short texts with the concept of interface under these headings allows us to suggest connections between the meaning of interface as production technology, as a site for discursive and historical convergence in the aesthetic object, and finally as the crucial interconnection between reader/viewer and text/artpiece. The article outlines an itinerary of an »aesthetic of the interface« through which the concepts of convergence, repetition and transgression become important concepts of Faldbakken's aesthetics that connects to and *works with* its relation to present day media culture.

Anders Skare Malvik
Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap
NTNU, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
anders.malvik@hf.ntnu.no





QUEERA LUSTAR

Fan fiction i vampyrmiljö

av Malin Isaksson & Maria Lindgren Leavenworth

Under de senaste tio åren har det skett en explosionsartad ökning av publiceringen av *fan fiction* (eller *fanfic*) på internet, det vill säga fiktion skapad av fans på basis av originaltexter de beundrar. I fanfic-texter skriver författarna in sig i ett redan existerande sammanhang genom att presentera egna tolkningar eller alternativa scener och upprättar på så sätt en intertextuell dialog med ursprungstexten. Med andra ord hämtar fanfic-texten inte bara inspiration från källtexten utan påverkar också läsningar av densamma. Begreppet fan fiction togs i bruk på sent 60-tal och kopplades ursprungligen till texter som inspirerades av tv-serien *Star Trek* och trycktes och spreds i fanzines, hemmagjorda tidningar av och för fans. Idag publiceras texterna digitalt och förhållandevis demokratiskt (vem som helst med en internetuppkoppling kan med en knapptryckning publicera sitt material) vilket innebär en komplex produktion av skiftande kvalitet som är svår att överblicka på grund av sin storlek.¹ Författarna skriver oftast under pseudonym och är på så sätt förhållandevis anonyma. Ofta är dock en e-postadress kopplad till pseudonymen vilket möjliggör kontakt och återkoppling från andra läsare. Läsarkommentarer publiceras vanligen i direkt anknytning till fanfic-texten och dessa kommentarers effekter på exempelvis kommande fanfic-kapitel är kanske den aspekt som främst skiljer fan fiction från tryckt text. Som textform är fan fiction nämligen inte nödvändigtvis ny-

skapande. Författarna utnyttjar mycket sällan möjligheten till visuella illustrationer eller hyperlänkar till andra texter eller sajter, tvärtom publiceras det stora flertalet historier som traditionella texter. Det är istället till innehållet fanfic-produktionen kan erbjuda nya och i många fall normbrytande tolkningar.

Ganska stor uppmärksamhet har hittills ägnats åt *fan communities* från sociologiska och etnografiska håll.² Däremot är det ännu relativt få studier som har varit inriktade på fan fiction som litteratur och på dess intertextuella dialog med originaltexterna.³ Denna artikel bidrar till det sistnämnda området genom att närmare undersöka några fanfic-författares pågående dialog inte bara med originaltexten, utan också med kulturella strukturer i stort, till exempel genom omförhandling av genre- och genuskonventioner. De aktuella aspekterna belyses genom att studien inriktas på homoerotiska historier, av författarna kategoriserade som »barnförbjudna« (adult), som skildrar känslomässiga och sexuella relationer. Detta fokus medför utökad analys av erotiska och pornografiska inslag och exemplifieringar av hur fanfic-författare skildrar queera alternativ till populärkulturens heteronormativitet.

Relationer är centrala i fan fiction i allmänhet⁴ och de fanfic-texter vi analyserar handlar antingen om sex- och kärleksrelationer mellan män (*slash*) eller mellan kvinnor (*femslash*), som inte är vare sig par eller homosexuella i

källtexten. Queerandet av karaktärerna visar inte bara på ett motstånd mot det heteronormativa binära paret manligt/kvinnligt utan även på, i varierande grad, alternativa konstruktioner av icke-normativ sexualitet och sexuella identiteter. Gemensamt för de utvalda (fem)slash-texterna är betydelsen av känslomässig närhet mellan karaktärerna och de kan därför placeras i vad Elizabeth Woledge kallar »intimatopia«, en texttyp i vilken »the sexual relationship [...] is represented as an extension of the social relationship imported from the source material.«⁵ De utvalda (fem)slash-texterna parar alla ihop karaktärer som har ett existerande band i respektive ursprungstext och analyserna av dem innebär en utökad diskussion och exemplifiering av »intimatopia«-begreppet.

Fanfic-texterna som analyseras i denna artikel inspireras av och förhåller sig till två olika källtexter. Theladyvampirenightshades *One Treasured Memory*, Saiuri-loves-Alucards *Forever Lovers* och Velvet-red3s *Skin to Skin*⁶ är alla slash-historier som parar ihop karaktärerna Vishous och Butch från J.R. Wards romantiska serie *The Black Dagger Brotherhood* (specifika exempel i analyserna är hämtade från de fjärde och femte romanerna, *Lover Revealed* och *Lover Unbound*).⁷ Fanfic-formen femslash exemplifieras av RavenWhites *Fear*, Zulus *Walk-about* och *Alike* av Elegy.⁸ Dessa texter utgår från tv-serien *Buffy the Vampire Slayer* (hädanefter *Buffy*), skapad av Joss Whedon,⁹ och gestaltar ett förhållande mellan två vampyrdräperskor, Buffy och Faith. Båda källtexterna, Wards romaner och tv-serien, skildrar miljöer med övernaturliga element, med den skillnaden att Ward framställer vampyrerna som huvudpersoner och hjältar medan det i *Buffy* är vampyrdräperskan (»the Slayer«) som har de rollerna. Vidare iscensätter Ward kärleksrelationer utifrån det heteronormativa mönster som präglar romantikgenren: den virile, aktiva hjälten förför den rodnande, passiva, hjältinnan.¹⁰ I förstone tycks tv-serien *Buffy* ifrågasätta så-

dana genre- och genuskonventioner genom att låta en blond tonårstjej vara den som räddar mänskligheten. Denna vinkling till trots, ses Buffy tråna efter den mörke, farlige främligen – vampyren Angel – som hon som vampyrjägare aldrig kan få. Detta påminner om ett annat berättarmönster från romantikgenren: den präktiga hjältinnan som suktar efter en olämplig och »farlig« man (»the rake«) som hon hoppas kunna förvandla till en partner värdig hennes kärlek.

Samtliga analyserade fanfic-historier omvandlar ett heterosexuellt förhållande i källtexten till ett homosexuellt och alla förhåller sig mer eller mindre kritiskt till den romantiska genren som, trots skillnader mellan de två källtexterna, karaktäriserar de skildrade relationerna. Flera forskare har uppmärksammat kopplingen mellan slash och den romantiska genren då båda formerna illustrerar protagonistens känslomässiga utveckling, förvecklingar som komplicerar förhållandet samt intensiva känslor. Förutom den mest uppenbara skillnaden – brytandet av det heterosexuella mönstret – kan man notera att romantik och slash skiljer sig åt genom den senare formens intimatopiska fokus på en slutlig jämlikhet mellan karaktärerna. Anne Kustritz hävdar att: »Slash stories transform the nature of sexual intercourse that, in heterosexual fiction, is often portrayed as a conquest or a devaluation of the woman [...] to an expression of trust...«¹¹ Denna kontrast belyser hur (fem)slash både bygger på och undergräver genrekonventioner. Ingen av de analyserade (fem)slash-texterna utspelar sig i något alternativt universum¹² där källtextens normer har upphört att gälla. Istället förhåller de sig alla till mer eller mindre heteronormativa strukturer i ursprungsmaterialet, och genom skildringarna av queera förhållanden och queera sexuella praktiker ifrågasätts även hur dagens kulturella normer avspeglas i populärkulturen.

Vampyrer, vampyrdräperskor och romantik

De vampyrmiljöer som idag är populära i såväl filmer som romaner och tv-serier i olika genrer ser ofta vampyren som del av ett mänskligt sammanhang, som en glamorös hjälte/hjältinna och ofta som ett offer för omständigheter utanför dess kontroll;¹³ *Twilights* högrekast-vampyrer och tv-serien *True Blood* med dess »Vampire Rights League« är aktuella exempel på detta. Vampyrmiljöerna är attraktiva även för fanfic-författare, inte minst därför att vampyrer och vampyrjägare är en sorts superhjältar med potentiellt queera sexualiteter.¹⁴ Subversiva omkodningar av sexualitet och lust följer dock inte automatiskt med valet av vampyren som karaktär. Andrew Schopp hävdar att »certain vampire products use the vampire 'space' simply to reinscribe dominant cultural ideologies and mandates«¹⁵ och romantikgenrens struktur dominerar ofta både ursprungstexten och den resulterande fanfic-produktionen.

I Wards romantiska serie framställs vampyrerna som tämligen väl integrerade i samhället och de utgör inget direkt hot mot de människor de samspekar med. De är istället hjältarna som romanernas kvinnliga, mänskliga karaktärer hjälplöst förälskar sig i. Den potentiella subversivitet vampyren kan representera, speciellt vad gäller genus och sexualitet, underordnas här den romantiska genrens heteronormativa strukturer. Intima, homosociala relationer avbildas i romanerna men tar sig sällan fysiska uttryck förutom i brottningsmatcher och gemensamt kroppsbyggande. Ett undantag finns i det ovanligt nära förhållandet mellan vampyren Vishous och den mänskliga polismannen Butch. Vishous är också den karaktär som mest öppet funderar över alternativa konstruktioner av lust och kärlek. Emfasen ligger dock på lyckliga heterosexuella förhållanden och kor-

rigeringar av »felaktiga« beteenden. Som exempel kan nämnas Vishous både homo- och heterosexuella attraktion då han bevitnar ett kärleksmöte mellan Butch och den kvinnliga vampyren Marissa och senare beskriver både det voyeuristiska elementet och sin egen attraktion som fel och opassande.¹⁶ I romanen *Lover Unbound* finner Vishous kärleken tillsammans med den mänskliga läkaren Jane och hans tidigare dragning till Butch framstår som tillfällig och orsakad av hans egen känslökyla. I Wards romaner finner man alltså ett homoerotiskt element, men det är en tillfällig känsla som sann heterosexuell kärlek kan »bota«, vilket innebär att texterna trots allt faller tillbaka in i den traditionella romantikens heterosexuella mönster.

Vampyrens status och funktion i texten innebär konsekvenser även för dess antagonist, vampyrjägaren, då dessa två definieras komplementärt.¹⁷ I Wards romaner innebär vampyrernas hjältestatus att mänskliga vampyrjägare blir »de onda«. I *Buffy* fyller vampyrerna en annan funktion. Det är Buffy – och tidvis även hennes vampyrdräparkollega Faith – som spelar hjälterollen i serien. En parallell mellan de två källtexterna utgörs av besjälande (eller avsaknaden därav). Antagonisterna i Wards romaner må vara mänskliga men har berövats sin själ, medan de goda vampyrerna i *Buffy*, Angel och Spike, är goda för att de försetts med själ och kämpar på det godas sida. Buffys kärleksrelationer med dessa vampyrer samt hennes funktion i texten illustrerar paradoxala kärlekspar och utmanar konventionen med manliga monsterjägare.

Enligt den mytologi som presenteras i *Buffy the Vampire Slayer*, är Buffy och Faith arvtager-skor till den ursprungliga Dräperska som skapades av magiker i urtiden för att skydda människorna mot vampyrer och andra monster. På så vis kan vampyrdräperskorna sägas stå utanför de vanliga människornas värld. Den starkaste kopplingen mellan vampyren och vampyrjägaren, menar Heather Duda,

may well be the fact that the monster hunter often comes from outside the culture he [sic] is trying to protect, just like the vampire. Because he is an outsider, the monster hunter has the necessary understanding to fight the vampire, distancing himself from the culture around him just enough to notice the inconsistencies that inevitably show the vampire's true colors.¹⁸

Även om Buffy och Faith i högsta grad tar del av den (ungdoms)kultur de ingår i, medför deras dräparidentitet ett speciellt ansvar – att rädda mänskligheten – samt därtill hörande övermänskliga krafter.

Intertextuella och homoerotiska band

Många slash- och femslash-historier som bygger på tv-serien *Buffy* och Wards romaner utgår från de förhållanden som redan existerar mellan karaktärer. De speciella band som förenar såväl Buffy och Faith, i det förra fallet, som Vishous och Butch i det senare, utvecklas av fanfic-författarna till homoerotiska begär och relationer. Författare av femslash om Buffys universum tar fasta på karaktärernas superhjältestatus och parar ihop vampyrdräperskorna, som i ursprungstexten presenteras som heterosexuella kollegor och där periodvis är fiender. Trots att *Buffy* inte är lika uttalat heteronormativ som Wards romaner, presenteras homosexuell kärlek som »an-norlunda« på ett sätt som tydliggör att normen är heterosexuella begär och kärleksrelationer.¹⁹ Det homosociala elementet i Wards romaner blir den logiska utgångspunkten för många fanfic-författare, såtillvida att de sexuella mötena mellan karaktärerna blir förlängningar av den homosociala intimiteten. I den heteronormativa och tämligen testosteronstinna vampyrmiljön i romanerna framställs förhållandet mellan Butch och Vishous som extraordinärt, något som även illustreras i fanfic. I *One Treasured Memory* skriver Theladyvampirenightshade att de två varit »close since the beginning«; det

sexuella mötet i historien blir bara en av många aktiviteter de utfört tillsammans. Vänskapen understryks av att epitet som »his best friend« och »buddy« används även efter samlaget.

En viktig aspekt av vänskapsförhållandet i Wards romaner är den helandeprocess som vidtar efter möten med antagonisterna, de själlösa mänskliga vampyrjägarna. Butch besitter en förmåga att insupa och därmed tillfälligt förminska deras ondskas, men behöver därefter själv återföras till fysiskt välbefinnande. Vishous magiska högra hand är den effektivaste vägen dit och helandet har erotiska övertoner såväl vad gäller uttryck under processens gång (»Oh... God... that feels good«)²⁰ som i beskrivningar av befrielsen efteråt.²¹ Då fysisk kontakt mellan vampyrerna annars begränsar sig till lekfullt våld och kamratligt manliga ryggdunkningar, blir den handgripliga kontakten mellan Vishous och Butch ett påtagligt undantag. Det är bara situationens allvar som hindrar dem från att överskrida de heteronormativa reglerna. Med anspelning på dessa olika förmågor i Wards textvärld beskrivs karaktärerna som »The Destroyer and the Savior« och tillsammans utgör de »[a] whole«.²² Det vill säga, karaktärernas koppling till varandra understryks av hur de tillsammans blir en komplett varelse.

Det är knappast förvånande att helandeprocessen spelar en viktig roll för flera fanfic-författare och den magiska föreningen mellan Vishous och Butch används ofta på metaforiska vis. I Velvet-red3s slash *Skin to Skin* används blodsugande som en del i helandeprocessen och resulterar i att gränserna mellan karaktärerna suddas ut. Vishous tänker att han aldrig »in his entire existences had [...] tasted anything sweeter or more potent than [sic] his blood mingled with Butch's juices«²³ och Butch undrar »if he could suck V dry, if he could just inhale all that was Vishous, devour him whole and keep him forever«. I romanernas heteronormativa kontext antyd det att föreningen mellan karaktärerna producerar någonting utöver summan av de individuella delarna, vilket i

Skin to Skin omtolkas till en konkret samman-smältning, både fysisk och psykisk.

De två kvinnliga vampyrjägarna ställs i kontrast mot varandra i *Buffy*, men förenas också av en närmast mystisk förbindelse mellan »the chosen two«.²⁴ Buffy är en blond, modeintresserad och populär college-tjej ständigt omgiven av sitt kompisgäng och stöttad av sin ensamstående mor. Faith är en mörk, hårdsminkad och sexigt klädd föräldralös tonåring som hoppat av skolan. Hon framställs som en sexuellt utlevande person som gärna har tillfälliga förbindelser med olika män, medan Buffy är en ansvarskännande ung kvinna som anser att kärlek ska föregå samlag. Dessa grundläggande skillnader skapar motsättningar som några avsnitt senare övergår till samförstånd vampyrdräperskor emellan; de delar trots allt något som ingen annan har insyn i. »It's a Slayer thing«, som Buffy avvisande säger till sina kompisar när de försöker förstå vad hon och Faith plötsligt delar.

Såväl samförstånd som motsättningar mellan Buffy och Faith är element ur ursprungstexten som femslash-författare tar avstamp ifrån. Buffys replik »It's a Slayer thing« är en vanlig intertextuell referens i femslash, men som där får tjäna som förklaring till det begär som uppstår mellan de två kvinnliga karaktärer som i tv-serien framställs som heterosexuella.²⁵ I Zulus *Walkabout* hamnar de två kvinnorna i varandras armar efter en vampyrjakt. Detta anknyter till en fråga som Faith ställer till Buffy i tv-serien och som tematiseras såväl i senare avsnitt av denna som i fan fiction: »Isn't it crazy how slaying always makes you hungry and horny?«.²⁶ I ursprungstexten undviker Buffy generat att svara på den frågan, men i fansens tolkningar verkar det vedertaget att vampyrödande är sexuellt upphetsande. Elegy skriver till exempel i *Alike* att: »Slaying always made [Faith] hungry and horny and she assumed the other Slayer should feel the same«. Vampyrjakt kopplad till lusta är på så vis en del av vad det innebär att vara vampyrdräperska: »It's a Slayer thing«.

Zulu är en av många författare som väljer att beskriva Faith som den sexuellt initiativtagande parten och Buffy som mer tvekan. Rollfördelningen påminner om berättarmönstret i populärromantik, där en aktiv hjälte uppvaktar en passiv hjältinga, ett mönster som enligt Suzanne Juhasz även upprepas i lesbiska romantiska romaner med den viktiga skillnaden att den kvinnliga samkönade kärleken där sällan får det lyckliga slut som är typiskt i heterosexuell romantik.²⁷ Beskrivningen av Faith som sexuellt utlevande och Buffy som mer tillbakadragen återknyter till deras olika förhållningssätt till sex i tv-serien, men i femslash kommer deras respektive attityder att handla specifikt om sex med en annan kvinna. I *Walkabout* beskriver Zulu Faiths funderingar kring Buffy, som framhärdar i sin heterosexualitet, fastän hon på flera omedvetna sätt visar sig dragen till Faith:

You couldn't tell her with a ten-foot neon sign that she thinks I'm hot stuff. When we're dancing, though, and she's staring at me (about a foot lower than my eyes), it's so obvious it's ridiculous. Still, Buffy wouldn't know romance if it didn't come in her favourite flavour – tall, dark, and brooding. [...] I guess the girl thing really freaks her out.

Buffys präktiga och ansvarstagande sätt i källtexten uttrycks här som ett normativt förhållningssätt till sexualitet: »the girl thing really freaks her out«. I Zulus fan fiction står det emellertid klart att Buffy redan i tv-serien visar intresse för Faith, till exempel i de scener då de dansar tillsammans.²⁸ *Walkabout* slutar med att de två dräperskorna ligger omslingrade, efter det att Buffy erkänt sin dragning till Faith och har agerat utifrån den. I slutraderna följer läsaren Faiths tankar, då hon konstaterar att allt mycket väl kan gå åt skogen nästa dag: »But for now, Buffy's the hero, and the hero gets the girl«. Med denna blinkning åt det romantiska heterosexuella typscenariot låter Zulu alltså två kvinnliga protagonister få ett lyckligt slut – om det så bara varar under den aktuella natten. Därmed skiljer sig denna fanfic-text från

romantiska romaner som skildrar ett kvinnligt samkönat par.

Forskning kring slash-fiction om manliga karaktärer från *Buffy* visar att fiendskap i ursprungstexten ofta används som en katalysator för kärlek och begär i fan fiction.²⁹ Detsamma gäller även femslash om *Buffys* värld. Att fiendskap vänds till begär och kärlek är även ett mönster som återfinns i såväl konventionell som lesbisk populärromantik. I tv-serien leder motsättningarna mellan Buffy och Faith till bitter fiendskap när Faith går över till det ondas sida och blir »the rogue Slayer« medan Buffy, »the good Slayer«, vakar över Sunnydale. Fanfic-författarna tillskriver dessa spänningar en erotisk laddning. *Alike* är en fan fiction som tar avstamp i säsong 7, där Faith återvänder till Sunnydale för att återigen bekämpa det onda. Till skillnad från i *Buffy*-avsnittet låter fanfic-författaren då Buffy inta en mycket fientlig attityd mot Faith som fortfarande riskerar att förvandlas till den onda dräperskan. Faiths mörka sida är dock samtidigt vad som lockar Buffy: »A carnivorous grin appeared on Faith's lips, a smile coming from very far, from her dark and savage side, from the side which scared and attracted Buffy all at once«. Faiths »carnivorous grin« signalerar åtrå, och i den följande sexscenen förför hon Buffy på ett våldsamt vis, utan att denna gett sitt uttryckliga samtycke:

Never breaking their kiss, Faith released Buffy's hands and unbuttoned the other girl's pants. She slipped one hand inside and without waiting thrust two fingers into the blonde Slayer's moistness. Buffy cried out, surprised both by Faith's violence and by the realization that she had always desired such dangerous intimacy with this unpredictable woman.

Som i konventionell romantik av till exempel Harlequin-typ är en inskjuten kommentar från hjältinnans perspektiv det enda som skiljer den virila, eller brutala, förförelsescenen från en våldtäktsdito: Buffys skrik antyder visserligen att Faith gör henne illa, men betoningen ligger på att »such dangerous intimacy« är något hon i hemlighet har längtat efter.

Det homoerotiska förhållandet i Buffy/Faith-femslash är relativt oproblematiskt, jämfört med i slash om karaktärer från Wards romaner. En förklaring kan vara att Butch/Vishous-slash utgår från en strikt genrebunden, populärromantisk textvärld, medan Buffy/Faith-femslash förhåller sig till en tv-serie som leker med flera olika genrer och förhåller sig ironiskt till flera av deras konventioner och som dessutom porträtterar andra sexuella relationer än heteroförhållanden och »vaniljsex«. Exempelvis får vi se hur Buffys väninna Willow kommer ut som lesbisk och lever ihop med den kvinnliga wiccollekan Tara (säsong 4 och 5), och hur Buffy i säsong sex har en stormig, sado-masochistisk relation med vampyren Spike. En likhet mellan de analyserade texterna är att i både Vishous/Butch-slash och Buffy/Faith-femslash ses den sexuella relationen med en skepsis som sedan försvinner då karaktärerna upptäcker hur mycket starkare upplevelser av närhet och sexuell intensitet de delar med sin samkönade partner än de dittills gjort med medlemmar av det motsatta könet. Vidare utgår fanfic-beskrivningarna av de båda paren från de speciella band som för enar dem redan i källtexten. En viktig skillnad är dock att de studerade femslash-författarna beskriver två kvinnliga karaktärer som har romantiska men framför allt sexuella förbindelser, utan att för den skull beröra homosexualitet som problem. Vishous/Butch-texterna må vara fulla av detaljerat beskrivna sexuella möten, men det framgår tydligt att homoerotiska förbindelser inte är lika lätta att acceptera.

Metaforiska rum i *The Black Dagger Brotherhood*

Den problematiska homoerotiska attraktionen i Wards romaner nödvändiggör olika berättartekniska grepp i slash-produktionen. Ofta re-

sulterar dessa i skapandet av metaforiska rum, skilda från det övriga, av romanerna etablerade sammanhanget, där det homoerotiska mötet kan förverkligas.³⁰ Förhållandet mellan karaktärerna i Theladyvampirenightheades *One Treasured Memory* bygger, som tidigare nämnts, på den homosociala intimitet som existerar i Wards texter, men de romantiska och erotiska känslorna blir tillfälliga i slash-historien; efter sexakten understryks karaktärernas vänskap snarare än det erotiska kärleksförhållandet. Karaktärerna ger också uttryck för tveksamhet inför ett eventuellt sexuellt förhållande, till och med efter sexakten. Butch, till exempel: »knew in his heart he wasn't gay, but being with V didn't seem like that. It had almost felt like he'd been with a part of himself, but with V there just enjoying the pleasure he found with him self [sic].« Den sexuella akten må ha varit tillfredsställande, men karaktärens heterosexuella identitet förändras inte. Situationen exemplifierar hur många slashförfattare väljer att skapa en situation, ett metaforiskt rum specifikt för det homoerotiska mötet, och hur eventuella efterverkningar inte behöver beaktas.

Theladyvampirenightheades slashtext illustrerar tendensen att undvika konsekvenserna av ett homosexuellt förhållande på ett konkret sätt genom att låta Vishous sudda ut Butchs minnen av vad som utspelat sig mellan dem. *One Treasured Memory* slutar med att Vishous »covered the man's head with his hand, closed his eyes and searched for the memories to destroy. Forever...« Konsekvenserna av det sexuella mötet blir inte ett hot mot vare sig vampyrkollektivet i stort eller den homosociala intimiteten mellan karaktärerna. Det vill säga, homosexuell lust suddas inte nödvändigtvis ut, däremot förutsättningarna för ett lyckligt kärleksförhållande mellan Butch och Vishous. I detta avlägsnar sig *One Treasured Memory* från det »happily-ever-after ending« många kritiker sett som ett framträdande drag i både traditionell romantik och slash.³¹

Saiuri-loves-Alucards slash-fic *Forever Lovers* exemplifierar en annan tendens i fan

fiction, den att avbördas karaktärerna ansvar för sina (sexuella) handlingar. Tendensen är starkt sammankopplad med romantikgenrens emfas på trohet mellan huvudpersonerna, och då Vishous och Butch i Wards romaner befinner sig i monogama, heterosexuella förhållanden krävs narrativa grepp i slash-produktionen som löser karaktärernas ansvar gentemot den kvinna de älskar. I *Forever Lovers* söker Jane och Marissa upp Vishous för att få honom att göra någonting åt sin dragning till Butch, som är särskilt märkbar i situationer då den senare helas. Till en början förnekar Vishous ett sådant begär, men Marissa säger:

Whenever you heal Butch, you two light up and it's not just the healing. Just the closeness you two have every time you're healing him is sexual and when you're done, Butch comes to our room and... well, you know what he does, but he only has me because he doesn't want to create any awkwardness between you two when you're only causing more tension. Do us all a favor and relieve it when he comes back from patrol tonight. Please?

Här antyds inte bara att helandet är sexuellt till sin natur, utan också att attraktionen mellan karaktärerna i sig utgör ett normbrott som får dem att känna sig obekväma och spända. Det antyds även att spänningen inte kan avhjälpas av det heterosexuella sex Marissa kan erbjuda efter helandet. Att göra »dem alla« en tjänst kan ses som en hänvisning till hela vampyrkollektivet, men Marissas bön löser framförallt båda karaktärerna från löften och ansvar de har gentemot sina partners. Jane följer upp med att säga: »I wouldn't mind. This is your freebie 'Cheat on Jane' pass.« Vad som antyds här är att männen efteråt utan följderna kan återta sin plats i det homosociala men heteronormativa vampyrkollektivet och i sina privata heterosexuella förhållanden. Att på detta sätt understryka att det sexuella mötet accepteras och till och med uppmuntras av de kvinnliga karaktärerna gör att ett utrymme utanför den genrebundna trohetsnormen skapas. Som en konsekvens av detta hotas inte denna norm på allvar.

Det återstår då för Vishous att övertala Butch. Han övertar den roll Marissa tidigare spelade då han säger: »'Jane just gave me a freebie cheat pass and I'm supposed to let that go to waste? I don't want to cheat on her, but ... but this hard on, this erection ... this is something that she can't take care of.'« Återigen beskrivs den heterosexuella partnern som oförmögen att lösa den sexuella spänningen och även om trohetsbegreppet dyker upp igen är det den temporära ansvarsfriheten som understryks. Butch behöver kort tid för att övertygas, varpå en lång sexscen vidtar. Intimiteten mellan de manliga karaktärerna fortsätter även efteråt, men så även kvinnornas medverkan till situationen då Vishous sömnigt frågar »Do you think she would let us do this again?« Frågan antyder att det metaforiska rummet skulle kunna användas igen, vilket skulle garantera karaktärerna både ett accepterat och ansvarsfritt homosexuellt förhållande och en återgång till de inarbetade heterosexuella rollerna när väl den sexuella spänningen lösts.

Skapandet av de metaforiska rummen illustrerar att slash-författare som baserar sina texter på Wards romaner på olika sätt brottas med genrebundna strukturer. Att slash i sig är en subversiv textform har på senare tid ifrågasatts³² och analyserna här pekar delvis i samma riktning. Det homosexuella förhållandet må vara subversivt i sig, då romanernas heteronormativa mönster ifrågasätts, men där finns en tvekan inför att framställa det homosexuella förhållandet som framgångsrikt utanför den specifika situation som skapas. På så vis stjälpas även originaltexternas narrativa mönster över ända; varje roman avslutas nämligen med att hjälten och hjältinnan är lyckligt förenade. Den slutsats man kan dra är att de generiska aspekterna av ursprungstexten (den traditionella romansen) och tolkningen av den omöjliggör en lycklig framtid för det samkönade paret.

Sexskildringar, maktbalans och intimatopia

Förflyttningen från ursprungstext till slash eller femslash innebär inte bara att relationerna mellan karaktärer ändras från hetero- till homosexuell kärlek utan också en förändring i hur sexakter beskrivs. Denna förändring är särskilt markant i fallet *Buffy/Faith-femslash*, som innehåller långt fler och väsentligt mer detaljerade sexscener än *Buffy*. Denna »prime-time« tv-serie hade, när den startade, tonårstittare som främsta målgrupp och även om den snabbt kom att tilltala även en vuxen publik hade såväl målgrupp som sändningstid inflytande över hur sex kunde skildras. *Buffy* innehåller sålunda inga närgångna scener där sexakter porträtteras i detalj och i närbild, utan snarare scener där det står klart att karaktärerna hamnar i sexuellt intima situationer vars detaljer tittarna emellertid själva får föreställa sig.

Ward å andra sidan framställer sexuella möten på ett tämligen explicit vis. Hennes språkbruk ligger mellan det bildliga: »the hard ridge of his arousal« och det bokstavligen: »his erection« eller till och med »his cock«, men noteras bör att då kvinnlig anatomi omnämns överväger det bildliga. »Her core« är den term som *in absurdum* återkommer i beskrivningar av det kvinnliga könsorganet.³³ De långa sexscenerna i Wards romaner (ofta omfattande flera sidor) rör sig mellan pornografiska detaljer och eufemismer. Ward bryter även med den romantiska strukturen då Vishous sexualitet från början karaktäriseras av BDSM-inslag³⁴ där han dominerar anonyma kvinnor med »leather straps« och »lengths of cane.«³⁵ I en scen ber Vishous Jane att binda honom och förse honom med ögonbindel för att sedan piska honom tills han når utlösning, en sexuell akt som inleder hans förvandling från en »sexual deviant«³⁶ till romantisk och ömsint älskare. Hans högra hand suddar senare ut Janes minne av den subversiva

akten men faktum kvarstår att denna sexuella aktivitet får relativt stort utrymme i den lämpligt betitlade *Lover Unbound*. BDSM-inslaget i romanerna ger naturligtvis upphov till slash-texter som spelar vidare på kopplingen mellan smärta och sexuell njutning. Steget från Wards romaner till slash-texterna är inte särdeles stort vare sig vad gäller explicita beskrivningar eller sexuella aktiviteter, snarare är det mellan Wards heteroerotik och slashförfattarnas homo-dito skillnaden ligger.

De många och långa sexscenerna i de »barnförbjudna« Buffy/Faith-fanfictionerna beskrivs ytterst detaljerat (och på ett sätt som av allt att döma är avsett att skapa upphetsning). Här utforskas med andra ord också sexuella relationer på ett pornografiskt sätt. På den punkten skiljer sig alltså femslash-texterna markant från tv-seriens skildringar av erotiska möten. De skiljer sig även från pornografi som ofta porträtterar kontextlöst sex. Jane Arthurs menar att pornografi »emphasizes deviant practices and sex for sex's sake in a series of decontextualized sexual encounters that get straight to the action«. ³⁷ På grund av sin intertextuella koppling till originaltexten skriver fan fiction alltid in sig i en existerande kontext, med Kustritzs ord: »years of shared history and emotional entanglement« ³⁸, vilket ger en omedelbar bakgrund och ett sammanhang till sexscenerna.

Buffy och Faith är jämnstarka superhjältar i tv-serien. I femslash iscensätts maktförhållanden dem emellan i sexscener med BDSM-inslag, där det fästs stor vikt vid vem som är den dominanta parten, »top«, och vem som är »bottom«. Femslash-författarna förhåller sig till en originaltext som lämnar utrymme för både Faith och Buffy att vara »aktiva« och »vivila«, även om Faith oftare än Buffy porträtteras som sexuellt utlevande. Genom hela tv-serien förknippas Faith med så kallat »kinky« sex och hon får också explicit uttrycka sin förkärlek för att vara »top«, medan Buffy framställs som mer konventionell – tills hon i säsong 6 inleder ett passionerat hat-kärleksförhållande med vam-

pyren Spike, vilket präglas av BDSM.

De Buffy/Faith-femslash som vi valt att analysera tyder på att Faith förväntas vara »top« i sexuella relationer med Buffy. Detta blir tydligt exempelvis i RavenWhites femslash *Fear*, där läsaren förväntas reagera med förvåning inför just denna rollfördelning, att döma av det konsekventa undanhållandet av de två parternas identitet:

In the basement one slayer hangs from the ceiling. The other walks around her, inspecting what she has done so far. There are welt marks that will be gone in a few hours; it's a damn shame after all her hard work just to get them to come up. Fingertips barely moves [sic] over them, making the other slayer moan. They have been down here for hours, and the room smells of them. Each of their scents mixes in the room, laying thickly on the sweat drenched bodies. The brown and blond hair has been pulled back into ponytails.

Genom att undvika namnen och i stället tala om »one slayer« och »the other slayer«, samt undvika att precisera vem av de två som har brunt respektive blondt hår, håller RavenWhite läsarna på sträckbänken. Den inre monolog som följer, föregås av beteckningen »slayer thoughts«, varför det inte heller där framgår vilken dräperska som tänker vad. Dialog förs sedan mellan »the Mistress« å ena sidan och »the pet« eller »slave« å andra sidan. Det är först efter denna tämligen långa inledning, samt en beskrivning av hur »the pet« bestraffas för sin uppstudsighet, som det avslöjas att »the Mistress« är Buffy och den undergivna slaven Faith. Detta grepp förstärker ytterligare intrycket av att avslöjandet var avsett att förvåna.

I Vishous/Butch-slash startar karaktärerna, precis som i ursprungstexten, från ett mer ojämnt förhållande där Vishous naturligt är den starkare parten och Butch, i egenskap av människa, är svagare. I slutet av Wards roman *Lover Unbound* upptas dock Butch i brödraskapet och blir en jämbördig vampyr. Oavsett om slash-historierna utspelar sig före eller efter denna ceremoni, illustrerar de att rollerna

blir ombytt, eller i alla fall att förhållandet blir jämlikt. I Velvet-red3s fanfic *Skin to Skin* har Butch blivit en av bröderna och här används den traditionella vampyrtematiken kring blodlust och blodsugande som en metaforisk sexakt. Historien startar med att Vishous föreslår att Butch dricker av hans blod som del av helandeprocessen, ett förslag som möts av stor förvåning: Butch »stared at him like he had two heads. [...] That's not standard operating procedure«. Förvåningen anknyter till källtextens heteronormativa struktur där blodsugande mellan samkönade karaktärer är otänkbart, men den övergår snart i att förslaget accepteras. Blodsugandet och dess konsekvenser har starka sexuella övertoner:

The blood in his mouth was warm, thick, and sweet, blazing a trail down his throat and landing in his gut like liquid fire, before going straight to his cock, filling it with a scorching heat that begged sweet release. Butch could not help moaning, sucking even harder.

Även i scenens efterdyningar beskrivs karaktärerna som efter ett samlag: Butchs »naked chest glistened with sweat, heaving up and down in shallow bursts... his full lips were swollen even more from feeding on Vs' [sic] vein, his dark hair tousled around his face.« Blodsugandet sexualiseras alltså, men leder även till en skiftande maktbalans mellan karaktärerna. Historien slutar med att Butch med nyvunnen makt och styrka kräver mer, inte bara från Vishous handled men från det betydligt mer laddade området kring hans hals. Den förvåning han visade i den inledande situationen, får här en parallell: »Vishous sat motionless, not sure he had heard correctly«. Den jämlikhet den metaforiska sexscenen resulterat i får emellertid Vishous att acceptera Butchs begäran. Trots de starkt sexualiserade beskrivningarna har karaktärerna inte sex i just denna fanfiction, även om slutscenen antyder att mer ska komma. Det faktum att blodsugandet karaktäriseras som »not standard operating procedure« ger vidare vid

handen att karaktärerna har stigit utanför sina vanliga roller och utanför de normer som gäller inom vampyrkollektivet.

Våld och smärta

Våld av olika art är naturliga inslag i de vampyrmiljöer som återfinns i båda källtexterna, såväl Wards romaner som tv-serien *Buffy*. Våld och smärta kan vid första påseende verka ligga långt från kärlek och sexuell intimitet, men Wledge hävdar att »in intimate fictions [...] a variety of human interactions – even those that begin in injury, aggression, or violence – are mined for their potential intimacy«. ³⁹ I Vishous/Butch-slash fungerar smärta som en indikation på närhet och intimitet, och ofta som en inledning till en sexscen, till exempel ett slagsmål i inledningen till *One Treasured Memory*, eller helandeprocesser som lindrar smärta som i *Forever Lovers*. I Buffy/Faith-femslash är sambandet mellan sexuell njutning och smärta också framträdande. I en analys av slash om manliga karaktärer från *Buffy* menar Virginia Keft-Kennedy att »the Buffyverse in general tends to code the erotics of physical pain as masculine while emotional/psychic pain is feminised«. ⁴⁰ Femslash-författare utforskar emellertid de erotiska sidorna av fysisk smärta ur kvinnliga perspektiv, via detaljerade beskrivningar av sexuellt tillfredsställande BDSM-scener. I den hemlighetsfulla inledningen till fanfic-texten *Fear*, betonas det sexuellt upphetsande i såväl dominans som underkastelse. Den initialt namnlösa »slaven« Faith som hänger i en sele i taket tänker: »What is she doing? She knows it makes me crazy, this waiting. [...] God, I want her. I am on fire. Damn, please fuck me. Take me.« Den mästrande Buffy, å sin sida, »looks at the brunette, who is watching her, with desire on her face. Making her wetter then [sic] humanly possible«. Dylika framställningar av sexakter mellan två kvinnor utmanar stereotypa föreställningar om att framställningar av »kvinnligt« sexuellt beteende skulle utsluta

sexuell aggressivitet, smärta och »kinky« sex, som involverar piskor, bondage och liknande. Dessutom pekar de på att »the erotics of physical pain« även kan kopplas till kvinnliga karaktärer från *Buffys* universum.

Samtidigt är känslomässig närhet knuten till dessa våldsamma eller passionerade sexuella aktiviteter, precis som i de intimatopiska slash-texter Elizabeth Woledge diskuterar. Kombinationen av drag från så kallad hard-core-pornografi och betoningen på emotionell närhet placerar både *Buffy/Faith*-femslash och *Vishous/Butch*-slash i intimatopia. De terapeutiska aspekterna av *Vishous* och *Butchs* relationer är uppenbara: *Vishous* helar *Butch*. Även i *Buffy/Faith* syns de psykiskt välgörande sidorna av BDSM. Dessa antyds redan i inledningen till femslashen *Fear*, där dominatrixen funderar över vilken roll BDSM spelar i deras förhållande: »[...] for when they do this ... it makes them clean ... takes everything away that was standing between them, holding them apart. It takes the other people in the world away and boils down to just the two original slayers, 'The Chosen Two.'«. Både dominans och underkastelse beskrivs här som tecken på kärlek och närhet, samtidigt som de är sexuellt tillfredsställande. Betoningen på den speciella kopplingen mellan de två dräperskorna påminner om romantikgenrens beskrivningar av protagonisterna som menade för varandra. På liknande vis antyder beskrivningarna av *Vishous* och *Butch* som »a whole«, det vill säga en mystiskt förenad enhet, att även de står i ett särskilt förbund med varandra.

Queera tolkningar

Som fenomen betraktat är fan fiction inte nytt, tvärtom har fans länge skrivit sina egna bearbetningar av ett existerande universum som de känner till och beundrar, till exempel i form av uppföljare till eller moderniseringar av mer eller mindre kända verk. Såväl sådana texter som fan fiction på internet präglas av en inter-

textuell dialog mellan ursprungstext och bearbetning, vilken påverkar läsningen av båda. Det är alltså inte fråga enbart om påverkan av originaltexten på den senare; de existerar snarare sida vid sida, och alternativa tolkningar, i det här fallet i fan fiction, kan ställa originaltextens representationer i ett nytt ljus.

Den enorma fanfic-produktionen av idag gör det omöjligt att uttala sig kategoriskt om texttypen. Att närma sig fanfic genom närläsningar och att se dem som individuella litterära texter snarare än som uttryck för hur ett fan community gemensamt ser på ursprungstexten är fruktbart, menar vi, för att ge en rättvisande bild av produktionen. Detta utesluter inte möjligheten att spåra och diskutera de teman som förbinder texterna, även om dessa bör ses som tendenser snarare än övergripande drag som är representativa för större textmängder. De likheter mellan slash- och femslashtexter vi här diskuterat, förklaringar av karaktärernas samhörighet, berättartekniska grepp för att möjliggöra homoerotiska möten och intimatopiska sexskildringar, illustrerar alla förhandlingar med genre- och genusstrukturer i källtexterna och ett motstånd mot populärkulturens heteronormativa mönster. Detta motstånd är mer eller mindre framgångsrikt i de analyserade texterna, men även då det samkönade paret endast tillåts uppleva en temporär lycka tillsammans framgår oviljan hos fanfic-författarna att låta sig nöja med de historier som idag tillhandahålls, och viljan att istället skapa historier kring explicita sexuella aktiviteter och queera konstruktioner av kärlek och lust.

De här analyserade (fem)slash-historierna belyser olika typer av ifrågasättande och kan i varierande grad läsas som konkreta illustrationer av vad *Eve Kosofsky Sedgwick* beskriver som »the open mesh of possibilities, gaps, overlaps, dissonances and resonances, lapses and excesses of meaning when the constituent elements of anyone's gender, of anyone's sexuality aren't made (or can't be made) to signify monolithically«. ⁴¹ Definitioner som bygger på

sexuell identitet och på motsatspar som manligt/kvinnligt blir flytande i fansens queera versioner av relationerna mellan karaktärerna, och vad som syns är snarare motsatsparet heteronormativt/icke-normativt. I den intertextuella relationen mellan ursprungstext och fanfic innebär detta i förlängningen att vampyerna

från Wards romaner och dräperskorna från *Buffy the Vampire Slayer* kan läsas från nya och mer komplexa perspektiv.

- 1 På den idag största fan fiction-sajten, FanFiction.net, återfinns exempelvis idag (9/9 2009) 105 409 texter om romanen och filmen *Twilight*.
- 2 Se exempelvis Henry Jenkins, *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*, New York: Routledge, 1992, Matt Hills, *Fan Cultures*, London: Routledge, 2002, och Cheryl Harris & Alison Alexander (red.), *Theorizing Fandom: Fans, Subculture, and Identity*, Cresskill, N.J.: Hampton Press, 1998.
- 3 Se dock Karen Hellekson & Kristina Busse, *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet: New Essays*, Jefferson N.C.: McFarland, 2006, speciellt del 2: »Characters, Style, Text: Fan Fiction as Literature«.
- 4 Catherine Driscoll, »One True Pairing: The Romance of Pornography and the Pornography of Romance«, i *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*, 2006.
- 5 Elizabeth Woledge, »Intimatopia: Genre Intersections Between Slash and the Mainstream«, i *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*, 2006, s. 105.
- 6 Theladyvampirenightshade, *One Treasured Memory*, http://www.fanfiction.net/s/4201140/1/One_Treasured_Memory, hämtat 25/11 2008; Saiuri-loves-Alucard, *Forever Lovers*, <http://saiuri-loves-alucard.deviantart.com/art/Forever-Lovers-77425190>, hämtat 25/11 2008; Velvet-red3, *Skin to Skin*, <http://velvet-red3.livejournal.com/527.html>, hämtat 25/11 2008.
- 7 J. R. Ward, *Lover Revealed*, New York: Onyx, 2007, och *Lover Unbound*, New York: Signet, 2007. Serien är ännu inte avslutad men består i dagsläget av sju romaner och en »insider's guide«, publicerade mellan september 2005 och april 2009.
- 8 RavenWhite, *Fear*, <http://buffynfaith.net/fanfictions/index.php?act=vie&id=249&ch=1>, hämtat 5/10 2008; Zulu, *Walkabout*, <http://www.wickedndivine.com/zulu/walkabout.html>, hämtat 19/5 2009; Elegy, *Alike*, <http://www.wickedndivine.com/elegy/alike.html>, hämtat 19/5 2009.
- 9 De sju säsongerna av *Buffy the Vampire Slayer* (Mutant Enemy Inc/20th Century Fox) producerades och sändes i USA 1997–2003 och kom till Sverige 2000 (sänd bl.a. på Kanal 5, Kanal 6 och tv 400). Joss Whedon är upphovsmannen bakom serien, liksom till filmen med samma namn från 1992, men inte ensam författare till samtliga 144 avsnitt; bland de andra i manusförfattargruppen märks t.ex. Marti Noxon och David Greenwalt.
- 10 Typiska drag i populärromantikgenren blottläggs och diskuteras av Tania Modleski, *Loving with a Vengeance: Mass-Produced Fantasies for Women*, New York & London: Routledge, 2007 [1982], kapitel 1 och 2.
- 11 Anne Kustritz, »Slashing the Romance Narrative«, i *The Journal of American Culture*, 2004:26, s. 377.
- 12 AUs (Alternative Universes) är annars en vanlig fanfic-form som kan användas för att illustrera att samtidens eller textvärldens strukturer och normer är alltför begränsande.
- 13 Milly Williamson, *The Lure of the Vampire: Gender, Fiction and Fandom from Bram Stoker to Buffy*, London: Wallflower Press, 2005, s. 50.
- 14 Kopplingen mellan vampyren och subversiv

- sexualitet har diskuterats av flera forskare. Virginia Keft-Kennedy diskuterar specifikt vampyrtropen i förhållande till slash och hävdar att vampyren »traditionally operates outside hegemonic discourse of sexuality, offering a vehicle through which to encode subversive pleasures of sexuality and desire.« »Fantasising Masculinity in *Buffyverse* Slash Fiction: Sexuality, Violence, and the Vampire«, i *Nordic Journal of English Studies*, 2008:7, s. 50.
- 15 Andrew Schopp, »Cruising the Alternatives: Homoeroticism and the Contemporary Vampire« i *The Journal of Popular Culture*, 2004:30, s. 237.
- 16 Ward, *Lover Revealed*, 2007, s. 104 och 388.
- 17 Heather L Duda, *The Monster Hunter in Modern Popular Culture*, Jefferson N.C.: McFarland, 2008.
- 18 Duda, *The Monster Hunter*, 2008, s. 13.
- 19 I *Buffy* har visserligen de två wicca-häxorna Willow och Tara ett kärleksförhållande som spänner över två säsonger, men det skildras som en andlig snarare än köttlig kärlek och slutar dessutom tragiskt vilket såväl tittare som forskare reagerat mot. Representationen av homosexualitet i *Buffy* har kritiserats bl.a. av Farah Mendelsohn, »Surpassing the Love of Vampires; or, Why (and How) a Queer Reading of the Buffy/Willow Relationship Is Denied«, i Rhonda V. Wilcox och David Lavery (red.), *Fighting the Forces: What's at Stake in Buffy the Vampire Slayer*, Lanham, Md: Rowman & Littlefield, 2002, s. 45–60.
- 20 Ward, *Lover Revealed*, 2007, s. 87.
- 21 Ward, *Lover Unbound*, 2007, s. 135.
- 22 Ward, *Lover Revealed*, 2007, s. 418.
- 23 Pluralformen av »existences« är inget språkfel då vampyren i Wards romaner genom sin höga ålder kan sägas ha levt flera liv.
- 24 I vinjetten till de inledande säsongernas *Buffy*-avsnitt förklaras dräparmytologin: »In every generation there is a Chosen One. She alone will stand against the vampires, the demons and the forces of darkness. She is the Slayer«. Då Buffy tekniskt sett dör (helt kort) i sista avsnittet av säsong 2, blir en ny Slayer kallad som den utvalda. På så vis anländer Faith till Sunnydale, Buffys hemsökta hemstad, och de utvalda blir därmed två.
- 25 En utförligare analys av Buffy/Faith-femslash, deras intertextuella kopplingar till källtexten samt förhållanden till populärromantik, lesbisk romantik och pornografi, finns i Malin Isaksson, »Buffy/Faith Adult Femslash: Queer Porn With a Plot«, i *Slayage: The Online International Journal of Buffystudies* no 28 (7:4, Summer 2009).
- 26 »Faith, Hope and Trick«, *Buffy* säsong 3:03.
- 27 Suzanne Juhasz, »Lesbian Romance Fiction and the Plotting of Desire: Narrative Theory, Lesbian Identity, and Reading Practice«, i Susan Ostrov Weisser (red.), *Women & Romance: A Reader*. New York: New York UP, 2001, s. 277 f.
- 28 En scen som visar Buffy och Faith på nattklubben *The Bronze*, involverade i en sensuell dans där de koncentrerar sig på varandra och ute-stänger de killar som omger dem (»Bad Girls«, säsong 3:14), används flitigt som intertextuell referens i Buffy/Faith-femslash.
- 29 Esther Saxey, »Staking a Claim: The Series and its *Slash* Fan-Fiction«, i Roz Kaveney (red.), *Reading the Vampire Slayer: An Unofficial Critical Companion to Buffy and Angel*. London & New York: Tauris, 2001, s. 202; Virginia Keft-Kennedy, »Fantasising Masculinity in *Buffyverse* *Slash* Fiction«, 2008, s. 69.
- 30 De metaforiska rummens funktion analyseras vidare i relation till tematik kring drömmar, blodlust och oskuld i Maria Lindgren Leavenworth, »*Lover* Revamped: Sexualities and Romance in The Black Dagger Brotherhood and *Slash* Fan Fiction«, kommande våren 2010 i *Extrapolation*.
- 31 Catherine Salmon & Donald Symons, »*Slash* Fiction and Human Mating Psychology«, i *The Journal of Sex Research*, 2004:41, s. 98.
- 32 Se Christina Scodari, »Resistance Re-Examined: Gender, Fan Practices, and Science Fiction« i *Popular Communication* 1:2 (2003): s. 111–130.
- 33 Ward, *Lover Unbound*, 2007, s. 320 f, *Lover Revealed*, 2007, s. 372.
- 34 BDSM står för »Bondage and Discipline; Domination and Submission; Sadism and Masochism«, enligt Nathan Rambukkana, »Taking the Leather Out of Leathersex: The Internet, Identity, and the Sadomasochistic Public Sphere«, i Kate O'Riordan and David J.

- Phillips (red.), *Queer Online*, New York: Peter Lang, 2007, s. 77.
- 35 Ward, *Lover Revealed*, 2007, s. 60.
- 36 Ward, *Lover Unbound*, 2007, s.16.
- 37 Jane Arthurs, *Television and Sexuality: Regulation and the Politics of Taste*, Maidenhead: Open University Press, 2004, s. 49.
- 38 Anne Kustritz, »Slashing the Romance Narrative«, 2004, s. 378.
- 39 Woledge, »Intimatopia«, 2006, s. 111.
- 40 Keft-Kennedy, »Fantasising Masculinity«, 2008, s. 62.
- 41 Eve Kosofsky Sedgwick, *Tendencies*, New York: Routledge, 1993, s. 8.

Nyckelord: fan fiction, homoerotik, motstånd, intertextualitet

Keywords: fan fiction, homoeroticism, resistance, intertextuality

Summary

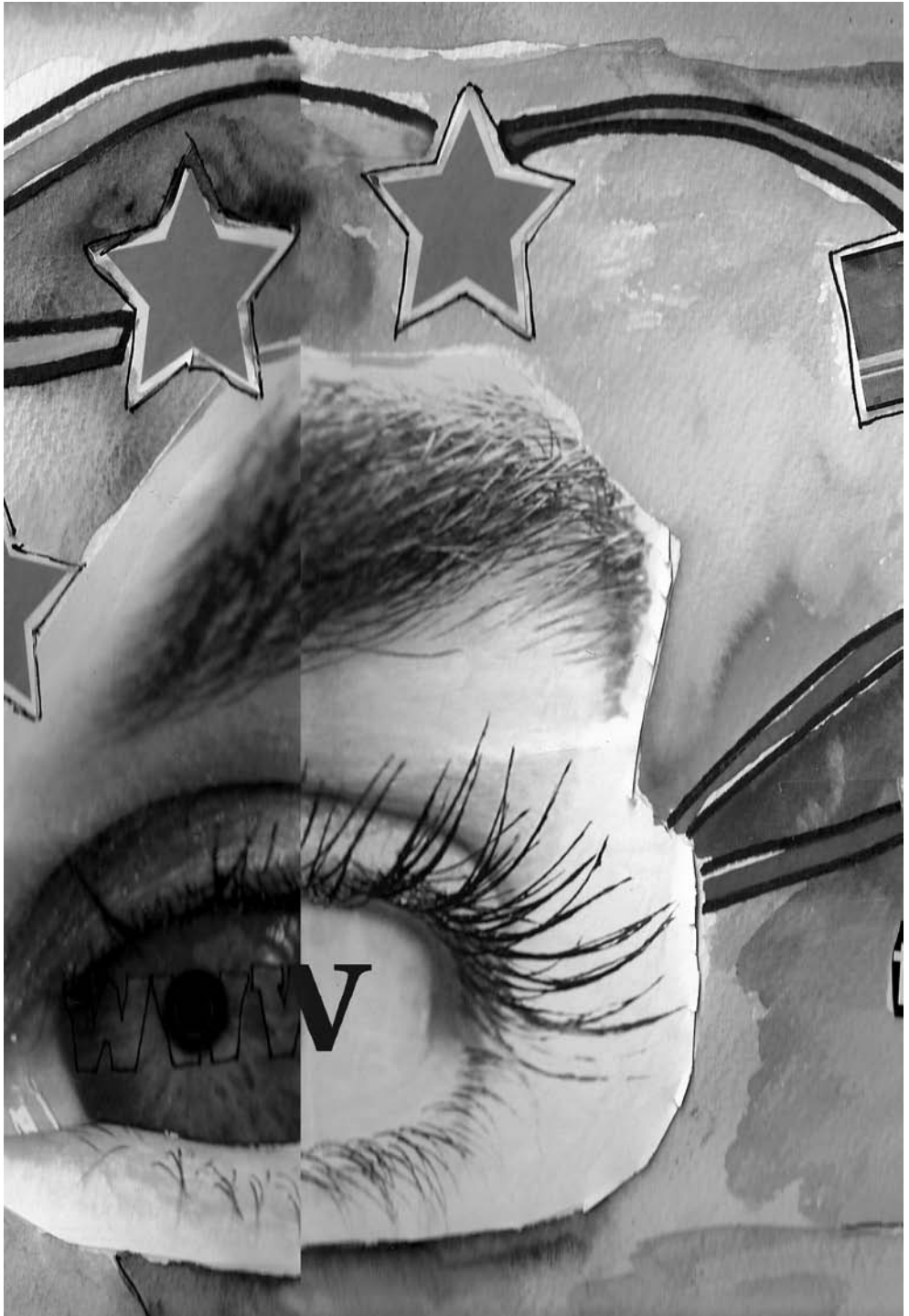
Queer Desires: Fan Fiction about Vampires and Slayers

In this article we analyze a selection of fan fiction stories in which fans engage in an intertextual dialogue with a source text. As an Internet-published literary form, fan fiction (or fanfic) is fairly new and the relatively democratic means of publication have meant a dramatically increased production. However, the intertextual dialogue with the source text reveals connections between fanfic and previous forms of rewritings. It is therefore rather in terms of content that fan fiction can be said to represent new strategies when negotiating the source material.

The six fanfics chosen for the analyses are of the slash and femslash varieties in which same-sex couples who are not romantically or sexually linked in the source text are paired. The fanfics take as their starting points Joss Whedon's tv-series *Buffy the Vampire Slayer* and J. R. Ward's romantic novels in the *Black Dagger Brotherhood* series. Authors of femslash pair the two Slayers Buffy and Faith and authors of slash engage the characters Vishous and Butch in a homoerotic relationship. Aside from analyzing examples of the fanfic form, the selection of stories based on source texts centering on vampires means an opportunity to investigate the function of this literary trope. Its attraction for fanfic authors can be said to stem from the figure's inherent possibilities of representing alternative, queer sexualities.

By analyzing narrative strategies and selected themes we argue that the (fem)slash texts illustrate negotiations both with genre and gender conventions of the source texts and a resistance to the heteronormative structures of today's popular culture.

Malin Isaksson & Maria Lindgren Leavenworth
Institutionen för språkstudier
Umeå universitet
malin.isaksson@franska.umu.se
maria.lindgren@engelska.umu.se



VÄRLDAR ATT BESÖKA ELLER BEBO

Fan-gemenskaper som litterära mötesplatser

av Lena Manderstedt & Annbritt Palo

Berättande idag »flyter över mediegränserna – med möjlighet att konsumeras via olika plattformar«¹, enligt Leif Dahlberg och Pelle Snickars som intresserat sig för transmedialt berättande. Att berättande flyter över mediegränser beror, enligt medievetaren Henry Jenkins, på att människor idag lever i en konvergenskultur. Teknologiska, industriella, kulturella och sociala förändringar har resulterat i en rörlighet mellan medier, mediebranscher och mediepublik, men konvergens är inte primärt resultatet av ny teknik utan »uppstår i huvudet på enskilda individer och genom deras sociala interaktion«.² Olika plattformar eller medieformat erbjuder läsarna (användarna) olika ingångar till berättelsens värld. En sådan plattform utgörs av webbaserade fan-gemenskaper kring litterära verk. En fan-gemenskap är, enkelt uttryckt, en webbplats där läsare, fans, kan göra inlägg, recensera texter, få information om organiserade träffar inom fan-gemenskapen, ta del av material som andra fans lagt ut och producera eget material, exempelvis *fan fiction*, berättelser som skrivs utifrån en annan texts ramhandling och/eller rollfigurer.

Parallellt med utvecklingen av sådana gemenskaper har det inom akademien talats om »de stora berättelsernas död«³ eller, med Jenkins ord, »en historieberättandets kollaps«.⁴ Flera berättarsuccéer har dock under de senaste tio åren gett upphov till fan-gemenskaper och producerats i olika former och flera medier (ex-

empelvis bok, film och datorspel). Det mellanmännsliga, populära och litterära berättandet tycks alltså leva i högönsklig välmåga men en del av det har flyttat in på nya adresser.

I den här artikeln diskuterar vi fan-gemenskaper som litterära mötesplatser. Artikeln ska ses som ett nedslag i fenomenet och har en deskriptiv karaktär. Vi beskriver hur fan-gemenskaper fungerar, vilka aktiviteter som pågår i gemenskaperna och vad det är som, enligt deltagarnas kommentarer, utövar dragningskraft, dels i gemenskaperna, dels i berättelserna som är utgångspunkt för gemenskaperna. Vårt material utgörs av fem fan-gemenskaper kring Stieg Larssons Millenniumserie och Stephenie Meyers Twilightserie; två exempel på nutida och aktuella berättelser som ger upphov till webbaserade fan-gemenskaper. Båda serierna berättas dels i skönlitterär form, dels i minst ett annat medium. Exempel på andra nutida berättelser som gett upphov till fan-gemenskaper är Matrix-filmerna, Harry Potter-sviten och Dan Browns romaner om Robert Langdon.

Där berättande och digital teknik möts

I en fan-gemenskap möts alltså berättande och digital teknik. Fan-gemenskap handlar i hög grad om gemenskap på gräsrotsnivå, om »vanliga människor« – inte främst yrkeskritiker el-

ler författare – som använder sig av den nya tekniken för att »lagra, kommentera, tillägna sig och sprida medieinnehåll«⁵ på webbplatser som specifikt ägnas ett litterärt verk eller, som i fallen med Millennium och Twilight, roman-sviter. I en fan-gemenskap bestämmer redaktörerna eller webmastern vilka regler som gäller för just detta forum. Regler kan vara likartade för flera fan-gemenskaper, exempelvis att *fan fiction* granskas genom ett utvecklat system med klassificering, textgranskning och feedback. Textgranskarna, även kallade betaläsare, ska läsa »kritiskt för att analysera stilistiska problem, konsekvens, luckor i intrigen, oklarheter, flytet i texten, ordval, realism, dialog och så vidare«.⁶ Det ställs, med andra ord, explicita krav på god språklig förmåga, genrekompetens och pedagogisk förmåga.

Ett problem inom fan-gemenskaper är förknippat med upphovsrätt. Somliga upphovsrättsinnehavare väljer att inkludera fan-gemenskaper och dra nytta av det material som produceras inom dem.⁷ Andra upphovsrättsinnehavare försöker att sätta tydliga gränser, ibland med hot om rättsligt efterspel – vilket möjligtvis kan förstärka konventionen att publicera texter, bildmanipulationer eller ljudfiler under pseudonym – eftersom de menar att ett »äkta« fan hyllar berättelsen som den är och inte på något sätt utvidgar den.⁸ Ett annat sätt att se på texter inom fan-gemenskaper är att inte betrakta dem som moraliska intrång i upphovsrätt, utan, som Abigail Derecho, se dem som arkontisk text:

A literature that is archontic is a literature composed of texts that are archival in nature and that are impelled by same archontic principle: that tendency toward enlargement and accretion that all archives possess. Archontic texts are not delimited properties with definite borders that can be transgressed. So all texts that build on a previously existing text are not lesser than the source text, and they do not violate the boundaries of the source text; rather, they only add to that text's archive, becoming a part of the archive and expanding it. An archontic text allows, or even invites, writers to enter it, select specific items they find useful,

make new artifacts using those found objects, and deposit the newly made work back into the source text's archive.⁹

En *fan fiction*-författare, liksom andra deltagare i fan-gemenskapen, bidrar till berättelsearkivet, med egna texter eller andra artefakter. Han eller hon väljer att delta i någon annans skapade värld, kanske för att den fiktiva världen och dess karaktärer behöver eller förtjänar ytterligare uppmärksamhet: »And why do we love it so much? Because, we NEVER want the stories (...) to end«.¹⁰ Det betyder att man inte kan vänta på att författaren skriver fler böcker, kompletterar eller kommenterar befintlig text, utan man tar saken i egna händer. Detta ska inte nödvändigtvis uppfattas som kritik mot författaren eller »stöld«. Däremot innebär fan-gemenskapen ett faktiskt ifrågasättande av författarens *ensamma* auktoritet över den fiktiva världen.

När det gäller meningsskapande i fan-gemenskapen verkar det vara av underordnad betydelse om texter officiellt auktoriserats eller ej. Det viktiga är interaktionen, och i fan-gemenskaper är detta mer än en fysisk aktivitet – klicka på knappar, välja bland alternativ och så vidare. Interaktionen tycks också innebära ett (med)skapande av fiktionen och ett samtidigt meningsskapande. Genom att delta i gemenskapen, dela den fiktiva världen eller skapa egna artefakter skapar deltagaren ett »jag«, och responsen från cyberrymden bekräftar att det skapade och skapande »jaget« finns till. Detta växelspel mellan läsare och skribenter ingår i gemenskapernas »materiella« uppbyggnad och grundförutsättningar. Denna inbyggda demokratiska potential skulle kunna användas för att konstruera berättelser som Janet H Murray beskriver som »flertrådiga«: det vill säga berättelser som rymmer många röster utan att någon av dem får sista ordet.¹¹ Just det faktum att ingen text blir slutgiltig, innebär att berättelsearkivet fortsätter att växa så länge som fan-kulturerna är intresserade. De digitala berättelsearkiven

begränsas inte heller; blir deltagare nekade publicering i ett forum finns andra gemenskaper att söka sig till, alternativt kan de starta en egen gemenskap.

Digital teknik innebär således nya möjligheter att sprida och lagra text men behöver inte medföra nya narrativa strukturer. Berättandets traditioner är kontinuerliga och livnär sig på varandra såväl innehålls- som formmässigt.¹²

Att tala om litterär stöld kan alltså vara problematiskt, i synnerhet om man delar Espen Aarseths förhållningssätt att vilken artefakt som helst kan, helt eller delvis, förvandlas till en annan.¹³

Berättandets narrativa strukturer har alltså inte med nödvändighet förändrats. Däremot kan digitala medier bidra till att berättelser uppfattas på ett delvis annorlunda sätt än tidigare. Murray menar att datorn medfört att berättelsen kommit att uppfattas som en mosaik med möjligheter till simultana, mångfaldiga och interaktiva sätt att berätta och att tillgodogöra sig berättelsen.¹⁴ En fan-gemenskap kan användas dels för interaktivt berättande, dels för ökad förståelse av verket genom att den »kollektiva intelligensen« utnyttjas för tolkning och meningsskapande, enligt principen att ingen kan allt men alla kan något.¹⁵

Den digitala tekniken har inneburit ökade konkreta möjligheter till ett multimodalt berättande, det vill säga till berättelser som presenteras i olika former och medier. Medieproduktion favoriserar, menar Günther Kress och Theo Van Leeuwen, komplexa praktiker, vilka av konsumenterna dock uppfattas som *en* integrerad praktik och inte som en rad olika.¹⁶ En spelfilm är, för konsumenten, en helhetsupplevelse. För den enskilda konsumenten kan det multimodala berättandet, som på olika sätt utvidgar fiktionen och genom sidotexter skapar ett mervärde, öka synergieffekten i fråga om meningsskapande. Om läsaren verkligen vill lära känna exempelvis Harry Potter, räcker det inte att läsa böckerna. För att få tillgång till den specifika berättelsens potentiella pusselbitar

och imaginära helhet måste de riktiga entusiasterna ta del av olika mediala former av berättelsen och kommentarer om och kring den. Det är till och med så, anser Jenkins, att olika produkter – film, datorspel, musik, böcker, T-shirtar, nyckelringar etc. – samverkar och leder in i ett franchise-koncept¹⁷, en varuvärdesgemenskap, kring exempelvis *Twilight*.

Millennium- och Twilightserierna

En fan-gemenskap är en del i en kommersiell varuvärdesgemenskap men är också en mötesplats där entusiaster kan få tillgång till och själva producera en specifik berättelses potentiella pusselbitar i olika mediala former. För de fem fan-gemenskaper som kartlagts är det två romanserier som är utgångspunkter, Millennium- respektive Twilightserien.

I fan-gemenskapernas kommentarer upptar karaktärerna stort utrymme och därför har vi valt att i följande sammandrag fokusera karaktärerna. Den första delen i Stieg Larssons Millenniumserie heter *Män som hatar kvinnor*. Romanen utgavs postumt 2004, och två respektive tre år senare utkom den andra och tredje delen i sviten.¹⁸ Huvudpersoner i romanerna är journalisten Mikael Blomkvist och data- och matematikgeniet Lisbeth Salander. Blomkvist har som journalist på en tidning ett nätverk som, tillsammans med hans sexuella dragningskraft, ger honom tillgång till information och resurser som möjliggör hans scoop. Salander har sedan tolvårsåldern utsatts för rättsövergrepp och omyndigförklarats men har skaffat sig strategier som icke desto mindre gör det möjligt för henne att klara av det hon föresätter sig att göra. Tillsammans utgör dessa särlingar – en grävande journalist och en genialisk hacker – ett team i jakten på sanning och hämnd.

När den första romanen börjar har Mikael Blomkvist fällts för förtal och dömts till fängelse, medan Lisbeth Salander är omyndigför-

klarad och utnyttjas sexuellt av advokaten som är god man för henne. Båda huvudkaraktärerna befinner sig således i ett underläge. I den tredje romanen är Lisbeth Salander, vars egenskaper »för att uttrycka det mildt, närmar sig övermänniskans«¹⁹, mångmiljardär och myndigförklarad, medan Mikael Blomkvist firas för sin grävande journalistik. Karaktärerna har alltså i likhet med sagans hjälte eller många filmgestalter gått från noll till hundra, från intet till allt.

Från deckare till vampyrromaner kan steget tryckas långt, eftersom huvudtemat för de förstnämnda är brott, medan det i de sistnämnda handlar om övernaturliga fenomen. Gemensamt för dessa genrer är dock att båda brukar kategoriseras som populärlitteratur och att båda kan sägas innehålla en form av civilisationskritik.²⁰

Huvudperson i Stephenie Meyers Twilight-svit är Isabella »Bella« Swan som flyttar till småstaden Forks i den regniga delstaten Washington. Där möter hon den gåtfulle och karismatiska Edward Cullen. Edward är exceptionell i alla avseenden; han är vacker, musikalisk, väluppfostrad, vältalig och intelligent. Han är dessutom tankeläsare och, som alla vampyrer i romanserien, superstark.

När människan Bella möter vampyren Edward får läsaren följa en utveckling, där bådars jag skulpteras i motsatt riktning till en punkt där de kan mötas. Bella, som i svitens fjärde del blir vampyr, är från början fysiskt svag och känner sig utestängd från djupare gemenskap med någon. Edward – som från början ser sig själv som ett monster och en mördare (trots att han inte dödat någon människa på bortåt sjuttio år) – utvecklar sina mänskliga egenskaper så till den grad att han kan bortse från alla drifter som uppmanar honom att döda Bella. I likhet med Odysseus måste Edward motstå den sirensång som Bellas blod sjunger för honom. Han måste utsätta sig för frestelsen att lyssna men får inte agera utifrån sina drifter. Konflikten i vampyrsvitens är en fråga om »själbehärskning kontra lössläppandet av drifterna«²¹, något som

faktiskt gäller både Bella och Edward. För Bella gäller att å ena sidan kunna kontrollera sin begynnande sexualitet för att inte dö, å andra sidan kunna släppa lös de krafter som hon besitter.

De fem fan-gemenskaperna

För att förstå fan-gemenskaper som litterära mötesplatser har vi valt ut och kartlagt material från fem gemenskaper. Två av dessa rör Millenniumserien²², och vi valde dem eftersom de präglades av hög grad av aktivitet: många inlägg, många olika debattörer, flera språk. Urvalet kring Twilightserien gjorde vi utifrån de gemenskaper som finns listade på Stephenie Meyers officiella hemsida.²³ Där finns ett mycket stort antal fan-gemenskaper länkade. Den enda svenskspråkiga gemenskap som listats valdes ut, liksom två slumpvis valda engelskspråkiga gemenskaper.

Vad är det i Millenniumserien som utövar dragningskraft på läsare? Läsarkommentarerna, som inte korrigerats språkligt, visar för det första att böckerna appellerar till såväl vana som riktigt ovana läsare, allt från läsaren som »läst en bok innan« i sitt liv eller läsaren som tidigare »aldrig varit intresserad av att läsa böcker«, till läsare som kallar sig bokmal eller säger sig ha läst tusentals böcker.²⁴

För det andra finns det, att döma av kommentarerna, vissa faktorer som bidrar till läsarnas fascination. En sådan faktor är karaktärerna, och den gestalt som Millenniumseriens läsare främst kommenterar är Lisbeth Salander. Hon beskrivs ömsom som en drömfigur, en ställföreträdare eller förebild, ömsom som en kvinna som »kicks ass«.²⁵ Att läsare söker och finner förebilder i texter är inget nytt. Däremot kan digitala medier innebära ökade möjligheter att, över stora geografiska avstånd, dela med sig av sina egna eller ta del av andra läsaers iakttagelser och reflektioner.

Det bör sägas att Lisbeth inte är den enda som uppmärksammas; Mikael Blomkvist kommenteras också, liksom karaktärer som inte får särskilt stort utrymme i Larssons romaner. Det gäller exempelvis Salanders syster: »Skulle så gärne ha visst litt mer om Selanders søster«. ²⁶ Även här ger läsargemenskapen möjlighet att diskutera karaktärer som om de haft större utrymme i romanerna.

Karaktärerna är dock inte allt. Läsare kommenterar också i sina inlägg berättelsens allmängiltighet, trovärdighet och sannolikhet, i synnerhet beträffande Larssons sociala patos och skildring av det svenska samhället: »ett tandlöst rättssystem där det räcker att skylla på varandra för att slippa stå till svars för sina handlingar«. ²⁷ Karaktärerna kommenteras i det undersökta materialet med större samsyn än samhällsskildringen och samhällskritiken, som väcker debatt. En läsare anser att romanerna visar på kvinnoförtryck i Sverige, medan en annan svarar att »the situation of women in Sweden is thousand times better than let's say Austria or any other non-Scandinavian country«. ²⁸ Det som uppfattats som tecken på kvinnoförtryck i Sverige förklarar den sistnämnda med att det är typiskt svenskt att »exaggerate and anticipate the evil«. ²⁹

Berättelsens drag av saga och hjältesaga föranleder också kommentarer. Larssons romaner beskrivs som en vuxenvariant av Pippi Långstrump, och en läsare drar paralleller till Harry Potter. Många associationer till andra litterära verk anknuter till litteratur för yngre läsare, men formuleringen »the saga of Lisbeth« för snarare tankar till isländsk sagalitteratur. ³⁰ Oavsett vilka de intertextuella associationerna är, antyder vissa kommentarer att läsare ser Millenniumromanerna som en hjältesaga, exempelvis: »my hero, she is out of this world«. ³¹

I flera av kommentarerna berörs det faktum att berättelsen rör sig mellan olika medier: som tryckt text, som ljudbok, som film. Läsarna jämför eller till och med jämför berättelsen, tolkad i olika medier: »omöjligt att lägga

ifrån sig hörlurarna eller boken. Så man läser eller lyssnar natt som dag«. ³² För den citerade läsaren är det uppenbart att läsupplevelsen inte är beroende av mediet, eller rättare sagt att läsaren inte värderar läsupplevelsen högre i det ena mediet än i det andra. Andra läsare vill diskutera sina farhågor vid exempelvis rollbesättning i en framtida filmatisering eller vilken regissör som eventuellt kan eller kunde göra en bra filmatisering: »it would need a director of real stature-if he was still alive Kubrick would have been ideal«. ³³

Läsupplevelse är ett centralt tema för kommentarer i de undersökta fan-gemenskaperna. Så gott som samtliga inlägg handlar om den egna läsupplevelsen. Många säger sig vilja dö när serien är utläst, medan andra formulerar den känsla av tomhet som de upplever. De allra flesta kommentarerna är oerhört positiva till verken. Huruvida dessa uttalanden är en del av konventionen i fan-gemenskaperna är svårt att avgöra, men antalet inlägg av den karaktären stödjer en sådan tolkning. Å andra sidan är det fullt möjligt att läsarna faktiskt ger uttryck för genuin sorg eller kärlek.

Här är det värt att notera att såväl äldre som yngre Millenniumläsare vill dela med sig av sina upplevelser. En medelålders kvinna konstaterar att uppslukande läsupplevelser egentligen är något för tonåringar, inte för vuxna kvinnor: »As a middle-aged working mother and wife, apparently I'm not supposed to plunge into a book and become oblivious of my surroundings, that's for teens«. ³⁴ En fjortonåring, som delar hennes passion, skriver att *Män som hatar kvinnor* är »en helt otrolig story (...) wow, detta är historia«. ³⁵

Läsupplevelsen är alltså central i många kommentarer. Somliga kommentarer indikerar viss kunskap om litterära begrepp och litterärt metaspråk: »Interesting characters, compelling story with multiple plot lines, excellent writing«. ³⁶ En läsare vill diskutera sin uppfattning att Lisbeth Salander fått allt större utrymme i romanerna: »it wasn't like that on the 1st book, don't you

agree?«.37 När det gäller karaktärerna är kommentarerna inte enbart av typen »i now want to be a computer hacker«.38, det vill säga en identifikation med karaktärerna, utan det förekommer också kommentarer om karaktärsskildringen: »None of his characters were there to fill in a gap. Even though he used a lot of characters they remained consistent in personality and style«.39 En av de tydligaste film- och litteraturvetenskapligt orienterade kommentarerna står en italiensk läsare för:

Det har sagts och skrivits att vår tid innebär slutet för »giallo«. Boken »Män som hatar kvinnor« visar att detta inte är sant. »Giallo« är mer vital än någonsin och de samhällliga och moraliska frågeställningar som tidigare var en del av den traditionella historiska romanen eller bildningsromanen tas nu upp i »giallo«.40

Som synes av citatet har skribenten god kännedom om såväl romanens historia som den populärlitterära genren giallo (italiensk film- och litteraturgenre från 1900-talet, med drag av skräck och erotik). Språket i citatet antyder också att skribenten förefaller ha en vana att tala om litteratur.

Det som vi inte återfunnit i de två fan-gemenskaper som rör Stieg Larssons romaner är *fan fiction*. Det kan finnas ett flertal skäl till detta, varav ett är att publiceringsmöjligheter för *fan fiction* saknas på de aktuella webbplatserna. Man har i stället koncentrerat sig på information om författaren och verken samt läsarkommentarer kring och recensioner av verken. Det finns dock indikationer på att *fan fiction* kan bli aktuellt också för Millenniumläsarna: »man vill veta mer ... hur går det? Blir han tillsammans med Monica ... löser han och Lisbeth nåt mer mysterium?«.41 Uppenbart är att läsaren som lämnat denna kommentar vill veta mer. Andra går ett steg längre och uppmanar någon att ta tag i berättelsen: »So please give us more stuff about Lisbeth & Co«.42 Dateringen av det sistnämnda inlägget visar att skribenten är medveten om att Stieg Larsson inte kommer att skriva fler böcker, och därför kan inlägget tolkas som

en vädjan om att någon annan ska återuppliva berättelsen.

Sammantaget visar inläggen att det som i Millenniumserien utövar en särskild dragningskraft är karaktärerna, upplevelsen av att det som skildras är allmängiltigt, trovärdigt och sannolikt, berättelsens igenkännbara drag av saga och hjältesaga, att berättelsen inte begränsas till ett medium, att den erbjuder läsupplevelse samt möjlighet att interagera kring berättelsen och upplevelsen.

Och vad är det som fascinerar Twilightläsarna, eller twilightarna (twilighters) som de kallar sig själva? Läsarkommentarerna, som inte korrigerats språkligt, har vi hämtat från tre fan-gemenskaper.43 Många av inläggen handlar om karaktärerna, och precis som för Millenniumserien är det främst huvudkaraktärerna, som genererar utförliga kommentarer:

Bella is my VERY fave character because she is so sweet. She's kind, unselfish, brave, intuitive, and funny. (---) But besides that, she's also stubborn and shy. Those may seem like bad qualities, but they make her seem HUMAN. Those few imperfections of hers make her even more likeable, because people can actually relate to her. THAT'S why Bella is my fave character.44

I also love Edward (Doesn't every girl?). He's a gentleman, kind, sensitive, thoughtful, intelligent, funny, and not to mention freaking HOT!!! Every girl's dream man. But like Bella, he's also has his faults--he's stubborn and unable to grasp the fact that Bella is capable of loving someone just as much as he is. Just like Bella, these make him seem more human (I know he's not, but you know what I mean). If Bella had rejected his proposal, I'd take him up on it!45

Edward är den karaktär som föranleder flest inlägg, ofta med kommentarer som visar att den som skrivit önskar att Edward varit verklig, samtidigt som skribenten är medveten om att så inte är fallet: »Ugh Edward can't you be real and be mine«.46 De få kommentarer som rör karaktärer som inte tillhör vampyrvärlden visar att läsarna gör åtskillnad mellan vampyr- och människovärlden men att båda i deras

ögon är bra romanvärldar: »away from vampire life i like angela the best she is always nice to bella and always makes her feel normal«. ⁴⁷ Det är uppenbart att kommentarerna berör de litterära karaktärernas status och ontologi, även om ingen av dem som kommenterar använder dessa begrepp.

Något som inte genererar särskilt många inlägg är frågan om trovärdighet och sannolikhet, vilket troligen hänger samman med genren. Vampyrer är, per definition, övernaturliga. De kommentarer som explicit handlar om trovärdighet och sannolikhet rör relationer: »i think its just weird that jacob imprintz on her daughter its like yea yer only a day old and were gona get mariied and did i mention that i madeout wiith yer mom and tried 2 break up your parentz WEIRD!«. ⁴⁸ En annan anledning till att sociala frågor inte i någon större utsträckning diskuteras är att genren ägnar sig åt en helt annan typ av civilisationskritik än deckare. I kriminalromaner, dit vi räknar Millenniumserien, inriktas civilisationskritiken på samhället, medan den i Meyers vampyrromaner handlar om den mänskliga naturen. Sannolikt bidrar detta till att kommentarerna beträffande trovärdighet ser olika ut.

Några av inläggen fokuserar den lockelse som sagan, i det här fallet vampyrberättelsen, utgör: »I wan` t so much to be a vampire, be the part of a fairytale. I now they don` t exist, but I keep hoping. (---) Stephenie Meyer (...) takes me into a fairytale, a dream, high above, up in the sky every day«. ⁴⁹ Precis som med Millenniumromanerna tycks läsarna mer benägna att kommentera karaktärernas utanförskap än utveckling. Detta är måhända inte märkligt; hjältesagan följer en tydlig utvecklingskurva och har ett på förhand bestämt, lyckligt slut. Endast om sagan avviker från det förväntade mönstret är det rimligt att det skulle väcka reaktioner. Att sagan har ett lyckligt slut innebär dock inte att läsarna är ointresserade av vad som sedan händer. Det finns, exempelvis, en särskild kategori av *fan fiction* kallad Post BD och som handlar

om »stories that take place after the conclusion of Breaking Dawn«. ⁵⁰

Twilightarna i de undersökta fan-gemenskaperna diskuterar böckerna och filmerna: ska man läsa boken eller se filmen först, vilken musik passar till Twilightserien, vad vill man göra med filmregissörerna om de gör fel vid filmatiseringen av böckerna och vilka länkar finns till video eller musik (även egenproducerat material). Läsarna har också möjlighet att publicera dikter, kommentera favoritreplikor och lägga ut *fan art* (bildmanipulationer, collage och teckningar) eller få tips på spel med Twilightinspirationer innehåll. ⁵¹ Tillsammans med *fan fiction* skulle den här typen av aktivitet kunna kallas för litteratur i kreativt bruk.

Även i Twilight-gemenskaperna handlar många inlägg om en stark läsupplevelse. Dessa uttrycks på olika sätt, ibland med tydliga intertextuella referenser som »it was amazing! i cried, i laughed, i huffed, i puffed. it was super duper everything amazing. romantic, hilarious, realistic, impossible: it was addictive all together!«. ⁵² Det stannar inte alltid vid kommentarer kring den egna läsupplevelsen utan åtföljs ofta av funderingar kring hur andra läsare tänkt:

I just want to hear your guys predictions on what you think the movie will be like, what will be different than the book, what you want to stay the same as the book, characters your excited for ANYTHING AND EVERYTHING!!! IM ALL EARS. ⁵³

Som de kortfattade presentationerna av romanserierna visar finns det många gemensamma nämnare. I bägge serierna finns huvudkaraktärer av båda könen. Socialt är huvudkaraktärerna särlingar, om än på olika sätt och av olika anledningar, men samtliga besitter exceptionella och extraordinära kvaliteter samt yttre resurser i form av pengar, nätverk, fysisk styrka eller andra tillgångar. Ju mer exceptionella huvudkaraktärerna är, desto fler kommentarer genererar de i de undersökta fan-gemenskaperna. Mer eller mindre uttalat är dessa romanserier

exempel på hjältesagor med de för genren förväntade klichéerna, inklusive det lyckliga slutet. Det tycks alltså som om populariteten för just dessa serier handlar om förekomsten av förväntade eller önskade berättelsekomponenter. Båda romanserierna har också gett upphov till fan-gemenskaper, vilket är ett konkret tecken på den interaktivitet som äger rum. Interaktiviteten är antingen intern eller extern, det vill säga att konsumenten av fiktionen befinner sig i den fiktiva världen, via en skapad karaktär eller utanför fiktionen.⁵⁴ I de undersökta fan-gemenskaperna är interaktiviteten i huvudsak extern; konsumenten av fiktionen kan interagera genom fan-gemenskapen, göra inlägg, kommentera, skriva eller ta del av bloggar som behandlar fiktionen men inte påverka Lisbeth Salanders, Mikael Blomkvists, Bellas eller Edwards öden utom genom att själv skriva *fan fiction* eller, möjligtvis, manipulera filmsekvenser eller bildmaterial.

I en av de undersökta fan-gemenskaperna, CullenBoysAnonymous (fortsättningsvis förkortat CBA), finns länken Twilight Fan Fiction 101, med definition av begreppet *fan fiction*, lista över förkortningar som används, regler kring upphovsrätt, länkar till *fan fiction*, redogörelse för hur berättelser klassificeras vad gäller innehåll och för vilka åldrar de lämpar sig, vilka urvalsprinciper som gäller för publicering, länklista till rekommenderad *fan fiction* och intervjuer med *fan fiction*-författare. I det här virtuella rummet använder sig webmastern av delvis litteratur- och filmvetenskapliga termer, till exempel då det talas om kanoniska respektive icke-kanoniska texter, synvinkel eller slash, även om dessa termer på CBA inte har exakt samma betydelse som i film- eller litteraturvetenskap.

Två av de *fan fiction*-berättelser som rekommenderas på CBA är *Blind* och *Wide Awake*. Den första, *Blind*, är en berättelse om hur Edward och Bella möttes, dock i en annan miljö än i Meyers romaner och med Edward som blind.⁵⁵ Författaren, Jayeliwood, säger sig vara en två-

barnsmor som sett potentialen i Twilightkaraktärernas personlighetstyper och därför börjat skriva *Twilight-fan fiction*.⁵⁶ Den andra berättelsen, *Wide Awake*, är också en Edward och Bella-berättelse, vars svordomar och sexuellt antydda situationer sannolikt förklarar klassifikationen som en berättelse lämplig för personer över 16 år. Författaren, AngstGoddess003, finns listad på Urban Dictionary, ett onlinearkiv för samtida amerikansk slang.⁵⁷ Detta visar att en *fan fiction*-berättelse inte behöver stanna kvar inom ett slutet system utan att den kan hitta in i andra arkiv, som tillsammans vidgar berättelsearkivet. Författaren säger i intervjun att det var hennes starka missnöje med upplösningen i den sista romanen som fick henne att skriva *Wide Awake*.⁵⁸

CBA:s länk Twilight Fan Fiction 101 visar att det finns regler, granskningssystem, litterära och språkliga konventioner, genrer, texter av varierande längd samt författare med olika ambitioner och framtoning; ett *fan fiction*-kretslopp som å ena sidan ställer krav på sina författare och texter, men som å andra sidan medger ökad möjlighet för författarna inom kretsloppet att få respons på sina texter, få dem publicerade och lästa. Det är alltså fråga om ett parallellt litterärt kretslopp, som på vissa sätt liknar och på andra sätt skiljer sig från de inom litteratursociologin etablerade kretsloppen.

Fan-gemenskaper som litterära mötesplatser

Fan-gemenskaper är digitala mötesplatser för entusiaster, fans. Där kan de å ena sidan besöka eller till och med bebo den fiktiva värld som de fångats av, å andra sidan tillsammans med likasinnade skapa en delvis annan värld utifrån originaltexternas ramhandling och/eller karaktärer. Deltagarna i en fan-gemenskap kan sägas röra sig i tre olika kretsar: den fiktiva

värld som originaltexterna utgör, den fiktiva värld som skapas i *fan fiction* samt den värld som gemenskapen i sig utgör. I den sistnämnda kretsen finns, enligt vår tolkning, den huvudsakliga interaktionen. Den digitala tekniken medger rörlighet mellan originalverk, nya verk och en publik som också kan vara producenter av text, ljud, film och bild. Jenkins menar att konvergenskulturen är en fråga om ett förändrat synsätt hos individer och ett förändrat socialt beteende, där interaktionen genom tekniken har förenklats, inte minst över stora geografiska avstånd. Det nya med fan-gemenskaper är att man, med digital teknik, enkelt kan delta i eller skapa nätverk kring den litterära värld som fascinerat. Konvergenskulturen understöds av de författare och produktionsbolag som ser vinster i att i sin marknadsföring och interaktion med konsumenterna använda samma digitala teknik.

Digitalt berättande erbjuder alltså läsare nya möjligheter att både ta del av och själv iscensätta berättelser.⁵⁹ Berättande har idag, menar Jenkins, »i allt högre grad förvandlats till konsten att skapa världar« eftersom en värld innehåller många karaktärer, potentiella berättelser och möjligheter till gestaltning i olika medier.⁶⁰ Vi ser att varje fan-gemenskap erbjuder sådana möjligheter men också i sig själv utgör en sådan värld. Den innehåller många deltagare med många potentiella berättelser och sätt att gestalta. Samtidigt finns i fan-gemenskapen, precis som i allt skapande, konventioner som deltagarna förhåller sig till. Till begränsningarna hör att acceptera såväl explicita regler, till exempel vilket språkbruk som tillåts i texter riktade till läsare i olika åldrar, som implicita normer och konventioner, däribland att fan-gemenskapen främst är ett forum för entusiaster.

I kommentarerna av Millennium- och Twilightserierna urskiljer vi ett antal berättelsekomponenter, som utöver dragningskraft på läsarna. Dit hör karaktärer, gärna av båda könen och gärna med hjälte drag. Dit hör också att berättelserna är trovärdiga och sannolika, givetvis inom berättelsens eget universum och

inom genren. Det tycks dessutom vara en fördel om berättelsen är multimodal för att understödja en transmedial läsning. Det här är drag som romanserierna delar med andra litterära texter, både inom sina respektive genrer och över genregränserna. Det speciella är alltså inte de utvalda romanserierna utan det engagemang som de väcker och som föranleder gemenskap i virtuella miljöer. Det tycks vara viktigt med en läsning som inte bara reflekteras mot jaget utan också bryts i ett dialogiskt rum.

Fan-gemenskaper erbjuder också praktiska fördelar. För fan-gemenskapers webmasters är beslutsvägarna korta och snabba. *Fan fiction*-författare kan få sina texter snabbt och effektivt hanterade, granskade av utvalda medläsare och publicerade utan kostnad. Det framgår inte om författare inom ramen för gemenskapen tjänar pengar på skrivandet, men några sådana indikationer har vi inte sett. Det utesluter dock inte att produktionsbolag kan kontakta författare till texter som bedöms vara kommersiellt gångbara. Inom *fan fiction*-kretsloppet betraktas författarna som vilka författare som helst. Webmastern kan, likt en förlagsredaktör, be om ensamrätt till texter eller om exklusiv förstahandspublicering. Författarna kan också av webmastern bli ombedda att delta i dialoger eller intervjuer inom fan-gemenskaperna. Deltagare behöver i regel inte registrera sig, och i de fall som registrering krävs är den enkel och, normalt sett, kostnadsfri. Dessutom finns det för alla deltagare en möjlighet till ett skapande, meningsskapande och/eller kunskapande värde i de tre kretsarna: originaltexternas fiktiva värld, den fiktiva värld *fan fiction* utgör och den värld som är gemenskapen i sig.

För den som inte aldrig har besökt eller satt sig in i en fan-gemenskap skulle det kunna vara frestande att se gemenskapen som ett forum där entusiaster får utlopp för sin besatthet, där alla talar men där ingen egentligen lyssnar. Interaktiviteten i en fan-gemenskap har dock möjlighet att vara mer än så; den kan vara och är, att döma av de gemenskaper som undersökts,

ofta vad Michail Bachtin kanske skulle kalla flerstämmig. Allt som publiceras i en läsargemenskap kommer, potentiellt sett, att brytas mot andra läsningar, upplevelser, uppfattningar, texter och tolkningar. Dessa deltagare svarar inte bara med sitt jag på textens anrop utan de upprättar en dialogisk relation med andra läsare, och denna dialogiska relation »måste kläs i ordet, bli uttalade, bli uttryckta i ordet utifrån subjekspositioner«.⁶¹

Inledningsvis nämndes talet om de stora berättelsernas död och historieberättandets kollaps.⁶² Även om de stora berättelserna och historieberättandet dekonstruerats inom akademien vill vi framhålla den betydelse som det litterära berättandet fortfarande verkar ha i praktiken utifrån de fan-gemenskaper vi studerat. Fan-gemenskaperna tycks snarare fungera som »växt-hus« för berättande, om än inte nödvändigtvis för »stora berättelser«, och innehållet bidrar till berättelsearkivet. Aktiviteterna i fan-gemenskaperna visar inte sällan prov på läsare som i

någon mån sysslar med litteraturvetenskapliga aktiviteter; de samtalar om text och analyserar textuella, språkliga och genremässiga drag. I flera fall förs litteratursociologiska och intertextuella resonemang, om än inte på samma sätt och med samma terminologiska precision som inom litteraturvetenskap. För litteraturvetare, inte minst för dem som har ett intresse för receptionsteori och litteratursociologi, kan det därför vara intressant att se hur deltagare i fan-gemenskaper förhåller sig till och talar om text, vilken litteratursyn som de ger uttryck för och hur *fan fiction*-kretsloppet fungerar.

Utifrån nedslagen i de fem fan-gemenskaperna kring Millennium- och Twilightserierna vill vi betrakta gemenskaperna som litterära mötesplatser där deltagare ägnar sig åt litteratur i kreativt bruk. Med hjälp av den digitala tekniken kan berättelsearkivet byggas upp och ut, och berättandet och de litterära mötesplatserna kan flytta in på nya adresser.

- 1 Leif Dahlberg & Pelle Snickars, *Inledning – mot ett transmedialt berättande*, 2008, <http://www.kb.se/dokument/Aktuellt/audiovisuellt/berattande%20i%20olika.pdf> (hämtningsdatum 30/10 2009).
- 2 Henry Jenkins, *Konvergenskulturen: Där nya och gamla medier kolliderar*, övers. Per Sjärdén, Göteborg: Daidalos, 2008, s. 15.
- 3 Se bland annat Magnus Persson, *Kampen om högt och lågt: Studier i den sena nittonhund-ratalromanens förhållande till masskulturen och moderniteten*, 2002, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion och Ralf Wadenström, *Lytard och de postmoderna villkoren*, 1999, mv.helsinki.fi/wadenstr/artiklar/Lyo.htm (hämtningsdatum 10/11 2009).
- 4 Jenkins, *Konvergenskulturen*, 2008, s. 123 f.
- 5 Ibid., s. 141.
- 6 Ibid., s. 183.
- 7 Ibid., s. 152.

- 8 Ibid., s. 153.
- 9 Abigail Derecho, *Archontic Literature: A Definition, a History, and Several Theories of Fan Fiction*, i K. Hellekson & K. Busse (red.), *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*, Jefferson, North Carolina, and London: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2006, s. 64 f.
- 10 cullenboysanonymous.freeforums.org/angst-goddess003-wide-awake-t1512.html (hämtad 20/10 2009).
- 11 Janet H. Murray, *Hamlet on the Holodeck: The future of narrative in cyberspace*, New York: Free Press, 1997, s. 136.
- 12 Ibid., s. 28.
- 13 Espen Aarseth, *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore, Maryland: John Hopkins University Press, 1997, s. 45.
- 14 Murray, *Hamlet on the Holodeck*, 1997, s. 161.
- 15 Jenkins, *Konvergenskulturen*, 2008, s. 36.

- 16 Günther Kress, & Theo Van Leeuwen, *Multimodal Discourse: The Modes and Media of contemporary communications*, London: Arnold, 2001, s. 42 f.
- 17 Jenkins, *Konvergenskulturen*, 2008, s. 110 ff.
- 18 *Flickan som lekte med elden* (2006) och *Luftslottet som sprängdes* (2007).
- 19 Magnus Persson, »Larssons två ånnu en fullträff«, i *Svenska Dagbladet*, 5/6 2006.
- 20 Anders Öhman har i *Populärlitteratur: De populära genrernas estetik och historia*, Lund: Studentlitteratur, 2002, konstaterat ett ökat intresse för vampyrromaner under 1990-talet. Under 2000-talet har intresset stärkts, genom exempelvis Anna Höglunds forskning kring vampyrromanen, utgivning av romaner som John Ajvide Lindqvists *Låt den rätte komma in* (2004) och filmer och TV-serier, exempelvis *True Blood* (2008). Det översätts också nyutgivna vampyrromaner, däribland Meyers *Om jag kunde drömma* (2006), *När jag hör din röst* (2007), *Ljudet av ditt hjärta* (2008) samt *Så länge vi båda andas* (2009).
- 21 Öhman, *Populärlitteratur*, 2002, s. 95.
- 22 stieglarsson.info samt stieglarsson.com
- 23 stepheniemeyer.com
- 24 stieglarsson.info (hämtad 23/6 2009).
- 25 stieglarsson.com (hämtad 23/6 2009).
- 26 stieglarsson.info (hämtad 23/6 2009).
- 27 Ibid.
- 28 stieglarsson.com (hämtad 23/6 2009).
- 29 Ibid.
- 30 Ibid.
- 31 Ibid.
- 32 stieglarsson.info (hämtad 23/6 2009).
- 33 stieglarsson.com (hämtad 23/6 2009).
- 34 Ibid.
- 35 stieglarsson.info (hämtad 23/6 2009).
- 36 stieglarsson.com (hämtad 20/10 2009).
- 37 stieglarsson.com (hämtad 23/6 2009).
- 38 Ibid.
- 39 Ibid.
- 40 Ibid. Italienskt original: »Si era detto e scritto che la nostra epoca segnava la fine del 'giallo'. Il libro 'Gli uomini che odiano le donne' dimostra che non è vero. Il 'giallo' è più vitale che mai e si carica delle finalità sociali e morali che prima erano del tradizionale romanzo storico o di formazione.« Citatet fritt översatt av Cathrine Norberg och Marie Nordlund, Luleå tekniska universitet.
- 41 stieglarsson.info (hämtad 23/6 2009).
- 42 stieglarsson.com (hämtad 23/6 2009).
- 43 twilightsweden.egetforum.se, anedwardandbellafan.webs.com samt cullenboysanonymous.com
- 44 anedwardandbellafan.webs.com (hämtad 24/6 2009).
- 45 Ibid.
- 46 Ibid.
- 47 Ibid.
- 48 Ibid.
- 49 Ibid.
- 50 <http://cullenboysanonymous.com/fanfiction-101/> (hämtad 20/10 2009).
- 51 twilightsweden.egetforum.se (hämtad 24/6 2009).
- 52 anedwardandbellafan.webs.com (hämtad 24/6 2009).
- 53 Ibid.
- 54 Marie-Laure Ryan, *Avatars of story*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006, s. 107 f.
- 55 <http://www.fanfiction.net/s/4317210/1/Blind> (hämtad 20/10 2009).
- 56 <http://cullenboysanonymous.freeforums.org/mr-and-mrs-jayeliwood-interview-t1732.html> (hämtad 20/10 2009).
- 57 <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=Unicorn&defid=3687756> (hämtad 21/10 2009).
- 58 <http://cullenboysanonymous.freeforums.org/angstgoddess003-wide-awake-t1512.html> (hämtad 21/10 2009).
- 59 Murray, *Hamlet on the Holodeck*, 1997, s. 170.
- 60 Jenkins, *Konvergenskulturen*, 2008, s. 119.
- 61 Michail Bachtin, *Dostojevskijs poetik*, övers. Lars Fyhr och Johan Öberg, Gräbo: Anthropos, 1991, s. 195.
- 62 Se bland annat Persson, *Kampen om högt och lågt*, 2002, och Wadenström, *Lytard och de postmoderna villkoren*, 1999, mv.helsinki.fi/wadenstr/artiklar/Lyo.htm (hämtningsdatum 10/11 2009).

Nyckelord: fan-gemenskaper som litterära mötesplatser, multimodalitet, transmedialitet, interaktivitet

Keywords: fan-sites as literary venues, multimodality, transmediality, interactivity

Summary

Fansites as literary venues

This article discusses fansites as literary venues. The point of view is descriptive; how fansites function, which activities are taking place and what participants find interesting. The discussion is based on material from five fansites, i.e. websites where readers share material posted by other readers and publish their own material, and participants engage in storytelling, reading and literary activities, albeit not in the same manner as students taking literature at universities. The digital technology offers possibilities to explore and expand massive text archives beyond geographical and economic limitations.

It has been implied that new media bring about new narrative alternatives and possibilities, but new media do not necessarily bring about new, narrative structures. However, both the material from the fansites as well as scholars specializing in narrative and media indicate that the existence of digital media give the readers other possibilities to develop a sense of transmedial thinking and reading. Therefore, this article also discusses narrative and media forms, the construction of meaning through fan fiction as well as fansites as interactive and dialogical rooms.

Lena Manderstedt & Annbritt Palo
Språk och kultur
Luleå tekniska universitet
lena.manderstedt@ltu.se, annbritt.palo@ltu.se



FIKTION I FLASH

av Jens Kirk

Introduktion

Med ankomsten af de elektroniske medier opstod muligheden for en fundamental forandring for alle tekster, herunder fiktion. Fra at være afhængige af de trykte medier fik tekster nu nye alternativer i relation til deres produktion, distribution og konsumtion. Og mange forfattere af for eksempel hypervovels greb chancen og udfordrede blandt andet tegnets linearitet i de trykte medier til fordel for nye betydningsmønstre i et elektronisk univers. Men langt den største del af de tekster der blev elektroniske bevarede tætte bånd til det skrevne ord. Således ligner e-bogen jo netop en bog, og et af de første store forsøg på at sprede fiktion på Nettet blev oven i købet døbt Gutenbergprojektet.¹ Også udgivere og forfattere var hurtige til at gribe chancen til at bruge Internettet og W3 til at få deres materiale ud. Men igen er den valgte model den trykte bog. En side på nettet ligner til forveksling en side i en trykt bog, og tekster på Internettet går ofte meget langt for at maskere at de optræder i et nyt medium. Ofte udgør den trykte bog e-tekstens oprindelse og destination.

I denne artikel diskuterer jeg fiktionstekster i det computer- og internetbaserede medium Flash.² Flash er et multimedium og fremstår med en unik kombination af skrift, lyd, billede og video. De eksempler jeg berører, har det tilfælles at de både virker nye og anderledes og samtidigt indskrives i et underordnet forhold til

et gammelt medie – typisk den trykte bog. Jeg peger således på et andet forhold end det Jay David Bolter identificerer som værdiproducerende i forbindelse med remediering. For Bolter er det målebånd vi anvender i bedømmelsen af et medies brug og omformning af et andet medies virkelighedsgengivende praksis det nye medies »[...] ability to capture the 'real' with reference to some cultural standard«.³ Jeg peger på at det netop er bindingen til det gamle medie og ikke kun evnen til at favne virkeligheden der producerer værdi.⁴

I sin bog *Avatars of Story* sætter Marie-Laure Ryan et kapitel af til sin fremstilling af webbaserede fortællinger, multimedier og interaktivt drama.⁵ Hun åbner kapitlet med iagttagelsen, at de grundlæggende betingelser for digital tekstualitet ændrede sig i løbet af 1990erne.⁶ For det første blev computeren nu så udviklet, at det nu for alvor blev muligt at gemme og transmittere andre former for data end blot skrift. For det andet blev pc'erne koblet sammen i globale netværk, hvilket muliggjorde en uhørt hurtig og nem verdensomspændende udveksling af dokumenter. Opfinderen af Flash, Jonathan Gay, giver Ryan ret i at midtialvfemserne udgjorde et vendepunkt.⁷ Selvom Flashes historie begynder før den verdensomspændende etablering af W3, så udpeger han webanimationens fremkomst som den vigtigste begivenhed for produktets succes. Især fremhæves fremkomsten af Netscape og det forhold at

firmaer og virksomheder begyndte at anvende hjemmesider. Specifikt om sommeren 1995 siges det, »[w]e were starting to hear about the Internet and the Web, and it seemed possible that the Internet would become popular enough that people would want to send graphics and animation over it.«⁸ I maj 1996 udsendtes FutureSplash Animator. Et par måneder senere blev det anvendt af både Microsoft og Disney, og inden årets udgang blev det solgt til Macromedia og omdøbt til Macromedia Flash 1.0. Siden 1996 er Flash, der nu ejes af Adobe, udkommet i en halv snes versioner.

Selvom det som vi i dag kender under betegnelsen Flash, blot er én af de tekstuelle konsekvenser, som denne drejning af vores kulturs digitale vending fik, er det den væsentligste ifølge Ryan.⁹ Som en tekstuel konsekvens er det væsentligt at erindre om at Flash har en historie, og ikke er et statisk medie, der dumpede ned fra himlen fiks og færdig til gavn og glæde på et tidspunkt i løbet af 90'erne. Det har gennemgået en rivende udvikling og vil sikkert blive ved med det. Dette dynamiske aspekt ved Flash er værd at have i baghovedet, både når man læser fremstillinger som for eksempel Ryans, hvor der er en tendens til at ville anskue fænomenet fra en essentialistisk synsvinkel,¹⁰ og når man arbejder med læsningen af Flash-filer. Når man forsøger at analysere eksempler på Flash, er det derfor ikke uvæsentligt at vide i hvilken version de er blevet til, hvis man vil have et overblik over de udtryksmuligheder forfatteren kunne vælge imellem.¹¹

Ryan nævner dog et træk ved Flash, der synes at kendetegne det som medie. I sin håndtering af tidsaspektet giver Flash mulighed for både at pådutte brugeren sit eget tempo som var det en film og at give brugeren mulighed for selv at bestemme hvor lang tid han eller hun vil bruge på et bestemt forløb. »This possibility to alternate between the leisurely reading experience of books and the forward movement of cinematic movies is what makes interactive digital texts, and Flash texts in particular, truly

unique among media.«¹² Altså, Flashes differentia specifica udgøres af muligheden for at remediere typer af modtageroplevelser, vi kender fra bogen såvel som filmen.

Udover at henvise til en bestemt fil der kaldes en »Flash movie«, optræder begrebet Flash i to andre sammenhænge som groft sagt dækker over afsender- og modtagerpositionen. Man taler således om »The Flash Platform« – et program (eller flere) der anvendes til at producere en bestemt type film.¹³ Flashplatformen er attraktiv for forfattere, da den åbenbart er relativ enkel at anvende. Programmering er forholdsvis overskuelig, og behøver ikke strække sig over år som i tilfælde med tekster der benytter sig af kunstig intelligens.¹⁴ Desuden tilbyder Adobe backup på mange niveauer, for eksempel brugergrupper (»communities«) hvor erfaringer kan udveksles.

Flash bruges også i forbindelse med navnet for den »plug-in« som brugere af Internettet skal have for at kunne se filen, den såkaldte »Flash Player«, på browseren. Flash fungerer på de fleste browsere og Adobe stiller denne gratis til rådighed. Hver gang en ny version ser dagens lys, modtager Internetbrugere der allerede har en ældre version af Flash et tilbud om at downloade den nye. Dette medvirker til at Adobe skønner at mere end 90% af alle computere på Internettet har mulighed for at afspille Flashfilm.

Både når det gælder selve teksterne og deres produktions-, distributions- og konsumptionsforhold er Flash derfor et interessant nyt fænomen i fiktionens verden. Flash kan håndteres relativt enkelt af én person og appellerer til en traditionel forfatterrolle, men ikke udelukkende, da den også gennem Adobes brugergrupper giver mulighed for mere kollektive indsatser. Som tekst virker en Flashfilm unik i sin kombination af skreven tekst, lyd, billede og video. Og så er Flashfilmene tilgængelige for (næsten) alle med Internet adgang og kan som andre webbaserede film sno sig uden om de sædvanlige ledvogtere i kulturens verden (udgivere, bibliotekarer, boghandlere) og nå sin læser gratis og nemt.

Der er derfor alt mulig grund til at betegne Flash som et *nyt* medium. I det følgende behandler jeg et par eksempler der viser det påfaldende forhold at brugen af Flash til skabelse af fiktion altid indskrives i et *gammelt* mediums tjeneste. Men det sker ikke uden modstand fra Flash. Jeg har valgt at analysere to Flashtekster, der tilsammen skal belyse de måder man bruger Flash på i Internetfiktion. Den ene er en adaptation af en allerede eksisterende tekst, nærmere bestemt en bog. Dette er en ofte forekommende anvendelse af Flash til Internetfiktion. Både forfattere, forlag og fans benytter således Flash i bearbejdningen af allerede eksisterende tekster. Denne brug af Flash underordner Flash en allerede eksisterende tekst der anskues som oprindelse eller destination. Men underordningen er problematisk og modsiges i nogen grad af Flashtekstens autonome karakter af selvstændigt værk. Den anden tekst jeg har valgt at kigge på er en såkaldt »original« Flashtekst, en tekst der ikke bearbejder et trykt forlæg, men udgør et selvstændigt værk. Disse Flashtekster er i udgangspunktet ikke underordnet en anden tekst og har ikke en trykt bog som sit ophav eller bestemmelsessted. Men denne uafhængighed er problematisk, da den indskrives i trykte og talte mediers forestillingskredse. Tilsammen er det min hensigt med de to tekster at give et repræsentativt udsnit og danne et slags destillat af brugen Flashfiktion på Internettet.

Et »akkompagnement«

Jeanette Winterson var blandt de første engelske forfattere der benyttede sig af muligheden af en hjemmeside. Hendes interesse for Internettet blev også efterfølgende udtrykt i hendes roman *The PowerBook*, der meget eksplicit tematiserer elektronisk, webbaseret kommunikation. Romanens fortæller fremstiller sig selv som en »language costumier«¹⁵ – en slags sprogskrædder – der så at sige tilskærer historier til indi-

viduelle ønsker fremsat på Internettet, ønsker der opsummeres under mottoet, »Freedom just for one night«.¹⁶ Via e-mail står vedkommende i forbindelse med sine læsere, der kontakter hende med deres ønsker om at få denne eller hin fortælling tilskåret. Romanen omhandler således sprogets og fortællingens muligheder for frisættelse af individet gennem transformation, forklædning, stilisering og bedrag.

Efter sin udgivelse blev romanens første kapitel, der har titlen »Language Costumier« tilfælles med fortællerens erhverv, bearbejdet og lagt på Wintersons hjemmeside som en Flashfilm. Websiden introducerer Flashfilmen med en sammensat analogi til filmens og musikens verden som en ledsagende tekst i et andet medie der fremstiller »[...] some ideas from *The Powerbook* [sic] to provide an animated accompaniment.«¹⁷ På den ene side fremhæves således gennem filmanalogien det specifikke ved Flash over for romanens skrevne ord, nemlig at vi har med en sekvens af levende billeder at gøre. På den anden side nedtoner musikanalogen filens selvstændighed og autonomi som medie ved at underordne den romanen. Den bliver til et akkompagnement, et tilbehør, en rent ledsagende tekst. Omvendt understreges romanens betydning som solopræstation. Parateksten¹⁸ understreger altså at vi har med et hierarki at gøre, hvor det nye i form af Flashfilmen er underordnet det gamle, altså den trykte bog.

I det følgende fremanalyserer jeg de ideer og forestillinger fra romanen som Flashfilmen bearbejder og jeg forsøger at vise hvordan bearbejdningen problematiserer det hierarki som parateksten opstiller for de trykte og elektroniske medier. Omkring valget af tekststed til Flashversioneringen er det iøjnefaldende, at man ved at fokusere på romanens første kapitel opgiver muligheden for at gengive de særlige steder hvor romanen foregår. Steder som Paris, Capri og Spital Fields i London fravælges altså og kategorien sted nedprioriteres generelt. Heller ikke butikken Verde, som kapitlet foregår i visualiseres, og figureres ligesom i romanen

kun gennem skriftegnet »Verde«. ¹⁹ Og det er netop skriften som medium, som bearbejdningen af det første kapitel forsøger at frisætte. Hvor fortælleren i romanen bruger skriftsproget som middel til at tilskære en frihedsoplevelse for sine læsere, er det Flashfilmens formål at frisætte skriften. Dette forsøges gennem en kompleks proces hvor billeder, skrift, lyd og video blandes – en proces der skaber et sammenstød mellem det synliges og hørliges betydningsmodaliteter.

Flashbearbejdningen begynder med at dramatisere en interaktionsform, vi kender fra det elektroniske medium. Ved at bede os om at signe ind, imiteres forløbet, når vi åbner vores e-mail. Både romanen og Flashbearbejdningen remedierer således e-mail. Når man har indtastet sit navn, fastholdes e-mailfiktionen, og man modtager en besked om at programmet undersøger om der er kommet nye »mails« før programmet henter to nye »mails« til dig. Den første udgøres af en skreven tekst, der kort introducerer Wintersons roman. Den anden udgiver sig for at være en lydmail, hvor Jeanette Winterson læser første kapitel af sin roman højt. Så langt lever Flashfilmen op til sin status som et akkompagnement til romanen.

Men hierarkiet mellem Flash og roman begynder nu at forskybnes. Sideløbende med højt-læsningen visualiseres et antal ord og fraser udvalgt fra det første kapitel. Der er ikke tale om nøgleord eller centrale fraser. De er ikke selekteret for at understrege hvad der er vigtigt i den talte tekst. De visualiserede ord og fraser, der optræder i Flashbearbejdningen, er først og fremmest interessante fordi de optræder og opfører sig anderledes end skrift normalt opfører sig, hvad enten der er tale om elektroniske eller trykte medier. Ordene gøres dynamiske. De sættes i bevægelse rundt mellem hinanden. Vi er selvfølgelig vant til at det skrevne ord optræder i god ro og orden i klart demarkerede linjer der løber fra venstre til højre med tilpas mellemrum mellem hinanden på den trykte side for eksempel i en bog. Med undtagelse af

overskrifter og andre typografiske konventioner er ord i en skreven tekst desuden altid identiske med hensyn til størrelse og font. Faktisk er det trykte ord på en almindelig side i en bog så identisk med sig selv, at det næsten bliver usynligt som et tegn, og vi glemmer at det betyder på grund af en konvention. Man kan sige at det har været det skrevne ords fornemste opgave ikke at gøre opmærksom på sin status som tegn, men derimod at give uhindret adgang til det betegnede.

Sådan forholder det sig ikke i Wintersons Flashbearbejdning. Hér frisættes det trykte ord. Eller det optræder i hvert fald på en anden måde end vi er vant til. Det trykte ord bruges på måder der er i modstrid med dets forkærlighed for at danne kæder af betydning. Tegnets materielle aspekt problematiseres. Det skrevne ord sættes således i bevægelse i hvad der minder om et tredimensionalt rum. Fra baggrund til forgrund, fra venstre til højre, fra top til bund, og modsat bevæger ordene sig. Nogle bevæger sig langsomt, nogle – især de der inkarnerer »Jack the Ripper« – bevæger sig hurtigt. Og nogle gange ændres ordenes rækkefølge.

De skrevne ord og fraser, de symbolske tegn, som bearbejdningen har udvalgt opfører sig meget mere som de billeder, de ikoniske tegn, Flashfilen også gør brug af, for eksempel den åbne dør, uret og den bærbare computer. I stedet for at udfolde sig efter hinanden i en linje, opfører de sig som billeder og visuelle tegn der bolttrer sig ved siden af hinanden både i rummet og tiden.

Flashbearbejdningen forsøger således at dramatisere muligheden af to slags sproglig betydningsdannelse, to måder at pakke det samme indhold ind på så at sige. På den ene side optræder konventionelle sprogtegn efter linearitetsprincippet og ordene kommer efter hinanden i ordnet rækkefølge i Wintersons oplæsning. På den anden side optræder ordene også visuelt, de optræder ved siden af hinanden. Ved at sammenstille det hørliges logik, hvor betydning folder sig ud i tid, med det synliges, hvor betyd-

ning udfolder sig i rum, problematiserer Flashbearbejdningen af det første kapitel det forhold at vi altid tænker på skrift, det synlige, som en slags tale vi kan høre og som udfolder den-ene-ting-efter-den-anden.²⁰

Denne tematik er jo ikke ukendt her i kølvandet på dekonstruktionen og poststrukturalismen, hvor skriften blev underkastet en gennemgribende kritik. Men i Flash kan skriftens fængsel ikke bare kritiseres, skriften kan også slippes fri, eller man kan i hvert fald få den til at opføre sig anderledes, så den bringes ud af sine vante folder og skaber forvirring i vores vante forestillinger.

Flashbearbejdningen af det første kapitel i Wintersons roman er således mere end blot et akkompagnement. I sin frisættelse af det skrevne ord fjerner Flashfilmen sig afgørende fra romanen. I romanen var skriften blot et middel. I bearbejdningen gøres den til et mål i sig selv. Flashfilmen har derfor en relativ høj grad af selvstændighed, og kunne godt fremstå som et værk der kan læses uafhængigt af romanen. Parateksten nægter imidlertid at skænke Flashfilmen autonomi, og man kan undre sig over hvorfor. I dette tilfælde tror jeg det har at gøre med det forhold at Jeanette Winterson næppe er Flashfilmens forfatter. Som mange andre britiske forfattere benytter hun sig af webdesign firmaet Pedalo til opbygningen og vedligeholdelsen af sin hjemmeside.²¹ Og det er sandsynligvis en programmør dér der har skabt bearbejdningen af romanens første kapitel. For at få Flashfilmen til at fremstå som et værdi- og betydningsfyldt værk må den ikke kunne relateres til en *programmør*, men derimod underordnes romanen og dermed *forfatteren*, som jo har status af værdiskabende agent i den trykte bogs kultur.

Fortællinger til Nettet

Mange Flashfilm udgøres af originale tekster snarere end adaptationer af allerede eksisterende bøger, film, tegneserier, osv. Alan Bigelow

er et godt eksempel på en forfatter eller producent af Flashfilm der i det meste af Flashs levetid har forsøgt at skabe »stories for the web« eller »webyarns« som han også benævner dem.²² Begge betegnelser anerkender åbent et forhold til traditionelle genrer og medier og indikerer at vi har med eksempler på remediering at gøre. Både fortælling (»story«) og skrøne (»yarn«) udgør traditionelle narrative former og henviser endvidere til traditionelle medier – fortællingen som enten skrift- eller talebaseret og skrønen som først og fremmest men ikke udelukkende et mundtligt fænomen. Men det der kendetegner Alan Bigelows fiktion på nettet er ofte et problematisk forhold til traditionelle fortællinger i skrift og tale. Gang på gang får man den opfattelse at hans Flashfiktion netop ikke udviser de specielle narrative træk som vi kender fra fortællinger og krønikker, og det er derfor bemærkelsesværdigt, at de alligevel sammenstilles med dem.

På Alan Bigelows webside finder man hans Flashfilm præsenteret side om side. Hver Flashfilm er repræsenteret ved et ikon der både er reaktivt og interaktivt. Ikonet reagerer når man bevæger cursoren hen over det ved at udløse et specifikt lyd billede for hver fil ligesom filens titel og en kort beskrivelse af den manifesterer sig. Ved at klikke på ikonet åbnes den specifikke Flashfil. For eksempel, ved at bevæge cursoren hen over ikonet der gengiver omridset af et ansigt eller en buste på en lyserød baggrund, udløses en sekvens af fire taktslag af elektronisk musik der gentager sig så længe cursoren berører ikonet. Samtidigt viser der sig en tekstboks der angiver titlen »Because You Asked« og opfordringen »help to create my digital portrait, and then erase it...« efterfulgt af angivelsen af årstallet for uploadningen af filen, i dette tilfælde 2006. Kombinationen af lyd, skrift og billede på det paratekstuelle plan tyder selvfølgelig på, at vi har at gøre med en multimedia tekst. Desuden får man det indtryk, at filen trækker på flere jævnbrydige tegnsystemer for en optimal afkodning. Det virker ikke som

om at tegnsystemerne er underordnet hinanden. Denne treenighed af musik, tekst og billede tror jeg er ret unik for denne type tekster. Det tætteste man kommer på dette fænomen er vel traileren fra filmens verden, hvor lyd, billede og tale (voice over) kombineres. Men i den unikke og nye paratekstuelle kombination af musik, skrift og billede finder man spor af traditionelle kommunikationsformer. Ikke bare har vi åbenbart at gøre med en skrøne eller fortælling. Titlen »Because You Asked« synes at antyde, at vi har en samtalelignende situation – en situation hvor spørgsmål og svar udveksles mellem et jeg og et du, der både kan være ental og flertal. Desuden er referencen til portrætgenren læsset med literære og kunstneriske associationer til tekster i traditionelle medier, for eksempel *A Portrait of the Artist as a Young Man* og *Künstler* romanen, eller Rembrandt og selvportrættet.

Ved at klikke på ikonet åbnes endnu et paratekstuellet niveau i et nyt vindue.²³ Her finder vi spørgsmålet, »Is Your Computer's Sound On?« og omgrænset af et par skarpe parenteser invitationen »[Begin]«. Spørgsmålet er selvfølgelig ikke et rigtigt spørgsmål man skal besvare bekræftende eller afkræftende. Spørgsmålet har i stedet karakter af en performativ - en opfordring til at tænde for lyden på computeren, hvis den er slukket. Ordet »[begin]«, der fungerer interaktivt, har karakter af en invitation eller ordre. På dette paratekstuelle niveau er det også indlysende, at brugen af performativer og invitationer er et unikt træk ved denne tekst. Det er ikke noget vi forventer af en fortælling eller skrøne i andre medier.

På det paratekstuelle plan foretages en adskillelse af gamle og nye medier. Paratekstens strategi, brugen af elektronisk musik, billede og skrift er et unikt træk ved Flash. På den anden side fremmanes traditionelle medier og genrer på en måde der skaber den tættest mulige sammenkobling af gammelt og nyt så vi får »webyarn« og »digital portrait«.

På tekstplanet, altså selve Flashvideoen eller filen, fortsættes denne dissociative proces af

gamle og nye medier. Ved at efterkomme invitationen og klikke på knappen »[Begin]« dukker den kortfattede, beskrivende invitation »Help to create my digital portrait, and then erase it...« op igen efterfulgt af billedet af hovedet og lyden af den elektroniske musik vi stiftede bekendtskab med på det øverste paratekstuelle niveau. Neden under hovedet findes ti forskellige ikoner: et hus, et vækkeur, en kop kaffe, en pille, et øje, grønne pengesedler, en svensk nøgle, to mennesker, en antenne og en golfbold. Ikonerne er interaktive, og ved at klikke på dem frembringer hver en kort lexia, bestående af en sætning på højst tolv ord i både tale og skrift. Manifesteret som lydtegn gentages sætningerne igen og igen indtil alle ti er aktiveret. Vi får altså et forløb hvor op til ti sætninger gentages oven i hinanden i takt med at læseren aktiverer knap efter knap. I kontrast hertil manifesterer skrifttegnene sig under hovedet, men kun en lexia eller sætning af gangen. Ved at klikke på en ny knap udskiftes den foregående lexia med en ny. Endvidere bruges skrifttegnene ikke kun som symbolske tegn der danner ord og sætninger med konventionelle betydninger. De fungerer også som en slags billedtegn, der sammen skaber billedet af et ansigt. Helt bogstavligt forvandles det skriftbaserede portræt, de ti lexias, til et visuelt portræt. Symbolske tegn bliver til ikoniske tegn i Peirce's terminologi. Tegn der betyder via konventioner og fortolkningsvaner omdannes til tegn der betyder via lighed. Denne transformeringssegenskab hos symbolske tegn er unik for Flash. Skriften har altid undersøgt sine visuelle betydningsmuligheder ikke kun i form af ekfrasen men også i det grafiske udtryk. Men med Flash bliver det muligt at dramatisere skrifttegnet forvandling til billede og tabet af skriftlighed. Ved at lade de talte lexias danne ekko på ekko i løbet af videoens udstrækning og ved at iscenesætte skrifttegnet som flygtigt og underordnet de ikoniske tegn er det som om »Because You Asked« inverterer forholdet mellem tale- og skriftsprog. Talesproget får gennem gentagelseseffekten et træk af

permanens tilført, også selv om det kun er et ekko, og skriften fremtræder som en ustabil og flygtig substans.

Dette indtryk videreføres i tekstens forløbsstruktur. Her ser vi at »Because You Asked« bryder med traditionelle narrative mønstre. Således afviger teksten meget fra fænomenet plot i traditionelle medier. Eftersom hvert ikon producerer én og kun én lexia, bestemmer aktiveringsrækkefølgen den rækkefølge de ti lexias fremviser. Selv om de ti lexias optræder i en rækkefølge fra venstre mod højre, er der intet der tilsiger at læseren skal aktivere dem i den eller en anden ideal rækkefølge. Teksten selv synes ikke at foretrække én rækkefølge frem for en anden. Antallet af mulige rækkefølger er derfor næsten astronomisk. Det er således op til læseren selv at aktivere ikonerne i en eller anden rækkefølge. Og selvom læseren igennem aktiveringen af knapperne skaber en given orden og rækkefølge mellem de ti lexias, er der intet der tyder på at rækkefølgen har betydning. Selvfølgelig er det altid således at en modtagers indtryk af et budskab ændres når rækkefølgen af budskabets dele ændres. Selv en liste har tendens til at hierarkisere. Det man nævner først er ofte mere betydningsfuldt end det efterfølgende. Det bedste billede på tekstens struktur eller mangel på samme er måske en indkøbsseddel, hvor man har listet alle de ting man mangler i vilkårlig eller i hvert fald ubevidst rækkefølge som de popper op i bevidstheden. Men anskuer vi rækkefølgeproblematikken ud fra en traditionel narrativ synsvinkel, er det indlysende at vi ikke kan opstille en kronologi eller en relation mellem årsag og virkning. Med hensyn til varighed og frekvens er indtrykket det samme. Gentagelse anvendes ikke til at fremhæve betydningen af et lexia frem for et andet, og varigheden af hvert af de ti lexias er næsten identisk. Hvad vi har at gøre med er en liste af udsagn, ikke en fortælling eller skrøne i traditionel forstand.

Dette indtryk gør sig også gældende i forhold til det visuelle portræt. Her er rækkefølgen også ligeegyldig. Selvom det er umuligt at

gennemprøve samtlige kombinationsmuligheder, kan man godt konkludere efter nogle gennemløb af teksten, at det er det samme portræt som skabes hver eneste gang uafhængigt af den rækkefølge de aktiveres i.

Når læseren har interageret med alle ti ikoner og Allan Bigelows portræt er færdigdannet, fremkommer en ny invitation, »Now you can erase me«. Man efterkommer invitationen til at viske portrættet ud ved at bevæge sin cursor frem og tilbage over portrættet. Hvordan man bruger cursoren som viskelæder, skal læseren selv finde ud af. Mens læseren er i færd med at udviske portrættet, forsvinder også de ti talte lexias der hele tiden har optrådt som ekkoer i lydbilledet. Når portrættet helt er udvisket fremkommer titlen, »Because You Asked«, igen, men i en større font og skråt henover midten af skærmen.

Som konsumerer af litterære eller andre kunstneriske tekster i andre medier, er vi ikke vant til at udradere værker, eller til at få dem til at forsvinde på andre måder. På den anden side er det jo indlysende at det digitale portræt aldrig forsvinder rigtigt. Det kan dannes igen og igen, så længe du ikke sletter selve den kodede Flashfil. Selve koden er forudsætningen for den portrætudslettende handling. Som den korte invitation indledningsvist antydede (»Help to create my digital portrait and then erase it...«), så er det netop denne proces der gentager sig hver gang læseren aktiverer Flashfilen. Vi har altså at gøre med et cyklusagtigt forløb hvor skabelse (i ti trin hvis rækkefølge, varighed og frekvens er uvæsentlig) altid efterfølges af en udviskning eller udslettelse lige så ofte som læseren gider. Dette gentagelsesaspekt signaleres måske af lydsidens elektroniske musik, hvis fire taktslag gentages ad infinitum.

Med sin reaktive og interaktive kombination og brug af musik, tale, skift og video udviser »Because You Asked«, som tekst og paratekst, nogle af de træk der er unikke og specifikke for Flashfiktion. Anskuet som digital tekst deler Alan Bigelows Flashfiktion selvfølgelig egen-

skaber med andre elektroniske medier. Men det er iøjnefaldende at parateksten også appellerer til traditionelle genrer og medier – til fortællingen, til skrønen, til portrættet. Det er svært at forsvare henvisningerne til de traditionelle medier og genrer. Det der er slående er jo at vi netop ikke genfinder træk fra fortællinger eller skrøner eller portrætter i ret stort omfang. Paratekstens inddragelse af dem er ikke læsevejledende. Det er ikke produktivt at læse teksten som en fortælling. Vi leder forgæves efter fortællingens grundtræk. Inddragelsen af dem tror jeg derfor har en helt anden funktion. Ved at alludere til kendte tekstformer fra traditionelle medier trækker Flashteksten på den kulturelle kapital som disse typer af tekster har opsparet gennem de traditionelle mediers historie. Ved at appellere til for eksempel det narrative projekt, et projekt som mange er enige om er centralt i menneskets forsøg på at skabe betydning, gør Flashfiktionen sig relevant og interessant, prøver at trække os ind i dens unikke tekstunivers. Der kan også være en supplerende forklaring. Som et elektronisk og netbaseret medium er Flash dermed også et flygtigt medium. Og livet som fil på W₃ er fyldt med farer. Filer tages ned, links dør og hjemmesider angribes af virus. Måske er referencerne til de gammelkendte medier og genrer er slags besværgelse der skal beskytte mod flygtigheden og skabe permanens.

Konklusion

I denne artikel har jeg forsøgt at vise at fiktion i Flash er fiktion i et medium med nye spilleregler. Der er en række faktorer der adskiller Flashfiktion fra den trykte. Jeg har fremhævet at Flashfiktion er multimedial og kombinerer skrift, tale, lyd, billede, video. Men det er også væsentligt at fremhæve at Flash tilbyder forfatteren særlige forhold, hvor produktionen af tekster understøttes af Adobeplatformen. Og det er vigtigt at fremhæve at Flash er Internetbaseret og fiktion derfor distribueres via hjemmesider

uden om det litterære felts traditionelle ledvogtere direkte til brugerne ved deres computere. Dermed knyttes konsumtionen til computeren. Kun på en computer med Internet adgang kan filerne afspilles.

I mine nærlæsninger af eksempler på Flashfiktion og deres paratekster har jeg fokuseret på to slags, adaptationen og den »originale« tekst, som jeg mener er repræsentative for brugen af Flash på Internettet. Begge mine nærlæsninger viste, hvordan Flashteksterne er indskrevet i et modsigelsesfyldt forhold til fiktion i trykte og talte medier. Min analyse af Flashadaptationen af begyndelsen af *The PowerBook* viste, at den sagtens kan anskues som mere end det *akkompagnement* som parateksten forsøger at reducere den til. De to tekster adskiller sig tematisk så meget fra hinanden, at det ikke giver mening at fastholde den ene i et underordnet forhold til den anden og anskue Flashfilen som en reklame for romanen. Det er unødvendigt at fastholde *The PowerBook* som ophav og destination for Flashadaptationen, der fungerer fint som selvstændig tekst på både formelle og tematiske niveauer. Samme forhold findes udtrykt ved andre anvendelser af Flash på W₃. Også de orienterer sig kraftigt mod den trykte bogs verden som udspring og mål. Dette gælder for eksempel for det »interview«²⁴ der blev lagt ud på John le Carrés hjemmeside²⁵ i anledning af udgivelsen af romanen *A Most Wanted Man* i 2008. Selvom der ikke optræder en interviewer, kan man vel godt kategorisere Flashfilmen som et interview. I hvert fald taler John le Carré meget om sin roman på Flashfilmens lydside. Han introducerer de centrale personer, plottet og de basale politiske, følelsesmæssige og etiske temaer i romanen. Men oftest taler han om romanens steder – for eksempel Hamborg, *Hotel Atlantic*, kontoret for menneskerettighedsorganisationen *Flucht Punkt*, den trappe hvorpå romanens klimaks finder sted. Dette fokus på romanens steder understøttes til en vis grad af Flashfilmens videoside der dokumenterer stederne gennem billeder. Men videosiden går et skridt videre og

dramatiserer romanens overvågningstematik i de mange optagelser af overvågningsudstyr, og i sit overvågningsagtige formsprog. Billederne af mennesker og gader i Hamburg giver indtryk af at være optaget med overvågningsudstyr. Flashfilmen bliver derved til langt mere end et interview. Den bliver til et lille kunstværk i sig selv hvor formen afspejler indholdet. Men denne autonomi nedtones i forhold til le Carrés roman, hvortil den er at regne som en slags trailer. Det nære forhold til den trykte bog er også fremherskende i eksemplerne på fan fiktion i Flash. Andy og Tristan Campells *Capped* ledsages således af kommentaren, »The piece was inspired by John Christopher's 'Tripods' trilogy«. ²⁶ Og websiden beskriver sig selv som indeholdende »[...] a fusion of writing and atmospheric new media that explores digital storytelling, imaginary memories and dream-inspired states« ²⁷, en beskrivelse der reducerer det nye til en stemningsmættende funktion.

Min analyse af et eksempel på en original Flashtekst fastslog samme forhold mellem nye og gamle medier. Læsningen af Alan Bigelows »Because You Asked«, viste at her indskrives Flashteksten som skrøne og portræt i gammelkendte forestillingsverdner, et forhold der virker så meget desto mere bemærkelsesværdigt, når vi nu har at gøre med en tekst der hylder det digitale muligheder. Forløbet med skabelse og udradering, som er angivet i Flashtekstens undertitel, »Help to create my digital portrait and the erase it«, fremhæver de specifikke muligheder en digital tekst har når koden forbliver uafhængig af tekstens overfladeniveau i modsætning til traditionelle fortællinger og skrøner begrænsninger.

Flashtekster som Bigelows har tendens til at ende i arkiver som for eksempel *Dreaming Methods* ²⁸, *Poems that GO* ²⁹, *Electronic Literature Organization* ³⁰ og *Literatronic* ³¹. Et arkiv giver naturligvis beskyttelse mod den flygtig-

hed der er indbygget i et Internetbaseret medium. Men det er også muligt at anskue forkærligheden for arkiver som endnu et symptom på Flashs tætte tilknytning til traditionelle medier. Når Flashfilm klumper sig sammen på websider som var de bøger på et bibliotek ligner det en værdiproducerende gestus. Og jeg mener det er et generelt træk ved Flashfiktion at der appelleres til for eksempel bogens kendte verden i et forsøg på at generere værdi og betydning. Mine egne læsninger af eksemplerne på Flash har også været udført med de briller jeg læser trykt litteratur med. Det var tilfældet med såvel Wintersons som Bigelows tekster, at jeg fandt at de udviste autonomi, at de var selvstændige værker, hvor form og indhold gik hånd i hånd. Men det er jo netop en forestilling der er indlejret i den trykte bogs kultur.

Det er imidlertid ikke sikkert at den trykte bogs verden er det bedste sted at orientere sig mod for fiktion i Flash eller brugen af den. I sit kapitel om Flash nævner Ryan, at »[i]t is difficult to predict where narrative is headed in the age of Flash«. ³² Ifølge hende er Flash kun i stand til at producere relativt korte tekster der ikke kan leve op til det narrative potentiale vi kender fra andre medier. ³³ Flash har appelleret til modsatrettede impulser i produktionen af fortællinger og har været brugt til både traditionelle fortællinger og postmoderne antinarrative eksperimenter. ³⁴ Dette forhold får hende til at spørge om Flash kan bruges til at producere tekster der både er innovative og læsbare. Hun synes at besvare spørgsmålet med et tøvende »ja«. Men det fremsætter hun kun fordi hun kan finde eksempler på Flash tekster, hvor form og indhold går hånd i hånd. ³⁵ Men Flash kunne også vælge at orientere sig mod andre steder, og så at sige tage W3s flygtighed på sig i stedet for at modarbejde den. Så ville Flash for alvor blive et nyt medie.

- 1 Michael Hart, »Gutenberg: The History and Philosophy of Project Gutenberg«, http://www.gutenberg.org/wiki/Gutenberg:The_History_and_Philosophy_of_Project_Gutenberg_by_Michael_Hart, 1992. Sidst tilgået 15/9 2009.
- 2 Strengt taget er Flash et program eller et stykke software der benytter sig af computeren og Internettet som medier. Om det kan kvalificere som et selvstændigt medium er usikkert. Ryan vakler mellem på den ene side at betegne Flash som et program og på den anden som et selvstændigt medium. Marie-Laure Ryan, *Avatars of Story*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006, s. 156 f. I denne artikel benytter jeg for nemheds skyld betegnelsen medium om Flash. Et kompromis kunne være »submedium« som foreslås af Ryan om computerbaserede fænomener som e-mail, hypertext og chat på Internettet (Ibid., 2006, s. 29).
- 3 Jay David Bolter, »Digital Essentialism and the Mediation of the Real«, i Heidi Philipsen & Lars Qvortrup (red.), *Moving Media Studies: Remediation Revisited*, Frederiksberg C: Samfundslitteratur Press, 2007, s. 201.
- 4 Jeg antager i det efterfølgende, at også et af fiktionens formål er at være virkelighedsgengivende i forhold til nogle kulturelle koder eller standarder.
- 5 Marie-Laure Ryan, *Avatars of Story*, 2006, s. 148–80.
- 6 Ibid., s. 148.
- 7 Jonathan Gay, »The History of Flash«, http://www.adobe.com/macromedia/events/john_gay/, 2001. Sidst tilgået 15/9 2009.
- 8 Ibid.
- 9 Ryan, *Avatars of Story*, 2006, s. 156.
- 10 For eksempel fremhæver hun rumoplevelsen i Flash, og specielt det forhold at Flash har en evne til at skabe et indtryk af dybde gennem en opbygning af lag der er uafhængige af hinanden (2006: s. 158). Jeg tror ikke denne mulighed for tredimensionalitet var indbygget fra starten. Den er udtryk for en bestemt version, snarere end et indbygget aspekt ved Flash.
- 11 I praksis er det dog ret umuligt som ikke-Flash-producernede lægmand at skabe sig et brugbart overblik over hvilke udtryksmuligheder en given version tilbyder.
- 12 Ryan, *Avatars of Story*, 2006, s. 157.
- 13 Adobe, »Adobe Flash Platform«, <http://www.adobe.com/flashplatform/?promoid=DRHWS>. Sidst tilgået 14/8 2009.
- 14 Michael Mateas og Andrew Sterns interaktive drama *Facade* der ved hjælp af kunstig intelligens ændre sit forløb efter det input som brugeren giver, tog ifølge forfatterens eget udsagn fem år at programmere (Michael Mateas og Andrew Stern, *Facade*, <http://www.interactivestory.net/>, Sidst tilgået 17/9 2009).
- 15 Jeanette Winterson, *The PowerBook*, London: Vintage, 2000, s. 1.
- 16 Ibid., s. 3.
- 17 Jeanette Winterson, »The PowerBook«, <http://www.jeanettewinterson.com/pages/content/index.asp?PageID=525>. Sidst tilgået 15/9 2009.
- 18 En websiden kan bedst konceptualiseres som den paratekst der formidler Flash filmene til læseren. Som Genette skriver, så udgør parateksten en tærskel til teksten – en tærskel som er med til at kontrollere tekstens afkodning (Genette 1997: 1 f). I skriftbaserede medier udgøres parateksten af en peritekst og en epitekst som er de træk og konventioner henholdsvis indenfor og udenfor bogen der er styrer ende for vores læsning. I det følgende har jeg valgt at anskue websiden som en paratekst.
- 19 Måske er dette endnu mere underligt når man tænker på at Winterson faktisk ejer en butik, der godt nok sælger frugt og grønt, med navnet »Verde«.
- 20 Kroneksemplet er selvfølgelig Saussures formulering af det sprogliges tegn andet princip – hvad han kalder signalets lineære natur. Saussure fortsætter, »The linguistic signal, being auditory in nature, has a temporal aspect, and hence certain temporal characteristics: (a) it occupies a certain temporal space, and (b) this space is measured in just one dimension: it is a line.« (Ferdinand de Saussure, »The Object of Study«, i David Lodge (red.), *Modern Criticism and Theory: A Reader*, anden udgave, London: Longman, 2000, s. 13) Fordi det ene ord følger det andet i det talte sprog, er skriften blevet konceptualiseret efter samme temporale logik. Når vi læser, hører vi faktisk ifølge denne tradition.
- 21 Pedalo, »Portfolio«, <http://www.pedalo.co.uk/portfolio.asp>. Sidst tilgået 17/9 2009.
- 22 Alan Bigelow, *Webyarns.com: Stories for the Web*, <http://www.webyarns.com>. Sidst tilgået

- 14/8 2009.
- 23 Alan Bigelow, »Because You Asked«, <http://www.webyarns.com>. Sidst tilgået 14/8 2009.
- 24 John le Carré, »The John le Carré Interview«, <http://www.johnlecarre.com/mostwantedman.php>, Sidst tilgået 16/9 2009.
- 25 John le Carré, *John le Carré*, <http://www.johnlecarre.com/>. Sidst tilgået 16/9 2009.
- 26 Andy & Tristan Cambell, »Production Notes«, http://www.dreamingmethods.com/uploads/dm_archive/objects/html/c_object_391299_316726.html. Sidst tilgået 16/9 2009.
- 27 Dreaming Methods, *New Forms of Fiction*, <http://www.dreamingmethods.com/default.asp?idno=1>. Sidst tilgået 16/9 2009.
- 28 Dreaming Methods, *Archive*, <http://www.dreamingmethods.com/archive.html>. Sidst tilgået 16/9 2009.
- 29 Poems that GO, <http://www.poemsthatgo.com/>. Sidst tilgået 16/9 2009.
- 30 Electronic Literature Organization, <http://www.eliterature.org/>. Sidst tilgået 16/9 2009.
- 31 Literatronic, <http://www.literatronic.com/src/initium.aspx?ForumID=o>. Sidst tilgået 16/9 2009.
- 32 Ryan, *Avatars of Story*, 2006, s. 158.
- 33 Ibid., s. 158 f.
- 34 Ibid., s. 159.
- 35 Ibid., s. 159 f.

Nyckelord: Adobe Flash, fiktion, elektroniske tekster, den trykte bog

Keywords: Adobe Flash, fiction, electronic texts, print books

Summary

Fiction in Flash

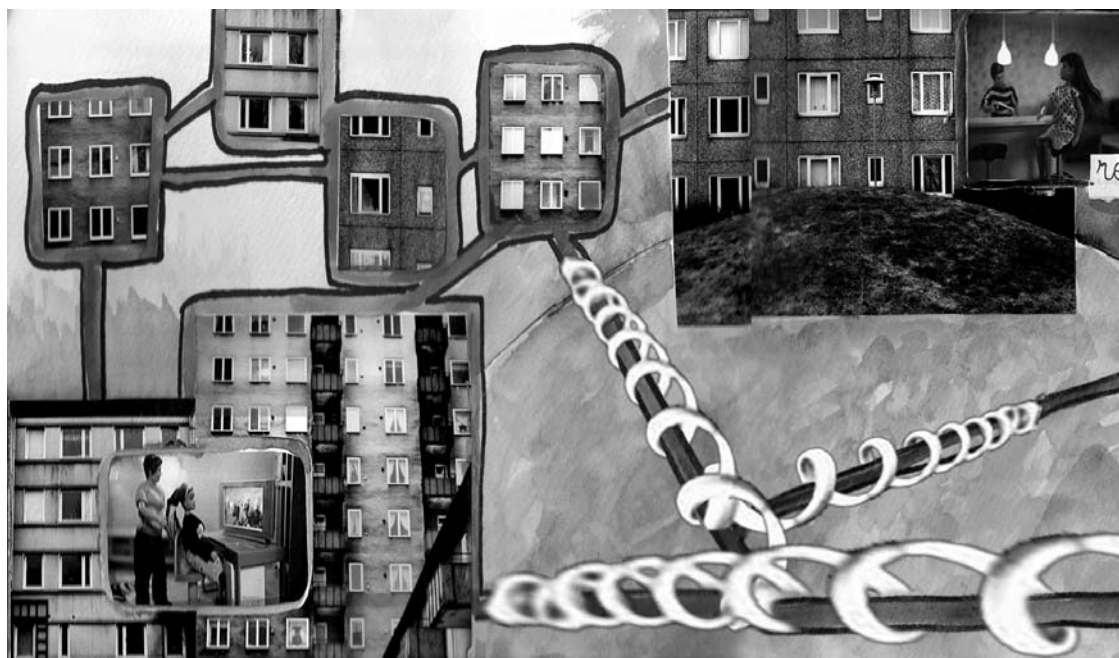
With the arrival of the electronic media, the limits and possibilities for writers of prose fiction changed fundamentally. Writers, who had had to depend on the linearity of the signifier in the printed media for the production and consumption of their fiction, were offered new patterns of signification suggested by the computer-based media. And, since the 1990s, multimedia platforms and the W3 have appeared, allowing writers to manipulate all kinds of text—video as well as audio, written as well as spoken—in an almost endless variety of ways. My paper takes a look at what happens to prose-fiction when it moves from the world of the printed book to the screen. I am interested, first and foremost, in the work of contemporary writers who are using the multimedia platform FLASH in their attempts at »adapting« fiction already in print for the computer screen, for example Jeanette Winterson, or who have moved beyond hard copy fiction and are producing multimedia events instead, such as Alan Bigelow. I show how Flash fiction is inscribed in a problematic relationship with its print twin.

Jens Kirk

Institut for Sprog og Kultur

Aalborg Universitet

i12jk@hum.aau.dk





EXILENS LJUDSPÅR

Mot en intermedial tolkning av Peter Weiss
litterära verk med utgångspunkt i *Der Schatten
des Körpers des Kutschers*.

av Markus Huss

Den 22 februari 1979 skriver Peter Weiss följande rader i sin anteckningsbok:

Plötsligt vaknar ett pandemoneium [sic] kring oss till liv. Jag skulle vilja svara med ett körverk, med bara rasande skrikande röster, en oerhörd orkesterapparat skulle kunna uttrycka det vi känner i sådana ögonblick, o. att stämmorna kunde tränga igenom detta tecken, o. att jag vore kompositör musiker, mäktig denna ljudskrift, med alla klangfärger i min makt, jag skulle vilja ett hav av cymbaler, horn o. gälla trumpeter till ett utbrott o. låta en vild, oskolad kvinnoröst häva an med sitt svar, genomskärande, med en styrka, som skulle bringa trumhinnan att darra till bristningsgränsen.¹

Vad är det som händer i detta citat? Om man börjar med att tolka passagen ryckt ur sitt sammanhang är det lätt att identifiera en stark vilja till att finna ett nytt uttrycks sätt för en kraftfull känsla, »det vi känner«. Denna passionerade önskan utgör i sin tur ett svar på det »pandemonium« som sägs ha vaknat till liv och som vidare tycks likställas med »detta tecken«. Den nya uttrycksformen är »musiken«, eller kanske snarare oljudet (»hav av cymbaler, horn o. gälla trumpeter«, »vild, oskolad kvinnoröst«), i form av en »ljudskrift«, som ges potentialen att »tränga igenom« tecknet »pandemonium«. Några sidor senare i anteckningsboken heter det:

o. låt rösten, denna isande diskant, bli outhärdlig, låt den sjunga sin fantastiska tonföljd, som vi instämmer i där vi ligger i damm o. grus [...] o jag skulle vilja byta uttrycksform, bort från det talade

skrivna ordet, fram till de stämbandens otroliga förmåga, till ljudinstrumentenas [sic] storm, ännu är det inte för sent, jag hör, o. skrik min gudinna!²

Weiss upprepar viljan att bemäktiga sig det akustiska och därmed även byta uttrycksform från »det skrivna ordet«. Intressant nog har Weiss först skrivit »talade«, som sedan strukits över och ersatts av »skrivna« – här tar Weiss tydligt avstånd från just det skrivna ordet, boksidans eller tidningsartikelns språk. Vidare upprepar Weiss kopplingen mellan det starka, »genomskärande« ljudet och kvinnan, som här upphöjs till skrikande gudom och musa. Dessutom understryks viljan till den nya uttrycksformen av ett upprepat, patetiskt »o«.

Vad, mer konkret, syftar Weiss »pandemonium« på? I februari 1979 anföll kinesiska trupper Vietnam som vedergällning för landets inmarsch i Kambodja året innan, någonting som från kinesiskt håll tolkades som ett imperialistiskt beteende och som en utmaning av den kinesiska maktsfären. Rubriken på *Dagens Nyheter*s förstasida samma dag som Weiss anteckningar är daterade fångar det dåvarande socialistiska blockets kris: »Kina berett på rysk attack. 300 000 har evakuerats. Vietnam till motoffensiv«. Peter Weiss, sedan länge en hårdnackad försvarare av det kommunistiska styret i Vietnam, hade på *DN*:s kultursida den 13 december året innan angripit det han kallade för »Lögnerna om Vietnam«. Där ifrågasatte han

sanningshalten i vietnamesiska flyktingars vittnesmål och antydde att de skulle vara köpta av USA: »Den antivietnamesiska psykosen sprids av en press som inte tar under övervägande varifrån flyktingarna fått de tusentals amerikanska dollar, de guldackor för vilka de köper sig en båtplats [...]«. ³ Möjligen är det kombinationen av hela det socialistiska blockets kris och den uppskruvade debatten kring den som får den bekännande socialisten Weiss att beteckna situationen som ett »pandemonium«. Det verkligt intressanta i sammanhanget är emellertid det faktum att Weiss här explicit, som ett svar på frustrationen inför händelseutvecklingen och debatten kring den, ser »ljudskriften« som lösningen. Även om Weiss aldrig skulle komma att skapa något reellt »körverk«, löper ändå ett oljud i form av skriftliga ljudspår genom hans litterära verk, ljudspår som även ekar i anteckningarna från 1979. Här gläntas på dörren till Weiss litterära universum från ett hittills nästan helt utforskat håll: det akustiska. ⁴

Vägen mot ett intermedialt författarskap

För att öppna denna dörr krävs emellertid både en kort historisk contextualisering av Weiss skapande verksamhet samt ett teoretiskt ramverk lånat från den växande litteraturvetenskapliga intermedialitetsforskningen.

Citaten som inleder denna artikel fångar egentligen ingenting unikt i Weiss textvärld. Snarare utgör de två exempel av många på det huvudsakliga ledmotivet för Weiss samlade konstnärliga skapande, nämligen språk- och uttrycksproblematiken. Som bekant var Peter Weiss inte bara verksam som författare, utan sysselsatte sig även i hög grad med bildkonst. 1937–1938 utbildade sig Weiss på konstakademien i Prag, en plats han fått på rekommendation av Hermann Hesse som han även

besökt i Schweiz under sommaren 1937. Men Prag var bara en tillfällig uppehållsort bland många andra för den unge Weiss, som redan 1935 tillsammans med sin familj emigrerat från Berlin till Chistlehirst, London. Vid denna tidpunkt var han arton år gammal. Weiss far Eugen Weiss, som var textilfabrikör, hade judisk bakgrund och den politiska utvecklingen gjorde flytten oundviklig. Från England skulle familjen sedan komma att flytta till böhmiska Warnsdorf 1936, men i och med Nazitysklands inmarsch i Tjeckoslovakien 1938 var familjen återigen tvungen att fly, denna gång till svenska Alingsås. I slutet av februari 1939 anlände även sonen Peter, som tillbringat hösten i Schweiz. Under det följande året flyttade han till Stockholm i ett försök att försörja sig på sitt måleri, efter att mödosamt ha tjänat ihop en tillräcklig summa pengar på faderns nystartade fabrik. En lång period av målning och skrivande tog vid, präglad av ekonomiska trångmål och utebliven framgång. Under 1950-talet och det tidiga 1960-talet var Weiss även aktiv som filmskapare, med en rad kortfilmer i surrealistisk tradition, ett antal dokumentärfilmer samt långfilmen *Hägringen* (1959) som resultat. ⁵ Nämnas bör även hans filmhistoriska fackbok *Avantgardefilm* (1956). Till detta sökande mellan olika konstnärliga uttrycksformer hör även det faktum att Peter Weiss var en tvåspråkig författare. De korta prosastyckena *Från ö till ö* (1947) och *De besegrade* (1948), samt den postumt publicerade romanen *Situationen* (2001, tillkommen 1956), hör till de i Weiss-forskningen mest uppmärksammade svenskspråkiga verken. ⁶ I och med sitt litterära genombrott med *Der Schatten des Körpers des Kutschers* (1960) i dåvarande Västtyskland, följt av romanerna *Abschied von den Eltern* (1961) och *Fluchtpunkt* (1962), blev det tyska språket slutligen Weiss enda konstnärliga uttrycksform.

Ändå spelade svenskan en avgörande roll för utvecklingen av Weiss tyskspråkiga prosa. Axel Schmolke visar i sin omfattande undersökning

av *Abschied von den Eltern* och dess tillkomsthistoria hur den tyskspråkiga slutprodukten föregåtts av i huvudsak tre »varianter«, varav den första författats på svenska.⁷ Weiss anteckningsböcker (som i stor utsträckning fungerade som arbetsböcker med Brechts journaler som förebild⁸) är flerspråkiga, där anteckningar på främst tyska och svenska men även på engelska samsas med varandra. I skarp kontrast till detta står författarens publicerade enspråkiga verk. Detta har Jenny Willner i sin tur tolkat i ljuset av en övergripande »immuniseringsestetik« hos Weiss, där det hermetiskt enhetliga språket får funktionen av en skyddsbarriär mot inkräktande främmande språkelement som hotar att destabilisera berättarjaget.⁹

Gränsernas poetik

I talet »Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache«, som Weiss höll i samband med mottagandet av 1965 års Lessing-pris i Hamburg, tecknar författaren ett retrospektivt narrativ över det egna konstnärliga sökandet mellan konstformer och språk.¹⁰ Med tydlig hänvisning till Gotthold Ephraim Lessings förlaga *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) sammanfattar han här sin syn på skillnaden mellan ordkonst och bildkonst: »Orden misstror bilderna. Orden omringar bildernas beståndsdelar och sönderdelar dem. Bilderna nöjer sig med smärtan. Orden vill undersöka smärtans ursprung.«¹¹ Detta anför Weiss i sin tur indirekt som skäl till att han lämnat måleriet bakom sig för att helt ägna sig åt skrivandet. I en träffande analys av Laokoon-talet avslöjar Martin Rector Weiss beskrivning av den egna konstnärliga bildningsgången, kronologiskt uppdelad i olika mediala »faser«, som retrospektiv självstilisering. Istället framhåller Rector med stöd i biografien att Weiss fortsatte att måla parallellt med skrivandet av de böcker som skulle bli hans genombrottsverk. Det verkligt intressanta är emellertid Rectors påpekande

om att närvaron av det visuella i Weiss konstnärskap, trots författarens avståndstagande från mediet, är omfattande även i de senare litterära verken.¹²

Rectors iakttagelse visar även den på en intermedial ingång till författarskapet, ett allt större intresse inom Weiss-forskningen av att även inbegripa Weiss övriga konstnärliga aktivitet i tolkningen av de litterära texterna. Det som däremot förblir problematiskt i Rectors kritik, och som än en gång accentuerar behovet av en läsning grundad i aktuell intermedialitetsforskning, är den implicita likställningen av bildkonst med litterära representationer av densamma. Därmed bortser Rector från det »intermediala gap« som ofrånkomligen existerar när ett medium inom ramen för sina egna materiella förutsättningar försöker återskapa ett annat mediums system.¹³ Jørgen Bruhn visar i sin introduktion av och diskussion kring forskningsfältet intermedialitet, i *TFL* 2008:1, att mediernas olika semiotiska karaktär är avgörande för »en grundläggande olikhet« som enligt honom existerar mellan ordet, tonen och det visuella tecknet.¹⁴ Det är denna olikhet som i sin tur kan bli fruktbar i förståelsen av – i det här fallet – den litterära texten. Det verkligt intressanta i fallet Weiss är just hur den litterära texten förhåller sig och i viss mån transponerar andra mediets uttryckssätt inom ramen för det egna mediets förutsättningar. Därför är Rector både rätt och fel ute då han framhåller att Weiss aldrig lämnat det visuella bakom sig: han har nämligen gjort både och. Den brännande frågan, som i det här sammanhanget gör det intermediala perspektivet särskilt påkallat, är hur och varför detta sker.

I förordet till antologin *Zwischen Text und Bild* (2000) framhåller skandinavisterna Annerget Heitmann och Joachim Schiederemair hur översättningsprocessen mellan två medier ger upphov till en »semiosprocess«, som i sin tur grundar sig i funktionaliseringen av interaktionen mellan ord och bild.¹⁵ En kontextualiserande analys av en sådan fruktbar interaktion

mellan medier, alltså hur denna relation funktionaliseras, tycks även vara det som Bruhn förordar i slutet av sin artikel: »Jag pläderar för att intermediala studier inte bör bli en formalistisk disciplin som uteslutande är i stånd att peka ut intermediala spår, utan som kan eller vill sätta in dessa spår i ett större sammanhang.«¹⁶ Följande läsning av Weiss *Der Schatten des Körpers des Kutschers* är genomförd i denna anda.

Skuggan av kuskens kropp

Weiss korta roman *Der Schatten des Körpers des Kutschers*, av förlaget kategoriserad som en »Mikro-Roman«,¹⁷ är ur ett litteraturvetenskapligt perspektiv otvivelaktigt en av författarens mest intressanta och spännande verk. Texten, som skrevs 1952 och först efter år av närmast tröstlösa förlagskontakter slutligen publicerades 1960, intar en särställning i Weiss författarskap.¹⁸ Publiceringen innebar inte bara att Weiss härmed officiellt trädde in i den västtyska offentliga sfären och inledde karriären som tyskspråkig författare, officiellt erkänd av det land som han lämnat vid arton års ålder. Texten vittnar även om en period i Weiss skapande präglad av stegrad experimentlusta, alternativt desperat sökande efter nya uttryckssätt. 1950-talet var ett decennium då han skrev på både svenska och tyska, förfärdigade collage och målade bilder, samt ägnade sig åt experimentellt och dokumentärt filmande.¹⁹ Att sju bildcollage interfolierats i den i elva block uppdelade texten är således typiskt för denna tid. Det parallella framställningssättet innebär även i sig att *Schatten*, i enlighet med intermedialitetsforskarna Irina Rajewskys och Werner Wolfs terminologier, kan kategoriseras som »mediekombination« alternativt ett fall av »öppen/direkt intermedialitet«.²⁰ I denna analys ska fokus dock inte ligga på hur dessa två medieformer förhåller sig till varandra. Istället

ska vi med hjälp av Wolfs teoretiska ramverk för studiet av det litteräras musikalitet, *musicalization of fiction*, närma oss det akustiska registret och dess funktion i *Schatten*.²¹

Den bristfälliga referensen

En anonym pensionatsgäst, inkvarterad på övervåningen till ett lika anonymt pensionat någonstans i en kafkaesk obygd, försöker genom upprepade skrivförsök att fånga tre dygn av sin tillvaro – så kan handlingen i *Schatten* sammanfattas. Skriver gör en jagberättare som med Artur Lundkvists ord snarast antar formen av ett »instrument för uppfattning, inregistrering«, där iakttagelserna ger upphov till »ett kameraliknande seende, som kan närma sig Robbe-Grilletts«. ²² Samtidigt ska det instrumentella inte överbetonas: inom berättarjaget pågår även en mödosam, närmast tröstlös hermeneutisk kamp: att genom själva nedskrivandet försöka tolka och inordna den via synen och hörseln uppfattade omgivningen till en förståelig helhet. Problemet – som kvarstår texten igenom ända till *och* bortom dess slut markerat av frånvaron av punkt i bokens sista mening – är den omöjliga uppgiften att fånga sinnesintryck i skrift. Resultatet blir istället »ständigt nya, korta, avbrutna ansatser«. ²³ Trots jagberättarens minutiösa beskrivningar av pensionatet och dess på många sätt märkliga persongalleri (hushållerskan, kaptenen, skraddaren, doktorn, drängen, Herr Schnee, en familj bestående av far, mor, son och spädbarn) förblir perspektivet hopplöst begränsat och de olika karaktärernas bevekelsegrunder och tankar fördolda. Detta ligger i sin tur i själva skrivandets natur, tycks jagberättaren mena, eftersom skrivpraktiken i sig hindrar honom från att obrutet fästa uppmärksamheten vid omgivningens skeende. Detta ger upphov till närmast tragikomiska scener, som den här där skrivaren mitt i dassbesöket kommer på sig själv med neddragna byxor:

Först nu (just som kråkan än en gång skriker harm) märker jag att jag fryser om min bara bak. Jag har varit upptagen med att skriva ner mina iakttagelser, och det har hindrat mig från att dra upp och knäppa byxorna; eller kanske var det mitt plötsligt påkomna intresse för att göra iakttagelser som fick mig att glömma att dra upp byxorna; eller också var det de nerdragna byxorna, huttrandet, glömskan av det egna jaget som kom över mig här på avträdet, som försatte mig i denna speciella, iakttagande stämning.²⁴

Den plötsliga medvetenheten orsakad av en sinnesförnimmelse, i detta fall den nedkylda baken (och kråkans skri – en viktig akustisk detalj som rubbar koncentrationen), triggas i sin tur av en rad hypotetiska resonemang hos jagberättaren: var det skrivandet eller betraktandet som fick honom att glömma byxorna nere – eller var det istället själva de »nerdragna byxorna, huttrandet, glömskan av det egna jaget som kom över [honom]« som gav upphov till »denna speciella, iakttagande stämning«? Svaret på hur orsak och verkan förhåller sig till varandra uteblir. En liknande förskjutning, eller kanske snarare blockering, sker i det nionde textblocket när jagberättaren efter ett kafferep anordnat av hushållerskan ska beskriva samma kafferep: »Nästpåföljande dag var jag ända fram till skymningen sysselsatt med att skildra den föregående kvällen, vilket jag just har blivit färdig med.«²⁵ Beskrivandet av den förflutna tiden skapar ofrånkomligen ellipser, som i sin tur måste nedtecknas i efterhand, som i sin tur ger upphov till ellipser, och så vidare.

Skrivandet är även förknippat med en möda i form av ett påtagligt fysiskt motstånd hos jagberättaren. Trots att han i textblock sex skriver att han för första gången sedan skrivförsökets inledning lyckats komma »längre än till en ansats utmynnande i intet«, känner han ändå »tydligt [...] den motkraft inom mig som förut tvingade mig till att avbryta mina försök« när hans hand för pennan »över papperet, från ord till ord och från rad till rad [...]«.«²⁶ Mödan tycks vad skrivprocessen lider tillta, och kulminerar slutligen i beskrivningen av droskans ankomst:

Det ögonblick då kusken drog åt sig tömmarna och med smackningar manade hästen att stanna ligger tre dagar och tre nätter tillbaka i tiden, tre dagar och tre nätter under vilka jag på grund av en utbredd likgiltighet inte kunde förmå mig att fortsätta mina skrivelser, och även nu kan jag bara med möda fortsätta [...], och jag är beredd att avbryta skrivandet vilket ögonblick som helst och strunta i det för alltid.²⁷

Fyra sidor senare heter det: »Medan jag kämpar hårt mot tröttheten och lusten att lägga pennan ifrån mig och strunta i dessa skrivelser, tänker jag tillbaka på kvällen för tre dygn sedan [...]«.«²⁸ Känslan av likgiltighet har hållit honom borta från skrivblocket i tre dygn – tre dygn som nu tillsammans bildar ett elliptiskt tomrum mellan droskans ankomst och nedskrivandet av den. Hotet att denna ellips kan komma att utvidgas till ett »för alltid«, alltså en i ordets bokstavliga bemärkelse *obeskrivlig* evighet, framställer det mödosamma skrivandet *i sig* som livsnödvändigt om än som ett (till synes) hopplöst projekt för jagberättaren.

Adam Soboczyński har i en lacansk läsning av *Schatten* övertygande drivit tesen att texten »redan från början« utgör en dekonstruerad text, där jagberättarens alla misslyckade anteckningar implicerar »världens oläsbarhet«. Ändå låter sig *Schatten*, som Soboczyński också framhåller, uppenbarligen läsas, eftersom läsaren till skillnad från jagberättaren förmår »bryta sig ut ur missförståndens och de meningslösa signifikantkedjornas process« och skapa »handling«. På detta vis menar Soboczyński slutligen att texten genom mötet med läsaren vederlägger sig själv.²⁹ Det han emellertid bortser ifrån är det spår av bibehållen referens, om än av annan medial art, som trots allt låter sig finnas i själva texten. Dessa spår utgörs, som vi kommer att se, av ett akustiskt register: av oljud som bryter in i pensionattillvarons till synes tidlösa limbo.

Dissonansens signifikans

I mikroromanens inledning nedtecknar jagberättaren från sin utsiktspunkt på dasset de omedelbara visuella intrycken: ett grymtande och bökande svin i svinstian, husväggens avflagande puts, tvättlinor och åkerjord. Därefter följer en till synes enkel och systematisk uppräknings av akustiska intryck (som nedan följer det tyska originalet eftersom formen här och i det följande är av särskilt intresse):

Dies sind die Geräusche; das Schmatzen und Grunzen des Schweinerüssels, das Schwappen und Klatschen des Schlammes, das borstige Schmierens des Schweinerückens an den Brettern, das Quietschen und Knarren der Bretter, das Knirschen der Bretter und lockeren Pfosten an der Hauswand, die vereinzelt weichen Pfiffe des Windes an der Ecke der Hauswand und das Dahinstreifen der Windböen über die Ackerfurchen, das Krächzen einer Krähe das von weither kommt und sich bisher noch nicht wiederholt hat (sie schrie Harm), das leise Knistern und Knackern im Holz des Häuschens in dem ich sitze, das Tröpfeln der Regenreste von der Dachpappe, dumpf und hart wenn ein Tropfen auf einen Stein oder auf die Erde fällt, klirrend wenn ein Tropfen in eine Pfütze fällt, und das Schaben einer Säge, vom Schuppen her.³⁰

De ord som här representerar olika ljud i skrift uppvisar, uppradade efter varandra, uppenbara ljudmässiga kvaliteter i form av assonanser och allitterationer: *Schmatzen, Grunzen, Schweinerüssels, Schwappen, Klatschen, Schlammes, Schmierens, Schweinerückens, Quietschen, Knarren, Knirschen, Pfiffe, Windes, Krächzen, Krähe, kommt, Knistern, Knackern, Holz, Häuschens, Dachpappe, dumpf, hart, Tropfen, Schaben, Säge, Schuppen*. Dessa är i sin tur till övervägande del strukturellt indelade enligt en trestegsmodell, där varje steg bär på en betoad stavelse: *das Schmatzen* (i) *und Grunzen* (ii) *des Schweinerüssels* (ii); *das Schwappen* (i) *und Klatschen* (ii) *des Schlammes* (iii); *das Quietschen* (i) *und Knarren* (ii) *der Bretter* (iii),

etcetera. Detta strukturella tretal tycks inte vara någon slump med tanke på mikroromanens iögonfallande titel, bestående av ett »dubbelt«, uppenbart rytmiskt genitiv, *Der Schatten des Körpers des Kutschers*.

Har vi här att göra med en intermedial relation, där det dominant mediet (den litterära texten) i någon mån ger upphov till musikalitet? Som Wolf med eftertryck påpekar ska man vara oerhört försiktig med att hävda en viss litterär texts »musikalitet«. Detta eftersom en blott metaforisk och teoretiskt naiv användning av begreppet – som Wolf påvisar är en »metaforisk impressionism« utbredd inom både forskning och dagskritik – riskerar att urholka det som analytiskt redskap och istället endast tjäna som »smickrande ornament av en kritisk diskurs«.³¹ Ändå hopar sig indicierna som tyder på den akustiska rytmiens relevans i läsningen av den weisska texten. Med hjälp av Wolfs kriterier för musikaliserad litteratur kan vi närma oss det akustiska registret i *Schatten*, även om det inte nödvändigtvis handlar om »ren« musikalisering.

Wolf listar en rad kriterier för att en litterär text ska kunna kvalificeras som musikaliserad, där såväl kontextuella som textimmanenta faktorer spelar roll för bedömningen.³² För vårt syfte är Wolfs avsnitt om den intermediala imitationen det mest intressanta, som Wolf också betecknar som en viktigare indikator för musikaliserad fiktion än kontextuella faktorer.³³ Hans tre huvudsakliga kriterier låter sig alla påvisas i vårt citat:

1. »principen om akustisk accentuering« i form av så kallad »ordmusik«, *word music*, »som karakteriseras av en ovanligt stark accentuering av de verbala signifikanternas akustiska dimension och begagnar sig av element som tonhöjd, klangfärg, volym och framför allt rytm som överskrider en ren imitation av det muntliga, det vill säga att den betonar den sensoriska (akustiska) upplevelsen [...]«³⁴
2. »principen om självreferens« i form av att textens »diskurs och/eller historia [...] avslöjar en påtaglig tendens till att forma mönster eller

upprepningar (på ett fonologiskt, syntaktiskt, semantiskt eller tematiskt plan) och på så vis ger texten en ovanligt självreferentiell karaktär [...].³⁵

3. »principen om avvikelser från narrativ rimlighet och referentiell eller grammatisk följdriktighet [...].³⁶

Vårt citat vittnar, kortfattat, om såväl »akustisk accentuering« som upprepningar av fonologiska och syntaktiska element. Vidare fungerar det Wolf beskriver som »principen om avvikelser från narrativ rimlighet och referentiell eller grammatisk följdriktighet« som *Schattens* huvudsakliga tema – såväl på ett innehållsmässigt plan i form av skrivandets och berättandets själva omöjlighet som i den grammatiska strukturens upprepade misslyckanden av stabil referens (det senare exemplifierat i det följande).

Ett än tydligare exempel på det akustiskas betydelse i *Schatten* utgörs av en scen där jagberättaren lyssnar till doktors viskande tal. Doktors kroppsdelar hålls ihop endast av en mängd bandage och stygn:

[...] da stand ich auf und ging nah an ihn heran und legte mein Ohr dicht an seinen Mund und nun konnte ich mir aus seinen Atemzügen und Zungenbewegungen folgende Worte deuten, Wunden nicht heilen, wie ich auch schneide, tief aushöhle, bis auf die Knochen, Messer auf Knochen knirschen, schaben, abbrechen, sitzt noch tiefer, abbinden, die ganze Nacht, die ganze Nacht wacht, immer noch Blut, Eiter, weiter, unten am Arm, dann weiter oben, hoben, Achselhöhle, Oberarmknochen, Wasser kochen, Gelenk, verrenk, hochbinden, finden [...].³⁷

Fragmentariskt viskar doktorn fram namnen på olika kroppsdelar som han desperat söker läka samman, variga och blödande sår som han vill tvätta och hela. Den fragmenterade kroppen presenteras av ett likaledes fragmenterat språk som inte slutgiltigt förmår att fånga förfallet, ett språk som i sin agrammatiska men akustiskt betonade form istället påminner om inledningsscenen beskrivning. Även här tar orden snarare formen av en akustiskt betonad fiktion

än av en narrativ, referentiell sådan. Alliterationer, assonanser och rim fäster uppmärksamheten på det ljudmässiga: *Wunden, heilen, schneide; Knochen, knirschen, schaben, abbrechen; Nacht, wacht; Blut, Eiter, weiter; Gelenk, verrenk; hochbinden, finden.*

Doktorn fortsätter att ge uttryck för sin frustration med ett liknande rytmiserat och fragmentariskt språk, där kroppens sönderfall blandas med rumsig desorientering. Som ett svar på misslyckandet att länka samma ord och kropp börjar han att sjunga:

[...] Schmerz ganz gleich, ganz gleich Schmerz überall, wo auch hinschneiden der selbe Schmerz, Schmerz ausmerzen, übertönen, dagegen ansingen; und bei diesen Worten hob er die Stimme und begann, halb stöhnend und mit den Zähnen knirschend, zu singen, singen, anklingen, Messerklinge, gegen Messerklinge klingen, aus Kehle dringen, in Kehle drinnen, Blut und Stimme verrinnen.³⁸

Under det att jagberättaren sedan bär doktorn till hans rum och lägger honom i sängen minskar sången i styrka, för att slutligen sluta i ett stumt »O«: [...] und als ich die Tür seines Zimmers hinter uns geschlossen hatte und ihn zu seinem Bett führte und auf sein Bett niedersetzte, ging sein Gesang in ein eintöniges, immer schwächer werdendes und schließlich verriegeltes O über.³⁹

Här blir det särskilt intressant att jämföra doktors språk med Wolfs iakttagelser vad gäller skillnaden mellan det han kallar för relationen mellan »verbala signifikanter och signifikater« å ena sidan, och musikens motsvarande »signifikanter och signifikater« å andra sidan. Wolf påpekar att det verbala/skrivna språket kännetecknas av en i hög grad symbolisk och därför även arbiträr koppling mellan betecknande och betecknat, medan betydelseskapan i musik istället (oftast) karakteriseras av någon form av »likhet« och därför ger upphov till en något mindre arbiträr relation.⁴⁰ Till skillnad från det verbala meddelandet kan det musikaliska vara fullständigt självreferentiellt, och därmed även mindre godtyckligt.⁴¹ I ljuset

av detta tycks »sången« – såväl den explicit tematiserade som den rent litterära musikaliteten i doktors tal – få karaktären av en motståndshandling. Ordfragmenten som strömmar ut ur doktors mun och deras likljudande karaktär utgör ett förstadium till den rena sången, som hos honom blir den sista utposten för försvaret mot smärtan och sönderfallet. Mot fonden av *Schattens* övergripande tematik kring det referentiella språkets tillkortakommande, laddas det litterärt musikaliska språket här med betydelse.

Samtidigt tycks det akustiska registret hos Weiss, både det som tematiseras i det inledande citatet i denna artikels början och *Schattens* diskursiva manifestation av detta register, stå för ett efterspråkligt stadium, ett odisciplinerat och postcivilisatoriskt oljud. Att med detta i åtanke med Wolf definiera det akustiska hos Weiss som »musikaliskt« leder delvis fel, eftersom själva poängen istället ligger i oljudets obändiga och anarkistiska karaktär, som hos Weiss dessutom är kvinnligt konnoterat; vad vi har att göra med är ett utbrytningsförsök ur språkets fängelse, snarare än en stråkkonsert. Wolfs analysmodell förmår ändå att lyfta fram *Schattens* specifikt akustiska och övergripande sinnesaktiverande karaktär, som i sin tur leder oss in på frågor kring textens materialitet. För vad är det som jagberättaren gång på gång försöker fånga i texten om inte just en fysisk påtaglighet, en materialitet, som på ett narrativt plan ständigt misslyckas?

Doktors sång och dess avklingande för oss slutligen tillbaka till artikelns inledning och Weiss upprepade invokation »o«. Är det möjligen Weiss skrikande gudinna som vi hör ur doktors mun, ljudstormen som söker att tränga igenom tecknet? Eller rör det sig i fallet med doktors sång, precis som i inledningsscenens beskrivning, istället om ett systemiserat, bevisligen poetiserat oljud? Tydligt är att det hos jagberättaren inte finns någon vilja att härma omgivningens akustik i skriften enligt ett onomatopoetiskt tillvägagångssätt – istället följer

ljuden, som analysen pekat på, strikta mönster av upprepningar, påfallande ofta i form av strukturella trefal. *Schattens* jagberättare tycks således, likt hans försök att fånga de visuella intrycken i skrift, vilja systematisera även oljudet, denna obändiga uttrycksform som tränger sig på och igenom skriften.

Exilens ekon

Richard Langston har i artikeln »Peter Weiss and the Exilic Body« tolkat Weiss övergång från skriften till filmens medium under 1950-talet som ett slags svar på språkets tillkortakommande, om än inte som en förlösning. I sin undersökning av surrealismens utveckling i den tyskspråkiga litteraturen efter andra världskriget framhåller Langston exilerfarenhetens avgörande betydelse för denna: »Paul Celans, Unica Zürns och Peter Weiss surrealismer har sina ursprung varken i ett nostalgiskt förhållande till mellankrigstidens avantgarde eller i en idé om en pånyttfödelse efter kriget. Istället växer de fram ur författarnas personliga erfarenheter av att befinna sig annorstädes – i exil, som emigrant eller någonstans däremellan.«⁴² Langston driver övertygande tesen att den surrealistiska traditionen möjliggjorde en konfrontation och bearbetning hos dessa författare av vad han kallar »exilerfarenhetens inneboende brutenhet.«⁴³ Denna »brutenhet« förvärras i sin tur av språkets själva struktur, enligt Langston, vilket är någonting som även min läsning gett exempel på. I sin tolkning av Weiss kortfilm *Studie II* (1952) lyfter han särskilt fram det »akusmatiska ljudets« roll: »Detta akusmatiska ljuds helt icke-språkliga karaktär i 'Studie II' är avgörande, dess höga tonhöjd och kusliga klang förmedlar ren affekt, en känsla av obehag [»uncanny«, *das Unheimliche* i Freuds mening], för att inte säga fasansfullhet, som hemsöker bilden.« Detta ljudspår, »som kringgår det symboliska språkets betydelsekedja«, läser Langston en-

ligt lacansk terminologi som »återkomsten av det reala [...] exilens 'fläck', det ursprungliga våld som slitit sönder kroppen.«⁴⁴

Langstons iakttagelser är övertygande, men missar att detta exilens ljudspår redan finns i förtäckt form i *Schatten*. Endast genom att söka andra mediers (språkligt överförda) närvaro redan i den litterära texten, utan att fastna i fyrkantiga uppdelningar mellan medieformer, frilägg nya betydelseskikt för uttolkaren. Däremot accentueras hos Langston vikten av att koppla samman den intermediala relationen med exilerfarenheten, och inte betrakta dessa var för sig – som vore de å ena sidan rent formmässiga spörsmål, å andra sidan historisk bakgrund och författarbiografi. Uppenbarligen tycks exilens erfarenhet hos Peter Weiss stå i intim förbindelse med ett sökande inte bara mellan medier,

utan också inom medierna själva. Det är också med detta i åtanke vi kan börja söka ett möjligt svar på varför *Schattens* jagberättare så tydligt söker systematisera och därmed kontrollera det akustiska registret: ljudspåret tycks forma ett slags exilerfarenhetens oljud, ett historiskt våld som tränger sig på och in i pensionatets till synes slutna universum.

Den hittills sparsamma men viktiga forskningen från svenskt håll kring Peter Weiss har visat på exilerfarenhetens ambivalenta men samtidigt produktiva roll för författarskapet.⁴⁵ Min läsning av *Schatten* ansluter till denna tradition, samtidigt som jag velat visa på vikten av att utveckla läsningen av den litterära texten i intermedial riktning. Endast på detta sätt kan vi närma oss den för Peter Weiss specifika exilens estetik.

1. Peter Weiss, *Die Notizbücher: Kritische Gesamtausgabe*, Jürgen Schutte i samarbete med Wiebke Amthor och Jenny Willner (utg.), Berlin: Directmedia, 2006, s. 9, 412 f.
2. Ibid., s. 9, 414 ff.
3. Peter Weiss, »Lögnerna om Vietnam«, *DN* 13/12 1978. För Bengt Alexanderssons replik och kritik av Weiss ståndpunkt, se »Flyktingar ofta trovärdiga«, *DN* 20/12 1978.
4. Den enda som mig veterligen undersökt språkets akustiska dimension (här i bemärkelsen ljud-tematik) hos Weiss är Jenny Willner. Genom otaliga exempel av »störjljud« pekar hon på språkets dubbla roll som både konstruktion och hot i *Die Ästhetik des Widerstands*: Jenny Willner, »Störgeräusche. Grenzerscheinungen der Sprache bei Peter Weiss und Terézia Mora«, i *Peter Weiss: Grenzgänger zwischen den Künsten*, Jürgen Schutte et al (utg.), Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2007, ss. 149–165. I sammanhanget bör även en artikel av Hanns-Werner Heister och Jochem Wolff nämnas som fokuserar på musikaliska adaptationer av Weiss verk: »'In Gegensätzen denken ...': Peter Weiss und die Musik«, i *Peter Weiss Jahrbuch 12*, Michael Hofmann, Martin Rector, Jochen Vogt (utg.), Sankt Ingbert: Röhrig, 2003, ss. 32–48.
5. För en översikt av Peter Weiss målningar, collage och teckningar se Per Drougge (red.), *Peter Weiss: Måleri, collage, teckning: 1933–1960*, Södertälje: Kulturnämnden, 1976. För ett försök till en sammanställning av Peter Weiss samlade produktion på litteraturens, bildkonstens och filmens område se den av Gunilla Palmstierna-Weiss och Jürgen Schutte utgivna *Peter Weiss: målningar, teckningar, collage, filmer, teater, litteratur, politik*, Stockholm: Moderna museet, 1991. För en kort bibliografi över publikationer som behandlar Peter Weiss filmskapande, se Rainer Rother, »Literatur zum Filmschaffen von Peter Weiss. Eine Übersicht« i *Peter Weiss Jahrbuch 2.*, Rainer Koch, Martin Rector, Rainer Rother, Jochen Vogt (utg.), Opladen: Westdeutscher Verlag, 1993, ss. 170–172. Från svenskt håll har Jan Christer Bengtsson skrivit om Weiss samlade filmskapande i *Peter Weiss och kamerabilden: från en undflyende kvinna till tredje världens ansikte*, Stockholm: Institutionen för film- och teatervetenskap, 1989.

6. Här tänker jag främst på Wiebke Annik Ankersens »*Ein Querschnitt durch unsere Lage*«: *die Situation und die schwedische Prosa von Peter Weiss*, Sankt Ingbert: Röhrig, 2000.
7. Axel Schmolke, *Das fortwährende Wirken von einer Situation zur andern: Strukturwandel und biographische Lesarten in den Varianten von Peter Weiss' Abschied von den Eltern*, Sankt Ingbert: Röhrig, 2006, s. 26.
8. Jürgen Schütte, »Einleitung«, Peter Weiss, *Die Notizbücher*, s. 10.
9. Willner, »Störgeräusche«, s. 153.
10. Peter Weiss, »Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache«, i *Rapporte*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1968, ss. 170–187.
11. »Worte bezweifeln die Bilder. Worte umkreisen die Bestandteile von Bildern und zerlegen sie. Bilder begnügen sich mit dem Schmerz. Worte wollen vom Ursprung des Schmerzes wissen.«, i Peter Weiss, »Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache«, s. 182, min översättning.
12. Martin Rector, »Laokoon oder der vergebliche Kampf gegen die Bilder: Medienwechsel und Politisierung bei Peter Weiss«, i *Peter Weiss Jahrbuch 1*, Rainer Koch, Martin Rector, Rainer Rother, Jochen Vogt (utg.), Opladen: Westdeutscher Verlag, 1992, s. 34.
13. Hur termen *medium* bör definieras är intermedialitetsforskningens stridsfråga *par excellence*. I denna artikel har jag valt Werner Wolfs definition av *medium* eftersom den synes särskilt fruktbar för min undersökning: »[...] a conventionally distinct means of communication, specified not only by particular channels (or one channel) of communication but also by the use of one or more semiotic systems serving for the transmission of cultural messages.« ur Werner Wolf, *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam: Rodopi, 1999, s. 35 f. För intressanta diskussioner kring termen *medium* se Jörgen Bruhn, »Intermedialiet: Framtidens humanistiska grunddisciplin?«, i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 2008:1, s. 25 ff., och Stephan Michael Schröder, Vreni Hockenjos, *Historisering und Funktionalisierung: Intermedialität in den skandinavischen Literaturen um 1900*, Berlin: Humboldt-Universität zu Berlin, 2005, ss. 20–31; »*intermedial gap*«, min översättning, Irina O. Rajewsky, *Intermedialität*, Tübingen; Basel: Francke, 2002, s. 70.
14. Bruhn, »Intermedialiet«, s. 29.
15. »Semioseprozeß«, min översättning, Annegret Heitmann; Joachim Schiedermaier, *Zwischen Text und Bild. Zur Funktionalisierung von Bildern in Texten und Kontexten*, Freiburg i.B.; Rombach, 2000, s. 9.
16. Bruhn, »Intermedialiet. Framtidens humanistiska grunddisciplin?«, s. 35.
17. Peter Weiss, *Der Schatten des Körpers des Kutschers*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1960, s. 2.
18. Jfr. Jens-Fietje Dwars, *Und dennoch Hoffnung: Peter Weiss*, Berlin: Aufbau-Verlag, 2007, s. 112 ff.
19. Martin Rector karakteriserar åren 1945–1960 som »kanske de viktigaste i Weiss liv och verk överhuvudtaget« och som en »experimenterandets fas«: Rector, »Laokoon eller der vergebliche Kampf gegen die Bilder«, s. 37. Min översättning.
20. »Medienkombination«; »overt/direct intermediality«, min översättning. Jfr med den åskådliggörande modellen i Schröder; Hockenjos, *Historisering und Funktionalisierung*, s. 14.
21. Se Werner Wolf, *The Musicalization of Fiction*, ss. 35–92.
22. Artur Lundkvist, »Inledning«, i *Skuggan av kuskens kropp*, Stockholm: Tiden, 1966, ss. 5–8.
23. Peter Weiss, *Skuggan av kuskens kropp*, Stockholm: Tiden, 1966, översättning av Kjell Ekström, s. 20. Tyskt original: Weiss, *Der Schatten des Körpers des Kutschers*, s. 17, »immer wieder neue, kurze, abgebrochene Anfänge«.
24. Weiss, 1966, s. 11. Tyskt original: Weiss, 1960, s. 9, »Erst jetzt (eben schreit die Krähe noch einmal Harm) empfinde ich die Kälte an meinem entblößten Gesäß. Die Niederschrift meiner Beobachtungen hat mich davon abgehalten, die Hose hinaufzuziehen und zuzuknöpfen; oder das plötzliche Einsetzen meines Beobachtens ließ mich vergessen, die Hose hinaufzuziehen; oder auch war es die herabgezogene Hose, das Frösteln, die Selbstvergessenheit die mich hier auf dem Abtritt überkam, die diese besondere Stimmung des Beobachtens in die Wege leitete.«
25. Weiss, 1966, s. 85. Tyskt original: Weiss, 1960, s. 87, »Den auf diese Nacht folgenden Tag

- verbrachte ich, bis zum Einsetzen der Dämmerung, mit der Beschreibung des eben zuende beschriebenen Abends.«
26. Weiss, 1966, s. 48. Tyskt original: Weiss, 1960, s. 47f., »um weiter als einen sich im Nichts verlierenden Anfang hinausgeratend«; »deutlich die Gegenkraft in mir verspüre die mich früher dazu zwang, meine Versuche abzubrechen«; »über das Papier, von Zeile zu Zeile«.
27. Weiss, 1966, s. 89 f. Tyskt original: Weiss, 1960, s. 92, »Der Augenblick in dem der Fuhrmann die Zügel straffte und mit trommelndem Zungenlaut das Pferd zum Halten mahnte liegt drei Tage und drei Nächte zurück, drei Tage und drei Nächte in denen ich, einer umfassenden Gleichgültigkeit wegen nicht vermochte, meine Aufzeichnungen weiter zu führen, und auch jetzt kann ich nur mit Mühe, bereit, sie jeden Augenblick abzubrechen und für immer aufzugeben, [...] fortsetzen.«
28. Weiss, 1966, s. 93. Tyskt original: Weiss, 1960, s. 96, »Schwer gegen die Müdigkeit und gegen den Wunsch, den Bleistift niederzulegen und diese Aufzeichnungen aufzugeben, ankämpfend, denke ich an den vor drei Tagen und drei Nächten liegenden Abend zurück [...]«.
29. Adam Soboczyński, »Von Schatten oder Schwarz auf Weiß. Überlegungen zu Der Schatten des Körpers des Kutschers von Peter Weiss«, *Peter Weiss Jahrbuch*, Michael Hofmann, Martin Rector, Jochen Vogt (utg.), Sankt Ingbert: Röhrig, 1999, s. 84, min översättning.
30. Weiss, 1960, s. 7. Svenskt översättning: Weiss, 1966, s. 9, »Ljuden är följande: gristrynets smackande och grymtande, dyns skvalpande och klatschande, grisryggens sträva gnidning mot bräderna, knirrandet och knarrandet från bräderna och den lösa stolpen intill husväggen, då och då ett svagt vinande ljud som uppstår när vindbyarna sveper kring husknuten och över plogfärorna på åkern, en kråkas kraxande som kommer långt bortifrån och som hittills inte har upprepats (hon skrek harm), det svaga knakandet och knastrandet i träet i det lilla huset där jag sitter, regnvattnets droppande från takpappen, dovt och hårt när en droppe faller på en sten eller på marken, klingande när en droppe faller i en pöl, och gnisslet av en såg borta från boden.«
31. »laudatory ornaments of a critical discourse«, i Wolf, *The Musicalization of Fiction*, s. 71, min översättning.
32. Se diagram IV i Ibid., s. 83.
33. Ibid., s. 74.
34. »principle of acoustic foregrounding«; »[...] is characterized by an unusual foregrounding of the acoustic dimension of its verbal signifiers and employs elements such as pitch, timbre, volume and above all rhythm which transcend a mere imitation of orality, that is, if it emphasizes sensory (acoustic) experience [...]«., ibid., s. 75, min översättning.
35. »principle of self-referentialization«; »discourse and/or story [...] betray(s) a marked tendency towards the formation of patterns or recurrences (on the phonological, syntactic, semantic or thematic levels) thus producing an unusual self-referentiality of the text [...]«., ibid., min översättning.
36. »principle of departing from narrative plausibility and referential or grammatical consistency«, ibid., min översättning.
37. Weiss, 1960, s. 59. Svensk översättning: Weiss, 1966, s. 59, »[...] då steg jag upp och gick bort till honom och satte örat tätt intill hans mun och nu lyckades jag uppfånga följande ord ur hans andetag och tung rörelser, såren inte läks, hur jag än skär, gröper ur djupt, ända in till benen, kniven gnisslar och skrapar mot benen, bryta av den, sitter ännu djupare, snöra av, hela natten, vaken hela natten, fortfarande blod, var, vidare, nertill på armen, sedan längre upp, axelhålan, överarmsbenet, koka vatten, led, vricker, binda upp, hitta [...]«.
38. Weiss, 1960, s. 60. Svensk översättning: Weiss, 1966, s. 59, »[...] smärtan likadan, likadan smärta överallt, samma smärta var än skär, utplåna smärtan, överrösta, sjunga mot den; och vid dessa ord höjde han rösten och började, halvt stönande och gnisslande med tänderna, att sjunga, sjunga, klinga, knivblad, klinga mot knivblad, tränga ur strupen, inne i strupen, blod och röst rinna bort.«
39. Weiss, 1960, s. 61. Svensk översättning: Weiss, 1966, s. 61, »[...] och när jag hade stängt dörren till hans rum efter oss och ledde honom bort till hans säng och fick honom att sätta sig på sängen, övergick hans sång i ett entonigt, allt svagare Oh, som slutligen tonade bort.«
40. »verbal signifiers and signifieds«, Wolf, s. 24, min översättning.
41. Jfr ibid., s. 26.

42. »Neither borne out of nostalgia for the interwar avantgarde nor grounded in an ideology of postwar cultural renewal, their [Paul Celans, Unica Zürns and Peter Weiss] surrealisms grew out of personal experiences of being elsewhere, as an exile, an émigré, or somewhere in between.«, Richard Langston, »Peter Weiss and the Exilic Body«, i *Modernism/modernity*, vol. 14, 2007:2, s. 274, min översättning.
43. »the brokenness endemic to the exilic experience«, *ibid.*, min översättning.
44. »That this acousmatic sound in 'Studie II' says nothing with language is crucial, for its high pitch and eerie timbre convey pure affect, a sense of the uncanny, if not horrific, that haunts the image.«; »eludes the symbolic chain of meaning«; »the return of the real [...] the 'stain' of exile, the original violence that tore the body asunder.«, *ibid.*, s. 286, min översättning.
45. Jag tänker främst på Magnus Bergh, *Mörkrets litteratur: Peter Weiss i Motståndets estetik*, Stockholm: Bonnier, 1999; Helmut Müssener, »'Du bist draussen gewesen': Bemerkungen zur unmöglichen Heimkehr des Peter Weiss«, i *Moderna språk*, 1992:86, 2, ss. 140–149; Sture Packalén, »'Som om det under varje ord låg en skugga': Peter Weiss – författare mellan två språk«, i *Samlaren*, 1992, ss. 27–35.

Nyckelord: Peter Weiss, intermedialitet, exil, representation

Keywords: Peter Weiss, intermedia studies, exile, representation

Summary

The Soundtrack of Exile. Towards an intermedial interpretation of Peter Weiss'

Literary Works With the Point of Departure in Der Schatten des Körpers des Kutschers.

The problem of representation constitutes one of the main themes in the works of the writer, painter, and filmmaker Peter Weiss (1916–1982). Until recently, the specific intermedial character of his literary work has been largely ignored by literary scholars. In the case of the novel *Der Schatten des Körpers des Kutschers* (1960), the text itself attempts to transcend the »prison of language« by transposing acoustic elements into its idiom. These transposed »noises« may be interpreted as echoes of (an) exile: a personal response to the trauma of having escaped the Holocaust, as well as – on a more general level – an aesthetical approach to the problems of linguistic representation of past atrocities. In this paper, I contextualize Weiss' »micronovel« within the framework of current intermedia studies and scholarly work on Peter Weiss. I will also attempt an interpretation pointing to general »Weissian« aesthetics of exile.

Markus Huss

BEEGS

Södertörns högskola

markus.huss@sh.se



ESSÄISTEN SOM GENERALIST

Författarroller och offentlig auktoritet
hos tre samtida essäister

av Emma Eldelin

Essän befann sig som genre länge i symbios med den borgerliga offentlighet som växte fram i Europa under 1700- och 1800-talen. Paralleller skulle exempelvis kunna dras mellan de salongs- och kaffehuskulturer som fungerade som borgerliga samtalsarenor och den förtroligt konverserande ton som präglar många essäer från denna tid.¹ Även om essäisten i första hand vände sig till en icke-specialiserad publik skrev denne utifrån tanken att han (essäisten var vid denna tidpunkt i de flesta fall en man) med den tänkta läsekretsen delade ett slags kultur- och värdegemenskap. Övertygelsen om kulturellt samförstånd gjorde det möjligt för essäisten att uttala sig som lärd generalist, men också att tilltala läsaren som en jämlike i fråga om bildning och kunskaper.²

Inom essäiforskningen har det varit vanligt att förklara essäns marginalisering i moderniteten med hänsyn till den samhällsutveckling som inneburit en tillbakagång för de borgerliga idealen. Speciellt gäller det kanske den typ av essä som på engelska kallas *personal essay* och som utmärks av sitt personligt informella tilltal. Den amerikanske författaren och essäisten Phillip Lopate har exempelvis hävdat att ett av skälen till den »personliga« essäns tillbakagång skulle vara att det inte längre finns någon allmänt delad uppfattning om en kulturell gemenskap. I avsaknad av en sådan har många essäister under senare tid ersatt lärda referenser med personliga erfarenheter och hänvisningar

till aktuella fenomen i populärkulturen. Dessutom har den ökande specialiseringen gjort det svårt för essäisten att uttrycka sig med auktoritet som lärd generalist, menar Lopate.³

Även om Lopate främst berör essäns position i senare tids amerikanska offentlighet kan det vara värt att fundera över hur hans beskrivning förhåller sig till svenska sammanhang. Finns det i dag någon svensk essäistik som tar sig formen av »elegant lärdom eller personlig livshållning«, och som därmed kan tyckas ha förbindelser med äldre tiders essättradition?⁴ Göran Hägg har framställt 1920-talet som essäns blomstringstid, då författare som Klara Johanson (1875–1948) och Frans G. Bengtsson (1894–1954) blev mönsterbildande. Enligt Hägg blev de uppfattningar om essän som litteraturart som formades på 1920-talet bestående fram till 1960-talet, »då genomgripande förändringar i litteraturens yttre villkor blir märkbara och drabbar essäistikens traditionella former i kanske än högre grad än andra genrens«.⁵

Hägg diskuterar inte essän i Sverige under senare hälften av 1900-talet, men jag menar att den även fortsättningsvis har använts som form för lärda och personliga reflektioner. Samtidigt är det inte orimligt att tänka sig att efterkrigstidens demokratisering av utbildning och kultur och den allt längre drivna kunskapsmässiga specialiseringen har inverkat på en mer traditionell syn på essän som ett slags »bildnings-

form«. Syftet är här därför att belysa några aspekter av de samtida villkoren för den typ av essä där essäisten uppträder som lärd generalist. Med utgångspunkt i den litteraturkritiska receptionen av tre essäböcker, Peter Nilsons (1937–1998) *Solvindar* (1993), Peter Englunds (f. 1957) *Brev från nollpunkten* (1996) och Nina Burtons (f. 1946) *Den nya kvinnostaden* (2005), diskuteras denna problematik utifrån de författarroller dessa författare har tillskrivits i offentligheten. Jag berör även frågan om vad som ligger till grund för essäistens auktoritet i dessa fall.⁶

När jag här intresserar mig för essäns generalistiska ansats använder jag inte uttrycket i värderande mening. Med generalist avser jag här en »forskare eller tänkare som vill skapa överblick och sammanhang i en värld av långt driven specialisering«. Generalisten ställs ofta i motsats till specialisten, men i detta fall rör det sig om tre författare med akademisk examen som väljer författarskapets bana och som i egenskap av essäister ofta rör sig över ämnesområden där de inte har bedrivit egen forskning. Författarna uppträder i sina essäböcker inte som fackmän utan ger uttryck för ett personligt och i den meningen mindre sakligt perspektiv.⁸ Detta behöver inte betyda att de inte har en omfattande beläsenhet inom det aktuella området, men den personliga och ofta litterärt syftande formen skiljer denna typ av skrivande om sakförhållanden från mer akademiskt erkända skrivformer.

Utifrån studiens urval gör jag inte anspråk på att dra några allmänna slutsatser om essäns position i samtida svensk offentlighet (med tanke på variationen i dagens användning av essäbegreppet torde det vara mycket svårt), men jag menar att det utifrån de valda exemplen ändå är möjligt att belysa de samtida villkoren för en typ av essäskrivande som varit vanligt i essäns tradition. I följande avsnitt diskuterar jag nu frågan om essäistens författarroller och i vilken mån författarnas akademiska skolning har färgat receptionen av deras essäböcker.

Författarroller och bildningsgång

I flera av 1900-talets mer inflytelserika teorier om litteraturen har man poängterat vikten av att göra en åtskillnad mellan den historiske författaren och berättaren eller »jaget« i det litterära verket. Vad gäller essän har man inte i samma utsträckning påtalat denna skillnad. I stället har jaget i essän ofta uppfattats som en representation av författaren själv, även om det naturligtvis handlar om ett språkligt konstruerat jag och en offentlig författarroll.⁹ Essän är en typ av text vars värde, betydelse och trovärdighet i hög grad beror av att vi kan identifiera textens jag med den verkliga författaren.¹⁰ Delvis har det att göra med att essän uppfattas som en icke-fiktiv genre. Gérard Genette har konstaterat att författarens namn och de föreställningar som knyts till det ofta är av större betydelse i icke-fiktiva verk. Bland de *paratexter* som Genette har diskuterat, alltså sådana »texter« som inte hör till ett verks huvudsakliga innehåll men som ändå följer det och kan påverka läsningen av det, återfinns inte bara titlar, förord och baksidestexter, utan också information om författarens utbildningsbakgrund.¹¹ Har Nilsons, Englunds och Burtons akademiska skolning haft någon betydelse för de författarroller de tillskrivs i recensionerna?

Peter Nilson – den litterära astronomen

Peter Nilsons bakgrund som astronom har ofta påtalats i recensioner av hans verk, och det är troligt att bilden av den »litterära astronomen« kommer att leva kvar även i litteraturhistorie-skrivningen.¹² Nilson disputerade i astronomi i Uppsala 1973 och blev något år senare docent, men lämnade den akademiska världen för en verksamhet som författare av såväl essäböcker som romaner. I sitt författarskap har Nilson ständigt kontrasterat de naturvetenskapliga perspektiven med idéhistoria, mytologi och fantastik. *Solvindar* har han framställt som sista delen

i en trilogi som föregåtts av *Stjärnvägar* (1991) och *Rymdlyjus* (1992), vilka varit »tre försök att beskriva vår tids världsbild och att se oss själva som medborgare i universum«. ¹³ Han har ofta använt essäbegreppet för att beskriva sitt icke-fiktiva skrivande och gör så även i *Solvindar*. ¹⁴ I ett författarlexikon har han hävdat att han i den svit som inleddes med *Stjärnvägar* rör sig »i en gränsmark mellan naturvetenskaplig essäistik och skönlitteratur«. ¹⁵

Trots att det vid utgivningen av *Solvindar* hade gått nästan tjugo år sedan han lämnat forskarvärlden formas i recensionsmaterialet en bild av Nilson som den skrivande astronomen, som håller sig informerad om vad som pågår vid forskningsfronten i sitt ämne. I en recension kallas han »vår mest litterärt aktive astronom«, medan en annan recensent konstaterar att Nilson »nu för tiden [är] mer författare än astronom«, men att han ändå tycks »ägna mycket tid åt den vetenskapliga litteraturen«. ¹⁶

Nilson uppfattas dock även som lärd i vidare bemärkelse. Hans »vetande tycks ibland vara utan gränser«, skriver exempelvis en recensent, och en annan hävdar att han »besitter [...] en närmast bottenlös lärdom«. ¹⁷ Allra tydligast blir denna snarast beundrande bild av författaren hos Gunnar Anshelm i *Skånska Dagbladet*:

Med en magistral facklärdom i dagens astronomiska forskning och problematik och en lika omfattande kännedom om och inlevelse i all naturvetenskap och kulturhistoria och i filosofiskt och religiöst tänkande tar han sin läsare med till den punkt vid världens ände och stupet mot evigheten, där vintergatorna glesnar och all kunskap sviktar [...]. ¹⁸

Vid sidan av att Nilson beskrivs som lärd finns det också en tendens att *Solvindar* förknippas med begreppet »populärvetenskap«, vilket skiljer mottagandet av Nilsons bok från mottagandet av Englands och Burtons böcker. Det är dock tydligt att de recensenter som placerar *Solvindar* i en populärvetenskaplig kontext markerar distans till populärvetenskapen som lågstatusgenre. ¹⁹ Ett typiskt exempel finns i

Vasabladet, där recensenten försäkrar att Nilson med sin »utomordentliga essäistik« inte hör till »dilettanternas skara«, utan snarare får honom att associera till »en annan mästare när det gäller att popularisera«, Stephen Hawking (f. 1942). ²⁰ Här tycks essä och populärvetenskap överlappande, medan de i andra fall snarare betraktas som ömsesidigt uteslutande, som i *Arbetaren*, där Viveka Heyman menar att vetenskapsmännen numera »ojar sig« över dålig populärvetenskap, men att Nilson inte behöver ta åt sig, eftersom *Solvindar* är »essayistisk kring astronomiska och andra lärda teman«. ²¹

Att recensenterna ofta tillskriver *Solvindar* en populärvetenskaplig funktion och dess författare en roll som popularisator har troligen delvis att göra med att naturvetenskapen har hört till populärvetenskapens mest typiska ämnesinnehåll: gränsen mellan fackvetenskap och populärvetenskap är tydligare där än inom exempelvis humaniora. ²² Men även om Nilson långt ifrån enbart skriver om naturvetenskapliga ämnen har man ofta uppfattat det som att hans texter fyller en populariserande funktion. Att man samtidigt uttryckt kritik mot populärvetenskapen som genre och, som i Heymans fall, framhävt att Nilson skriver essäer, inte populärvetenskap, indikerar att essän uppfattas som en genre med mer intellektuell prestige och seriositet. I essäforskningen lyfter man dock ofta fram det paradoxala i att essän både förknippas med anspråksfull lärdom och med amatörism, vilket antyder att dess status är en fråga om vilka andra genrer den relateras till. ²³

Peter Englund – den seriöse historikern

Peter Englund är som författare kanske mest känd för sina brett upplagda historieskildringar om svenskt 1600-tal (*Ofredsår* (1993), *Den oöverbannelige* (2000)), men han har även givit ut flera essäsamlingar. Englund disputerade i historia i Uppsala 1989, men hade redan året innan fått uppmärksamhet för boken *Poltava* om den svenska arméns undergång vid slaget 1709. Englund har fortsättningsvis haft kopplingar

till universitetsvärlden och var 2001–2006 professor vid Dramatiska Institutet. 2002 blev han invald som ledamot i Svenska Akademien.

Englund är den av de tre författarna som i störst utsträckning har publicerat sina essäer i tidningar och tidskrifter innan de utgivits i bokform. Flera av texterna i *Brev från nollpunkten*, vilka tematiskt rör sig kring 1900-talets stora katastrofer i anslutning till första och andra världskriget, har tidigare funnits att läsa i *Expressen*, *Moderna Tider* och *Populär Historia*.²⁴ I förordet kommenterar Englund varför han använt essäformen:

[...] detta handlar om stoff som jag på grund av egen okunnighet bara kunnat närma mig i essäns form. Ordet essä betyder, som vi alla vet, »försök«, och dessa stycken är det i ordets båda bemärkelser: de är skisser, skisser ytterst komna ur egna försök att förstå.²⁵

Englund refererar här till essäbegreppets bokstavliga betydelse (franskans *essai* betyder 'prov', 'försök') och tycks använda det som ett slags ödmjukhetsformel – han poängterar att bokens ämne inte är originellt och att han själv inte utfört någon grundforskning, men att själva skrivandet om något kan vara ett sätt att förstå det.²⁶ Citatet kan tolkas som författarens paratextuella uttalande om verkets genreintention som varande en annan och mindre anspråksfull än den akademiska forskningens, vilket förstärks då Englund i efterordet hävdar att boken »blott är en samling essäer och inte ett akademiskt specimen«. ²⁷ Samtidigt etableras här en förbindelse mellan generalistens perspektiv och essän som form, då essäns försöksmässighet blir en frihet att förstå och knyta samman historiska skeenden på ett nytt sätt. På så sätt fungerar förordet som ett slags motivering till boken.

I recensionerna av Englunds bok framtonar bilden av författaren som å ena sidan god fackhistoriker i bemärkelsen vetenskapligt skolad och vederhäftig, å andra sidan historieberättare som skriver underhållande och med ett personligt engagemang. Recensenterna nämner ofta

att Englund doktorerat i historia, och författaren får epitet som »god historiker« och »seriös historiker«, då man uppfattar det som att Englund, förutom att hänvisa till de senaste rönen, uppfyller historikerns etos.²⁸ I närmast bourdieuska termer analyserar Lennart Lundmark Englunds position i offentligheten, och menar att Englund haft större betydelse för »den seriösa historieskrivningen i Sverige än vad hans akademiska avundsmän brukar vilja erkänna«. Englund har satsat på att skriva böcker som når stora läsargrupper snarare än att »agera i den akademiska maktens korridorer«, menar Lundmark, som förklarar Englunds framgångar bland annat med dennes stilistiska förmåga (han har befriat språket från de »akademiska fjättrarna«).²⁹ Englunds bakgrund som historiker har alltså färgat receptionen av *Brev från nollpunkten*, även om flera recensenter konstaterar att denne inte presenterar några nya fakta – Mikael van Reis talar exempelvis om »historisk 'recycling'«. ³⁰ En kompensande faktor är då att Englund skriver medryckande och berättande och ser saker i ett större sammanhang.³¹

Nina Burton – »bara« essäist?

Nina Burton har med såväl essäer som debattartiklar framträtt som en tydlig aktör i senare tids svenska essädebatt.³² Redan innan *Den nya kvinnostaden* har hon givit ut ett flertal essäböcker, exempelvis *Resans system, poesin* (1993) och *Det splittrade alfabetet* (1998), men hon är också poet. 1984 disputerade Burton i ämnet litteraturvetenskap vid Stockholms universitet, men lämnade därefter universitetsvärlden för ett fritt författarskap.

Det kan diskuteras om *Den nya kvinnostaden* – en genomkomponerad bok på drygt 400 sidor som i ett antal tematiska kapitel berättar om kvinnliga pionjärer på alla tänkbara områden – kan beskrivas som en essä, åtminstone om vi utgår från de definitioner av essän som betonas dess begränsade omfång.³³ Det har dock med tiden blivit vanligare att begreppet används inte bara om korta, icke-fiktiva prosatexter utan

även om monografier.³⁴ Burton har även i första hand skrivit essäer direkt för bokformatet.

Burton använder inte själv essäbegreppet i sin prolog, där hon i stället omtalar *Den nya kvinnostaden* som »en bok med fakta, berättelser och reflexioner om många områden«, »en reseskildring från en skingrad stad«, en »egenmäktig encyklopedi« och »en bok om gränsöverskridande«.³⁵ I en debattartikel några år tidigare kallar hon dock sin kommande bok för en »essäbok«.³⁶ *Den nya kvinnostaden* har även en uppläggnings snarlik Burtons tidigare volym *Resans system; poesin* (1993), som i undertiteln kallas »essäer och tolkningar«.³⁷

Nina Burton ter sig utifrån recensionerna mer anonym som författare än Englund och Nilson och hennes akademiska bakgrund påtalas sällan. Sara Danius är den enda recensent som nämner att Burton har doktorerat i litteraturvetenskap.³⁸ I några recensioner beskrivs hon som poet och essäist, men i flera fall presenteras författaren inte alls. Frågan är varför Burton, som i likhet med Nilson och Englund har en vetenskaplig skolning, inte i samma utsträckning förknippas med denna?

De tänkbara förklaringarna kan vara flera. En av dem kan vara att Burton själv i offentligheten tonat ned sin bakgrund som litteraturvetare. Signifikativ är hennes presentation av sig själv i Samfundet De Nio (i vilket hon varit ledamot sedan 1994), där hon betonar sina »genreöverskridande essäböcker« och hävdar att poesin varit hennes »litterära basläger« men där hon samtidigt konstaterar: »litteraturvetare blev jag aldrig.«³⁹ Om vi bortser från författarens egen framställning skulle en annan förklaring kunna vara att en litteraturvetenskaplig skolning inte ter sig lika särskiljande eller utmärkande på det kulturella fältet som en akademisk grad i astronomi eller historia. Litteraturvetarens kompetens kan i stället uppfattas som delvis överlappande med författarens, inte minst eftersom båda kan agera som uttolkare av andra författares verk. Det är exempelvis möjligt att bilden hade varit annorlunda om Burton varit skolad i fysik, psykologi

eller historia – ämnesområden hon tangerat i sina essäböcker. Häri ligger en annan tänkbar förklaring: Burton har inte hållit sig inom »sitt« ämnesområde – litteraturen – utan har givit sig in på områden där hon saknar vetenskaplig skolning. Burton har strävat efter att överskrida gränser, men detta tycks delvis ha skett till prisets av en tydlig författarprofil i offentligheten. Samtidigt är det inte omöjligt att en författare tillskrivs just epitetet gränsöverskridare, vilket är vad som skett i Peter Nilsons fall, där författarens ämnesöverskridande ofta framhålls som det som ger författarskapet en unik profil.⁴⁰

Sammanfattningsvis hänvisar recensenterna ofta till författarnas akademiska bakgrund och bildninggång då essäböckerna recense-ras. Detta gäller dock i första hand Nilson och Englund, där det snarare är regel än undantag att författarnas tidigare yrkesbanor och ämnesprofiler färgar av sig såväl på värderingen av verken som på beskrivningen av författarroller. Receptionen av Burton skiljer sig något från receptionen av de andra två då Burton sällan presenteras som litteraturvetare, utan »bara« som essäist (och ibland poet). Skillnader i ämnesbakgrund har antytts som en tänkbar orsak, men troligen är det mer komplext än så, vilket nedanstående avsnitt om de faktorer som konstituerar essäistens auktoritet ska belysa.

Essäistens auktoritet

I essäforskningen har man konstaterat att essäistens auktoritet inte i första hand vilar på formella meriter och akademisk expertis utan på den personlighet och subjektiva erfarenhet som reflekteras i skrivsättet. Eftersom essän varken har den vetenskapliga avhandlingens institutionella legitimitet eller kan falla tillbaka på de mer erkända litterära genrens konventioner är auktoriteten nära knuten till författaren och dennes uttrycksförmåga.⁴¹ Detta tyder på att essän som text skapar sin auktoritet på liknande sätt som andra litterära genrer. Samtidigt har många

essäister vunnit aktning genom att ägna sig åt någon mer statusbetonad verksamhet, som vetenskaplig forskning, eller någon litterär genre med högre anseende, som poesin.⁴² Möjligen betyder detta att det inte räcker med att »bara« vara essäist, då essän i många sammanhang betraktas som ett slags »andraklasslitteratur«. Graham Good, som skrivit förordet till ett ambitiöst uppslagsverk om genren, har konstaterat att inte minst essäns förhållande till den institutionaliserade vetenskapen är ombytligt och oförutsägbart. Essän kan röra sig i akademins marginaler; vissa essäer får till och med en snarast kanonisk status inom akademien trots att de är koncipierade utanför denna kontext (Goods exempel är T.S. Eliots (1888–1965) »Tradition and the Individual Talent« (1919) och Walter Benjamins (1892–1940) »Konstverket i reproduktionsåldern« (1935/36) liksom stora delar av Roland Barthes (1915–1980) författarskap).⁴³

I recensionerna av såväl *Solvindar* som *Brev från nollpunkten* blir det tydligt att författarnas vetenskapliga skolning fungerar som en auktoriserande faktor, även om också skrivsättet betonas. I Nilsons fall ställs bakgrunden som naturvetenskapsman genomgående sida vid sida med hans författargärning, vilket tycks ge författaren ett slags dubbel auktoritet. Stefan Helgesson illustrerar detta i sin recension, då han menar att Nilson lyckas kombinera sin fascination inför världens under med den vetenskapligt skolades distans. Eftersom något alltid måste gå förlorat i försöket att överbrygga mänsklighetens splitttrade kunskap måste Nilson »lita till språkets suggestionskraft och sin personliga auktoritet som naturvetare för att få läsaren med sig«, vilket Helgesson tycker att Nilson lyckas med.⁴⁴ Även det faktum att Nilson rört sig bortom sina specialområden verkar oftast ses som en fördel – han framstår då som motsatsen till den snävt specialiserade forskaren. För att tala med Bourdieu tycks den naturvetenskapliga skolningen vara ett »symboliskt kapital«, ett slags specialistkompetens som tillerkänns socialt värde och tycks kunna fungera kompenserande då Nilson

beger sig in på ämnesområden där han inte är specialiserad.⁴⁵ Recensenterna har dock sällan gjort anspråk på att kunna bedöma Nilsons sakkunskaper – i stället uttrycks ibland en nästan överväldigad vördnad inför det enorma lärdomsstoff som läsaren får sig till livs. Att även själva skrivsättet spelar roll framgår av Torsten Kälvemarks recension, då han menar att det inte skulle göra så mycket om det skulle ha smugit sig in något sakfel i *Solvindar*, »eftersom boken är lika mycket konst som vetenskap«.⁴⁶ Då Nilsons bok uppfattas som konstnärligt syftande tycks det alltså väga tyngre än kravet på absolut trohet till fakta.

Även i Englunds fall är det möjligt att tolka det som att författaren tillskrivs auktoritet på grund av såväl den vetenskapliga skolningen som förmågan att skriva medryckande och levandegöra historien för en större publik. Recensenterna påtalar ofta att det finns en närhet till skönlitteraturen i Englunds verk, inte bara i fråga om stil utan också komposition och berättarteknik.⁴⁷ Liksom hos Nilson ter sig även fackbakgrunden som ett kapital för Englund i den litterära offentligheten och kulturdebatten. Några recensenter tycks till och med framhålla Englund som ett slags *exemplum* för att kunna uttrycka kritik mot alltför specialiserad historieforskning. Madeleine Gustafsson hänvisar exempelvis i sin recension till den tyske sociologen Wolf Lepenies (f. 1941), som hävdar att historieforskarna numera har tillgång till så mycket fakta att det inte främst behövs mer grundforskning, utan eftertanke och distans. Gustafsson menar att Englund ägnar sig åt just detta – han »använder historien till att tänka med«.⁴⁸ På liknande sätt talar Ingrid Elam om att Englund inte har för avsikt att »berätta en välkänd historia en gång till«, utan att han »vill få oss att verkligen se det vi redan sett och kanske till och med begripa det vi ser«.⁴⁹

Recensenterna av Nilsons och Englunds böcker framhåller alltså det litterära och personliga uttryckssättet, samtidigt som de uttrycker att de är imponerade av författarnas lärdom.

Att författarna agerar som ett slags generalister snarare än specialister tycks inte uppfattas som något negativt i detta sammanhang, snarare tvärtom. Liknande beskrivningar finns även av *Den nya kvinnostaden*, även om de inte är lika frekvent förekommande.⁵⁰ Flera recensenter påtalar att mycket av det stoff som Burton skriver om är känt sedan tidigare, men eftersom det fogas samman i en personlig berättelse känns det ändå nytt.⁵¹ Likaså uppmärksammas Burtons stil som litterär och poetisk.⁵² Sara Danius konstaterar exempelvis att Burtons bok är »författad av en essäist med poetiskt anslag, inte av en akademiker«, men att den »ändå [...] grundar sig på all den lärdom man kan önska sig. Burtons vetande – och det är avsevärt – har smälts ned i en elegant, levande och högst personlig framställning«. Danius uppmärksammar också det gränsöverskridande hos Burton då hon beskriver det som att författaren »rör sig över vidsträckta kunskapsområden med tyngdlösheten hos en ärrad vetenskapshistoriker och kan tala om teckningarna på exotiska insektsvingar på ena sidan för att diskutera atomer och radioaktivitet på nästa«. ⁵³ Hon är dock ganska ensam om att lyfta denna ansats. I stället betonar de flesta recensenter den feministiska aspekten av boken och uppfattar *Den nya kvinnostaden* som ett slags historieskrivning över bortglömda kvinnliga pionjärer.⁵⁴ Denna beskrivning tycks delvis tala emot hur Burton själv ser på sin bok, då redan hennes prolog kan tolkas som ett försök att leda läsaren bort från en sådan uppfattning. Hennes första mening tycks apostrofera läsarens fråga »– Är detta en fackbok för kvinnor?«, varpå författaren svarar: »– Nej, det är en bok med fakta, berättelser och reflexioner om många områden, och den rör både kvinnor och män.«⁵⁵ Här finns alltså en viss diskrepans mellan den av författaren auktoriserade tolkningen och den bild som formas i litteraturkritiken.

Det finns således vissa skillnader mellan författarna beträffande hur recensenterna tillskriver dem författarroller och auktoritet. Nilsons och

Englunds utbildningsbakgrunder ger dem även en tydlig profil som essäister. Nilson framstår i litteraturkritiken som den litteräre och humanistiske astronomen, gränsöverbryggaren, syntetisören som utan att ge tvärsäkra svar på de svåra frågorna guidar läsaren genom den ena intellektuella utmaningen efter den andra. Englund beskrivs som den seriöst begrundande och moraliskt engagerade historieskildraren, som manar till eftertanke och reflektion över historiens outgrundlighet. På den del av det kulturella fältet som litteraturkritiken utgör tycks det inte spela någon större roll att de bägge författarna själva markerat viss distans till det vetenskapliga fältet – snarare får de genom sin akademiska skolning ett slags dubbel auktoritet.⁵⁶ Burton har däremot inte en lika tydlig författarprofil och författarskapet tycks inte i samma grad ha auktoriserats av författarens akademiska bakgrund (även Burton har ju, som ovan visats, till viss del distanserat sig från denna). I recensionerna formas förvisso bilden av Burton som feminist med syfte att upplysa och revidera historieskrivningen, men denna bild är i högre grad än hos Nilson och Englund knuten till ämnesvalet i det aktuella verket (skulle analysen i stället riktats mot receptionen av exempelvis *Det splittrade alfabetet* hade resultatet förmodligen blivit ett annat). Samtidigt är det troligt att Burton som essäist velat skriva sig ur kategoriseringar och fack: hennes uttalanden om essän i olika sammanhang tyder på detta.⁵⁷

Möjligen kan en del av förklaringen till skillnaderna i reception sökas utifrån förhållandet mellan auktoritet och kön. Essän är den genre som, historiskt sett, kanske allra starkast har förknippats med manlig auktoritet. Trots att essän ter sig radikal och omöjlig att definiera är den också mycket traditionell med sin förankring i den västerländska, privilegierade och patriarkala kulturen. Essäer har ofta skrivits av dem som redan besuttit socialt erkänd auktoritet (som män, välutbildade och tillhörande samhällets övre skikt). Kvinnliga författare hade därför länge svårigheter att hävda sig i essägenren,

och det är först under 1900-talet som de i större utsträckning har närmat sig den.⁵⁸ Men även då har kvinnliga essäister ibland använt sig av mer manligt kodade läsertilltal som ett sätt att skapa auktoritet eller för att undvika att förknippas med stereotyp kvinnlighet.⁵⁹ Här finns inte möjlighet att gå in på tilltalet i Burtons eller de andras essäer, men vad som kan konstateras är ändå att receptionen av *Den nya kvinmostaden* är mer ensidigt förknippad med författarens kön än när det gäller Englund och Nilson. Visserligen har Burton i detta fall skrivit en bok där ämnesvalet kan uppmantra till denna tolkning, men om den skulle jämföras med Nilsons *Solvindar*, där referenserna nästan uteslutande görs till män, är det slående hur detta faktum i Nilsons fall är en icke-fråga. Framställningen av *Den nya kvinmostaden* som ett slags feministisk upplysningsbok bekräftar den genusorienterade forskning som har visat att litteraturkritik och litteraturhistorie-skrivning har knutit kvinnliga författare till sitt kön i långt högre grad än manliga författare.⁶⁰ Materialet är dock för litet för att det ska gå att dra några säkra slutsatser om vilken betydelse författarens kön har för mottagandet.

Avslutning

Jag inledde denna artikel med konstaterandet att essän länge varit förknippad med den bildade borgerligheten. Den essäns marginalisering som vissa har iakttagit under 1900-talet kan mycket väl ha att göra med de samhällseliga och klassmässiga förändringar som minskat betydelsen av borgerliga ideal, bland dem betoningen av bildningens värde. Som Phillip Lopate har hävdat har det blivit svårare för essäisten att agera som generalist i en alltmer specialiserad tid.⁶¹ Generalisten är den som försöker skapa sammanhang och mening i en komplex verklighet – en ambition som skulle kunna kallas bildande. Att detta ter sig som en större utmaning idag än för hundra år sedan torde ingen opponera sig emot. Trots detta går det att se att de undersökta verken

har tillskrivits en sådan generalistisk funktion. Recensenterna av *Solvindar* återkommer till det intellektuellt stimulerande i Nilsons sätt att kontrastera olika perspektiv utan att skriva läsaren på näsan. Nilson framställs som lärd men också som en entusiastmerande pedagog. Även Englund framstår som pedagog och folkbildare, med uppgiften att begrunda, begripliggöra och sätta en rad historiska händelser i ett större sammanhang. I Burtons fall är det främst den emancipatoriskt upplysande funktionen som lyfts fram.

Dessa författare har dock knappast, som Lopate antyder om essäistens moderna belägenhet, ersatt lärda referenser med personliga erfarenheter.⁶² Detta är verk sprungna ur omfattande läsning – en läsning som framgår inte minst av de långa referenslistorna. Att verken därtill är konstnärligt syftande och personligt skrivna innebär att de – åtminstone potentiellt sett – kan göra anspråk på de värden som tillskrivs konsten såväl som på någon form av sakkunskap.⁶³ Samtidigt bekräftar mottagandet av Nilsons, Englunds och Burtons essäböcker essäns position som *literature in potentia* (uttrycket är genreteoretikern Alastair Fowlers), en »potentiell litteratur«, ett slags »nästanlitteratur«.⁶⁴ Essän uppfattas inte helt och fullt som konst, men är samtidigt för intresserad av formen för att räknas som »riktig« kunskap.⁶⁵ Av detta skäl är det möjligt att tänka sig att de som når framgång som essäister i offentligheten kan ha en fördel av att i någon mån först ha erkänts som specialister, innan de övergår till att skriva i mer essäistisk form. Detta kan förklara varför Nilson och Englund i så hög grad förknippas med sin disciplinära bakgrund. Att Burton, å andra sidan, i offentligheten inte vill framstå som litteraturvetare och betonar att essän är *litteratur*, inte vetenskap eller kritik, illustrerar möjligen vad som nyligen iakttagits i en avhandling om dagens svenska litteraturvetenskap – nämligen att just litteraturvetenskapen tycks ha ett mer ambivalent förhållande till essäformen än många andra vetenskaper.⁶⁶

- 1 Jürgen Habermas nämner den engelska tidskriftssesän som ett inslag i den kaffehuskultur som var en av den borgerliga offentlighetens mötesplatser. Habermas är dock snabb att betona att den borgerliga offentlighetens kommunikationsform är den kritiska diskussionen snarare än den sällskapliga konversationen. Se Jürgen Habermas, *Borgerlig offentlighet: Kategorierna »privat« och »offentligt« i det moderna samhället* (1962), övers. Joachim Retzlaff, Lund: Arkiv, 1998, s. 25–51. Den sällskapliga konversationen har dock haft en central betydelse som ideal för essäns tilltalsformer. Se t.ex. Phillip Lopate, »What Happened to the Personal Essay?«, i Robert L. Root & Michael Steinberg (red.), *The Fourth Genre: Contemporary Writers of/on Creative Nonfiction*, New York: Pearson/Longman, 2007, s. 387; Gerhard Haas, *Essay*, Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1969, s. 48 ff.
- 2 Phillip Lopate, »What Happened to the Personal Essay?«, 2007, s. 384–391. Jfr Haas, *Essay*, 1969, s. 80 f; Peter France, »British and French Traditions of the Essay«, i Charles Forsdick & Andrew Stafford (red.), *The Modern Essay in French: Movement, Instability, Performance*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2005, s. 26 f.
- 3 Lopate, »What Happened to the Personal Essay?«, 2007, s. 387 f.
- 4 Citatet från Per Rydéns beskrivning av essän i *Nationalencyklopedin*, band 5, Höganäs: Bra Böcker, 1994.
- 5 Göran Hägg, *Övertalning och underhållning: Den svenska essästiken 1890–1930* (diss.), Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1978, s. 74 ff. Citat s. 76.
- 6 Materialet har samlats in med hjälp av Bibliotekstjänsts databas Artikelsök. Peter Nilsons *Solvindar* har fått 28 recensioner, Peter Englund's *Brev från nollpunkten* 24 och Nina Burtons *Den nya kvinnostaden* 13 recensioner.
- 7 »Generalist« i *Nationalencyklopedin*, band 7, Höganäs: Bra Böcker, 1992.
- 8 Jfr Magnus von Platen, »Essayn«, i förf:s *Skandalen på Operakällaren och andra essayer*, Stockholm: Fischer, 1996, s. 115 f.
- 9 Carl H. Klaus, »Essayists on the Essay«, i Chris Anderson (red.), *Literary Nonfiction: Theory, Criticism, Pedagogy*, Carbondale & Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1989, s. 170 ff. Jfr Kuisma Korhonen, *Essaying Friendship: Friendship as a Figure for the Author-Reader Relationship in Essayistic Textuality, from Plato to Derrida* (diss.), Helsinki: Yliopistopaino, 1998, s. 7 ff, 17 f.
- 10 Susan S. Lanser, »The 'I' of the Beholder: Equivocal Attachments and the Limits of Structuralist Narratology«, i James Phelan & Peter J. Rabinowitz (red.), *A Companion to Narrative Theory*, Malden: Blackwell, 2005, s. 206 ff.
- 11 Se vidare Gérard Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretation* (1987), Cambridge: Cambridge University Press, 1997, s. 1–15, 37–54.
- 12 Se t.ex. Beata Agrell, »En fantasi över tomma intet«, i Lars Lönnroth, Sven Delblanc & Sverker Göransson (red.), *Den svenska litteraturen: 3, Från modernism till massmedial marknad*, Stockholm: Bonnier, 1999, s. 600 f.
- 13 Peter Nilson, *Solvindar: En bok om rymd och människor*, Stockholm: Norstedt, 1993, s. 225.
- 14 Ibid., t.ex. s. 76, 186, 200.
- 15 Peter Nilson, »Nilson, Peter«, i Bo Heurling (red.), *Författaren själv: Ett biografiskt lexikon av och om 1 189 samtida svenska författare*, Höganäs: Bra Böcker, 1993, s. 248.
- 16 Niklas Törnlund, »Den osannolika jorden«, i *SDS* 30/8 1993; Torsten Kälvemarm, »Spelar det någon roll i universum att vår själ finns?«, i *AB* 30/8 1993.
- 17 Första citatet Magnus Jacobson, »Finns universum utan oss?«, i *ÖC* 30/8 1993; andra citatet Per Wallroth, recension av *Solvindar*, i *Bonniers Litterära Magasin* 1993:4, s. 60.
- 18 Gunnar Anshelm, »Kosmiska resor«, i *SkD* 2/1 1994.
- 19 För en diskussion om populärvetenskapens förlorade auktoritet och därmed försämrade status under 1900-talet, se Johan Kärfelt, *Mellan nytta och nöje: Ett bidrag till populärvetenskapens historia i Sverige* (diss.), Eslöv: Symposion, 2000, s. 286 ff.
- 20 Bertel Nygård, »När vägfunktionen kollapsar till verklighet«, i *Vbl* 22/10 1993.
- 21 Viveka Heyman, »Svindlande frågor«, i *Arbetaren* 1993:47, s. 16.
- 22 Gunnar Eriksson & Lena Svensson, *Vetenskapen i underlandet: Två studier av populärvetenskap*, Stockholm: Norstedt, 1986, s. 22.
- 23 Se t.ex. Claire de Obaldia, *The Essayistic Spirit: Literature, Modern Criticism, and*

- the Essay*, Oxford: Clarendon Press, 1995, s. 19; Ludwig Rohner, *Der deutsche Essay: Materialien zur Geschichte und Ästhetik einer literarischen Gattung*, Neuwied: Luchterhand, 1966, s. 120.
- 24 Peter Englund, *Brev från nollpunkten: Historiska essäer*, Stockholm: Atlantis, 1996, s. 9.
- 25 Ibid.
- 26 Ibid.
- 27 Ibid., s. 273.
- 28 T.ex. Madeleine Gustafsson, »Ett sekel dränkt i blod«, i *DN* 9/10 1996; Göran Hägg, »Briljant krigshistoria från en man som verkligen hatar krig«, i *AB* 9/10 1996; Per Arne Tjäder, »Berättelser om 1900-talets infernaliska dynamik«, i *Bonniers Litterära Magasin* 1996:6, s. 50–51; Bengt Wallroth, »Historiska essäer om krigets omänskligheter«, i *Kungliga Krigsvetenskapsakademiens Handlingar och Tidskrift* 1997:3, s. 147f; Mårten Westö, »I seklets skräckkabinett«, i *Hbl* 12/2 1997.
- 29 Lennart Lundmark, »Lidandet riskerar bli en abstraktion«, i *SvD* 9/10 1996.
- 30 Mikael van Reis, »Guide till undergången«, i *GP* 9/10 1996.
- 31 T.ex. Ingrid Elam, »På party med barbarer«, i *Expr* 9.10.1996; Lennart Lundmark, »Lidandet riskerar bli en abstraktion«, i *SvD* 9/10 1996; Anders Carlsson, recension av *Brev från nollpunkten* i *Lychnos*, 1997, s. 300f; Lennart Bromander, »Vår tids katastrofer«, i *Arbt* 24/10 1996.
- 32 Se Nina Burton, »Det grymma essämordet i biblioteket«, i *DN* 7/5 2003; dens. »Utan egen plats är essän hemlös«, i *DN* 14/5 2003 och »Om definitionen av skönlitteratur«, i *DN* 28/5 2003. Jfr även dens. »En formel för frihet: Om Ellen Key, kvinnligheten och essäns essens«, i *Litterär kalender: 2004*; *Ellen*, Stockholm: Norstedt, 2004; »Essävandring«, i *Författaren* 2007:4/5, och senast »Arvet efter Montaigne växer och frodas«, i *SvD* 30/5 2009.
- 33 T.ex. Hägg, *Övertalning och underhållning*, 1978, s. 13, 15. Jfr Thorkild Borup Jensen, *At tænke uden styrthjelm og knæbeskyttelse: Om essayet som genre og det danske essay i det 20. århundrede*, København: Dansk lærerforening, 1999, s. 31.
- 34 Jfr Rydén, som i *Nationalencyklopedin* skriver att ett tecken på att genren fått en förnyad aktualitet i Sverige är att »man efter inter-
- nationellt mönster betecknar monografiska framställningar som essäer«. Jfr även France, »British and French Traditions of the Essay«, 2005, s. 40 f.
- 35 Nina Burton, *Den nya kvinnostaden: Pionjärer och glömda kvinnor under tvåtusen år*, Stockholm: Bonnier, 2005, s. 9.
- 36 Nina Burton, »Utan egen plats är essän hemlös«, i *DN* 14/5 2003.
- 37 Nina Burton, *Resans system, poesin: En lyrisk karta på elva språk. Essäer och tolkningar*, Stockholm: FIB:s lyrikklubb, 1993.
- 38 Sara Danius, »Bländande kvinnohistoria«, i *DN* 4/10 2005.
- 39 Citaten hämtade från Nina Burtons presentation av sig själv på Samfundet De Nios hemsida, Stockholm, <http://www.samfundetdenio.se/pdf/Burton.pdf> (hämtad 2009-10-23).
- 40 Beskrivningar av Nilson som överbryggare av klyftorna mellan naturvetenskap och humanism ges t.ex. av Mats Gellerfelt i *SvD* 30/8 1993; Stefan Helgesson i *DN* 14/9 1993; Allan Rydén i *Arbt* 22/10 1993; Niklas Törnlund i *SDS* 30/8 1993; Magnus Jacobson i *ÖC* (30/8 1993); Karl G. Fredriksson i *NA* 30/8 1993; Ola Gustafsson i *NT-ÖD* 31/8 1993.
- 41 Graham Good, *The Observing Self: Rediscovering the Essay*, London: Routledge, 1988, s. 7; Ruth-Ellen Boetcher Joeres & Elizabeth Mittman, »Introduction«, i Ruth-Ellen Boetcher Joeres & Elizabeth Mittman (red.), *The Politics of the Essay: Feminist Perspectives*, Bloomington: Indiana University Press, 1993, s. 18. Jfr även Elizabeth Mittman, »Christa Wolf's Signature in and on the Essay: Women, Science, and Authority«, i samma volym, s. 95.
- 42 Graham Good, »Preface«, i Tracy Chevalier (red.), *Encyclopedia of the Essay*, London: Fitzroy Dearborn, 1997, s. xx–xxi.
- 43 Ibid., s. xx.
- 44 Stefan Helgesson, »Språket skapar genvägar i tiden«, i *DN* 14/9 1993.
- 45 Den svenske Bourdieu-introduktören Donald Broady har preciserat Bourdieus begrepp »symboliskt kapital« som »det som av sociala grupper igenkännes som värdefullt och tillerkännes värde«. Se Donald Broady, *Sociologi och epistemologi: Om Pierre Bourdieus författarskap och den historiska epistemologin* (diss.), Stockholm: HLS, 1990, s. 171.

- 46 Torsten Kälvelemark, »Spelar det någon roll i universum att vår själ finns?«, i *AB* 30/8 1993.
- 47 T.ex. Lennart Lundmark, »Lidandet riskerar att bli en abstraktion«, i *SvD* 9/10 1996; Mårten Westö, »I seklets skräckkabinett«, i *Hbl* 12/2 1997.
- 48 Madeleine Gustafsson, »Ett sekel dränkt i blod«, i *DN* 9/10 1996.
- 49 Ingrid Elam, »På party med barbarer«, i *Expr* 9/10 1996.
- 50 Denna skillnad kan delvis bero på att Burtons bok fått färre recensioner än de andra två.
- 51 Jan Arnald, »Geniala kvinnor!«, i *AB* 4/10 2005; Nina Lekander, »Sök kvinnan«, i *Expr* 4/12 2005; Daniel Andersson, recension av *Den nya kvinnostaden*, *NA* 10/10 2005.
- 52 T.ex. Catrin Ormestad, »Äreminne över glömda kvinnor«, i *UNT* 5/12 2005; Sture Linnér, »Kvinnlig kavalkad fascinerar«, i *SvD* 4/10 2005.
- 53 Sara Danius, »Bländande kvinnohistoria«, i *DN* 4/10 2005.
- 54 T.ex. Alexandra Coelho Ahndoril, »Historien har bara plats för männen«, i *GP* 4/10 2005; Cecilia Bornäs, »Kvantfysik och köttfärsås«, i *SDS* 10/10 2005; Annika J. Hagström, »Kvinnorna utanför männens historia«, i *HD* 8/10 2005; Lennart Lindskog, »Nina Burton höjer sig över genomsnittet«, i *NSD* 5/10 2005; Jan Arnald, »Geniala kvinnor!«, i *AB* 4/10 2005.
- 55 Burton, *Den nya kvinnostaden*, 2005, s. 13.
- 56 Att Nilson resp. Englund har velat distansera sig från sina tidigare akademiska positioner framgår av intervjuer. Se t.ex. Jan Söderqvist, »'Världsbilden är alltid en fiktion'«, i *Allt om Böcker* 1992:6, och Crister Enander, »Peter Englund är näcken i vår historias flod«, i *Tidningen Boken* 1997:1.
- 57 Se t.ex. Burton, »En formel för frihet«, 2004, s. 56, och »Essävandring«, 2007, s. 8.
- 58 Boetcher Joeres & Mittman, »Introduction«, 1993, 12 f. Jfr Mittman, »Christa Wolf's Signature in and on the Essay«, 1993, s. 95.
- 59 Se t.ex. Mittman, »Christa Wolf's Signature in and on the Essay«, 1993, s. 98–100, 107; Tuzyline Jita Allan, »A Voice of One's Own: Implications of Impersonality in the Essays of Virginia Woolf and Alice Walker«, i Boetcher Joeres & Mittman (red.), *The Politics of the Essay*, 1993, s. 135 ff.
- 60 T.ex. Anna Williams, *Stjärnor utan stjärnbilder: Kvinnor och kanon i litteraturhistoriska översiktsverk under 1900-talet*, Stockholm: Gidlund, 1997.
- 61 Lopate, »What Happened to the Personal Essay?«, 2007, s. 390.
- 62 Ibid., s. 387 f.
- 63 Jfr Boel Englund, Per Ledin & Per Svensson, »Sakprosa – vad är det?«, i Boel Englund & Per Ledin (red.), *Teoretiska perspektiv på sakprosa*, Lund: Studentlitteratur, 2003, s. 52.
- 64 Alastair Fowler, *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford: Clarendon Press, 1982, s. 5.
- 65 Jfr Good, *The Observing Self*, 1988, s. 15.
- 66 Hanne-Lore Andersson, *Doxa och debatt: Litteraturvetenskap runt sekelskiftet 2000* (diss.), Göteborg: Makadam, 2008, s. 167–192.

Nyckelord: Essä, senmodernitet, litteratur och auktoritet, författarroll

Keywords: Swedish essay, late modernity, literature and authority, writer's identity

Summary

The Essayist as Generalist. The Roles of Writers and Public Authority in Three Contemporary Essayists

This is a study of the critical reception of essayistic works by contemporary Swedish writers Nina Burton, Peter Englund and Peter Nilson, who all represent a way of writing where the essayist acts as a generalist rather than a specialist. Despite having high academic degrees, these authors emphasize the personal »light learning« perspective often used in the essay tradition. The primary aim is to investigate which roles and what type of authority that have been ascribed to these essayists depending on partly their educational background and partly on conventions regarding the essay as a genre.

Emma Eldelin
Institutionen för kultur och kommunikation
Linköpings universitet
emma.eldelin@liu.se



FADERN OCH ORDNINGEN

En religionsfenomenologisk läsning
av Birgitta Trotzigs *Sjukdomen*

av Niclas Johansson

»Det finns ett faderstema och ett moderstema i min roman«, säger Birgitta Trotzig om *Sjukdomen* (1972) i en intervju med Karl Erik Lagerlöf.¹ Att det i romanen finns en opposition mellan något fadersrelaterat och något modersrelaterat uppfattar också läsaren intuitivt. Denna intuition har blivit vägledande för receptionen, som dominerats av försök till utläggningar av en dikotomisk opposition i romanen, på ett sätt som jag återkommer till. Syftet med denna läsning av romanen är att föreslå en annan tolkning, där den centrala motsättningen uppfattas som en nivåskillnad snarare än en dikotomi. Jag ska fokusera på faderspositionen och visa att denna är offret för en ironi som Trotzig iscensätter i sin roman och att den på så vis utgör en lägre plattform i förhållande till författarens eget system av uppfattningar och trosföreställningar. En dikotomisk världsbild genereras i sin tur utifrån faderspositionen, med dess föreställningar om rent och orent. Jag tror att en rad problem i receptionen av romanen beror på en sammanblandning av dessa två distinktioner: den första mellan författarens egen (knapphändigt antydda) position och den förkastade (men utförligt gestaltade) faderspositionen, och den andra mellan det som i faderspositionen uppfattas som rent respektive orent.²

Min läsning utgår från Trotzigs uppfattning att människan är ett »religiöst djur«, och att en förnekelse av den religiösa dimensionen tenderar att alstra förvridna pseudoreligiösa

fenomen. Jag ska utifrån ett religionsfenomenologiskt perspektiv försöka visa att faderspositionen låter sig beskrivas som ett pseudosakralt erfarenhetssystem, som uppstår ur förnekelsen av att naturen i sig själv är helig. Detta erfarenhetssystem förkastas i sin tur av författaren genom en ironisk framställning.

Perspektiv på faderspositionen

Sjukdomen handlar om Elje som växer upp med sin far Albin i en lantarbetarlänga i Skurup. Modern är en galizisk gästarbetare som Albin träffat under sin tid vid chamottfabriken i Bromölla och som försvinner spårlöst medan pojken fortfarande är ett spädbarn. Eljes uppväxt präglas av moderns frånvaro och av faderns stränga uppfostran. Överbeskyddad och ständigt bevakad misslyckas Elje både i skolan och vid mönstringen. Vid 24 års ålder rymmer han och går till sjöss. Efter att ha blivit misshandlad av besättningen flyr han då de kommer i land i Gdynia. Efter en periods kringirrande i Polen träffar han en prostituerad, men avvisas då han inte förstår att han måste betala. Efter ytterligare någon tid arresteras han av polisen och skickas, efter förhör, tillbaka till Sverige, där han återvänder till fadern. Här inskjuts berättelsen om en polsk flicka som skickas hemifrån för att bli svinvakterska. Hon våldtas, förnedras och avvi-

sas då hon blivit gravid. Då hon återvänder hem möts hon av föräldrarnas kyla, varpå hon bränner ner hemmet. Därpå återupptas berättelsen om Elje med att han får ett nervsammanbrott i samband med andra världskrigets utbrott. Han spärras nu in på mentalsjukhuset Sankt Lars samtidigt som världskrigets massakrer utspelas. På 50-talet kommer ett polskt extrabitråde till Sankt Lars. Hon får ett nära förhållande till Elje, men mördas av honom en natt. Elje dör efter att ha jagats av polisens hundar.

Läsaren uppfattar intuitivt att fadern och modern står mot varandra som två motsatta principer eller förhållningssätt och sympatiserar på ett självklart sätt med modern. I försöken att utarbeta denna förståelse har man ofta uppfattat motsättningen på ett etiskt plan, där fadern står för det onda och modern för det goda.³ Ett problem för sådana läsningar är att det framför allt är i faderspositionen som man över huvud taget möter etiska kvaliteter, och därtill ett relativt stort mått av god vilja: »Allt [Albin] hade velat var att forma sonen till ett redskap mot det onda: för hans eget bästas skull.« (s. 208) Moderspositionen saknar däremot helt etiska bestämmingar.

Frågan är om den relevanta antitesen inte är av ett annat och mer grundläggande slag. Trotzigs själv lyfter ofta fram Fjodor Dostojevskijs amoraliskt religiösa förhållningssätt till världen. I en artikelserie på 50-talet menar hon med den ryske författaren att om »Gud inte finns, har begreppet om ont och gott sitt fäste endast inom människan själv: den mänskliga nyttan blir dess måttstock.«⁴ Så föregås för Trotzigs den etiska distinktionen av en religiös, där det goda karakteriseras sålunda:

De moraliska principerna blir på så sätt egentligen endast synpunkter på tingen, men aldrig dessas innersta lag – och människans inre, djupare upplevelse kommer inte att gälla deras avhängighet av det goda eller det onda, men deras absoluta egenvärde, deras gåtfulla, tillitsfulla vilande i sitt eget väsen. »Allt är gott« – dvs. »allt är«. Så smälter den estetiska visionen av världen samman med den

religiösa: tingen vilar i sitt eget väsen, och detta väsen existerar och lever endast i sitt förhållande till den gudomliga verkligheten, Gud.⁵

Trotzig för här samman ett estetiskt förhållningssätt med ett religiöst på så vis att det att något är, genom relationen till det gudomliga, blir viktigare än det att något bör vara. Gudsförhållandet utgör en garant för den oförfalskade naturen. Ondskan består i detta (religiösa) sammanhang snarare i en förnekelse av naturen (och, om man så vill, i att införa ett etiskt förhållningssätt på den estetiska nivån): »Så förefaller lidandet och det onda stå i det förhållandet till varandra, att det onda är det förnekade lidandet, alltså människans förnekelse av sin egen verklighet. Lögner är högmodets och det ondas hjärta.«⁶ Att Trotzigs även menar att ett religiöst perspektiv ligger i grunden för hennes författarskap har klargjorts av Krzysztof Bak, och att så är fallet mer specifikt i *Sjukdomen* bekräftas i ett uttalande av författaren: »Det är inte ondskan i allmänhet det handlar om, utan om att skära bort och förtränga. Fadern och Jehovas vittnen och 'Kejsaren' – detta står i romanen mot en annan syn på vad som är heligt.«⁷

Faderspositionen kan uppfattas som ett förhållningssätt till världen, som, ur Trotzigs synvinkel, är religiöst bestämt utifrån förnekelsen av inkarnationen, det vill säga förnekelsen av att skapelsen som sådan är helig. Som varje läsare märker, och som Trotzigs själv påpekat, är det intressanta i detta sammanhang inte entydigt och uteslutande personen Albin, men väl den position han intar under en stor del av romanen, och som associeras till maskinen, kejsaren och så vidare.⁸ I denna faders position möter läsaren paradoxalt nog en världsförståelse full av religiösa referenser. Det är just detta fenomen som intresserar mig här: utifrån förnekelsen av naturens inneboende helighet tycks ett helt pseudosakralt erfarenhetssystem uppstå.

Trotzig talar inte sällan om sådana urartade religionsformer eller pseudosakrala strukturer, vilka antingen kan ta sig manifest religiösa ut-

tryck eller döljas under en sekulariserad yta. Detta har sin upprinnelse i att hon »hör till dem som definierar människan som ett religiöst djur«. ⁹ Den religiösa dimensionen i det mänskliga varat riskerar dock alltid att osynliggöras eller missbrukas. Då författaren talar om de perverterade religionsyttringar som uppstår ur förnekelse eller exploatering finner hon ofta att övertro på förnuftet, fariseisk regelmässighet i förhållandet till varat, manikeisk uppdelning av det varande och ovilja att se människans mörka och kaotiska sidor är utmärkande drag i sådana pseudoreligioner. ¹⁰ Den samhällskritik – med den implicita koppling som görs mellan tredje riket och det svenska samhällets olika maktinstanser – som många kommentatorer uppmärksammat i *Sjukdomen* låter sig också förstås utifrån detta perspektiv. ¹¹ Såväl utopiska ideologier som sekteriska sammansvärjningar uppfattas av författaren som »uttryck för den religiösa sfären i människan«, och hon menar att även »Sveriges historiska egenart« kan karakteriseras som »en sjunken religiös utopi«. ¹² På sin egen fråga om varifrån »den till sist mördande utopi« kommer, svarar hon själv:

Men det finns en envist återvändande motinstinkt [till den kristna dialogen]: att förneka tiden och därmed döden. Att installera evighetens tillstånd i den jordiska floden i vilken man inte nerstiger två gånger. Att i det jordiska samhället, det föränderligheten och döden underkastade, redan nu (direkt och med yttre maktmedel där så behövs) installera ett paradiset, odödlighetens, oföränderlighetens tidlösa tillstånd. Besynnerligt förvridna och i ett sjukt ljus återvänder den religiösa instinktens värld, perspektiv, förväntningar som ett slags gesunkenes Kulturgut i de totalitära utopiernas samhällsgestaltningar. ¹³

På ett annat ställe skriver Trotzig om den totalitära ideologins förhållande till den religiöst grundade gemenskapen att »[d]en kan åstadkomma en mekanisk enhet, en dödlig parodi. Men den kan inte åstadkomma en levande kropp.« ¹⁴

Jag ska nu försöka visa hur relationen till världen utifrån faderspositionen kan beskrivas

som strukturerad utifrån en sådan »dödlig parodi« på det sant heliga, eller vad vi kan kalla ett pseudosacrum. Detta pseudosacrum väljer jag att kalla Ordningen (skrivet med inledande versal) för att låna ett ord som i romanen återkommande betecknar den strukturerande princip som antingen uppfattas eller åstundas i faderspositionen. Analysen ska fortsätta i två steg. Först ska jag med utgångspunkt i religionsfenomenologin visa att Ordningen, utifrån Eljes och Albins perspektiv, utgör en systematisk sammanhängande sakral struktur, ett sacrum. Därefter ska jag visa hur författaren vänder upp och ned på denna föreställningsvärld och med ironiska medel framställer Ordningen som en förvriden – och diabolisk – imitation av den kristna religionen.

Heligt och profant

Religionsfenomenologin, så som den utvecklats av framför allt Mircea Eliade, ägnar sig åt fenomenologisk beskrivning av religiösa fenomen i syfte att studera dem komparativt. ¹⁵ Den lämpar sig väl för mitt syfte, eftersom den ger möjlighet att fånga något som upplevs som heligt för Elje och Albin, oberoende av både läsarens och författarens egna hållningar. Religionsfenomenologin utgår från en åtskillnad mellan en helig och en profan sfär, med utgångspunkt i det heligas manifestationer, så kallade hierofanier. I Rudolf Ottos klassiska beskrivning ges de bestämningen *mysterium tremendum et fascinans*: ett möte med ett helt annat och överlägset varande, som både injar fruktan och utövar en oerhörd lockelse på människan. ¹⁶ Det heliga är ett överlägset varande som uppträder i människans vardagliga, profana värld, utan att kunna förstås med dess kategorier. Därigenom visar det sig också som något absolut, av vilket allt relativt – profant – varande är beroende. ¹⁷ Varje sådan hierofani sakraliserar sitt medium, avskiljer det från allting runt omkring och skapar på så vis en skarp gräns mellan heligt och profant. ¹⁸

Det heligas fascinosumkaraktär gör emellertid att människan strävar efter ett mer permanent band mellan sig själv och det heliga, ett band som skapas genom symbolen. I hierofanin bryter det heliga punktmässigt in i den profana världen, medan symbolen som utgår från uppenbarelsen skapar en mer permanent koppling till det högre varandet.¹⁹ Symbolen »förlänger det heligas dialektik«, och uttrycker därmed också alltid en aspekt av det heliga.²⁰ Utgående från hierofanierna bildas alltså symboliska strukturer i den religiösa människans erfarenhetsvärld, vilka utgör människans möjlighet att tillägna sig sin värld.

Symbolen förstådd på detta sätt organiserar den religiösa människans världsuppfattning i meningsfulla strukturer. I varje sacrumkonstruktion kan olika företeelser få helig status och symbolisk laddning, men Eliades insats består i att han visat hur de meningsfulla strukturerna följer vissa universella mönster. Eliade undersöker hierofanier som kopplas till olika erfarenhetssfärer och upptäcker på så vis allmänna strukturer för det heligas manifestationer i himlen, solen, månen, vattnet, jorden, växtligheten, jordbruket och så vidare. Varje religion aktiverar endast vissa av dessa mönster, med undantag av de universellt giltiga organisationsmönstren för tids- och rumserfarenheten. Jag ska därför fokusera på de två sistnämnda, samt visa hur Ordningen använder sig av de celesta symbolernas mönster.

Rummets organisation utgår från de platser som sakraliserats genom hierofanier. Via dessa utbildas en struktur i rummet, där de heliga platserna är orienteringspunkter för människan, och utifrån vilka hela hennes rumsliga värld visar hän mot ett mer verkligt rum. På så vis konstitueras en helig sfär i rummet, som står i opposition till det profana rummet som kosmos till kaos. Det är endast det heliga rummet som i egentlig mening utgör en värld, bortom dess gränser råder endast ett formlost intet som är obeboeligt för människan.²¹ Av avgörande betydelse för det heliga rummet är centrum-

symboliken: det kosmos som upprättas genom det heligas manifestationer konstrueras utifrån platser som i starkare mening är heliga, eftersom de utgör öppningar mot en transcendent värld och ger det profana rummet en meningsfullhet. De kallas centra i den dubbla bemärkelsen att de utgör en mötespunkt för de olika kosmiska världarna – den jordiska, den himmelska och den underjordiska – och att de i den religiösa människans världsbild står i centrum av den kända världen.²² Dessa centra utmärks bland annat av *coincidentia oppositorum* (motsetternas möte) och en *imago mundi*-symbolik, där centret utgör en mikrokosmisk avbildning av makrokosmos.²³

Även tidsuppfattningen organiseras för den troende enligt universella mönster, där det mest utmärkande är den dualistiska tidsuppfattningen, som skiljer det vardagliga profana tidsflödet från en ontologiskt stabilare helig tid. Den profana tiden är endast ett destruktivt och meningslöst flöde, medan den heliga tiden är meningsfull, regenerativ och evigt återkommande.²⁴ Den heliga tiden bryter regelbundet in i den profana och gör världen – och den profana tiden – verklig och meningsfull: »den heliga tiden uppvisar den paradoxala aspekten av en cirkulär, reversibel tid, som kan återupprepas och representerar en evig närvaro, i vilken man genom riterna periodiskt åter fogar in sig.«²⁵ Den heliga, meningsfulla och regenerativa tiden, konstrueras för den religiösa människan utifrån den mytiska tidens regelbundna inbrott i det profana tidsflödet. Den mytiska tiden är en tid före all historia, *in illo tempore*, vilken ontogenetiskt föregår den historiska tiden och ger världens tillstånd både mening och etiologisk förklaring. Den mytiska tiden görs närvarande i den mänskliga då betydelsefulla handlingar upprepas i riterna eller återberättas i myterna. Därigenom blir människorna »samtida« med gudarna och de förhistoriska hjältarna, vars handlingar både förklarar världens tillstånd och skapar mönster för den troende.

Heligt och profant i Ordningen

Vänder vi oss nu till Ordningen, så finner vi en lång räckta hierofanier, i vilkas skärningspunkt det heliga objekt som jag valt att kalla Ordningen konstitueras. Då fadern läser för Elje ur domaren Rutherfords skrifter får Elje veta att »det fanns en lång räckta skrifter till, tillräckligt för hela livet – för att tjäna som byggnadsställning eller rentav som själva den inre benbyggnaden i livet« (s. 80). Den verkan som detta har på Elje är ett tydligt mysterium tremendum et fascinans: han erfår på en gång sin egen litenhet inför den ofattbara uppenbarelsen och lockelsen i dess makt. Här manifesteras det heliga i skrifterna, som därmed sakraliseras och får karaktär av det absoluta varande av vilket allt annat beror. Då skrifterna blir platsen för det heligas manifestation yttrar sig alltså det »helt andra« i något världsligt varande och lånar därmed dess egenskaper och skrifterna avskiljs som sakrala. Därmed etableras också åtskillnaden mellan en helig och en profan sfär med deras respektive kännetecken. Det heliga kallas en »ny stark stomme«, medan det profana är det »förruttnat uppmjukade« (s. 80). Likaså Albins möte med landsfiskalen är av hierofanisk typ. Tremendum-aspekten kommer till uttryck i »denna uniforms leende *ovanifrån* – det var nästan outhärdligt för en man med någon självkänsla« (s. 58), medan fascinosum-aspekten yttrar sig i Albins »leende, leendet *underifrån*« (s. 59), varigenom han uppnår sin egen anknytning till det heliga: »Överhet och undersåte nickade i samförstånd.« (s. 59) Här sakraliseras också uniformen och uppdelningen av människor i folkbokföringsregistret, alltmedan det utländska och lösdrivandet hänförs till den profana sfären. På motsvarande sätt konstituerar en rad hierofanier (Albins inträde i chamottfabriken (s. 42 f), Eljes onanistunder (s. 73 f), fördrängens ingripande (s. 100 f), mötet med världsmaskinen och kejsaren (s. 149) med

flera) en indelning av världen i en helig sfär – som knyts till det ordnade, torra, vita, manliga, militäriska, likformiga och så vidare – och en profan sfär – som utmärks av mörkret, leran, fuktigheten, språksvårigheter, det galiziska, det kvinnliga och så vidare. De företeelser som på så vis markeras som heliga växer efterhand till symboler enligt det heligas fenomenologiska mönster.

Så sker exempelvis i organisationen av rumserfarenheten. Här finner vi i uppväxtkapitlet (s. 73–89) en tydlig distinktion mellan det heliga rummet – hemmet och åkrarna – och det profana rummet – skogen, avträdet och gödselstacken. Det förra utmärks av starkt ljus, ordning och likformighet, medan det senare utmärks av mörker, lera, fuktighet och kaotisk oordning. Det är endast det heliga rummet som egentligen utgör ett beboeligt rum, vilket understryks inte minst av att Albin, sedan han väl slagit sig ner i lantarbetarlängan, inte rör sig därifrån (med undantag av en resa till Eslöv i slutet av romanen, vilken dock sammanfaller med Albins begynnande tvivel gentemot Ordningen). En stark markering av det heliga rummet sker i Albins och Eljes helgpromenader, »i likadana rena vita skjortor« (s. 83), ner till vägskalet i skymningen. Dessa utgör riter i syfte att inskräpa gränsen mellan heligt och profant: mellan den egna byn och det främmande, mellan dag och natt, mellan rent och orent.²⁶ Det heliga rummets gränser utmärks av det som de ser vid vägskalet: »De stod en stund och såg bort längs stora vägen som rann iväg åt väster in i aftonglansen.« (s. 83) Vägarna är det meningslösa och ogästvänliga profana rum där Albin tillbringat sin lösdrivarperiod: »vägarna var också band, de kom någonstans ifrån de ledde från en plats som hade namn till en annan som också hade namn« (s. 37). Gränspromenaden försiggår vidare i skymningen, alltså i gränsen mellan ljus och mörker, en typisk markör för oppositionen mellan heligt och profant som accentueras i Ordningen, vars heliga rum genomgående är vitt och starkt belyst. Vid väg-

skälet heter det också att vägen »rann iväg«, vilket konnoterar Ordningens kanske skarpaste rumsliga avgränsning: i Ordningen är det flytande vattnet profant, medan varje heligt rum är torrt.

En rad världscentra kan urskiljas i Ordningens rumsgestaltning: knäckebrödsfabriken, chamottfabriken, landsfiskalskontoret, Ströms hem i Skurup, polishuset i Brnsk och sjukhuset Sankt Lars. Dessa är alla platser med initiatorisk betydelse för Albin och Elje, utifrån vilka det heliga rummet breder ut sig. Det rör sig alltså om ett flertal centra som uppvisar starkt syntetiska drag, liksom Eliade menar att för den religiösa människan »alla hus – liksom alla tempel, palats, städer – befinner sig på en och samma plats, i Universums Centrum.«²⁷ De utgör snarast seriella manifestationer av ett och samma heliga centrum. Ordningens centra utmärks alla av vitheten, likformigheten, den våldsamt formande aktiviteten som försiggår där, liksom de också konstitueras i opposition mot det profanas viktigaste kännemärke – leran. De flesta av Ordningens byggnader är byggda av tegel – bränd lera som givits form och förlorat sin fuktighet (s. 14, 16, 149, 231). Chamottfabriken, platsen där Albin inträder i Ordningen, är just en plats där lera formas och bränns: »Han blev anställd som blandare (att slå leran så att varje luftblåsa som skulle kunna spränga godset i ugnarna utplånades)« (s. 43). Motsvarande aktivitet pågår på Sankt Lars, där Elje ser en kvinna »fastlåst i en orörlighet sådan som godset i kaolinbrännugnsens tvåtusengradiga hetta« (s. 185).

Centrumkaraktären markeras av det stora antal gudomligheter som uppträder just på dessa platser. I knäckebrödsfabriken, som Albin upplever som ett »bröduktande paradiset«, möter Albin en »skock änglar« (s. 38). Änglarna återkommer i Ströms hem: då Albin »ropar från marmorelaren« teofaniseras hans uppenbarelse inte bara av hans upphöjda position, utan även av hans attribut, »eld och svärd«, och av att han omges av »de verkställande skarprät-

taränglarna« (s. 81). Inte minst i teofanierna sker den för centrumsymboliken utmärkande *coincidentia oppositorum*, då tidigare motsatta gestalter löper samman. Kejsaren, som i lövhögen stått i opposition till fadern, förenas i Brnsk med Albin: »Han kunde inte reda ut om det var fadern eller kejsaren som var sönderdelaren, rensaren, som höll maskinen igång.« (s. 148) Som »uniformskränt ansikte« (s. 148) identifieras de i sin tur med landsfiskalen. Vidare kopplas fadern samman med läraren: »Fadern är läraren. Förr var läraren den hatade och fadern var tillflykten, den skyddande famnen.« (s. 150)

Slutligen företer varje världscentrum en imago mundi-karaktär: de är i sig en bild av hela världen. Hos landsfiskalen finns en imago mundi i »registret över sådana som hon«, vilket ger kunskap om vem »som hörde ordningen till. Och vem till de flytande upplösande« (61). Ytterligare tydliga imagines mundi återfinns i Ströms hem, först då den »gröna flagiga väggen bakom fadern« åskådliggör dennes världsförklaring (81), och senare då kejsarens hand, »på den stora kartan som fadern har fäst upp på väggen i köket, flyttar [...] utan att tveka eller darra alla de olikfärgade knappålarna, som utmärker frontlinjerna och de olika frontavsnitten« (188).

Låt oss så betrakta tidsgestaltningen i romanen. Det mest utmärkande för den religiösa människans tidserfarenhet är åtskillnaden mellan den heliga och den profana tiden. Också här följer Ordningen *sacrum*s mönster. Tiden uppträder ofta i samtidigt dubblerande och motsäggande figurer. Det sägs till exempel i berättelsen om Albin: »Och tiden gick den också. Den stod stilla. Eller den flög.« (s. 61) Eller i berättelsen om Elje: »Så gick tiden. / Men fanns tiden?« (s. 87) I båda fallen sammanhänger tidens formupplösning, meningslöshet och destruktivitet med det profana tillståndet. Då Elje förrirat sig i Polen sammanfaller den profana tiden med det profana rummet: »varken i tiden eller rummet visste han var han var« (s. 132)

och »riktningen försvann hela tiden på det retsammaste sätt, en gång hade han sett en klocka uppe på ett torn men siffrorna var obegripliga eller i varje fall oläsliga.« (s. 134) Under Albins kringirrande liv i det förvirrande profana rummet erfar han att »[t]iden ruttnade och föll sönder och fanns inte« (s. 41). Ordningens attraktion på honom har en tydligt tidslig aspekt: »Han ville komma in i tiden, in i sig själv, han ville att hans liv skulle gå från en begynnelse till ett slut« (s. 41). Han söker en meningsgivande tidserfarenhet, vilken han också finner i chamottfabriken: »För nu var han i en ordning. Den började klockan sex på morgonen och slutade klockan sex på kvällen.« (s. 43 f)

Den heliga tiden konstitueras genom riterna som utgör en typ av hierofani, varigenom tiden sakraliseras. En rad av Ordningens riter markeras som sådana genom allusioner på kristna riter. Det rör sig exempelvis om Albins nattvard i knäckebrödsfabriken (s. 38), hans dop i kanalen (s. 39) och Eljes syndabekännelse (s. 81). Ytterligare andra utmärks genom sin periodicitet, sin högtidliga sidoställning i det vardagliga livet och typiskt sakrala attribut som vithet och renhet. Det gäller bland annat de tidigare nämnda helgpromenaderna längs helgedomens gräns och Albins besök på landsfiskalskontoret, »hans fasta punkt i tillvaron [...] Det var ett slags högtidsstunder. Han tvättade sig noga, rakade sig särskilt för detta besöket och klädde sig i söndagskläder« (s. 60).

Ritens inre meningsfullhet beror emellertid på att den troende upprepar en handling som tidigare utförts av gudomliga förebilder. Genom denna upprepning gör sig den troende till gudarnas samtida och förbinder sin tid med den mytiska tiden. Enligt detta mönster avtecknar sig stora betydelsebärande linjer i Ordningen. Genom de teofaniska hierofanierna förlänas flera personer en gudomlig karaktär och deras handlingar ritualiseras av efterföljarna. Mötet med landsfiskalen utövar, som tidigare visats, en religiös attraktionskraft på Albin, som tänker att han »skulle gärna haft en uniform själv«

(s. 61). Den förhörsscenen som utspelar sig mellan dem upprepas följdriktigt i Albins förhör av Elje (s. 81). Elje upprepar senare i sin kejsardröm den gudalike faderns förhör (s. 196). Den »mur vita män« (s. 38) som formerar sig runt Albin i knäckebrödsfabriken repeteras av sjömännen på m/s Althea (s. 125) och polismännen i Brnsk (s. 149). Greppet med vilket Albin rycker åt sig den nyfödde Elje (s. 30) upprepas av fördrängen (s. 101) och hallicken (s. 140 f.). I själva verket utgör hela Eljes initiatoriska resa, med prövningar och stegvisa insikter, över det profana havet och Polen fram till Sankt Lars, en rituell upprepning av faderns väg över landsvägarnas kaos till lantarbetarlängan i Skurup. En resa för vilken han till och med packar samma unicaväska med finkostymen som en gång fadern (s. 34, 121).

Maskin och kejsare

För att endast i någon mån visa hur Ordningen även aktiverar mönster från andra sfärer, ska jag visa att en celest symbolik kan påvisas i detta religiösa erfarenhetssystem. Himlavalvet uttrycker, enligt Eliade, för den arkaiska människan upphöjdhet, oändlighet, allmakt och allvetande.²⁸ De hierofanier som härrör från denna sfär förses därför i regel med dessa attribut. Himmelska gudomligheter uppfattas som suveräna härskare, upphöjda gudar som skapar världen, känner till dess alla delar och har oinskränkt makt över den, samtidigt som de i sin överlägsenhet är helt oberörda av jordiska händelser.²⁹ Dessa »fruktansvärda despoter«, som exempelvis Varjuna, Uranus, Oden och Jupiter, deltar i allmänhet heller inte i strider. Istället uppträder de ofta i par med en annan lägre gud, som exempelvis Indra, Zeus, Tor eller Mars, som har mer specifika förmågor och som militärt ingriper i strider med konventionella medel. De senare är ofta aktivare, har en mer utvecklad kult kring sig och ingriper mer påtagligt i människornas liv, alltmedan den

himmelske suveränen blir en *deus otiosus*, en tillbakadragen gud som delegerat makten till lägre gudar och som inte behöver någon kult eftersom han står så högt över människorna att han inte låter sig påverkas av dem.³⁰

Av detta slag är också förhållandet mellan maskinen och kejsaren i Ordningen. Maskinen företer på flera ställen i romanen tydligt gudalika drag. Så exempelvis i Albins teologiska utläggning: »Gud tillåter saker, sa han. Man vet inte varför. Saker och ting händer. Det är liksom en maskin tar tag, sedan händer det som ska hända. Gud gör ingenting. Eller också är det han som är maskinen och gör det han ska göra.« (s. 74) Den maskingud som här omtalas bär den uraniske gudens typiska kännetecken: han är allsmäktig och delaktig i allt, men likväl upphöjt oberörd – en överlägsen *deus otiosus*. Går vi till skildringen av Bromölla (s. 27–28), så upptäcker vi också att maskinen är Ordningens skapargud. Kapitlet utgör en skapelsemyt där den beboeliga världen (Bromöllas fabriksamhälle) uppstår genom maskinens ordnande av en kaotisk akvatisk urmaterie. Myten följer samma mönster som den sumerisk-akkadiska skapelsemyten *Enuma Elish*, där kosmos uppstår genom Tiamats, ordningsprincipens, mord på och formande av den ursprungligt kaotiska och akvatiska Marduk.

En relation mellan en suverän härskare och en lägre, militärt aktiv, gudomlighet framträder därefter i ett första steg mellan maskinen och Albin, och i ett andra mellan Albin och Elje. Eliade uppmärksammar, i Georges Dumézils efterföljd, att en knutsymbolik ofta är förenad med tron på gudar av den himmelskt suveräna typen.³¹ Den himmelske suveränen avbildas inte sällan med ett rep och istället för att strida med konventionella medel besegrar han sina motståndare genom att binda dem eller genom att utöva någon typ av tvingande magi. Detta magiska eller mekaniska bindande är också maskinens sätt att agera. Då Albin föreläser om maskinguden frågar sig Elje: »Är det Guds delar man är fastlåst vid som vid ett väl-

digt maskinväsende?» (s. 74) På detta sätt binder maskinen också Albin, som då han jagar Eljes blivande mor inte kan »hindra sig själv från att göra det [...] det som vaknat i honom var starkt som en maskin under drivremmen« (s. 19). Relationen mellan en högre passiv gud och en lägre verkställande gud upprepas sedan i relationen mellan Albin och Elje från och med moderns försvinnande, då Albin ger sig ut »för att plikt-leta efter henne« men bär Elje »liksom ett skydd – han bar honom framför sig, den lille tittade och såg för honom« (s. 57). Albin blir hädanefter en orörlig figur, som sedan han slagit sig ner i lantarbetarlängan i Skurup inte flyttar sig därifrån. Hans allvetande ögon och himmelskt uppdykande ansikte är dock allestädes närvarande för Elje (s. 119, 124, 133, 145, 148, 199, 200 osv.). Han utgör för Elje en himmelskt allvetande *deus otiosus*. Elje förblir bunden av »faderns ögon«, »ögonen-i-ryggen«, »som om det växt ut rötter från dem, från ryggen ut längs revbenen och fram mot bröstet hotade hjärtat« (s. 90). Och för Albin förblir Elje »liksom hans rot ner i verkligheten« (s. 208). Vi kan på så vis utläsa vad Eliade kallar en »det heligas gradvisa nedstigning i det konkreta«, från den uraniska gudens transcendens och passivitet till den lägre gudens dynamiska effektivitet, i passagen från Albin till Elje.³² Mytologiskt handlar det i Ordningen om relationen mellan maskin och kejsare, mellan skapande och verkställande gudomlighet.

Motbilden

Vad jag har försökt visa ovan är alltså att Ordningen utgör ett sammanhängande system av religiösa föreställningar. Nu ska jag gå över till det andra steget i analysen och demonstrera hur författaren visar att Ordningen konstituerar en ohållbar syn på vad som är heligt, att det utgör »en dödlig parodi« på den sanna religionen. Det är med hjälp av ironiska medel som Trotzig här skapar vad hon kallar en »motbild«

och visar att Ordningen är ett pseudosacrum, eller rent av en diaboliskt förvriden imitation av kristendomen.

Uttrycket »motbild«, som Trotzig ibland använt för att beskriva sina texter, har i forskningen tagits tillvara av inte minst Christina Bergil, som i sin avhandling *Mörkrets motbilder* talar om ett dikotomiskt spänningsförhållande mellan två symbolvärldar, vilka hon kallar kejsarmakten och motvärlden, och som »kontrasterar rättfärdigheten genom lagen mot rättfärdigheten i Kristus«. ³³ De två »symbolvärldar« som Bergil talar om utgörs i hennes framställning av två positivt bestämda idéparadigm som står i konflikt med varandra. Detta sätt att uppfatta begreppet motbild är problematiskt av två skäl. Dels visar inte Bergil på något tydligt sätt hur dessa »symbolvärldar« bildar koherenta helheter i romantexten, utan förlitar sig till ett brett fält av utomlitterära referenser, vars relevans och koherens inte kvalificeras. Hon gör en ofta mycket bokstavig tolkning som tenderar att ge texten en stark entydighet, där textens teologiska referenter betraktas som dess entydiga innebörd. Dels fungerar motbilden i Bergils tolkning som en positiv idealbild uppställd bredvid den mörka verkligheten, medan Trotzig själv betonar motbildens negativa och ifrågasättande karaktär:

Ifrågasättande, ur-sadeln-kastande. Motbild, mot-språk. Mycket mer än som uttryck för något, tjänar den poetiska bilden som uttryck *mot*. Själva impulsen till den konstnärliga aktiviteten är inte en tillfredställelse med sakernas tillstånd utan en oro, ett ifrågasättande av själva existensen – man kastar in en motbild mot det som är, 'det bestående', 'tillståndet', det slutna sken-varandet. ³⁴

En motbild är alltså för Trotzig en bild som ifrågasätter vedertagna bilder eller uppfattningar och som skakar om läsaren och tvingar honom eller henne att förhålla sig till sin existens.

Ett annat försök att utlägga »motbilden« görs av Ebba Witt-Brattström, som talar om en »motdiskurs« som formeras i romanen och som »ifrågasätter och hotar alltmer den pa-

rallella Elje/Kejsar-diskursen«. ³⁵ Ett problem med denna läsning är att Witt-Brattströms distinktioner mellan olika diskurser i romanen, i brist på andra kännetecken, helt relateras till könstillhörighet: »I denna diskurs talar kvinnokönet.« ³⁶ Som Carin Franzén påpekat är det »vanskligt att relatera den poetiska diskursen till 'kvinnokönet' i Trotzigs berättelser«, eftersom den förtryckande positionen inte är »knuten till något kön, utan till [könsoberoende] sociala mekanismer«. ³⁷ Det är också lätt att se att fenomen som liknar dem i *Sjukdomen* uppträder i helt andra köns- och familjemässiga konstellationer i andra texter i författarskapet. I novellen »Levande och döda«, i samlingen med samma namn, gestaltas exempelvis en relation mellan Eljes namne Elis Nathanael Kiebitz och hans onkel Salomon, som i allt väsentligt har samma karaktär som den mellan Elje och Albin. Elis Nathanael är emellertid inte primärt moderlös, utan mer generellt ursprungslös: »Elis Nathanael var föräldralös sedan sitt sjunde år.« ³⁸ Och här är det inte han, utan den kvinna han gifter sig med, som – liksom Elje – blir »tveklugen som med kniv« och besatt av »att rena världen«. ³⁹ I novellen »Drottningen«, som gestaltar livet på gården Bäck (parallell till familjen Ström) intas faderns-kejsarens roll av Drottningen, och den ordlöse är hennes bror Albert. Dottern i *Dykungens dotter* tyranniseras av »Mojans öga, klart, främmande, allt-bestämmande«, liksom Elje av Albins, och hennes far är, liksom Eljes mor, mörk, språklös och försvunnen i dyn. ⁴⁰

Ironi

Jag menar istället att det är med hjälp av klassisk ironi som Trotzig skapar vad man skulle kunna kalla en motbild. För att visa på författarens ironiska manöver ska jag ta min utgångspunkt i Wayne Booths *A Rhetoric of Irony*. ⁴¹ Booth menar att ironin består i ett förhållande mellan två topoi eller plattformar, vilka var för

sig utgör ett komplex av sammanhängande föreställningar, försanthållanden och åsikter, »a whole structure of meanings«. ⁴² Den direkt ut-sagda meningen utgår från en lägre plattform, som författaren uppfattar som ohållbar, vilket förväntas genomskådas av läsaren. Att förstå en ironi innebär därmed, i ett första steg, att inse att författaren inte menar vad han säger, därför att de implikationer detta skulle innebära konstituerar en (ur författarens synvinkel) ohållbar eller oacceptabel plattform, och, i ett andra steg, att rekonstruera författarens verkliga plattform på ett högre plan. På den lägre plattformen befinner sig således vad D.C. Muecke kallar ironins offer, de tänkta eller verkliga personer som omfattar ett föreställningskomplex som författaren menar sig ha genomskådat. ⁴³ Ironin består sedan i författarens inbjudan till läsaren att göra ett språng till den högre plattform där han själv befinner sig. Ironin fungerar alltså som en performativ talhandling, där läsaren uppmanas att aktivt utföra det intellektuella arbete det innebär att ställa sig på författarens sida.

När jag nu visat hur Ordningen utgör ett sammanhängande föreställningssystem, kan detta tas till utgångspunkt för en beskrivning av ironin i *Sjukdomen*. Ordningen utgör nämligen i sig den lägre plattform på vilken offren i Trotzigs ironi befinner sig. En fullständig beskrivning av ironin skulle innebära både att visa den lägre plattformens ohållbarhet och att rekonstruera författarens egen, för att på så vis klargöra det avstånd som utgör vad Beda Allemann kallat ironins »Spielraum«. ⁴⁴ Här ska jag emellertid koncentrera mig på den första delen och fokusera på hur det framgår att det är just Ordningen som sacrumkonstruktion som uppvisas som ohållbar. Detta låter sig göras med hjälp av de fem slag av ironisignaler som Booth räknar upp. ⁴⁵

Direkta varningar med författarens egen röst. Den första typen av ironisignal som Booth uppmärksammar är den som tydligt yttras med författarens egen röst, där bland annat titeln nämns som locus för sådana varningar.

Titeln »Sjukdomen« är lika ironisk som resten av romanen, och kan inte med säkerhet tillskrivas författarens egen röst. Utifrån Ordningens plattform kan den syfta på Eljes hjärtfel (s. 86, 245), den psykiska sjukdom som gör att han spärras in på Sankt Lars eller den sjukdom som kejsaren drömmer om att sända över mänskligheten (s. 194). Utifrån författarens högre plattform ges den antagligen ytterligare djup utifrån påståendet att »[I]jkgiltigheten är en vit sot en smitta, en sjukdom som går till döden« (s. 7). Här finns en allusion på Johannesevangeliets elfte kapitel, där Jesus får höra att Lasaros är sjuk, men säger att »[d]en sjukdomen leder inte till döden utan skall visa Guds härlighet« (Joh. 11:4), varefter han uppväcker Lasaros från döden. Detta är dock en tolkning som endast kan göras utifrån romanens helhet och inte i sig är någon ironimarkör.

Kända fel. Booth tar upp felanvända talesätt, historiska oriktigheter och brott mot konventionella omdömen om historiska fakta som möjliga ironisignaler. I *Sjukdomen* återfinns detta slags felaktigheter framför allt i förhållande till de intertexter som romanen aktualiserar. Dit hör bland annat de tidigare nämnda parodierna på kristna riter. Albins nattliga inbrott i knäckebrödsfabriken kan exempelvis ses som en omvänd variant av den heliga nattvarden – en nattvardsparodi helt i det vitas (mjöllets) tecken. Här är det inte, som i den kristna eukaristin, fråga om ett offer, utan om inbrott och stöld. ⁴⁶ Albin får inte del av Kristi kropp, utan är »som vore han inne i magen på ett stort bröd.« ⁴⁷ (s. 38) Som communion innebär också den kristna nattvarden upptagandet i en helig gemenskap, vilket är raka motsatsen till vad som händer med Albin: han äter i ensamhet, blir överraskad av de vita änglarna och utkastad. ⁴⁸ Därpå följer dopet i kanalen, som bär initiationsritens typiska kännemärken: då han ser den isiga vattenytan under sig tänker han »att nu – NU – var livets sista stund« (s. 39) och då han kommer upp gråter han »som ett litet barn nu, hickande på småbarns sätt.« (s. 39) ⁴⁹ Dopet

innebär död och pånyttfödelse, men samtidigt inget verkligt dop, för han har »i alla fall hela tiden huvudet över vattnet« (s. 39).⁵⁰ Dessa två omvändningar av kristna riter innebär också en omvänd initiation. Albin upptas inte i en gemenskap, utan utesluts: »Det var invigelsen till det verkligen felaktiga, den stora förvirringen. / Så visste han att han var utskott, avfall.« (s. 40) Omvändningen i förhållande till kristendomen markeras också av ordningsföljden mellan riterna, där mottagandet av sakramentet på ett otillåtet sätt föregår dopet.⁵¹

Även i berättarens diskurs förekommer signifikativa felaktigheter. I romanens andra mening deklarerar att »Elje stod i pappren som Ström, Elje Jesaja (Jesaja, han som kommer i Herrens namn)« (s. 5). Som Bergil påpekat betyder Jesaja inte »han som kommer i Herrens namn«, utan »Herren frälsar«.⁵² I alla dessa fall riktas ironin mot det religiösa sammanhanget. Det är Ordningen som pseudosacrum som utpekats som offer för ironin.

Konflikter mellan fakta inom verket. De interna konflikter som förekommer i romanen återfinns framför allt på den symboliska nivån. Författaren utnyttjar ofta flera betydelselager och inneboende konnotationer hos orden för att generera inkohärenser och absurditeter i Ordningens symboliska strukturer. Ett exempel är Eljes resa till Polen. Han åker med båten m/s Althea, vars namn rimligen kan ses som en anspelning på det grekiska sanningsbegreppet aletheia, som etymologiskt innebär återerinring. Resan kan alltså ses som en anamnetisk färd över glömskans flod Lethe mot Eljes förlorade polska ursprung. I Ordningens sacrumkonstruktion fungerar också resan som en initiatorisk färd ner i dödsriket och tillbaka. Men redan efter några sidor har båten bytt namn från m/s Althea (s. 124) till m/s »Althea« (s. 131). Citattecken infogas, som för att säga att resan felaktigt menas ha den innebörd den har i Ordningen.

Andra exempel finns i Albins teologiska utläggningar. Han berättar för Elje att »Satan [...] i bibeln bland annat fått namnet Ormen, som

betyder bedragare« (s. 82). Redan det faktum att »Satan« och »Ormen« inleds med versal, medan »bibeln« skrivs med gemen, signalerar ett ironiskt förhållningssätt. Men viktigare är att Albin, som här företräder Ordningen, gör en entydig tolkning av ormsymbolen som »bedragare«. I det föregående har nämligen en annan aspekt av ormens symboliska potential utnyttjats. Det talas om ett hot som kan leda till »att av Jehovas organisation blir oigenkännlig upplösthet, ormens övergivna sönderfallande döda skinn-lekamen.« (s. 81) Det som istället sätts i fokus här är ormens förmåga till återfödelse genom att lämna den gamla kroppen bakom sig i fokus. Denna förmåga har gjort att ormen ofta förknippats med månen och kvinnan och har kommit att symbolisera förvandling, regeneration och fertilitet.⁵³ Här förknippas alltså Ordningen med ormens döda kropp och fasthållandet vid en form som livet lämnar bakom sig. På så vis uppenbaras en konflikt mellan två tolkningar av ormsymbolen.

Ett sista exempel på interna konflikter i Ordningens meningsstruktur är Eljes mycket omdiskuterade uttalande från sjuksängen på Sankt Lars: »GUD EI EN ORNE« (s. 186). Utöver den tidigare forskningens utläsningar av »orne« som »oren«, »ordning« och »galt«, kan det även uppmärksammas att ordet är ett anagram för Nero.⁵⁴ En sådan utläsning stärks både av det faktum att romanens tredje numeriskt utskrivna »6« förekommer på samma sida, som för att alludera på den antika talmystikens omskrivning av »kejsar Nero«, samt att det är just här som kejsaren slutligen helt tar makten.⁵⁵ Det som sedan följer har beskrivits som ett apokalyptiskt skeende.⁵⁶ På så vis antyds en identifikation mellan apokalypsens två kontrahenter, Gud och odjuret kejsar Nero. Här används alltså en biblisk referens, där den centrala konflikten förvandlas till en identifikation. Sammanförandet av Gud och kejsare innebär ett upphävande av den åtskillnad mellan andlig och världslig makt som Trotsig ofta framhåller som mycket viktig. Hon säger att hen-

nes konvertering till katolicismen bland annat hade att göra med »det här med kejsaren och Gud. Giv åt kejsaren vad kejsaren tillhör... osv. Jag menar: jag tycker att religionen ska vara ett *anti-samhälle* i samhället.«⁵⁷ Hon kritiserar den grekisk-ortodoxa kyrkan för att låta sin symbolvärld underordnas tsaren, så att »tsaren blir Guds ställföreträdare på jorden, den världsliga makten blir uttryck för den gudomliga världsrättningen.«⁵⁸ Detta är just vad som händer i *Sjukdomen*.

Stilkonflikter. Många språkliga stilnivåer blandas i *Sjukdomen* och flera försök har gjorts att ta dessa till utgångspunkt för identifierandet av ett antal motstridiga diskurser i romanen. Ett av dessa görs av Ulf Olsson, som hävdar att texten inte har en »egentlig innebörd«, utan att »budskapet består i den språkliga handlingen som sådan.«⁵⁹ Han menar att två röster kan höras i romanen: litteraturens (vansinnets) egen och Kejsarens. Den förra karakteriseras av »paradox, oxymoron, paratax – men också genom mer textuella strategier som parodi och parafras.«⁶⁰ Den andra ges endast den generella bestämningen att vara »maktens« och »förnuftets« och exemplifieras snarare än beskrivs: »Hur TALET förvandlas till droppar. Talet förvandlas till stålmantrade explosionsföremål. TALET blir till fastklibbande gaseld.« (s. 195) Men man kan fråga sig om denna distinktion verkligen avgränsar de två röster som den avser att göra. Är det inte egentligen de prosalyriska partierna Olsson urskiljer med vansinnesspråket, så att hela den omgivande texten faller under kejsarspråket, trots att Olsson menar att detta inte får »bli litteraturens röst, den måste synliggöras men får inte övertas?«⁶¹ Och är karakteristiken av vansinnesspråket verkligen sådan att det avgränsas från kejsarspråket? Är inte »fastklibbande gaseld« en oxymoronartad metafor och är inte »TALET« en parafras på apokalypsens tal?

Jag tror att det är svårt att övertygande påvisa sådana enhetliga diskurser utifrån stilistiska kännetecken, och rimligare är antagligen

att som Bak uppfatta de språkliga inkonsekvenserna som utslag av en rörligt konstruerad skazberättare.⁶² Men just konflikterna mellan stilnivåer kan ändå signalera var läsaren bör misstänka ironi. Ett exempel är kapitlet om kejsarens dröm. Det inleds i profetisk stil – »O, att sända dem en sjukdom« (s. 194) – vilken med ålderdomliga verbböjningar och ordval genomlöper hela kapitlet. Men den varvas med andra stilnivåer, däribland en vetenskaplig: »Effekten på olika personer är oförutsebar och kan även på samma person variera betydligt från experimenttillfälle till experimenttillfälle och även inom ramen för samma experiment.« (s. 194) Dessa stilnivåer bryts i sin tur mot Eljes eget stilregister: »Bekänner du dig som oren lort av oren lort född oren lortätare?« (s. 196) Ironin mot Ordningens förhållningssätt skapas här genom ett tätt sammanvävande av tre stilnivåer som konnoterar religiös trosvisshet, vetenskaplig objektivitet och naiv självhävdelse, samtidigt som det förlopp som skildras är en våldsam massaker.

Konflikter med författarens egna åsikter. Det finns flera fall då uppfattningar som uppenbart strider mot författarens egna uttrycks direkt i texten. Till de mest uppenbara hör naturligtvis de ställen där nazisternas krig hyllas, men det finns även andra där det tydligare framgår att det är Ordningen som sådan, och inte endast Eljes föreställningar, som utsätts för ironin. Ett exempel är de otaliga fall då människan formas och renas i Ordningens centra. Vid läsningarna i hemmet menar Albin att »[d]roppen skulle så småningom forma stenen.« (s. 80) I Brnsk blir Elje »utgjuten och samarbetsvillig och förblir så, ett villigt vax. Det låter sig formas« (s. 150 f). På Sankt Lars talas det om en »*sort* eller *typ* som här i lugn och ro skulle masseras gjutas och brännas fram« (s. 185). Detta är ett mycket uttryckligt exempel på en åsikt som går på tvärs mot Trotsigs egen. Hon kritiserar exempelvis det »sovjjetiska experimentet« att försöka »skapa en 'ny människa', först uppritad på papper, där alla mörka eller dunkla sidor så att

säga är bortopererade.«⁶³ Ett annat exempel är insisterandet på »inpräntandet av *skillnaderna mellan människor* [...] väcka befolkningen till medvetande om i vilken grad *skillnaden* mellan folk och folk är väsentlig« (s. 193). Detta kommer inte bara till övertydligt uttryck i de krigsförhärilgande kapitlen, utan även på bland annat landsfiskalskontoret, där registret bakom uniformens rygg klargör »[v]em som hörde ordningen till. Och vem till de flytande upplösande.« (s. 61) Trotzig menar själv att gränsen mot den andre är en nödvändig utgångspunkt – som inte får förbises – för människan, men att målet är att nå över den:

Partikularism och universalism – dessa två led är nödvändiga för varandra men är inte likvärdiga: partikularismen är den oundvikliga början, universalismen målet.

Men familjer, folkslag, nationer, nationalkyrkor och sekter överhuvudtaget har under tidernas lopp

alltför ofta valt att stelna i den infantila gestalten, inom det från början givna husets väggar – valt att göra skillnaden, den avskiljande gränsen till sin idol.⁶⁴

I Ordningen har gränsen blivit just till en idol.

I denna artikel hoppas jag ha kunnat visa det lösnande i att i en läsning av *Sjukdomen* fokusera på faderspositionen i sig för att framhäva det som författaren själv anger som bokens tema: »Jag ville skildra krigets uppkomst inne i själen på folk.«⁶⁵ Därigenom träder nämligen Trotzigs ironi klarare i blickfältet. Det som skildras i romanen är hur en förnekelse av naturens inneboende helighet förvridet får det heliga att återvända i dödlig form. Den inbegriper således en kritik av ett samhälle som förnekar människovarats religiösa dimension, något som sällan framhålls i litteraturforskarnas makteoretiska eller psykologiserande läsningar.

- 1 Birgitta Trotzig, *Sjukdomen*, Stockholm: Bonniers, 1972. Hänvisningar till romanen sker i det följande genom sidhänvisningar inom parentes i brödtexten. Karl Erik Lagerlöf, »Skriva för att slå hål på ytan« i *Dagens Nyheter* 28/5 1983.
- 2 Det kanske tydligaste exemplet på sammanförandet av en rad sinsemellan oförenliga motsatspar görs av Sara Gordan i »Det rätta ropet – kommentar till Birgitta Trotzigs *Sjukdomen*« (*Ariel*, 2001:2/3, s. 59–65). Här ställs i en stor »dualism« ondska, manlighet, maskinsamhälle, Gud och läsare å ena sidan mot godhet, kvinnlighet, mänsklighet, stumhet och diktande å andra sidan, samtidigt som motsättningen ges en dialogfilosofisk inramning med uppmaningen att nå över gränsen till den Andre. Trotzig menar knappast att man ska sträva efter att nå över gränsen till en annanhet som är bestämd som ondska och krig och inte heller att det skulle finnas någon inneboende koppling mellan ondska, Gud och manlighet.

- 3 Gordan tar sin utgångspunkt i Lévinas: »Etiken föregår existensen, den är absolut.« (s. 59) Joachim Israel fokuserar på den »moraliska bättringen« och finner »en kongruens mellan Birgitta Trotzigs och Martin Bubers syn på moralens grundläggande problem: att definiera det goda och skilja det från det onda som riktlinjer för vårt handlande« (»Birgitta Trotzig som samhällskritiker: En sociologisk-fenomenologisk studie«, i *Artes*, 1999:3, s. 83–88, s. 87, 88). Ulf Olsson menar att texten »alstrar moraliska effekter« på ett sätt som är knutet till motsättningen mellan faderns och vansinnets språk (»De förstummades skrik: Vansinnets historia hos Birgitta Trotzig«, i Birgitta Ivarson Bergsten (red.), *Fem författardagar: Samlade föreläsningar från författardagarna vid Mälardalens högskola 1996–2000*, Västerås: Mälardalen University Press, 2001, s. 225–241, s. 233). Carin Franzén följer Olsson i spåren då hon menar att litteraturens etik hos Trotzig »ligger mer precist i den konstnärliga

- gestaltningens kompromisslöshet», men avstår från att knyta den till en urskiljbar antitetisk relation i romantexten (*För en litteraturens etik: En studie i Birgitta Trotzigs och Katarina Frostenssons författarskap*, Stockholm/Stehag: Symposium, 2007, s. 94).
- 4 Birgitta Trotzig, »Hymn och verklighet«, i *Sydsvenska Dagbladet Snällposten* 23/9 1953.
 - 5 Birgitta Trotzig, »Idioten och världen«, i *Sydsvenska Dagbladet Snällposten* 10/9 1953.
 - 6 Trotzig, »Hymn och verklighet«.
 - 7 Krzysztof Bak, *Den intersubjektiva synden i Birgitta Trotzigs Dykungens dotter*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005, s. 32, Karl Erik Lagerlöf, »Skriva för att slå hål på ytan«.
 - 8 Jfr ibid.: »Det är fadersbilden som är entydigt ond – inte den individuella Albin«.
 - 9 Birgitta Trotzig, »Det sekulariserade Sverige: Det sakralas hemligheter«, i *Lycksalighetens halvö: Den svenska välfärdsmodellen och Europa*, Stockholm: Sekretariatet för framtidsstudier, 1987, s. 77–108, s. 87.
 - 10 Jfr t.ex. ibid., s. 86 f, 89, 95 f, 101, 106; Birgitta Trotzig, »Byggnaden« i Heliga Birgitta, *Uppenbarelser*, Stockholm: Atlantis, 2004, s. xi–xv, s. xiv; Birgitta Trotzig, »Teilhard de Chardin: Ett alternativ«, *Bonniers Litterära Magasin*, 1961:1, s. 27–41, s. 38; Agneta Pleijel, »Människan, skapelsen, skapandet. Ett samtal med Birgitta Trotzig«, i *Ord och bild*, 1982:1, s. 3–18, s. 12 f; »Rundbordssamtal: Skuld och skuld känsla«, i *Allt om böcker*, 1982:7/8, s. 46–51, s. 49.
 - 11 Samhällskritiken har tidigare utlagts i sociologiska termer av Kjerstin Norén (»Svarta bilder som betvingar mörkret: Om Birgitta Trotzigs författarskap«, i Kjerstin Norén (red.), *Linjer i nordisk prosa 1965–75*, Lund: Cavefors, 1977, s. 399–425) och Israel och i diskursanalytiska av Olsson och Franzén.
 - 12 Trotzig, »Det sekulariserade Sverige«, s. 87, 95.
 - 13 Ibid., s. 95.
 - 14 Trotzig, »Teilhard de Chardin: Ett alternativ«, s. 39.
 - 15 Trotzigs författarskap har tidigare studerats fenomenologiskt av Matthias Pirholt i *Ett språk, ett spår: En studie i Birgitta Trotzigs författarskap*, Stockholm/Stehag: Symposium, 2005. Pirholt tematiserar dock inte de religiösa fenomenen för sig, utan fokuserar i läsningen av *Sjukdomen* på subjektets konstitution och tolkar texten i första hand utifrån fenomenologisk filosofi.
 - 16 Rudolf Otto, *Das Heilige: Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, Breslau: Trewendt und Granier, 1917, s. 13, 27, 33.
 - 17 Max Scheler, »Basic Character of the Divine«, i Sumner B. Twiss och Walter H. Conser, Jr (red.), *Experience of the Sacred: Readings in the Phenomenology of Religion*, Hanover/London: Brown University Press, 1992, s. 87–96, s. 87 ff.
 - 18 Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris: Payot, 1964, s. 25.
 - 19 Ibid., s. 375: »tandis qu'une hiérophanie présuppose une discontinuité dans l'expérience religieuse [...] une rupture entre le sacré et le profane [...] un symbolisme réalise la solidarité permanente de l'homme avec la sacralité«.
 - 20 Ibid., s. 374: »prolonge la dialectique de l'hiérophanie«.
 - 21 Mircea Eliade, *Heligt och profant*, övers. Alf Ahlberg, Stockholm: Verbum, 1968, s. 20 f; Douglas Allen, *Myth and Religion in Mircea Eliade*, New York: Garland, 1998, s. 168.
 - 22 Mircea Eliade, *Images et symbols: Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris: Gallimard, 1952, s. 52; Eliade, *Heligt och profant*, s. 25; Eliade, *Traité d'histoire des religions*, s. 316.
 - 23 Eliade, *Traité d'histoire des religions*, s. 319 ff.
 - 24 Kurt Goldammer, *Die Formenwelt des Religiösen. Grundriss der systematischen Religionswissenschaft*, Stuttgart: Kröner, 1960, s. 205; Eliade, *Traité d'histoire des religions*, s. 326 ff.; Eliade, *Heligt och profant*, s. 46 ff.
 - 25 Eliade, *Heligt och profant*, s. 47.
 - 26 Jfr Eliade, *Traité d'histoire des religions*, s. 313.
 - 27 Ibid., s. 313: »toutes les maisons – comme tous les temple [sic!], les palais, les cités – se trouvent situées en un seul et même point commun, le Centre de l'Univers.«
 - 28 Ibid., s. 46 ff.
 - 29 Ibid., s. 48–55, 58–82.
 - 30 Ibid., s. 52 f.
 - 31 Georges Dumézil, *Mythes et dieux des germains: Essai d'interprétation comparative*,

- Paris: Ernest Leroux, 1939, s. 21; Eliade, *Images et symboles*, s. 120–163.
- 32 Eliade, *Traité d'histoire des religions*, s. 57: »chute progressive dans le concret du sacré«.
- 33 Christina Bergil, *Mörkrets motbilder: Tematik och narration i fem verk av Birgitta Trotzig*, Stockholm: Symposion, 1995, s. 162 f.
- 34 Birgitta Trotzig, *Jaget och världen*, Stockholm: Författarförlaget, 1977, s. 17.
- 35 Ebba Witt-Brattström, »Modersobjekt och apokalyps: En läsning av Birgitta Trotzigs roman *Sjukdomen*«, i *Bonniers Litterära Magasin*, 1986:1, s. 15–25, s. 20.
- 36 *Ibid.*, s. 21.
- 37 Franzén, *För en litteraturens etik*, s. 93.
- 38 Birgitta Trotzig, *Levande och döda: Tre berättelser*, Stockholm: Bonniers, 1964, s. 71.
- 39 *Ibid.*, s. 80, 93.
- 40 Birgitta Trotzig, *Dykungens dotter: En barnhistoria*, Stockholm: Bonniers, 1985, s. 195.
- 41 Wayne Booth, *A Rhetoric of Irony*, Chicago/London: The University of Chicago Press, 1974.
- 42 *Ibid.*, s. 36.
- 43 D.C. Muecke, *The Compass of Irony*, London: Methuen & Co, 1969, s. 34 ff.
- 44 Beda Allemann, *Ironie und Dichtung*, Pfullingen: Neske, 1956, s 15–28.
- 45 Booth, *A Rhetoric of Irony*, s. 53–76.
- 46 Jfr t.ex. Josef Andreas Jungmann och Maxim Mauritsson, *Kyrkans liturgi: Kortfattad förklaring mot dess historiska bakgrund*, Stockholm: Katolska teologföreningen, 1981, s. 181.
- 47 Jfr *ibid.*, s. 190.
- 48 Jfr *ibid.*, s. 186.
- 49 Jfr t.ex. Burkhard Neunheuser, »Taufe. Systematisch«, i *Lexikon für Theologie und Kirche. Band 9*, andra bearb. uppl., Freiburg: Herder, 1964, s. 1317–1319, s. 1317.
- 50 Jfr *ibid.*, s. 1317.
- 51 Jfr Jungmann och Mauritsson, *Kyrkans liturgi*, s. 188.
- 52 Bergil, *Mörkrets motbilder*, s. 199.
- 53 Eliade, *Traité d'histoire des religions*, s. 149 f.
- 54 Gunilla Bergsten, Förlösning genom språket«, i *Uppsala Nya Tidning* 27/10 1972; Witt-Brattström, »Modersobjekt och apokalyps«, s. 23; Bergil, *Mörkrets motbilder*, s. 170; Sara Gordan, »En annan ordning: Språket i Birgitta Trotzigs roman *Sjukdomen*«, c-uppsats, Stockholms universitet, 1999, s. 29 f.
- 55 Jfr not 10.
- 56 Jfr t.ex. Witt-Brattström, »Modersobjekt och apokalyps«, s. 18 f.
- 57 Pleijel, »Människan, skapelsen, skapandet«, s. 8.
- 58 *Ibid.*, s. 9.
- 59 Ulf Olsson, [rec. av] »Christina Bergil, *Mörkrets motbilder: Tematik och narration i fem verk av Birgitta Trotzig*«, i *Samlaren: Tidskrift för svensk litteraturvetenskaplig forskning*, 1997, s. 160–167, s. 164.
- 60 Olsson, »De förstummades skrik«, s. 241.
- 61 *Ibid.*, s. 237.
- 62 Bak, *Den intersubjektiva synden i Birgitta Trotzigs Dykungens dotter*, s. 131 ff.
- 63 Pleijel, »Människan, skapelsen, skapandet«, s. 12.
- 64 Trotzig, »Det sekulariserade Sverige«, s. 96.
- 65 Lagerlöf, »Skriva för att slå hål på ytan«.

Nyckelord: religionsfenomenologi, ironi, heligt och profant, pseudosacrum

Keywords: phenomenology of religion, irony, sacred and profane, pseudo-sacrum

Summary

The Father and the Order in Birgitta Trotzig's Sjukdomen. A Religio-Phenomenological Approach
This is a reading of Birgitta Trotzig's novel *Sjukdomen* (1972), that, contrary to what has commonly been done in earlier reception, does not take the dichotomy between father-theme and mother-theme as its point of departure. Instead, it focuses on the position of the father and argues that from this perspective, the world is conceived of in terms of a system of beliefs and meanings (referred to as the Order) that can be described as pseudo-religious. This is based on the author's view of man as a religious animal, for which religious structures return in diabolic form when the inherent sacredness of nature is renounced. In the first part of the article, phenomenology of religion is used to show how the Order forms a coherent religious meaning system. In the second part, rhetorical analysis is used to show the author's use of ironical devices in the depiction of the Order.

Niclas Johansson
Litteraturvetenskapliga institutionen
Uppsala universitet
niclas.johansson@littvet.uu.se

RECENSIONER

Globaliseringens ansikten

Margareta Petersson, *Globaliseringens ansikten: den indoengelska romanen*
Stockholm: Carlssons, 2008, 400 s.

Margareta Peterssons studie *Globaliseringens ansikten: den indoengelska romanen* har två syften: Det första är att »ge en bakgrund till och en presentation av indoengelsk litteratur« (s. 15); det andra är att »läsa den indoengelska litteraturen i en brännande samtidskontext: den pågående globaliseringen« (s. 16). Bägge är högst välkomna, och detta av flera skäl. Det främsta är det faktum att den svenska diskussionen av just detta material är begränsad, trots att det är ett stort internationellt forskningsfält som behandlar en litteratur som varit extremt framgångsrik och uppmärksammas – även i Sverige. Men också Peterssons val av centrala begrepp och kontext är viktigt, både i ett litteraturvetenskapligt och i ett bredare samhällsperspektiv.

Vad är då indoengelsk litteratur? Det korta och enkla svaret är att det är litteratur författad av personer med indisk bakgrund på det engelska språket. Många av de författare och romaner som Petersson analyserar är alltså för den svenske läsaren djupt bekanta: Anita Desai, Salman Rushdie, Monica Ali, Arundhati Roy,

Zadie Smith har alla skrivit böcker som översatts till svenska och uppmärksammats på den svenska bokmarknaden, även om Salman Rushdies *Satansverserna* med all sannolikhet är den mest omskrivna och kända av titlarna. Denna kunskap innefattar dock inte den bredare beskrivningen av denna litteratur (som genre-mässigt är begränsad till just romanen som titeln anger). *Globaliseringens ansikten* erbjuder också just detta: en bakgrundsteckning och en genomgång av vad begreppet indoengelsk litteratur innefattar, exempel på författare, språk och narrativa traditioner men också på hur denna litteratur beskrivits i olika litteraturhistorier. Här tar Petersson avstamp både i sin egen forskning och i den rika sekundärlitteratur som finns i fältet och ger därmed läsaren en bild även av hur forskningsfältet är konstituerat.

Denna genomgång inleder studien och dispositionsmässigt följer sedan avsnitt som behandlar »Historien och samtiden«, »Indisk andlighet« och »Kulturella möten«. Petersson framhåller att en viktig ingång i hennes arbete har varit att »undersöka hur författarna över tid hanterat vad som uppfattats som en indisk kulturell identitet«, och menar att deras brottning med detta problem förtydligas med hjälp av de centrala begreppen »hybriditet och autenticitet« (s. 16). Teoretiskt är hennes studie baserad på postkolonial teori.

Petersson har en hög ambitionsnivå och ställer ett stort antal viktiga frågor i sin läsning av

romanerna. Vems historia är det som berättas? Vilken funktion fyller böckerna i skapandet av Indien som nation? Hur ser relationen ut mellan Indien och resten av världen (främst Storbritannien)? Vilken roll har religionen i och för Indien? Vad är indisk kultur? Givetvis har dessa frågor direkt att göra med materialet, men samtidigt är många av dem relevanta för de flesta länder och litteraturer – det är generellt intressanta problem som avhandlas. Ett av problemen med studien är dock att Petersson emellanåt tenderar att uppslukas av det digra materialet och de många, stora frågeställningarna. Det blir då mer av en redogörelse för ett återkommande tema i en mängd olika romaner – som delningen mellan Indien och Pakistan – än en fördjupad diskussion av detta tema relaterat till de övergripande frågeställningarna. Det blir mer av detaljer och mindre av stora linjer. Jag saknar också en del resonemang kring urvalet som hade stärkt argumentationen och tydliggjort studiens linjer.

I det avslutande kapitlet »Globaliseringens ansikten« återkopplar Petersson till sina inledande frågor kring vad globaliseringen egentligen innebär och hur den skildras och bearbetas i de texter hon studerat. Centrala begrepp som nationalism och kosmopolitism, hybriditet och autenticitet, original och kopia, centrum och periferi diskuteras, liksom vilken funktion den indoengelska romanen har. Är den relaterad till ett nationellt projekt eller ett kosmopolitiskt? Bidrar den till att stadfästa en statisk syn på kultur eller framhåller den det motsatta idealet? Petersson ger inga svar på dessa väsentliga frågor i sin studie, eller kanske snarare: svaret på frågan är både och, eller det beror på i vilket perspektiv. Just det svar som de indoengelska författarna själva måhända hade givit på frågan: Det finns inga entydiga svar, inga enhetliga historier eller berättelser.

Annika Olsson, Stockholms universitet

Ingeborg Bachmann

Leena Eilittä, *Ingeborg Bachmann's Utopia and Disillusionment: Introduction*
Helsingfors: Finnish Academy of Science and Letters, 2008, 164 s.

Det är frapperande hur litet intresse man har visat i Sverige för Ingeborg Bachmann, som tillsammans med Thomas Bernhard och Elfriede Jelinek utgör de riktigt stora österrikiska författarskapen under efterkrigstiden. Det fåtalet översättningsvolymerna och artiklar som finns att tillgå på svenska har minst ett par decennier på nacken. Vetenskapliga publikationer om författarskapet är i det närmaste obefintliga. Dessutom är det värt att uppmärksamma, som Petra Johansson gjort i en uppsats, att man hos oss nästan uteslutande ägnat sig åt Bachmanns lyrik och endast i mycket liten grad åt hennes prosa. Först i år, snart fyrtio år efter den ursprungliga publiceringen, har romanen *Malina* (1971), vilken får sägas bilda höjdpunkten i författarskapet, utkommit på svenska.

Trenden i den internationella forskningen de senaste decennierna är en allt starkare betoning av Bachmanns roman- och novellkonst. Omorienteringen tog fart i samband med publiceringen av *Werke*-utgåvan 1978 och fördjupades i och med att den textkritiska utgåvan av det så kallade *Todesarten*-projektet utkom 1995. Då, om inte förr, stod det klart att det stora prosaprojekt som hon arbetade med vid sin död 1973 och som inleddes med *Malina* och novellsamlingen *Simultan* (1972), skulle, om det inte avbrutits så plötsligt, ha utgjort ett av efterkrigstidens mest originella och betydelsefulla tyskspråkiga prosaverk.

Våra nordiska grannländer har visat ett påtagligt större och mer nyanserat intresse för Bachmann. I Danmark, Norge och Finland finns en inte obetydlig mängd av både översättningar och vetenskapliga texter om verket. Det senaste tillskottet är Leena Eilittä's studie *Ingeborg Bachmann's Utopia and Disillusionment*, som

av undertiteln att döma är tänkt att fungera som en introduktion till författarskapet. Boken följer också mycket riktigt Bachmann från de allra tidigaste dikterna och det succéartade genombrottet som lyriker med de två diktsamlingarna *Die gestundete Zeit* (1953) och *Anrufung des grossen Bären* (1956), via 1960-talets essäistik och novellistik, till det oavslutade *Todesarten*-projektet. Därutöver innehåller den ett rikligt bildmaterial och ett omfattande appendix där de av Eilittä analyserade dikterna generöst återges i sin helhet.

Som introduktion sett har boken många förtjänster. Få texter förblir okommenterade och det är centrala, om än inte obekanta, teman i författarskapet som behandlas i undersökningen. Eilittä tar den oinitierade läsaren rakt in i avgörande områden i ett av efterkrigstidens viktigaste tyskspråkiga verk. Hon diskuterar Bachmanns behandling av det tyska folkets skuld och dess språkliga konsekvenser, erfarenheten av nazismens brott mot det tyska språket – på dessa punkter blir Bachmanns nära relation till en författare som Paul Celan tydlig. Denna tematik sätter Eilittä in i en belysande genuskontext: efterkrigstidens repression drabbar inte minst kvinnor som är fångna i strukturer reproducerade av dem själva. Den typ av text som Eilittä förser läsaren med och som förenar vetenskaplig noggrannhet med den populära framställningens översiktlighet är ett välkommet tillskott till den akademiska prosan och kommer att kunna användas i olika sammanhang, såsom i undervisning, seminarier osv.

Eilittä ambitioner med boken går emellertid utöver att vara blott en introduktion till författarskapet. I stället vill hon »analyse the development of her [Bachmanns] writing through two concepts, utopia and disillusionment, which offer us a key to her complex and subtle thinking« (s. 12). Inte minst i de många kvinnogestalterna förkroppsligas den spänning mellan utopi och desillusion som bildar huvudtemat i Eilittä studie. Bachmanns verk har enligt författaren en central roll i utvecklingen av ett feminis-

tiskt utopibegrepp under 1900-talet. »Instead of projecting utopias into a remote place or time she locates her characters' utopian dreams within the present bringing to the foreground the contrast between ideal desires and actual circumstances and thereby constructing a powerful critique of social constraints and limitations« (s. 16). Denna linje följer sedan Eilittä genom bokens fem kapitel. I de tidigaste dikterna liksom i den sena prosan framträder hos Bachmann kvinnor som vantrivs i den manliga kulturen. Författarskapet präglas därför av ständiga flyktförsök, av kvinnor – men också män – som försöker slita sig loss från samhällets repressiva bojar. Den utopiska frigörelsen slutar emellertid ofta i misslyckandets uppgivenhet.

Denna intressanta dubbelhet, denna långt ifrån självklara gräns mellan utopi och desillusion är viktig i Eilittä undersökning. Hon visar hur Bachmann använder sig av traditionella utopiska motiv, exempelvis ön, drömmen eller kärleken, för att avslöja deras potentiella faror: att de lätt slår över i repression. Här har litteraturen en särskild roll, då den kan, som det heter i bokens avslutande del, »rebel against the moment of its creation« och på så sätt »give expression to what does not even exist, thus pointing to alternative ways of thinking in society« (s. 108). Som Eilittä påpekar tidigare i boken är det främst i språket ett möjligt hopp kan återfinnas: »The slight hope that emerges derives from her [Bachmanns] attempts to come to new terms with language and to create a new existential position for the subject in the aftermath of the Holocaust« (s. 29). I någon mån tolkar Eilittä hela Bachmanns författarskap som ett trauma och en bearbetning av erfarenheterna av förintelsen. Sålunda drar hon slutsatsen att i »Bachmann's works utopian hopes are eventually defeated by the Holocaust trauma« men att dessa verk samtidigt »point out that a realm of hope exists and [that] the arts have a particularly important role in keeping these hopes alive« (s. 111).

Det bör i det här sammanhanget påpekas att utopibegreppet inte varit utan betydelse för den

tidigare Bachmannforskningen. Eilittä redogör också för denna och är generös med citat och referat. Man får dock känslan att författaren inte alltid har så mycket att tillägga till de redovisade forskningsrönen och att hon följaktligen lätt hamnar i redan djupa hjulspår i receptionshistorien. Troheten mot den tidigare utopiforskningen, som genom åren angripit författarskapet från en mängd olika infallsvinklar, innebär samtidigt att Eilittäs användning av utopibegreppet förblir aningen diffust. Det sträcker sig från ett allmänt missnöje med det närvarande och en tämligen obestämd önskan om förändring till Ernst Blochs uppfattning av utopin som ett *anticipatoriskt medvetande* som pekar mot framtida möjligheter snarare än mot en bestämd utopi. Som citaten i det föregående stycket antydde får konsten en betydelsefull roll som förmedlare av hopp. Den distinktion mellan tids- och platsutopier som varit stark i modern utopiforskning och som enligt min mening understryker det gestaltade i den litterära utopin – att den beskriver en annan tid eller en annan plats – spelar en underordnad roll i Eilittäs framställning, som i stället understryker utopins ställning som motkraft i det rådande samhällssystemet.

Om Eilittäs utopibegrepp är aningen diffust är undersökningens utformning föredömligt tydlig och följer en tradition man finner i Bachmannforskningen. Som antydde ovan inleds studien med 1950-talspoesin och går sedan stegvis genom författarskapets olika genrer, vilka följer en tämligen lös kronologi. Således följs diktanalyserna av kapitel som behandlar hörspelen, essäistiken, novellerna och slutligen romanen *Malina*, som Eilittä i likhet med sina föregångare uppfattar som författarskapets höjdpunkt. Denna uppdelning av texterna beroende på genretillhörighet kan alltså inte sägas vara kontroversiell. Eilittä reproducerar snarare en redan väletablerad syn på Bachmanns verk: lyriken som dominerar den unga författarens verk överges snart och ersätts av andra genrer, av vilka prosan bildar författarskapets kulmen.

Jag vill emellertid påstå att denna föreställning om författarskapets utveckling är missvisande och begränsar förståelsen av verkets komplexitet. Även om olika faser av författarskapet premierade olika genrer, arbetade Bachmann hela tiden med olika typer av texter. Exempelvis skrev hon under hela 1960-talet, efter det att hon anses ha övergivit lyriken, dikter, vars omfattning i själva verket motsvarar den som de båda 1950-talsdiktsamlingarna utgör och vilka huvudsakligen publicerades postumt i början av 2000-talet; Eilittä kommenterar olyckligtvis inga av dessa i högsta grad relevanta dikter. Det finns all anledning, menar jag, att låta texter från olika genrer och olika perioder mötas, för att på så sätt blottlägga såväl återkommande mönster som förändringar i författarskapet.

Samtidigt slås man av att genrernas särart sällan får någon plats i Eilittäs analyser, trots att genrerna så samvetsgrant hålls isär. Oavsett om det rör sig om dikter, hörspel, essäer eller prosaberättelser, går författaren tillväga ungefär på samma sätt och hon undviker att angripa texterna utifrån deras genretillhörighet. Vill man hårdra det ägnar sig Eilittä åt att parafra-sera texterna och översätta dem till sin egen tes. Två exempel, en diktanalys och en analys av en prosatext, visar på denna tendens i studien. Hon kommenterar den andra strofen i Bachmanns dikt »Früher Mittag« med följande ord: »In the subsequent verse the speaker describes the situation in Germany after the Holocaust. By displacing heaven and earth the speaker describes an angel who searches for salvation for all the guilt in which Germany finds itself after the war« (s. 24). Analysen av en tidig novell, »Die Fähre«, är om möjligt ännu kortare: »In this early story Maria remains a silent 'other' who remains unaware of her subordination« (s. 66). Till Eilittäs försvar bör man framhålla att »Die Fähre« inte är någon av Bachmanns mer betydelsefulla texter, men man kan också konstatera att Eilittäs novellanalyser ägnar i genomsnitt mindre än tre sidor åt varje novell. Möjligheterna att utveckla några djupare analyser på detta

utrymme är förstås begränsade och lämnar endast mycket liten plats för annat än korta parafrafer av mångbottnade och ironiska texter.

Det samma gäller alltså lyriken, vars utpräglade formspråk – bland annat är förekomsten av rimmad vers i *Anrufung des grossen Bären* värd att uppmärksamma – måste sägas undandra sig alla enkla parafraferingar. Tematiskt sett är Bachmann ett barn av sin tid och behandlar inte andra ämnen än sina samtida. Det är i stället hur hon behandlar dessa ämnen som är det väsentliga. Eilittäs parafraferande tillvägagångssätt förbigår denna formens primat hos Bachmann och lyckas därför inte förklara den enskilda textens eller genrens särart. Snarare tvingar en sådan läsning in den unika poetiska utsagan i en förutbestämd form.

Det som gör *Ingeborg Bachmann's Utopia and Disillusionment* till en användbar studie är hur den stringent och översiktligt belyser centrala teman i Bachmanns författarskap och hur den därmed gör verket tillgängligt – ett sådant hjälpmedel är förstås alltid välkommet. Det grundläggande problemet i Eilittäs undersökning är emellertid att hon, samtidigt som hon håller de olika textslagen åtskilda och därigenom undviker att låta dessa kommentera varandra, inte ser till de olika texternas, genrernas och periodernas särprägel. Det innebär att hennes analyser blir påfallande stumma. Resultatet blir ibland regelrätta parafrafer, där Eilittä i egentlig mening inte tolkar texten utan i stället omformulerar den unika poetiska utsagan enligt ett givet mönster. Som introduktion till författarskapet kan Eilittäs bok, med dess tydliga utmejsling av centrala teman, fungera, men som tolkning av ett komplext författarskap är den tyvärr otillräcklig. Kanske kan man inte vänta sig mer av en *Introduction* på 100 sidor. Möjligen är den tänkt att följas av en mer omfattande läsning, där Eilittä ges tid och plats att utveckla de uppslag och föra vidare de tankelinjer som vi finner början på här.

Mattias Pirholt, Uppsala universitet

Rätten till ordet

Boel Englund & Lena Kåreland, *Rätten till ordet: En kollektivbiografi över skrivande Stockholmskvinnor 1880–1920*

Stockholm: Carlsson, 2008, 409 s.

Litteraturkritiken har på senare år blivit en angelägenhet för litteraturvetenskapen i sin egen rätt, men en i huvudsak manlig angelägenhet. Feministiska forskare har ofta pekat på att frånvaron av kvinnliga kritiker haft en negativ inverkan på receptionen av kvinnliga författares verk. De kvinnor som trots allt skrivit litteraturkritik har ändå lätt fastnat i notapparaten – även hos feministerna. I Boel Englunds och Lena Kårelands kollektivbiografi *Rätten till ordet* får ett antal av dessa kvinnliga kritiker träda fram ur notapparaternas skugga. Inte mindre än tjuogoen kvinnor presenteras, alla verksamma som litteraturkritiker i dagspress eller tidskrifter i Stockholm under någon period mellan åren 1880 och 1920. Litteraturkritiken tjänar emellertid här en Bourdieuinspirerad analys av hur kvinnor kom till tals; huvudsyftet med studien är att undersöka kvinnors väg till offentlighet kring förra sekelskiftet.

Avgränsningarna kan givetvis diskuteras – den mest iögonfallande är att undersökningen utesluter kvinnliga kritiker utanför huvudstaden. Begränsningen till Stockholm ger en stiltigt sammanhållen framställning, som inleds med en översikt över stadsrummet, dess mötesplatser och litterära institutioner. Men den är framför allt en följd av att *Rätten till ordet* ingår i ett större, tvärvetenskapligt forskningsprojekt, »Formering för offentlighet: En kollektivbiografi över Stockholmskvinnor 1880–1920». Projektet har undersökt Stockholm som mötesplats med fokus på såväl den pedagogiska och den social-filantropiska som den kulturella sfären, och uppgifter om de sammanlagt 101 studerade kvinnorna har samlats i en personhistorisk databas. Det gemensamma angreppssättet, den prosopografiska metoden, syftar till att

finna biografiska mönster bland ett stort antal individer som tillhör samma fält.

Att utgå från Bourdieus fältbegrepp har en rad fördelar, inte minst för att det fångar in även de ideologiskt obekväma – som nazistsympatisören Annie Åkerhielm – och de som gör motstånd mot enkla fackindelningar – som ord- och bildkonstnären tillika litteraturkritikern Mollie Faustman. Mångsyssleri återfår vidare sin rättmätiga betydelse när ett helt fält kommer i blickfånget, och mångsyssleri var något som kännetecknade de flesta av de studerade kvinnornas verksamhet. Englund och Kåreland gör också fruktbart bruk av den personhistoriska databanken. Vissa resultat är knappast förvånande – som att många kvinnliga kritiker hade en förhållandevis hög utbildning – medan andra vid första anblicken kan verka vara kuriösa detaljer, men visar sig bära intressanta frågeställningar. I jämförelse med pedagogerna och filantroperna var exempelvis en ovanligt hög andel av kvinnorna i den publicistiska sfären gifta, och sex av tjugo kvinnor var dessutom gifta två gånger (s. 107). Bakom dessa torra samlevnadssiffror döljer sig en mängd ställningstaganden till det skrivande arbetet, till sociala normer, till försörjning, men också olika tillgång till bekantskapskretsar och umgängesformer. Englund och Kåreland avstår från att dra några långtgående slutsatser om de kvinnliga publicisterna som grupp, men lägger fram fakta och kastar ut frågor.

En annan av metodens styrkor är att den gör det möjligt att konkret visa på vilken typ av kapital som kvinnor i högre grad än män behövde för att bli publicerade – i synnerhet kvinnor som i rollen av recensenter tog sig rätten att offentligt bedöma andra. Dessutom synliggörs hur giftermål ger kontakter, att äktenskapet inte bara stängt in kvinnor i det privata, utan också öppnat vägar till det offentliga. Samtidigt är det onekligen en svaghet att det som inte låter sig avläsas i folkbokföringen lätt förloras ur sikte. Klara Johanson och Ellen Kleman levde i ett förhållande och ingår båda i studien, men med-

an John Landquist såsom Elin Wägners make antas ha främjat Elins karriär genom tillgång till socialt kapital (s. 129), ges Klara och Ellen inte den betydelsen för varandra. Lydia Wahlström, som skaffade Klaras första arbete inom den publicistiska sfären, hade Klara med Englund och Kårelands formulering »lärt känna i Uppsala kvinnliga studentförening« (s. 129). Kvinnliga studentföreningen i all ära, men anledningen till att Lydia visade denna omsorg berodde på att Lydia och Klara levde tillsammans i Uppsala under äktenskapsliknande former. Även Klara Johanson var »gift« två gånger – om äktenskapet här främst betecknar en kärleksgemenskap som ger delat socialt och ekonomiskt kapital.

»Barnet som nisch« är rubriken på det kapitel som skärskådar hur barnboken och barnboks-kritiken fungerade – eller inte fungerade – som språngbräda in i offentligheten för kvinnor. Ekonomiskt var det fördelaktigt att engagera sig i barnlitteratur och förvisso deltog barnboks-författare och -recensenter i det offentliga samtalet, men ofta till priset av att förlora det kapital som krävdes för att uttala sig om något annat. »Kvinnornas aktivitet inom barnlitteraturområdet bör i linje med Bourdieu ses som en anspråkslösare satsning, som ett val att verka inom ett 'mjukare', mer kvinnopräglat delområde inom den litterära offentligheten«, konstaterar författarna (s. 146). Porträtten av barnboks-författarna lyfter förtjänstfullt fram ambivalensen i förhållande till barnboks-genren och till offentligheten, men analysen antyder också en svårighet med att använda Bourdieu i en könskritisk analys. Kvinnor väljer barnboken eftersom det är en lågstatusgenre, men barnboken är en lågstatusgenre eftersom kvinnor väljer den; båda dessa insikter är viktiga, men om de får förklara varandra har ingen av dem förklarats.

Lena Kårelands kapitel om Selma Lagerlöfs exempellösa framgång är både upplysande och uppiggande. Lagerlöf har visserligen inte publicerat någon litteraturkritik, utan får plats

i studien som ett slags korrektiv till de andra kvinnornas större eller mindre misslyckanden i offentligheten. Lagerlöf är »det stora undantaget« och Kåreland visar hur denna position nåddes genom »dubbla strategier« (s. 268). Å ena sidan använde hon kvinnligt präglade genrer (som barnbok och saga) för att nå en bred publik och ekonomisk vinning, liksom kvinnörelsen särskilt inledningsvis var en betydelsefull plattform. Å andra sidan anmärker Kåreland lugnt att »Lagerlöf var angelägen om att inte bli alltför förknippad med kvinnosaken« (s. 245). Det var männens arena Lagerlöf eftersträvade och lyckades att dominera.

Kapitlet om dåtidens andra drottning i offentligheten, Ellen Key, hade däremot vunnit på ytterligare en redigering. Efter 100 år är Key märkligt nog fortfarande kontroversiell – en bedrift bara det. Englund och Kårelands teoretiska perspektiv tillåter dem att dra slutsatser bortom det 100-åriga ställningskriget: de pekar på att en anledning till Keys kontroversiella ställning var att hon verkade »inom utpräglat manligt dominerade områden såsom filosofi och politik« och att detta gav henne erkännande i en större offentlighet, men egentligen inte i den litterära offentligheten (s. 212 f). Trots det trasslar författarna in sig i olika forskares uppfattningar om Keys ideologiskt laddade begrepp utan att förmedla mellan de olika ståndpunkterna. Den annars glasklara framställningen blir rörig och motsägelsefull.

Om fältbegreppet är produktivt för undersökningen, så plågar det samtidigt analysen. Huruvida det svenska litterära fältet vid förra sekelskiftet bör uppfattas som autonomt eller om tvärtom det ekonomiska kapitalets betydelse och beroendet av utländska aktörer var för stort, är en fråga författarna återkommer till och ger motstridiga svar på. Den mest nyanserade diskussionen återfinns i slutet, inte minst i två noter (not 7 och 9, s. 374 f) som gärna hade kunnat lyftas upp i brödtexten. Den frågan är inte en teoretiskt ovidkommande knorr, utan gäller studiens fundament. Att det handlar om ett au-

tonomt fält är avgörande för att kunna precisera relationerna mellan olika positioner på fältet.

Nu gör inte Englund och Kåreland anspråk på att utföra en renodlad prosopografisk analys, utan de vill komplettera denna analys genom att bryta ut individerna ur mönstret. Boel Englund ägnar ett eget kapitel också åt den mest lyckade kvinnliga litteraturkritikern, Klara Johanson. Det Englund vill förstå är emellertid varför K.J. gav upp sin maktposition som litteraturkritiker i dagspressen efter tolv år. Resonemanget ger intryck av att hon åter sögs in i den tystnad som Englund menar präglar K.J.:s sociala och psykologiska bakgrund. I själva verket var hon efter att ha slutat i dagspressen upptagen av att medredigera två årgångar av *Hertha*, av att ge ut Fredrika Bremers brev i fyra band, av översättningar och studier om bland andra Kierkegaard och Goethe, vilka resulterade i två inflytelserika essäsamlingar. Det finns all anledning att fråga sig varför det inte blev mer, och tveklöst är K.J., som Englund skriver, »ett exempel på hur svår konsten att förvalta sina tillgångar kan vara« (s. 309), men avhoppet från dagskritiken innebar inte ett fullständigt tillbakadragande från offentligheten. Framför allt är det svårt att se det som ett nederlag och en gåta ens i förhållande till det litterära fältet. Möjligen illustrerar detta faran i att stipulera värderingar av positioner inom ett delområde utan att ta hänsyn till fältet som helhet – om nu ens fältet som helhet alltså kan betraktas som autonomt i just detta fall.

Rätten till ordet bidrar med nytt material, värdefulla personporträtt och nya insikter. En generös notapparat och ett personregister gör den lätt att följa för vidare forskning, samtidigt som det smidiga tilltalet inbjuder en bred läsekrets.

Anna Bohlin, Södertörns högskola

Främlingskap & främmandegöring

Christer Ekholm och Staffan Thorsson (red.), *Främlingskap och främmandegöring: Förhållningssätt till skönlitteratur i universitetsundervisningen*
Göteborg: Daidalos, 2009, 554 s.

Litteraturvetenskapens allt intimare samliv med lärarutbildningen har inte varit enbart harmoniskt. Det vet alla. Däremot är det nog inte så många som tänker på hur fruktbart tvånget att se litteraturen som undervisningsämne ändå har varit. Inte minst litteraturteoretiskt har närheten till läsandets realiteter varit påtagligt uppfriskande, och som en monumental manifestation av detta fungerar den bok som slutredovisar det stora Göteborgsprojektet *Främlingskap och främmandegöring*. Den tar dessutom vara på en litteraturvetenskaplig potential som vi i Sverige annars är experter på att ignorera, nämligen den som finns inom språkämnen. Tillsammans med allmänna litteraturvetare har specialister på fransk, spansk och tysk litteratur skapat något som mest av allt liknar en ny svensk litteraturpedagogisk bibel (komplett med bokmärckessnodd för att hålla reda på de många sidorna).

Självklarheten i den språkbaseade litteraturvetenskapens potential visas mest handfast av Ken Benson, professor i spanska, som konstaterar att allmänna litteraturhistorier »förbereder för en avkulturaliserande och enhetlig (monologisk) läsart«, medan handböcker med inriktning speciellt på spansk litteratur presenterar litteraturen i ett fördjupat sociokulturellt perspektiv som kan resultera i ett mera polyfont läsnande. Att specialisering ger mer utrymme för kontextualisering, att specialister vet mer på sina områden, att närhet till verkligheten skapar bättre förutsättningar för att göra dess mångstämmighet rättvisa är ingalunda överraskande. Men själva påminnelsen om denna högupplösta

litteraturvetenskap är ändå viktig i Sverige, där ämnet så definitivt har sågat av den språkgren som det i de flesta andra länder tryggt sitter kvar på. Av samma skäl är spansklektorena Cecilia Alvstads och Andrea Castros maningar till medvetenhet om översättningsläsandets komplikationer (och möjligheter!) viktiga. Med översättningsteori och praktiska översättningsstudier bakom sig vet de vad som kan hända med en text när den faller i översättarens händer – och hur man kan se på det som återstår av den.

Som särskilt angeläget framstår ändå Edgar Platens och Sonia Lagerwalls framhävande av fiktionens betydelse. Edgar Platen, professor i tyska, diskuterar hur »det litterära språket« med fiktionens hjälp främmandegör schabloniserande kulturuppfattningar (inte minst kategorin »tysk litteratur«). Fiktionsexemplen kommer i hög grad från tiden kring »die Wende« och resonemanget kan sägas utmynna i en trosförklaring till kanonlitteraturen *trots allt*: bara vi inte gör en monumentsamling av kanonlitteraturen kan vi låta den fortsätta att ifrågasätta våra verklighetsföreställningar.

Sonia Lagerwall, lektor i franska, ser i Jean-Marie Schaeffers uppvärdering av fiktionens roll (i *Pourquoi la fiction?* 1999) ett alternativ till den franska skolans rationella litteraturanalys, som hon rentav kallar »ett avskräckande exempel« (med stöd av Tzvetan Todorovs *La littérature en péril*, 2007). Fiktionen ställer enligt Schaeffer höga intellektuella krav på läsaren, som ju måste uppfinna hela »det universum han/hon tränger in i« i enlighet med det »fiktionella kontraktet«. Schaeffers teoretiska perspektiv omsätts i praktiken av Sonia Lagerwalls studenter genom att de får jämföra egna föreställningar om fiktionsverkligheten i Camus *L'Étranger* med illustrationer till denna bok. Det ser enkelt ut, men är egentligen närmast sensationellt med tanke på hur fiktionen annars förbises i modern litteraturteori. Vem har hört talas om Schaeffer eller den internationella skola (med Kendall Walton som främsta namn), som på liknande sätt ser fiktionen som

ett »*make believe*«-kontrakt med läsaren? Som ett exempel på hur osynlig hela denna gren av litteraturteorin är kan man se det faktum att *make believe*-forskaren Alexander Bareis 2008 disputerade i projektets hemstad Göteborg på avhandlingen *Fiktionales Erzählen: Zur Theorie der literarischen Fiktion als Make-Believe* utan att det har avsatt några spår i projektet.

Detta är särdeles anmärkningsvärt med tanke på att fiktionen ju spelar en avgörande roll i Viktor Sjklovskijs främmandegörandebegrepp, som förstas är en teoretisk grundbult i projektet, återopad av Christer Ekholm och Staffan Thorson i bokens inledning. Sjklovskij var i och för sig både otydlig och inkonsekvent när han introducerade sitt begrepp i artikeln »Konsten som grepp« 1917, men det är obestridligt att han ville beskriva det litterära gestalt- och fiktionsskapandets förmåga att synliggöra våra automatiserade verklighetsföreställningar: gestaltandet ställer upp fiktionsverkligheter som främmandegör läsarens egna verklighetsföreställningar och värdemönster och gör dem åtkomliga för reflexion.

I realiteten har projektet dock vinklat om denna tanke så att främmandegörandet snarast tycks handla om i vilken mån litteraturundervisningen uppmärksammar den litterära textens särart och avautomatiserar och medvetandegör läsningen. Det perspektivet dominerar i bokens första hälft, som består av två väldiga kapitel, skrivna av Beata Agrell och Staffan Thorson. Med tanke på Sjklovskijs betoning av »konsten som grepp« är detta nog försvarbart, och i analysen av de läsundersökningar som genomförts inom projektets ram fungerar perspektivet dessutom på många sätt utmärkt. Staffan Thorson kan till exempel visa intressanta grupptypiska skillnader i deltagarnas förhållningssätt till litterära texter. Lärarkandidaterna tenderar att »summera« handlingen och »stycka« och »förtunna« texten i jakt på »budskapet«, medan de som studerar ämnet fristående visar en ambition att respektera den litterära textens egenart och intressera sig för »hur olika grepp

används för att skapa en bestämd effekt«.

Men även om analysperspektivet är funktionellt, menar jag att det riskerar att överbetona litterär teknik och underskatta den koppling till våra verklighetsföreställningar som var så avgörande för Sjklovskij. Jag menar också att denna risk har just med nedtonandet av fiktionens roll att göra, liksom med en oklar användning av begreppet *literary transfer*. Det märks till exempel i Staffan Thorsons bedömning av lärarkandidaternas ovana att inte hålla sig till texten när de kommenterar den: »Förklaringsgrunderna är oftast inte textinterna utan man knyter referenserna till den externa verkligheten«, konstaterar han – i och för sig på goda grunder. Men det verkliga problemet är förstas inte »referenserna till den externa verkligheten« i sig, utan hur referenserna görs. Problemet är att läsaren inte ställer textens fiktionsverklighet mot sina egna verklighetsföreställningar. Med hänvisning till min egen forskning skulle jag vilja säga att läsaren ägnar sig åt en aningslös och blockerande *literary transfer*-läsning som behandlar fiktion som direkt verklighetsbeskrivning.

Men så kan Staffan Thorson inte uttrycka saken, för han tycks reducera *literary transfer* till rent privatbiografiska textkopplingar, medan jag i begreppet ser den grundläggande läsfunktion som exponerar det litterära verkets *signifikans*. Det reducerade *literary transfer*-perspektivet innebär därmed, tillsammans med det allmänna betoning av litterär teknik, en risk för att textens *mening* överbetonas på *signifikansens* bekostnad – så skulle problemet nog kunna formuleras med projektets huvudteoretiker Wolfgang Iser's terminologi. Med ett par exempel från presentationerna av de noveller som använts i projektets läsundersökningar vill jag också försöka antyda vad jag menar att detta betyder rent praktiskt.

En av novellerna, Ninni Holmqvists »Modellens död«, handlar om en modell som är ut och är in ända in i dödsögonblicket poserar för en konstnär i en ateljé. Inget privatliv skildras – bara arbetet i ateljén. Konstnären är dessut-

om oförmögen att se sin modell – han målar bara sina egna färdiga föreställningar om konst (som mest liknar Den lille havfrue). I själva verket är han blind för allt som har med det reella livet att göra: han förmår inte återge en liten gul fågel ur verkliga livet annat än som en suddig fläck.

Beata Agrells kommentar till novellen börjar i Sjklovskijs anda med frågan om »i vad mån texten kan hjälpa fram ett aspektskifte«, men inventerar sedan formaspekter som »analepser«, »fokalisation«, »extradiegetisk berättare«, diskuterar fågeln som »symbol för frihet« och noterar till exempel att »klichén om konstens pris« förenas med »klichén om konstens odödlighet« – men utan att ange något förhållningssätt till dessa klichéer. *Transfer*-läsaren, däremot, skulle först och främst ställa novellens fiktionsverklighet mot sina egna verklighetsföreställningar och därvid omedelbart slås av att allt reellt liv har extraherats ur novellens fiktionsverklighet och att arbetet i ateljén framställs som absurt. Novellen skulle därmed genast börja främmandegöra andäktiga tankeklichéer om konstens ädla förhållande till livet.

Omvänt måste en *transfer*-läsare av Håkan Nessers novell »Om någonting händer« genast se att textens fiktionsverklighet bara reproducerar våra vanligaste klichéföreställningar om förortsliv, utan någon som helst ambition att främmandegöra dem. Denna allvarliga brist i Nessers novell förblir däremot osynlig om läsningen bara tar fasta på författarens hantverkskicklighet och noterar inlagda »Leerstellen« enligt Wolfgang Isters manual.

Att litteraturundervisningen måste skapa medvetenhet om »konsten som grepp« är självklart. Men lika självklart borde det vara att en fullödlig läsning också ska kunna pröva texten mot läsarens *egen* erfarenhetsvärld. Det menar nog också Staffan Thorson, som påpekar att den goda läsningen sker i »skärningspunkten mellan den vardagliga och vetenskapliga synen på den litterära texten«. Men *literary transfer*-

perspektivet gör det enligt min mening lättare både att se hur denna skärningspunkt ser ut och att hitta fram till den.

Detta är inte sagt för att nedvärdera boken, utan därför att den i bästa mening stimulerar lusten att föra den litteraturdidaktiska diskussionen vidare. Bokens förtjänster är odiskutabla. Beata Agrells och Staffan Thorsons genomlysning av *reader response*-teori i funktion saknar helt och hållet motsvarighet i vårt land när det gäller konturskärpa, bredd, djup och konkretion. Svårare är det kanske att övertygas av den textteori som Christian Mehrstam presenterar i bokens allra sista kapitel, och som han vidareutvecklat i avhandlingen *Textteori för läsforskare*. Han har tagit idén om att det inte finns några texter, bara läsningar, på allvar. Läsningarna »handlar inte om ett möte med något annat« utan om att »omdefiniera gränsen mellan själv och omvärld«, heter det. Tankeperspektivet blandar *reader response*- och systemteori och kan förefalla fräscht och annorlunda, men ligger helt i linje med den etablerade litteraturteori som principiellt underskattar fiktionen. Därmed blir också det läsredskap som hanterar fiktionen, *literary transfer*, ointressant – liksom främmandegörandet och dialogen mellan författare och läsare.

Men dessbättre lever vi ju varken i den rena filosofins eller systemteorins värld utan i våra verklighetsföreställningars, och där existerar faktiskt en hel världslitterär kanon som visar hur människan från civilisationens begynnelse har gått vilse i mörka skogar av konventionella livsuppfattningar och försökt främmandegöra dem med fiktionens hjälp. Själv vill jag som Jean-Marie Schaeffer tro att fiktionen fortfarande är det i litteraturens väsen som är mest uppdaterat. Vi måste, som han säger, inse att dataspel och franskklassicistiska dramer har en gemensam rot i fiktionen för att se att de inte konkurrerar i samma kategori.

Hur vi sedan skiljer *kategorierna* åt? Det bästa sättet är nog att bestämma i vilken grad texterna är främmandegörande!

Örjan Torell

När främlingen utträder ur sitt främlingskap

Johan Sahlin, *Om kyrklundheten: Värde, kunskap och skrivande i Willy Kyrklunds Om godheten*

Lund: ellerströms, 2008, 252 s. (diss. Växjö)

Avundsvärd är knappast den litteraturforskare som ger sig i kast med Willy Kyrklunds (1921–2009) prosa. Stilistiskt exakt låter Kyrklund tanken följa logiken fram till en punkt där aporin eller det absurda inträder. Trots precisionen är euforin i språket inte att ta miste på. Profet är han aldrig, inte ens en förtvivlans talesman i en ond tid som sina närmaste föregångare, de riks-svenska 40-talisterna. Också ironin och parodin tycks stundom utsättas för ironi och parodi, men den sardoniska tonen hos en Lindegren eller Vennberg är Kyrklund främmande. Kyrklund nalkas gärna skeptikerns syn på upplysningens paradox: det är just det förnuft och den godhet som vi alla kan vara överens om som leder till absurditet och lidande, eller åtminstone till leda och stillastående. Ofta citerade är slutraderna i *Om godheten* (1988):

När Kyrklund utträder ur sin kyrklundhet.
Denna längtan.
När natten utträder ur sin nattlighet.
När intet utträder ur sin intighet.
Denna ängslan.

Som bekant utträder intet aldrig ur sin intighet och poängen blir följaktligen att Kyrklund aldrig träder ut ur sin kyrklundhet.

Avhandlingsföremål redan i Gunnar Arrias *Jaget, friheten och tystnaden hos Willy Kyrklund* 1981 och hedersgäst vid ett symposium på Biskops-Arnö som resulterade i den av Vasilis Papageorgiou redigerade volymen *Skeptikerns dilemma* 1997 visade sig Kyrklund vara i högsta grad i fas med den moderna litteratur-

vetenskapen. Författarskapets karaktär gör att tillämpning av litteraturvetenskapliga metoder lätt kan ge ett parodiskt resultat. Språk och stil äger sällan ett egenvärde ens i de mest aforistiska formuleringarna utan underordnas tanke och känsla och kontexten synes ofta texten ovärdig.

Vad återstår då för en forskare att göra? I doktorsavhandlingen *Om kyrklundheten: Värde, kunskap och skrivande i Willy Kyrklunds Om godheten* väljer Johan Sahlin att i stället för konventionellt litteraturhistoriska frågeställningar fokusera problem av allmänestetisk relevans rörande förhållandet mellan ordkonst och vetande i det som kallas Kyrklunds 'tankemodellsestetik'. Valet är gott. Sahlin vill visa hur Kyrklund använder sig av litteraturen som tankeredskap »där läsaren leds att betrakta den litterära framställningen som en del av kunskapsprocessen« (s. 10). Vidare vill han lyfta fram den betydelseanalytisk filosofi och naturvetenskapligt tänkande haft för Kyrklund.

Avhandlingen inleds med en utredning av värdeteoretisk och moralfilosofisk problematisering och argumentation i *Om godheten*, av Sahlin betecknad som »essähybrid«. Sahlin vill i det första kapitlet, »Värde«, dels undersöka Kyrklunds sätt att argumentera och resonera, dels rekonstruera Kyrklunds positionering i ett värdeteoretiskt problemfält. I andra kapitlet, »Kunskap«, undersöks sedan Kyrklunds behandling av rent kunskapsteoretiska frågeställningar. I det tredje och sista kapitlet, »Skrivande«, åskådliggörs litteraturens funktion i tankesammanhangen i *Om godheten*, och i en avslutning visas hur de tre tematiska trådarna tvinnas samman i en tankefigur. Olika avsnitt av boken fokuseras i de tre kapitlen, 1–11 och 13 i »Värde«, 11–16 i »Kunskap« etc.

Denna eleganta form, där vi från den filosofiska diskussionen i »Värde« går via »Kunskap«, där diskussion av kunskapsfrågan också kräver beaktande av hur olika skrivsätt, texttyper och generer används som instrument, fram till »Skrivande«, där själva framställningssättet

står i fokus, blir såväl avhandlingens förtjänst som dess svaghet. Att Sahlins försök att »rekonstruera ett sammanhängande värderesone-mang i *Om godheten*« (s. 84) utmynnar i en belysning av Kyrklunds argument i värdefrågor är av godo. Sahlin visar att realistiska och skeptiska argument ger uttryck för stundom emotivistiska, stundom naturalistiska och stundom skeptiska uppfattningar. De kyrklundska idéernas motsvarigheter hos Eino Kaila och andra logiska empirister från John Locke och David Hume till Bertrand Russell utreds omsorgsfullt. Willy Kyrklund framhävde själv gärna vilken betydelse läsningen av Kailas *Den mänskliga kunskapen: Vad den är och vad den icke är* (1939) och dennes föreläsningar hade för hans fortsatta utveckling. Vidare påvisas slående överensstämmelser med Charles Darwins *The Descent of Man and Selection in Relation to Sex*. Mer problematiskt är naturligtvis Kyrklunds förhållande till Nietzsche, vilket precis belyses. Sahlin går noggrant igenom kapitel för kapitel hos Kyrklund, fokuserar den därstädes aktualiserade frågeställningen och går sedan till filosofin.

Tillvägagångssättet i avhandlingen består ofta i att testa filosofers, narratologers och andra forskares rön om andra verk på det här aktuella. En rad auktoriteter fladdrar förbi: Hilary Putnam, J.L. Mackie, Berel Lang, Gérard Genette, Claire de Obaldia, Alastair Fowler, Gerald Prince, Douglas Hesse, Otto Oberholzer, Karlheinz Stierle, Philip Stevick, Stanley Cavell, Johnny Kondrup, Marie-Laure Ryan, Alexander Gelley, William Zeiger, Theodor W. Adorno och Hans Ruin. Sahlin aktar sig noga för att stänga in sig i en fälla och ingen av de återopade forskarna förvandlas till husgud, men metoden kan ibland ge ett distraherat intryck. Förhållandet till tidigare forskning och till dagskritiken av *Om godheten* är gott, synnerligen närstående är självfallet Arrias projekt, vilket av naturliga skäl inte behandlar den för Sahlin aktuella boken. Men även Arne Florin, Ulf Olsson, Olle Widhe, Sten Wistrand, Magnus Eriksson, Johan Dahl-

bäck och Claes Wahlin återopas ofta. Ibland görs insiktsfulla kopplingar till andra texter i författarskapet såsom *Polyfem förvandlad* och *Den rätta känslan*.

Skönlitterära författare som Borges, Valéry och mest intressant Musil, där Sahlin nog kunde ha påpekat att Musils strategi med *coniunctivus potentialis* icke brukas av Kyrklund, blir likaledes föremål för jämförelser, och med hänvisning till Anders Eriksson utreder Sahlin *Läsebok för folkskolan* som en hypotext till *Om Godheten*, i synnerhet till några avsnitt i boken där Kyrklunds barndomsminnen skymtar fram.

Kunskapsfrågan behandlas, som Sahlin påpekar, dock på ett mer indirekt sätt av Kyrklund än värdefrågan, och tesen att Kyrklund ger »jämkandet mellan empiristiska och rationalistiska tendenser en avancerad gestaltning i monterandet av olika texttyper« (s. 134) träffar måltavlan, men knappast mitt i prick. Frågan är nämligen i vilken utsträckning kombinationen av konventionellt skrivsätt med montageteknik, till exempel avslutande maximer, över huvud kan gestalta en kunskapsteoretisk problematik.

Ibland närmar sig energin nykritikernas, som i kapitlet »Skrivande« när Sahlin beskriver en berättarteknisk jagproblematik »där det är svårt att göra skillnad mellan essä och berättande« (s. 178) i samband med gestaltande av en allmän identitetsproblematik. Sahlins iakttagelse att bilder av ljuskällor kan relateras till föreställningar om förnuft skulle lika lätt kunna göras i ett renässansförfattarskap, medan hans utredningar av hur äldre didaktiska skrivformer underminerar ideal och hur exempel ibland blir negativa träffar det specifikt kyrklundska. Frågan »Vad det är för en värld jag finner mig i?« (s. 179) är förvisso relevant – men är inte den kyrklundska texten något annat och något mera än en metod att gestalta en sådan fråga? Vart tog »längtan« och »ängslan« i kyrklundcitaten ovan vägen?

Vad gäller det orientalistiska belyses Kyrklunds förhållande till Mo Tis lära och såväl

Platon som – i samband med blankversformen i Kyrklunds kapitel 11 – Lucretius aktualiseras. Här kunde dock avhandlingsförfattaren ha gått betydligt längre. Att Willy Kyrklund var skeptiker och starkt beroende av analytisk filosofi och logisk empirism är, ehuru föredömligt diskuterat i avhandlingen, knappast en nydanande iakttagelse. Mer nyskapande vore att aktivt söka utreda också förhållandet till antik filosofi, i synnerhet skeptikerna, och orientaliska tankeriktningar och betrakta författarskapet i en skärningspunkt mellan dessa traditioner. Den filosofiska lojaliteten kan stundom te sig som en förevändning för att inte konfrontera Willy Kyrklund med andra traditioner än den han själv tillhörde (Maurice Blanchot nämns dock av Sahlin i en not).

Valet att fokusera ett enda litterärt verk kan te sig naturligt med nuvarande studieplaner för forskarstudier, men det kräver lyhördhet för alla detaljer. Sahlin är förvisso icke blind för formen; han återger till och med Kyrklunds sidor 84–87 i faksimil, men utredningen av Snells lag om ljusets brytning täcker blott delvis det kyrklundska bruket av formler i kapitel 12 i *Om godheten*. Textens matematiska inslag förblir en gåta för många av oss.

Sahlins slutsatser är att litteraturen hos Kyrklund framstår »som ett sätt att tänka och som ett sätt att få läsaren att se på ett annat vis än det vedertagna och självklara« (s. 182) samt att essähybriden framstår som »den självklara formen för den sene Kyrklund« (s. 183). Slutsatserna är väl grundade men något trubbiga. Genreproblematik och metafiktion ägnas avsevärt utrymme, men jämförelser med Montaigne med flera går inte långt nog. Kyrklunds essähybrider är trots allt något annat än föregångarnas. Han är inte bara en skeptiker som de flesta av de klassiska essäisterna. Hans texter präglas nämligen av en specifik fundamental ironi. Kanske skulle man fånga dem bättre med termen 'ironisk essähybrid'?

Om godheten är ett av den svenska 1980-talslitteraturens mest fascinerande verk. Johan

Sahlins ambitiösa avhandling ger en nyansrik bild av det kyrklundska tänkandet så som det uttrycks i texten. Men framställningssättet gör att den studerade texten slätas ut och det igelkottsartat spretiga och aparta i Kyrklunds bok, det som gör läsningen av den till en hisnande och lustfylld upplevelse, stundom trängs undan.

Roland Lysell, Stockholms universitet

Genus, genre och modernitet

Peter Forsgren, *I vansklighetens land: Genus, genre och modernitet i Elin Wägners smålandsromaner*
Göteborg: Makadam förlag, 2009, 263 s.

Det är Elin Wägnerår i år. Sextio år efter att hon avled tycks hennes idéer och efterlämnade texter mer aktuella än någonsin. De frågor som engagerade henne tillhör fortfarande de avgörande frågor som världen står inför och vi möter dem dagligen: i nyhetssändningarna från pågående krigshärdar, i den senaste klimatrapporten om utsläppet av växthusgaser eller i debatten om EU:s demokratiska underskott. Att omtala Wägners aktualitet och betydelse för människor idag har nästan blivit ett obligatoriskt påpekande oavsett i vilket sammanhang hennes namn nämns. Det görs också upprepade gånger i den nyligen utkomna antologin *Elin Wägner: Det första fotstegets moder* (2009, red. Marianne Enge Swartz), där en rad skribenter lyfter fram Wägners roll som en av det svenska nittonhundratalets betydande tänkare och ideologer. Att uttalandet är mer än en slentrianmässig klyscha blir dock uppenbart så snart man läser något av eller om Wägner; så också under läsningen av Peter Forsgrens bok om Wägners smålandsromaner, trots att hans uttalade ambition med undersökningen är av annat slag.

Syftet med studien är »att analysera samspelet mellan genre, genus och modernitet i Elin Wägners smålandsromaner, för att därigenom kunna problematisera den dikotomisering av författarens romanproduktion som hittills dominerat receptionen av dem« (s. 26). Forsgren vill undersöka på vilka sätt genus och modernitet gestaltas och ifrågasätts, liksom vilka genrer och litterära traditioner som romanerna skriver in sig i och använder sig av. Teoretiskt anknyter undersökningen till den svenska och internationella idé- och genushistoriska modernismforskningen så som den företräds av bland andra Sven-Eric Liedman och Rita Felski. I analyserna kombineras detta med genreteoretiska och narratologiska perspektiv.

Gemensamt för alla romanerna är att de på olika sätt gestaltar kvinnans förändrade ställning och uppgift i ett allt mer industrialiserat och sekulariserat Sverige. I det första kapitlet diskuteras hur *Åsa-Hanna* (1918) och *Svalorna flyga högt* (1929) på en och samma gång använder och kritiserar melodramens och den kristna prövningromanens form för att gestalta en kvinnlig offerhandling som samtidigt innefattar både den som faller offer och den som frivilligt offer sig. En annorlunda position för kvinnan utpekas i tjugotalets familjeromaner, *Den namnlösa* (1922) och *Silverforsen* (1924), där kvinnan istället framstår som den som förmår överbrygga modernitetens motsättningar. Allra tydligast tematiseras det moderna samhällets möjligheter och hot i romanerna *Vändkorset* (1935) och *Vinden vände bladen* (1947), vilka behandlas i bokens tredje kapitel. Men medan den förra enligt Forsgren rymmer en utopi om ett samhälle där tradition och modernitet, arbete och kapital, kvinnor och män existerar sida vid sida, utmynnar Wägners sista roman i en mer pessimistisk vision där kvinnlig förlust och marginalisering ställs mot manlig makt och dominans. Samtidigt understryker Forsgren att alla romaner präglas av en öppenhet och en ambivalens som lämnar läsaren i ovisshet om kvinnans ställning och hennes möjligheter att förändra samhället.

Forsgrens ambition, att visa att smålandsromanerna i lika hög grad som Wägners övriga författarskap ingår i hennes livslånga arbete att få kvinnor och män att sluta fred med jorden och med varandra, är angelägen. Inte för att det för oss idag framstår som någon direkt överraskning att Wägner även i dessa romaner återkommer till frågor om freden, jorden och kvinnans röst – det har också påpekats av bland andra Bibi Jonsson och Birgitta Wistrand – men för att det, som Forsgren framhåller, trots allt är så att dessa smålandsromaner länge inte ansetts lika viktiga eller intressanta av den feministiska Wägnerforskningen. Man har i högre grad ägnat sig åt de mer uppenbart samhällsdebatterande böckerna, som *Pennskaftet* (1910) eller *Väckarklocka* (1941). Så har forskarna omedvetet fört vidare den samtida receptionens uppfattningar av dessa romaner som »harmosnerande«, »idealrealistiska« och mindre politiska. En av Forsgrens stora förtjänster är att han tar ett samlat grepp på dessa romaner som utkom under en tjugooårsperiod, och att han därigenom kan visa hur Wägners feministiska och pacifistiska projekt utvecklades och tematiserades i skönlitteraturen under senare delen av hennes liv.

Alldeles särskilt intressant är diskussionen om hur Wägner använder sig av olika genrer och berättartekniska grepp för att skapa romaner som visar sig tilltala såväl läsare som kritiker och i vilka hon förmår förena gripande livsöden och komplicerade ideologiska tankegångar. Bland annat framgår att *Åsa-Hanna* lånar prövningromanens struktur genom att låta romanens huvudperson ställas inför ett antal vägvalssituationer. I *Åsa-Hannas* utvecklingshistoria är de knutna till äktenskapet med den våldsamme Franses och det hemliga familjebrott hon snart finner sig vara indragen i. Till skillnad från den kristna prövningromanen, som slutar med att huvudpersonen överviner sin syndfullhet, slutar dock *Åsa-Hanna* på en ambivalent not: hon säger nej både till sin make och till sin ungdomsvän Magnus och går

en oviss framtid till mötes. Hon har offrat sig för det hon anser vara det rätta och för dem hon älskar, med följden att hon nu står ensam i en patriarkalisk och sekulariserad värld. På ett liknande sätt kortsluter Wägner det melodramatiska händelseförloppet förväntade, lyckliga, slut. Efter branden på Nygård och de många turerna kring Franses äktenskapsbrott utmynnar romanen inte i någon förlösning för Åsa-Hanna. Forsgrens slutsats blir att detta öppna och osäkra slut påvisar »en påtaglig diskrepans mellan den kvinnliga huvudpersonens erfarenheter och det omgivande samhällets struktur och värderingar« (s. 100).

Här antyds med andra ord hur valet av genre kan kopplas till genus och modernitet. Jag hade dock önskat en mer utförlig diskussion, och framförallt att den hade följts upp och utvecklats i bokens avslutande kapitel. Som det nu är visar Forsgren övertygande att Wägner använder och bygger vidare på äldre roman-genrer, men frågan om vilken särskild potential dessa genrer har för att kommentera moderniteten eller det moderna samhället förbigås alltför hastigt. Ambivalensen och komplexiteten i kvinnans nya livsvillkor kan skildras på flera sätt, men varför väljer Wägner just melodramen? Och att använda mönster från den kristna prövningsromanen i en berättelse som gestaltar ett allt mer sekulariserat samhälle kan innebära en kritik av både prövningsromanens och samhällets religionssyn. Vad vill Wägner säga oss med detta? Hävdar hon att prövningen fortfarande är en väsentlig del av att vara människa, men svårare att genomgå i en värld som inte längre omfattas av en självklar tro? Eller menar hon att vi prövas på andra sätt idag och inte kan möta världen på samma vis som tidigare?

Jag nämnde tidigare det värdefulla i Forsgrens ambition att ta ett brett, samlat grepp på Wägners smålandsromaner. Baksidan med en sådan bred undersökning, särskilt om den berör ett någorlunda utforskat författarskap, är att de enskilda analyserna ibland inte når längre än halvvägs. Det finns helt enkelt inte utrymme

för att belysa problematiken i hela dess komplexitet. Jag tror det är vad som stundtals händer i Forsgrens bok. Men jag tror också att det hänger samman med studiens problemformulering, som i någon mening är väl allmänt hållen. Modernitet kommer här att innefatta nästan alla aspekter av tillvaron: industrialisering med tillhörande kapitalisering, demokratisering och sekularisering. Sedan är det naturligtvis så att de enskilda romanerna ofta skildrar några mer specifika sidor av moderniteten, som kvinnans förändrade ställning i äktenskapet eller ett samhälles omvandling från jordbruksbygd till industristad. Men risken med denna typ av undersökningar är att modernitetsdiskussionen reduceras till att handla om ett iscensättande av motsättningar: mellan tro och vetenskap, tradition och industrialisering, kvinnligt och manligt, natur och civilisation. Forskaren frilägger dessa mönster och pekar på deras närvaro, men de verkligt angelägna frågorna lämnas därhän. När Forsgren i den i övrigt intressanta och perspektivrika analysen av *Svalorna flyga högt* konstaterar att romanen utmynnar i tanken om en evangelisk kärleks- och pånyttfödelse kan jag inte låta bli att undra: Varför väljer Wägner ett sådant huvudtema i en roman på tjugotalet? Hur förhåller sig pånyttfödelse tanken till moderniteten utöver att den aktualiserar konflikten mellan religion och sekularisering? Hur hjälper den människan att leva i det moderna samhället?

Dessa invändningar ska dock inte över-skugga studiens förtjänster. Forsgrens känsliga textanalyser ger oss inblick i hur Wägner i sina romaner oupphörligt och på ständigt nya sätt medverkade i diskussionen om det moderna. Glädjande nog avstår han från att slutligt definiera Wägners hållning till moderniteten. Det är inte Wägner som modernitetskritiker eller modernitetsbejakare som är det avgörande. Istället för att låsa fast henne i en viss position visar han hur hon hela tiden förhöll sig till och deltog i samhällsförändringarna. De visioner hon uttrycker i sina debattböcker är heller

inte alltid desamma som i skönlitteraturen. Om detta vittnar den pessimism som inryms i den oerhört komplexa *Vinden vände bladen*, liksom den romanens sätt att gå i dialog med den mer utopiska *Väckarklocka*. Detta är vad Forsgren pekar ut för oss. Och jag måste avsluta med att återigen konstatera: Elin Wägner talar fortfarande till oss från förra seklet.

Sofi Qvarnström, Uppsala universitet

Den osynliga staden

Örjan Torell, *Den osynliga staden: en gestaltungsmodell hos Olof Högberg, Ludvig Nordström, Bertil Malmberg, Birger Sjödin, Karl Östman, Lars Ahlin och andra svenska författare fram till våra dagar*

Umeå: Bokförlaget H:ström – Text & Kultur, 2009, 301 s.

Den osynliga stad som åsyftas i titeln till Örjan Torells studie är Öbacka, den fiktiva stad med drag av Härnösand som utgör spelplatsen i flera av Ludvig Nordströms verk. Det är i en episod i *Borgare* (1909) som Nordström presenterar idén om *den osynliga staden*. Denna stad består av föreställningar och kan ibland vara verkligare än den faktiska stad vi har framför våra ögon. Ja, det är till och med så att det är i denna stad vi lever merparten av våra liv. Den osynliga staden är fantasins, diktens stad. Ett påstått som osökt får mig att tänka på Italo Calvinos stadsskildringspoetik, *Le città invisibili* (*De osynliga städerna*, 1972). Källan saknas förvånande nog i litteraturförteckningen. Synd, eftersom den säkerligen hade kunnat berika Torells tankegångar. Calvino och Nordström (och Torell skall det tilläggas) ställer nämligen samma fråga: hur kommer verklighetens städer in i fiktionen?

Torells ambitiösa undersökning är en avknoppning av projektet »Norrlandsstadens litterära modernism« som bedrivits vid humaniorainstitutionen vid Mittuniversitetet sedan 2004. Boken består av tretton kapitel och hela sex författare tas upp till diskussion: Olof Högberg, Ludvig Nordström, Bertil Malmberg, Birger Sjödin, Karl Östman och Lars Ahlin. Lars Ahlin verkar vid en första anblick apart i sammanhanget. Till skillnad från de andra som debuterade kring sekelskiftet nittonhundra, är Ahlins decennium högmodernismens fyrtiotal. Så vad placerar honom i gänget, förutom att han är norrlänning? Jo, Ahlin är den främste arvtagaren till den *gestaltungsmodell* som de fem tiotalsförfattarna är med om att grundlägga.

Det inledande kapitlet består glädjande nog av en rad antaganden. Torell lägger här korten på bordet på ett ganska osvenskt manér. Läsaren behöver inte leta efter några teser, vi får dem serverade, i punktform. I korta drag har resonemanget följande form: den västernorrländska moderniseringssituationen kring förra sekelskiftet ställde nya krav på litteraturen. De fem aktuella författarna »reagerade« genom att »unisont«, men oberoende av varandra, introducera en litterär gestaltungsmodell med »stor modernistisk potential«. Gestaltungsmodellen kan liknas vid »en litterär leksaksstad«. Den har ett »brett gestaltungs-perspektiv« och en »extrem närhet« till verkligheten. »Leksaksstaden« – alltså det i texten gestaltade stadsrum där individens sociala beteende- och föreställningsmönster exponeras – kan i Roland Barthes anda ses som ett »faksimil« av en verklig stad. Torell skriver:

»Med Barthes skulle man kunna säga att *den osynliga staden* är stadslivets 'antropologiska värde', som exponeras med hjälp av det 'faksimil' som konstverket utgör (fast det nu är stadsmodellen – till exempel Öbacka – snarare än det enskilda konstverket som är faksimilet). [...] Faksimilmetaforen aktualiserar också stadsmodellens *verklighetsintegrerande* karaktär. Den skapar fiktioner som inte bara ska *likna*

det reella livet rent principiellt på det realistiska sättet, utan också fungera som en levande *modell* av det absolut unika och enskilda i varje verklighet. Ludvig Nordströms Tomas Lackfiktioner är hans reella familjehistoria, Bertil Malmbergs Åke-fiktioner är hans äkta Härnösands- och Väja-liv, Birger Sjödens bilder inifrån de enklare kvarteren på Norrstan är hans egna [...]» (s. 35, Torells kursiv.)

Summa summarum: Högborg, Nordström, Malmberg, Sjödin och Östman presenterar *en stadsmodell* och tillika *en ny litterär estetik*. De släpper in, som det heter, verkligheten i fiktionen. Denna estetik är något helt nytt, inte bara i nationell bemärkelse, utan även internationellt.

Den nya litterära estetiken medför en ny typ av berättande. Istället för breda, svepande skildringar, det Torell kallar ett diakront berättande, uppträder den *synkrona* gestaltungsformen. Författarna berättar på längden snarare än på bredden. Resultatet är en försvagad intrig, en novellistisk grundkaraktär samt, och detta är det mest karaktäristiska draget, en inriktning »på exponering av individens liv i det sociala sammanhanget« (s. 13–15). En ny, antideterministisk människosyn ser dagens ljus och med den en modernistisk individualiseringsproblematik.

Torells estetiska kärnfråga är relationen fiktion–verklighet – en fråga som flitigt förekommer i stadslitteraturforskningen (se t.ex. James Donald, *Imagining the Modern city* (1999) eller Gerald J. Kennedys *Imagining Paris* (1993)). Torell löser den genom att dels, vilket jag återkommer till, gå genvägen via Bachtin, dels skilja mellan verklighetsimiterande och verklighetsintegrerande texter.

Det sistnämnda begreppet är Torells eget, och avser kort och gott att fiktionen *interagerar* med verkligheten:

»Om realism är ett sätt att göra fiktionen *verklighetsliknande*, är stadsmodellestetiken ett sätt att göra fiktionen *verklighetsintegrerande* och öppna den mot vad Bachtin kallar 'den zon av kontakt med den ofärdiga samtiden', där lä-

saren kan dras in i en *dialog på lika villkor* med texten och författaren.« (s. 45, Torells kursiv.)

Detta är inte bara en central aspekt, utan till och med ett kännetecken för den gestaltungsmodell som de norrländska författarna introducerar. Ett problem är dock att det inte blir riktigt tydligt vad som menas, trots talrika exempel. Och det är här Bachtin kommer in i bilden. Torell kan sin Bachtin, inget tvivel om det, men han överskattar sina läsares kompetens. Typiska Bachtinresonemang, fascinerande och suggestiva men likväl diffusa och svävande, levereras rakt av, utan någon förmedling från Torells sida. Och just det hade vi behövt. För vad menas egentligen med uttryck som »det reella livet dras in i fiktionen« eller »den ofärdiga samtiden«? För en Bachtinkännare är det kanhända självklara formuleringar, men för den oinvidga blir det abstrakt.

Torell skriver med lätt hand. Nog kunde det sållas lite bland kursiverna, tempot är dock befriande högt och läsaren blir aldrig uttråkad. Torells främsta styrka däremot – retoriken – är ofta hans svaghet. Flera av de argument och slutsatser som fastslås på studiens första sidor modifieras allt eftersom. Exempelvis är Torell inte sen med att ta tillbaka det något uppseendeväckande påståendet om att de norrländska författarna skulle vara först ut med den nya stadsmodellestetiken. Snarare var de »en del av den internationella utvecklingen« – liknande tendenser spåras hos Virginia Woolf och Marcel Proust. Hos dessa liksom hos de västernorrländska författarna förekommer den »verklighetsexakta fikcionaliseringen«, då »'det reella livet' dras in i fiktionen« (s. 59).

Stadsmodeller förekommer även hos Strindberg och Balzac, påpekar Torell. Men Stockholmsmodellen och Parismodellen är till skillnad från Sundsvalls- och Härnösandsmodellerna »exakta«, och som sådana »realistiska och verklighetsliknande fiktioner«.

Sådan är inte den nya stadsmodellen. Den »är universell, anonym och demonstrativt *realistisk* och gestaltar den ständigt 'ofärdiga samtid' där författare och läsare befinner sig.«

Frågan är dock om det verkligen förhåller sig på det sätt Torell vill låta påskina. Redan Martin Lamm (1938) visade ju hur Strindberg laborerar med olika tidsplan i *Röda rummet*. Handlingens och stadsscenens tidsplan är inte synkrona. Strindberg vill ge sken av att skildra nuets Stockholm, Stockholm anno 1870 närmare bestämt. Trots detta låter han Arvid Falk gå omkring på gator och i områden som vid tiden för handlingen redan var bortsprängda. Greppet är medvetet – genom att skapa en diskrepans mellan intrigens nu och spelplatsens betonas stadens metaforisering. Med detta taget i beaktande: hur »verklighetsliknande« är egentligen *Röda rummets* Stockholm? Eller för att ta ett annat exempel: Strindbergs *Ensam* (1903), en roman som även den har staden som spelplats. Stockholm fokaliseras här via en ensam dagdrivare. Stadsscenen är en projektion av hans ångestladdade tillstånd. Långt ifrån realistiskt, men *verklighetsintegrerande* – ja, varför inte?

Torell presenterar även en rad andra, svenska författare vars verk gestaltar individer som underkastats en stadsmiljös sociala koder – de uttrycker, med Torells ord, en stadsmodell: Göran Tunströms *Sunne*, Per Olov Enquists *Hjoggböle* och Mikael Niemis *Tornedal*. Den enda kvinna som tycks ha formulerat en egen stadsmodell är Susanna Alakoski, med *Svinalängorna* (2006). Men de norrländska kvinnorna då? Varför utesluts Alfhild Agrell och Frida Stéenhoff? Jo, visst skriver de om staden, framhåller Torell kryptiskt. Men de gör det på ett *realistiskt* sätt, inte *verklighetsintegrerande*. Agrells och Stéenhoffs verk får till och med i ett kapitel fungera som exempel på litteratur som *inte* är stadsmodellestetisk (s. 105–130). Det märkliga är dock att Torell här tycks jämföra äpplen med päron, eller rättare sagt prosa med drama. De verk av Agrell och Stéenhoff som Torell lyfter fram är nämligen skådespel, inte, vilket är fallet med Nordström och hans samtida, noveller och romaner. Här saknas en genrediskussion, för kan det vara så att stadsmodellestetiken är

genrebunden? Frågan blir hängande i luften. Och hur förhåller det sig med stadsmodellens genusdimension. Samtliga författare – Susanna Alakoski undantagen – är män. Varför?

Torell återkommer gång på gång till hur märkligt det är att ingen annan har sett eller uppmärksammat de norrländska författarnas nya estetik och tillika stadsmodell. Till viss del har han rätt. Att skandinavisk litteratur i likhet med övrig europeisk kring förra sekelskiftet var starkt präglad av de urbana omvandlingarna, och därmed ofta stadstematisk, är ett faktum som först under senare tid kommit att uppmärksammas, senast i Arne Toftgaard Pedersens *Urbana odysseer: Helsingfors, staden och 1910-talets finlandssvenska prosa* (2007). Å andra sidan är det inte helt sant att »ingen«, som Torell uttrycker det, noterat de tidiga norrländsförfattarnas fascination för sina hemstäder. Torell ger själv, om än indirekt, en rad exempel på motsatsen: Gunnar D Hanssons tacktal då han mottar Lars Ahlin-stipendiet och Gunnar Qvarnströms studie av Nordström, *Från Öbacka till Urbs: Ludvig Nordströms småstad och världsdröm* (1954).

Inte heller stämmer det att det bara är de norrländska författarna som skriver stadsmodellestetisk litteratur kring förra sekelskiftet. Martin Koch gör det, Elin Wägner och Sigfrid Siwertz likaså. Så hur kan då Torell påstå något sådant? Jo, han upprättar en distinktion mellan modell och motiv. Staden-som-motiv, menar han, förekommer hos mången författare och har varit föremål för många studier, men staden-som-modell däremot, den är typisk för de västernorrländska författarskapen.

Frågan är dock hur konstruktivt det är att upprätta en distinktion mellan modell och motiv. Vari skillnaden ligger blir nämligen inte helt tydligt. Inte heller blir det klart om begreppen behöver utesluta varandra. Med andra ord: kan inte en roman som utspelar sig i en stad sägas använda staden som både motiv och modell?

Icke desto mindre blir jag imponerad av Torells »upptäckt« av stadsmodellestetiken. Han

övertygar verkligen i sina resonemang om hur central staden som motiv – förlåt *modell* – är i den tidiga västernorrländska sekelskiftesprosan. Mest intressanta är kapitlen om Lars Ahlin och Karl Östman, den sistnämnde en arbetarförfattare som varit relativt utforskad och glädjande nog nu aktualiseras.

Alexandra Borg, Uppsala universitet

Mimetisk syskonskap

Christer Johansson, *Mimetisk syskonskap: en representationsteoretisk undersökning av relationen fiktionsprosa-fiktionsfilm*

Stockholm: Acta universitatis stockholmiensis, 2008, 446 s. (diss. Stockholm)

Christer Johanssons afhandling *Mimetisk syskonskap: En representationsteoretisk undersökning av relationen fiktionsprosa-fiktionsfilm* behandlar et af de mest omdebatterede emner i den intermediale forskning, nemlig relationen mellem film og litteratur. Det afgørende for Johansson er at placere diskussionen på et strengt systematisk og, vil han mene, dermed videnskabeligt, niveau, hvilket i denne sammenhæng først og sidst medfører en semiotisk synsvinkel. Frem for alt Göran Sonnessons semiotik er en nærmest konstant referenceramme sammen med en lille håndfuld andre forskere inden for en anti-spekulativ, angelsaksisk præget videnskabsstradition (bl.a. Kendall Walton og Gregory Currie). Dermed er der naturligt nok også traditioner inden for moderne teori, der ignoreres: den systematiske Genette er til stede men ikke den noget mere uregerlige Derrida; strukturalisten Roland Barthes citeres, men ikke poststrukturalisten Barthes. Når Johansson hævder, at han vil forene semiotik og filosofisk æstetik er det således en ganske særlig

filosofisk æstetik, han har i tankerne, og netop dette valg havde jeg gerne set retfærdiggjort.

Pladsen her tillader på ingen måde et resumé af den omfattende og ambitiøse afhandling, men målet er kort sagt at konstruere en semiotisk repræsentationsteori, der kan beskrive relationen mellem fiktionsprosa og fiktionsfilm. Et logisk system stilles op og udfyldes på omtrent følgende måde i bogens fortløbende kapitler: en række repræsentationsteoretiske grundbegreber defineres, diskuteres, spilles igennem film og litteratur som medier og eksemplificeres undervejs ud fra frem for alt to filmversioner af Stig Dagermans »Att döda ett barn«, og af roman- og filmversionerne af henholdsvis *A Clockwork Orange* og *A Space Odyssey*. Undersøgelsen er således logisk konstrueret og konsekvent gennemført, hvilket er velgørende på et felt, som er løst defineret, præget af slap tænkning og gennemsyret af ofte ubegrundede værdidomme maskeret som mediespecifikke argumenter.

Alligevel må jeg kritisere afhandlingen på tre punkter. Mit første punkt angår brugen af intermedialitetsbegrebet. Selv om Johansson ofte benytter termen intermedialitet, og betragter sin afhandling som en begrebsafklaring af et intermedialt genstandsområde, så er hans brug af intermedialitetsbegrebet uklar; måske fordi hans belæsthed på overordnet intermedial teori overraskende nok er begrænset. Der trækkes veksler på Werner Wolf i et par indledende afsnit, men derudover bliver termen intermedialitet på en lidt uheldig måde sat i spil mange steder i afhandlingen uden at blive andet end et andet ord for, at der er flere kunstformer, der skal sammenlignes, samt at hans forskningsfelt er »transmedialt«. Et par lovende historiske afsnit tidligt i afhandlingen om to grundlæggende måder at forholde sig til mediernes møde historisk set (afsnit I.5) benyttes dog ikke rigtigt senere i den systematiske diskussion. Problemet er efter min opfattelse Johanssons meget snævre brug af begrebet. Sent i afhandlingen kan han for eksempel sige om filmen *The*

Piano, at den har »liknande vaga intermediala kvaliteter« (s. 392) som bl.a. Robbe-Grilletts prosa har filmiske kvaliteter. I stedet for at reservere intermedialitets-begrebet til mere eller mindre direkte overskridelser af mediegrænser ville jeg hævde, at fiktionfilm per definition er stærkt intermediale i deres blanding af levende billeder, lyd, musik, sprog, men at nogle film kan eksponere en særlig grænseoverskridende intermedialitet ved, for eksempel, formelt eller indholdsmæssigt at mime eller direkte inkorporere litterære virkemidler eller elementer.

Mit andet punkt angår den af og til indforståede terminologi og begrebsdannelse. Afhandlingens systematiserende mål er som sagt prisværdigt. Men Johansson har valgt et detaljeringsniveau og en terminologi, som vil bekræfte en håndfuld allerede overbeviste fiktionsteoretikere og erfarne semiotikere om projektets værdi, mens mange forskere indenfor litteraturvidenskab og filmvidenskab og intermediale forskningsmiljøer nok har svært ved at gribe de afgørende indsigter. Min oplevelse er således, og det er i og for sig min hårdeste indvending mod arbejdet, at teknisk komplicerede udredninger af et begreb munder ud i eksemplificeringer eller afrundende konstateringer, som er forholdsvis simple og indlysende, og som kunne have været formuleret og diskuteret enklere i de teoretiske afsnit. I Johanssons (for øvrigt meget nyttige) sammenfatning af afhandlingen kan han således resumere en længere semiotisk og filosofisk redegørelse på denne måde: »Att känna igen ett språkligt tecken är att identifiera det som ett språkligt tecken och som en replik av en ordtyp, som konventionellt är förbunden med en viss klass, som i sin tur kan beteckna en instans av denna klass. Ordet »barn« i novelltiteln »Att döda ett barn« är en replik av ordtypen barn, som står för kategorin barn som i den aktuella texten används för att representera ett specifikt fiktivt barn.« (s. 398–399) En konklusion og terminologisk bestemmelse som denne har jeg simpelthen vanskeligt ved helt at indse værdien af, i hvert fald en værdi uden for Jo-

hanssons egen systematik. Visse komparative konklusioner andre steder i afhandlingen ligger også, så vidt jeg kan bedømme, tæt på at være commonsensical forståelser af litteraturens konceptualitet versus filmens konkrete evne til afbildning: og det havde man jo en anelse om i forvejen. Generelt tror jeg, at Johansson kunne have haft nytte af en række vigtige bøger i de senere års frugtbare adaptionsteori som forsøger at tænke film-litteratur-problematikken lidt friere, lidt vildere: frem for alt Kamilla Elliotts *Rethinking the Novel Film Debate* fra 2003, eller nogle af Thomas Leitch's interessante artikler fra de senere år, hvoraf nogle er samlet i *Adaptation and its Discontents*, 2007.

For det tredje vil jeg hævde, at Johansson tilsyneladende enten ikke er bevidst om eller bevidst vælger at underbetone, at hans afhandling befinder sig ganske langt ude i den ene ende af det intermediale forskningsfelt, nemlig det systematiserende, strengt »videnskabelige« område. Der findes en langt mere kulturanalytisk og historisk tradition indenfor det intermediale eller kunstkomparatistiske område, som med fordel kunne have sat Johanssons arbejde i relief, men en sådan tradition forbliver fuldstændig fraværende i argumentationen. Semiotikken og fiktionsteorien bliver dermed meget isolerede størrelser hos Johansson, selv om de uden problemer kunne, og burde, trækkes ind i en række andre og lige så videnskabelige og frugtbare diskurser.

Jeg er muligvis en ukvalificeret anmelder af en god afhandling – eller også bør netop en ambitiøs afhandling af og til læses af en delvist udenforstående for at kunne blive kritisk vurderet. I hvert fald må jeg åbent tilstå, at jeg har haft en del problemer med i det hele taget at komme igennem den meget tætte afhandling på omtrent fire hundrede sider. Og det på trods af at det overordnede emne (intermedialitet) og det specifikke felt (film-litteratur) interesserer mig en hel del, og at Johansson forsøger at formidle sine indsigter pædagogisk. Men selv om Johansson forsøger at støtte sin teoretiske dis-

kussion med en række konkrete eksemplificeringer, har det for mig været vanskeligt at komme ind i denne afhandling, endsige komme ud af den med konkrete resultater under armen.

Johanssons afhandling dokumenterer et imponerende omfattende læsarbejde og afhandlingen beskriver vigtige traditioner inden for semiotik, fiktions- og repræsentationsteori. I vellykkede passager oplever jeg Johanssons tekniske prosa som en nyttig *Verfremdung* af alt for velkendte fænomener såsom lyd i film eller fortællerstemmen i prosa; kendte elementer fremstilles i et nyt og oplysende perspektiv.

Men alt i alt havde jeg hellere læst en halvt så lang og dobbelt så pointeret udgave af af-

handlingen. En gennemredigeret og forkortet bogversion af afhandlingsprosaen havde haft betydeligt bedre muligheder for at influere på et stort og levende forskningsfelt og en populær fiktionsdebat, som jeg frygter slet ikke er i stand til at sortere i Johanssons imponerende forskningsindsats. Der er inden i den labyrintiske tekst en række ideer og metodiske greb, som er helt nødvendige for en sober og præcis diskussion af forholdet mellem litteratur og film, og det bør muligvis være Christer Johanssons næste projekt at producere bogen, der ligger gemt inde i afhandlingsprosaen.

Jørgen Bruhn, Växjö universitet

MEDVERKANDE

Anna Bohlin har disputerat på avhandlingen *Röstens anatomi: Läsningar av politik i Elin Wägners Silverforsen, Selma Lagerlöfs Löwensköldtrilogi och Klara Johansons Tidevarvskåserier*. Nu arbetar hon på ett projekt om Fredrika Bremer och det sköna samhället samt undervisar i litteraturvetenskap vid Södertörns högskola och Uppsala universitet.

Alexandra Borg är doktorand i litteraturvetenskap vid Uppsala universitet och forskar om storstaden som motiv och tema i svensk sekelskifteslitteratur.

Jørgen Bruhn är lektor i litteraturvetenskap vid Växjö universitet/Linnéuniversitetet. Han har bland annat skrivit om Proust, Bakhtin, romanteori och färdigställer en monografi om medeltidsförfattaren Chrétien de Troyes. Jørgen Bruhn forskar om intermedialitet, bland annat relationen roman–film.

Emma Eldelin arbetar som lektor i litteraturvetenskap vid Institutionen för kultur och kommunikation vid Linköpings universitet. Hon disputerade 2006 på avhandlingen »*De två kulturerna*« flyttar hemifrån: C.P. Snows begrepp i svensk idédebatt. Pågående forskningsintressen rör bland annat essän som genre, i synnerhet efterkrigstida essäistik och essäns funktioner i den senmoderna litterära offentligheten i relation till 1900-talets demokratisering av kultur och kunskapsförmedling.

Markus Huss är doktorand i litteraturvetenskap vid Baltic and East European Graduate School, Södertörns högskola. Han arbetar på en avhandling med den preliminära titeln »Exilens estetik i Peter Weiss litterära verk«.

Niclas Johansson är doktorand i litteraturvetenskap vid Uppsala universitet. Han arbetar på en avhandling om Narkissosmotivet i litteratur och psykoanalys mellan 1890 och 1950.

Jens Kirk är lektor i engelsk litteratur och kultur vid Institut for Sprog og Kultur, Aalborg Universitet. Han arbetar särskilt med litterär kultur på och utanför internet.

Maria Lindgren Leavenworth, fil dr i engelska, och Malin Isaksson, fil dr i franska, är båda verksamma som forskare och lärare vid Institutionen för språkstudier, Umeå universitet. Inom forskargruppen Cyberekon analyserar de fan fiction ur litterära perspektiv samt skriver på boken *FAN(G)S: Queer Sexualities in Vampire Fan Fiction*.

Roland Lysell är professor i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet sedan 1999. Lysell har sedan sin avhandling om Erik Lindegren 1983 bland annat skrivit boken *Erik Johan Stagnelius - det absoluta begäret och själens historia* (1993) samt publicerat uppsatser om bland annat Atterbom, Stagnelius, Almqvist, Ibsen samt dramateori. Lysell har också varit redaktör för en rad antologier och arbetar för närvarande med ett projekt om Henrik Ibsens dramatik.

Anders Skare Malvik är PhD-stipendiat i nordisk litteraturvetenskap vid NTNU i Trondheim. Hans PhD-projekt utgår från Matias Faldbakkens författar- och konstnärsskap för att utveckla nya strategier för analys av samtidsestetikens förhållande till mediekulturen. Malviks doktorandprojekt ingår i det NFR-finansierade forskningsprojektet »Transkulturell estetik – samtidslitteratur og mediekultur«.

Annika Olsson är fil dr i litteraturvetenskap verksam vid Centrum för genusstudier, Stockholms universitet. Hon disputerade på en avhandling om den svenska rapportboken och forskar nu om den amerikanska nobelprisförfattaren Pearl S. Buck. Perioden 2009–2010 är Olsson programchef för Jämi, ett regeringsuppdrag om jämställdhetsintegrering i staten, placerat vid Nationella sekretariatet för genusforskning, Göteborg universitet.

Annbritt Palo och Lena Manderstedt är verksamma som doktorander i Svenska med didaktisk inriktning vid Luleå tekniska universitet.

Mattias Pirholt är forskarassistent vid Litteraturvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet, där han bedriver ett forskningsprojekt om den tidiga tyska romantiska romanen. Till Pirholts senaste publikationer hör artiklar om Goethe, Schlegel och Tieck.

Örjan Torell blev fil dr i litteraturvetenskap 1979 och är nu pensionerad efter tjugofem års undervisning på gymnasiet och tretton på Mittuniversitetet. Torell är läsforskare med svensk-ryska jämförelsestudier som specialitet. Han har skrivit om och översatt rysk litteratur. Torells senaste bok heter *Den osynliga staden* (2008) och handlar om en betydelsefull gestaltungsmodell med väster-norrländska rötter.

Sofi Qvarnström är fil dr i litteraturvetenskap och verksam vid Uppsala universitet där hon undervisar i retorik. Hon disputerade våren 2009 på en avhandling om svensk krigskritik under 1910-talet, *Motståndets berättelser: Elin Wägner, Anna Lenah Elgström, Marika Stiernstedt och första världskriget*.

Kommande nummer:

Nr 1 2010 är ett öppet nummer som kommer i februari/mars.

Nr 2 2010 är ett temanummer om postkoloniala perspektiv på litteratur, översättning och s.k. världslitteratur. Deadline är den 1 april.

Nr 3-4 2010 är ett temanummer om litteraturvetenskapens förhållande till didaktik, lärande, bildning och lärarutbildning. Deadline är den 16 augusti.

Välkommen att skicka in ditt manus! Även i temanummer finns det utrymme för texter om andra ämnen.

Förnya din prenumeration för 2010!

Sätt in 200 kr (privatpersoner), 150 kr (studenter), 280 kr (institutioner) på vårt Plusgiro 63 90 65-2 och e-posta din adress till tf@littvet.umu.se.

Vi är tacksamma för ditt fortsatta stöd!

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.

Anders Skare Malvik om gränssnittets estetik

Maria Lindgren Leavenworth & Malin Isaksson om
queera lustar i fan-fiction

Annbritt Palo och Lena Manderstedt om fansites som
litterära mötesplatser

Jens Kirk om fiktion i Flash

Dessutom:

Markus Huss om det akustiska hos Peter Weiss

Emma Eldelin om essäisters auktoritet

Niclas Johansson om Birgitta Trotzigs *Sjukdomen*

Recensioner